

NA CENA DA VIDA

A drag queen
como potência no
desenvolvimento
humano



LIGIA RIBEIRO FERREIRA
RENATA LIRA DOS SANTOS ALÉSSIO
MARIA ISABEL PEDROSA


Editora
UFPE



NA CENA DA VIDA

A drag queen
como potência no
desenvolvimento
humano

LIGIA RIBEIRO FERREIRA
RENATA LIRA DOS SANTOS ALÉSSIO
MARIA ISABEL PEDROSA


Editora
UFPE
RECIFE
2025

Universidade Federal de Pernambuco

Reitor: Alfredo Macedo Gomes

Vice-Reitor: Moacyr Cunha de Araújo Filho

EDITORA ASSOCIADA À



Editora UFPE

Diretor: Junot Cornélio Matos

Vice-Diretor: Diogo Cesar Fernandes

Editor: Artur Almeida de Ataíde

Conselho Editorial (Coned)

Alex Sandro Gomes (Cin)

Carlos Newton Júnior (CAC)

Katharine Raquel Pereira dos Santos (CAV)

Marília de Azambuja R. Machel (CFCH)

Raylane Andreza Dias Navarro Barreto (CE)

Editoração

Revisão de texto: Mariana Andrade Gomes

Projeto gráfico: Adele Pereira

Catálogo na fonte:

Biblioteca Kalina Ligia França da Silva, CRB4-1408

F383n Ferreira, Ligia Ribeiro.

Na cena da vida [recurso eletrônico] : a drag queen como potência no desenvolvimento humano / Ligia Ribeiro Ferreira, Renata Lira dos Santos Aléssio, Maria Isabel Pedrosa. – Recife : Ed. UFPE, 2025.

1 recurso online (208 p. : il.)

Inclui referências.

ISBN 978-65-5962-309-9 (online)

1. Drag queens – Brasil. 2. Psicologia do desenvolvimento. 3. Identidade de gênero. 4. Personificadores femininos. 5. Discriminação de sexo. I. Aléssio, Renata Lira dos Santos. II. Pedrosa, Maria Isabel. III. Título.

306.7780981

CDD (23.ed.)

UFPE (BC2025-020)

Esta obra está licenciada sob uma Licença Creative Commons
Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.



Dizem que nós, *drags*, somos o estandarte da militância das dissidências sexuais e de gênero. Não posso afirmar isso de fato, mas sinto que, quando encarnamos nossos heterônimos, também invocamos, com muita coragem, a vontade de transpassar tudo o que nos é proibido, traduzindo em cores e formas outras. Encontramos maneiras de ecoar, com algum brilho a mais, tudo o que antes estava preso na garganta, junto do choro, no armário da normalidade. Armário esse de que, toda vez que me maquio, sinto-me mais distante. E para nunca mais voltar. E mais próximo de qualquer coisa que eu poderia chamar liberdade. Me disponho aqui, com minhas pintas e minhas tintas, em memória de todas as monstras que transgrediram em seus tempos, muitas vezes pagando um alto custo, com suas próprias vidas. Às que foram estandartes e também escudos de golpes de policiais e homofóbicos. Às que deitaram no chão para abrir caminho para a nossa multidão. Sigo celebrando a quem ainda segue a pulsão da revolta, e propõe novas ficções e potências para muito além do que nos foi destinado. *Don't be a queen, just be a drag!*

Alma Negrot, *Queer e a moda (manifesto)*, 2021

AGRADECIMENTOS

Agradecemos ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia (PPGpsi) da Universidade Federal de Pernambuco, pelo apoio financeiro para a publicação deste livro, e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pela concessão do Programa de Apoio à Pós-Graduação (Proap).

À Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco (Facepe), pelo apoio financeiro fornecido para a pesquisa de dissertação da primeira autora.

Ao Laboratório de Interação Social Humana (LabInt), grupo do qual participamos e no qual fazemos pesquisa com coletividade, afeto e compromisso. Afetos especiais aos nossos colegas pesquisadores, que acompanham os processos e produtos, os previstos e os imprevistos, as perdas e os ganhos.

Às interlocutoras da pesquisa, pois este trabalho não teria o tanto de vida que tem, se não fosse por vocês. Agradecemos pela partilha das suas dores e delícias, das suas histórias e dos seus sonhos. Agradecemos por darem vida a *drags* revolucionárias em seu fazer cotidiano.

Eu, Ligia, quero agradecer a Renata e a Bel, que corporificam a ideia de que ensinar e aprender são processos indissociáveis. Obrigada pelos ensinamentos, pela confiança e pelo afeto, que tanto potencializam minha trajetória em pesquisa. Vocês são gigantes! (E estou me sentindo muito inédita escrevendo um livro com vocês!)

Eu, Renata, quero agradecer a Ligia por partilhar comigo um sonho de pesquisa, um sonho de universidade. E a Bel por sempre segurar na nossa mão, transmitindo muita confiança de que o futuro sempre guarda uma boa surpresa.

Eu, Bel, quero agradecer a Ligia e a Renata, que propiciaram momentos incríveis de reflexão, de aprendizagens e de trocas. Vocês sempre representam o lado inovador do LabInt, aquele que tensiona, que instiga, que faz brotar o inesperado! Trabalhar com vocês é sempre uma aventura gostosa, daquelas em que a gente sente medo de entrar, mas agradece a oportunidade de ter entrado, porque os desafios que vão surgindo são momentos de superação e transformação de nós mesmas.

Sentimo-nos uma tríade que alinhavou as tramas deste livro, cada uma segurando a mão da outra para fazer voar nossos sonhos, nossas descobertas e nossas articulações.

