

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA CENA

OTAIR FLOR DA SILVA JÚNIOR

DRAG: VESTIDO PARA IMITAR UMA GAROTA?

entre um estudo autoetnográfico e a produção de um álbum multimídia

Goiânia, Goiás
2026



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Otair Flor da Silva Júnior

3. Título do trabalho

Drag: Vestido para imitar uma garota? Entre um estudo autoetnográfico e a produção de um álbum multimídia

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Natassia Duarte Garcia Leite De Oliveira, Professor do Magistério Superior**, em 27/01/2026, às 15:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Otair Flor Da Silva Júnior, Discente**, em 28/01/2026, às 13:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5936466** e o código CRC **0DB1E606**.

OTAIR FLOR DA SILVA JÚNIOR

DRAG: VESTIDO PARA IMITAR UMA GAROTA?

entre um estudo autoetnográfico e a produção de um álbum multimídia

Dissertação de mestrado defendida ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (PPGAC/EMAC/UFG), para obtenção do título de mestre em Artes da Cena.

Área de concentração: Artes da Cena

Orientadora: Profa. Dra. Natássia Duarte Garcia Leite de Oliveira.

Goiânia, Goiás
2026

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Silva Júnior, Otair Flôr da
DRAG: VESTIDO PARA IMITAR UMA GAROTA? [Manuscrito]: entre um estudo autoetnográfico e a produção de um álbum multimídia / Otair Flôr da Silva Júnior. - 2026.
134 f.: 2026

Orientadora: Prof(a). Dra. Natássia Duarte Garcia Leite de Oliveira
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-graduação em Artes da Cena, Goiânia, 2026.

Apêndice.
Bibliografia.
Inclui: lista de figuras.

1. Artes da Cena. 2. Universo Queer. 3. Drag. 4. Contrassexualidade. 5. Videoclipe e Videoarte..

I. Oliveira, Natássia Duarte Garcia Leite de, orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº **53** da sessão de Defesa de Dissertação de **Otair Flor da Silva Júnior**, que confere o título de Mestre(a) em **Artes da Cena**, na área de concentração em **Teatro, Dança e Direção de Arte**.

Aos dezoito dias do mês de dezembro de dois mil e vinte cinco, a partir das oito horas e trinta minutos, na sala 216 da EMAC, realizou-se a sessão pública de defesa híbrida da dissertação de mestrado intitulada "**Drag: Vestido para imitar uma garota? Entre um estudo autoetnográfico e a produção de um álbum multimídia**", da autoria de **Otair Flor da Silva Júnior**. Os trabalhos foram instalados pela orientadora, Professora Doutora **Natássia Duarte Garcia Leite de Oliveira [PPGAC EMAC-UFG]**, com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora **Valéria Maria Chaves de Figueiredo [PPGAC EMAC-UFG]** e Professor Doutor **Paulo Reis Nunes [IFECTG]**. Após a arguição do pesquisador, a Banca Examinadora se reuniu em sessão secreta, a fim de concluir o julgamento da dissertação apresentada, tendo sido ela considerada APROVADA, com indicação à publicação. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Natássia Garcia Duarte Leite de Oliveira, Presidenta da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos membros presentes, aos dezoito dias de dezembro de dois mil e vinte cinco.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Natassia Duarte Garcia Leite De Oliveira**, **Professor do Magistério Superior**, em 18/12/2025, às 11:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Valeria Maria Chaves De Figueiredo**, **Professora do Magistério Superior**, em 18/12/2025, às 14:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Reis Nunes**, **Usuário Externo**, em 12/01/2026, às 20:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5814888** e o código CRC **27E53FE4**.

Dedicamos esta pesquisa a todos os corpos dissidentes que vivem destemidos a desafiar as fronteiras e limiares de gênero, da arte, da existência. Aos subjugados, apedrejados, escolhidos por último na aula de Educação Física. Nosso lugar sempre foi maior e melhor!

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha amiga e orientadora, professora Dra. Natássia Garcia, por abraçar minha pesquisa e mergulhar comigo nas maluquices da criação. Por ter se aventurado junto a mim no *drag* e enxergado um potencial que, eu mesmo, sempre tentei tapar com uma peneira. Pela paciência em momentos de tensão e pela ajuda na novela que é a minha vida. Obrigado por fazer-me sentir e enxergar a mim mesmo como artista-pesquisador. Por entender o lugar da pesquisa *queer* nas artes da cena e ser aliada na luta pela legitimação de nossos corpos e histórias.

Agradeço aos membros da minha banca avaliadora Profa. Dra. Natássia Duarte Garcia Leite de Oliveira (PPGAC/EMAC/UFG), Profa. Dra. Valéria Maria Chaves de Figueiredo (PPGAC/EMAC/UFG), Prof. Dr. Paulo Reis Nunes (IFECTG), Profa. Dra. Maria Ângela Ambrosis Pinheiro Machado (PPGAC/EMAC/UFG) e Prof. Dr. Allan Lourenço da Silva (EFGABF), por aceitarem ler, analisar, refletir, instigar e colaborar com esta dissertação. Os olhares de vocês colaboraram de maneira ímpar para a minha continuidade enquanto pesquisador de artes da cena.

Agradeço o Laboratório de Pesquisa Interdisciplinar em Artes da Cena (Lapiac), em que estou cadastrado como pesquisador, junto ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), por propiciar tamanhas possibilidades de avanço em meu processo de pesquisa. Assim como o Laboratório de Criação de Figurinos, Acervo de Indumentárias e Ateliê de Costura (LabCriaa) por possibilitar o desenvolvimento da minha pesquisa no âmbito da caracterização e outras experimentações.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC/EMAC/UFG) pela concessão da bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), que teve importância ímpar na manutenção desta pesquisa (e do pesquisador também, por que olha... provações atrás de provações).

Agradeço também aos professores, colegas e amigos que atravessaram o meu processo de mestrado. Alguns com contribuições diretas e outros com contribuições simbólicas, mas que indubitavelmente me fizeram chegar até aqui.

Aos meus pais, Eliete e Otair, e irmãos, Yasmin, Ysadora e Paulo Sérgio, por estarem comigo em todos os momentos e entenderem que sou um bicho do mato que sabe o caminho de casa. Em especial, agradeço a minha irmã Yasmin Ribeiro pela troca artística que resultou no produto desta pesquisa: *Eu Vou Voltar*. Não é novidade que você sempre foi uma inspiração para mim!

Agradeço, incondicionalmente, aos meus amigos pelos ombros para chorar, pelas broncas quando quis desistir, por me obrigarem a sair de casa quando as coisas estavam feias, pelo incentivo nos momentos de escuridão e pelos momentos que fizeram sorrir. Aqui não caberia citar todos que atravessaram esses três anos comigo, mas se estiverem lendo isso, saberão que foram contemplados. Como ver-se-á adiante, meu ascendente é em Gêmeos e eu tenho bastante amigos!

Agradeço minha querida cidade Professor Jamil, por me permitir voltar na função criativa e produzir uma obra tão significativa para Yasmin e eu, bem como para os espectadores e ouvintes que posteriormente compartilharam suas histórias e percepções conosco.

Enfim, se está lendo isso, e eu não te agradei, me mande um e-mail reclamando!

RESUMO

O presente trabalho resulta de uma pesquisa desenvolvida entre os anos de 2023 e 2025, compondo a linha de pesquisa Estéticas e Poéticas das Artes da Cena, do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC) da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da Universidade Federal de Goiás (UFG), estando vinculada aos laboratórios Laboratório de Montagens Cênicas e Teatro Educação (LabMonTe/EMAC/UFG), Laboratório de Criação de Figurinos, Acervo de Indumentárias e Ateliê de Costura (LabCriaa/EMAC/UFG), e ao Laboratório Interdisciplinar de Pesquisa em Artes da Cena (Lapiac) vinculado à EMAC e à Faculdade de Educação Física e Dança (FEFD/ UFG). Sob o título *Drag: Vestido para imitar uma garota? - entre um estudo autoetnográfico e a produção de um álbum multimídia*, pretendi tencionar aspectos da des.montação *drag* e seus processos subjetivos e objetivos. Teve como questão norteadora a reflexão de que “performer desmontado não fala aquilo que montado se fala”. O objetivo geral da pesquisa foi o de investigar, compreender e expressar de forma criativo-crítica as construções sociais de corpo e gênero contemporâneas por meio da arte *drag*, articulando aos princípios da contrassexualidade, pautando-nos em Paul Preciado, através da criação de um álbum multimídia composto por uma música autoral e seu respectivo videoclipe, propondo uma reflexão estética e política sobre as possibilidades de r.existência e performatividade dissidentes. Teve como perspectivas metodológicas a autobiografia e autoetnografia, apresentando um relato de onde partiu a criação artística. A parte prática da pesquisa foi contemplada pela Lei Paulo Gustavo de Professor Jamil, resultando em um videoclipe, contando com uma escrita autoetnográfica do processo de produção, gravação e edição.

Palavras-chave: Artes da Cena. Universo *Queer. Drag*. Contrassexualidade. Videoclipe e videoarte.

ABSTRACT

This work results from research developed between 2023 and 2025, within the research line Aesthetics and Poetics of the Performing Arts of the Graduate Program in Performing Arts (PPGAC) at the School of Music and Performing Arts (EMAC) of the Federal University of Goiás (UFG). It is linked to the following laboratories: the Laboratory of Scenic Assemblages and Theatre Education (LabMonTe/EMAC/UFG), the Laboratory of Costume Creation, Clothing Collection, and Sewing Studio (LabCriaa/EMAC/UFG), and the Interdisciplinary Laboratory for Research in Performing Arts (Lapiac), affiliated with EMAC and the School of Physical Education and Dance (FEFD/UFG). Under the title *Drag: Dressed to imitate a girl? – between an autoethnographic study and the production of a multimedia album*, this research aimed to tension aspects of drag un.making and its subjective and objective processes. Its guiding question was the reflection that “*the un-dragged performer does not say what the dragged performer says.*” The general objective of the study was to investigate, understand, and express—through creative-critical means—the contemporary social constructions of body and gender through drag art, articulated with the principles of countersexuality, drawing on Paul Preciado. This was achieved through the creation of a multimedia album composed of an original song and its corresponding music video, proposing an aesthetic and political reflection on the possibilities of dissident re.existences and performativities. Autobiography and autoethnography served as methodological perspectives, presenting an account of the starting point of the artistic creation. The practical component of the research was supported by the Paulo Gustavo Law of Professor Jamil, resulting in a music video accompanied by an autoethnographic writing of the production, filming, and editing process.

Keywords: Performing Arts. Queer Universe. Drag. Countersexuality. Music video and video art.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Oposições simbólicas no papel da mulher.....	34
Figura 2 – “Santa”.....	42
Figura 3 – Criança loira, branca que nem papel, com camiseta do Pica-Pau, brincando com flores amarelas no quintal de casa.....	45
Figura 4 – Sindel: a batedora de cabelo.....	59
Figura 5 – Videoclipe <i>Buzinando</i> (2020).....	61
Figura 6 – Pseudo vídeo de <i>Entrelaçados...</i> (2020).....	62
Figura 7 – Videoclipe de <i>Parede</i> (2021).....	63
Figura 8 – Videoclipe de <i>Do jeito que o Diabo gosta</i> (2022).....	64
Figura 9 – Performance Drag – Voz e Piano, apresentado no II Seminário Corpo, Cultura e Consumo (PPGACV/ FIC/ UFG).....	66
Figura 10 – Vídeo de Letra para <i>Te Amar</i> (2024).....	67
Figura 11 – Videoclipe de <i>Vampire</i> (2024).....	67
Figura 12 – <i>Monstra</i> (2024), exercício da disciplina Processos Contemporâneos de Montagem Cênica.....	70
Figura 13 – Descarte.....	71
Figura 14 – Raízes e vertentes do vídeo.....	74
Figura 15 – Perspectiva conceitual da moldura do videoclipe <i>Eu vou voltar</i>	90
Figura 16 – Frame inicial do videoclipe <i>Eu vou voltar</i>	92
Figura 17 – Frame na rodoviária.....	93
Figura 18 – Storyboard com mala produzido na disciplina Processos Contemporâneos de Montagem Cênica.....	94
Figura 19 – Frames da apresentação de Yasmin na obra.....	95
Figura 20 – Frames do re.encontro.....	96
Figura 21 – Frames da cena de branco.....	97
Figura 22 – Frames das cenas de close.....	98
Figura 23 – Frames das cenas na beira do rio.....	99
Figura 24 – Frames da cena na beira do rio que tem referência de <i>Girls Just Wanna Have Fun</i> (1983), de Cyndi Lauper.....	99
Figura 25 – Frame das tranças de Yasmin.....	100
Figura 26 – Frames da sequência coreográfica na beira do rio.....	100
Figura 27 – Frames da cena do caminhão.....	101
Figura 28 – Frames das cenas na porteira.....	102
Figura 29 – Frames das cenas de despedida.....	103
Figura 30 – Frames da cena dos créditos.....	104

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1 CORPO, GÊNERO E CONTRASSEXUALIDADE.....	18
1.1 <i>DRAG</i> e perspectivas de gênero.....	31
1.2 <i>Drag</i> e o Campo Expandido.....	38
2 DA CRIANÇA VIADA E CAIPIRA AO GAY <i>DRAG QUEER</i> BEM RESOLVIDÍSSIMO!.....	44
3 DES.MONTAGEM <i>DRAG</i>: F(R)ICÇÕES ENTRE VIDEOCLÍPE E VIDEOARTE...58	58
3.1 Eu sendo <i>drag</i> : múltiplas personas.....	58
3.2 Videoclipe X videoarte: ou vice-versa.....	71
3.3 Força na peruca: produção dos videoclipes.....	83
3.3.1 A produção musical.....	83
3.3.2 A dramaturgia.....	89
3.3.3 Direção de arte e reflexão sobre o produto: tudo junto e misturado.....	91
3.3.4 Auto.etnografia de gravação.....	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	109
REFERÊNCIAS.....	114
APÊNDICES.....	120

INTRODUÇÃO

Esta dissertação é uma parte do processo artístico-acadêmico ao qual me propus desenvolver quando ingressei no mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC). Está prevista a gravação de três músicas e três vídeos, já em desenvolvimento.

Partindo do tema ‘Ser *Drag* em processos de composição cênica’, numa perspectiva de gênero não binária, buscou-se compreender os aspectos de silenciamento¹ e de possibilidades de representatividade de artistas *drag* no campo das artes da cena.

A investigação teve início quando se tornou perceptível para o ator autor que vos fala a *drag* como lugar de fala, ferramenta, plataforma, dispositivo de comunicação, entre outros. Quando passei a experimentar com *drag*, nos aspectos da caracterização estética e sensível, compreendi que esse fazer artístico traz consigo uma possibilidade de criar uma plataforma lúcida perante a realidade que, muitas vezes, não evidencia os aspectos da diversidade da comunidade LGBTQIAPN+². Além disso, não só não elucida os elementos diversos desses grupos, como oculta, silencia, mata, extingue, apaga as subjetividades dos sujeitos.

Nesse processo de reconhecimento de expressividade e performatividade de gênero, e de pertencimento ao movimento *drag*, deparei-me com a seguinte questão na concomitante (des)montagem do meu³ *drag*: performer desmontado não fala aquilo que montado se fala. Essa questão surge de um entendimento de que *drag* pode se tornar uma plataforma, um dispositivo de comunicação, que funciona como uma capa de super-herói.

Tendo em vista essa questão problematizadora, essa pesquisa teve como objetivo geral, compreender a arte *drag* no contexto da contrassexualidade propondo uma abordagem crítica e reflexiva acerca do corpo e do gênero na sociedade atual a partir da criação de um álbum multimídia contendo três músicas e seus respectivos vídeos. O intuito é problematizar os estigmas sociais de gênero, antropológicos e políticos que essa arte sofre, ao mesmo tempo construir uma perspectiva poética acerca dessa transformatividade de gênero⁴ e performance⁵,

¹ Como a não visibilidade e validação de pesquisas autobiográficas e/ou autoetnográficas, muitas vezes vistas como processos de pesquisa narcísicos.

² A sigla LGBTQIAPN+ significa Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transsexuais/Transgêneros/Travestis, Queer, Intersexo, Assexuais/Arromânticos/Agêneros/Aliados, Panssexuais/Polissexuais e Não-binários. O “+” representa outros termos que definem outras subcomunidades que se interseccionam da noção heteronormativa de binaridade.

³ No meio *drag*, é comum a utilização de “minha” e “meu” para referir-se à persona criada, sendo que a flexão de gênero no feminino refere-se a uma montagem feminilizada, enquanto a flexão no masculino representa um contexto mais geral. Nesta dissertação, serão utilizadas as duas formas, justamente para provocar o leitor.

⁴ Transformatividade de gênero, nesta dissertação, se refere à possibilidade de transformação a partir da arte *drag*, considerando os aspectos pedagógicos e formativos de gênero.

⁵ Mais adiante, esclareceremos os termos a partir da conceituação e contextualização de *drag*.

culminando num objeto artístico engajado que traga reflexões críticas, que nade contra a corrente massificada, buscando fugir da estandardização para uma reconexão comigo mesmo. Aqui usaremos a expressão performance numa perspectiva expandida, como o desenvolvimento da arte *drag* e elementos de sua apresentação ao público. 'Performer', termo advindo do inglês, é utilizado para bailarinos e atores; a expressão ainda é utilizada para designar o artista da cena, ou seja, aquele que realiza uma apresentação, uma performance nas artes da cena (Cohen, 1989 apud Oliveira, 2009).

O processo foi precedido de um aprofundamento na arte *drag*, com o intuito de trazer a discussão dessa prática artística para o Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC), mas também abrir e difundir essa discussão para outras pessoas que se sintam contempladas por este estudo. O estudo teórico aqui apresentado se ateve, principalmente, na leitura de artigos, dissertações, teses e trabalhos de conclusão de curso. Por isso, trago no método expositivo da dissertação perspectivas variadas acerca da arte *drag* por acreditar que contribuem para uma (in)definição do conceito de '*drag*'⁶.

Com aporte da teoria *queer*⁷, baseamo-nos no estudo do conceito de 'contrassexualidade'⁸ cunhado por Paul Preciado (2014), filósofo e escritor espanhol, em *Manifesto Contrassexual*, e seus apontamentos acerca do conceito de 'gênero', mas não exclusivamente. Foram feitos tensionamentos entre esses conceitos para conseguir corporificar a minha montagem tangente à norma do que se massifica imagetivamente enquanto *drag*.

Como princípio da matemática, tangente se refere a uma função trigonométrica ou uma reta que toca uma curva em um único ponto. Aqui não nos retemos ao conceito matemático, mas trouxemos o termo 'tangente' para ilustrar uma forma de se pensar uma 'montagem tangente', ou seja, que toca o universo *drag*. Contudo, não integra, necessariamente, a ideia massificada do que é ser/fazer *drag*. Numa rota de fuga, estamos tentando "sair pela

⁶ É importante salientar que, embora haja uma contextualização sobre a história *drag*, esse não é o foco desta dissertação. Para entender melhor sobre a história *drag* e seu contexto em Goiânia, por exemplo, indico a tese e dissertação de Paulo Reis Nunes (2024, 2015), disponível nas referências.

⁷ Segundo Paulo Nunes (2025, p. 50), "*queer*" é uma palavra em inglês que "se traduz para o "anômalo" se opõe a palavra "*straight*" que se traduz, "direito", "aceito", "normal". A princípio, a palavra "*queer*", no senso comum, seria um xingamento, que remete à "anormalidade", "perversão", ao "desvio". O manifesto *Queer* abarca todos da manifestação de sexualidade considerada desviante aos olhos da cultura dominante ou hegemônica, que tem como modelo de normalidade o homem branco, hétero, cristão e burguês. Critica ainda esse modelo de normatividade, que, entre as diversidades existentes, não são reconhecidas como modelo de identidade. O *Queer*, não reivindica ser aceito ou ser "normal" no conceito dominante de normal".

⁸ O termo é definido pelo autor como um rompimento ao contrato de binaridade e submissão de gênero, onde os corpos "se reconhecem a si mesmos não como homens ou mulheres, e sim como corpos falantes, e reconhecem os outros corpos como falantes" (p. 21). Além disso, afirma que o desejo, a excitação sexual e o orgasmo são produtos de uma "tecnologia sexual que identifica os órgãos reprodutivos como órgãos sexuais, em detrimento de uma sexualização do corpo em sua totalidade" (p. 23).

tangente”, na busca desse espaço liminar do eu-não-eu, como infere Richard Schechner (1985, p. 111-112, tradução nossa):

Comportamentos restaurados de todos os tipos — rituais, performances teatrais (ilustração 25), aldeias restauradas, agnicayana — são "transicionais". Elementos que são "não eu" tornam-se "eu" sem perder sua "não-eu". Esta é a peculiar, mas necessária, dupla negatividade que caracteriza as ações simbólicas. Ao se apresentar, um artista experimenta seu próprio eu não diretamente, mas por meio da experiência dos outros. Ao se apresentar, ele não tem mais um "eu", mas sim um "não não eu", e essa dupla relação negativa também mostra como o comportamento restaurado é simultaneamente privado e social. Uma pessoa que se apresenta recupera seu próprio eu apenas saindo de si mesma e encontrando os outros — entrando em um campo social. A maneira pela qual "eu" e "não eu", o artista e a coisa a ser performada, são transformados em "não eu... não não eu" é por meio do processo de oficina-ensaio/ritual. Este processo ocorre em um tempo/espaço liminar e no modo subjuntivo. O caráter subjuntivo do tempo/espaço liminar se reflete na estrutura negativa antiestrutural que envolve todo o processo. Essa antiestrutura poderia ser expressa algebricamente: "não (eu... não eu)".

Foi a partir desses estudos preliminares que surgiram os artigos *Drag Queer in.submissão: contrassexualidade na contemporaneidade da transperformação* (2024), escrito junto à minha orientadora Natássia Garcia e publicado na revista *Arte da Cena*; e *Diversidade, performatividade e gênero nas artes da cena: estudos pre.liminares para um fazer artístico Queer* (2024), escrito com João Pedro Bento Ribeiro e orientado por Natássia Garcia, apresentado e publicado nos anais do V Seminário de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes da Cena (V Seminar).

O segundo momento da pesquisa, consiste numa narrativa autoetnográfica do processo de gravação do videoclipe, que foi contemplado pela Lei Paulo Gustavo de Professor Jamil, Goiás⁹. Embora haja a necessidade de explorar as possibilidades de produzir videoclipes com poucos recursos, não numa perspectiva de incitar que isso sempre seja uma realidade para o artista independente. Mas que seja uma forma de produção de acordo com a realidade em que este vive naquele momento.

Esta dissertação não se trata de um tutorial, conceito geral, história, manifesto ou verdade absoluta sobre *drag*. Mas sim, de exposição de outras possíveis formas de criação cênica, em intersecção com o audiovisual, partindo de poéticas autobiográficas em lentes autoetnográficas, que podem culminar obras artísticas engajadas em prol da comunidade LGBTQIAPN+.

⁹ O videoclipe foi contemplado pelo remanejamento de saldo remanescente da Lei Paulo Gustavo de Professor Jamil. realizamos o levantamento e apreciação de referências junto ao produtor musical, direção e direção de arte do videoclipe para tecer a plasticidade sonora e imagética da cena. Fizemos a roteirização, escolhas nos aspectos da caracterização.

O trabalho também possui uma característica de ocupação de espaços e plataforma para dar lugar de voz e escuta à comunidade *queer*. Ao contrário de trazer uma perspectiva implacável sobre essa arte, preferimos tomar o rumo de tensionar os conceitos para provocar, incentivar, estimular que cada vez mais artistas apostem nas suas subjetividades, autobiografias, desejos e anseios para a sua montagem, sem a necessidade de reproduzir um padrão mercadológico. Por esse motivo, no capítulo 3, buscou-se tensionar aqui a produção do videoclipe com a vídeo arte.

O capítulo 1 discutimos a relação de corpo, gênero e sexualidade, buscando aprofundar o conceito de *'drag'* e a possibilidade de se enxergar essa arte com lentes contrassexuais e no campo expandido. O capítulo 2, a partir de um relato autobiográfico com perspectivas autoetnográficas, buscamos entender como, quando e onde surge a *drag* na minha história. O capítulo 3, reflito sobre a minha trajetória artística, apresentando principalmente meu trabalho na música e com videoclipes que produzi, além de friccionar os conceitos de videoclipe e videoarte e apresentar como está a parte prática desta pesquisa.

Antecipando as considerações preliminares, o material audiovisual está em construção, poeticamente junto com a orientadora e outros artistas. As vozes e alguns instrumentos foram gravados por mim em casa, no meu *setup* de *homestudio*¹⁰. A primeira música que está em produção, juntamente com seu videoclipe, está em execução com o recurso conseguido pela Lei Paulo Gustavo de Professor Jamil.

¹⁰ *Setup*, refere-se à instalação de equipamentos, como um computador de mesa, que necessita de vários equipamentos para funcionar corretamente. *Homestudio* refere-se à montagem de um estúdio, de um *setup* suficiente para a gravação e produção de faixas de áudio, como música e dublagem, sem a necessidade de deslocamento ou aluguel de estúdios profissionais.

1 CORPO, GÊNERO E CONTRASSEXUALIDADE

O atual estado da sociedade é pautado na lógica binária de gênero tradicional. Essa perspectiva funciona a partir da atribuição de papéis sociais a partir do sexo biológico dos indivíduos. Desde o nascimento, pessoas têm a vida toda traçada a partir de uma estrutura de gênero, feminino ou masculino, que define o comportamento.

O homem possui a faculdade de fecundar a mulher enquanto esta conhece menstruações regulares, carrega em si a criança que coloca no mundo e em seguida aleita. Aí estão os traços estruturais em torno dos quais as sociedades humanas acrescentam infinitos detalhes para definir socialmente o que significa o homem e o que significa a mulher, as qualidades e o status respectivo que enraízam suas relações com o mundo e suas relações entre si (Le Breton, 2006, p. 65).

Essa lógica favorece o homem – dominador na sociedade; e, por outro lado, estigmatiza mulheres e transviantes de gênero, muitas vezes, tidos submissos nessa perspectiva social. Pensando no sócio-cultural, esse caminho estetiza corpos a partir do comportamento e imagem. Nesse sentido, o masculino tem a ver com força, virilidade, e o feminino com beleza, dependência.

Para o contexto dessa pesquisa, *drag*, em particular *drag queen*, Denise Bernuzzi de Sant'Anna (1995, p. 121) indica que a associação feminino-beleza não é nova, e que “a idéia de que a beleza está para o feminino assim como a força está para o masculino, atravessa os séculos e as culturas”. Ela ainda afirma que “as formas de problematizar as aparências, os modos de conceber e de produzir o embelezamento, não cessam de ser modificados” e, nesse sentido,

Compreender essas mudanças implica perceber a coerência das representações que, ao longo do tempo, acentuam a repulsa pelas aparências consideradas feias. Nesse sentido, o embelezamento feminino tem uma história. Da medicina ao esporte, passando pela higiene e pela moda, esta história é heterogênea, pouco explorada, embora ela trate de uma preocupação ao mesmo tempo antiga e contemporânea. Na verdade, um conjunto diversificado de registros do “gesto que embeleza” permanece dormente nos arquivos: teses, artigos, congressos de cosmetologia, manuais de beleza, guias de boa forma, anúncios publicitários e conselhos publicados em revistas femininas, almanaques e jornais. Existem, também, os documentos das empresas de cosméticos e das agências de publicidade, tais como os catálogos de vendas, as pesquisas feitas junto ao consumidor, os estudos de mercado, etc. (Sant'Anna, 1995, p. 121).

Como indivíduo *queer*, escrevendo essa dissertação *queer*, narrando um processo auto.etno/bio.gráfico *queer*, apropriado o termo como tudo aquilo que abala os alicerces estruturantes da perspectiva binária de gênero, que rompe fronteiras de gênero, muros

imagéticos, faz temer um falso *status quo* de uma classe falsa dominante, que, ao mesmo tempo que se assusta, fica seduzida, curiosa, e se liberta pelo questionamento. Guacira Louro (2020, p. 8) descreve *queer* como

tudo que é estranho, raro, esquisito. O que desestabiliza e desarranja. *Queer* pode ser o sujeito da sexualidade desviante, o excêntrico que não deseja ser "integrado" ou "tolerado". Pode ser, também, um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do "entre lugares", do indecidível.

Louro (2020, p. 14) utiliza a “viagem” equiparada a uma metáfora, sendo definida “como um deslocamento entre lugares relativamente distantes e, em geral, se supõe que tal distância se refira ao espaço, eventualmente ao tempo”. Mas, também aponta tal trajetória como a distância cultural “que se representa como diferença, naquele ou naquilo que é estranho, no “outro” distanciado e longínquo”. Nesse sentido, com relação ao gênero, a autora propõe a seguinte reflexão:

A declaração "É uma menina!" ou "É um menino!" também começa uma espécie de "viagem", ou melhor, instala um processo que, supostamente, deve seguir determinado rumo ou direção. A afirmativa, mais do que uma descrição, pode ser compreendida como uma definição ou decisão sobre um corpo. Judith Butler (1993) argumenta que essa asserção desencadeia todo um processo de "fazer" desse um corpo feminino ou masculino. Um processo que é baseado em características físicas que são vistas como diferenças e às quais se atribui significados culturais. Afirma-se e reitera-se uma sequência de muitos modos já consagrada, a sequência sexo-gênero-sexualidade. O ato de nomear o corpo acontece no interior da lógica que supõe o sexo como um "dado" anterior à cultura e lhe atribui um caráter imutável, a-histórico e binário. Tal lógica implica que esse "dado" sexo vai determinar o gênero e induzir a uma única forma de desejo. Supostamente, não há outra possibilidade senão seguir a ordem prevista. A afirmação "é um menino" ou "é uma menina" inaugura um processo de masculinização ou de feminização com o qual o sujeito se compromete. Para se qualificar como um sujeito legítimo, como um "corpo que importa", no dizer de Butler, o sujeito se verá obrigado a obedecer às normas que regulam sua cultura (Butler, 1999, s. p. apud Louro, 2020, p. 15-16).

Assim como o gênero e a sexualidade podem ser desviantes do contrato binário, na viagem “mesmo que existam regras, que planos sejam traçados e estratégias e técnicas sejam criadas, existem aqueles e aquelas que rompem as regras e transgridem os arranjos” (Louro, 2020, p. 16).

Por certo os próprios sujeitos estão empenhados na produção do gênero e da sexualidade em seus corpos. O processo, contudo, não é feito ao acaso ou ao sabor de sua vontade. Embora participantes ativos dessa construção, os sujeitos não a exercitam livres de constrangimentos. Uma matriz heterossexual delimita os padrões a serem seguidos e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, fornece a pauta para as transgressões. É em referência a ela que se fazem não apenas os corpos que se

conformam às regras de gênero e sexuais, mas também os corpos que as subvertem (Louro, 2020, p. 17).

Antes de decidir ingressar no mestrado me deparei com o livro *Manifesto Contrassexual* de Paul Preciado (2014). Embora tenha estranhado a primeira leitura, posso dizer que a motivação do meu projeto de pesquisa se pautou muito no conceito de ‘contrassexualidade’ e de que forma ele se relacionou diretamente com meu objeto de pesquisa: eu/*drag*.

Paul B. Preciado é um filósofo, escritor e ativista espanhol, reconhecido por suas contribuições aos estudos de gênero, sexualidade e teoria *queer*. A aproximação com sua obra se dá, principalmente, por explorarem questões sobre o corpo, a identidade e os cruzar os fatores gênero, política, tecnologia e medicina, “numa perspectiva crítica e radical sobre as normatividades sócio-histórico-culturais que moldam o corpo e a subjetividade” (Silva Júnior, Ribeiro & Oliveira, 2024, p. 84). Mas é exatamente por essa natureza crítica e radical identificada em Preciado que foi possível enxergar rotas de fuga para contraproduções artísticas.

O termo ‘contrassexualidade’ é definido pelo autor como um rompimento ao contrato de binaridade e submissão de gênero, onde os corpos “se reconhecem a si mesmos não como homens ou mulheres, e sim como corpos falantes, e reconhecem os outros corpos como falantes” (Preciado, 2014, p. 21).

O nome contrassexualidade provém indiretamente de Michel Foucault, para quem a forma mais eficaz de resistência a produção disciplinar da sexualidade em nossas sociedades liberais não é a luta contra a proibição [...] e sim a contraproduzibilidade, isto é, a produção de formas de prazer-saber alternativas à sexualidade moderna. As práticas contrassexuais [...] devem ser compreendidas como tecnologias de resistência, dito de outra maneira, como forma de contradisciplina sexual (Preciado, 2014, p. 22).

O autor aponta o dildo como antecessor ao pênis, ao falo, numa forma de descentralizar a masculinidade como totem da sociedade. Além disso, afirma que o desejo, a excitação sexual e o orgasmo são produtos de uma “tecnologia sexual que identifica os órgãos reprodutivos como órgãos sexuais, em detrimento de uma sexualização do corpo em sua totalidade” (Preciado, 2014, p. 23).

Mas em que a contrassexualidade intersecciona com as artes da cena? Justamente, porque “reside neste pensamento o laço que atravessa as teorias sociais de gênero com as possibilidades criativas e expressivas das artes da cena e do campo da performance”, o que

“possibilita a comunicação das subjetividades inerentes dos corpos como forma de luta política, expressão e diálogo” (Silva Júnior; Ribeiro; Oliveira, 2024, p. 85).

É nesse ínterim que habita a arte *drag*: no rompimento de barreiras, limites, amarras do gênero binário para uma criação/expressão artística. Segundo Preciado (2018, p. 29), ‘gênero’ é cunhado pelo pedopsiquiatra norteamericano John Money como diferenciação ao termo “sexo”, para “denominar o pertencimento de um indivíduo a um grupo de comportamento e expressão corporal culturalmente reconhecido como ‘masculino’ ou ‘feminino’”.

O autor diz ainda que Judith Butler conclui o caráter imitativo do gênero a partir dos “efeitos paródicos e desnaturalizadores que a teatralização da feminilidade da *drag queen* produz”.

Desse modo, é a performance da drag queen que permite a Butler concluir que a heterossexualidade é uma paródia de gênero sem original na qual as posições de gênero que acreditamos naturais (masculinas ou femininas) são o resultado de imitações submetidas a regulações, repetições e sanções constantes (Preciado, 2014, p. 91-92).

Essa afirmação da autora supracitada se completa quando (Preciado, 2014, p. 30) aponta que

Durante os últimos dois séculos, a identidade homossexual se constituiu graças aos deslocamentos, às interrupções e às perversões dos eixos mecânicos performativos de repetição que produzem a identidade heterossexual, revelando o caráter construído e prostético dos sexos. Mesmo porque a heterossexualidade é uma tecnologia social e não uma origem natural fundadora.

Em *História da Sexualidade I: A vontade de saber*, Michael Foucault (1988), aborda a sexualidade enquanto dispositivo, o que, a partir de um consenso social, abjeta ou cerceia aquilo que desvia a “norma” criada. O autor apresenta o sexo como um dispositivo de dominação pautado em desejo/conquista a algo proibido. Ou seja, para além de se enxergar o corpo em seu caráter biológico/fisiológico, deve-se pensar o corpo em seu caráter simbólico, cultural e histórico.

Nem tanto ao sexo-natureza (elemento do sistema do ser vivo, objeto para uma abordagem biológica), mas ao sexo-história, ao sexo-significação, ao sexo-discurso. Colocamo-nos, a nós mesmos, sob o signo do sexo, porém, de uma *Lógica do sexo*, mais do que de uma *Física* (Foucault, 1988, p. 75, grifos e parênteses do autor).

Seguindo por essa lógica de algo que irrompe com normas de dominação, o termo ‘monstro’ atravessa essa pesquisa. Foucault (2001), na obra *Os Anormais* define monstro

“como tudo aquilo que infringe alguma “lei da natureza”, ou que se desencontra com aquilo considerado como “correto” (Silva Júnior; Ribeiro & Oliveira, 2024, p. 87). Dessa forma, “ele é o limite, o ponto de inflexão da lei e é, ao mesmo tempo, a exceção que só se encontra em casos extremos, precisamente”, ou como ele resume, o monstro “é o que combina o impossível com o proibido” (Foucault, 2001, p. 70). Em *Eu sou o monstro que vos fala*, Preciado (2021, p. 297) traz que o monstro “é aquele que vive em transição” e que “cuja face, corpo e práticas ainda não podem ser considerados verdadeiros em um regime de conhecimento e poder determinados”.

Michel Foucault é, sem dúvida, um autor cuja contribuição é inegável em ambos campos teóricos. Em especial quando tematiza o corpo afirmando, sobretudo, serem os nossos gestos construções culturais historicamente datadas. Ao analisar determinadas instituições como escolas, fábricas, hospitais, prisões ele fala não apenas do corpo, mas ainda do poder que investe no corpo diferentes disciplinas de forma a docilizá-lo, a conhecê-lo e controlá-lo no detalhe. Seu objeto de investigação não está centrado no corpo, mas nas práticas sociais, nas experiências e nas relações que o produzem, num determinado tempo/local, de uma forma específica e não de outra qualquer. Para Foucault, o controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera apenas pela ideologia ou pela consciência, mas tem seu começo no corpo, com o corpo (Goellner, 2013, p. 34).

Jean-Jacques Courtine (2008, p. 26), ao trazer sobre a espetacularização de corpos “anormais” por companhias circense, nos traz que:

A história dos monstros é, portanto, não só aquela dos olhares postos sobre eles: a dos dispositivos materiais que inscrevem os corpos monstruosos em um regime particular de visibilidade, a história também dos sinais e das ficções que os representavam, mas também a das emoções sentidas à vista dessas deformidades humanas. Levantar a questão de uma história do olhar diante desta última deixa entrever uma mutação essencial das sensibilidades do espetáculo do corpo no decorrer do século XX.

Courtine se refere aqui a esse corpo no século XX. Mas e no século XXI? Seriam os corpos que rompem com a binaridade heteronormativa e patriarcal de gênero também “anormais” nessa ótica? E o *drag*, nesse quesito de espetacularização, estereotipação e impersonação da imagem, rompendo as fronteiras da binaridade de gênero, também é um corpo, ou a criação de um corpo “anormal”?