SUMÁRIO

Nos bastidores deste livro 11

1

Pintando e bordando com a *drag* 15

2

**“As pessoas não estão sempre
iguais, ainda não foram terminadas”**

Considerações sobre a Psicologia
do Desenvolvimento 20

3

“*Gender bender cis-tem offender*”

Gêneros, sexualidades e
corporalidades fronteiriças 36

4

Encontros entre a Psicologia do Desenvolvimento e a *drag queen*

Os percursos tecidos 89

5

Na cena da vida

A *drag queen* como potência
no desenvolvimento humano 103

6

O sonho como estratégia política das existências dissidentes 173

Referências 188

Sobre as autoras 207

NOS BASTIDORES DESTE LIVRO

A função de um bastidor, no bordado, é manter a tensão do tecido, para que ele possa ficar bem esticado, e assim projetar melhor o desenho esboçado. Queremos contar um pouco sobre os nossos bastidores e como cada uma de nós bordou esse livro com suas linhas e cores, buscando manter a tensão ótima sobre o que sabemos e o que ainda precisamos e queremos saber sobre o desenvolvimento humano.

Fazemos parte do LabInt, o Laboratório de Interação Social Humana, e partilhamos a premissa teórica de que as pessoas se constituem em interação social, em contextos socioculturais e históricos específicos. A partir da lente do sociointeracionismo, buscamos sistematizar, neste livro, um conjunto de reflexões sobre a Psicologia do Desenvolvimento em interface com as discussões sobre desigualdades de gênero em nossa sociedade, encarnadas na figura da

drag queen, que encena para nós o jogo da vida entre ganhos e perdas, previsibilidade e imprevisibilidade, linearidade e multidirecionalidade...

Para tecer nosso pensamento, buscamos sistematizá-lo em capítulos breves. No capítulo “Pintando e bordando com a *drag*”, Ligia conta, em detalhes, como a *drag* capturou o seu olhar de pesquisadora. No capítulo “‘As pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas’: considerações sobre a Psicologia do Desenvolvimento”, Ligia, Renata e Bel traçam alguns elementos de contextualização da Psicologia do Desenvolvimento e apresentam a Rede de Significações como lente analítica privilegiada para interrogar trajetórias desenvolvimentais. No capítulo “*Gender bender cis-tem offender*: gêneros, sexualidades e corporalidades fronteiriças”, Ligia discute como o gênero e a sexualidade organizam nossa vida social e como a *drag queen* tem o potencial de fissurar o binarismo de gênero. Detalhes mais precisos e preciosos sobre as duas pesquisas que originam este livro são contados por Ligia no capítulo “Encontros entre a Psicologia do Desenvolvimento e a *drag queen*”. Nele, são apresentadas as interlocutoras, como foram entrevistadas, quais cuidados éticos foram tomados e como organizamos nossos achados. Ligia, Bel e Renata puxam quatro fios sobre o desenrolar da vida humana no capítulo que dá nome a este livro: “Na cena da vida:

a *drag queen* como potência no desenvolvimento humano”. A ludicidade é o primeiro fio que trama-mos: na vida adulta, a arte presente na *drag* pode subverter a realidade, provocando torções nas concepções de gênero. Brincando seriamente de *drag*, dimensões emocionais e afetivas da vida social são deslocadas. Vivemos ainda em múltiplas temporalidades, que é o nosso segundo fio tensionado. Um tempo irreversível, mas não linear nem acumulativo, podendo se atualizar e se projetar nos mundos que construímos. O terceiro fio que enlaça nossas discussões é o lugar das interações sociais na experiência *drag queen*. A montagem concretiza no corpo uma rede de afetos, um universo de vozes, conflitos e histórias. No quarto fio pinçado, a vida adulta alça a ontogênese da *drag queen* ao palco: ser uma pessoa adulta autoriza ser o que não se podia na infância e traz também diversas ambivalências da não linearidade no desenvolvimento.

Por fim, Ligia fala do sonho como possibilidade de se reinventar e assim reinventar o mundo, convite que as *drags* nos fazem entre pincéis, performances e travessias de gênero, para nos revolucionar em todos os sentidos. Como diz RuPaul, “cada vez que eu bato os meus cílios, é um ato político”.

“Porque a vida é mutirão de todos, por todos remexida e temperada”, este livro vem bordado a seis mãos e muitas vozes. Esperamos que essas vozes

reverberem em cada pessoa que puder contemplar os fios que alinhamos e tantos outros que deixamos ainda por alinhar nestas linhas.



**Pintando
e bordando
com a *drag***

[...] com toda certeza, confesso que
não sei bordar em outro tecido
que não seja a minha pele...

Freire, 2017

Ao olhar para um produto da escrita, nem sempre atentamos para os processos que a compõem. O que parece linear e bem *montado*, na verdade, é fruto de um vai e vem de múltiplas vozes e direções, que vão sendo pensadas, anotadas, reorganizadas... escrever se torna esse processo de pegar várias peças e compor, a partir de diversos fragmentos, um produto complexo e provocativo.

Tecer uma escrita é um des-fio, um desvio, um desafio, pois nos convida a esses movimentos, por vezes imprevisíveis. A linha que se trama no tecido já não é mais a mesma. E nós também não somos as mesmas. Ali, naquele instante, se faz uma travessia, um convite a um olhar minucioso a algo que nos provoca, nos mexe, nos incita... Assim, bordar não é só olhar para fora, mas também olhar para dentro, e talvez até reconhecer que esse negócio de dentro e

fora é menos separado do que se pensa. Foi olhando para essa fronteira entre mim e o mundo que fui alfinetada pela *drag queen*.

Em 2016, tive a oportunidade de me montar com umas amigas. Nesse período, Recife experimentava um *boom* nessa prática, promovido principalmente pelo *reality show* estadunidense *RuPaul's Drag Race*, que se tornou uma plataforma mundial da arte *drag*. Como telespectadora, tive curiosidade de me aproximar dessa forma de arte. De uma maneira um tanto ou quanto improvisada, compramos algumas maquiagens e acessórios, e somamos a alguns pertences que já possuíamos. Montar-se foi um processo desafiador, mas também instigante. Eu entendi que não estava encerrada ali a minha relação com a *drag queen*. Pouco tempo depois, fui selecionada para participar de uma oficina realizada pelo IV Festival de Cinema da Diversidade Sexual e de Gênero (Recifest), que acontece na cidade do Recife. Tratava-se de uma versão do *Drag Queen Curso* (DQC), ministrada por Zé Carlos Gomes, artista que personifica Shey Lona, que, havia anos, já vinha desenvolvendo esse trabalho. Nessa oficina, juntaram-se pessoas que já tinham experiência na arte *drag*, bem como pessoas que estavam dando início a essa relação. Ao longo de uma semana, fomos convidados a entrar em contato com a nossa persona *drag*. Fizemos diversos exercícios teatrais – como

improvisação, performances e apresentações –, ao passo que fomos convidados a refletir: quem é a nossa *drag*? Qual seu nome? O que ela representa? Como ela fala e se movimenta? Isso ia chegando ao nosso corpo a cada dia: primeiro, experimentamos o salto; depois, a peruca. Interagimos umas com as outras, saímos para a rua. Apenas no último dia nos maquiámos e realizamos uma montagem, nos (re) encontrando com nossa persona *drag*.

Apesar de não ter mantido assiduidade nas montagens – que ainda realizo de forma pontual –, experimentar, no meu corpo, a potência da *drag queen* me fez levá-la à academia. Eu queria conhecer mais sobre pessoas em seu próprio encontro com a *drag*. Nesse período, eu estava fazendo a graduação em Psicologia. Desde os semestres iniciais, tinha interesse em pesquisa acadêmica, e, nesse momento, almejava fazer uma Monografia, que no curso de Psicologia da UFPE é uma disciplina opcional, já que, para a formação, o documento obrigatório apresentado pelos alunos são os relatórios de estágio. Aí começa minha relação com Renata Lira como orientanda, em 2017. Lembro que ela me provocou a pensar temáticas de interesse e anotá-las num caderninho. Numa chuva de ideias, anotei múltiplos tópicos. Em nossa reunião, apresentei a lista esboçada com os mais variados assuntos. E então ela me perguntou: “Mas qual é o seu desejo?”. Lembro-me

desse momento como um dos mais emblemáticos na minha trajetória em pesquisa. Estava anunciado que a pesquisa pode, sim, partir dos nossos desejos. Não se trata apenas do interesse intelectual, mas o corpo vai junto, presente e pulsante. E então eu respondi: “Quero estudar *drag queens*!”. E assim seguimos pintando e bordando com a *drag*.

Ligia Ribeiro Ferreira



**“As pessoas não
estão sempre iguais,
ainda não foram
terminadas”**

Considerações sobre
a Psicologia do
Desenvolvimento

 constante movimento da vida nos é lembrado por Guimarães Rosa ([1956] 1994, p. 24), na frase que abre nossas reflexões. Assim como as pessoas não estão sempre iguais e permanecem inacabadas, o conhecimento que produzimos sobre o desenvolvimento humano também está em construção; há inúmeros desafios quando se investiga o processo de mudanças e transformações que caracterizam o percurso de vida das pessoas, ou seja, os desdobramentos que ocorrem ao longo de suas existências. E esse percurso não é linear; há progressos, mas há também retrocessos, imprevisibilidades, ambiguidades, rupturas, descontinuidades, transições e reconstruções.

A Psicologia do Desenvolvimento é um campo de estudos que envolve dimensões afetivas, cognitivas, sociais e biológicas em todo o ciclo da vida do ser

humano. Dadas a complexidade e a diversidade dessa área, conceituá-la não é uma tarefa fácil. Ela é caracterizada como o estudo das *mudanças* ou *transformações* que ocorrem durante a vida das pessoas (Carvalho, 1987; Mota, 2005; Oliveira, Rego, Aquino, 2006). A forma de conceber e abordar essas mudanças, suas dimensões temporais, suas origens e suas manifestações são várias, partindo de diferentes âmbitos ou focalizando elementos específicos, associados a perspectivas teóricas e epistemológicas distintas.

Três teorias, consideradas clássicas, tentaram compreender e explicar o desenvolvimento infantil: a de Jean Piaget (1896-1980), a de Henri Wallon (1879-1962) e a de Lev Vygotsky (1896-1934). As três teorias têm em comum a compreensão de que o ser humano se constitui na interação dos aspectos biológicos e sociais (*cf.* por ex.: Piaget, 1942/1956; 1976; Vygotsky, 1982/2003; 1989; Wallon, 1934/1971; 1942/2008), opondo-se a teorias inatistas, em que apenas os fatores biológicos explicam o desenrolar dos processos psicológicos, que emergem cronologicamente com o amadurecimento neurológico; ou opondo-se a teorias ambientalistas, que consideram apenas fatores ambientais, físicos ou culturais como responsáveis pelo desenvolvimento. Ao especificar o mecanismo constitutivo da ontogênese, Piaget detalha, minuciosamente, a interação do sujeito com o objeto epistêmico (objeto de conhecimento), seja

ele qual for, e privilegia a equilibração majorante na estruturação de um patamar superior que passa a englobar aquisições cognitivas anteriores. A teoria piagetiana é considerada interacionista. Já Wallon e Vygotsky dão relevância ao outro, parceiro social, como elemento de maior destaque nas relações do sujeito com o meio. Por essa razão, essas duas teorias são cunhadas de teorias sociointeracionistas, dando relevo à constituição do próprio sujeito em decorrência das interações humanas.

Concordamos com Carvalho (1987), quando ela diz que separar esses fatores – genes e ambiente – mostra-se como uma tarefa impossível, uma vez que são interdependentes e interrelacionados:

Nenhum comportamento depende apenas de genes ou apenas do ambiente [...] Tanto o pensar no organismo como um sistema já pronto – cujos mecanismos e processos irão amadurecendo e entrando em funcionamento com a passagem do tempo e são pouco suscetíveis de mudança por circunstâncias ambientais – como o pensá-lo como um sistema vazio e passivo – cujas características dependem basicamente dos tipos de experiência a que for submetido – parecem ser, ambos, modelos insuficientes para a compreensão da complexidade e das sutilezas das interações meio-organismo que constituem a essência do processo de desenvolvimento (Carvalho, 1987, p. 7).