O monstro é o modelo poderoso, a forma desenvolvida pelos jogos da natureza de todas as irregularidades possíveis. Neste sentido, pode-se dizer que o monstro é o grande modelo de todos os pequenos desvios. É o princípio de inteligibilidade de todas as formas, circulando – sob a forma de moeda miúda – da anomalia. Procurar qual é o fundo de monstruosidade que há por trás das pequenas anomalias, dos pequenos desvios, das pequenas irregularidades: eis o problema que vai se encontrar ao longo de todo o século XIX (Courtine, 2008, p. 256-257).

Essas definições para monstro cruzam com a metáfora dos aventureiros ou desviantes que Louro (2020, p. 17) utiliza para se referir aos que rompem com a hetero(cis)normatividade.

Aventureiros ou desviantes, seduzidos ou empurrados por quaisquer razões, há aqueles e aquelas que se desviam das regras e da direção planejada. Deixam de se conformar ao "sistema de uma heterossexualidade compulsória e naturalizada" (Sara Salih, 2012, p. 71). Desencaminham-se, desgarram-se, inventam alternativas. Ficam à deriva - no entanto, torna-se impossível ignorá-los. Paradoxalmente, ao se afastarem, fazem-se ainda mais presentes. Não há como esquecê-los. Suas escolhas, suas formas e seus destinos passam a marcar a fronteira e o limite, indicam o espaço que não deve ser atravessado.

Embora a fronteira possa soar como um muro, como um lugar de segregação, de controle de quem entra e quem sai, Louro (2020, p. 19) traz que:

A fronteira é lugar de relação, região de encontro, cruzamento e confronto. Ela separa e, ao mesmo tempo, põe em contato culturas e grupos. Zona de policiamento é, também, zona de transgressão e subversão. O ilícito circula ao longo da fronteira. Ali os enfrentamentos costumam ser constantes, não apenas e tão somente através da luta ou do conflito cruento, mas, também, sob a forma da crítica, do contraste, da paródia. Quem subverte e desafia a fronteira apela, por vezes, para o exagero e para a ironia a fim de tornar evidente a arbitrariedade das divisões, dos limites e das separações.

Para Louro (2020, p. 21) “é possível recorrer a essas representações para pensar, também, os sujeitos transgressivos de gênero e sexualidade”. Nesse sentido, enxergo o *drag* como uma arte fronteiriça, a qual subverte, invade, se exila, mas que, assim como o aventureiro desviante, não há como ignorá-la, pois, “recusam a fixidez e a definição das fronteiras e assumem a inconstância, a transição e a posição "entre" identidades como intensificadoras do desejo” (Louro, 2020, p. 21).

Para as fronteiras constantemente vigiadas dos gêneros e da sexualidade, a crítica paródica pode ser profundamente subversiva. Em sua "imitação" do feminino, uma drag queen pode ser revolucionária. Como uma personagem estranha e desordeira, uma personagem fora da ordem e da norma, ela provoca desconforto, curiosidade e fascínio. De que material, traços, restos e vestígios ela se faz? Como se faz? Como fabrica seu corpo? Onde busca as referências para seus gestos, seu modo de ser e de estar? A quem imita? Que princípios ou normas "cita" e repete? Onde os aprendeu? A drag escancara a construtividade dos gêneros. Perambulando por um território inabitável, confundindo e tumultuando, sua figura passa a indicar que a fronteira está muito perto e que pode ser visitada a qualquer momento. Ela assume a transitoriedade, ela se satisfaz com as justaposições inesperadas e com as misturas. A drag é mais de um. Mais de uma identidade, mais de um gênero, propositalmente ambígua em sua sexualidade e em seus afetos. Feita deliberadamente de excessos, ela encarna a proliferação e vive à deriva, como um viajante pós-moderno (Louro, 2020, p. 20).

Como seria pensar uma *drag* monstruosa a partir desse lugar? No contexto dessa dissertação, retornamos ao conceito de montagem tangente para descrever uma *drag* que toca a amálgama dessa arte e segue por um outro caminho, que pode ou não infringir as leis da natureza *drag*, atravessar fronteiras de gênero e imagem e fazer possível a combinação do impossível com o proibido. É uma *drag* que assusta outrem *drags* e o público acostumado apenas com a imagem mercantil do que é *drag*. *Drag* é para ser *fun*, experimental e, na medida em que se estabelece uma marca, *brand*, há um risco da montagem perder as concepções de fato do processo de subjetivação e passar a operar apenas por uma ótica externalizante, ou seja, que talvez esteja mais preocupada com a imagem e a recepção pública do que é aceito e funciona mercadologicamente. Obviamente, que ser *Drag* exige, muitas vezes, uma adaptação ao mercado já preconizado e marcado pela discriminação com a comunidade *Queer*. Então, trata-se de uma linha tênue e paradoxal. Essa crítica não é, portanto, pessoal, bem como não se direciona para *drags* no sentido de desqualificar ou desvalorizar todas que nos abriram passagem, mas é antes uma crítica para o modelo de mercantilização da imagem imposto às figuras femininas, especialmente. Precisamos mesmo trabalhar para um sistema de reprodutibilidade estética e técnica, que emerge e cria padrões estéticos e de comportamento?

No entanto, tratando-se de *drag* existe uma condição, relatada nos anos 1970 por Esther Newton na obra *Mother Camp: female impersonators in America*, mas que ocorre até atualmente que é o “suicídio social” de quem perfoma essa arte. Além disso, apresenta que existe uma necessidade periódica em indivíduos montarem-se para festas e eventos, como uma experimentação, ou como algo sério por um curto período de tempo, mas que talvez seja assumido e levado a sério como trabalho posteriormente.

Minha impressão é que o proto-imitador feminino quase sempre tende a exagerar na entrada, e que o “suicídio social” e o estilo afeminado são pré-condições importantes para a assunção do status extremamente desviante de imitador feminino. Todos os informantes que me contaram como começaram a imitar mulheres se descreveram como pessoas que (1) já eram comprometidas e conhecedoras da comunidade homossexual e (2) já haviam feito “drag” como parte desse compromisso. Ser gay e fazer drag não são a mesma coisa. A relação entre homossexualidade e identificação com o papel sexual é complexa. A capacidade de imitar mulheres não é amplamente aprendida por homens na cultura americana. Qualquer tentativa séria (em oposição à farsa) de imitar o sexo oposto não faz parte do papel masculino (ou feminino) aprovado. No entanto, as habilidades envolvidas na imitação feminina são amplamente conhecidas na subcultura homossexual e, em certos contextos, o uso dessas habilidades é subculturalmente aprovado. Há muitas oportunidades para o homem homossexual que se sente inclinado a “se vestir de drag” em um contexto social. O mais formal desses eventos é o baile anual de drag queens de Halloween, tradicional na maioria das grandes cidades. Como o evento central da maioria desses bailes é um concurso de beleza, a maioria dos participantes se esforça seriamente para se caracterizar através do uso de “drag de alto nível”, ou seja, trajes femininos

muito formais e tudo o que os acompanha — salto alto, penteado elaborado (geralmente uma peruca), maquiagem feminina e acessórios formais e, se possível, um acompanhante masculino em traje formal de gala. Os bailes de Halloween, além disso, não são os únicos eventos formais que oferecem oportunidades para o drag (Newton, 1979, p. 34, tradução nossa).¹¹

A utilização do termo “baile”, traduzido de “*ball*” advém da cultura *Ballroom* estadunidense, com seus primeiros registros nos subúrbios na década de 1970, quando comunidades marginalizadas “realizam bailes como espaço de resistência cultural e autoafirmação” (Ribeiro, 2025, p. 8). Segundo Joel Ribeiro (2025, p. 8) a figura de Krystal Labeija (1930-1993) expressa o pioneirismo dessa cultura, tendo sido ela “mulher trans, travesti, preta, latina, *drag queen* e modelo” e que, ao participar de concursos de beleza e bailes de *drag queens*, raramente vencida categorias pois seu corpo ser rejeitado por não ser “‘esteticamente’ possuidora da cor de pele, do rosto, do corpo e da pessoa que a sociedade queria naqueles espaços (visibilidade social)”.

Cansada de humilhar-se por um lugar de destaque, e vivenciando constantemente espaços onde as pessoas desejavam mais a sua morte, do que a sua existência, LaBeija, ressignifica tais estruturas de padrões (espaços) tidos como “certo e errado”, do “tradicional” instaurado por aquela sociedade (cisgênero, heteronormativo) que sempre à menosprezou, decidindo então criar estes “lugares” - inicialmente bailes de competições drags para pessoas não-brancas onde outras corpos/es/os marginalizados poderiam ter uma nova comunidade (lugar/espaço) para celebrar a sua [res] – existência, tornando-se um novo refúgio (para além das ruas) em meio às constantes perseguições e assassinatos recorrentes. Posteriormente, surgem os bailes de ballroom, nascendo assim a primeira casa nos bailes: House of LaBeija (1972), e que, ao longo do tempo, outras houses começam a surgir (1980), tendo o mesmo propósito, tornando e constituindo-se essas novas [re]configurações de amparo – casa – famílias (Ribeiro, 2025, p. 8).

Já no contexto brasileiro,

¹¹ “My impression is that the proto-female impersonator almost always tends toward over entry, and that the “social suicide” and nellie style are important pre-conditions to the assumption of the extremely deviant status of female impersonator. Every informant who told me how he got into female impersonation described himself as a person who (1) was already committed to and knowledgeable about the homosexual community, and (2) already had done “drag” as part of this commitment. Being gay and doing drag are not the same. The relationship between homosexuality and sex role identification is complicated. The ability to impersonate women is not widely learned by males in American culture. Any serious (as opposed to farcical) attempt to impersonate the opposite sex is not part of the approved male (or female) role. However, the skills involved in female impersonation are widely known in the homosexual subculture and, in certain contexts, the use of these skills is subculturally approved. There are many opportunities for the male homosexual who is so inclined to “get in drag” in a social context. The most formal of these is the annual Halloween “drag ball”, which is traditional in most large cities. Since the central event of most of these balls is a beauty contest, most of the participants make a serious attempt at impersonation through the use of “high drag”, that is, very formal female attire and all that goes with it — high heels, elaborate hair-do (usually a wig), feminine make-up, and formal accessories, and if possible, a male escort in formal men's evening wear. The Halloween balls are, moreover, not the only formal events that provide opportunities for drag”.

os primeiros passos do *ballroom* acontecem entre os anos de 2014 e 2015, quando ocorrem as primeiras movimentações artísticas sobre essa “nova cultura” ainda que estrangeira, onde artistas-pesquisadores – que se tornam referências na cena – intensificam as discussões acerca desta cultura, passando a pesquisar ainda mais sobre esse movimento artístico marginalizado e que moldam uma nova estrutura e espaço de liberdade (Ribeiro, 2025, p. 11).

Não sou um frequentador ou espectador assíduo das *balls*, mas convivi nos anos de 2023 e 2024 com pessoas que participam, que inclusive mantinham uma casa, uma *house*. Existe uma estrutura baseada em papéis sociais e funcionais dentro de cada casa, com figuras centrais representadas por *mothers/mães* ou *fathers/pais*, e com outras subdivisões. No contexto desta pesquisa cabe apresentar o termo para entender-se melhor sobre as *balls* e concursos de *drag*, e o ambiente inicial que fundamentalmente expressa um lugar competitivo e que reproduz preconceitos, como o racismo sofrido por LaBeija, apresentado por Ribeiro (2025). É importante salientar que, nesse contexto, ainda que sejam movimentos de resistência, paradoxalmente, tanto *drag* quanto a cultura *ballroom*, especificamente nesse recorte de tempo, reproduzem estereótipos de gênero e classe sociais. No primeiro, a partir da performance e do humor pois, se não em concursos de beleza, *drag queens* estariam performando dublagens em bares ou números de comédia. Já o segundo seguiria por uma via que, ainda que também gerasse entretenimento, a depender das categorias, funcionava como um teste de passabilidade de corpos *queer* num contexto heteronormativo e embranquecido.

Essa linha de pensamento, de críticas apontadas para a cultura *ballroom* por, de certa forma, reproduzirem o *status quo* da branquitude, assim como as tentativas de reprodução de material sobre esse espaço – como Jennie Livingston, que produziu o documentário *Paris is Burning* (1990) –, fazem com que as autoras Maria Luísa dos Reis e Michelle Gonçalves (2024, p. 7) elaborem ao questionamento “por que as pessoas falando sobre esta comunidade foram por muito tempo apenas acadêmicos brancos e não integrantes da cultura?”.

As primeiras décadas da cultura Ballroom foram marcadas por extrema desigualdade entre pessoas racializadas e brancas nos Estados Unidos, e as festas celebrativas da cultura, as *balls*, proporcionavam a oportunidade de corpos pretos, latinos e dissidentes de gênero/sexualidade performarem papéis com os quais nem sonhavam em viver: havia categorias em que se interpretava a realidade de modelos, médicos, advogados, executivos, dentro outros (Heller, 2018). É de se imaginar, dessa forma, quais eram as pessoas que frequentavam as universidades e possuíam o reconhecimento necessário para postular A ou B sobre as comunidades marginalizadas (Reis & Gonçalves, 2024, p. 7).

O pensamento das autoras dialoga com a crítica de bell hooks¹², em *Olhares Negros: raça e representação*. Para ela, existe uma romantização em relação à exposição de corpos *queer* negros, tendo sido conduzida por uma diretora branca. Na mesma obra, hooks (2019) disserta sobre sua opinião em relação a como a representação feminina, a partir da performatividade de gênero nos bailes de *drags* expostos no documentário, remontam um feminino branco.

É necessário trazer à tona que *drag*, num contexto estadunidense, é uma arte que surge e é difundida na comunidade negra, estando presente nas noites de boates e bailes. Foi William Dorsey Swann, ou somente Swann, uma pessoa estadunidense, considerada a primeira a se autointitular *drag queen* e a protagonizar bailes *drag* entre as décadas de 1880 e 1890 (Ribeiro, 2025). Adriana de Paula (2020, n.p.), para o site ‘Iconografia da História’, apresenta que Swann foi preso diversas vezes por suas atividades.

Em 1888, juntamente com um grupo de homens vestidos de mulheres, foi levado para a delegacia. Acusado de “representação feminina”, Swann enfrentou os policiais e, aos gritos, conseguiu fazer com que muitos dos que o acompanhavam saíssem livres. Segundo o pesquisador Channing Gerard Joseph, responsável por organizar um livro a respeito da vida de William Dorsey Swann, entre seus amigos, ele era conhecido por “Queen”, tornando-se a primeira pessoa a se autodenominar “drag queen”. Em 1896, ele foi condenado a 10 meses de prisão, acusado de comandar um bordel. Swann exigiu o perdão do presidente Grover Cleveland, o que lhe foi negado. No entanto, entrou para a história ao tomar medidas legais e políticas para defender o direito da comunidade de drag queens de se reunir sem sofrer repressão policial.

Ainda pensando no que hooks disserta sobre *drag*, podemos perceber que trata-se de uma arte que se constrói a partir de imagens femininas de uma branquitude massificada. Nesse sentido, vale considerar que as montações *drag* podem ser atravessadas por influências estéticas e culturais, desde personagens femininos em obras literárias, divas do cinema antigo e da música até as personagens, atrizes e cantoras pop da atualidade.

Essa construção não ocorre de forma neutra ou naturalizada, mas está inserida em um campo de disputas em torno da subjetividade e da identidade. Nesse sentido,

Crossdressing, fazer *drag*, travestismo¹³ e transexualidade surgem num contexto em que a ideia de subjetividade é desafiada, e a identidade é sempre percebida como passível de construção, invenção, mudança. Muito antes de existir um movimento feminista contemporâneo, os locais dessas experiências eram lugares subversivos onde as normas de gênero eram questionadas e desafiadas (hooks, 2019, p. 220).

¹² Gloria Jean Watkins, assina pelo nome bell hooks, em letras minúsculas.

¹³ Embora o aprofundamento do termo não seja o foco desta dissertação, é necessário destacar que o termo travestismo ou travesti, enquanto verbo ou caracterização, é atualmente criticado pela comunidade trans. Isso se torna ainda mais relevante ao pensar nas artes da cena, como aponta Stéfani Mendes (2024, p. 29).

Viver em uma sociedade atravessada por ideais opressores de corpo, gênero e sexualidade não é uma tarefa fácil. Silvana Goellner (2013, p. 30), no texto *A produção cultural do corpo*, apresenta que

Pensar o corpo como algo produzido na e pela cultura é, simultaneamente, um desafio e uma necessidade. Um desafio porque rompe, de certa forma, com o olhar naturalista sobre o qual muitas vezes o corpo é observado, explicado, classificado e tratado. Uma necessidade porque ao desnaturalizá-lo revela, sobretudo, que o corpo é histórico. Isto é, mais do que um dado natural cuja materialidade nos presentifica no mundo, o corpo é uma construção sobre a qual são conferidas diferentes marcas em diferentes tempos, espaços, conjunturas econômicas, grupos sociais, étnicos, etc. Não é portanto algo dado *a priori* nem mesmo é universal: o corpo é provisório, mutável e mutante, suscetível a inúmeras intervenções consoante o desenvolvimento científico e tecnológico de cada cultura bem como suas leis, seus códigos morais, as representações que cria sobre os corpos, os discursos que sobre ele produz e reproduz.

A autora apresenta que o corpo, muito mais que suas características biológicas, é também um reflexo de seu entorno. Assim como acreditamos que a montagem *drag* é atravessada por características objetivas e subjetivas, uma vez que se constrói a partir de códigos estéticos, simbólicos e afetivos que ultrapassam a dimensão puramente orgânica, o corpo

é também a roupa e os acessórios que o adornam, as intervenções que nele se operam, a imagem que dele se produz, as máquinas que nele se acoplam, os sentidos que nele se incorporam, os silêncios que por ele falam, os vestígios que nele se exibem, a educação de seus gestos... enfim, é um sem limite de possibilidades sempre reinventadas e a serem descobertas. Não são, portanto, as semelhanças biológicas que o definem mas, fundamentalmente, os significados culturais e sociais que a ele se atribuem (Goellner, 2013, p. 31).

Para Goellner (2013), como vimos, o corpo também é construído pela linguagem que “não apenas reflete o que existe” como também “cria o existente e, com relação ao corpo, a linguagem tem o poder de nomeá-lo, classificá-lo, definir-lhe normalidades e anormalidades, instituir, por exemplo, o que é considerado um corpo belo, jovem e saudável”. Estas representações “não são universais nem mesmo fixas” (Goellner, 2013, p. 31), podendo ser consideradas efêmeras e inconstantes ao se considerar a relação lugar/tempo que o corpo em questão habita.

Para Goellner (2013, p. 31-32), existe uma relação entre corpo e identidade, pois

Falar do corpo é falar, também, de nossa identidade dada a centralidade que este adquiriu na cultura contemporânea cujos desdobramentos podem ser observados, por exemplo, no crescente mercado de produtos e serviços relacionados ao corpo, a sua construção, aos seus cuidados, a sua libertação e, também, ao seu controle.

Pensemos nos investimentos da denominada indústria da beleza e da saúde, cuja ampliação não cessa de acontecer. Adornos, cosméticos, roupas inteligentes, tatuagens, próteses, dietas, suplementos alimentares, academias, cirurgias estéticas, medicamentos e drogas químicas fazem parte de um sem-número de saberes, produtos e práticas a investir no corpo produzindo-o diariamente.

Em *Testo Junkie*, Preciado (2018, p. 13), reunindo autobiografia e teoria, apresenta-nos seu “protocolo de intoxicação voluntária à base de testosterona a respeito do corpo e dos afetos de B. P. Um ensaio corporal. Se for preciso levar as coisas ao extremo, é uma ficção autopolítica ou uma autoteoria”. Aqui, contesta-se a normatização da diagnose psiquiátrica enquanto necessidade, por não querer ser avaliado/rotulado a partir da ideia de “transtorno de gênero”, manipulando voluntariamente o uso da testosterona em seu corpo. Além disso, conceitua o termo ‘farmacopornográfico’ para se referir aos “processos de governo biomolecular (fármaco-) e semiótico-técnico (-pornô) da subjetividade sexual” (Preciado, 2018, p. 36).

O argumento farmacológico é que nossos corpos são e podem ser manipulados, transformam-se, em um ponto de vista químico. Já em relação à pornografia, elabora que existe uma exposição permanente das pessoas e seus corpos e, dessa forma, existe uma reprodução massiva, ponto de vista da imagem, de um padrão sexual, de prazer e poder (Silva Júnior, Ribeiro & Oliveira, 2024, p. 88).

Neste sentido, a performatividade no contexto das práticas artísticas *queer*, emerge como ato político de resistência e de subversão, além de meio de expressão, contra as normas hetero(cis)normativas estabelecidas. Em artigo para o V Seminários de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes da Cena (V Seminar/PPGAC/EMAC/UFG), eu, João Ribeiro e Natássia Oliveira contextualizamos o estado tardio da arte *queer* nas artes da cena.

A arte *queer* tem tomado espaço nas artes da cena, juntamente, com outras frentes tidas como minoritárias. A diversidade, a performatividade e as discussões de gênero se tornaram elementos importantes e, diríamos, essenciais nos diálogos da cena contemporânea. À medida que o mundo artístico se inclina a argumentar sobre os aspectos de identidade, representatividade e expressividade tais temáticas são indispensáveis. Artistas e teóricos das artes desafiam normas sociais, acadêmicas e artísticas tradicionais, trazendo à tona possibilidades de criação e, ao mesmo tempo, visibilizando corpos e identidades historicamente marginalizados (Silva Júnior, Ribeiro & Oliveira, 2024, p. 82).

Foi no movimento de enxergarmos nossa arte enquanto *queer* que escrevemos o artigo *Diversidade, performatividade e gênero nas artes da cena: estudos preliminares para um fazer artístico Queer*, em que analisamos as obras *Manifesto Contrassexual*, *Testo Junkie* e *Eu sou o monstro que vos fala* de Paul Preciado (2014, 2018, 2021).

É nesse limiar que proponho em minha montagem elementos de tangenciamento, desvio, rompimento às normas de estereotipação da arte *drag*. Contraponho-me à ilusão feminina idealista não como ato político de poder me expressar da forma que quiser sem ser julgado. De nenhuma forma me coloco na posição de criticar as manas que o fazem dessa forma, muito pelo contrário: defendo que a arte na vida real não é um mero espelho da arte de um *reality show*. Mas não me esquivo de propor que olhemos nossa arte também por uma visão crítica e auto reflexiva, levando-nos às contraproduções as quais não sejam cooptadas pela Indústria Cultural¹⁴ - pela qual também somos sujeitas a reproduzir estereótipos de gênero e sexualidade.

Kevin Gomes (2020, p. 152), por exemplo, ao refletir sobre *drag kings*, aponta como sugestão uma reflexão de como a *drag queen* se tornou um dispositivo “cooptado pelo capitalismo farmacopornográfico”. E para retomar novamente às críticas ao *reality show RuPaul's Drag Race* neste trabalho, elucidamos

A enorme dimensão mercadológico-capitalista que, por exemplo, o reality show RuPaul Drag's Race tomou nos últimos anos parece confirmar a ideia de Preciado (2018) de que o capitalismo funciona em ciclos de excitação-frustração-excitação. É preciso estar atento ao fato de que este programa é oriundo dos Estados Unidos – a maior economia capitalista do mundo. As drag queens estão mantendo o tecnogozo do capitalismo. É preciso lançar olhar crítico sobre isso também (Gomes, 2020, p. 153).

Mercadologicamente, sabemos que o sexo vende. Basta pensarmos em propagandas publicitárias que ressaltam alguns corpos em detrimento de outros. Existe uma régua classista, branca, cisgênera e masculina que domina os modos de produção no entretenimento. Para Ribamar de Oliveira Júnior (2020, p. 203), a partir de uma noção de empalhamento da performance, enquanto “a sociedade farmacopornográfica encontra na pílula anticoncepcional um novo modelo de panopticomestível de controlar corpos nos moldes foucaultianos”,

a performance *drag queen* empalhada, equivale-se dizer que a sociedade farmacopornográfica encontra na sua performance um primeiro modelo de controle da emergência política e contestadora da performance de gênero e sexualidade, pois uma vez guiada pela tecnossexualidade e pela indústria criativa, estaria mais próximo das malhas *mainstream* do consumo do capitalismo artista e mais distante do ativismo dissidente.

Adiante, ver-se-á como isso está diretamente relacionado às produções do ‘videoclipe’ e o porquê tencionamos esse conceito com o de ‘videoarte’. A ideia é, justamente,

¹⁴ HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. *Dialética do Esclarecimento*: fragmentos filosóficos. 1947.

entendermos suas diferenças e similaridades e discutirmos o entrecruzamento de ambos os conceitos na arte que tenho produzido.

1.1 DRAG e perspectivas de gênero

A história do teatro se mistura com a história da arte *drag*. Em tempos nos quais as mulheres não participavam do teatro, homens faziam papéis femininos se caracterizando como tais. Igor Amanajás (2015) e Galyna Kotlyuk (2023) traçam um panorama da história *drag*, partindo desde o teatro grego em 534 a.C. até o século XXI. Segundo Amanajás (2015), a Igreja Católica abarca o teatro como forma de interromper as manifestações pagãs, por volta do século XII, e como a participação de mulheres ainda não era permitida, os papéis femininos eram interpretados por rapazes.

Historicamente, a tradição de representar a feminilidade por atores do sexo masculino no mundo ocidental remonta à Grécia Antiga. Nossa compreensão moderna sobre as peças teatrais da Grécia Antiga, a atuação, o espaço físico do teatro, o figurino, as máscaras e a relação da peça com o público começa com os festivais atenienses de Dionísio – grandes celebrações em honra ao deus Dionísio nos séculos V e VI a.C. No século VI, tanto mulheres quanto homens participavam dessas cerimônias, mas no século V, quando as cerimônias estavam se tornando o que conhecemos como teatro, as mulheres haviam desaparecido completamente do palco. Os pesquisadores não encontraram leis específicas ou códigos de conduta que proibissem a participação de mulheres em produções teatrais, nem rastrearam a razão ou data específica que marcaria o início da ausência das mulheres do palco. Com o desenvolvimento da sociedade patriarcal em Atenas, as mulheres ficaram isoladas da vida política e intelectual pública e começaram a adotar os papéis femininos "tradicionais" que lhes eram atribuídos – os de esposa, mãe e cuidadora, ficando sua esfera de atividade limitada ao lar e aos cuidados com os filhos. Sue-Ellen Case vincularam diretamente essas mudanças socioeconômicas à restrição da participação das mulheres nos festivais de Dionísio, o que levou à sua eventual exclusão do teatro. De acordo com Case, as personagens femininas (interpretadas por atores homens) que a partir de então apareceriam no cenário da Grécia Antiga não eram apenas mulheres, mas sim uma ficção patriarcal da Mulher – uma imagem artificialmente criada de uma mulher como o oposto absoluto de um homem (Kotlyuk, 2023, p. 9 - tradução nossa)¹⁵.

¹⁵ “Historically, the tradition of depicting femininity by male actors in the Western world can be traced back to ancient Greece. Our modern understanding about ancient Greek plays, acting, physical theatre space, costume, masks and the relation of play to audience begins with the Athenian festivals of Dionysus – big celebrations in honour of the god Dionysus in the fifth and sixth centuries BC. In the sixth century, both women and men took part in these ceremonies, but by the fifth century, when ceremonies were becoming what is known as theatre, women had completely disappeared from the stage. Researchers have not found specific laws or behavioural codes that would prohibit women from featuring in stage productions, nor have they traced the specific reason or date that would mark the onset of women's absence from the stage. With the development of patriarchal society in Athens, women became isolated from public political and intellectual life and began to adopt “traditional” female roles attributed to them – those of wife, mother and caretaker, their sphere of activity being limited to the household and childcare. Sue-Ellen Case directly linked these socio-economic changes to the restriction of women's participation in Dionysus festivals, which led to their eventual exclusion from theatre. According to Case, the female characters (performed by male actors) who from now on would appear on the ancient Greek scene were not just women, that rather patriarchal fiction of the Woman – an artificially created image of a woman as the absolute opposite of a man”.

No teatro elisabetano e jacobino do século XVI, embora já houvesse desvinculação com a Igreja, e não existisse proibição da participação de mulheres no teatro, as peças reservavam os papéis femininos para adolescentes por volta dos 13 anos. O dramaturgo inglês William Shakespeare, segundo Amanajás (2015, p. 10), “ao conceber suas personagens femininas, ao rodapé da página em que descrevia tal papel, marcava-o com a sigla *drag – dressed as a girl* –, para sinalizar que aquela personagem seria interpretada por um homem”.

O Teatro Inglês Elisabetano do período renascentista (e até 1662) também excluía atrizes das produções teatrais. Na época de Shakespeare, as mulheres sofriam considerável pressão da sociedade patriarcal, que exigia que se comportassem de acordo com papéis sociais específicos. Esperava-se que as mulheres fossem humildes, quietas e reclusas no espaço privado de seus lares, com suas principais ambições limitadas ao casamento, à maternidade e à administração da casa. O desenvolvimento do pensamento médico da época deu origem à ideia da mulher como um homem "subdesenvolvido" que carecia de genitália masculina – uma criatura frágil, propensa a doenças físicas e psicológicas e, portanto, necessitando de controle e orientação masculina. A tradição religiosa protestante, aludindo insistentemente ao mito bíblico da Queda e ao papel de Eva nele, apenas reafirmava a ideia de que as mulheres eram criaturas imperfeitas, suscetíveis às tentações do diabo, e assim afirmava a dominação masculina sobre as mulheres no mais alto nível. Atuar e participar de produções teatrais que permitiam às mulheres o acesso à esfera pública eram vistas como o oposto exato das expectativas da sociedade e da Igreja em relação às mulheres, e, portanto, as atrizes eram associadas ao adultério, à prostituição, à devassidão e à moralidade decadente (Kotlyuk, 2023, p. 9 - tradução nossa)¹⁶.

Vale ainda ressaltar que, a partir de Kotlyuk (2023, p. 9), ao considerar essa figura feminina,

é preciso lembrar que ela foi criada a partir de uma perspectiva masculina, distante das experiências femininas tanto social quanto politicamente, e que, portanto, refletia apenas uma imagem masculina da mulher e da feminilidade, frequentemente generalizada e estereotipada¹⁷.

¹⁶ “The Elizabethan English theatre of the Renaissance period (and until 1662) also excluded women actresses from theatrical productions. During the times of Shakespeare, women experienced considerable pressure from patriarchal society, which required them to behave according to specific social roles. Women were expected to be humble, quiet and attached to the private space of their homes, their main ambitions being limited to marriage, having children and running a household. The development of medical thought of the time gave rise to the idea of a woman as an “underdeveloped” man who lacks male genitalia – a weak creature that was prone to physical and psychological diseases, and therefore required male control and guidance. The Protestant religious tradition insistently alluding to the Biblical myth of the Fall and Eve’s role in it, only reaffirmed the idea that women were flawed creatures susceptible to the devil’s temptations, and thus asserted male domination over women at the highest level. Acting and participating in theatrical productions that allowed women access to the public sphere were seen as the exact opposite of society and the Church’s expectations of women, and hence actresses were associated with adultery, whoredom, debauchery and decadent morality”.

¹⁷ “It should be remembered that she was generated “by a masculine point of view, which was distanced from female experiences both socially and politically, and thus reflected only a masculine image of women and femininity, which were often generalized and stereotyped”.

Em meados do século XVII, quando as mulheres passaram a desempenhar os papéis femininos no teatro, a arte transformista se converteu em comédia, sendo apresentada em ambientes burlescos e boêmios. No Japão, no século XVII, houve o desenvolvimento do teatro Kabuki, na China, a Ópera de Pequim surge no século XVIII que, embora tivesse mulheres participando, os papéis femininos eram interpretados por homens¹⁸.

Na concepção de Djalma Thürler e Armando Azevedo (2019, p. 4), para que a linguagem estética *drag* que conhecemos hoje fosse difundida, a discussão sobre os direitos da comunidade LGBTQIAPN+, assim como suas lutas para a liberdade de expressão e de identidade de gênero tiveram que passar por uma transformação. A relevância do tema reside na possibilidade de dar visibilidade e escuta a um grupo não majoritário. A arte *drag* abre um espaço de discussão em prol de grupos e assuntos como LGBTQIAPN+*fobia*.

Amanajás (2015) apresenta a arte *drag* como um tipo de performance em que o artista se transforma em um personagem “estereotipado”, que flerta ou não com os gêneros feminino e masculino como forma de diversão, posicionamento político e/ou artístico. O termo está associado à comunidade LGBTQIAPN+, mas não se refere à orientação sexual ou identidade de gênero, nem mesmo enquanto expressão de gênero, e sim como uma expressão artística, encaixando-se em *Queer*. Para Thürler e Azevedo (2019, p. 2), *drag queens* “são artistas que performam gênero enquanto espetáculo, enquanto existência temporária de um corpo sobre outro, um corpo utópico temporal que existe durante o tempo da performance, o tempo da montagem que é um tipo de performance”.

Kotlyuk (2023, p. 9), afirma que as características femininas, a feminilidade eram carregadas por meio de atributos visuais, como “uma túnica feminina mais curta que a masculina, uma máscara feminina com cabelos mais compridos, almofadas corporais especiais projetadas para recriar a figura feminina, além de gestos, movimentos e entonações vocais”. Embora reforcemos que fazer um recorte histórico do que é *drag*, em sua totalidade, tivemos sim a necessidade e curiosidade de entender, no âmbito do teatro, origens e primeiras inclinações do *drag* historicamente, justamente para termos os conceitos para trabalharmos e assim problematizá-los.

Esther Newton, antropóloga cultural norte-americana que realizou diversos trabalhos etnográficos tratando da comunidade gay e lésbica nos Estados Unidos, em *Mother Camp: female impersonators in America* (1979) analisou o universo *drag*, convivendo não somente na cena noturna dos shows e performances, mas também relata a convivência diurna com os

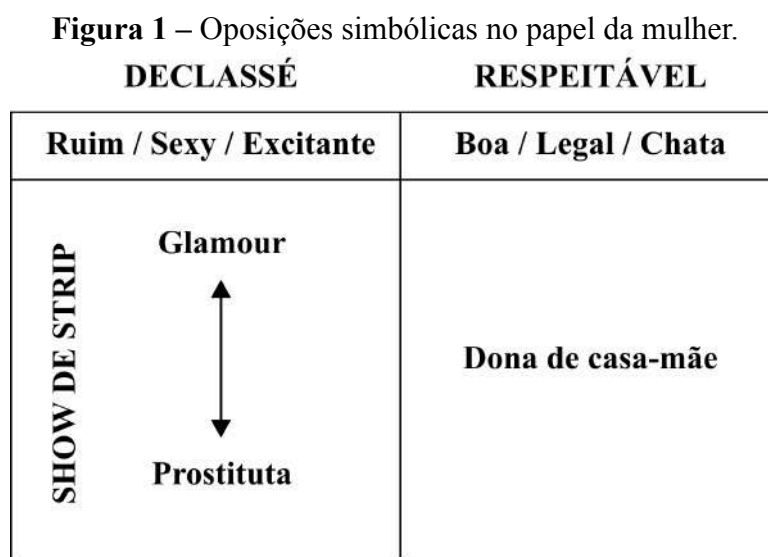
¹⁸ Artigo no site FAAC UNESP. Disponível em:

<https://www.faac.unesp.br/#!/noticia/2051/drag-queen-historia-e-perspectiva-de-quem-vive-a-arte>. Acesso em: 5 abr. 2023.

sujeitos observados. Tratando-se da imagem *drag*, a autora apresenta que existe uma necessidade de retratar o feminino no seu “melhor”:

A imagem de glamour é central nas performances drag. Inicialmente, achei que essa ênfase fosse exagerada. Questionava-me por que as representações de mulheres pelas drag queens* eram tão limitadas. Agora, parece-me que, como em qualquer forma de arte, os detalhes não essenciais foram eliminados e o arquétipo central simplesmente acentuado. No fim das contas, importa se a Miss América toca kazoo ou ensina crianças com deficiência intelectual a amarrar os cadarços? O glamour apresenta as mulheres em seu "melhor", isto é, em seu estado mais desejável e excitante para os homens. O glamour é pornografia estilizada, e o estilo está fundamentalmente nas roupas. O outro lado do glamour é a prostituição. Essa relação é exposta (literalmente) no striptease, que começa como um desfile de roupas e termina como um show de nudez. Tanto a drag queen quanto a prostituta são, francamente, desejáveis para os homens e, nisso, contrastam com a dona de casa/mãe; portanto, também são consideradas de classe baixa. (Newton, 1979, p. 57, tradução nossa)¹⁹.

Esse esquema foi retratado pela autora da seguinte forma:



Fonte: Newton, 1979, p. 57 (tradução nossa).

¹⁹ “The glamour image is central to drag performances. At first I thought that this emphasis was exaggerated. I wondered why drag queens portrayals of women were so limited. Now it seems to me that as in any art form, the non-essential details have been pared away and the core archetype simply accentuated. When all is said and done, does it matter whether Miss America plays the kazoo or teaches retarded children to tie their shoelaces? The glamour mode presents women at their “best”, that is, at their most desirable and exciting to men. Glamour is stylized pornography, and the style is fundamentally in the clothing. The flip side of glamour is prostitution. This relationship is laid bare (literally) in the strip, which begins as a clothing show and ends as a skin show. Both the glamour queen and the prostitute are frankly desirable to men and in this they contrast with the housewife-mother; therefore, they are also declassé”.

Embora o esquema acima seja voltado para mulheres do sexo feminino, atualizando um pouco, podemos considerar que seja voltado para o estereótipo feminino. Dessa forma, podemos dissecar e atualizar quando Newton (1979, p. 57, tradução nossa) afirma que

O interessante sobre as drag queens é que elas não se consideram mulheres, e o público também não. Então, se alguém é realmente homem, é uma façanha ainda maior parecer uma mulher glamorosa e fascinante²⁰.

Primeiramente não são somente homens gays cisgênero que fazem *drag*. Mesmo que exista a ideia de que homens fazem *drag queens* e mulheres fazem *drag kings*, atualmente não há mais a necessidade de haver esse encaixotamento. Outro ponto importante é que o público, mesmo já entendendo que está em um show em que existe o artifício da transformação, já se preocupa sobre como tratar artistas no *backstage*²¹, *meet and greet*²² ou nas postagens das redes sociais, buscando saber os pronomes em que a pessoa prefere ser chamada *in and out of drag*²³, por exemplo. Claro, não são todos os públicos que se preocupam, mas acredito ser importante trazer essa percepção por ser recorrente na minha experiência. Por fim, sobre a última parte da ilusão de se parecer com o gênero oposto ser uma façanha da transformação, isso se mantém, mas não necessariamente é só isso, pois o *drag* já expandiu suas possibilidades para além de somente imitação.