O bebê humano é dotado de um repertório de comportamentos e capacidades que medeiam sua interação com o ambiente e que são também modulados por este (Carvalho, 1987). A perspectiva interacionista busca fugir tanto de um inatismo estrito como de um ambientalismo radical, isto é, não se compreende que o desenvolvimento se dá somente de dentro para fora, através da maturação de funções e mecanismos genéticos. Tampouco se entende que o sujeito é uma *tabula rasa*, totalmente modulada pelo ambiente, de fora para dentro (Carvalho; Pedrosa; Rossetti-Ferreira, 2012).

O que marca a perspectiva interacionista é a inseparabilidade entre essas duas instâncias, sua coconstrução, assim como a compreensão de que dicotomias como natureza-cultura, inato-adquirido, genes-ambiente devem ser superadas, pois esses elementos funcionam em conjunto. É em meio à imbricação e interação complexa desses fatores que nos fazemos pessoas, e, por isso, é preciso ir além de modelos dicotômicos e determinantes. Portanto afirmamos, em consonância com Bussab e Ribeiro (1998), que o ser humano é biologicamente cultural.

Mota (2005) aponta que, historicamente, o estudo do desenvolvimento humano voltou-se, principalmente, para a criança e para o adolescente, direcionando esforços a questões sobre os cuidados nesses dois períodos de vida. A Psicologia do

Desenvolvimento, durante uma certa época, também retratou esses períodos como fases em que o desenvolvimento efetivamente ocorria, pela crença de que a vida adulta e a velhice se caracterizavam como fases de completude, estagnação e declínio (Biaggio, 2005). Mais tarde, isso foi problematizado por perspectivas como o paradigma do *lifespan*, que ressalta o desenvolvimento humano como um processo que ocorre ao longo de todo o ciclo vital (Baltes, 1987). Carvalho (1987) discute que, ao ampliarmos a dimensão temporal para toda a vida da pessoa, outras perguntas são possíveis. Por exemplo, podemos perguntar sobre o *desenvolvimento* ou a *origem* de um comportamento ou de um fenômeno, buscando entender como ele se originou ou se estabeleceu para esse indivíduo (grifo da autora). Desse modo, a autora nos auxilia a compreender a especificidade da Psicologia do Desenvolvimento:

O estudo do desenvolvimento não se define [...] pelo tipo de sujeito focalizado – criança ou adulto –, nem pelo objeto específico de atenção – este ou aquele comportamento ou processo psicológico. Define-se, antes, pela natureza das questões formuladas. O mesmo comportamento pode ser estudado, no mesmo sujeito, do ponto de vista de sua causação e/ou do ponto de vista de seu desenvolvimento (Carvalho, 1987, p. 1).

A definição trazida por Carvalho (1987) ressalta uma dimensão cara ao sociointeracionismo: a dimensão processual. Como afirma Vygotsky (1998, p. 86), é “somente em movimento que um corpo mostra o que é”, exaltando não apenas o comportamento ou fenômeno como produto, ou suas causas, mas como algo que tem história, e esta é um aspecto importante da investigação. Como afirmam Carvalho, Pedrosa e Rossetti-Ferreira (2012, p. 29, grifo das autoras):

O desenvolvimento *não* é um processo delimitado e dirigido para determinado fim: a transformação da criança em um adulto. Ele se dá durante todo o ciclo da vida, desde a concepção até a morte, por meio de transformações que em qualquer fase da vida envolvem ganhos e perdas, ascensão e declínio. É um processo contínuo de estruturações, desequilíbrios e reestruturações na busca da própria identidade.

São justamente as questões relativas a essa história, a essas *mudanças, transformações* e aos processos que a elas subjazem que interessam à Psicologia do Desenvolvimento (Carvalho, 1987, grifos nossos). Ressaltamos que essas mudanças não são encaradas como sinônimo de progresso, como estágios sempre superiores aos que vieram antes, mas, sim, como transformações que podem vir acompanhadas de

avanços e retrocessos, ganhos e perdas, rupturas e transições, ressignificações e reposicionamentos.

Considerando o longo percurso da vida, discute-se a “etapização” no desenvolvimento. Chamamos “etapização” do desenvolvimento a maneira pela qual dividimos a vida humana em estágios (Oliveira, 2004). De forma bastante resumida, podemos identificar duas perspectivas na Psicologia do Desenvolvimento acerca de etapas ou estágios. A primeira perspectiva, dita teleológica, vai entender o processo de desenvolvimento como guiado por uma finalidade de contínuo progresso. Nesse prisma, um estágio inferior precede uma fase superior em termos de complexidade; por exemplo, os estágios intelectuais pelos quais passam a criança, segundo Jean Piaget (Piaget; Inhelder, 1966/1980). Na segunda perspectiva, o desenvolvimento humano é concebido como modos de inserção do sujeito em seu contexto socio-cultural, historicamente datado, apropriando-se de condições concretas e materiais e frente às quais precisa se posicionar (Oliveira *et al.*, 2006). É um caminho singular; portanto, não se preveem estágios universais. Há uma multiplicidade de trajetórias, e cada pessoa reconhece momentos de tensão, de conflito e de enfrentamento que são tomados como marcadores do ciclo de sua vida. Subjetivamente, esses marcadores funcionam como pontos de viragem, porque permitem transições, reajustes,

aprendizagens e novas escolhas de caminhos possíveis dentro de uma realidade cultural ressignificada. A pessoa interpreta e dá sentido à sua trajetória a partir de uma matriz sócio-histórica de significações, matriz que a influencia, mas, ao mesmo tempo, é transformada, porque negociada e reconfigurada, em um constante diálogo com os outros parceiros sociais. Os marcadores ordenam e dão continuidade, sentido e coerência ao percurso.