Assim, o drag na subcultura homossexual simboliza duas afirmações um tanto conflitantes sobre o sistema de papéis sexuais. A primeira afirmação simbolizada pelo drag é que o sistema de papéis sexuais é realmente natural: portanto, os homossexuais são antinaturais (respostas típicas: “Sou fisicamente anormal”; “Não posso evitar, nasci com o desequilíbrio hormonal”; “Sou realmente uma mulher que nasceu com o equipamento errado”; “Sou psicologicamente doente”). A segunda afirmação simbólica do drag questiona a “naturalidade” do sistema de papéis sexuais em sua totalidade: se o comportamento de papéis sexuais pode ser alcançado pelo sexo “errado”, segue-se logicamente que, na realidade, ele também é alcançado, e não herdado, pelo sexo “certo”. Os antropólogos dizem que o comportamento de papéis sexuais é aprendido. O mundo gay, por meio do drag, afirma que o comportamento de papéis sexuais é uma aparência; é “externo”. Pode ser manipulado à vontade (Newton, 1979, p. 118, tradução nossa)²⁴.

²⁰ “The interesting thing about drag queens is that they do not consider themselves to be females and neither do audiences. So if one is really a male, it is even more of a feat to look like a glamorous and exciting woman”.

²¹ Bastidores.

²² Encontro com fãs.

²³ Em *drag* e fora de *drag*.

²⁴ Thus drag in the homosexual subculture symbolizes two somewhat conflicting statements concerning the sex-role system. The first statement symbolized by drag is that the sex-role system really is natural: therefore homosexuals are unnatural (typical responses: “I am physically abnormal”; “I can’t help it, I was bom with the wrong hormone balance”; I am really a woman who was bom with the wrong equipment”; “I am psychologically sick”). The second symbolic statement of drag questions the “naturalness” of the sex-role system in toto: if sex-role behavior can be achieved by the “wrong” sex, it logically follows that it is in reality also achieved, not

Em entrevista ao jornal britânico independente *The Guardian*, a *drag queen* RuPaul, posiciona-se contra a estandardização da arte *drag*, apontando que *drag* nunca será *mainstream*²⁵, massificado, pois, por si só, rompe com o *status quo*, sendo, portanto, uma prática de “resistência, subversão e oposição” aos padrões impostos pela sociedade cis heteronormativa (Gadelha, Maia & Lima, 2021, p. 3). Para a *Mama Ru*²⁶, em partes da entrevista destacadas e traduzidas por Gadelha et. al.,

Drag nunca vai ser *mainstream* porque quebra a quarta parede e zomba de nossa cultura e identidade: quanto você tem, de onde você é, seu contexto econômico. Drag zomba de tudo isso. É a antítese do *mainstream* [...] A cultura *mainstream* sempre cooptou a cultura gay e outras subculturas; nosso vernáculo, nossa moda, nossa linguagem. Mas adivinha? Nós temos muito mais de onde tudo isso veio. Ainda estamos 10 anos à frente.²⁷

Drag é uma linguagem artística tangente ao que está no topo da pirâmide de consumo, mas isso não quer dizer que os artistas rejeitem “o topo”, mas sim que rejeitam fazer arte de forma genérica, copista e parafraseada do que está sendo amplamente consumido pelas massas. Será subversiva às normalidades estéticas e “permanecerá uma prática de *outsiders*” (Gadelha, Maia & Lima, 2021, p. 3).

Para outro autor, Bruno Almeida (2022, p. 70),

O drag é uma manifestação artística que não encontra um corpo de conhecimento associado às formas de ensino tradicionais: um sujeito que deseja fazer drag precisa buscar o entendimento sobre como se maquiar, como se montar, o que fazer para encontrar espaços para realizar suas performances no contato com outros sujeitos que já estão na prática a mais tempo; não há uma “escola para drags”, ou uma via tradicionalmente reconhecida como ideal para que isso ocorra.

Em artigo do Jornal da USP²⁸, a *drag queen* Kam Middle, que recebeu montada o prêmio de melhor apresentação oral no 12º Workshop do Programa de Pós-Graduação em Ciências Farmacêuticas da USP por seu trabalho de mestrado, comenta que:

inherited, by the “right” sex. Anthropologists say that sex-role behavior is learned. The gay world, via drag, says that sex-role behavior is an appearance; it is “outside”. It can be manipulated at will.

²⁵ O termo se refere à cultura de massa, ao público final, às tendências dominantes de mercado.

²⁶ Como RuPaul é chamada pelas *queens* que participam de seu *reality show*, o *RuPaul’s Drag Race*.

²⁷ Entrevista disponível em:

<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2015/jun/03/rupaul-drag-is-dangerous-we-are-making-fun-of-everything>. Acesso em: 5 abr. 2023.

²⁸ Matéria “Arte drag busca maior visibilidade e consolidação no meio acadêmico”. Disponível em: <https://jornal.usp.br/atualidades/arte-drag-busca-maior-visibilidade-e-consolidacao-no-meio-academico/>. Acesso em: 4 abr. 2023.

A arte drag, por sua própria natureza, é inovadora, vibrante e linda, e ela reside dentro de cada um de nós. É como escrever um artigo científico – você tem uma ideia que é natural para você e a coloca no papel. Quando essa ideia é aceita socialmente, é uma sensação incrível. Por isso, ter a aprovação social é uma grande ajuda.

Ainda no mesmo artigo, Rita Von Hunty, *drag queen* interpretada por Guilherme Pereira, que possui o canal Tempero Drag no *YouTube* e é professor de filosofia e sociologia, apresenta a expectativa de que a arte *drag* se consolide

tanto em campo de pesquisa e experimentação quanto em um campo de exercício das pessoas dentro das academias, em especial nas artes cênicas, porque inevitavelmente a arte drag ainda é uma forma artística que ocupa um lugar muito marginalizado.

Drag trata-se, portanto, de uma forma de expressividade artística, em que artistas se montam para personificar, mas não necessariamente, um personagem criado, seja por lazer seja para estender sua persona artística, potencializando-a de maneira exponencial. No artigo *Drag Queen in.submissão: a contrassexualidade na contemporaneidade da transperformação* (Silva Júnior & Oliveira, 2024) Natássia Garcia e eu abordamos a *drag* como um constructo o qual se faz e desfaz a partir de referências e experiências vividas pelo sujeito que se monta. As experiências e experiencições performáticas atravessam o fazer artístico e a composição da persona. Tais percepções e elaborações conceituais, as quais emergem das tensões entre subjetividade e objetividade, proporcionam uma montagem mais íntima e menos estandardizada. Assim, fora dos moldes e tratos de senso comum de como se fazer *drag*, reflete-se acerca do que é ‘ser *drag*’. Dessa forma, me contraponho às ‘regras’ que se têm sobre o que dizer enquanto *drag* e como fazer *drag* a partir meramente de um imaginário social estabelecido pela midiatização.

Pensar *drag* enquanto imagem nos faz refletir sobre o processo de descobrimento da *drag* do autor. Geralmente loira e questionada sobre por que mantenho meu nome e não mudo para Ashley ou Brittany, uso figurinos provocantes que acentuam as poucas curvas do meu corpo sem enchimentos. E por que não mudo o nome, a cor da peruca ou adiciono enchimentos na minha montagem? Respondo com outra pergunta: por que devo? Posiciono minha *drag* num lugar de questionamento a essas normas de uma arte que prega tanto a liberdade. Prefiro ser um enigma, para todas as vezes que meu nome for chamado ao palco, haja um estranhamento. Gerar questionamentos como “Ottair? Será que é um senhor de idade? Que diabos de nome é esse?” e, logo após, ser aplaudido pelo que fizer em cena (Silva Júnior & Oliveira, 2024, p. 9).

No mesmo artigo, elaboramos que *drag* é, puramente, “um resultado de experiências estéticas e de relações do indivíduo em sociedade, que culmina numa produção artística a

partir de construções imagéticas” e que pode ainda “ser uma personagem avulsa do artista ou como uma “extensão” dele” (Silva Júnior & Oliveira, 2024, p. 8).

1.2 *Drag* e o Campo Expandido

Buscaremos em Rosalind Krauss (1979) estabelecer um resumo sobre o conceito de ‘campo expandido’ para posteriormente estabelecermos um entrecruzamento com a arte *drag*. O conceito surge com Krauss para se tratar da escultura, mas é utilizado para caracterizar diferentes formas de expressão artística que apresentam particularidades similares.

A categoria escultura, assim como qualquer outro tipo de convenção, tem sua própria lógica interna, seu conjunto de regras, as quais, ainda que possam ser aplicadas a uma variedade de situações, não estão em si próprias abertas a uma modificação extensa (Krauss, 2008, p. 131).

O que Krauss (2008) propõe é o rompimento com o reducionismo, com as amarras do que se é e modos de se fazer a escultura, a partir da problematização de paradigmas propostos pelo modernismo e, a partir disso, pensar-se como as influências de outros meios podem ser utilizados na produção. Mas é também uma proposta de rompimento com o historicismo acerca do que se é a escultura, para só assim a categoria se tornar de fato maleável.

Um exemplo de como este termo é utilizado para se tratar de outras formas de expressão, Gabriela Lírio Gurgel Monteiro (2016) estabelece pressupostos para se pensar o teatro e a tecnologia no campo expandido. Monteiro (2016, p. 38) define campo expandido, ou campo ampliado, como “uma rede de fricção e de indefinição; sua riqueza reside exatamente no não-aprisionamento de formas artísticas”. Ou seja, para a autora, o campo ampliado se trata de um princípio para a realização de produções experimentais entre teatro e tecnologia.

Ao se pensar na historicidade, *drag* parece que advém de um contexto teatral de imitação do feminino por homens. Isso por si só já serviria para designar de onde vêm a noção que estabelece algumas normas para a montagem *drag*: a referência das figuras femininas no teatro eram as deusas mitológicas, musas, esposas, rainhas, princesas, que posteriormente seriam substituídas pelas atrizes de *Hollywood*, cantoras de rádio, divas da música, dentre outras figuras femininas em projeção midiática. No entanto, com o conceito de *drag* se desprende da noção de representar o gênero feminino, podendo-se pensar o rompimento com a binaridade de representação imagética de gênero para um contexto mais

fluido da montagem. Daí podemos pensar na distinção existente entre *drag queens* e *drag kings*, ou ainda considerar aqueles que não se identificam com nenhuma dessas deduções.

Em seu trabalho de conclusão de curso, David Ceccon dos Santos (2017) apresenta a *drag queen* Alma Negrot, a partir de entrevista, a potencialidade da *drag* como uma extensão do artista. Dessa forma, Santos (2017, p. 19) considera que a persona Alma Negrot:

Não é uma personagem, não é uma construção para além de Raphael Jacques [artista criador da *drag* Alma Negrot]. Ela é tudo que o artista anseia ser e coloca em prática, apresentando-se a partir da montagem de seu próprio eu para criar novas visualidades, novos sentidos para o corpo.

Dessa forma, é possível enxergar a arte *drag* no campo expandido já na fluidez dos mecanismos de representação de gênero. Mas também, pode-se pensar na subjetividade da montagem de cada artista para a construção da sua persona *drag*, podendo ser um personagem ou um *alter ego*. Isso abre margem para o artista decidir de que forma aplicará em sua montagem alguns pressupostos como esconder sobrancelhas, aquendar, mudar as proporções do corpo, usar peruca, além de decidir quais são as influências e referências que perpassam a montagem até o produto final, que não necessariamente precisa ser o mesmo sempre.

É possível também se pensar a *drag* num campo expandido ao se considerar os nichos de atuação que esses artistas podem atuar para além da performance propriamente dita. Com programas como *RuPaul's Drag Race*, onde as *queens* devem participar de batalhas de *lipsync*²⁹ para continuarem no programa durante a eliminação, fica impregnado no imaginário social atual que toda *drag queen* tem que necessariamente saber dublar. Mas podemos atuar em outros nichos, atendo-nos não apenas a um, mas vários. Como exemplo, trago *drags* brasileiras: na música, com Pablio Vittar e Glória Groove; as comunicadoras, Rita Von Hunty e Lorelay Fox, a sócia da Lady Gaga e performer Penelopy Jean; dentre outros nichos de apresentação, *hosting* e *comédia*. Há também aquelas que só fazem *drag* para as redes sociais, ou que a própria montagem se basta, não tendo que desempenhar outro nicho necessariamente.

Oliveira Júnior (2018, p. 193), usando uma expressão benjaminiana, aponta para a necessidade considerar-se, no contexto de *drag queens*, “a dimensão aurática da performatividade no capitalismo artista”, ao que ele agencia a Lipovetsky e Serroy (2015) em seu texto, pois aponta que justamente artistas desse nicho acabam se inserindo na “lógica de reprodutibilidade técnica pela mediação do utilitário e do industrial”.

²⁹ Traduzido para “dublagem”. O termo advém de “sincronização labial”, mas devido ao contexto, dublagem é mais adequada.

Dessa forma, pode-se perceber como o fenômeno *drag queen* parece cada vez mais distante da dimensão artivista da emergência política, ou seja, do eixo capaz de recuperar o direito de construir ficções biopolíticas *hackers* (PRECIADO, 2018) e cada vez mais próxima do *tecnogozo* que o verniz plástico do consumo desenha como mais valia do proletariado farmacopornográfico. O ponto de partida para a análise considera o fenômeno da *drag queen* como um efeito placebo diante da resistência crítica à normalização sexual e de gênero, portanto, mediado pelos processos de sujeição e pelo controle de espaços possíveis de agenciamento político no contexto da indústria e do neoliberalismo farmacopornográfico (Oliveira Júnior, 2018, p. 193).

Ao que Santos (2017, p. 30) define como “flutuação” o fato de a *drag* Alma Negrot se afirmar enquanto artista visual, aproximo essa “flutuação” da minha montagem. A aproximação se dá ao pensar na formação acadêmica em teatro, na atuação na música, na maquiagem, no audiovisual e, além disso, acontecer de ser *drag queen*. Ou nas palavras de Santos (2017, p. 30) flutuar “entre os códigos do fazer drag”, sendo que isso “acaba por implodir conceitos fixados e questionar barreiras e limitações, tanto do drag tradicional, quanto da arte como campo específico”.

Falando sobre a teatralidade da *drag queen*, Eliakins Lopez (2016, p. 4665) apresenta que estes elementos se iniciam antes da “performance cênica-espetacular”, nascendo com uma ideia que é exibida posteriormente por meio dos artifícios teatrais. Considerando isso, partindo da ideia, se pensa noutras concepções como a paleta de cores, a maquiagem, a roupa, a coreografia com o espaço, o público a ser atingido, a mensagem que se quer passar... E isso me faz introduzir um pensamento entre *drag* e comunicação, pensando no campo expandido como um espaço de constituição da imagem, do imaginário, da imaginação do sujeito. Espaço de memória, portanto.

Durante os estudos e as experimentações para essa pesquisa, deparo-me com o conceito de ‘memória’, após ler o artigo de Fabíola Dores (1999), intitulado *A memória como método de pesquisa*, para a disciplina de Seminários Integrados de Pesquisa. Ela inicia o texto tratando o caráter subjetivo da memória como método qualitativo, que se baseia “no estudo do próprio homem, em sua relação com o meio social, ao qual está inserido, levando em conta os sentidos, os sentimentos e a sensibilidade dos indivíduos envolvidos no processo de pesquisa” (Dores, 1999, p. 113).

Enquanto praticante desse meio de expressão artística, percebo em minha montagem *drag* a influência das memórias que tenho de minha mãe, irmãs, tias e primas se arrumando para as festas e, ao mesmo tempo, lembrança de que eu queria me arrumar tanto quanto elas. Sentia o peso de eu, enquanto homem, não poder me “montar”, justamente. Ao mesmo tempo, remonto memórias de brincadeira a partir de desenhos, filmes, jogos e até *shows*, em que eu

sempre tive maior identificação com as figuras femininas. A volatilidade da arte *drag* me possibilitou explorar esse aspecto camaleônico: um dia, performer de boate; no outro, cantora pop; à noite cantando ao piano, de manhã uma super-heroína, mais tarde uma *pin up*; dentre diversas outras possibilidades. Além disso, pego-me escavando roupas que as figuras femininas importantes da minha vida usaram no passado: vestidos de formatura e aniversários, *collants*, espartilhos, sapatos, maquiagens vencidas, brincos, colares e outras peças.

Ao mesmo tempo, sou atravessado por memórias da igreja, das formações religiosas, do coral. Vejo-me estabelecendo paletas de cores e tendo ideias partindo de pinturas barrocas, usando auréolas, fazendo aparições em eventos e ouvindo das pessoas coisas como “quando você chegou, pensei que era uma santa”.

Figura 2 – “Santa”.



Fonte: Foto de Gustavo Brayan para o Show da Diversidade e Cabaré das Divas edição de Natal (2023).

Dores (1999) traz em seus escritos ideias de Ecléa Bosi (1994), que entende a memória como um fenômeno individual. Mas, em contraposição, apresenta Maurice Halbwachs (1990), autor que pensa a memória de forma coletiva, devendo ser analisada conforme a experiência social na qual o sujeito se insere. No entanto, Bosi (1994, p. 441 apud Dores, 1999, p. 116) afirma que, embora exista o caráter coletivo da memória, é o indivíduo quem lembra, recorda e memoriza.

Nesse sentido, concordo com Bosi, pois, por exemplo, tenho uma percepção de que eu era mais feliz quando frequentava a igreja, quando na verdade eu só tentava mascarar com a religião a minha identidade, acreditando cegamente no pecado de ser quem eu sou.

Ao escrever sobre a minha experiência vivida, é possível realizar uma elaboração crítica sobre como meu corpo *queer* sobrevive e se desdobra para alcançar objetivos no meio em que vive e como convive nesse meio. Sobretudo, como busca formas de romper com paradigmas pré-estabelecidos para essa per. formação de existência e resistência.

A partir da presente escrita, revela-se a forma de pensar de um homem *gay*, questionador de gênero, artista, cristão católico não praticante, que vem de uma cidade muito pequena e ruralizada do interior de Goiás.

Não preciso ir longe para enxergar *drag* no campo expandido: adivinha quem é *drag* e atua em várias vertentes artísticas e acadêmicas? (Aqui o leitor pode dizer meu nome bem alto).

2 DA CRIANÇA VIADA E CAIPIRA AO GAY DRAG QUEER BEM RESOLVIDÍSSIMO!

Título sugestivo, eu sei! Neste primeiro momento, usarei de uma linguagem mais informal, menos quadrada, menos acadêmica, para me apresentar e dizer de onde vim. Mas isso não quer dizer que eu não retome essa linguagem durante esta em outras partes da dissertação. Poderia pedir licença poética para falar de mim, mas isso não é muito do meu feitio. Logo, sem pedir licença mesmo, trago memórias pessoais como gatilhos para essa parte que será importante para o desenrolar poético desta pesquisa.

Nunes (2025, p. 22) apresenta que o termo “criança viada” passou a ser utilizado pela comunidade *queer* em meados de 2010 ao se tratar de infância e sexualidade, em contextos acadêmicos ou não. Nunes, assim como eu, apropria-se do termo, utilizando-o no título do primeiro capítulo de sua tese. A diferença é que trago o meu contexto de criança que cresceu no interior, “caipira”, como muito fui chamado pejorativamente ao me mudar para Goiânia, e substituindo o “*queen*” por “*queer*”, adaptando-me aos atravessamentos que perpassam a minha montagem.

Escrever sobre a minha experiência vivida é uma forma de elaborar criticamente sobre como um corpo *queer* sobrevive, volatiliza-se, desdobra-se no meio em que vive para alcançar novos lugares e objetivos. A escrita revela ainda o modo de pensar de um homem gay, em uma posição de questionamento de gênero, um artista com criação cristã católica, advindo do contexto de uma cidade muito pequena, interiorana, ruralizada, com pouco oferecimento de entretenimento ou de possibilidades diversificadas de formação estética. Dessa forma, é possível enxergar vias de se pensar de que forma essas experiências refletem no meu fazer artístico, enquanto performer *drag*, principalmente; e a possibilidade de me distanciar e me ver olhando para mim mesmo enquanto outra. Eu, enquanto observador de mim mesmo e minha própria práxis³⁰.

³⁰ Para Oliveira (2013, p. 43) a práxis pode ser compreendida, a partir do pensamento adorniano, como a “teorização de uma prática crítica e reflexiva”. Dessa forma, trata-se de “não só olhar o objeto de conhecimento e o contato com este possibilita a transformação, como também refletir sobre o objeto pode levar à transformação” (Oliveira, 2013, p. 43).

Figura 3 – Criança loira, branca que nem papel, com camiseta do Pica-Pau, brincando com flores amarelas no quintal de casa.



Fonte: acervo do autor.

Sou Otair Flor da Silva Júnior de nascença, tenho o mesmo nome do meu pai, que carrego com tanto orgulho. Depois virou “Flôr” quando fui renovar minha certidão de nascimento³¹. Mais tarde, passei a usar “Ottair” como preferência artística, para dar um charme a um nome que já não se vê muito por aí. Um virginiano caótico por causa de um ascendente em Gêmeos gritante; sentimentos complicados de uma Lua em Capricórnio que parecem nem existir pela falta de água no mapa astral; uma perseverança e energia de um Marte em Leão para conquistar as coisas; uma lábia diplomata, senso estético apurado e vários contatinhos por Mercúrio e Vênus em Libra. Não sou astrólogo e o horóscopo por si só

³¹ Aos 18 anos na vida de um jovem *queer* sonhador, o fatídico alistamento militar era um pesadelo. Acontece que, mesmo para conseguir o certificado de reservista, é necessário realizar o alistamento. Para a minha surpresa, meu CPF foi registrado com o sexo feminino na primeira impressão da minha carteira de identidade. Por isso teve que ser regularizado na receita federal e no cartório em que fui registrado. Coincidência?

não me define, mas a busca por autoconhecimento pelo lado de cá é ferrenha. Se reclamar, começo a falar das personalidades MBTI³² ou de numerologia.

Permitam-me também contar um pouco da minha história. Sou natural de Goiânia, Goiás, mas cresci no município de Professor Jamil, no mesmo estado. Uma cidade pequena, com cerca de três mil e setecentos habitantes³³. Batizado, catequizado e crismado na Igreja Católica Matriz, participei do coral dos 11 aos 18 anos. No espaço e na praça em frente à igreja, depois da missa, brincava com meus amigos; na Festa Junina, brincava nos brinquedos do parquinho que visitava a cidade; no salão de festas, escutava os leilões de arrecadação para a igreja, com muito tédio, esperando meu pai arrematar um frango assado.

Minha casa é no centro da cidade, mas em vinte minutos é possível atravessar o município a pé, se tiver destreza. Hoje com muros e paredes verdes por fora, mas na época da infância, com um quintal com pé de caju que onde fazíamos um balanço, pé de acerola que pinica, mamoeiro mamão, limão limoeiro, um pé de flores rosas no qual em que eu brincava de casinha, tinha coqueiros que com os quais fazíamos casinhas com as folhas. Por onze anos, dividia a casa, em outra configuração, com meus pais e minhas duas irmãs mais velhas. Aprontamos muito... Brincávamos com bonecos, elas de Barbies ou Suzies, eu com meu Max Steel, Homem-Aranha ou Power Ranger. Imitávamos as trapezistas do Circo do Palhaço Canela. Dançávamos e cantávamos as músicas do circo em casa, com os DVD's, às vezes, pirateados. Depois, com o nascimento do meu irmão mais novo, a casa tomou outra configuração, e nos dividíamos para ajudar a olhar e cuidar dele.

Desde sempre, a arte esteve presente em nossas vidas: com artesanato e pintura, vinda da parte de mãe; e música e artesanato, herdada por parte de pai. Meus avós paternos e mantermos moravam na roça. Íamos com frequência para suas casas para visitar, acompanhar meu pai tirar leite, brincar com os primos, ver os familiares que não víamos há muito tempo. Os quintais eram grandes e possibilitaram que nossa imaginação fluísse. Vivíamos aventuras, brincávamos de casinha, subíamos nas árvores, andávamos pelos pastos, galopávamos nos cavalos, corríamos dos porcos, dançávamos o *Segura o Tchan*³⁴. Nas brincadeiras, entre os primos, eu me sentia confortável em desempenhar os papéis femininos dos desenhos, dos jogos, das novelas, das bandas, das cantoras, etc.. Não me sentia julgado. Uma prima diz que

³² Em pesquisa rápida no *Google*, a sigla em inglês significa Myers-Briggs *Type Indicator*. Trata-se de um questionário que avalia a personalidade de uma pessoa em 16 tipos diferentes. Tem sua base fundada na teoria dos tipos psicológicos de Carl Jung.

³³ População estimada pelo IBGE: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/go/professor-jamil/panorama>. Acesso em: 5 abr. 2025.

³⁴ Música intitulada *Pau que nasce torto / Melô do Tchan*, lançada em 1995 pelo grupo brasileiro de pagode É o Tchan!

eu pulava no sofá com um lençol amarrado. Um super-herói? Não. Uma borboleta! Sempre uma criança viada!

Na região em que cresci, em julho, anualmente, ocorre a Folia de Santo Antônio. Geralmente, os pousos acontecem na zona rural e a romaria pode passar pela zona urbana. Todos os parentes iam pousar na casa dos meus avós paternos, com barracas ou dormindo em colchões espalhados. Era sempre uma festa. Nessa época do ano, antes da folia, víamos minha avó e tias fazendo os enfeites dos pousos: balões, cravos, bandeiras, com tecido, fitas de cetim, lantejoulas, papel crepom, papel de seda... Minha mãe era convidada para confeccionar as coroas, entregues no último dia de festa para os festeiros do próximo ano. Fazia com papel cartão, lantejoulas, cola quente ou de isopor. Aprendi a tocar pandeiro, caixa, até um pouco de viola e sanfona convivendo com os foliões por tantos anos.

Estudei nas escolas públicas daquela cidade. Foi na escola que expressei a vocação artística por meio de apresentações de dança, teatro, música e poesia. Em praticamente todos os eventos, eu me apresentava, sem medo. Enturmava-me muito com as meninas, que queriam participar das apresentações comigo. Mas no recreio ou nas aulas de educação física, se o assunto fosse futebol, era escolhido sempre por último; mas entretanto, se era queimada, dava briga pra ver em qual time eu ficava. Fiquei bom em matemática depois, pois no ensino fundamental me inclinava mais para as aulas de artes. Não tenho muitas memórias da primeira fase do ensino fundamental, só da segunda e do ensino médio.

No ensino médio tive bastante incentivo por parte dos professores para seguir no ramo da arte. Quando me perguntavam o curso que eu queria fazer, se eu respondesse medicina, direito ou engenharia, podia esperar que logo me colocariam no meu lugar: o de artista. Pensando com a cabeça de hoje, era muito difícil dizer que queria ser artista, com tantas pessoas e tantos outros querendo outros caminhos com lucros mais “certeiros”, ainda mais quando se era premiado como ‘aluno destaque’ diversas vezes.

Finalmente, assumi meu destino e meu desejo... Passei no Exame Nacional do Ensino Médio (Enem) para Teatro, na Universidade Federal de Goiás (UFG), em 2018, e, por isso, mudei-me para a capital goiana. O curso era majoritariamente vespertino, então, a logística dos ônibus de estudantes que saíam de Professor Jamil e região não batiam com os horários das minhas aulas. Foram nas kitnets, nas casas e nos apartamentos divididos que onde conheci amigos que levo até hoje. Também tenho amigues do curso de teatro, de outros cursos da universidade e agregados que foram aparecendo, amigos de amigos, parentes de amigos, e, até mesmo, os professores do prédio. Eu disse lá em cima, na seção astrologia, que eu sou muito sociável?

Quando cheguei em Goiânia, demorei para me adaptar com os ônibus, pois em primeiro momento morei longe da universidade. No terminal, após pedir informação e revelar que eu era do interior, escuto alguém me chamar de “caipira”. Mas por que isso me incomodou tanto na época? E a partir disso adotei uma atitude mais fria, em contraponto à receptividade de alguém que vem do interior. Queria eu suprimir um traço da minha personalidade para me encaixar na minha então nova realidade?

Durante os anos de graduação pude explorar algumas facetas da minha personalidade que, de certa forma, sentia reprimidas por fatores sociais, religiosos e geográficos. Deparei-me com uma feminilidade a qual estava encaixotada num canto da minha mente. A caracterização cênica do ator, principalmente a maquiagem, marcou um momento de recobrada de autoestima, perdida por vários testes de elenco que não passei por não ter uma aparência esperada, assim como rejeições sofridas dentro da comunidade gay. É justamente na faculdade que eu começo a ter uma experimentação mais concisa da maquiagem. Mas já experimentava antes porque, quando minha mãe e irmãs saíam trabalhar, estudar, eu ia lá no guarda-roupa e experimentava as *makes*, os saltos, as roupas delas. Morando sozinho, tive a condição de comprar o meu próprio kit de maquiagem e experimentar com mais afinco o poder da transformação pela maquiagem. A atuação, entonação, tônus corporal eram bons, mas sempre algo sobre a minha aparência me impedia: o nariz, os dentes, a testa, a magreza, as entradas no cabelo.

Com a vontade de alterar essas facetas familiares, caminhando com meu ‘eu’ até então por mim estranhado, foi aí que mergulhei e resolvi mergulhar na arte *drag*³⁵.

No ano de 2016, aproximadamente, iniciei o contato com a arte *drag* a partir do *reality show RuPaul’s Drag Race* por meio de recortes de vídeos e memes encontrados nas redes sociais. Porém, somente em 2018 passei a acompanhar essa arte com afinco, justamente quando ingressei na Universidade – quando assinei a Netflix. Na minha infância, quando minha mãe saía para trabalhar, experimentava escondido as maquiagens dela. E durante a graduação em teatro, o interesse pela maquiagem pôde ser revelado. E os colegas de curso, que faziam parte dessa tribo, começaram a falar mais sobre *drag*. Então, o menino acanhado do interior, passou a experimentá-la timidamente (Silva Júnior & Oliveira, 2025, p. 262).

³⁵ “*Drag* é uma forma de expressão artística em que o/a/e artista cria e se transforma em um personagem por meio da montagem. Embora existam conceitos gerais do que é ser *drag*, não existe uma única forma de fazê-lo. Por isso, as diversas montagens possibilitam que cada artista explore, em sua subjetividade, aspectos binarizados ou não de gênero, reforce estereótipos, utilize extensões do corpo como enchimentos, faça maquiagens de beleza ou monstruosas, dentre outras possibilidades” (Silva Júnior & Oliveira, 2024, p. 265).

Embora, a princípio, tenha mais reproduzido rostos de *drag queens* que eu admirava do que criado o meu próprio *mug*³⁶, pude me aventurar e me enxergar de formas diferentes. Passei a aceitar as minhas características físicas, ao invés de querer modificá-las cirurgicamente. Abracei-me e acolhi a mim mesmo na minha diferença, a partir da arte *drag*. Aqui podemos enxergar o papel social e cultural da arte *drag* na humanização e aceitação pessoal de artistas, no que se refere, principalmente ao imagético binário de gênero e o estereótipo feminino e masculino do belo, da perfeição, do que é desejado e adorado.

Enquanto no meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) *Fúria: depoimento autobiográfico e experiência vivida como material para criação performática e colaborativa de um videoclipe* (Silva Júnior, 2022) eu tenha explorado possibilidades de criação autobiográficas a partir da minha *drag*, dessa vez busco me aproximar daquilo que me afastei por pressão social: as minhas raízes, meu a minha espiritualidade - não em cunho religioso - e, certamente, o mais importante:, da criança sonhadora que fui e habita em mim. Durante a escrita do TCC, houve o desejo de fazer um álbum multimídia. Mas não foi possível devido ao tempo curto para a entrega do resultado, sendo plausível a produção de uma música e um videoclipe. Assim, surgiu a necessidade de trabalhar com esse desejo contínuo no mestrado. Almejou-se um aprofundamento na arte *drag*, na sua estética e, a partir das poéticas da autobiografia, produzir o um álbum multimídia.

Ao trabalhar na construção de um depoimento autobiográfico para o trabalho de conclusão de curso, percebi a potencialidade desse material para a criação performática. Durante todo o processo de produção da música e do videoclipe, expus acontecimentos e fiz questão que os colaboradores entendessem do que se tratava essa obra e o que ela significava para mim. Desta forma, poderiam contribuir diretamente com suas percepções, aproximações e referências. A autora Cecília Salles (2006) trata sobre redes de criação como forma de produção a fim de explorar possibilidades de desenvolvimento da obra. Para ela, a criação nos coloca em um ambiente fluido, onde é necessária “flexibilidade, não fixidez, mobilidade e plasticidade” (Salles, 2006, p. 12) e que as interações interpessoais “são muitas vezes responsáveis por essa proliferação e novos caminhos” (Salles, 2006, p. 26). Cada cena do videoclipe teve um porquê de estar no recorte final, com a finalidade de contar uma história de resistência a partir da reinvenção constante. É a partir dessa rede de criação com outros artistas que surgiu a necessidade de aprofundamento na arte *drag* e de estreitamento de laços entre

³⁶ Expressão utilizada para se referir à maquiagem, ao rosto criado por artistas drag, embora já tenha sido visto em outras instâncias, mas geralmente proferida por pessoas da comunidade LGBTQIAPN+.

artistas desse meio artístico, juntamente com artistas aliados da causa, como forma de pesquisa, produção artística e valorização celebrativa desta arte.

Foi estabelecida uma rede de colaboração e criação entre amigos artistas. As letras partem de um caráter autobiográfico, autoetnográfico e autoficcional. A produção musical está sendo feita em *homestudio* pela *Digital Audio Workstation (DAW) FL Studio*³⁷ e a captação de áudio em colaboração com o produtor musical. Manteve-se a colaboração para cenário e indumentárias com diretores de arte e com os laboratórios da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC/UFG) que ajudaram na construção do videoclipe *Do Jeito Que O Diabo Gosta* e expandimos a colaboração para estudantes que quiseram contribuir ou observar o campo.

Na ânsia de tencionar os acontecimentos do passado na perspectiva autobiográfica com a performance, o real e o agora de encontram a partir da performance. Para Ana Carolina Silva (2022, p. 78), a arte da performance “estabelece um jogo com o real, com o presente e o corpo e, com isso, pode vir a romper as dinâmicas convencionais do que seriam as técnicas e procedimentos artísticos”. Teresa Luzio (2022, p. 28) afirma que o corpo do artista é o seu instrumento e suporte de trabalho para a construção do ato criativo.

É neste movimento de êxodo que busco rotas, trilheiros, regos d’água, ranchos, quintais, currais, entre outros espaços de pertencimento para construir poeticamente, numa abordagem autobiográfica e autoetnográfica.

Optou-se, inicialmente, pela metodologia autobiográfica, com perspectivas autoetnográficas que, segundo Rosi Martins (2016, p. 79), “desdobram narrativas, escritas e invenções de si” partindo do trabalho do ator. A partir de depoimentos pessoais e acontecimentos passados, numa perspectiva autobiográfica, os traumas, as dores e as cicatrizes que eu silenciava puderam se transformar em arte.

O elemento autobiográfico cria tensão entre realidade e ficção, e essa diferenciação, segundo Janaína Leite (2017, p. 11), está no contrato estabelecido entre o autor e o leitor, quando o autor expõe que o material é real e se trata da sua vida. Ademais, tivemos o anseio de tencionar a arte *drag* e suas *trans.per.formatividades*³⁸ ao campo da memória e os percalços que a comunidade LGBTQIAPN+ passa na sociedade na busca por respeito e pertencimento. Leite (2017, p. 33) elucida que “o autobiográfico pode aparecer na forma de um texto, um depoimento ou relato a partir de uma experiência vivida”. Para Leite, a autobiografia não se

³⁷ *Software* de gravação e produção musical.

³⁸ O termo foi inventado, porque considero a performatividade *drag* enquanto transitória, fluida, pois está sempre se transformando, em um processo de subjetivação de cada indivíduo. Além disso, a performatividade *drag* é formativa, num sentido interdisciplinar, estético e político.

trata de um processo narcisístico, pois, a partir do momento em que ela é produzida e divulgada, passa a ser uma obra de apreciação coletiva, descentralizando o autor e fazendo com que o leitor/espectador a veja a partir de sua própria subjetividade.

Assim, também poderíamos pensar em ‘autoetnografia’, partindo da ideia de Daniela Versiani (2005, p. 87), autoetnografias “como espaços comunicativos e discursivos através dos quais ocorre o ‘encontro de subjetividades’, a interação de subjetividades em diálogo”.

Da mesma forma, optou-se pela autoetnografia, pois, foi a perspectiva metodológica que parte de observações e reflexões de si, do *self*, do meu fazer *drag*, contribuindo para uma reflexão acadêmica crítica e que não seja autocentrada e narcísica. Neste sentido, entende-se ser fundamental colocar a figura da minha *drag* na mesa e tencioná-la com os conceitos estudados para além das minhas subjetividades somente. Mas, sobretudo, proporcionando discussões enquanto artista *queer*³⁹ na sociedade, a fim de fomentar debates sócio-culturais e per. formar⁴⁰ com essa persona. Deste modo, colaborar para que entre eu-e-ela sejamos capazes de representar e discutir a comunidade LGBTQIAPN+ de forma artística e crítica.

Para tratar sobre autoetnografia, trago dois textos: o primeiro, *Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística*, de Sylvie Fontin (2010); e o segundo, *O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios*, de Silvio Santos (2017). É importante ressaltar que não é pretensão fazer aqui um panorama histórico sobre a autoetnografia e de que forma esta via metodológica se formou ao longo dos anos. O que se propõe aqui é uma revisão bibliográfica sobre conceitos e categorias fundamentais desta metodologia, dialogando com nosso objeto de pesquisa e sujeito envolvido. Portanto, potencializando a escrita acerca do tema e realizando possíveis aproximações com a autoetnografia.

Para Sylvie Fortin (2010, p. 83), a autoetnografia se trata de uma escrita do ‘eu’, “que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em

³⁹ Utilizo *queer*, no contexto desta pesquisa, para denominar um corpo s cujas subjetividades não se encaixam nas estruturas heteronormatizadoras. Este termo também permite um potencial conceitual para definir um lugar, necessariamente instável, de contestação de identidades fixas. Ana Macedo e Ana Amaral (2005, p. 161) relatam que “no dicionário, o termo surge com diferentes sentidos: 1. (adj.) estranho, singular, excêntrico, de caráter duvidoso, suspeito, desonesto”. Trata-se de um adjetivo utilizado no passado de maneira pejorativa ao se referir à comunidade LGBTQIAPN+, mas que acabou sendo adotada pela mesma como forma de empoderamento.

⁴⁰ Termo trabalhado pela artista-pesquisadora-formadora Natássia Oliveira (2013), desde 2009, a partir da pesquisa *(Per)Formações: zonas de aproximação entre teatro, dança e performance*, cadastrada pela EMAC/UFG, na qual “explora os processos composicionais para a cena como espaços de formação do sujeito, bem como tece reflexões acerca da e os processos educacionais nas artes da cena” (Sena, 2022, p. 53). No artigo “A CONTRApelo - Eu não gostaria de estar na cultura sua pele?” *NarrAções A.gênero, CorpOralidade, PerFormações InterArtísticas e TransDisciplinaridade nas Artes da Cena* (2023), publicado no livro *Resistência e transverso: as artes da cena num mundo em transição* do PPGAC/EMAC/UFG, Natássia explora o termo em conjunto com Valéria Figueiredo.

ressonância a parte interior e mais sensível de si”. A etnografia busca representar a fala do ‘outro’, um pesquisador que observou um sujeito de pesquisa; já a autoetnografia considera o pesquisador enquanto sujeito de pesquisa, que observará a si mesmo. E, desta maneira, as subjetividades do pesquisador são elementos indissociáveis da pesquisa. Partindo deste pressuposto, nesta pesquisa, tem-se como sujeito de pesquisa ‘eu sendo *drag*’. Nessa via de observação de mim mesmo/a, sem me dissociar do artista e da *drag*, proponho identificar, tensionar e refletir com o processo de des.montação⁴¹ - ou seja, concomitantemente de montagem e desmontagem -, levando em conta aspectos de objetividade e da subjetividade que me levam a este fazer artístico.

Fortin (2010) ainda aponta sobre a possibilidade do narcisismo na pesquisa autoetnográfica e a necessidade do pesquisador utilizar os dados de sua auto-observação para incitar outras discussões. É, novamente, o caso desta dissertação de mestrado, pois, embora a proposta seja da auto-observação da montagem *drag* e as subjetividades implicadas do/no meu fazer artístico, não é possível fugir da revisão teórica para um embasamento artístico-científico. Tampouco, o intuito não é falar somente da *drag* do Otair, porque a partir desta pesquisa é possível pensar o lugar de representatividade de artistas *drag*. Faz-se necessário olhar para a comunidade LGBTQIAPN+, bem como pensar *drag* na academia, porque são espaços de poder e posicionamento político importantes de serem ocupados. Mas, vale ressaltar, não se trata de trazer teóricos e teorias para enquadrar minha prática artística, mas trazê-los como possibilidade de articulação de ideias com o que eu, enquanto artista-pesquisador e sujeito da pesquisa, tenho para falar da minha prática e da prática *drag*.

Para Fortin (2010, p. 85) “o trabalho da criação artística fará intervir de maneira vantajosa os processos subjetivos experimentais enquanto que o trabalho de pesquisa solicitaria [...] os processos objetivos conceituais”. Desta forma, evoca-se a importância da pesquisa em seu caráter artístico, de natureza teórico-prática, dando ênfase tanto às narrativas pessoais quanto aos cruzamentos teóricos os quais venham a ser necessários para o embasamento de conceitos, categorias, procedimentos, etc.

Foram realizados registros audiovisuais e fotográficos da pesquisa, bem como escritas, percepções, rascunhos e *storyboards*. Além disso, para incitar a produção criativa, tenciona-se a memória do sujeito, por meio de revisitações a lembranças, experiências e outras

⁴¹ Neste trabalho, compreendemos como ‘des.montação’ o processo subjetivo e objetivo da montagem *drag*. No meio *drag* utiliza-se o termo montagem para denominar as características únicas e identitárias criadas por cada artista, no âmbito da caracterização, personalidade e abordagens de atuação. Aqui propomos um processo de montagem e desmontagem, buscando compreender os aspectos subjetivos e objetivos que atravessam o fazer *drag*, tencionando o caráter autobiográfico, como a memória e experiências vividas, e autoetnográfico, como os acontecimentos políticos, sociais e culturais.

características que se aproximam mais da autobiografia. O intuito não é, necessariamente, falar de mim nas produções, nem tão somente do projeto, mas, a partir da minha experiência pessoal, interseccionar outras experiências particulares e universais, pensando nos percalços da comunidade LGBTQIAPN+ de forma geral. Embora entenda que eu sozinho não represento todas as letras da sigla. O lugar de representação que se propõe e se tensiona nesta pesquisa está mais relacionado ao compromisso com a comunidade, sendo artista-pesquisador *queer*, ocupando um lugar privilegiado de estudo e uma plataforma acadêmica também privilegiada.

Partindo para o texto de Silvio Santos (2017, p. 218, aspas e parênteses do autor), ele inicia a discussão sobre autoetnografia com uma conceituação do termo a partir de sua etimologia:

“Autoetnografia” vem do grego: auto (self = “em si mesmo”), ethnos (nação = no sentido de “um povo ou grupo de pertencimento”) e grapho (escrever = “a forma de construção da escrita”). Assim, já na mera pesquisa da sua origem, a palavra nos remete a um tipo de fazer específico por sua forma de proceder, ou seja, refere-se à maneira de construir um relato (“escrever”), sobre um grupo de pertença (“um povo”), a partir de “si mesmo” (da ótica daquele que escreve).

O autor também apresenta uma forma triádica de se entender a autoetnografia a partir de três orientações:

a primeira seria uma orientação metodológica – cuja base é etnográfica e analítica; a segunda, por uma orientação cultural – cuja base é a interpretação: a) dos fatores vividos (a partir da memória), b) do aspecto relacional entre o pesquisador e os sujeitos (e objetos) da pesquisa e c) dos fenômenos sociais investigados; e por último, a orientação do conteúdo – cuja base é a autobiografia aliada a um caráter reflexivo (Santos, 2017, p. 218, aspas e parênteses do autor).

As duas citações anteriores enfatizam a importância do que Santos (2017) chama de “sujeito pesquisador”: aquele que se coloca enquanto agente principal nas escolhas, posicionamentos, agenciamentos e desdobramentos. Levanta-se também o caráter de posicionamento político quanto ao tema escolhido, o que cruza diretamente com a discussão iniciada neste recorte metodológico anteriormente sobre eu como sujeito pesquisador. Além disso, de me entender como artista-sujeito-pesquisador, performer, *queer*, *drag*, presente em um ambiente privilegiado e incumbido, quase de maneira inata e sem contraposição pessoal a isso, da responsabilidade de representar a comunidade LGBTQIAPN+ da forma que posso na universidade.

Sobre a responsabilidade do pesquisador sujeito perante aos métodos da autoetnografia, Santos (2017, p. 223, aspas e parênteses do autor) elucida que

Se é certo que a autoetnografia não pretende fornecer uma resposta a todas as preocupações intelectuais, estéticas, emocionais e éticas sobre a pesquisa, pode-se, entretanto, dizer que, ao enxergá-la como um método, um modo de representação da experiência do indivíduo/autor/pesquisador e de seu modo de vida, compreendemos que o “fazer autoetnografia” ou o “ser um autoetnógrafo” exige dos pesquisadores uma atenção primordial para a investigação do “eu” em primeiro plano (suas memórias e experiências), para as preocupações representacionais durante todas as etapas do processo de pesquisa (interações com os “outros” – sujeitos investigados – e temas de pesquisa) e a representação desses processos em relação aos contextos social e cultural.

A escrita autoetnográfica demanda um nível de reflexividade das experiências vividas para a escrita que “expressa a consciência de sua conexão necessária com a situação de pesquisa e, portanto, seus efeitos sobre o sujeito pesquisador” (Anderson, 2006, p. 382 *apud*. Santos, 2017, p. 224). O sujeito pesquisador, portanto, encontra-se imerso nas condições da pesquisa em que se propõe a realizar e sensível aos desdobramentos dela, para estar aberto a escrever sobre sua subjetividade enquanto sujeito, pesquisador, auto-observador.

Mais adiante no texto, Santos (2017, p. 224) apresenta pontos de discordância entre pesquisadores sobre o método da autoetnografia. Tais tensões se resumem a uma escrita “narcísica” não ser tão relevante quanto sair a campo para coletar dados. Outra perspectiva é a de que o sujeito pesquisador não tem tanto a oferecer para escrever sobre si e publicar isso, ou ainda que se use a autoetnografia somente para realizar-se a pesquisa empírica. Concordo com o autor quando ele diz que “buscar generalizações com graus universais de ‘verdade’ sobre determinados fenômenos sociais” (Santos, 2017, p. 224) a partir das perspectivas e subjetividades de UM sujeito pesquisador torna as conclusões das pesquisas insustentáveis. No entanto, aqui não se tem a pretensão de buscar verdades generalizadas a partir da minha experiência vivida, mas sim analisar de que forma elas podem colaborar para a prática artística, estando o sujeito-artista-pesquisador suscetível a uma autorreflexão crítica e estética a qual envolve seu seu próprio fazer artístico, com base nas diversas referências necessárias para tal.

A metodologia que proponho aqui não abarca somente a autoetnografia como procedimento, mas também necessitou da autobiografia para um remonte e acesso de memórias com base em experiências vividas, uma pesquisa bibliográfica, filmográfica, discográfica, fotográfica, documental acerca do universo *drag*, da Teoria *Queer*, da contrassexualidade (Preciado, 2014), da teoria crítica a partir da Escola de Frankfurt no que

diz respeito especialmente às teorias estéticas e à indústria cultural (Horkheimer & Adorno, 1947). Além disso, a proposta da realização de uma obra audiovisual, em formato de um álbum multimídia, necessitou de uma pesquisa específica acerca das poéticas do videoclipe, bem como o levantamento de referencial imagético. Ademais, obviamente, houve uma preparação para as etapas da pré-produção, da produção e da pós-produção do material de criação que, possivelmente, dará margem para novas discussões por envolver outros profissionais em rede de criação e colaboração artística.

Não se pretendeu realizar uma etnografia, no sentido de colher dados em campo e realizar uma análise sobre eles, pois o objetivo do projeto esteve na investigação, e diria também instigação, do universo *drag* e suas trans.per.formatividades para engajar essa produção, a partir de conexões e aprofundamentos teóricos para as discussões pertinentes ao tema. Portanto, há consciência de que se trata de um mestrado acadêmico e que existe o compromisso com a academia para a produção intelectual, bem como há responsabilidade em representar uma comunidade estando presente no ambiente acadêmico.

Mais adiante no texto, Santos (2017) apresenta a autoetnografia enquanto metodologia qualitativa, por demandar interpretação de fatos, situações e fenômenos a partir de um ponto de vista mais introspectivo. Santos (2017, p. 226) ainda apresenta que:

Cada pesquisador fala de dentro de uma comunidade interpretativa distinta que configura, na sua forma especial, os componentes multiculturais que estão presentes no campo da pesquisa qualitativa. Em outras palavras, o método qualitativo é guiado por um conjunto de crenças e de sentimentos do pesquisador sobre o mundo e sobre como este pode ser compreendido e estudado.

Dentre os temas que ele levanta, a Teoria *Queer* se encontra como uma discussão que deve estar dissociada do universo científico. Mas por trás de todo o procedimento qualitativo, que pode envolver “estudo de caso, a experiência pessoal, a introspecção, a história de vida, a entrevista, a observação e a memória” (Santos, 2017, p. 226), existe a motivação de pesquisa do pesquisador, aspectos subjetivos que o colocam como sujeito dentro da observação.

Existe ainda uma perspectiva ética no universo da autoetnografia. Há a ética relacional, caso hajam outros sujeitos de pesquisa e momentos onde pode-se haver a necessidade de “proteger a privacidade e a segurança dos sujeitos da pesquisa, alterando características de identificação, como circunstância e temas discutidos ou características como raça, gênero, nome e lugar” (Santos, 2017, p. 229), mesmo quando se tratam de narrativas sobre si. No texto de Santos, o autor utiliza o codinome “Matheus”, seu sobrenome, para

remeter a si durante sua narrativa pessoal sobre uma situação vivida em uma empresa, por exemplo.

Concernente à escrita autoetnográfica, Santos (2017, p. 230-231) apresenta que se busca:

produzir descrições densas, estéticas e evocativas da experiência pessoal e interpessoal. Assim, o autoetnógrafo não só tenta fazer da experiência pessoal uma experiência envolvente e significativa cultural e socialmente, mas também, através da produção de textos acessíveis, ele ou ela pode alcançar um público mais amplo e diverso, o qual a pesquisa tradicional geralmente “ignora” (ou não atinge).

Isto remonta ao que foi dito anteriormente sobre uma escrita acessível e democratizada, de forma a alcançar um público o qual se relaciona à pesquisa direta ou indiretamente, como no caso da comunidade LGBTQIAPN+, a comunidade de artistas *drag*, a comunidade de pesquisadores sobre as teorias *Queer* e de gênero, e outros interessados. Santos (2017, p. 231) aponta para um “porquê” de se querer realizar uma autoetnografia e que para isso o pesquisador deve:

1) realizar uma crítica mais contundente, fazer contribuições e/ou estender a pesquisa e teoria existente; 2) abraçar a vulnerabilidade como uma maneira de compreender as emoções e melhorar a vida social; 3) interromper tabus, quebrar silêncios e recuperar vozes perdidas e desconsideradas; e 4) tornar a pesquisa acessível a diversos públicos.

Ainda se fala no texto sobre a escrita autoetnográfica ser realizada em primeira pessoa como um “posicionamento do pesquisador como narrador” e como caráter de ponto de vista subjetivo acerca do que se observou, e sobre a possibilidade de se realizar uma escrita em segunda pessoa, levando o leitor a “imaginar que eles mesmos estão vivendo uma cena, evento ou experiência” (Santos, 2017, p. 232). Ademais, aponta-se a escrita em terceira pessoa como uma forma de se “sugerir uma atmosfera de maior objetividade” (Santos, 2017, p. 233).

Para finalizar, trago uma perspectiva pessoal de Santos (2017, p. 239) sobre a sua experiência com a abordagem metodológica autoetnográfica e os choques com as concepções tradicionais de pesquisa e a posição de neutralidade do pesquisador:

Se não deixa de ser plausível que o pesquisador ou o sujeito da pesquisa deva procurar ser neutro para não interferir nos resultados e processos da investigação sociológica, disso não se deve (apressadamente) concluir que, caso esse sujeito pesquisador reconheça os processos mais subjetivos que o levam para o tema e advogue o valor da sua experiência como um dos principais fatores propulsores da investigação, a sua pesquisa deixe de ter valor científico. Pelo contrário, o

reconhecimento dessas questões, em nosso entender, e em sintonia com os autores da autoetnografia, só ampliará a nossa lente de investigação, possibilitando observar fenômenos de maneira mais ampla e, ao mesmo tempo, mais detalhada, evidenciando-lhes novas formas e contornos.

A partir deste estudo, foi possível identificar uma possibilidade relacional entre a autoetnografia e a montagem *drag*, no que diz respeito a me entender enquanto artista-sujeito-pesquisador-observador que reconhece os aspectos subjetivos que permeiam esta pesquisa. A escrita sensível e atenciosa da autoetnografia nos possibilita chegar a discussões mais abrangentes, tendo as experiências vividas como estopim para a investigação, sem que isso invalide o trabalho cientificamente.

Já com um conhecimento passado sobre a autobiografia pela experiência no trabalho de conclusão de curso da graduação, e agora conhecendo melhor a autoetnografia, entendo que se tratam de metodologias que democratizam os espaços de discussão para artistas enquanto produtores de conhecimento. Também percebo serem metodologias facilitadoras no que diz respeito à aproximação das experiências pessoais, das narrativas de si, dos processos artísticos/criativos próprios com a teoria já estabelecida na academia, sem uma linguagem excludente. Isso aproxima a comunidade externa do ambiente acadêmico e outras comunidades específicas, como a comunidade *drag* e *queer*, caminhamos nessas trilhas metodológicas, pois, sem perder o rigor acadêmico de produção de conhecimento, pensando nas técnicas e aspectos inerentes a essas metodologias.

Além disso, a pesquisa proposta por este projeto de mestrado não poderia ser escrita a partir de uma posição neutra, e nem realizada *ipsis litteris* por outra pessoa. Uma pesquisa sobre o universo *drag* realizando tensionamentos com a mesma bibliografia proposta por mim possa ser realizada por outra pessoa com uma metodologia de pesquisa bibliográfica, por exemplo. Mas ao entrarem nesta pesquisa as perspectivas autobiográficas e autoetnográficas - e serem considerados tantos aspectos subjetivos do artista-sujeito-pesquisador quanto aspectos objetivos concernentes a sua realidade - o *contexto* dissertativo, torna-se uma escrita narrativa de experiências próprias, pessoais, que poderia ser expressa por outra pessoa, num caráter exclusivamente etnográfico, a partir de uma coleta de dados, mas que não teria o mesmo caráter pessoal, autorreflexivo que esta pesquisa exigiu e fez emergir.

3 DES.MONTAGEM *DRAG*: F(R)ICÇÕES ENTRE VIDEOCLÍPE E VIDEOARTE

Neste capítulo, identifico de onde surge a minha *drag*, as inspirações, referências, bem como a atuação enquanto um multiartista. Atravesso pelos marcos da minha carreira artística, principalmente nos videoclipes e vídeos já lançados ou produzidos para disciplinas.

Além disso, também tensiono videoclípe e videoarte para entender do que se trata, de fato, a obra produzida na parte prática desta dissertação. Estudar os pontos de cruzamento e afastamento entre as duas modalidades de produção, fez-se necessário para estabelecer o caminho de contraprodução dissidente, tangente de um modelo mercadológico tradicional do videoclípe, mas que também não se configura, unicamente enquanto videoarte.

Por fim, dissecó a produção de *Eu vou voltar* (2025), desde a sua produção musical, concepção, dramaturgia, direção de arte e análise da obra. Adiante, também apresento uma narrativa auto.etnográfica do processo de produção/gravação, contendo percepções e acontecimentos vividos e observados.

3.1 Eu sendo *drag*: múltiplas personas

Iniciei minha trajetória enquanto *drag* em primeiros flertes com o estilo de maquiagem em 2020, mas só me denominei *drag queen*, de fato, quando adquiri minha primeira peruca em 2022. Mas não foi, necessariamente, a peruca que fez com que eu me denominasse assim, mas sim a sensação e inclinação de prontidão para isso, de entender que todos os experimentos com a transformação a partir da caracterização estariam “prontos”, a partir da minha ideia do que seria *drag* naquela época. Quem diria que hoje estaria aqui, criticando justamente o aspecto binário que pode ou não ter me conduzido até essa arte.

Na tentativa de estabelecer uma explicação para isso, me deparo com o fato de, desde sempre, interessar-me por figuras femininas da música, das novelas, desenhos, jogos e, em consonância, ver minha mãe, irmãs, tias e primas se arrumarem para festas, passeios, sessões de fotos. Hoje faz mais sentido eu escolher sempre a Sindel⁴² no jogo *Mortal Kombat*, do que o Sub-Zero ou Scorpion. Também vem à tona que nas brincadeiras com os primos, eu não

⁴² Personagem do jogo de luta da franquia *Mortal Kombat*, que possui um arcabouço de golpes que envolvem seu cabelo volumoso, branco, com aspecto elástico, gritos, vôos. É também a que, para o terceiro jogo da franquia, estava mais maquiada, olhos brancos de espectro, maiô roxo e cavado e botas de salto. Muitas *drags* têm como referência personagens da ficção, por justamente trazerem uma quebra com padrões femininos, geralmente trazendo uma outra perspectiva de empoderamento.

queria jogar futebol, mas sim simular os jogos e desenhos, para que eu pudesse ser a Sindel, a *ranger* amarela dos *Power Rangers*, a Mia do RBD⁴³.

Figura 4 – Sindel: a batadora de cabelo.



Fonte: Site SuperCombo Wiki.

Retomando a retrospectiva, em 2019, gravei profissionalmente em estúdio minhas primeiras músicas e, em 2020, produzi e lancei o meu primeiro videoclipe intitulado *Buzinando*⁴⁴. Aqui a paleta de cores era rosa e amarelo, bem Penélope Charmosa, por se tratar de uma música que fala sobre chegar em algum lugar marcando presença, “buzinando”. Chamei todos os meus amigos para participar e, num último momento, conheci a minha *drag mother*⁴⁵ Ravenna Veracity⁴⁶.

Ravenna Veracity é a *drag queen* criada e vivida por Henrich Laécio. Henrich é ator e modelo por formação e, como *drag*, iniciou seu trabalho em 2019, como *hostess* no Distrito 115 em Goiânia. Fundou o Coletivo Drags Goiás⁴⁷ em outubro de 2020 como forma de apoio e fortalecimento da cena goiana.

⁴³ Personagem da telenovela mexicana Rebelde.

⁴⁴ Vide todos os vídeos no canal: <https://www.youtube.com/@Ottair>.

⁴⁵ Figura que no meio *drag* “adota” iniciantes e, costumeiramente, as montam pela primeira vez. No meu caso, foi quem me deu muitas oportunidades de atuar no meio. No meio *drag*, assim como no meio *Ballroom*, existe um sistema de casas, com hierarquias e papéis específicos. Geralmente a figura central é a da mãe *drag queen*, ou pai *drag king*. A relação é estabelecida para que haja apoio, ajuda e evolução mútua dos integrantes. A *mother* é também responsável por garantir a manutenção de um padrão de qualidade nas montagens e performances das filhas, para que façam jus ao nome da *haus*, ou *house*. As filhas podem ou não carregar o nome da casa. No meu caso, não inseri por preferência estética. Mas cá entre nós, “Veracity” é babadeiro!

⁴⁶ Instagram da Ravenna: <https://www.instagram.com/ravnaveracity/>.

⁴⁷ Instagram do coletivo: <https://www.instagram.com/coletivodragsgoias/>.

Fundou a Haus of Veracity em 2020, juntamente com as integrantes Kharma, de Anápolis - GO, e Rosa Negra, de Trindade - GO. Em 2022 me adota como filha integrante da casa, quando me “obriga” a botar uma peruca e participar do Palco Drag⁴⁸, da qual foi produtora. A casa conta atualmente com 11 integrantes, sendo 8 *drags* ativas na cena. Além de mim, as outras integrantes são: Ravenna Veracity, do Pará; Kharma, de Anápolis - GO; Rosa Negra, de Trindade - GO; Lara Precious, de Montividiu - GO; Donatella Vergara, de Sergipe; Daya Bollick, de Goiatuba; Hyara Veracity, de Goiânia; Lilith Veracity, do Pará; Skyice, de São Paulo; Melilla, de Jataí - GO.

Ravenna, além de representar hoje um alicerce na cena cultural goiana, desempenha um importante papel na luta antirracista dentro e fora da comunidade *drag*. Segundo ela:

Quando você é *drag*, você já está fazendo um atestado político, né? Você está colocando ali o que é feminino, que foi tratado a vida toda como menos, você está glamorizando, você está glorificando, você tá colocando como mais. E quando você pega e você levanta essa bandeira da racialidade, quando você pega pontos de uma cultura, que seja ela qual for, uma cultura preta, uma cultura afro, uma cultura originária, e você enaltece ela dentro do rolê artístico, pois a *drag* é uma arte, a *drag* é uma plataforma, a *drag* é um palco de visibilidade, você está levando essa informação pras pessoas que vão estar te assistindo, pra que as pessoas pensem a respeito daquela pauta sobre ser uma pessoa negra empoderada ou sobre ser uma pessoa negra que sofre racismo dentro da sociedade, entendeu? Então pra mim é como respirar. Eu sou uma pessoa preta. Sendo ou não *drag queen*, eu sofro o que uma pessoa preta sofre. E eu compartilho das vivências e das coisas boas e maravilhosas de ser uma pessoa preta. De ter toda a cultura que eu tenho, de vida família que eu venho. Então quando eu levo isso pra minha arte é só uma forma de expandir isso. Porque às vezes eu posso passar despercebido no meu dia a dia enquanto pessoa preta. Mas quando eu sou a *drag queen*, eu tenho um palco, eu sou um *outdoor*. Então se eu sou esse *outdoor* e eu levo a minha cultura, ou eu levo algo a respeito da minha racialidade. Que precisa ser falado, que precisa ser pontuado, que precisa ser revisto, é isso que eu tô fazendo. Eu estou sendo um *outdoor* vivo pra falar de assuntos que me são importantes ou necessários. Independente se é sobre racialidade ou sobre outras questões (informação verbal)⁴⁹.

Como filha, acredito que a influência de Ravenna na luta antirracista extrapola os limites dos palcos ou os cordões umbilicais imaginários entre suas filhas, sendo uma figura importante na cena a ponto de influenciar os espectadores e colegas de profissão a repensarem e demolirem sistemas coloniais que favorecem uma estrutura presidida em branquitude. Ravenna, além de premiada com 4 Oscars LGBT, recebeu a comenda Júlio Vilela⁵⁰, pela sua

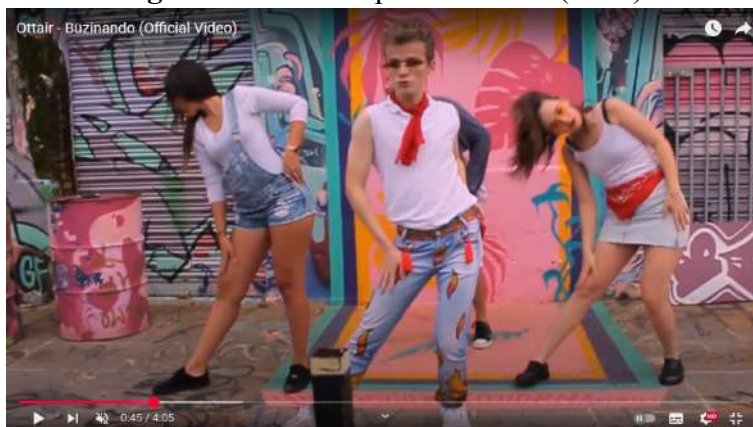
⁴⁸ <https://youtu.be/rfdLVqDyjE?si=4WGcKG4s8Wv4VNza>.

⁴⁹ Informação verbal fornecida em áudio de *WhatsApp*, com utilização autorizada por Henrich Laécio, criador de Ravenna Veracity.

⁵⁰ Júlio Vilela (1950-2005), foi um ator paulistano que mudou-se para Goiânia para trabalhar e estudar. Foi diretor do espetáculo *Ju Onze e 24*, tendo contribuído para a edificação da cena *drag* nacional. Vide mais sobre Júlio na dissertação de mestrado de Paulo Reis Nunes. NUNES, P. Reis. *Jú onze e 24: pretextos, textos e contextos de atores drag-queens em Goiânia (GO)*. 2015. 148 f. Dissertação (Mestrado em Performance Cultural) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

prestação de serviços culturais no estado de Goiás. Sua importância é inegável na produção de eventos como o Circuito Goiânia de Todas as Cores, Doc. Drag, Palco Drag, Queens do Cerrado, Portfólio Drag e outras produções que empregam *drags* goianas.

Figura 5 – Videoclipe *Buzinando* (2020).

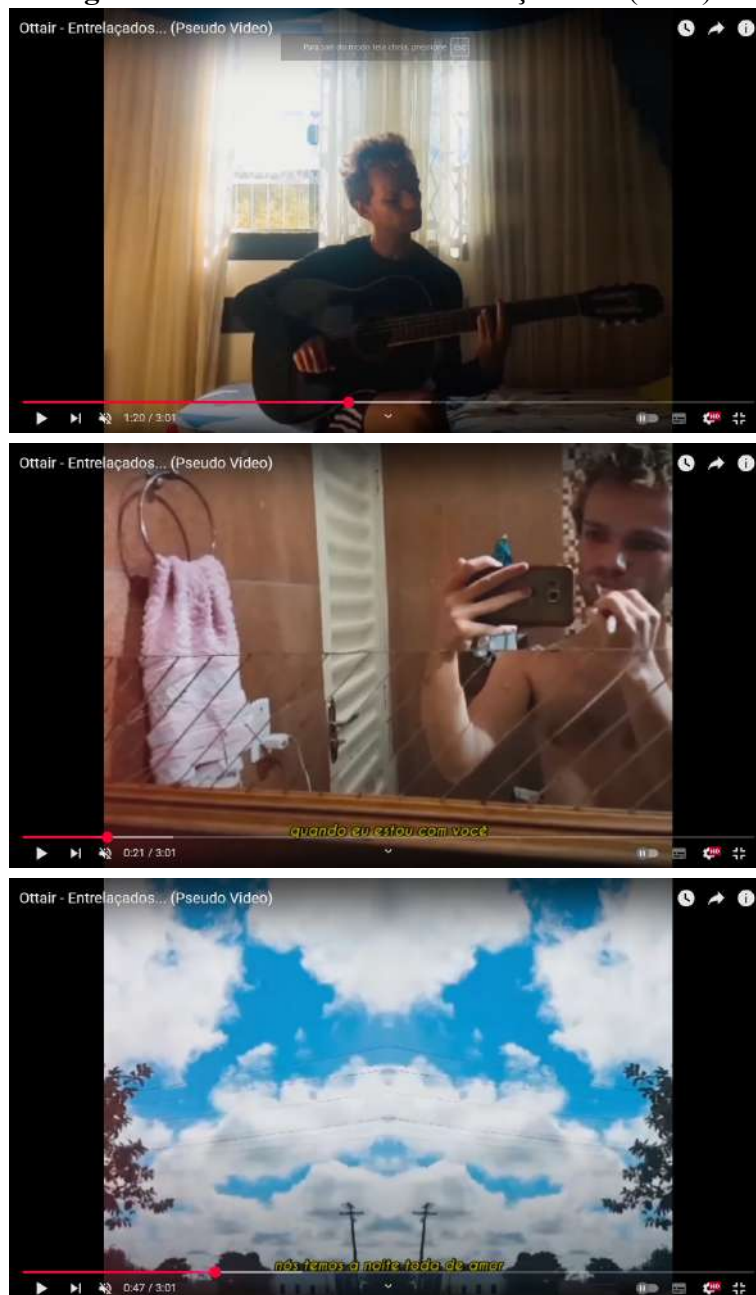


Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=uqPzqr8F22c>.

Em sequência, lancei videoclipes para outras duas músicas, *Entrelaçados...* (2020), explorando um arquétipo mais cru e masculino do meu corpo, e *Parede* (2021), experimentando com a seminudez, a transparência e a sensualidade. Ambos foram gravados

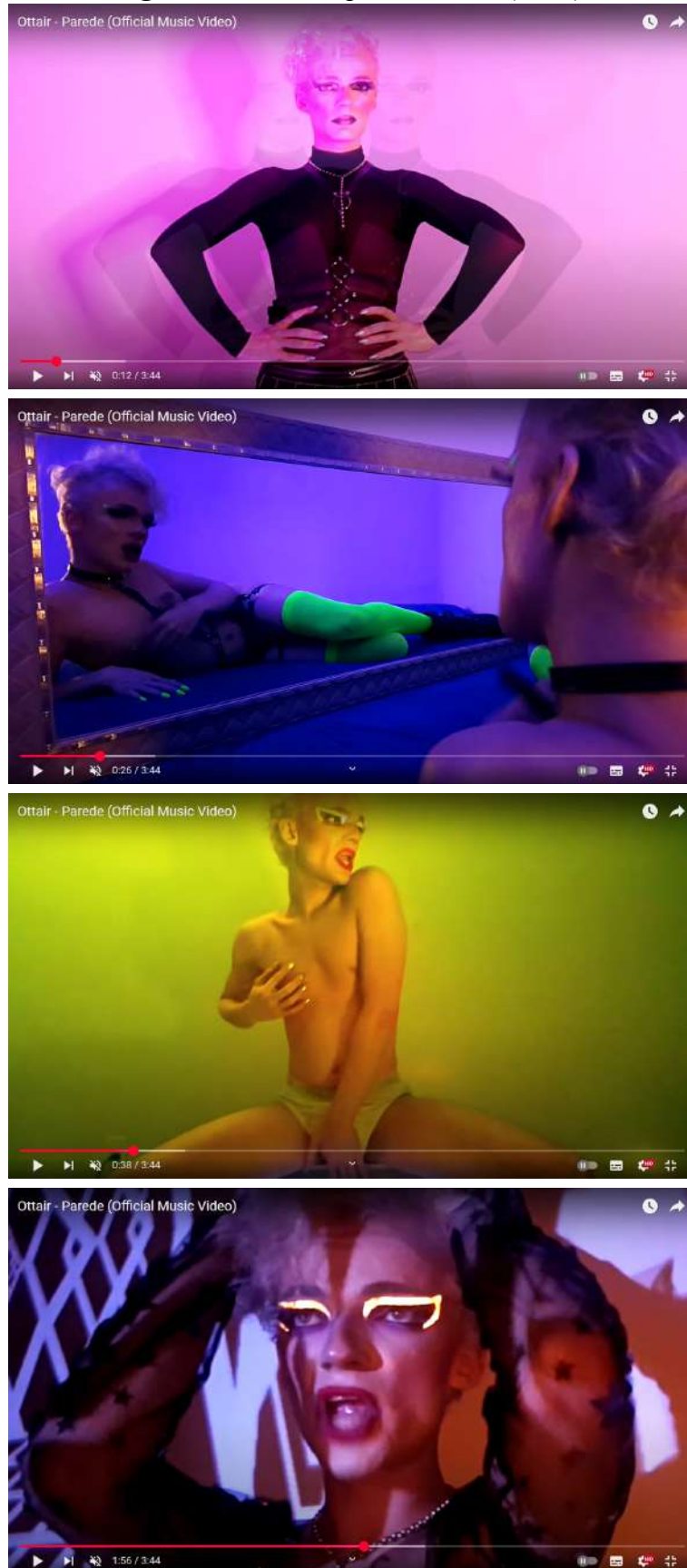
do meu celular, na época um Samsung Galaxy S6. No entanto, percebi que nas três obras produzidas havia uma lacuna, ou uma limitação da imagem de *boy*. Como se o corpo masculino que eu apresentava nos videoclipes, mesmo com a vestimenta provocante e a maquiagem, limitasse aquele meu fazer artístico a partir do entendimento do gênero masculino. Querendo ou não, a minha *drag* surge da inquietação, do descontentamento com a minha imagem artística nos primeiros lançamentos. Eu já experimentava com maquiagem, mas ainda assim eram processos e visões disfóricas do se escutar, mas não se enxergar naquilo que escuta.

Figura 6 – Pseudo vídeo de *Entrelaçados...* (2020).



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=-abkN7NhJ_o.

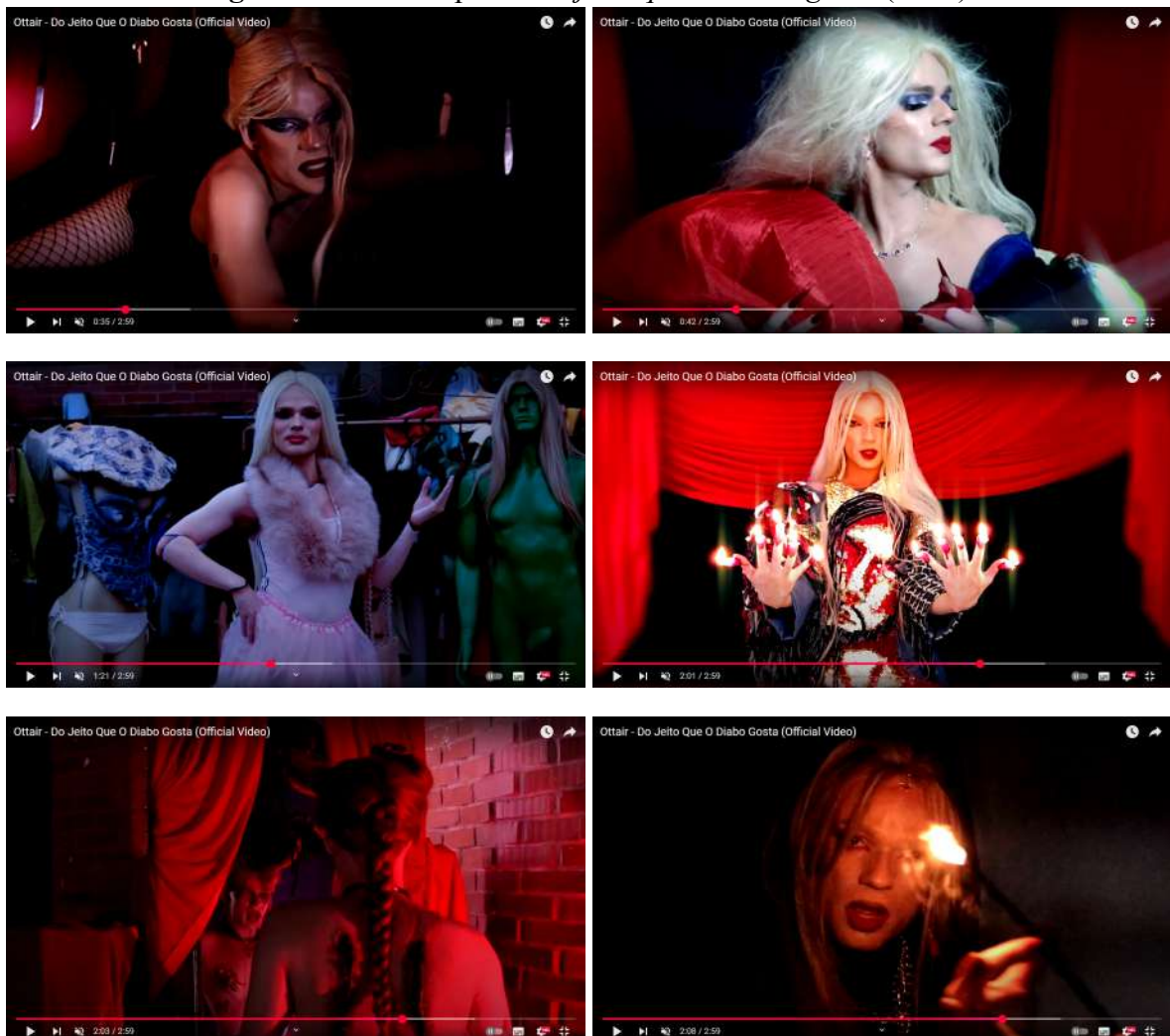
Figura 7 – Videoclipe de *Parede* (2021).



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=524XiBnQcOM>.