A perspectiva sociointeracionista, com a qual escolhemos dialogar, compreende a criança (e a pessoa, durante toda a sua vida) como um ser social ativo e complexo, que age transformando o seu meio ao passo que é também transformado por ele (Carvalho; Pedrosa; Rossetti-Ferreira, 2012). Contrapõe, assim, a visão da pessoa como um ser dissociado do social, impune às relações de poder e às dimensões de gênero, pertencimento étnico-racial, classe, nacionalidade, entre outros fatores que ganham força e proporção distinta a depender do contexto.

Nesse sentido, temos dialogado com a perspectiva teórico-metodológica da Rede de Significações (RedSig), proposta por Maria Clotilde Rossetti-Ferreira, Kátia Amorim, Ana Paula da Silva e Ana Maria Carvalho. A RedSig busca abordar o desenvolvimento humano articulando pessoas e contextos em relações recíprocas – uma perspectiva complexa, situacional e processual (Darahem; Silva; Costa, 2009).

Desse modo, diferentemente de uma visão universal dos processos desenvolvimentais, ela se alinha a uma concepção de ontogênese como processo dinâmico de mudanças durante a vida a partir de um quadro epistemológico referenciado por uma visão sócio-histórica – um processo de construção social que se dá por meio das múltiplas interações das pessoas; uma leitura de desenvolvimento dentro do materialismo histórico-dialético, porque traz grandes aproximações com as proposições de Vygotsky, Wallon, Valsiner e Bakhtin. Suas interlocuções vêm se ampliando para outros teóricos da Psicologia do Desenvolvimento e da Psicologia Social, como Brockmeier, Carbaugh, Bronfenbrenner, Bruner, Gergen, Harré e Langenhove e Spink (Rossetti-Ferreira *et al.*, 2004). Também resgatam algumas ideias propostas pela teoria de sistemas dinâmicos, de Ludwig von Bertalanffy (1975 *apud* Rossetti-Ferreira *et al.*, 2008). Como trazido pelas autoras, isso se reflete em um olhar em que nenhum elemento isolado tem prioridade causal, devendo o desenvolvimento ser compreendido na relação pessoa-meio, que são coconstitutivos. A RedSig também busca aporte no paradigma epistemológico da complexidade, de Morin (1990 *apud* Rossetti-Ferreira *et al.*, 2004), propondo que os processos acontecem num tecido de elementos heterogêneos interdependentes. A metáfora da rede se constitui a partir dessa multiplicidade

de fios, elementos e combinações (Rossetti-Ferreira *et al.*, 2008). Como trazido por Barbosa (2004, p. 131), trata-se de

[...] uma epistemologia que se sabe local, situada no tempo e no espaço, com incertezas, mas que vibra com a transdisciplinaridade, com o confronto de perspectivas, com novas possibilidades. Uma epistemologia da complexidade e não da completude (Barbosa, 2004, p. 131).

Buscando aprofundar a perspectiva da RedSig, em face de ser ela o suporte teórico adotado neste livro quanto ao processo de desenvolvimento humano, usaremos a publicação intitulada *A rede de significações e o estudo do desenvolvimento humano*, publicada em 2004, pelas autoras Rossetti-Ferreira, Amorim, Silva e Carvalho, como referência para a apresentação dos principais construtos da teoria. A metáfora da rede sugere que as pessoas estão imersas em uma malha de significados interrelacionados, que articulam múltiplos elementos em interação. Entre esses elementos, destacam-se os campos interativos dialógicos, que evidenciam o caráter central da interatividade. Compreende-se que a constituição do eu se dá a partir do outro, numa atribuição recíproca de papéis e posicionamentos, que podem ser assumidos, negados ou resignificados, o que abre inúmeras possibilidades no desenvolvimento. A pessoa, portanto, é vista como constituída de

múltiplas influências, uma vez que integra uma multiplicidade de vozes com quem interagiu e interage.

Nessa direção, não se fala em um desenvolvimento individual e linear, pois é um processo que envolve múltiplos atores. Por sua vez, essas interações se dão em ambientes organizados pelo grupo social, moduladas pelo contexto sócio-histórico, que marca a linguagem, a produção do conhecimento, os processos identitários e de subjetivação, entre outros. O contexto, portanto, não aparece somente como o “pano de fundo” das interações, mas atua como componente da díade pessoa-contexto, constituindo-se estes mutuamente.

As autoras ressaltam, ainda, o conceito de *matriz sócio-histórica*, que articula os elementos culturais, econômicos, políticos e ideológicos que afetam cada pessoa. Trata-se de uma estrutura dinâmica, de natureza semiótica, que se atualiza nas relações interpessoais. Na medida em que a matriz fornece papéis e significados culturais para que as pessoas os negociem, estas a transformam e ressignificam em suas situações concretas. Desse modo, a matriz sócio-histórica se materializa na organização dos espaços, nas práticas sociais e nos discursos, que podem ser diversos, e até mesmo contraditórios.

Há, na RedSig, uma perspectiva de temporalidade que busca englobar o tempo vivido, o tempo presente, o tempo futuro e o tempo histórico. Considera-se

que, a partir dos acontecimentos presentes, é possível perceber a influência de outras dimensões temporais, como o passado, que seria atualizado sob a forma de organizador do aqui-agora, e que esses, juntos, permitem concepções de futuro. O tempo histórico, por sua vez, remete às construções e práticas culturais, que auxiliam a compreensão das ideologias e dos discursos dominantes, que são renegociados nos processos de significação das pessoas.

A interação de todos esses elementos permite a emergência de significações plurais, que são negociadas de modo idiossincrático pelas pessoas, em um dado contexto cultural. Os significados, portanto, podem ser vários, mas não podem ser quaisquer uns. Traçando limites e possibilidades, a rede atua como circunscritor dos processos de desenvolvimento, o qual é orientado para determinadas direções, ao passo que distancia ou interdita outros. Marcados, concomitantemente, pela previsibilidade e imprevisibilidade, os processos de desenvolvimento seriam, por conseguinte, fruto das reconfigurações das redes de significação.