Em 2022, já tirando o meu ganha-pão dessa forma de performance, participei de desfiles, clipes de outros artistas, *shows*, além de desenvolver um videoclipe intitulado *Do jeito que o diabo gosta*, para o meu trabalho de conclusão de curso da graduação intitulado *Fúria: depoimento autobiográfico e experiência vivida como material para criação performática e colaborativa de um videoclipe*, orientado pela professora doutora Rosilandes Martins (EMAC/UFG). Neste, explorei um processo de produção mais íntimo e autobiográfico, que era a perspectiva metodológica abordada para o trabalho. Foram levantadas referências a partir dos títulos do livro *A preparação do diretor* (2011), de Anne Bogart, constituindo-se sete diferentes cenas poéticas, com simbologias. Ou seja, sete montagens diferentes, mas seguindo uma paleta de cores previamente estudada a partir dos materiais que se tinha à disposição.

Figura 8 – Videoclipe de *Do jeito que o Diabo gosta* (2022).





Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=tHRjDorSVY4>.

Mas ao adentrar no meio *drag*, deparei-me com a dificuldade de encontrar a minha persona, a minha personagem, separada do meu “eu artístico”, pois, não via e ainda não vejo como obrigatoriedade a dissociação da persona e do artista, podendo ser a *drag* uma extensão ou até expansão da identidade artística do artista. Esse é o caso do cantor australiano Troye Sivan, que no videoclipe para a sua música *One of your girls*⁵¹ (2023) choca sua audiência aparecendo em sua “versão feminina”. Trata-se de um meio que está em alta, amplamente divulgado pela proporção de *reality shows* como *RuPaul’s Drag Race*, *Caravana das Drags*, *Dragula* e o alcance de público e trajetória de artistas.

Entendemos a arte *drag* como uma performance que irrompe com as noções da binaridade de gênero, permitindo a subjetividade da montagem de cada artista e os atravessamentos objetivos para a construção dessa persona. Por isso, dei continuidade às explorações artísticas que a *drag* me permite, ingressando no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, da Universidade Federal de Goiás (PPGAC/ UFG). Em janeiro de 2024, fui convidado para performar o *pocket show Drag – Voz e Piano*, apresentado no II Seminário Corpo, Cultura e Consumo (PPGACV/ FIC/ UFG). Entre canções autorais e versões acústicas de músicas de artistas que cresci escutando, me desmontei parcialmente para a apresentação ao vivo: tiro os sapatos para poder usar os pedais do piano, colocando-os sobre o piano em sinal de protesto à hegemonia que a música exerce em nosso prédio; e as luvas para ter aderência às teclas do instrumento.

⁵¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZhGl8McrOHo>.

Figura 9 – Performance *Drag* – Voz e Piano, apresentado no II Seminário Corpo, Cultura e Consumo (PPGACV/ FIC/ UFG).



Fonte: Foto de Rebecca Gonçalves (2024).

Meus dois mais recentes videoclipes *Te Amar*⁵² e *Vampire*⁵³, ambos de 2024, apresentam ao meu ver um crescimento na identidade da minha *drag*. Apresentando uma estética *dark*, sombria, vampiresca, canto sobre o amor e suas faces, sem necessariamente ser literal ou platônico. Quero cantar sobre amores perigosos, tóxicos, narcísicos enquanto me apresento como essa vampira. Ressalto esse amadurecimento ao entender que minha *drag* é multifacetada esteticamente, pois busco fugir de rotas colonizadoras, tanto sobre a figura feminina, quanto sobre a imagem *mainstream* do *drag*. Passo a enxergar a minha *drag* como uma extensão da minha persona artística, mas também ela própria como criadora de novas personas, novas facetas, novas trilhas, outras cartografias *drag*.

⁵² Disponível em: <https://youtu.be/ktGlbROhXh8>.

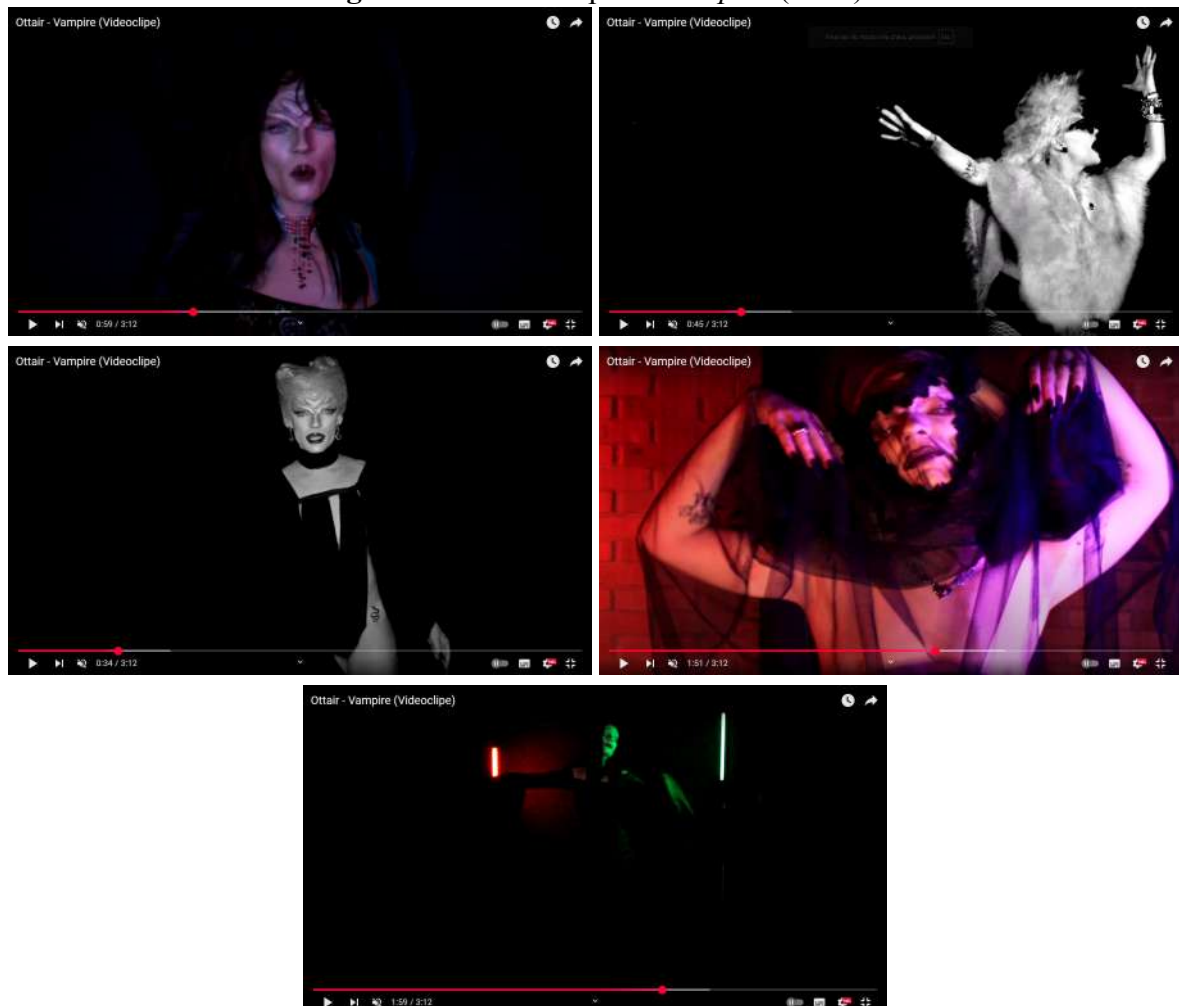
⁵³ Disponível em: <https://youtu.be/e3XVUPwPgb8>.

Figura 10 – Vídeo de Letra para *Te Amar* (2024).



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ktGlbROhXh8>.

Figura 11 – Videoclipe de *Vampire* (2024).



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=e3XVUPwPgb8>.

Em 2023, dediquei-me às disciplinas obrigatórias e optativas do mestrado. Dentre elas, Processos Contemporâneos de Montagem Cênica, ministrada por Natássia Garcia, orientadora deste trabalho. O trabalho final produzido consiste em um vídeo, que mais tarde intitulei *Monstra*⁵⁴. Nele busco retratar, de forma autobiográfica e autoficcional, como as experimentações com *drag* me tiraram do armário, não somente no sentido de orientação sexual, mas de identidade *queer*. É uma reflexão sombria sobre como o *drag* consome o artista, toma conta da sua vida, da sua casa, do seu armário. Não sobra espaço para quem está por baixo da máscara. Ela domina tudo e, o que não quer, descarta. A máscara já não é mais externa, é a composição de uma elaboração mais profunda para se pensar um outro lugar de alienação, não conformada com a imagem nem feminina, nem masculina. Uma aberração no ponto de vista da binaridade, traçando rotas de fuga a isso. Uma persona dessa *drag*. A *drag* é criadora de personas e traz coisas distintas. É um lugar de criação, de movimentação de personas, dos processos de subjetivação pelos quais o artista passa.

Retomando a discussão sobre a máscara, é possível nos apoiarmos em Newton (1979, p. 98, tradução nossa), pois a autora observa que:

A partir dessa perspectiva, os transformistas são simplesmente artistas de boate que utilizam a personificação como meio de expressão. Como será lembrado (Capítulo Um), muitos transformistas de palco têm uma aparência (e às vezes até um comportamento) monótona fora do palco. Esses homens costumam dizer que o *drag* é simplesmente um meio ou uma máscara que lhes permite atuar. A máscara é emprestada das artistas femininas, e a ética da performance, das normas do show business em geral.

Embora o texto seja de 1979, aplica-se para uma grande parte da comunidade *drag* atualmente. Ainda se há a necessidade de trocar as máscaras: sim, se *drag* é uma máscara por se tratar de uma montagem e/ou imitação de algo ou alguém, vestir a masculinidade estética para a sobrevivência em sociedade também é. Existe ainda o conjunto em que me enquadro no dia-a-dia, depois de retirar a minha fina máscara *drag*: as pessoas que misturam gêneros, estéticas, ou que trocam elementos do seu *closet* artístico para seu guarda-roupas diário, assim como outros elementos, como maquiagem, unhas e outros resquícios da montagem, como as sobrancelhas descoloridas, super cola nas unhas, cola nos cílios, na raiz dos cabelos. Em *Mother Camp*, Newton (1979) trará os termos “*nellie*”, que é uma gíria pejorativa para

⁵⁴ Assista na íntegra: <https://drive.google.com/file/d/1lrjEApBggd9ZSiysptqETfj2TRyrdS1E/view?usp=sharing>. A trilha sonora é emprestada por Votú, DJ e produtor de música eletrônica, que está colaborando na produção musical das músicas para o álbum multimídia. Fizemos uma apresentação improvisada em que juntamos essa faixa com *Do jeito que o Diabo gosta*, minha música de TCC. Eu ao piano e ele na gaita: <https://www.instagram.com/reel/CydWykjLona/?igsh=MXQzNm4xZG56d2ZreQ==>.

identificar homens afeminados, e “*street fairies*” que parte de uma necessidade de distinção dos artistas daquela época:

Os dois padrões podem ser vistos como duas orientações em relação ao problema da estigmatização moral. O padrão de rua é uma fusão da vida de “fada de rua” com a profissão de imitador feminino. Fadas de rua são jovens homossexuais desempregados que personificam publicamente o estereótipo homossexual e representam a subclasse do mundo gay. Para os imitadores de rua, o trabalho é um elemento em um estilo de vida consistentemente alienado (que pode ser distinguido das atitudes alienadas de muitos americanos). Os imitadores de rua nunca saem de cena. Como um imitador de palco me disse, tudo o que eles precisam fazer para ir trabalhar é colocar uma peruca. Seu modo de vida é coletivo, ilegal e imediato (orientado para o presente). Suas experiências centrais são confronto, prostituição e “euforia” das drogas (Newton, 1979, p. 8, tradução nossa)⁵⁵.

A distinção é feita com as “*stage impersonators*”, ou seja, *drags* de palco:

O padrão de palco, por outro lado, segrega o estigma da vida pessoal, limitando-o ao contexto do palco o máximo possível. O trabalho é visto como uma profissão com objetivos e padrões, em vez de um emprego. Os imitadores de palco são “individualistas”, relativamente “respeitáveis” e muitas vezes alcoólatras. Eles se referem aos artistas de rua com desprezo, chamando-os de “fadas de rua bregas”. Estes últimos revidam com referências depreciativas ao estigma comum: “Quem essa vadia falsa pensa que é? Ela é tão esquisita quanto o resto de nós!” (Newton, 1979, p. 8 - aspas do autor, tradução nossa)⁵⁶.

Toda essa contextualização de termos parte de uma necessidade de entender que a supressão dos extremos de artistas que fazem *drag* ocorre desde sempre, seja por uma necessidade de passabilidade na sociedade heteronormativa por sobrevivência ou apenas por realizar essa separação da relação sujeito-*drag*. Nesse sentido, Newton (1979, p. 100, tradução nossa) ainda apresenta que

A principal oposição em torno da qual gira o mundo gay é masculino-feminino. Existem várias maneiras de apresentar essa oposição através da própria pessoa, onde ela se torna também uma oposição de “dentro” = “fora” ou “por baixo” = “fora”. Em última análise, todo o simbolismo drag opõe o eu “interior” ou “real” (eu subjetivo)

⁵⁵ “The two patterns may be seen as two orientations toward the problem of moral stigmatization. The street pattern is a fusion of the “street fairy” life with the profession of female impersonation. Street fairies are jobless young homosexual men who publicly epitomize the homosexual stereotype and are the underclass of the gay world. For street impersonators, the job is one element in a consistently alienated life style (which may be distinguished from the alienated attitudes of many Americans). Street impersonators are never off stage. As one stage impersonator told me, all they have to do to go to work is put on a wig. Their way of life is collective, illegal, and immediate (present oriented). Its central experiences are confrontation, prostitution, and drug “highs””.

⁵⁶ “The stage pattern, on the other hand segregates the stigma from the personal life by limiting it to the stage context as much as possible. The work is viewed as a profession with goals and standards rather than as a job. Stage impersonators are “individualistic”, relatively “respectable”, and often alcoholic. They refer contemptuously to street performers as “tacky street fairies”. The latter retaliate with undercutting references to the common stigma: “Who does that phoney bitch think she is? She’s as queer as the rest of us!””.

ao eu “exterior” (eu social). Para a grande maioria dos homossexuais, o eu social é frequentemente uma respeitabilidade calculada e o eu subjetivo ou real é estigmatizado. A oposição “interior” = “exterior” é quase paralela à oposição “frente” = “costas”. De fato, o eu social é geralmente descrito como “frente” e os relacionamentos sociais (especialmente com mulheres) destinados a sustentar a veracidade da “frente” são chamados de “cobertura”. A oposição “frente” = “costas” também tem uma ligação direta com o corpo: “frente” = “rosto”; “costas” = “bunda”.⁵⁷

Você me verá na linha tênue do masculino-feminino o tempo todo. Shorts curtos para aguentar o calor de Goiânia e, se saio de casa para festas, boates, bares, maquiagem e roupas femininas fazem parte do *look*. Ou seja, a *drag* invade o meu dia-a-dia antes mesmo de eu começar a de fato fazê-la.

Figura 12 – *Monstra* (2024), exercício da disciplina Processos Contemporâneos de Montagem Cênica.



Fonte: <https://drive.google.com/file/d/1lrjEApBggd9ZSisyptqETfj2TRyrdS1E/view?usp=sharing>.

É nesse movimento de descarte que, em uma mala pequena, jogam-se todos os pertences do artista, como roupas e sapatos. Até mesmo o próprio artista, esquetejando-o até caber. Por fim, ela descarta a mala, amarrada com cordas, no mato.

⁵⁷ “The principle opposition around which the gay world revolves is masculine-feminine. There are a number of ways of presenting this opposition through one’s own person, where it becomes also an opposition of “inside” = “outside” or “underneath” = “outside.” Ultimately, all drag symbolism opposes the “inner” or “real” self (subjective self) to the “outer”, self (social self). For the great majority of homosexuals, the social self is often a calculated respectability and the subjective or real self is stigmatized. The “inner” = “outer” opposition is almost parallel to “back” = “front”. In fact, the social self is usually described as “front” and social relationships (especially with women) designed to support the veracity of the “front” are called “cover.” The “front” = “back” opposition also has a direct tie-in with the body: “front” = “face”; “back” = “ass””.

Figura 13 – Descarte.



Fonte: <https://drive.google.com/file/d/1lrjEApBggd9ZSiysptqETfj2TRyrdS1E/view?usp=sharing>.

Acredito que é essa possibilidade imaginativa, criativa, visceral que o vídeo consegue transmitir que me seduziu a trabalhar com essa vertente. Esbarrar a pesquisa com a história do vídeo, mesmo que de forma sucinta, fez com que eu me questionasse sobre por que denomino minhas obras como “videoclipes” e não “videoarte”. Talvez por ter crescido rodeado de referências voltadas para o primeiro, seja na televisão aberta ou a cabo, nos DVDs, no *YouTube*.

3.2 Videoclipe X videoarte: ou vice-versa.

Para iniciar o tópico sobre a videoarte, devemos considerar que o termo poderá ser encontrado com diferentes grafias: videoarte, video arte, video-arte, *videoart*, *video art*. Nesta dissertação, optamos por seguir com videoarte. É importante ressaltar que não pretendo aqui fazer um apanhado geral sobre videoarte com o intuito de relacionar o conceito com o de ‘videoclipe’. Portanto, dispensa-se uma pesquisa histórica-bibliográfica extensa e exclusiva para este tópico, para que seja possível dar conta dos demais conceitos desta pesquisa.

Ao buscar sobre ‘videoarte’, deparei-me com os termos ‘cinema de artista’ e ‘cinema de vanguarda’, no livro *Quase cinema: Cinema de Artista no Brasil, 1970/80* de Ligia Canongia (1981). O cinema de vanguarda vem para “quebrar uma tradicional convenção

cinematográfica, impondo um cinema consciente dos recursos que lhe são próprios” (Canongia, 1981, p. 8). Já o cinema de artista, considerado pela autora como “peça fundamental na história da vanguarda mundial”, talvez pudesse

ser compreendido como uma soma de duas linguagens específicas, a do cinema propriamente dito e a das artes plásticas, que, pela fusão dos dois *media*, acabaria por se configurar em uma terceira linguagem, particular e autônoma (Canongia, 1981, p. 8).

Jorge Cruz (2009, p. 1) aponta que “o século XX, talvez, de fato, tenha sido o século do cinema, mesmo que a primeira projeção tenha ocorrido no século XIX, em 1895” e “tenha sido penetrado pelas imagens eletrônicas tecnologias do vídeo e do computador” no decorrer da sua existência e evolução.

Com a força de uma nova linguagem que começava a se constituir e de suas possibilidades tecnológicas, o cinema certamente foi usado, além dos cineastas, pelos artistas plásticos, isto é, por aqueles oriundos, principalmente, da pintura, como mais um instrumento de expressão, criando para além do filme comercial e do filme de arte, aquele que hoje chamamos cult (os cultmovies), o que vínhamos chamando de filmes de artistas. É claro que mais do que o suporte foi a sua estrutura não estandarizada que força a possibilidade deste "novo" filão. Ainda que isto não constituísse problema para os artistas plásticos, para os estudiosos de cinema sim, pois como iriam classificar estes, em geral, curtos (ou curtíssimos) filmes, na sua grande maioria apenas visuais, isto é, sem a necessidade premente de som apontado pelo não uso de legendas e/ou de música que os acompanhassem (Cruz, 2009, p. 1).

Canongia (1981, p. 9) aponta a vanguarda como “movimentos de radical renovação artística e de profunda ruptura com o passado” e, dessa forma, “a aproximação dos artistas com a nova linguagem cinematográfica é significativa e sintomática de uma situação mais geral, que diz respeito a uma nova ‘projeção’ estética”.

A diferença entre o cinema dito de artista e o experimental ou de vanguarda - admitindo-se que exista realmente tal diferença - se dilui em uma consideração mais geral das várias experiências audiovisuais, que não devem ser observadas e estudadas unicamente em sua dimensão enquanto meio, mas em confronto e integradas com outras experiências, interdisciplinarmente, tocando campos específicos de outras artes. Teríamos, assim, um panorama articulado de toda a pesquisa contemporânea, centrada, essencialmente, sobre a visualidade, mas não alienada da incursão em outros setores, do literário ao musical, ao gestual etc. (Canongia, 1981, p. 14).

Embora a videoarte tenha se popularizado nos anos 1960 e 1970, o cinema de artista é mais antigo. Canongia (1981, p. 8) aponta que Léopold Suvage, ao descrever um “projeto de cinema abstrato, pictórico” em 1914, disse que “o elemento fundamental da minha arte

dinâmica é a *forma colorida*, que tem uma formação análoga à [sic] do som da música”. Dessa forma, esse elemento estaria determinado pela “forma (abstrata), pelo ritmo (movimento desta forma) e pela cor”.

Por sua vez, o autor Cruz (2009, p. 2) afirma que, “na verdade, este cinema de artista era visto como uma oposição ao cinema de cineasta”.

Poderíamos aqui discutir, talvez questões mais próprias ao cinema, por exemplo, sobre como a narrativa se impôs à visualidade no cinema, mesmo utilizando-a; e de como assim se forjou uma linguagem cinematográfica dominante, que terminou por opor artistas plásticos, como os denominamos hoje, aos cineastas, que parecem não ter o status de artistas (Cruz, 2009, p. 2).

É dessa forma que os pintores expandiriam suas técnicas para além dos cavaletes. “Através de um meio técnico que pudesse favorecer a dinâmica da forma plástica, sem depreciar o valor simbólico e a validade semântica”, buscando alternativas para “romper com a rigidez e as limitações” dos quadros e objetos em emersão de uma “liberdade dos meios mais modernos” (Canongia, 1981, p. 8).

O cinema de artista, o cinema independente e experimental tomavam agora consciência daquilo que poderiam fazer, sem que se afastassem do domínio das pesquisas visuais. Em sua área marginal, lançavam um desafio às normas da representação, à matéria da pintura, prolongando a discussão dos suportes tradicionais, sem abandonar os aspectos da ‘ilusão’. O artista deste período, 60/70, usa instrumentalmente o filme como um utensílio visual dentro de um capô de significação claramente orientado (Canongia, 1981, p. 14).

A videoarte se popularizou nos anos 1960 e 1970. O vídeo, contudo, existe desde o final do século XIX, enquanto a fotografia desde o início do mesmo século. Na década de 1960, segundo Geraldo Castro (2023, p. 2), “os artistas germânicos e americanos utilizaram o vídeo como uma nova forma de expressão, o termo “artista vídeo” (ou *video artist*) aplicou-se”. No início, a produção de vídeos era muito complexa, demandando especialistas para fazê-lo. O contexto para a emergência da videoarte é o surgimento de filmadoras portáteis.

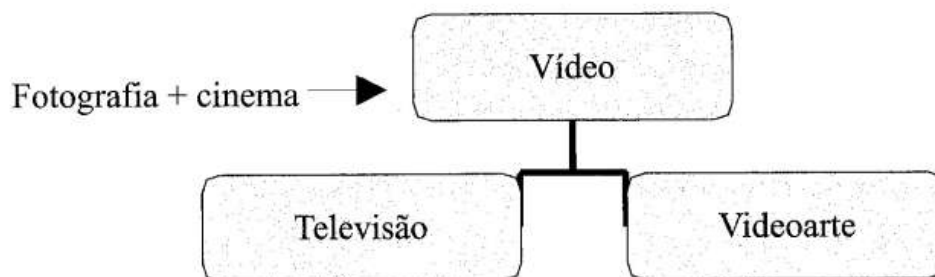
A próxima tecnologia acessível a um público mais amplo e, é claro, a muitos artistas é o vídeo, inicialmente os video-gravadores com fitas em rolo, em preto e branco e depois o videocassete, nas bitolas amadoras VHS e Betamax, que já nasceram coloridos e todos com som direto. Cabe destacar que havia também as bitolas profissionais usadas, em geral, pelas emissoras de TV, com equipamentos e fitas que custam bem mais caros (Cruz, 2009, p. 3).

Embora mais comerciais e mais fáceis de usar e transportar sem necessidade de especialistas, eram mais caras e não eram acessíveis a todas as pessoas. No campo da arte, começam a ser utilizadas para o registro de obras de arte efêmeras, como performances ou outras formas de arte do “aqui e agora”, como processos artísticos.

A propagação e a evolução dos equipamentos e dispositivos portáteis fizeram com que o vídeo se transformasse numa alternativa prática ao filme, principalmente enquanto médium para documentário. Nunca se verificou a existência de formas tão diversas de “imagens em movimento” como as que verificamos nas últimas duas décadas. Ao longo dos anos 80 e 90, a vídeo-arte desenvolveu-se numa forma de arte de “imagens em movimento” (Castro, 2023, p. 3).

Para Sandra Reis (2006, p. 58) o vídeo se constitui da junção da fotografia e do cinema, e dele partem duas vertentes, como aponta a figura 14 abaixo.

Figura 14 – Raízes e vertentes do vídeo.



Fonte: Sandra Reis (2006, p. 258).

Nos Estados Unidos, ainda nos anos 1960 e 1970, tinha-se televisão em cerca de 90% das casas. Então, o vídeo estava muito presente na forma de se consumir informações. Havia a tendência de se trazer elementos da vida cotidiana para a arte, como é o caso da *popart*, inventada por Andy Warhol, artista plástico norte-americano que, segundo Cruz (2009, p. 3),

realizou diversos filmes, desde aqueles experimentais, até filmes com narrativas lineares, em cores, com som e imagens em sincronismo, etc. Com os experimentos da Land art e da Body art, alguns artistas passaram a utilizar as películas em 16 mm. e em Super 8 e a fotografia para documentar seus happenings, trabalhos efêmeros e/ou com duração prevista para sua desmontagem e/ou destruição. Na década de 1970, o brasileiro Hélio Oiticica experimenta a bitola cinematográfica Super 8 e a projeção de slides com trilha sonora, cunha a expressão Quase Cinema.

Cruz (2009, p. 4) ainda afirmou que “estas tecnologias, no caso da arte, não surgem de uma necessidade, mas são utilizadas pelos artistas porque estão disponíveis”.

Se um dia, os artistas o experimentaram como um novo suporte para as artes plásticas, depois como uma nova possibilidade dentro dos meios de comunicação, parece-me que, só então, alcançou o amadurecimento como suporte para expressão da arte do seu tempo.

E no que engloba a videoarte, Cruz (2009, p. 4) completa:

O videoarte se opõe, certamente, ao filme comercial, como já o fez o filme de artista e ocupa o seu lugar, talvez, primeiro por seu baixo custo em relação ao filme de película e, também, devido às suas características. Se opõe ainda à TV comercial, na qual há a necessidade da criação e estabelecimento de uma linguagem, o artista, por outro lado, trabalha no limite, para fora, opondo-se a qualquer linguagem, a qualquer disciplina desta, então, nova possibilidade tecnológica (no caso, veículo): como o cinema, o vídeo, o computador, as próteses e as diversas formas de exames que vasculham o interior dos corpos, etc.

Para alguns artistas, a televisão passou a ser um inimigo, por estar ligada diretamente ao consumo capitalismo, com a veiculação de anúncios publicitários e manipulação de temas e comportamento de consumo. Ciro Marcondes Filho (1988) em *Televisão: A vida pelo vídeo* apresenta a urgência do fator “fantasia” no cotidiano das pessoas da sociedade moderna, num contexto oitentista.

A televisão, embora jovem, é um aparelho que atende a necessidades humanas muito antigas, que em outras épocas foram, bem ou mal, atendidas por outros meios. Há 100 anos, os trabalhadores e as trabalhadoras satisfaziam suas fantasias com romances populares, vendidos aos milhões para a população de baixa renda. Esses livretos apaixonavam as pessoas, faziam-nas sonhar, fabricavam, enfim, sensações de ansiedade e prazer (Filho, 1988, p. 6).

O autor aponta para dois mundos: o das coisas práticas, no que se refere ao trabalho e obrigações; e o mundo da fantasia, que segundo ele

É puramente mental, interno, subjetivo. Nele nos entregamos aos sonhos; é praticamente ele que move o outro. Até as grandes revoluções sociais foram realizadas porque se aspirava à implantação de uma nova sociedade que, mesmo antes de ser criada, já estava na fantasia e na imaginação dos revolucionários. Melhor dizendo, vivemos, suportamos nossas vidas, temos sonhos, expectativas, desejos, porque temos esperança de que coisas melhores aconteçam no futuro (Filho, 1988, p. 6).

É nesse lugar da fantasia, que é “vivo, criativo, inovador e dá às pessoas força e vontade de viver” que habita a televisão “mesmo que mostre, nos telejornais, fatos e acontecimentos ligados ao mundo das obrigações, tão distante das fantasias” (Filho, 1988, p. 7). É justamente a televisão a principal disseminadora de vídeos antes do fenômeno da internet. Ainda segundo Filho (1988, p. 10), “a imagem é uma ponte de ligação entre o

homem e seu imaginário” e esse imaginário “é uma dimensão que existe no homem, paralelamente à dimensão do real”.

A imagem é uma das formas mais bem-sucedidas que o homem criou para superar o fato angustiante de que depois do dia de hoje virá o de amanhã, o seguinte, e que sua vida caminha para um fim inevitável. A imagem, assim como também a música, a escultura, a arquitetura, são obras humanas concebidas para congelar e cristalizar o presente, eternizar um momento agradável ou importante que está sendo vivido e, assim, negar a degeneração do corpo e da vida (Filho, 1988, p. 9).

Para Raymond Bellour (1997, p. 14 *apud* Reis, 2006, p. 259) a videoarte surge “de uma preocupação em compreender o que aconteceu com o cinema”. Então, esses artistas se apropriam do vídeo para criarem obras de arte, abordando temas que eles achavam importantes, ao invés de submeterem-se aos temas de massa.

Até aos finais dos anos 80, o sentido da “vídeo-arte”, bem como o termo “artista vídeo”, definiam uma identidade social e um programa estético que clarificou as distinções críticas entre a própria vídeo-arte, a arte corrente (comercial) e os meios de comunicação de massas (Castro, 2023, p. 3).

Dessa forma,

Pensar o vídeo significa também uma forma de contagem multilingüística, de superposição de códigos e significações predominantemente audiovisuais, mais próximas da sensibilidade e prática do homem urbano e ainda distante da linguagem educacional, mais apoiada no discurso verbal/escrito (Reis, 2006, p. 261).

A arte conceitual surgia também nesse momento. Um dos principais objetivos desse movimento de vanguarda era colocar o conceito frente à forma. Ou seja, preocupavam-se mais com a ideia do que a estética.

O importante é assinalar, ainda, que o que marca mesmo o desvio desta produção marginal é a recusa de trabalhar o filme como produto técnico vendável, como mercadoria, como expressão de uma convenção não apenas linguística, como também social. É a vontade de retirar do sistema filme-espetáculo, do filme industrial, pequenos espaços para uma comunicação diferente. O cinema experimental nasce exatamente desta recusa e desta vontade; é, antes de tudo, uma suspensão na estrutura do espetáculo e uma tentativa de abertura da linguagem cinematográfica. Suas ordens de referência são aquelas que não se identificam com a da ‘representação’ (Canongia. 1981, p. 14).

Foi uma época de movimentos estudantis pelo mundo, revolução sexual, e pouco tempo depois da segunda guerra mundial. Isso explica a emergência de novas formas de se fazer e pensar a arte. É justamente por volta dos anos 1960 que se marca o momento de

ruptura com a arte moderna e se inicia o movimento de arte contemporânea. A videoarte é, portanto, uma forma, uma possibilidade de criação desse movimento de vanguarda. Para Castro (2023, p. 13):

o desenvolvimento da vídeo-arte tende a relacionar-se não apenas com a questão da tecnologia utilizada, mas também com as condições culturais. É de notar que na década de 60 os artistas vídeo debatiam-se com a oposição da televisão, a qual já se encontrava estabelecida institucionalmente e comercialmente, muito antes da invenção do vídeo. E, portanto, os trabalhos dos artistas do vídeo não tinham a possibilidade de penetrar nos meios de comunicação de massas. Já no início dos anos 80, com o advento do mercado do vídeo doméstico (*home video*), em alternativa à televisão, permitiu que o desenvolvimento da arte vídeo seguisse outras direções. A ideia de publicar arte em dispositivos de armazenamento digitais ou na internet acarreta em si mesmo a vontade de transcender limites, numa tentativa de superar fronteiras. Desta maneira, a arte audiovisual tem a possibilidade de se tornar parte integrante da omnipresença dos média eletrónicos [sic].

É importante destacar que Castro (2023, p. 4) afirma ser “desafiante articular a relação entre um determinado espaço e as obras de arte, de modo a manter os espectadores envolvidos com as imagens em movimento”. É nesse momento que ele introduz o som como fator importante a se considerar na relação espaço/movimento, pois “uma obra de arte que emana som, ocupa um espaço que vai além de suas margens físicas” (Foresti, 2021, p. 84-85 *apud* Castro, 2023, p. 4) para a construção de “um espaço efêmero ocupado pelo som emitido pela obra de arte”.

Podemos também verificar que a história do vídeo está intimamente relacionada com o som, isto porque, num trabalho de vídeo bem conseguido, é difícil imaginar a presença de um sem o outro (Vitiello, 2004). A banda sonora está profundamente ligada às imagens e à edição. Muitos artistas de vídeo são provenientes da música eletrônica, principalmente aqueles que trabalham com processamento de imagem (Castro, 2023, p. 8).

Reis (2006) inicia seu artigo com um relato autobiográfico narrando sua aproximação com a arte na escola. No que diz respeito ao vídeo, não tive uma aproximação no contexto escolar como espectador, apreciador, mas como forma de descanso. Houve vezes que alguns filmes nos eram passados, mas não para apreciação, e sim como uma expansão do conteúdo de alguma disciplina. Nesse sentido,

O vídeo está umbilicalmente ligado à televisão e a um contexto de lazer e entretenimento, que passa imperceptivelmente para as questões a serem trabalhadas em sala de aula. Vídeo, na cabeça dos alunos, significa descanso e não "aula", o que modifica a postura, as expectativas em relação ao seu uso. Precisamos aproveitar essa expectativa positiva para atrair o aluno aos assuntos do nosso planejamento pedagógico, mas, ao mesmo tempo, saber que necessitamos prestar atenção para

estabelecer novas pontes entre o vídeo e as outras dinâmicas da aula (Reis, 2006 p. 258-259).

O fazer arte, principalmente artes plásticas, era mais valorizado do que outras vertentes.

É neste embate que o aluno/espectador/produtor pode jogar/ participar, pode experienciar a arte. Ir a numa exposição, ler o catálogo, conhecer a vida de um artista é fundamental... mas aqui destaco o enfoque da experiência com o processo de fazer, ver resultados e re- pensá-los (Reis, 2006, p. 259).

Atualmente, com as tecnologias digitais, é possível manipular vídeos de formas que dispensam o uso de elementos reais. Como as inteligências artificiais (IA), que podem dispensar a utilização de cenários ou ainda *softwares* que possibilitem a manipulação de vídeos a partir de programação. A videoarte não necessariamente demandava a presença de um ator em cena, e atualmente essa presença pode ser substituída por outra técnica, ou ainda reposta com bonecos manipulados eletronicamente, ou por IA. A videoarte também permite ser utilizada em conjunto com outras formas de criação, como videoinstalações artísticas, projeção em telões, projeções mapeadas (ou *mapping*) para elementos e superfícies específicas.

Do material autobiográfico do meu trabalho de conclusão de curso, produzi em colaboração com amigos artistas, a música e o videoclipe *Do jeito que o Diabo gosta*⁵⁸, com recursos precários, mas com a perspectiva de uma superprodução. Enquanto ator e músico, que atua e compõem as próprias músicas, o videoclipe foi um processo de exposição e extensão conceitual da obra musical produzida. Dessa forma, tornou-se possível materializar a composição musical e o imaginário que a obra provoca em mim. O processo para a criação de um videoclipe envolve diversos aspectos da composição cênica, tais como: a atuação, a roteirização, o figurino, a maquiagem, a iluminação, espaço acústico, cenário, a produção artística, cênica e executiva, dentre outros.

O videoclipe é um produto audiovisual, de curta duração ou não, que é vinculado a uma música como forma de extensão e divulgação fonográfica e da imagem do artista. Para Laís Severo (2022), os videoclipes são produtos de ampla circulação midiática capazes de atingir um grande público e funcionam como uma forma de posicionamento do artista no mercado da música. Além disso, fornecem material simbólico “para que indivíduos forjem identidades e modelem comportamentos sociais extensivos aos propostos pelas instâncias da

⁵⁸ Ottair - Do Jeito Que O Diabo Gosta: <https://www.youtube.com/watch?v=HRjDorSVY4&t=1s>.

indústria musical” (Severo, 2022, p. 49). Levando em consideração a potência midiática que o videoclipe tem de transmitir mensagens e seu alcance, se faz necessário identificar quais as mensagens que se deseja transmitir ao público.

No caso da *drag* e suas produções, podemos nos apoiar em Newton (1979, p. 37) para supor a existência de uma identificação entre público e performer, o que conecta indivíduos, cria comunidades, fãs, etc.

É lógico supor que um conflito psicológico subjacente na identificação com os papéis sexuais tenha sido um fator importante para impulsionar o proto-transformista feminino em direção à comunidade homossexual (como provavelmente é um fator forte para muitos homossexuais), e que muitos deles tenham vivenciado esse conflito em privado. Mas a questão é que a participação na comunidade homossexual socializa esse conflito, fornecendo-lhe uma forma e um público. Não há comunicação entre o artista e o público sem significados compartilhados. De fato, a característica distintiva do drag, em oposição ao travestismo heterossexual, é seu caráter grupal; todo drag, seja formal, informal ou profissional, possui uma estrutura e um estilo teatrais. Não existe drag sem um ator e seu público, e não existe drag sem drama (ou teatralidade). Os homens que se tornam transformistas femininos, pelo que pude apurar, passaram por essa socialização de sua transgressão primeiro na comunidade homossexual. Nesse contexto, a decisão de se tornar um transformista feminino, seja hesitante ou abrupta, é simplesmente uma profissionalização de uma habilidade social aprendida informalmente.⁵⁹

Isso ocorre pois, no fim,

Os imitadores femininos são, ao mesmo tempo, homossexuais performáticos e artistas homossexuais. A justaposição dos substantivos indica que, quer se considere os imitadores no contexto do show business ou no contexto da subcultura homossexual, o adjetivo qualificativo inverso se aplicará. Independentemente da ordem em que se escolha enfatizá-los, os dois termos da equação não podem ser separados (Newton, 1979, p. 20, tradução nossa).⁶⁰

⁵⁹ “It is logical to suppose that an underlying psychological conflict in sex role identification has been a major factor in pushing the proto-female impersonator toward the homosexual community (as it probably is a strong factor for many homosexuals), and that many of them will have acted out this conflict in private. But the point is that membership in the homosexual community socializes this conflict by providing it with a form and an audience. There is no communication between performer and audience without shared meanings. In fact the distinguishing characteristic of drag, as opposed to heterosexual transvestism, is its group character; all drag, whether formal, informal, or professional, has a theatrical structure and style. There is no drag without an actor and his audience, and there is no drag without drama (or theatricality). Men who become female impersonators have all, as far as I could determine, undergone this socialization of their deviance in the homosexual community first. In this context, the decision to become a female impersonator, whether tentative or abrupt, is simply a professionalization of an informally learned social skill”.

⁶⁰ “Female impersonators are both performing homosexuals and homosexual performers. The juxtaposition of the nouns indicates that whether one considers impersonators in the context of show business or in the context of the homosexual subculture, the reverse qualifying adjective will apply. In whatever order one chooses to emphasize them, the two terms of the equation cannot be separated”.

Voltando para a discussão audiovisual, o videoclipe apresenta caráter híbrido que articula o fonograma com o gênero musical e a história e ponto de vista do artista, além de unir, mas não necessariamente, outras linguagens artísticas. Para Severo, a performance da canção reflete sobre “de quem é a voz que canta, como ela se modula, para quem se dirige, quais cenários inspira e até que tipo de dança reverbera nos corpos que ouvem (2022, p. 55-56). Utilizam de várias linguagens de comunicação em sua constituição, e são feitos com estratégias para fomentar o público do artista com material novo e atingir novos públicos, geralmente com intenções financeiras.

Taynnã Oliveira (2024), em sua dissertação de mestrado, analisa como a feminilidade é representada em videoclipes de três artistas diferentes do pop nacional. Para definir ‘videoclipe’, aposta na tese de doutorado de Leonardo Mozdzenski, que define o termo como:

[...] um gênero audiovisual do domínio do entretenimento, de natureza eminentemente publicitária, não raro assumindo uma compleição artística. Isto é, o clipe não apenas opera para a autopromoção mercadológica (da imagem) do/a artista e seus ‘produtos’, mas também promove, muitas vezes, a fruição estética de uma ‘obra de arte’ audiovisual – algo ainda mais usual nos vídeos contemporâneos (Mozdzenski, 2012, p. 15-16 apud Oliveira, 2024, p. 15).

Outro ponto que Oliveira (2024) levanta é o da cultura de massa. Partindo de Jesús Martín-Barbero, apresenta que é a partir dela “que foi possível haver comunicação entre os mais diferentes extratos da sociedade e que está longe de significar passividade e conformismo” (Oliveira, 2024, p. 50). Martín-Barbero (2003, p. 59-60 *apud* Oliveira, 2024, p. 51) apresenta que ‘cultura de massa’ se trata de um “fenômeno psicológico pelo qual os indivíduos [...] estão dotados de uma alma coletiva que lhes faz comportarem-se de maneira completamente distinta de como o faria cada indivíduo isoladamente”.

Definindo um roteiro cronológico para os videoclipes pop, Oliveira (2024, p. 58) afirma que

Via de regra a cronologia do videoclipe se divide entre várias cenas com enquadramentos diversos, que podem variar entre evidenciar os cenários e demais participantes, cortes da artista cantando olhando para a câmera, formas de construir um enredo com uma determinada história sendo encenada, e a “hora da dança” que geralmente é no refrão da música, localizada próximo da metade do videoclipe, tendo como formação espacial a cantora no centro e as pessoas dançarinas nas laterais, geralmente destinando-se um, no máximo dois figurinos para tal cena, dispõe de coreografias ensaiadas e elaboradas em que a cantora e as dançarinas realizam a mesma sequência de movimentos, a “hora da dança” não costuma extrapolar 30 segundos dentro dessas produções.

Ao pensar o videoclipe e a relação musical/visual que se estabelece, Oliveira (2024, p. 83) aponta para o fator “dança” como estratégia de mercado, ao se considerar, principalmente, redes sociais com *TikTok* e *Instagram*.

Dentro dos videoclipes de muitos artistas *pops* de renome a dança aparece como um elemento recorrente e importante para o sucesso da produção. Há algumas características padrões dentro das danças de videoclipe, que se encaixam em estratégias de mercado para atingir sucesso, no caso de uma sociedade atravessada pela internet, a palavra mais apropriada é viralizar. A construção da autoimagem de uma artista delimita o perfil do seu público, sendo gerado assim uma determinada expectativa desse público para as obras dessa artista, que automaticamente também delimita algumas regras a serem seguidas na produção da obra para que haja identificação e aceitação de quem consome.

Além disso, ressalta-se a rapidez em que o conteúdo é consumido na atualidade, tendo como principal fator a “viralização”. No entanto, Oliveira (2024, p. 84) aponta que essa aceleração nos modos de consumo “não é exclusividade dos videoclipes, ela é um reflexo dos novos modos de vida da sociedade contemporânea, tendo como principal catalisador de tal mudança o capitalismo”. Cada vez mais vemos músicas curtíssimas, com menos de um minuto, seguidos de seus videoclipes ainda menores. Isso é um reflexo da hegemonia das redes sociais para a publicidade dos produtos em questão: música e videoclipe. O que importa para os modos de consumo da atualidade é o pequeno recorte de áudio ou vídeo que se tornará viral nas mídias sociais, que será reproduzido, se tornará *trend*.

Sempre que há grandes modificações nos modos de produção de arte e cultura é gerado novos debates e por vezes rejeições acerca dos novos fazeres, tanto debates e preocupações por múltiplos motivos vindo de um “âmbito especializado” como os pesquisadores acadêmicos e o campo artístico, como dentro do senso comum que usam de argumentos que desqualificam como arte ou cultura um determinado conteúdo que vai em desencontro com realidade cultural as crenças de um certo indivíduo [...] (Oliveira, 2024, p. 84-85).

O principal fator destacado por Oliveira (2024, p. 104) como fonte de sucesso do videoclipe é o corpo.

O corpo sempre foi território de embates, fonte de discussões, análises, referências, significâncias e também de lucro, em uma sociedade midiaticizada isso não seria diferente. Quando se fala em atingir um determinado patamar de sucesso de uma artista através da viralização de seus videoclipes, os motivos vão muito além de dispor de certos tipos de arranjos, narrativas, processos de produção e edição, a fonte principal desse sucesso está diretamente relacionada ao corpo, a forma como escolhem construir sua autoimagem, como expõem seu corpo, como escolhem certos modos de se movimentar, de se portar, quais e como serão os elementos escolhidos para pertencer e compor esse corpo, a escolha em seguir um certo padrão de magreza, é a partir daí, da construção dessa identidade corporal que a artista almeja/consegue gerar identificações com o público.

Rodrigo Barreto (2009, p. 9) busca em sua tese de doutorado “entender o formato do videoclipe pelo que ele é, pelo que tem e traz de especificidade”. Apontando para o processo massivo e para a concorrência acirrada “por parte dos realizadores em questão de instrumentais destinados a garantir sua presença e atuação em contextos produtivos perpassados tanto por oportunidades quanto por obstáculos e constrangimentos” (Barreto, 2009, p. 9). É nesse contexto industrial que a construção e garantia de uma marca autoral

demonstra um poder expressivo dos realizadores de negociarem com as pressões econômicas, políticas e ideológicas que tendem a exigir maior cumprimento da fórmula de sucesso e menores riscos econômicos e margens de experiências criativas e inovadoras (Souza, 2003, p. 56 apud Barreto, 2009, p. 12).

Segundo ele,

Ao se investir em uma perspectiva autoral para os clipes, defende-se que os artistas musicais (instância performática) e os diretores (instância diretiva) seriam as figuras sobre as quais deve se concentrar a atenção. Historicamente, originaram-se dessas instâncias as mais relevantes tomadas de posição em defesa da artisticidade das obras e da autonomia de realizações diante de pressões econômicas da indústria musical ou de outros campos (Barreto, 2009, p. 13).

No entanto, ao se levar em conta a realidade do artista independente, sabe-se que os recursos financeiros são escassos e que nem sempre há possibilidade de parcerias para um financiamento, não se tem dinheiro para pagar coreógrafo e dançarinos, direção de arte, cenários, equipamento de gravação e iluminação. Rynnard Dias (2022, p. 17) traz o conceito de ‘gambiarra’ como algo que contribui para a “emancipação no âmbito criativo de contextos subdesenvolvidos” pois gera novas possibilidades de criação para, não somente, o artista periférico e independente. Mas não se tem o objetivo de colocar a produção com recursos escassos como única realidade para o artista independente, mas como uma possibilidade de produção artística e estética e, principalmente, uma forma de produção que não torne estagnado o artista pela falta de investimento.

Enfatizando a importância das parcerias na construção dos vídeos, Barreto (2009, p. 13) que

[...] muitos dentre os vídeos musicais mais conhecidos e de maior recorrência de exibição são fruto do trabalho de parceiros constantes, de colaborações artísticas duradouras entre diretores e cantores/bandas. Contudo, a visibilidade midiática desses agentes apenas insinua superficialmente a dominância dessas instâncias no formato. Esse caráter coletivo ou partilhado da autoria nos vídeos é passível de ser confirmado através da elucidação das repercussões do contexto de produção sobre a definição de aspectos textuais das obras e, adicionalmente, através da observação da maneira como a receptividade e reconhecimento alcançados pelos

clipes afetam as posições ocupadas pelos criadores e suas opções/decisões subsequentes.

Enquanto a videoarte parece ter um caráter mais vanguardista e crítico sobre a realidade, o videoclipe teria uma abordagem mercadológica mais proeminente. A videoarte segue por um caminho mais livre de produção e parece ser executável por qualquer pessoa com uma câmera ou recursos tecnológicos. Já o videoclipe segue por um formato, uma fórmula mercadológica, uma noção de *marketing*, uma estratégia de divulgação publicitária para gerar mais atenção para a música e fazer girar as engrenagens da indústria musical.

No entanto, as duas abordagens não precisam andar descoladas uma da outra. É nesse ínterim que realizamos a produção do videoclipe previsto para esta pesquisa. A seguir apresento algumas ideias desenvolvidas em orientação e em sala de aula.

3.3 Força na peruca: produção dos vídeos

A parte prática desta pesquisa consistiu na elaboração e produção de uma música e um videoclipe. No projeto de pesquisa, foi proposta a realização de 3 obras, mas as condições financeiras e de tempo permitiram apenas uma. Para esta etapa, junto à orientadora, tracei ideias, inscrevi projetos em editais de cultura, tendo sucesso em um.

A gravação do videoclipe para a música *Eu vou voltar*, em parceria com Yasmin Ribeiro, contemplada pela Lei Paulo Gustavo de Professor Jamil, ocorreu em abril de 2025. Realizamos o levantamento de referências via *Pinterest*, *YouTube* e *Instagram* para a plasticidade cênica, e via *Spotify* e *YouTube* para a plasticidade musical. A gravação ocorreu nos dias 12 e 13 de abril de 2024, no município de Professor Jamil. A música *Eu vou voltar* conta com a participação de minha irmã Yasmin Ribeiro na interpretação e composição. O videoclipe pode ser conferido na íntegra no Instagram⁶¹ e no YouTube⁶².

3.3.1 A produção musical

Tudo começou com a composição da música. No desespero de escrever projetos culturais em 2024, abordei minha irmã para compartilhar ideias para a gravação de um álbum. Eu queria que ela participasse de uma das músicas. Dentre conversas, desconversas, descobertas, acolhimento mútuo e outras fraternidades, ela compartilhou comigo uma música

⁶¹ Disponível em:

https://www.instagram.com/reel/DI_pe1oydWe/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==.

⁶² Disponível em: <https://youtu.be/ZEv8IXh9X08?si=7EiN-JR6Es10pcSs>.

que havia composto há muito tempo atrás, quando ela estava na graduação em Artes Cênicas. Na letra, ela narrava a vontade de retornar para casa. Eu e ela deixamos nossa cidade, Professor Jamil, para morarmos em Goiânia, sendo a única possibilidade de fazermos o nosso curso, que acontecia majoritariamente no período vespertino.

Apresentei para ela uma contraproposta, buscando interseccionar ambas as experiências autobiográficas com o ir e vir: os êxodos. Temos seis anos de diferença em nossas idades. Temos também diferentes abordagens artísticas e diferentes afetos com o passado. Assim como também temos diferentes perspectivas e sonhos. Em meio às diferenças e parecenças, fomos capazes de nos unir por aquilo que mais nos aproxima: a música. Na casa dela, eu no violão, ela cuidando do bebê, surgia o prelúdio do projeto. Experimentamos tons, melodias, letras, até chegarmos na versão final que foi gravada.

Mas esse projeto de gravação de álbum acabou não sendo contemplado pelo edital em questão. Porém, em novembro de 2024, vi divulgações para a Lei Paulo Gustavo de Professor Jamil. A princípio pensei que não poderia participar, visto que atualmente resido em Goiânia. Mas algumas pessoas me enviaram links e prints sobre a oportunidade. Logo fui tirar a dúvida com a secretária de cultura da cidade, que deu sinal verde para a minha participação.

Inscreevi o projeto de gravação buscando envolver o máximo de artistas de Professor Jamil possível, mas sem abrir mão da minha equipe de sempre. Em primeira instância, o projeto foi reprovado, mas desta vez não por motivos bobos como em outros editais, mas porque apenas duas pessoas se inscreveram para a modalidade de videoclipe e, por termos tirado a mesma nota, o critério de desempate dava preferência para proponentes mulheres.

Para nossa sorte, houve poucas inscrições para outra modalidade do edital: a de premiações. Finalmente, o projeto foi contemplado com o saldo remanescente da Lei Paulo Gustavo. Com a parte burocrática de documentação aprovada e com o dinheiro na conta, iniciamos a produção do projeto.

Iniciei os trabalhos com a diretora, Natássia Garcia, a diretora de arte, Stéfani Mendes, a produtora administrativa e intérprete, Yasmin Ribeiro, e o produtor musical, Votú.

Votú, DJ mineiro que reside em São Paulo, e eu nos conhecemos no *Twitter* (antes da rede social ser renomeada para *X*). Partilhando admiração mútua, fizemos um experimento musical em 2023, em sua passagem tocando por Goiânia. Fui assisti-lo tocar em um sábado; no domingo o convidei para participar comigo do Festival *Queer*, que ocorreu no dia 30 de outubro de 2023. Eu no piano, ele na gaita, cantei minha música *Do jeito que o diabo gosta* sobre um instrumental dele. Foi um sucesso.

Voltando para *Eu vou voltar*, iniciamos nosso contato compartilhando referências e conversando sobre como o projeto deveria soar. Nesse processo, Yasmin também participou expondo suas ideias e apresentando propostas diferentes sobre como ela imaginava que a música deveria soar. Eu comecei gravando um violão, com alguns solos e dedilhados, e uma cama no piano, que foram para o recorte final. Depois gravei algumas linhas de gaita e flauta, sendo que a primeira está presente na versão final e a segunda foi suprimida. Em alguns dias ele me enviou uma demo⁶³ e a partir dela fomos trabalhando em outros instrumentos e vocais.

Com o dinheiro do projeto, investi em uma interface de áudio para conseguirmos gravar os vocais e instrumentos com qualidade sem necessidade de estúdio. A logística para conciliar diárias de estúdio de gravação, passagens de ônibus ou auxílio com gasolina e alimentação das pessoas envolvidas seria mais cara do que investir em um equipamento que ajudaria na minha manutenção artística e de minha irmã.

Eu já tinha gravado os vocais quando fui até a casa de Yasmin gravar os dela. Conversamos sobre quais partes cada um gostaria de solar, onde seriam os duetos, e qual a intenção da história que nossas vozes contariam para os ouvintes.

A música é dividida na seguinte estrutura:

Introdução

Verso 1: (Ottair)

Não tranque a porta que eu estou chegando

Trago na mala algo pra você

Não precisa chorar, nem faz tanto tempo assim

Erga o queixo, mostre a cara, estou bem aqui

Verso 2: (Yasmin)

Eu tenho essa mania feia

De viver de qualquer jeito

Com o coração ferido

Mas com orgulho no peito

Pré-refrão 1: (Ambos)

Presa em meu castelo

⁶³ Música em caráter de demonstração.

*Joguei minhas tranças e fugi a pé
Entre os espinhos desse mundo velho
Ninguém aceita a gente de verdade, como a gente é*

Refrão 1: (Ambos)

*Eu percorri
Longas estradas pra chegar aqui
Voltar pra casa desse jeito assim
Ter um lugar aonde pertencer*

*Olha pra mim
O meu olhar está cansado sim
De ver a vida quase tendo um fim
Vivendo com saudade de você*

Pós-refrão 1

*Verso 3: (Ottair)
Tranque a porta que eu já cheguei
Foragido aqui me encontrei
Me esconda, não vou demorar
Porque a vida vem me chamar*

*Verso 4: (Yasmin)
Deixe a janela aberta
Amanhã a minha fuga é certa
Só por hoje eu não quero voar
Eu só quero te abraçar*

Pré-refrão 2: (Ambos)

*Presa em meu castelo
Joguei minhas tranças e fugi a pé
Entre os espinhos desse mundo velho
Ninguém aceita a gente de verdade, como a gente é*

Refrão 2: (Ambos)

Eu percorri

Longas estradas pra chegar aqui

Voltar pra casa desse jeito assim

Ter um lugar aonde pertencer

Olha pra mim

O meu olhar está cansado sim

De ver a vida quase tendo um fim

Vivendo com saudade de você

Pós-refrão 2

Epílogo: (Ambos)

Minha fuga é sempre certa

Mas deixe a janela aberta

Que eu vou voltar

Quando compusemos a letra, buscamos representar os sentimentos que tivemos nas relações com os êxodos que vivemos, nas mudanças geográficas e pessoais, nas evoluções, anseios. Procuramos entender quais os pontos de encontro entre as nossas experiências e as nossas percepções acerca de várias questões, como saudade da família, da cidade do interior, da infância, da comida de mãe e avós. Dessa forma, dividimos as estrofes a partir dos sentimentos que mais faziam sentido para cada um cantar, no momento da gravação.

O sentimento de chegar na casa dos pais, mas não poder ficar muito tempo, ter hora para voltar, responsabilidades para cumprir, uma nova vida para viver, mas querer ficar ali, no abraço familiar. Ao mesmo tempo em que, quando de volta à casa dos pais, a vontade de alçar novos vôos, como se o lar recarregasse as energias que a cidade grande tirou, desse um novo propósito para continuar correndo atrás de sonhos que parecem muito longe de ser alcançados para quem tem medo de voar.

A música possui um caráter épico tanto na narrativa cantada, quanto na narrativa tocada/produzida. Inicia trazendo uma atmosfera sertaneja raíz, *folk*, como quem vai começar a contar uma história. A introdução traz um violão duplo, com dedilhados, um piano suave

marcando a troca de acordes e a bateria, que queríamos que desse a impressão de música ao vivo.

Essa estrutura se segue no primeiro verso, cantado por Ottair (seguirei na descrição da música e dos aspectos audiovisuais referindo-se a mim mesmo na terceira pessoa), que anuncia sua chegada. Às vezes ficamos muito tempo longe de nossas famílias e, para o contexto dessa música, queríamos retratar isso como se fosse um reencontro emocional e afetuoso. No segundo verso, cantado por Yasmin Ribeiro, a bateria entra com violão mais presente nos silêncios entre os versos. Aqui representamos como é viver sendo artista, de

No primeiro pré-refrão, entra uma gaita que soma aos instrumentos e se torna o elemento central. A gaita traz a ideia de um sertanejo antigo, raiz, que lembra o *folk*, o *blues* e o *country* norte americano. A progressão de acordes aqui é mais complexa e rápida, trazendo mais tensão sonora preparando para o refrão. Na letra falamos sobre o êxodo, numa perspectiva de que quem se sente preso e quer sair de casa para buscar sonhos a qualquer custo. Mas, no caminho, aprende que o mundo tem garras e dentes, e que não importa o quanto tentemos, nunca conseguiremos atender a expectativas externas sobre nós mesmos. O verso final dessa estrofe pode ser lido de duas formas: “Ninguém aceita a gente de verdade como a gente é”, ou seja, não nos aceitam quando somos nós mesmo; e “Ninguém aceita a gente de verdade, como a gente é”, como uma crítica ao comportamento das pessoas que não nos aceitam da forma que somos - artistas.

No refrão, refletimos sobre a trajetória, de conquistas e desapegos de perspectivas falhas. Com pontos de tensão nos acordes em “voltar pra casa desse jeito assim” e em “de ver a vida quase tendo um fim”. Vivendo com saudade do tempo de infância, quando todos os sonhos pareciam mais fáceis e que a vida adulta parece complicar. O refrão é seguido de um instrumental que prepara para os próximos versos. Com uma gaita tocada por Ottair que define a melodia principal do instrumental.

O terceiro verso começa com mais calma, cantado por Ottair. Representa a vontade de ficar na casa dos pais, no lar, foragido, escondido. “Não vou demorar, porque a vida vem me chamar” representa a vida adulta, lembrando que depois do fim de semana, uma nova semana começa. No quarto verso, Yasmin Ribeiro canta sobre a certeza da fuga de volta para a cidade grande, mas o desejo de, só por um dia, abraçar tudo aquilo que se deixa para trás durante o êxodo: a família, a terra, o passado, a infância.

O pré-refrão e o refrão se repetem. Dessa vez um piano mais presente, que lembra ABBA, aparece e deixa a música com uma cada *disco*, mas sem deixar as características sertanejas de lado. Yasmin canta notas mais agudas, como um grito de quem quer ter a sua

história ouvida e respeitada. Lembro-me de na gravação dos vocais dizer a ela “agora faz a Mariah”. E assim saiu o que, para mim, é uma das partes mais bonitas da canção. O pós-refrão possui um *hook*, parte para o ouvinte cantar junto com os artistas, segundo a melodia principal, mas não se prendendo a ela.

O epílogo corta o instrumental abruptamente, deixando somente o violão e as vozes, que entram aos poucos, até o título da música ser cantado “Que eu vou voltar”, quando entra um piano para somar a uma nota sustentada pelas vozes. Os acordes do final trabalham em dualidades para causar diferentes sensações a partir das tensões e descansos harmônicos.

3.3.2 A dramaturgia

Minha irmã e eu temos um passado escutando músicas *flashback*, ou seja, lançadas antes dos anos 2000. E por se tratar de um dueto, pensamos logo em ABBA que, embora seja um quarteto, só tínhamos olhos para Agneta e Frida, a loira e a ruiva. Além delas, também nos inspiramos em Cyndi Lauper e Dolly Parton, para trazer algo divertido e *country* para as duas personas em cena.

Selecionamos também algumas locações que consideramos importantes para a trama, como a estrada de chão, a porteira, a beirada do rio. Também pensamos na temporalidade: se passa do amanhecer ao pôr-do-sol.

A partir dessas ideias iniciais, elaboramos o *moodboard* a seguir, que se trata de um quadro com referências estéticas, cores, figurinos, *vibes* etc.

passando tempo juntos se montando, cantando, fazendo show para as árvores, para o pôr-do-sol. Como uma brincadeira de criança, que usa roupas, sapatos e maquiagem da mãe escondido e vai criar mundos no quintal de casa.

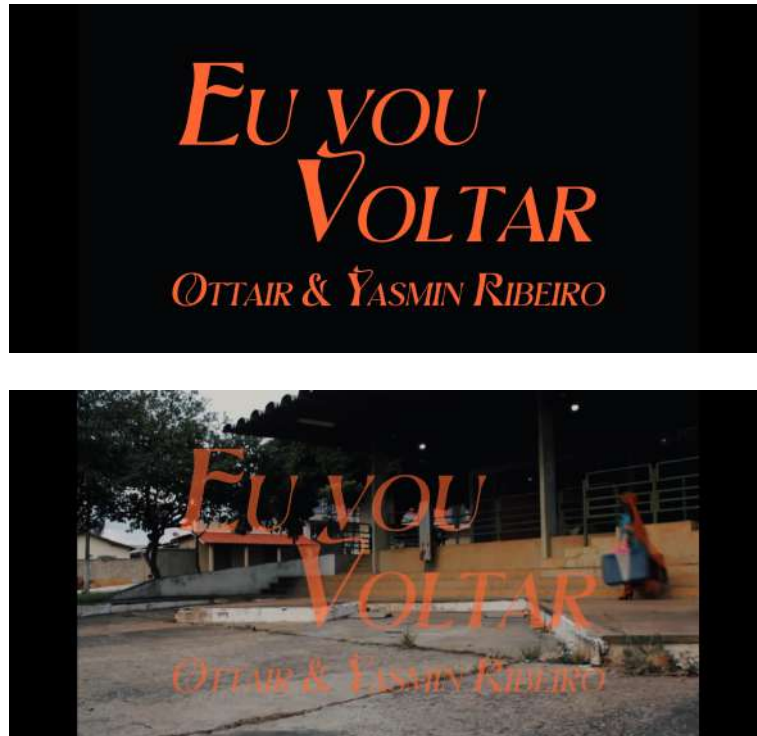
3.3.3 Direção de arte e reflexão sobre o produto: tudo junto e misturado.

A partir do *moodboard* e do roteiro produzido, Stéfani e eu fomos atrás das peças para o figurino. No Centro de Goiânia, visitamos brechós e, na medida em que íamos encontrando peças, fotografávamos e apresentávamos para Natássia e Yasmin aprovarem. Queríamos uma estética que parecesse vintage, mas com um toque retrô. Ou seja, não remontamos a uma época específica, mas criamos uma realidade paralela, um *flashback* da infância em que as crianças já são adultas.

Um ônibus de viagem chega na cidade. Som de botas descendo as escadas, fazendo eco na rodoviária. Utilizamos um áudio gravado em 2022, num ônibus coletivo em Goiânia, que a *priori* seria parte de um manifesto poético para meu trabalho de conclusão de curso, escrito, justamente, enquanto eu questionava a vida dentro de um ônibus voltando de um *casting* que não passei. Esse áudio continuou no meu *Google Drive* por três anos. O som das botas foi aproveitado das cenas gravadas na rodoviária.

Essa cena de introdução do vídeo ocorre com a tela em *blackout*. A tipografia “Eu vou voltar / Ottair & Yasmin Ribeiro”, em laranja claro, para representar o nascer e pôr-do-sol, surge na tela. Invade o início das cenas coloridas do vídeo, concomitante com o início da música.

Figura 16 – Frame inicial do videoclipe *Eu vou voltar*.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ZEv8IXh9X08>.

Como a ideia dramática principal do vídeo é representar os êxodos, os elementos e cenas são organizados pensando no movimento, na caminhada, na corrida, no encontro e no desencontro. São nos momentos de encontro que existe um descanso das duas personas em cena. Mas esse descanso não se trata dos atores parados, estáticos, mas sim que, por momento, não há caminhadas ou corridas. Estão em domicílio. Ou juntos num exílio criativo, *à la folie a deux*⁶⁴.

Retornando à explicação das cenas, Ottair aparece caminhando pela rodoviária, numa sequência externa, interna. Na cena interna da rodoviária há duas paradas: uma para olhar para o nascer do sol, deixando as malas e apoiando-se no corrimão, e outra parada reflexiva, encostando na parede.

⁶⁴ *Folie à deux*, ou transtorno psicótico compartilhado, é uma condição em que duas ou mais pessoas passam a partilhar as mesmas delusões de alguém que já apresenta um transtorno psicótico. Nesses casos, a crença delirante é “transmitida” do indivíduo primário/indutor para outra pessoa emocionalmente próxima, o secundário/ induzido. Aqui coloco o termo não para representar a condição psicótica, mas para ilustrar um momento de indução compartilhada de um modo de produzir-viver artista.

Figura 17 – Frame na rodoviária.



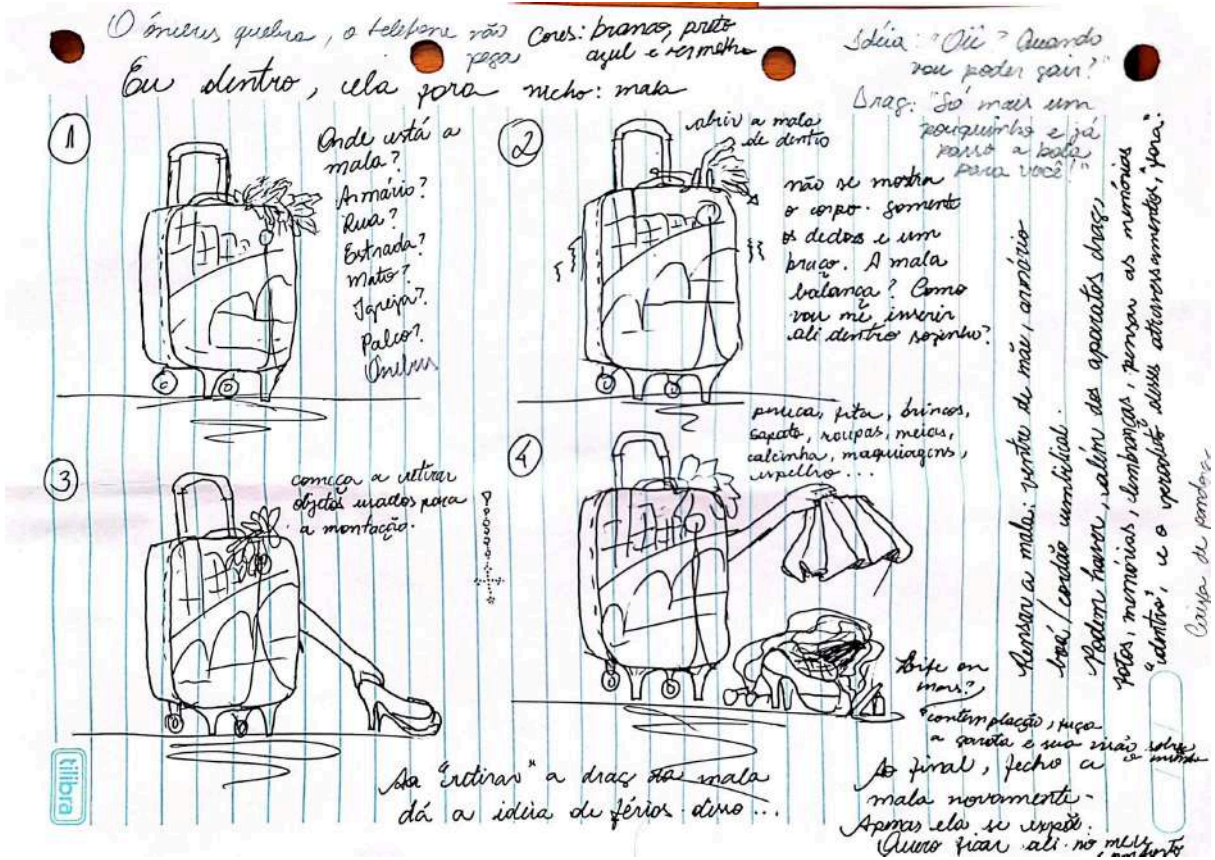
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ZEv8IXh9X08>.

Em seguida, andando pela rua e depois pela estrada de chão. Essas duas cenas representam uma temporalidade na caminhada até o ponto de destino: a casa da irmã. Da descida do ônibus até a chegada na casa da irmã, há uma queda de energia, seguida de uma subida de energia quando se avistam. O cansaço da caminhada carregando duas malas é representado por essa variação de energia, refletida pela respiração, qualidade da caminhada e olhar. Essa variação pode ser representada por uma parábola (sim, matemática!) decrescente - crescente, em formato de U.

Na cena inicial, buscamos retratar Ottair na estética *hippie*, com uma bata azul com mandala em tons terrosos emprestada por Stéfani, cabelos vermelhos e pontos de cor em laranja intenso numa faixa na cabeça, colar, pulseira e bota de salto. A maquiagem consiste em sombra azul clara vibrante e um batom laranja intenso. Ottair também carrega duas malas e, de uma delas, um segredo, ou *spoiler*: um boá de penas rosa choque saindo, como se a mala estivesse explodindo de tão cheia.

Essa ideia da cena inicial surgiu de um primeiro esboço feito na disciplina de Processos Contemporâneos de Montagem Cênica, ministrada pela professora Natássia. Remete ao primeiro *storyboard* criado, que depois deu início à obra *Monstra*, já citada anteriormente na dissertação.

Figura 18 – Storyboard com mala produzido na disciplina Processos Contemporâneos de Montagem Cênica.



Fonte: Acervo do autor.

A mala de rodinhas acima foi substituída por duas maletas de mão, com acabamento em couro, bem pesadas por sinal. Com o boá saindo, mantivemos o mistério da ideia inicial presente no *storyboard* acima.

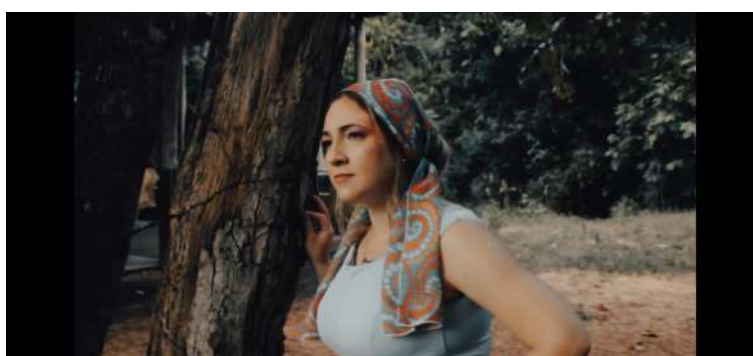
Ottair chega na rodoviária, pelo estacionamento do ônibus, sobe escadas, caminha pelo local. A bota fazia barulho e os passos acabaram na edição final. Quisemos aproveitar os espaços da rodoviária: o estacionamento dá visão para a construção ao fundo; o corrimão mostra o estacionamento e a vista do horizonte com o amanhecer do dia. Caminhamos pelos guichês mostrando a textura do chão refletivo e os tijolos da parede.

Passamos para as cenas de caminhada na rua abaixo da rodoviária, que dava visão para a BR-153 ao fundo e mantinha o sol do amanhecer no horizonte. Depois para as cenas de caminhada na estrada de chão, na chácara cedida por um primo para a gravação. Ali a estrada de terra vermelha não contrastava com as botas laranja fluorescentes, e a bata combinava com o céu azul.

Enquanto Ottair fazia esse trajeto, Yasmin preparava a mesa para o café da manhã. Na casa de nosso primo tem uma mesa de madeira maciça, que forramos com um forro artesanal

de flores. Usamos xícaras e recipientes em alumínio colorido. O quadro mostrava o fundo da casa que dá para uma mata ciliar, pois corre um córrego ali. Yasmin está com os cabelos presos, vestida com blusa azul clara cavada, saia branca, sapatos marrons com salto baixo, um lenço azul claro com bolinhas laranja e um avental branco de listras azuis, do enxoval pessoal da professora Maria Ângela, da EMAC/UFG, que gentilmente nos emprestou. A caracterização, desde o figurino à maquiagem, tinha a pretensão de ser menos saturada para dar ideia de um mundo cinzento. Mas ainda tinha resquícios de cor no lenço, de brilho na maquiagem e de glamour nos sapatos de salto no ambiente rural. A cena seguinte, de Yasmin batendo os tapetes, revelam o cansaço e a monotonia, enquanto a caminhada para a árvore na estrada de chão, pressa e inquietação.

Figura 19 – Frames da apresentação de Yasmin na obra.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ZEv8lXh9X08>.

As cenas tanto de Ottair quanto de Yasmin, nessa primeira parte, foram pensadas num ponto de vista das cores. As cores ditam a sensação que as imagens trazem. Enquanto Ottair vestiu cores saturadas que são ressaltadas em um cenário dessaturado digitalmente, como um corpo estranho numa tela, Yasmin usou cores mais suaves que a misturam com o ambiente. Isso reflete uma acomodação, de alguém que fez muito o trajeto lar-sonho/sonho-lar e está cansada, ou conformada. Essas ideias foram discutidas durante a produção do roteiro, contendo um cruzamento de narrativas autobiográficas, ainda que autoficcionais.

Quando se avistam, ambos correm em direção um do outro. As cores do ambiente se saturam e uma transformação ocorre.

Figura 20 – Frames do re.encontro.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ZEv8lXh9X08>.

Na cena, aparecem num campo aberto de mato baixo, com cupins e árvores retorcidas. Ao fundo, vê-se o céu. Ambos vestem agora o branco: Yasmin com um vestido curto com camadas desfiadas, com detalhes de pompons adicionados por uma costureira, peruca loira semi presa, tiara branca de pérolas com pompons, luvas de renda branca com portes nos dedos, pulseira e botas de salto brancas com paetês prata e brinco de tinsel prata; Ottair usa um macacão branco, com pompons colados no decote trançado e nas barras da peça, fita de

paetê na gola e nas barras, um boá de penas brancas entrelaçado no pescoço e amarras, peruca ruiva com o mesmo penteado, uma fita branca na cabeça, luvas de renda branca, pulseiras brancas, sandália branca de salto, cinto branco com fivela grande, brinco de pedras pratas. Ambos usam maquiagem com sombra branca cintilante, pedrinhas de strass nas sobrancelhas e batom marrom claro, mais alaranjado. Yasmin toca violão, Ottair toca uma meia-lua.

Figura 21 – Frames da cena de branco.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ZEv8lXh9X08>.

Nessa cena queríamos intercalar o quadro estático e os atores mudando de posição e também *takes* em movimentos pegando detalhes. Também fizemos um estático com Yasmin encostada na árvore e Ottair sentado em um cupim. É uma mistura de ABBA com Dolly Parton. Tem a loira e a ruiva, que estão tocando os instrumentos enquanto atuam, tocam, dançam e fazem *lipsync* para a câmera. Essa cena segue do refrão até o terceiro verso.