Considerando as diferentes ações, emoções, motivações e significações das pessoas em interação, compreende-se que as contradições, os conflitos e as crises fazem parte da constituição da pessoa e das situações. Perspectivas como essa estavam presentes em Riegel, defensor da Psicologia Dialética, ao

afirmar que as crises não deviam ser encaradas sempre negativamente, podendo ter um papel importante nas mudanças individuais e sociais (Biaggio, 2005). Desse modo, a perspectiva da RedSig concebe a multiplicidade das trajetórias de desenvolvimento, bem como se afasta de concepções de desenvolvimento lineares, reconhecendo interconexões entre os múltiplos elementos. Busca, assim, novas bases para abordar o desenvolvimento humano:

Bases que deem conta das mudanças contínuas de significações, ações, sentimentos e pensamentos que ocorrem no cotidiano das pessoas, e que, ao mesmo tempo, considerem as persistências e dificuldades dessas transformações. Bases que tratem do global e do local, de modo articulado integrado; que tratem da novidade e da repetição no processo de constituição da pessoa e de sua relação com o ambiente e a cultura (Rossetti-Ferreira; Amorim; Silva, 2004, p. 31).

Jobim e Souza (1997, p. 40) nos ajuda a pensar acerca da dimensão ideológica da Psicologia do Desenvolvimento. A autora questiona: “É possível eliminar as ideologias do processo de conhecimento científico-social?” Para nós, a resposta curta é não. A partir de uma visão crítica da história da supracitada disciplina, pontuamos que as formas de produzir conhecimento, seus objetivos e suas práticas estão

correlacionadas a objetivos políticos ligados ao seu contexto de produção. Apesar da histórica tentativa da busca pela objetividade e neutralidade, como explana a autora, a Psicologia do Desenvolvimento está inserida em um contexto cujas contradições se refletem em sua teoria e prática. As produções científicas são condicionais – referentes ao seu ambiente político, econômico e cultural, que tem implicações também na sua difusão (Felipe, 2001).

Não pretendemos esgotar nem mesmo sintetizar todos os pontos tratados no campo do desenvolvimento humano, mas apresentar alguns pressupostos teóricos que nos guiaram. Queremos que nossas reflexões tenham um olhar crítico, situado e forjado pelo que nos atravessa como corpo no mundo. Não nos interessa um modo único de fazer Psicologia do Desenvolvimento, mas modos que apresentem suas histórias e que anunciem não apenas possibilidades, mas também limites.

Além disso, é importante caracterizar as teorias como provisórias, passíveis de questionamentos e revisões, podendo se modificar ao longo do tempo (Felipe, 2001). Inclusive, o que está aqui, nesta obra, pode ser revisado, questionado e criticado, o que é bom, pois implica que mudamos, que estamos em processo de desenvolvimento, justamente o que este livro se propõe a pensar e a tensionar. Mais do que uma Verdade com V maiúsculo, nós, pesquisadores,

produzimos verdades múltiplas, contextualizadas e efêmeras, ainda que, por vezes, nos proponhamos a pensar em termos generalistas e universalizantes.

Em seguida, nosso encontro com Teorias de Gênero vai mostrar que, seja na política ou na ciência, proposições demasiadamente universalizantes são opressoras, pois esse universal se constrói em função da exclusão e do apagamento de muitos (Butler, 2018; Piscitelli, 2009; Vidarte, 2021). Uma dimensão significativa da expectativa sobre a pessoa durante toda a vida – seja bebê, criança, adulto ou pessoa idosa – diz respeito ao gênero e à sexualidade, que se tornaram aspectos identitários centrais da modernidade (Foucault, 2017), como aprofundaremos mais adiante.

3

***“Gender bender
cis-tem offender”***

Gêneros, sexualidades
e corporalidades
fronteiriças

Neste capítulo, aprofundaremos um pouco as discussões sobre questões de gênero, sexualidade e corporalidade. Como a *drag queen* se relaciona com esses elementos? Ser/estar *drag* é sobre sexualidade? É sobre gênero? É sobre construir um novo corpo? Como esses elementos se atravessam e se distinguem?

Na sociedade em que vivemos, o gênero ocupa um lugar central. Mesmo antes de nascer, há uma série de especulações: “Menino ou menina?” é uma das perguntas que se faz aos genitores e/ou parentes. Com o avanço da ciência, hoje é possível, através de ultrassons, identificar o “sexo” – aparato anátomo-biológico – do bebê. Recentemente, tem crescido no Brasil a prática dos “chás de revelação”, na qual o sexo-gênero do bebê é codificado através das cores azul, para meninos, e rosa, para meninas.

Nesse evento, usualmente, os parentes da criança são surpreendidos pela “revelação do sexo” do bebê. As formas, através das quais isso é feito, vão desde estourar um balão com confetes da cor associada, ou usar um lança-fumaça, até estratégias mais elaboradas, como nos casos recentes em que um casal no México contratou um avião (CNN, 2023), e em que um casal brasileiro tingiu uma cachoeira (Cabral; Laforé, 2023). O que há em comum nesses eventos é a categorização desse bebê, que se dá de forma binária: ou é menino, ou é menina.

A designação de um sexo está intrinsecamente relacionada a determinadas performances de gênero: se for menina, deve ter as orelhas furadas, usar saia, brincar com bonecas e “se comportar”. Se for menino, deve brincar de bola e de carrinho, ter cabelos curtos, ser “viril”. Essa imagem, apesar de ser uma caricatura, ainda está muito presente no nosso imaginário, e somos estimulados a almejá-la e reproduzi-la ao longo da vida.