A partir do terceiro verso temos a intercalação de duas cenas: no campo de mato, que chamaremos de trigo, e na beira do rio. Do lado da minha casa, no Centro de Professor Jamil, tem um barranco, depois de uma estrada de terra. Embora seja um dos lados de uma rodovia, a altura dá um panorama para uma fazenda com cercas de madeira pintada de branco e ao horizonte. Tem uns matos que lembram trigo, e que me inspiraram a fazer cenas solo. Ottair, vestido com um sutiã bege emprestado por minha mãe, um tule azul turquesa com glitter prata

enrolado, parecendo mangas bufantes, maquiagem leve, com tons quentes, peruca loira clara curta. Yasmin, na mesma configuração, mas com tule salmão com glitter prata. O enquadramento foi inspirado em ABBA, em clipes como *Mamma Mia*, *Chiquitita*, *Fernando*, que o rosto das cantoras é valorizado pela cena, captando expressões. São cenas que trazem uma essência solitária e que voltam a aparecer no epílogo, na despedida.

Figura 22 – Frames das cenas de close.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ZEv8lXh9X08>.

A cena na beira do rio surgiu da ideia de mostrar os irmãos passando tempo de qualidade juntos. Anteriormente, seria feita em ambiente, no quarto cor-de-rosa na casa dos pais, vestindo roupões e camisolas no estilo *babydoll*, e uma fazia o cabelo da outra enquanto viam fotos. Depois da visita a um brechó, que encontramos maiôs coloridos, decidimos fazer essa ideia na beirada do rio, num rancho familiar próximo de casa. Para a cena, levamos cadeiras de praia coloridas e sombrinhas de frevo, que deram um ar *fun* para a cena, já que mimetizam guarda-sóis grandes de praia. Entre as cadeiras, colocamos uma pilha de álbuns fotográficos. Ottair, pintando as unhas de verde-água, vestiu um maiô com listras amarelas e brancas, um lenço azul claro na cabeça, um acessório de estrela do mar azul turquesa, pulseiras azuis e laranjas, anel azul, brincos amarelos no formato de folha, sandália dourada de salto e maquiagem azul com amarelo nos olhos e boca marrom claro quente. Yasmin, folheando os álbuns e mostrando as fotos, vestiu um maiô estampado de azul turquesa, laranja

e branco, lenço amarelo na cintura, colar emprestado por Anne Leandro com linhas nos tons do maiô, brincos com bolas azul turquesa, pulseiras azuis e laranjas, sapatos azul turquesa e maquiagem azul e laranja nos olhos e boca marrom claro quente. Ambos com perucas loiras médias com luzes claras, com as mechas enroladas em bobes de cabelo, chapéus de palha brancos com aplicação de flores e vestiram meias-calças bege.

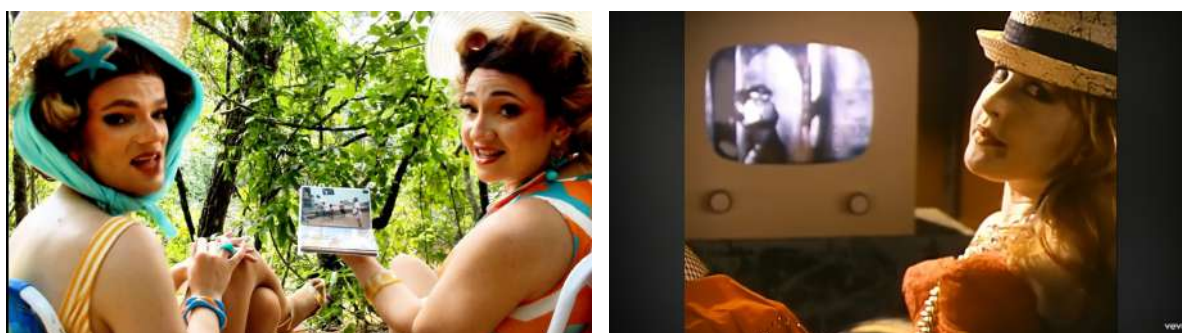
Figura 23 – Frames das cenas na beira do rio.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ZEv8lXh9X08>.

Yasmin mostra as fotos e vai relembando dos tempos de infância, contando histórias que arrancaram risadas de todos presentes na gravação. Uma foto dela criança, cantando na escola com microfone, vestida de sereia, com cauda e sutiã azuis. No pré-refrão, nos inspiramos em uma cena do videoclipe *Girls Just Wanna Have Fun*, de Cyndi Lauper, em que ela, de costas, olha para a câmera.

Figura 24 – Frames da cena na beira do rio que tem referência de *Girls Just Wanna Have Fun* (1983), de Cyndi Lauper.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ZEv8lXh9X08> e <https://www.youtube.com/watch?v=PIb6AZdTr-A>.

Em *Eu Vou Voltar*, de costas, olhamos para a câmera, vemos uma foto de Yasmin, de tranças, após cantarmos “joguei minhas tranças”, e rimos.

Figura 25 – Frame das tranças de Yasmin.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ZEv8IXh9X08>.

Depois, em cena estática, fazemos uma coreografia cruzando as pernas, pegando e girando as sombrinhas de frevo. Quando giramos, Stéfani dá *zoom* nas sombrinhas para servir de transição para o segundo refrão.

Figura 26 – Frames da sequência coreográfica na beira do rio.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ZEv8IXh9X08>.

Em cima da carroceria do caminhão azul de nosso primo, adornado com arcos cobertos de tecidos de paetê e renda rosa encontrados no lixo dias antes, com o horizonte e o céu azul ao fundo, estão as nossas superestrelas. Ottair, de peruca ruiva, com *teasing* para dar volume, vestindo um vestido rosa-choque de paetê emprestado por Anne Leandro, meia-calça bege, botas rosa compradas em brechó, pulseiras rosa, colar de bolas coloridas do LabCriaa (EMAC/UFG), brincos de pedras rosa, usa sombra rosa cintilante e batom rosa-choque. Yasmin, de peruca loira clara cacheada com *teasing*, vestido com estampa quadriculada em paetês azuis claros e dourados, meia-calça, luvas rosa-choque (de seu aniversário de 15 anos), sandália rosa e pulseira de bolas coloridas do LabCriaa (EMAC/UFG), brincos de miçangas coloridas e maquiagem com sombra rosa cintilante e batom rosa-choque. Ambos usam boás de penas rosa intenso, mas de tons diferentes.

Figura 27 – Frames da cena do caminhão.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ZEv8lXh9X08>.

Nessa cena, fazem um show para o horizonte, para o pôr-do-sol. Remetendo às brincadeiras no quintal de casa, em que o cimentado, um pouco mais alto que o fundo de terra, servia de palco. O sol bate nos paetês, dos vestidos e dos arcos, criando um efeito retrô. A gravação tremida em alguns momentos inspirou a utilização de um efeito que desse a impressão que a cena estivesse sendo assistida em VHS. Os boás foram o ponto central para se pensar as cores dessa cena, que deveria ser chamativa, como um show final antes da

despedida. Aqui, nossas super estrelas se movimentam como divas disco, ficam de costas, interagem entre si, lembrando, novamente, ABBA. Finalizamos essa parte para o epílogo, jogando os boás para cima, cena que depois virou a capa da música nas plataformas de *streaming* de música.

O pós-refrão intercala as cenas anteriores com cenas adicionais. Ambos em cima dos mourões de uma porteira queimada, com o céu e árvores ao fundo, numa espécie de contra-luz, com as mesmas perucas da cena anterior. Ottair, tocando novamente a meia lua, usa um vestido curto branco com amarelo neon, com rendas floridas, meia-calça, colar e pulseiras e brincos amarelos, fita amarela, azul e branca na cabeça e botas amarelo neon com textura de couro de jacaré falso. Yasmin, tocando violão, usa um vestido curto azul, com bordados de flores setentistas, meia-calça, pulseiras, anéis e brincos azuis e botas azul-claro com textura de couro de jacaré falso. A maquiagem é a mesma da cena de branco do primeiro refrão, mantendo a boca e as fitas de *strass*, mas com os olhos *twiggy*, ou seja, sombra branca cintilante com um côncavo marcado em preto.

Figura 28 – Frames das cenas na porteira.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ZEv8IXh9X08>.

Nessa cena, além de tocar e cantar, ambos posam como bonecos, com piscadas intensas, olhos bem abertos, e boca em “u”. Representa uma decadência invisível ao mesmo tempo que uma plastificação da impressão sobre a fama.

Por fim, a cena da despedida. No brechó encontramos vestidos parecidos na estampa: um amarelo com textura de ondas e uma espécie de cruz preta bordada com canutilhos, usado por Ottair; outro laranja com a cruz azul escuro, usado por Yasmin. Também encontramos

sapatos em outro brechó seguindo as mesmas cores: um sapato azul escuro de salto tamanco em madeira, usado por Ottair; uma sandália laranja com detalhes em azul escuro e branco, usado por Yasmin. Como já estava anoitecendo e temíamos perder o pôr-do-sol, usamos as mesmas perucas e maquiagem, com exceção da fita de strass, só acrescentando tiaras e pulseiras amarelas para Ottair, e tiara azul, brinco de pétalas azuis e pulseiras laranjas e azuis para Yasmin.

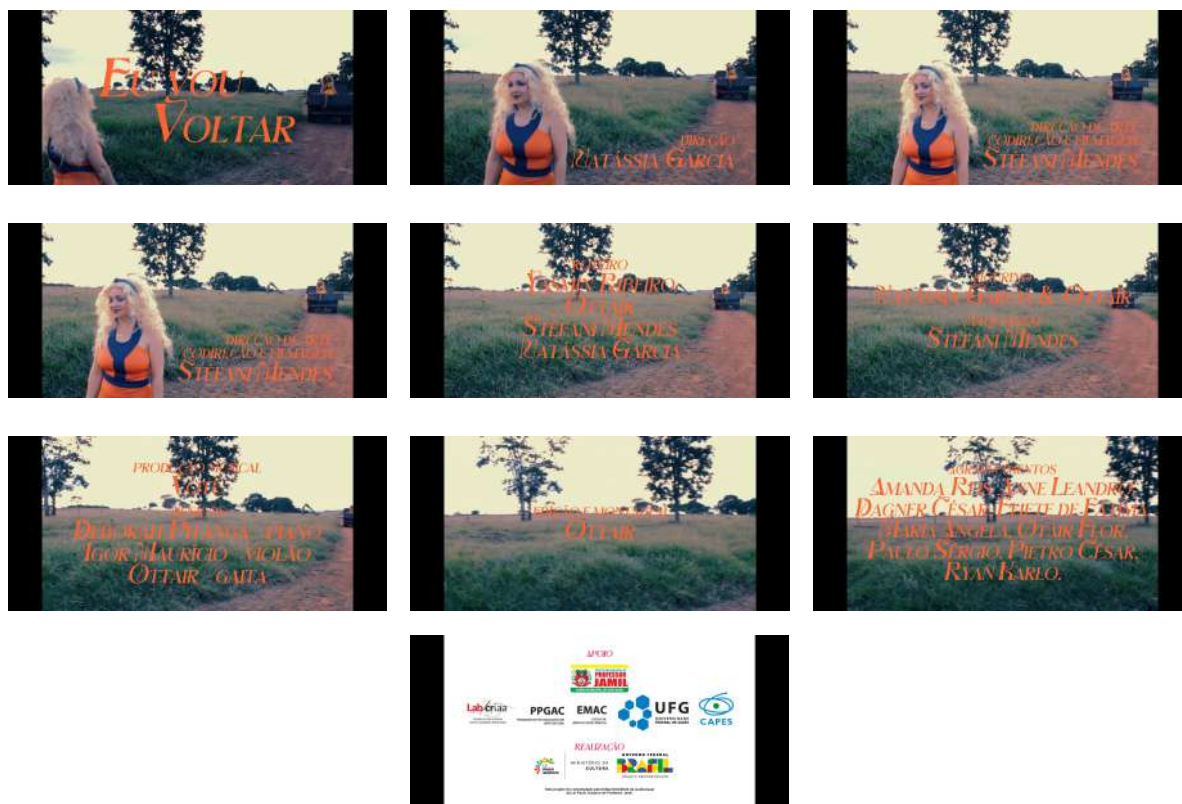
Figura 29 – Frames das cenas de despedida.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ZEv8lXh9X08>.

Ambos aparecem, conta o pôr-do-sol, colocando as malas na carroceria do caminhão. Dão-se as mãos e se abraçam, enquanto cantam em despedida. Ottair sobe na carroceria, sentando-se na beirada. Dá o sinal para o motorista. Ambos acenam. A fundo, Ottair segue no caminhão. Em frente à câmera, Yasmin se vira e suspira, como alguém que, depois de passar o dia tendo toda essa experiência maluca, se inspirou criativamente a retomar sonhos que a vida adulta espantou. Yasmin caminha em direção à câmera, que continua mostrando Ottair ao fundo, e depois se vira para o pôr-do-sol, enquanto passam os créditos.

Figura 30 – Frames da cena dos créditos.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ZEv8lXh9X08>.

Diferente do começo, dessaturado, cinzento, o mundo se enche de cor novamente. E de cores quentes, aconchegantes. Houve a despedida e um distanciamento geográfico, mas não um distanciamento emocional. O coração continua quentinho. É mais um “até logo” do que um “adeus”.

As duas últimas cenas gravadas contaram com a presença de nossa mãe e primos, além de Stéfani e seu namorado, Ryan.

3.3.4 Auto.etnografia de gravação

É importante ressaltar que, embora cada um tivesse um papel dentro do projeto, um interferia positivamente no trabalho do outro. Então, meio que todos foram diretores, diretores de arte e produtores do projeto. Por questões logísticas, de agenda e éticas, a produção do projeto acabou se atrasando, nos deixando com um prazo apertado para a gravação, edição e lançamento do videoclipe.

Nos dias 12 e 13 de abril de 2025, gravamos as cenas do videoclipe. Fizemos sem a presença física da diretora, que estava em atividades do pós-doutorado em Florianópolis - SC. Não conseguiríamos gravar em outra data pela indisponibilidade de agenda de Stefani, que

operaria a câmera. No entanto, Natássia já havia participado da elaboração do roteiro anteriormente, compartilhando como enxergava cada cena, sugerindo as ações que poderiam ser feitas e selecionando as roupas a serem utilizadas.

No dia 12, bem cedo, Stéfani, Ryan e eu fomos para a rodoviária no Araguaia Shopping de Goiânia, para pegar o ônibus das 7:00 para Professor Jamil. No caminho, Stéfani e eu revezamos entre sonecas e discussões sobre o que faríamos para otimizar as gravações.

Ao chegarmos na rodoviária, fizemos um rápido reconhecimento do espaço, que seria cenário para uma das cenas posteriormente. Depois, nos dirigimos para a casa de meus pais, que fica a 3 ruas da rodoviária. Um impasse: pensamos que Ryan conseguiria carregar sozinho todas as malas. Tive que carregar as duas malas de mão cênicas com figurinos dentro e uma mala de ombro grande com equipamentos e restante de figurinos e cenários. Nosso “músculo” (Ryan), não tinha músculos. Passamos pelo campo de futebol do Centro, pela escola que fiz o ensino médio, viramos na rua em que brinquei bastante com vizinhos na infância e, por fim, chegamos em casa.

Depois de acomodados, começamos a separar as coisas para a primeira cena, que seria na fazenda dos meus avós para representar a chegada de Ottair, o preparo do café da manhã e espera de Yasmin, e o encontro dos dois. Eu fiz minha própria maquiagem e Stéfani fez a de Yasmin. Yasmin seria a nossa motorista do dia. Passamos na casa dela para pegarmos alguns acessórios dela e no mercado para comprarmos lanches - que ela lembrou, pois eu, quando estou no modo super estrela, esqueço que os outros seres humanos precisam de combustível para funcionarem. Depois pegamos a BR até a chácara dos meus avós maternos, onde nosso pai toca uma pequena produção de leite. Chegando lá, percebemos que talvez seria mais interessante gravarmos no rancho de nosso primo, próximo dali.

Antes de irmos para a nova locação, fizemos um lanche, enquanto esperávamos a autorização de meu primo, pois tinha combinado com ele somente no dia 13, para usarmos o caminhão. Mesmo sem a autorização prévia, fomos até a casa dele e nos preparamos para gravar. Quando ele deu sinal positivo, iniciamos.

Primeiro fizemos as cenas de Ottair chegando pela estrada de chão, com as malas. Repetimos algumas vezes em diferentes enquadramentos, seguido pela cena de Ottair avistando Yasmin. Depois fizemos as cenas de Yasmin preparando a mesa do café da manhã, batendo tapetes e esperando Ottair na árvore e correndo. Em seguida, fizemos a cena da corrida e encontro dos dois. Na corrida, Yasmin tira seu lenço; Ottair continua correndo com as malas nas mãos. No encontro, eles se abraçam. Yasmin pula, desconcertando Ottair, que deixa as malas no chão e cede ao abraço. Interação como se estivessem elogiando um ao

outro, Yasmin apontando para o cabelo vermelho de Ottair, que coloca os óculos em Yasmin, que coloca seu avental em Ottair. Depois, ambos vão em direção à casa de onde Yasmin saiu. Essas cenas não foram para a edição final.

A troca de locação acabou atrasando o dia de gravação, por isso, deixamos as outras cenas para o dia seguinte.

No dia 13, Stéfani, Ryan e eu acordamos cedo para fazermos as cenas de chegada na rodoviária e pegarmos o nascer do sol. Com o mesmo figurino do dia anterior, Ottair manteve os óculos escuros, pois tivemos tempo para fazer somente a pele e a boca da maquiagem. Fizemos as cenas andando pelo estacionamento, dentro da rodoviária e pelas ruas. Demos ênfase para o céu, que amanheceu cheio de nuvens tapando o sol, para nossa má sorte. Mas ainda assim tivemos imagens bonitas. Ao subir pelas escadas passamos em frente aos banheiros com as indicações “ELE ->” e “<- ELA”. Embora tenhamos gravado essa cena, que faria uma ótima ponte com o recorte teórico de gênero e contrassexualidade da dissertação, ela não entrou para o recorte final, devido a necessidade de se manter uma consistência na narrativa principal.

Ao retornarmos, avistei ao lado de casa, um pequeno campo de mato, que lembra trigo, e me lembrou de um videoclipe da cantora Lana Del Rey. No dia anterior, indo para a chácara, também vimos esses “trigos”, e até pensamos em gravar por lá, mas como teríamos um tempinho antes de Yasmin chegar para se preparar, decidimos gravar lá. Chegamos em casa, tirei o batom laranja e fiz uma maquiagem leve, e troquei a peruca vermelha por uma loira curta. Pedi um sutiã bege para minha mãe e enrolamos tules azul turquesa com glitter. A cena deveria ser só do rosto e colo, mostrando a paisagem e horizonte atrás, e os “trigos” em três camadas da cena. Meu irmão Paulo Sérgio se interessou em registrar os momentos com uma câmera *CyberShot* verde, que ficou guardada por muito tempo, desde que passamos a ter *smartphones*.

Depois de gravarmos a minha cena, Stéfani e eu começamos a modelar as perucas que seriam utilizadas durante todo o dia de gravação. Começamos pelas perucas loira e ruiva da cena do primeiro refrão. Stéfani modelou uma em minha cabeça e eu modelei a outra na cabeça dela.

Yasmin chegou e, enquanto Stéfani fazia sua maquiagem, eu modelava as perucas para as cenas do terceiro verso, que usamos bobs. Gravamos as cenas de Yasmin no “trigo”, onde ela usou uma peruca loira curta, sutiã bege com tule salmão com *glitter*. Ela tinha acabado de sair da igreja, onde cantou na missa. Então aproveitamos as mesmas roupas que ela já estava. Também foi a primeira vez que Yasmin usou perucas, o que ela tem pavor desde então.

Depois de gravarmos a cena dela, trocamos a maquiagem para as cenas na beirada do rio. A boca se manteve a mesma: um marrom claro quente. Nos olhos adicionamos cílios postiços e cores que combinassem com os maiôs que usaríamos. Colocamos as roupas, sapatos e perucas e minha mãe, Eliete, nos levou até o rancho que gravaríamos a cena. Lá também gravaríamos as cenas do primeiro refrão, então levamos os figurinos e os instrumentos.

Chegando no rancho, tiramos alguns lixos e galhos do local onde gravaríamos a cena e posicionamos as cadeiras. Procurando algo para apoiar os álbuns de fotos que utilizaríamos em cena, minha mãe foi picada por marimbondos. Porém, como ela mesma disse, ainda bem que foi nela e não na Stéfani ou Ryan, por não sabermos se eles tinham alguma alergia.

Durante a gravação, vendo as fotos dos álbuns, fomos atravessados por memórias. Yasmin via fotos de quando éramos crianças, contava o que lembrava, o que havia acontecido naquele dia, quem eram as pessoas das fotos, onde estava, lembrava de canções, falas, e nos tirava risadas.

Passamos então para a cena que estamos de branco, gravada num campo aberto ao lado do rancho. Trocamos de roupa ali mesmo, com a ajuda de nossa mãe, e refizemos a maquiagem, trocando o colorido da cena anterior por branco cintilante. Caminhamos de salto alto pelo mato e terreno desnivelado. Colecionamos carrapichos em nossas roupas. E claro, enfrentamos um sol terrível. Essa cena remonta as brincadeiras de infância, que imitávamos videoclipes. Dentre eles, *Mamma Mia* (1975) do ABBA, que tentamos mimetizar em cena. Tivemos bastante dificuldade em escutar a música, que estava sendo reproduzida por um celular, mas conseguimos pegar o ritmo e tocar um “ao vivo”.

Depois desta cena, nos locomovemos para o rancho do nosso primo Dagner, para gravarmos a cena da porteira e do caminhão. Trocando de perucas, as piadas começaram. “Tem quanto tempo que essas perucas não veem um pente?”, “parecem os cabelos dos casamentos das nossas mães”.

Percebemos que teríamos pouco tempo para organizarmos tudo e gravarmos antes de perdermos o pôr-do-sol. Então gravamos a cena da porteira, com medo de cair dos mourões, pois estávamos de botas de salto. Também temíamos derrubar o violão. A porteira queimada nos sujou de carvão. Conseguíamos ouvir o ronco dos porcos no chiqueiro ao fundo. Essa cena foi tranquila de gravar, sendo dirigida por Stéfani para a otimização do tempo.

Ao finalizarmos essa cena, corremos para a casa do nosso primo para trocarmos de roupa para a última cena. Só passamos o dedo na sombra rosa e depois no olho, pois a luz natural estava se esgotando. Colocamos as roupas, calçados e acessórios nas malas, e fomos

correndo para o local onde estava o caminhão. Gravamos a cena em cima do caminhão primeiro.

Tentamos brincar com movimentos que, novamente, lembrassem a mulheres do grupo ABBA, ficando de costas um pro outro, trocando de lugar. Mas também pensamos em uma dança mais disco, glamurosa, sacudindo os boás, pois a música também se transformava nessa estética. Stéfani, já cansada, se desdobrava para manter a estabilidade da câmera. Mas depois exploramos as tremidas para a utilização de um efeito que lembrassem VHS.

Por fim, gravamos a cena da despedida. Trocamos de roupa ali mesmo, na frente de todo mundo. Não havia tempo a perder. Novamente com a ajuda de nossa mãe para acertar os últimos detalhes. Não trocamos de maquiagem. A despedida deveria ser envolvente e emocionante, e acabou sendo de fato.

O abraço, embora cênico, me desestabiliza emocionalmente. Subir no caminhão e vê-la ficando ao longe, é como a cena de *Titanic*, que todo mundo vê que tinha lugar pro Jack na madeira. Tinha lugar para Yasmin no caminhão, mas naquele momento, ela decidiu ficar. Muito desse clipe revela as diferenças dos artistas em relação a suas preocupações atuais de vida, os momentos em que se encontram, que tem a ver com idade e personalidade.

A subida no caminhão de salto só pode ser definida com uma palavra: *iconic*. Mas segurar pra não cair foi uma novela. Na partida, tive que contrair bastante o abdômen e segurar em frestas de ferro da carroceria. Na parada, tive que me jogar para dentro do carroceria para não cair para frente, o que rendeu a seguinte cena para os presentes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Performer desmontado não fala aquilo que montado se fala? Poderia responder à questão norteadora desta dissertação com um simples “sim”. Mas entendemos nesta pesquisa que a montagem *drag* não é somente uma capa e máscara de super-herói que faz indivíduos terem coragem de enfrentar os desafios da sociedade. Nesse sentido, atingimos o objetivo geral desta pesquisa, de compreender e tensionar as construções sociais de corpo e gênero por meio e na arte *drag*, articulando com a contrassexualidade e materializando tudo isso em um álbum multimídia. Como?

Para juntar todas as ideias e conceitos que emergiram durante a pesquisa bibliográfica, costuramos a teoria, autobiografia/autoetnografia e processo artístico, até termos um belo figurino de *show*.

Na Introdução apresento que esta pesquisa surge a partir de uma vivência pessoal, enxergando *drag* com uma plataforma de expressão e in.submissão de gênero. O descontentamento com a superficialidade e reprodução da estandartização do que é/como deve ser a montagem, fez com que houvesse a necessidade de pesquisar a partir de uma noção autobiográfica e autoetnográfica o que atravessa, subjetivamente, a minha montagem.

Considerando a ideia de competitividade entre *drags* para obtenção de títulos de honorarias, busco repensar o termo “*queen*”. Esse termo, traduzido livremente para a “rainha”, traz o peso da busca meritocrática incessante por uma coroa. Eu busco um espaço entre, ou melhor, busco tangenciar esse espaço. Tangenciar esta noção que, embora me atravessasse, me fez criar uma rota de fuga para mim e para aqueles que também não querem se submeter a uma imagem.

Embora *drag* também tenha uma perspectiva de criação de uma nova personagem, busco reivindicar a minha identidade enquanto o indivíduo *queer*. Busco enxergar *drag* como uma extensão artística da subjetividade, ao invés de uma nova criatura. Por isso, defendo que “*drag queer*” seja uma nomenclatura mais atualizada e adequada para aquilo que *drag* se tornou e ainda pode se tornar. O *queer* reivindica, necessariamente, o rompimento com a binaridade de gênero, que faz com que imagens de papéis de gênero sejam reproduzidas em corpos dissidentes. É por isso que, transitar pelas fronteiras de gênero como a monstrela temível que me tornei é muito mais interessante do que aceitar que a gaiola da beleza, do estereótipo, da adequação me impeça de alçar novos vôos e conhecer novas possibilidades que não a submissão.

Cruzando o aspecto subjetivo com o objetivo da pesquisa, as vivências narradas de uma criança que cresce temida pelo que pode vir a ser resultam em um videoclipe. Videoclipe por ser o termo mais utilizado, mas o que produzimos não é só um videoclipe. Assim como a montagem tangente busca escapar do modelo mercadológico do que *drag* deve vir a ser, um videoclipe tangente resgata o que a videoarte um dia se propôs a fazer: romper com o caráter mercadológico e publicitário do vídeo.

A proposta inicial desta pesquisa era a produção de um álbum multimídia contendo três músicas e seus respectivos videoclipes. O pré-projeto desta pesquisa também propôs uma visão de gambiarra e criação com recursos escassos. Porém, a contemplação de um projeto de videoclipe pela Lei Paulo Gustavo de Professor Jamil demonstra a necessidade de respeitar a própria arte e buscar a auto remuneração. Focamos na realização de *Eu vou voltar* (2025), em parceria com Yasmin Ribeiro.

Na história *A menina cheia de ideias* (2025), Yasmin conta sobre uma menina que tinha tantas ideias, que incomodava os demais moradores da cidade. Por causa da opressão, a menina parou de ter ideias, mas a cidade ficou cinza, apagada. Os moradores foram até a menina em busca de ideias, que por sua vez, encheu-se novamente de ideias. Mas eram tantas ideias que ela saiu voando, e lá de cima viu que existiam outras possibilidades, outros lugares.

As duas obras se cruzam por se tratarem de relatos autobiográficos que foram transformados em arte. Irmãos com vivências e óticas de pensar a vida de artista parecidas.

O capítulo 1 abordou sobre a construção social do corpo, para então chegar no entendimento do gênero enquanto performatividade e então tensionar o gênero numa perspectiva contrassexual. Além disso, a ideia de monstro como aquele que atravessa, rompe, espanta fronteiras foi central para a construção da ideia de uma submissão farmacopornográfica do *drag* a partir da hegemonia da imagem *mainstream*.

O capítulo 2 constituiu o núcleo autobiográfico da dissertação. Como, a partir das memórias de infância e adolescência pôde-se perceber as marcas da construção de gênero em um corpo *queer* interiorano? Optamos por seguir pela autobiografia de forma não narcísica, visto que a mesma realidade que assola um corpo *queer* conversa com outras realidades, mesmo que não idênticas. Dentre as tentativas sistêmicas de silenciamento e normatização do corpo pelas regulações de comportamento e imagem, a *drag* surge como um gesto de reparação, reafirmação e reinvenção do eu.

As perspectivas autoetnográficas se tornam presentes ao possibilitarem que o método ajude a compreender a própria trajetória enquanto campo de pesquisa. Dessa forma, não existe uma separação, neste estudo, da teoria com o sujeito que pesquisa a si mesmo, embora

houve a necessidade de um distanciamento para ver-se criticamente por fora da persona artística.

O capítulo 3 exibiu a parte prática da pesquisa. Mas antes da narração do processo criativo, houve a necessidade de tensionar videoclipe e videoarte, para se pensar se a obra produzida era “só” um videoclipe, considerando o caráter mercadológico e publicitário desta categoria. Considerando toda a discussão sobre a massificação da imagem do *drag*, unida com a proposta de tangenciamento das noções de mercado sobre essa arte, entendemos que, embora o vídeo produzido seja uma extensão da canção, ele não possui somente a finalidade de disseminação da música pelo recurso audiovisual, mas sim de narrar imagetivamente e simbolicamente todo um processo autobiográfico que atravessa diretamente a narrativa da obra.

Trata-se de uma des.montação, em cena, da *drag*, visto que aqui a figura não está montada com a finalidade do extremo glamour, mas de resgatar e reafirmar as raízes dos artistas: o interior, o sonho grande, as feridas, a cura. Produzir um videoclipe-videoarte, num contexto de contraprodução *queer*, possibilita uma fuga, destruição e reconstrução de uma imagem que não necessariamente precisa mais da perfeição e afeição pelo ego inerente da arte *drag*, que remonta imagens de primeiras atrizes, de divas do pop, e figuras da mídia.

A construção do álbum multimídia parte do resgate de referências musicais, que une o sertanejo, ao country e ao disco, tornando-se uma faixa pop no ponto de vista da estrutura musical. O roteiro parte da re.construção simbólica de como os artistas se veem no momento presente, e como o reencontro remonta a brincadeira, que virou sonho, que virou profissão, que frustrou, e curou. As idas e vindas de uma espécie de êxodo rural, abraços e despedidas, mas certeza do retorno às raízes – um êxodo urbano –, costuram o roteiro, a dramaturgia, a direção de arte, a caracterização. Não se trata de uma construção de ficção, mas de uma remontação autobiográfica.

Embora o videoclipe tenha sido contemplado por uma lei de cultura, o valor baixo ainda caracteriza uma produção de baixo orçamento. A necessidade de visitar brechós, negociar peças, abrir mão de itens da planilha orçamentária, readequação de prioridades

A experiência de voltar para minha cidade para essa produção desmente o que cresci acreditando: que ali não era o lugar para mim, que devia procurar outros espaços para produzir o que eu queria. Levar amigos para minha cidade, perceber o estranhamento dos cidadãos com esses corpos estranhos, que mesmo sendo dali, estavam montados de outra coisa que eles ainda não conheciam.

Neste capítulo, percebemos *drag*, ou a nova versão do que pode vir a ser *drag*, como uma tecnologia de criação por meio da imagem. Uma tecnologia que constrói imagens, por meio do resgate de subjetividades e de ruminções de outras referências que não são próprias.

A pesquisa demonstrou que a arte *drag* lida sob lentes contrassexuais e transita entre fronteiras rígidas de gênero, de corpo e performatividade. Podemos, dessa forma, consolidar *drag* como um dispositivo crítico e tecnológico que desmonta para remontar novamente noções normativas de gênero, imagem e sexualidade. Além disso, permite a produção de fabulações dissidentes que questionam padrões estéticos hegemônicos, que atravessam, inclusive o próprio meio *drag* e *queer*. Dessa forma, elaborou-se aqui o conceito de montagem tangente como uma rota de fuga estética e política dos modelos *mainstream* mercadológicos do *drag* e da produção audiovisual.

A autoetnografia foi eficaz para evidenciar a impossibilidade de separação do sujeito, da pesquisa e da obra produzida, justamente pelo atravessamento autobiográfico. Essa metodologia legitima as subjetividades *queer* na academia, que ainda enxerga a autobiografia e autoetnografia como métodos narcísicos, mas que não percebe a teia *queer* de histórias que é criada a partir da identificação entre indivíduos da mesma comunidade.

A prática artística, para além do método, serviu para a produção de conhecimento visceral, retirando das profundidades da subjetividade o material necessário para a produção da obra final. Vale ressaltar o caráter intimista da produção geral, da rede colaborativa fraterna e do aspecto caseiro e de gambiarra em que se fez a obra.

A obra é contrassexual pois, além de ter *drag*, considerando toda a dissidência que envolve o termo, monta não só um artista *gay* na cena, mas sua irmã cisgênero heterossexual também. *Drag* nos mostra que podemos vir-a-ser, para além do eu, nós.

Essa dissertação amplia o debate sobre a arte *drag* nas Artes da Cena, colocando a arte *queer* no *spotlight*. Propõe uma des.montagem do caráter mercadológico normatizado do *drag* para uma re.montagem tangente, dissidente e híbrida, pautada na subjetividade. Além disso, contribui para a discussão contrassexual, aplicada à criação artística, no Brasil. Evidencia as experiências *queer* como conhecimentos legítimos a partir da criação da obra artística, que funciona como manifestação estética, pedagógica e política.

Eu vou voltar (2025) não ficou só na bolha artística, mas foi consumida por pessoas simples, do meu interior, que se viram inspiradas a seguir seus sonhos. E isso não está saindo das fontes da minha cabeça, mas sim das 11 mil visualizações, 280 curtidas, 150 comentários, 109 compartilhamentos no *Instagram*, e 364 visualizações, 58 curtidas e 20 comentários no

YouTube. Fora as mensagens nas redes sociais e presenciais de pessoas que se identificaram, que remontaram seus tempos de infância, se emocionaram, choraram.

O contato tardio, mas proveitoso com a obra de Esther Newton trouxe prospecções para um possível doutoramento. Uma ânsia de entender de perto se, todos os apontamentos, observações e narrações sobre/da comunidade *queer* do século passado ainda se aplicam atualmente. Durante o estudo da obra, minha orientadora e eu ficamos surpresos com a atualidade exposta num livro antigo. Por isso, emergiu uma necessidade de acompanhar de perto o processo de *drags*, entender os aspectos subjetivos que atravessam suas montações e buscar ampliar a discussão na academia.

Pretende-se, ainda, aprofundar o estudo sobre o conceito de ‘transformismo’ pois entende-se que a arte *drag* não se pauta apenas sob um olhar estadunidense. Ainda que o termo tenha origem na língua inglesa, e que os Estados Unidos é atualmente o principal propagador dessa arte, cada país pratica o *drag* de formas diferentes, sem necessariamente se pendurar no modelo norte americano. No Brasil, por exemplo, antes do termo em inglês passar a ser utilizado na década de 1990, a arte era, e ainda é, referida como transformismo. Ansiamos realizar um aprofundamento na história *drag* no contexto nacional, estadual e municipal, no contexto de um doutorado.

Outro desdobramento importante da pesquisa foi o reconhecimento institucional pela TV UFG, no programa Mundo UFG. Natássia e eu fomos entrevistados por Cássio Neves, e expomos tanto sobre a justificativa, os aspectos metodológicos até os resultados obtidos. Também aproveitamos para subverter a ideia que se tem sobre *drag* ao vivo, na perspectiva da imagem.⁶⁵

Essa pesquisa, portanto, mostra que a arte *drag*, em seu caráter expandido, possibilita a criação de obras para além da estética normativa. É uma prática de reafirmação da liberdade de gênero por meio da fabulações de possibilidades tangentes de corpos que re.inventam a política. É um dispositivo para dizer o indizível, pois montados dizemos aquilo que temos medo de dizer desmontados. Se re.monte aí!

⁶⁵ Minutagem: 5:50 a 18:30. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DR3wOu7q2zM&t=5s>.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: A Exceção e o Excesso: Agamben & Batallie. *Outra Travessia*, n. 5, 2005. Disponível em:

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576>.

ALMEIDA, Bruno Mattos de. *Uma teoria queer entre Butler e Deleuze: uma trajetória entre conceitos, existências e a performance drag*. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022. Disponível em:

<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/239807/001142066.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 20 nov. 2022.

AMANAJÁS, Igor. *Drag Queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas*. Belas Artes. São Paulo, 2015. Disponível em:

<https://www.belasartes.br/revistabelasartes/downloads/artigos/16/drag-queen-um-percurso-historico-pela-artedos-atores-transformistas.pdf>. Acesso em 20 nov. 2022

BARRETO, Rafaela Gomes Paes; LIMA, Aluísio Ferreira de; LIMA, Stephanie Caroline Ferreira de. Diferentes montações e performances de drag queens e pessoas gênero-dissidentes: mimese de um ideal feminino ou revolução de gênero?. *Semina: Ciências Sociais e Humanas*, Londrina, 2021. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/352024571_Diferentes_montacoes_e_performances_de_drag_queens_e_pessoas_genero-dissidentes_mimese_de_um_ideal_feminino_ou_revolucao_de_genero_Different_setups_and_performances_by_drag_queens_and_gender-dissiden. Acesso em: 20 jul. 2023.

BARRETO, Rodrigo Ribeiro. *Parceiros no clipe: a atuação e os estilos autorais de diretores e artistas musicais no campo do videoclipe a partir das colaborações Mondino/Madonna e Gondry/Björk / Rodrigo Ribeiro Barreto*. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Salvador, 2009.

BUENO, Guilherme; OLIVEIRA, Thierry. Drag Queen: História e Perspectiva de quem vive a arte. Site FAAC Unesp. 2021. Disponível em:

<https://www.faac.unesp.br/#!/noticia/2051/drag-queen-historia-e-perspectiva-de-quem-vive-a-arte>. Acesso em: 5 abr. 2023.

CANONGIA, Ligia. *Quase cinema: Cinema de Artista no Brasil, 1970/80*. Ed. Funarte, RJ, 1981.

CASTRO, Geraldo Eanes Soares de. Vídeo-Arte: Limites da Imagem Audiovisual. *Revista de Cultura Visual*. 2023. Disponível em: <https://revistavista.pt/index.php/vista/article/view/4509>.