Nesse contexto, a família e as pessoas ao redor passam a ter uma série de fantasias e comportamentos direcionados a essa designação sexual. Especula-se uma trajetória, um modo de se vestir, de se portar, atividades que essa criança poderá ou deverá fazer, do que ela irá gostar. Como seres constituídos na relação com o outro, aprendemos a reproduzir essas práticas e discursos. Como traz Ribeiro (2006, p. 159),

as crianças “compreendem que têm papéis sociais e de gênero distintos, sobretudo durante as brincadeiras em grupo, quando deixam aflorar as representações dos componentes sógnicos que expressam masculinidades e feminilidades”. Ainda de acordo com a autora, através das brincadeiras, elas reproduzem e reelaboram as informações transmitidas pelos adultos, atuando como agentes socializadores umas das outras, orientando o que são comportamentos adequados para meninos e meninas.

Todavia, de forma mais ou menos “drástica”, nossos caminhos se afastam desse padrão de gênero, e o que é percebido como diferente passa a ser alvo de regulação. Esse é o caso das “crianças viadas” – como são chamadas as crianças a quem se designa o sexo masculino no nascimento e que mais tarde demonstram comportamentos e interesses associados à feminilidade –, e, ao fugir do padrão, passam por situações de desamparo familiar, social e psicológico (Ribeiro, 2018).

Essa associação entre sexo e gênero é ainda atravessada pela dimensão do desejo. Espera-se que haja uma linearidade entre o sexo designado nascimento, a manifestação desse gênero e um desejo orientado ao sexo-gênero “oposto”, isto é, um sistema pautado na heterossexualidade (Butler, 2018; Rich, 2010). Devemos ser ou isto ou aquilo, dentro das categorias impostas para macho-fêmea, homem-mulher,

masculino-feminino. Isso nos é cobrado durante toda a vida, de formas tácitas e explícitas. Contudo, essas expectativas só nos comportam – e nos mantêm comportados – até certo ponto. E precisamos ser desobedientes de gênero como modo de existir e nos expressar.

Ao abordar sexo e gênero, é importante situá-los como categorias históricas e territorializadas. Isso significa que a forma como compreendemos a sexualidade, os termos que usamos, a forma como a performamos são localizados histórica e contextualmente, e podem variar de acordo com as diferentes realidades.

Em *História da sexualidade 1: a vontade de saber*, originalmente publicado em 1976, Foucault (2017) observa que, historicamente, as relações de sexo estavam vinculadas ao dispositivo de aliança, pautado no matrimônio, na fixação do parentesco e na transmissão dos nomes e bens. Entretanto, no contexto de surgimento do capitalismo, se superpõe um novo dispositivo – o da sexualidade.

O autor argumenta que desde o século XVII ocorreu uma proliferação de discursos acerca do sexo, e que isso não se deu de modo arbitrário: legitimou-se quem pode falar, sobre o quê e de qual forma. Em determinado período, tem ênfase o discurso religioso cristão, que, através da noção de pecado, regulariza e enquadra as práticas sexuais. Também no âmbito jurídico se fundamentavam as proibições relativas ao

sexo. Com a consequente consolidação da ciência, os discursos sobre o sexo se expandem para ocupar também os discursos da racionalidade. Desse modo, o sexo, para além de um objeto de prazer e da lei, se tornou um objeto da verdade. No contexto ocidental, se consolidou a *scientia sexualis* (ciência sexual), que integrou o rito religioso da confissão ao saber científico.

No campo científico, define-se uma norma do desenvolvimento sexual, assim como caracterizam-se os desvios, que passam a ser nomeados e classificados, incorporando-se de forma contrastante à dita sexualidade regular. Criam-se categorias de sujeitos que centralizam a sexualidade. A norma, portanto, atua de modo ambíguo, tendo um caráter regulativo e generativo, criando outras sexualidades possíveis (Butler, 2004).

Como exemplo, Foucault (2017) aponta que, no século XIX, elaborou-se na literatura, na psiquiatria e na jurisprudência uma multiplicidade de discursos acerca da “homossexualidade”, “inversão”, “pederastia”, entre outros termos, o que permitiu um maior controle social da “perversidade”; porém, promoveu-se também um discurso “de reação”, no qual a homossexualidade reivindicou sua legitimidade e “naturalidade”. Os indivíduos, categorizados como tendo uma “natureza singular”, passaram a se utilizar disso como estratégia de defesa das existências ditas desviantes (Quinalha; 2022):

Como traz o autor, historicamente, dois grandes âmbitos se destacam nas compreensões acerca do gênero e da sexualidade: o essencialismo e o construcionismo. Com ênfase na dimensão biológica e a-histórica, a perspectiva essencialista tem sido criticada pelo risco de considerar uma categoria localizada como global, promovendo o apagamento de vivências diversas. Por exemplo: na Grécia Antiga já eram relatadas relações sexuais entre “homens”, o que era denominado de sodomia. Contudo, podemos realmente designar esses homens como pertencentes à categoria de homossexuais? A própria compreensão do que é “homem” é uma construção histórica, e, no contexto grego, a ênfase era dada à prática sexual, não a uma identidade, como é vista a homossexualidade, que constitui uma construção identitária característica das formas de sociabilidade advindas do capitalismo industrial no século XIX (Foucault, 2017; Quinalha, 2022).

Abordando o sexo como construção histórica, o historiador estadunidense Thomas Laqueur (2001), em seu livro *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*, originalmente publicado em 1990, traz que, desde o século XVIII, a visão ocidental dominante é de que existem dois sexos estáveis e opostos. Esses dois sexos são tidos como “fatos” que regulam as vidas políticas, econômicas e culturais de homens e mulheres. Todavia, o autor argumenta que nem

sempre foi assim. Abordando a variação da ideia de sexo no pensamento médico, filosófico e político, ele defende que, desde a Antiguidade Grega até o século XVII, existiu o “modelo do sexo único”. Nessa perspectiva, os gêneros corresponderiam a um sexo único, se diferenciando por grau e não por tipo: a mulher era concebida como um homem “invertido” e “imperfeito”, pois teria os mesmos órgãos que o homem, mas voltados para dentro.

Em um mundo público predominantemente masculino, o modelo de sexo único apresentava o que já era muito evidente na cultura mais genérica: o *homem* é a medida de todas as coisas, e a mulher não existe como uma categoria distinta em termos ontológicos (Laqueur, 2001, p. 75, grifo do autor).