COSTA FILHO, Francisco Carlos.; LOPES, Elisabeth Silva. Questões de Gênero e Mais Além: a interseccionalidade na Arte Drag. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 14, n. 3, p. e132185, 2024. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/rbep/a/4gHjk7J8VMBvFqwLp7nvVfy/#>.

COURTINE, Jean-Jacques. O corpo anormal: História e antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN, Alain; et. al. *História do corpo: As mutações do olhar: O século XX*. Tradução e revisão de Ephraim Ferreira Alves. 2. ed. Petropolis, RJ: Vozes. 2008.

CRUZ, Jorge Luiz. Videoarte, video-instalação, vídeo e cinema. *Revista Vozes em Diálogo*. (CEH/UERJ) - n. 4, jul-dez, 2009.

DIAS, Rynnard Milton A. *A Gambiarra, Música Doméstica e o Videoclipe como Dispositivos de Emancipação Criativa dos Artistas Periféricos*. Trabalho de conclusão de curso, Universidade Federal da Integração Latino-Americana, 2022. Disponível em: <https://dspace.unila.edu.br/handle/123456789/6547>. Acesso em: 20 nov. 2022.

FERREIRA, Glauco B. ‘Arte Queer’ no Brasil? Relações raciais e não-binarismos de gênero e sexualidades em expressões artísticas em contextos sociais. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 2, n. 27, 2016. Disponível em: [dx.doi.org/10.5965/1414573102272016206](https://doi.org/10.5965/1414573102272016206).

FILHO, Ciro Marcondes. *Televisão: A vida pelo vídeo*. São Paulo: Moderna (Coleção Polêmica), 1988.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. *Cena*, n. 7, p. 77, 2010. DOI: 10.22456/2236-3254.11961. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/11961>. Acesso em: 30 jun. 2023.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal. 1988.

_____. *Os Anormais*. São Paulo: Martins Fontes. 2001.

GADELHA, Dilermando; MAIA, Yasmin; LIMA, Regina Lúcia Alves de. Drag, glamour, filth: gênero e monstrosidade em RuPaul’s Drag Race e Dragula. *Cad. Pagu*. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/18094449202100610011>. Acesso em: 8 abr. 2023.

GOMES, Kevin Hacling Alves. Corpos indóceis: o dispositivo drag king como disruptivo do sistema sexo/gênero. In: AZEVEDO, Natanael Duarte de; MELO, Iran Ferreira de. *Corpos dissidentes, corpos resistentes: do caos à lama*. Campina Grande: Editora Realize, 2020. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/edicao/detalhes/e-book-iv-desfazendo-genero>. Acesso em: 2 jun. 2023.

GROTTECA. A arte drag queen para além dos padrões de feminilidade. Site Grafia Drag. 2022. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/grafiadrag/a-arte-drag-queen-para-alem-dos-padroes-de-feminilidade/>. Acesso em 2 jul. 2023.

GOELLNER, Silvana Vilodre. A produção cultural do corpo. In: LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre (org.). *Corpo, Gênero e Sexualidade: Um debate contemporâneo na educação*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2013.

HENN, Ronaldo; MACHADO, Felipe Viero Kolinski; GONZATTI, Christian. Todos nascemos nus e o resto é drag: performatividade dos corpos construídos em sites de redes

sociais. *Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação* [online]. 2019, v. 42, n. 3, pp. 201-220. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1809-58442019310>.

HIROTA, Jéssica. A história da arte drag. Site Medium. 2020. Disponível em: <https://medium.com/imp%C3%A9rios-sagrados/a-hist%C3%B3ria-da-arte-drag-90fee290b514>. Acesso em: 20 fev. 2023.

HOOKS, bell. *Olhares negros: raça e representação*. Elefante. 2019.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. *Dialética do Esclarecimento*: fragmentos filosóficos. 1947.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Reedição, 2008. Disponível em: https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf. Acesso em: 23 jan. 2024.

KOTLIUK, Galyna. Gender on Stage: Drag Queens and Performative Femininity. *International Journal of European Studies*, 7(1), 8-14. 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.11648/j.ijes.20230701.12>. Acesso em: 03 set. 2025.

LE BRETON, David. *A Sociologia do Corpo*. Tradução de Sonia Fuhrmann. Petrópolis, RJ: Vozes. 2006.

LEITE, Janaína. *Autoescrituras performativas - do diário à cena*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

LOPEZ, Eliakins. Teatralidades Drag Queen: creación y comprensión de una práctica escénica-espetacular. IX Congresso da Abrace, v. 17, n. 1, 2016. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4640>. Acesso em 27 jan. 2024.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: Ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

LUZIO, Teresa. Performance e autobiografia: registrar-se a si mesmo. *Cadernos PAR*, 8, 26–35. 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.25766/yedj-f737>. Acesso em: 20 nov. 2022.

MACEDO, Ana G.; AMARAL, Ana L. *Dicionário da Crítica Feminista*. Porto: Edições Afrontamento, 2005.

MARTINS, Rosi. *Perambulações poéticas de uma atriz: a imagem corporal como montagem*. Curitiba: CRV, 2016.

MENDES, Stéfani Rosalem. *Plasticidade Travesti: processos de pesquisa e criação em artes da cena*. 2024. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Direção de Arte) - Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2024.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. A Cena Expandida: alguns pressupostos para o teatro do século XXI. *Art Research Journal*, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/8427>. Acesso em 05 jan. 2024.

NEWTON, Esther. *Mother Camp: female impersonators in America*. The University of Chicago Press. 1972.

NICHOLSON, Rebecca. RuPaul: 'Drag is dangerous. We are making fun of everything'. Entrevista para o The Guardian. 2015. Disponível em: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2015/jun/03/rupaul-drag-is-dangerous-we-are-making-fun-of-everything>. Acesso em: 5 abr. 2023.

NUNES, Paulo Reis. *Cabaré das Divas: percursos, memórias e visualidade drag na cultura LGBTQIAPN+ em Goiânia*. 2024. 291 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Universidade de Brasília,, Brasília, 2024.

NUNES, P. Reis. *Jú onze e 24: pretextos, textos e contextos de atores drag-queens em Goiânia (GO)*. 2015. 148 f. Dissertação (Mestrado em Performance Cultural) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

OLIVEIRA, Natássia Duarte Garcia Leite de. FIGUEIREDO, Valéria Maria Chaves de. “A CONTRAPÉLO - Eu não gostaria de estar na sua pele?” NarrAções A.gênero, CorpOralidade, PerFormações InterArtísticas e TransDisciplinaridade nas Artes da Cena. In: *Resistência e transversão: as artes da cena num mundo em transição*. Alexandre Silva Nunes; Renata de Lima Silva (Kabilaewatala) (orgs.). Goiânia: Cegraf UFG, 2023.

OLIVEIRA, Natássia Duarte Garcia Leite de. *Teatro dialético em terras estranhas: a (in)diferenciação entre sujeito e objeto na formação cultural*. 2013. 277 f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.

OLIVEIRA, Taynnã Silva de. Danças e feminilidades em videoclipes das cantoras Anitta, Danna Lisboa e Pabllo Vittar. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Dança. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2024.

OLIVEIRA JÚNIOR, Ribamar José de. O empalhamento da performance: a *drag queen* como cobaia *mainstream* do parque farmacopornográfico. *Rebeh - Revista Brasileira de Estudos da Homocultura*. Vol. 02, N. 01, Jan. - Mar., 2020. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/rebeh/article/view/9941>.

PAULA, Adriana de. A história de William Dorsey Swann, o ex-escravizado que se transformou na primeira drag queen da história dos Estados Unidos. Site Iconografia da História, 2020. Disponível em: <https://iconografiadahistoria.com.br/2020/09/21/a-historia-de-william-dorsey-swann-o-ex-escravizado-que-se-transformou-na-primeira-drag-queen-da-historia-dos-estados-unidos/>. Acesso em: 22 jul. 2023.

PRECIADO, Paul B. Eu sou o monstro que vos fala. *Cadernos PET Filosofia*, Curitiba, v. 22, n. 1, 2021 (2022), pp. 278-331. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5380/petfilo.v22i1.88248>.

_____, Paul B. *Testo Junkie: Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. N-1 Edições. 2018.

_____, Paul. *Manifesto Contrassexual – Práticas subversivas de identidade sexual*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N-1 Edições, 2014.

REIS, Maria Luísa Martins dos; GONÇALVES, Michelle Bocchi. Cultura *Ballroom*: Entrelaçamentos com a Educação Performativa. *Revista Entreletras* (Araguaína), v. 15, n. 2, mai./ago. 2024. Disponível em:
<https://periodicos.ufnt.edu.br/index.php/entreletras/article/view/18943/22474>.

REIS, Sandra Fachinello Albuquerque. Videoarte - Um olhar pela experiência. *Revista Pedagógica*. UNOCHAPECÓ. Ano 8, n. 17, jul/dez, 2006.

RIBEIRO, Joel Cesar Aires. *CUNTY*: o expressar e a [res]-existência na Cultura Ballroom O processo autoetnográfico como proposta de criação de um Filme-Ensaio. Trabalho de Conclusão de Curso, Curso de Bacharelado em Direção de Arte, Universidade Federal de Goiás. 2025.

SALLES, Cecília. *Redes de Criação*: construção da obra de arte. São Paulo: Ed. Horizonte, 2006.

SAMAIN, Etienne. *Como pensam as imagens*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

SAMMARCO, Pedro. Queer: entenda o que significa e como surgiu o termo. Site Telavita. Disponível em:
<https://www.telavita.com.br/blog/queer/#:~:text=Sendo%20assim%2C%20%C3%A9%20poss%C3%ADvel%20designar,e%20a%20viv%C3%Aancia%20da%20sexualidade>. Acesso em: 4 abr. 2023.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. Cuidados de Si e Embelezamento Feminino: Fragmentos para uma história do corpo no Brasil. In: SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de (org.). *Políticas do Corpo*. São Paulo: Estação Liberdade. 1995.

SANTOS, C. M. dos; BIANCALANA, G. R. Autoetnografia: um caminho metodológico para a pesquisa em artes performativas. *Revista Aspas*, 2017. Disponível em:
<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v7i2p53-63>. Acesso em: 23 fev. 2023.

SANTOS, David Cecon dos. *Drag Queer Alma Negrot*: o corpo como montagem artística. Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2017. Disponível em:
<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/202438/001107778.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 27 jan. 2024.

SANTOS, Silvio Matheus Alves. O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. *Plural*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v. 24.1, 2017. Disponível em:
<https://www.revistas.usp.br/plural/article/view/113972>. Acesso em: 01 jul. 2023.

SCHECHNER, Richard. *Between theater and anthropology*. University of Pennsylvania Press: Philadelphia, 1985.

SENA, Jonathan Brites. O QUE (NÃO) É CIRCO? CIRC/UNS/GRAFIA NAS ARTES DA CENA. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em artes da Cena. Universidade Federal de Goiás. 2022. Disponível em:
<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/items/eb63b636-14b1-456f-8a47-7b8ed6823065>.

SEVERO, Laís Sousa de Oliveira. *Uma imagem vale mais que mil versos: o papel do videoclipe na significação da música a partir da análise semiótica de "Noir"*. Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2022. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/69036>. Acesso em: 20 nov. 2022.

SILVA, Ana Carolina. *CorPoéticas na cidade: reperformance do feminino no espaço urbano*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas, Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, 2022.

SILVA JÚNIOR, Otair Flôr da; OLIVEIRA, Natássia Duarte Garcia Leite de. Drag *Queer* in.submissão: a contrassexualidade na contemporaneidade da transperformance. *Revista Arte da Cena*. 2024. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/artce/article/view/81120>.

SILVA JÚNIOR, Otair Flôr da; RIBEIRO, João Pedro Bento; OLIVEIRA, Natássia Duarte Garcia Leite de. Diversidade, performatividade e gênero nas artes da cena: estudos preliminares para um fazer artístico *Queer*. Anais do V Seminário de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes da Cena. 2024. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/1161/o/V_SEMINAR_ANAIS_03.01.pdf.

SILVA JÚNIOR, Otair Flôr da. *FÚRIA: depoimento autobiográfico e experiência vivida como material para criação performática e colaborativa de um videoclipe*. Trabalho de conclusão de curso, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2022.

THÜRLER, Djalma; AZEVEDO, Armando. A arte é divina demais para ser normal: drag queers e políticas de subjetivação na cena transformista. *Revista Crioula*, nº 24. 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/162603/158687>. Acesso em: 04 abr. 2023.

TV UFG. Arte Drag - Uma forma de expressão, resistência e identidade | MUNDO UFG. Canal TV UFG. 28 de jul. de 2025. 5:50 a 18:30. Disponível em: <http://youtube.com/watch?v=DR3wOu7q2zM&t=5s>.

VALERI, Julia. Arte drag busca maior visibilidade e consolidação no meio acadêmico. *Jornal da USP*. 2023. Disponível em: <https://jornal.usp.br/atualidades/arte-drag-busca-maior-visibilidade-e-consolidacao-no-meio-academico/>. Acesso em: 4 abr. 2023.

VERSIANI, D. B. *Autoetnografias: conceitos alternativos em construção*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

APÊNDICES

Apêndice 1 - *Moodboard*

<https://drive.google.com/file/d/1Ak0kbtGVyEEydhV1OP9v3JhWL9w-ELbu/view?usp=sharing>.

Apêndice 2 - Pesquisa de referências do videoclipe: <https://pin.it/SL22MkjcX>.

Apêndice 4 - *Insights* para criação

A seguir, apresento *insights* e esboços criados a partir de orientações e da disciplina cursada Processos contemporâneos de montagem cênica, ministrada pela professora Natássia Garcia.

Mas, por exemplo, por que você não faz um exercício, às vezes até como se fosse uma cena de clipe mesmo, onde você experimenta vários cabelos dessa drag, por exemplo? Como se fosse flash assim, onde você coloca uma peruca loira, uma peruca azul, uma peruca branca, uma peruca preta, uma peruca ruiva, uma peruca, sabe? Onde de repente você pode fazer com barba, sem barba, com muita barba, sabe? Com extensões do corpo, sem extensões do corpo? Ou sem? E fazer vários flashes, assim, pra você fazer esse exercício de. É um pouco até o exercício da plástica do Stanislavski, da plasticidade, que ele fala que o ato de vestir, o ato de vestir, ele não é simplesmente colocar alguma coisa de fora para dentro, mas é encontrar aquilo que te motiva e que vai dar sentido para aquela personagem específica. No seu caso, que vai dar sentido não para a sua personagem, mas para a sua própria persona, que é o que você estava buscando enquanto palavra, e que depois a gente tem que afinar, inclusive esse conceito de persona, para pensar aí de onde a gente vai trabalhar esse conceito, para especificar bem, tá? Você lembra que você tinha falado? Eu não esqueci. Tem anotado ele lá no projeto que eu estava continuando escrevendo. É até engraçado.

Mas assim, sei lá, me veio agora um insight, assim, de você, por exemplo, vestida de oncinha, no meio do pasto, no meio de uma floresta, entende? Com uma corporalidade distinta, numa pose que seja animal, por exemplo, no meio dessa floresta, meio pantanal, sabe como? Que seja, muitas vezes, como você faz, assim, que tem, tipo, aquela bunda de fora, ou aquela coisa mais sensual e tudo, mas que, de repente, leva para um lugar de estranhamento, assim, completo. Ou, por exemplo, às vezes, um, sei lá, um lugar em professor Jamil, que seja uma casa abandonada sabe assim que você tire uma foto sei lá completamente desgrenhada por exemplo junto com essa casa é e de repente trabalhe por exemplo mais de forma mais cotidiana sei lá com short uma blusinha também rasgado pueril é não em situações assim diferentes que você possa é como um experimento mesmo para você assim que você possa é lançar a mão de outras possibilidades e entender é como seria o seu essa drag em situações diversas por exemplo olha tanto que minha cabeça vai lugares subversivos nem ai ai fiquei imaginando uma coisa no próprio curral. É, pois aí eu pensei, uma vaqueira, uma vaqueira,

andando de cavalo, uma goianona, por exemplo, assim tipo, com aquelas roupas bem goianona, bem aqui no pasto, aqui no meio do espalho. Não, mas eu tô pensando já montado num cavalo pra mim ser uma agropate mesmo, né? Pode ser também, mas é legal ter a questão das vacas, por exemplo, dos animais, né? Eu acho que você pode brincar bastante com isso, sabe? Subindo a escadaria da igreja, escadaria de fora da igreja, vestida de Ave Maria, né? De Nossa Senhora.

ainda que a drag tenha que saber fazer tudo, ela é colocada de tipo, a sua drag é caricata, a sua drag é cantora, a sua drag é supermodel, a sua drag é isso, a sua drag é aquilo. Eu tô achando que a minha drag é enigmática. Ela é multi. Ela é multi, ela não se espera. Tem até um tipo de drag, cada drag de. A drag construção, né? É meio que uma drag estado da arte. Uma drag que pega tudo que tem e, pronto, virou uma obra artística, aquela montagem. Tanto que é uma que faz umas performances demoradonas, tipo Marina Abramovic, sabe? Tem pão pra fazer uma coisa só. No mundo drag tem muito essa coisa de se criar uma marca, né? Qual é a sua marca? Qual o seu brand? Mas nessa perspectiva mercadológica de consumo, né? O que você vai fazer pra vender a sua drag? Então, tem nesse programa que eu cito aí no trabalho... Pronto, aí você já pega qual a sua marca, já faz essa pergunta no clipe e pega aqueles negócios de fincar na vaca, assim, que deixa o símbolo. Nossa, já deu uma ideia. Ai, meu Deus do céu.

Que é isso, que é isso, né, que você quer, né, é basicamente. Eu acho que pode até, assim, como se fosse, por exemplo, pensando até do ponto de vista cinematográfico, de repente pegar esse carimbo que vai ser colocado na vaca, que é um ferro quente, e ir em direção à vaca, mas aí, de repente, quando for carimbar, é a tua bunda que tá lá, sabe, de repente tem aquele, aquela tatuagem, né, de repente você dá um grito, sei lá, um... É um logo tipo. É, tipo, né, talvez você grita, tipo, e talvez seja aparta daí, né, de você, não, eu não sou classificável, né, que era uma coisa que a gente fazia até numa contrapelo, né, dizer, eu não sou classificável.

O conceito dos pós-estructuralistas, né? Do Deleuze e do Catari, eles falam, na verdade, da ideia de trabalhar com... Não com identidade Embora eu não acho que a gente tenha que descartar a noção de identidade completamente Mas eles falam dessa ideia de trabalhar com a multiplicidade Ou seja, essa heterogenidade Então nós não somos... Nós somos únicos Porque somos Mas ao mesmo tempo somos um. Multiplicidade, porque somos uma multidão. Então, essa multidão que nos forma, essas coisas todas que nos formam. Eu acho que isso é

fundamental, porque isso tira um pouco dessa ordem também, dessa ordem mercadológica. Eu acho que talvez isso até seja uma boa forma hoje de se colocar de forma mercadológica, contraditoriamente. Porque você não só repete aquilo que querem que você repita, mas você é uma pessoa única, que não necessariamente vai se enquadrar naquilo que querem te enquadrar. É uma jogada tipo aqui... Olha só como é americanizada.

Eu acho que é essa posição que você falou mesmo, de uma, de um não, da minha busca chegar no que que é, nessa busca dessa drag, chegar no lugar de não se saber o que que é, de não se chegar em um lugar, né? É, de não querer chegar no mesmo lugar dos outros, né? Eu acho que é isso, porque eu sinto que drag, embora seja um lugar de experimentação e etc., sempre vai ter tudo que a gente vai fazer, né? Sempre vai ter uma regra por trás, né? Então, seja, ah, vou fazer drag, não sei mais o que, piriri, paroró. Mas aí logo vão te perguntar em quem que você se inspira, ou com quem que você aprendeu a fazer a maquiagem. Por que que você não faz a sua sobrancelha assim, ao invés de assim... Que eu acho que é esse lugar de ter a regra de quem foi drag antes, mas nessa ideia que se tem do que é drag, né? Do que é a maquiagem drag, do que é o figurino drag.

Ó o outro movimento aí que você vai... Além de catastrófica, você pode fazer esse movimento aí, ó, do transformismo... Transformismo catastrófico. Pro inconformismo. Drag inconformista. Inconformista. Achei ótimo. É até uma... Porque esse é o lugar da drag que não se conforma. Ah, é basicamente isso que eu sou, né, nossa. Com os estigmas, com os estereótipos, né. Ó, a minha cabeça já de imagem, imagética. Imagina uma manifestação de drags e o cartaz ser inconformistas, unidas, jamais serão vencidas. Isso é ótimo pro clipe, uma faixa assim. É ótimo, eu acho lindo. Já até vi escrito com aqueles sprays pretos. Sabe? Nem isso da antigo assim, um preto e branco. Tipo aquelas manifestações da época da ditadura militar. O movimento drag, que muito se fala, assim, tem a perspectiva histórica junto com o teatro, mas enquanto drag, drag mesmo, vai se falar nos anos 80 para 90 durante o período de segregação lá nos Estados Unidos, sobre a comunidade LGBT ser muito perseguida. Aí eles falam da revolta de Stonewall, que era um bar lá que a polícia entrou e expulsou os LGBTs de lá. E quem tomou frente do movimento de manifestação, de ir contra isso, foram as drag queens e as transformistas. Então, por isso que muitas vezes no próprio reality show a RuPaul fala que. Se você quer ser drag, você tem que saber o que foi a revolta de Stonewall. Você tem que ter assistido o documentário Paris is Burning, que é até um trem que a Bell Hooks traz, que ela vai falar que a drag não substitui o lugar de fala do feminino, ainda que a drag utiliza

o feminino para a expressão artística. E ela vai trazer esse documentário que foi feito por uma mulher lésbica branca, mas de uma drag, querendo ou não, uma narrativa, é como se fosse o Ballroom, vende de origens negras, né, e no Paris is Burning, é isso que é mostrado, os amores negros, que vai trazer tanto na perspectiva amorosa mesmo, mas também na perspectiva dessa busca pela Desse amor do que eles estão fazendo ali, que no caso é ser drag pra ir pra uma ball, ser drag pra concorrer numa categoria, ser drag pra ganhar seu dinheiro na boate, pra aparecer por alguns minutinhos e bater cabelo e ir embora, né? É uma perspectiva legal também, meio que histórica pra trazer, que eu acho que fica legal.

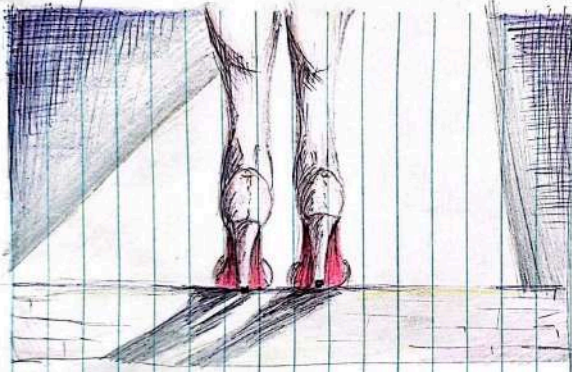
Uma coisa que é interessante, sabe que eu lembrei aqui agora também, do ponto de vista estético, uma coisa que me veio aqui intuitivamente pro seu clipe, até pensando nessa estética de, de repente, ter alguma coisa pré-clipanando. Não tem algumas chamadas em cinema que faz assim, tup, tup, tup, que também é de clipe, sabe assim que vem lá, tem até esse barulhinho mesmo, tup, tup, que vem as legendas, como se fosse uma contagem regressiva que tinha até no cinema mudo, tipo três, dois, um. Eu acho que é interessante isso também, assim ó, do ponto de vista estético, é uma coisa que eu nunca vi essas drags explorando, por exemplo, a parte política, a parte histórica da própria história. Seria muito lindo isso do seu clipe, assim, de você estar falando dessa manifestação e de repente ter esse nome, sabe, de trazer talvez um pouco dessa história contada como se fosse uma reprodução dessas drags, sabe assim. Como se fosse remontar um tempo histórico, uma passagem histórica do movimento, quase que cinematográfica mesmo. Eu acho que seria muito bonito você fazer isso. Essa ideia que de repente vinha essa... Por que me vê essa imagem do cinema também? Porque eu acho que, de repente, colocar, por exemplo, um símbolo L, G, B, T, Q, sabe? E de repente vinha assim você numa manifestação assim, brigando, inconformistas, e ao mesmo tempo mesclar essa ideia de ficção e realidade. Mas trazendo um pouco desse movimento, eu acho que seria muito bacana, porque quebra esse estereótipo também, da drag que vem só pra... De repente trazer uma sensualização, uma erotização, e que banaliza isso. Eu acho que isso pode. Também inclusive como esses movimentos mas eu acho que talvez você trazer essa outra cara que é que é bonito também que é possível de você trazer que são dessas reflexões né e que eu acho que é um lugar de pesquisa mesmo assim não só mercadológico e que eu acho que vai agradar gregos e nossa eu acho que você fazer um sucesso no movimento lgbtq a mais porque isso é tão potente e é potente também nessa perspectiva do cinematógrafo dessa cinematografia porque as drags ali no quando surge né assim os filmes a televisão e tudo mais elas começam a se basear suas drags nessas divas

Esse preto e branco, essa coisa meio que remete à própria história drag também, né? É, e você pode fazer uma mescla, por exemplo, né? De repente tem uma luz linda, sei lá, cinematográfica, por exemplo, de cinema, assim, quase que estourada, por exemplo, onde aparece sua silueta e de repente você começa uma música e vira, por exemplo, só a sua cabeça, a gente só vê sua cabeça e o corpo, uma silueta quase de xerox, assim, depois desse movimento histórico, por exemplo, e a gente vê ali ainda drag, a gente vê uma coisa da drag, mas a gente não vê só, a gente vê também você, a gente vê outras possibilidades de movimento e eu acho que talvez até fosse um momento

Meio punk, sei lá, eu nem sou do movimento punk, mas assim, punk no sentido do, você tá falando que você é catastrófica, talvez seja um momento de você apresentar alguma coisa mais anárquica, mais desregrada de fato, né? É uma coisa se pensar, me veio muito na cabeça quando a gente foi discutir da questão de de como a gente faz pra poder vender a drag, dessa coisa de marca, mercadológica que a gente tava falando, é chegar numa prensa, numa gráfica, num lugar e meio que ter essa performance gravada de, numa xerox por exemplo, num negócio, num scanner, de escanear o meu rosto, de escanear a minha mão, o meu pé, porque eu quero estar em todo lugar. Lugar. Nossa, aí é lindo, né? E quando a gente faz essa coisa do scanner direto na máquina do corpo, fica tão bonito, né? Eu acho que fica legal. E como conceito é muito bonito, né? Eu acho que como conceito, e ainda mais com essa estética, com esse pensamento punk que você deu agora, fica muito isso. Ah, então é pra mim, pra eu me vender? Então eu vou me vender todas as partes. Eu quero que todo mundo tenha um pedacinho de mim agora. Que é isso. Dá pra brincar com muitas coisas, né?

Por exemplo, assim, até com aquela máquina que você entra, que você faz o exame da cabeça, do corpo. Tem, diz que agora tem uma, minha mãe fez uma agora que escanei o corpo em pé. Sabe? E eu acho que pode ser muito interessante isso também, de brincar com essa coisa do escanear. Você pode até fazer uma coisa que seja, que transite, que não precisa ser necessariamente só, por exemplo, que vai pra esse lugar de luta e de repente vai também pra um lugar que é super. Futurista, né? Às vezes, por exemplo, ter essa brincadeira, mas, por exemplo, a bota da drag, que é uma coisa que, muitas vezes vocês usam a bota grande, né? Que é uma coisa mega, assim, que ela tem em 1970, ela tem 1980, 1990, sabe, assim, uma bota, de repente, que seja preta, não datada, né? Que ela possa ir voltar nesse tempo, né? Nesse lugar histórico, acho muito bonito, assim, acho que são muitas possibilidades.

Cadernos de anotações e *storyboards*



1. Nunca vi nenhum de nós pegar fogo ao entrar numa igreja. Mas do que temos tanto medo e colocamos nos pontos para um embate, uma guerra em plena luz do dia

- Chega-se ao meio da sala. Os pés tremem. Uma luz é acesa, como se todos os olhos se voltassem. Ouvem-se murmúrios.

milhena

...cristão... pinto... feio... miseráveis... que... ambíguos... de... tudo... a... a... a...



1. melancia de vado cozida em brasa preto e branco

1. silhueta de homem se aproximando a um lugar com brasa.

2 tarde, quase noite

3. alguém espanta na cerca de madeira

4. O homem sai do porto da brasa e se dirige ao arco de madeira

5. olhos no rosto do menino, que chora. olho e olho em agonia, sem de queimado, pumaça

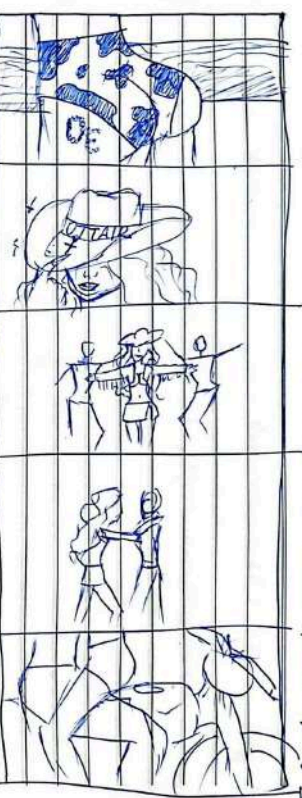
6. Cena inicial para colônia, rebelião a marcha em dia morto

7. Depois de isso no mesmo tempo que chega, corajoso, rio, nel, céu,

8. cena de contagem pra com demora

9. cena de dança com o pebo

10. Simulação de sexo numa moto cavalo correndo



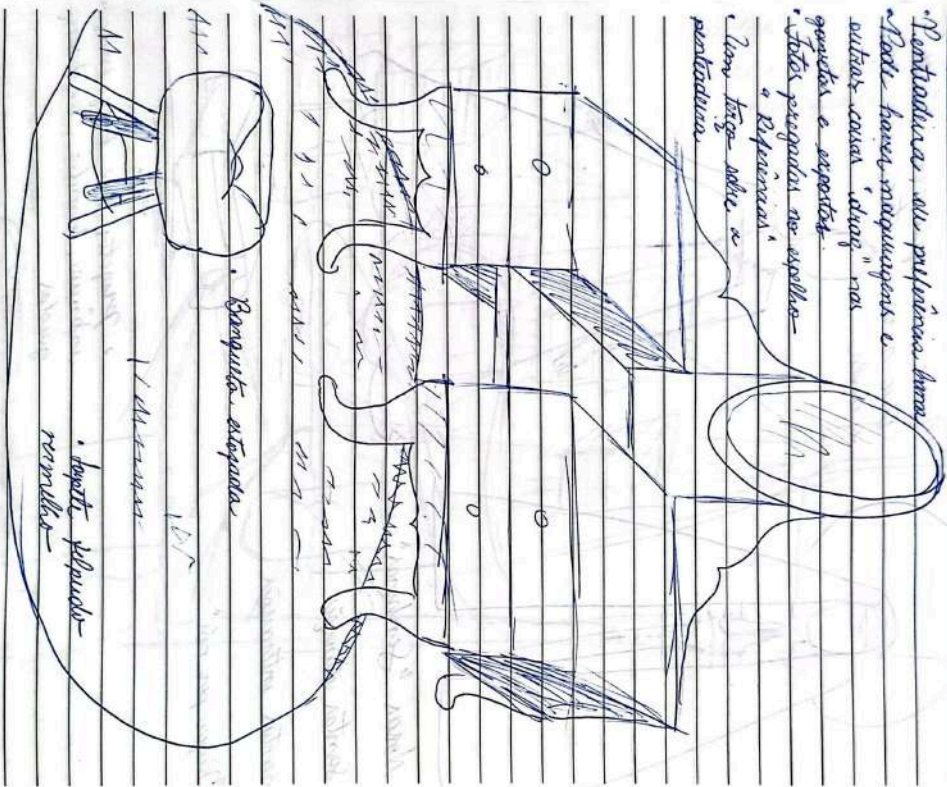
Conclusão, quando da morte do pebo

• Vestidura ali pulcherrima

• Pote haver mangueiras e outras coisas "diag" nas gaxetas e saquetas.

• Fatos pregados no espelho - "Repunçias"

• Uma tira sobre a pantufalina



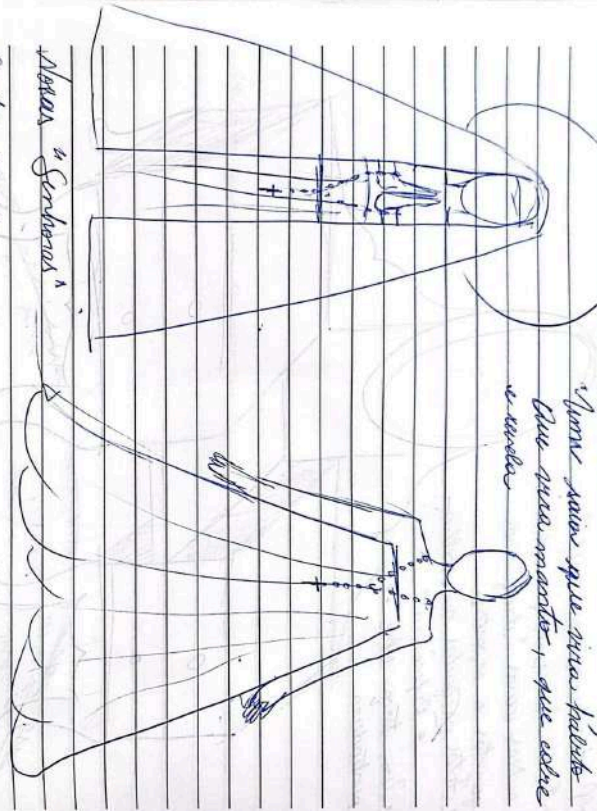
• Banguela estagada

• Vestimenta

• parte plissada - revulsa

• parte de "belleza" que se move tempo que se muda

• Uma saia que tira fábula da tua madre, que sobre a mabela

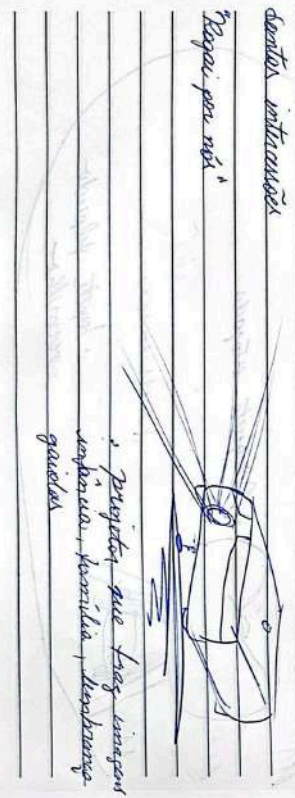


• Meias "Senhoras"

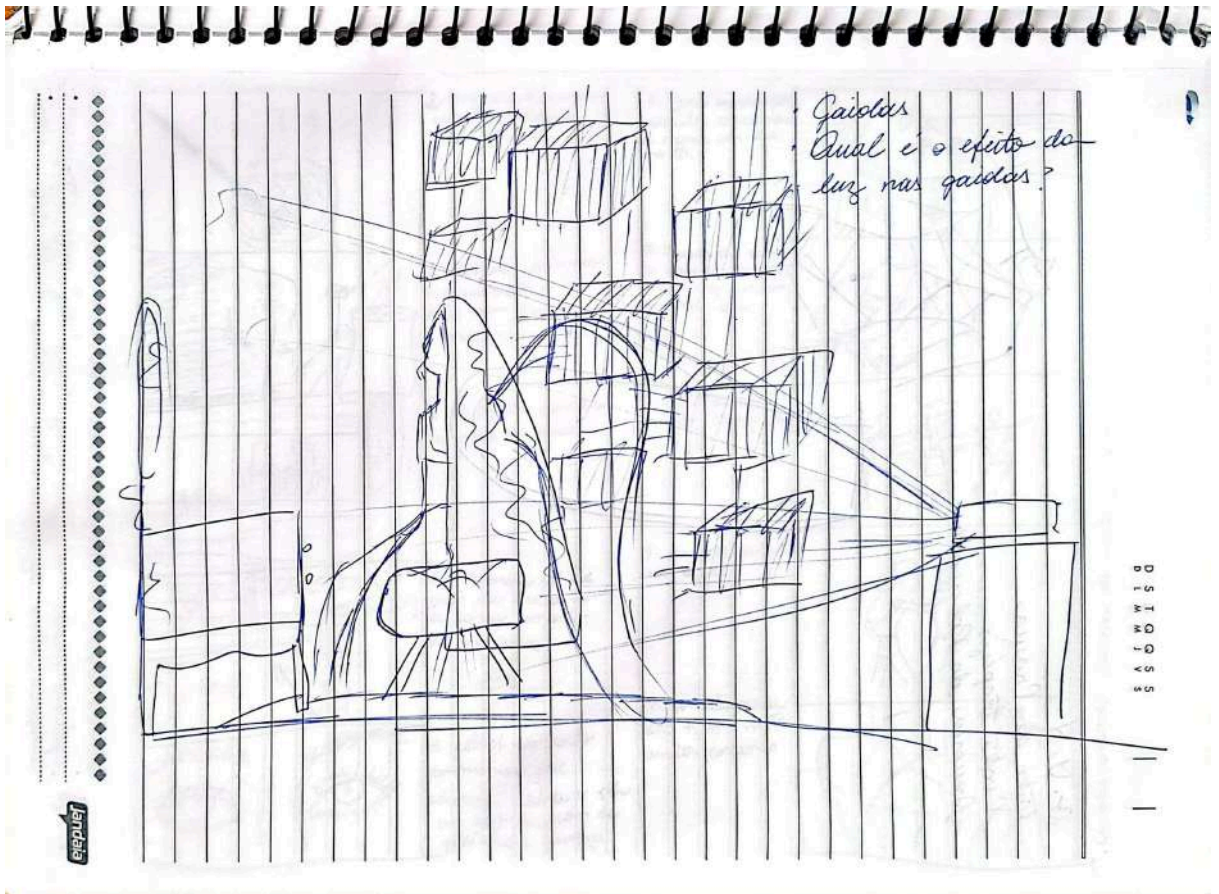
• Sarcas de saia

• Sarcas entranças

• "Baga por nós"



• pregada que fog imagem de banha, cozida, lechamanga gaxetas



Saiolas
Qual é o efeito da
luz nas gaiolas?

Faber

P
L
T
M
Q
Y
S

D S T Q Q S S
D L M M J V S