Nesse sentido, diferentemente de uma perspectiva essencialista, partimos de uma visão construcionista, que exalta a dimensão histórico-cultural das formas de compreender e produzir o sexo e o gênero, assim como as múltiplas identidades, compreendendo-as como imbricadas no contexto, atreladas às práticas sociais e relações de poder específicas (Quinalha, 2022).

Isso está em consonância com a perspectiva foucaultiana de poder: não se trata de algo absoluto ou definitivo, que se tem ou não tem. Trata-se de um jogo de forças móveis relacionadas ao contexto,

que podem ser intensificadas, invertidas e transformadas: “O poder não é uma instituição nem uma estrutura, não é uma certa potência de que alguns sejam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada” (Foucault, 2017, p.101).

Desse modo, as perspectivas sobre a sexualidade e o gênero são moduladas de acordo com o tempo histórico e a sociedade. Esse processo é permeado de disputas entre poder e resistência, que são plurais, variáveis no tempo e no espaço.

Neste panorama, a noção de sexo passa a ter algumas funções significativas: por um lado, a de unir múltiplos elementos anatômicos, biológicos, condutas, sensações e prazeres sob essa unidade fictícia, que foi então colocada como princípio causal. Por outro lado, essa forma de enquadrar e compreender os corpos transforma o sexo em um mecanismo de inteligibilidade dos sujeitos, a partir do qual esses são lidos, regulados, legitimados, violentados. A compreensão da identidade do outro – e da nossa própria – vai ser atravessada pela sexualidade: “A questão sobre quem somos, em alguns séculos, uma certa corrente nos levou a colocá-la em relação a sexo” (Foucault, 2017, p. 86).

Historicamente, o conceito de gênero também se mostrou como uma categoria importante. Elabora-ções e reelabora-ções de gênero se consolidaram

no movimento feminista, que buscava os mesmos direitos entre homens e mulheres, e propulsionou múltiplas discussões no campo acadêmico, desde a década de 1960.

Nos últimos tempos, o feminismo tem sido abordado em “ondas”. Apesar de ser um recurso didático interessante, ressalta-se que essa divisão pode gerar certa linearização e sumarização a tópicos centrais, em detrimento da multiplicidade de lutas promovidas no decorrer do tempo (Nascimento, 2021). Não obstante, alçamos essa metáfora como forma de ilustrar as reivindicações e tensões presentes no movimento. Não se objetiva esgotar o feminismo e suas articulações com o gênero, mas, sim, pincelar alguns aspectos importantes para a compreensão desse conceito.

Como traz Piscitelli (2009), a denominada “primeira onda” do feminismo ocorreu entre o fim do século XIX e o início do século XX, com significativa mobilização na Europa e na América do Norte. Silva, Carmo e Ramos (2021) apresentam esse movimento como vinculado a ações políticas que remontam à Revolução Francesa, quando os homens passaram a ser considerados como sujeitos de direitos, o que não ocorreu com as mulheres. No século XIX, então, as mulheres se organizam politicamente no movimento feminista das *suffragettes*, ou sufragistas. O protagonismo era de mulheres brancas, cujas

reivindicações giravam em torno da educação, do casamento e de direitos iguais.

Nascimento (2021) aponta que, nesse momento, o sujeito central nas análises do feminismo era a mulher cisgênera, heterossexual, branca, de classe média, magra e sem deficiências, cujas demandas foram abordadas a partir de uma perspectiva universalizante. Não obstante, já existiam perspectivas críticas sobre a noção universalizante de mulher, a exemplo do emblemático discurso de Sojourner Truth, militante negra e ex-escravizada, que em 1851 questionava a quem se referia a categoria de “mulher”:

Aqueles homens ali dizem que as mulheres precisam de ajuda para subir em carruagens, e devem ser carregadas para atravessar valas, e que merecem o melhor lugar onde quer que estejam. Ninguém jamais me ajudou a subir em carruagens, ou a saltar sobre poças de lama, e nunca me ofereceram melhor lugar algum! E não sou uma mulher? Olhem para mim? Olhem para meus braços! Eu arei e plantei, e juntei a colheita nos celeiros, e homem algum poderia estar à minha frente. E não sou uma mulher? Eu poderia trabalhar tanto e comer tanto quanto qualquer homem – desde que eu tivesse oportunidade para isso –, e suportar o açoite também! E não sou uma mulher? Eu pari treze filhos e vi a maioria deles ser vendida para a escravidão, e quando eu clamei com a minha dor de mãe, ninguém a não ser Jesus

me ouviu! E não sou uma mulher? (Truth, [1851] 2014).

É possível, portanto, constatar uma diversidade de demandas, o que refletiu em movimentos distintos. Enquanto o movimento hegemônico se voltava para as demandas das elites, as mulheres trabalhadoras se organizaram no movimento operário, relacionado ao socialismo (Silva; Carmo; Ramos, 2021).

Ainda na primeira onda, na década de 1930, ganhou destaque a teoria dos papéis sociais, que busca compreender que fatores influenciam o comportamento humano. Nesse contexto, a antropóloga Margaret Mead publicou um estudo com diferentes culturas da Nova Guiné, e evidenciou a dinamicidade das noções de feminilidade e masculinidade. Assim, demonstrou que a compreensão de que haveria um temperamento inato, manifestado pelo sexo, não era universal. Através da ideia de papéis sexuais, apontava-se a construção cultural da diferença sexual (Piscitelli, 2009).

A “segunda onda” do feminismo se consolidou entre as décadas de 1960 e 1980. Com o intuito de compreender a persistência da submissão das mulheres, buscou-se uma essência universal que unificasse as lutas feministas (Silva; Carmo; Ramos, 2021; Nascimento, 2021). Nesse sentido, o período foi marcado por algumas concepções das feministas radicais. Consolidou-se uma ideia de que a sujeição

das mulheres estava ligada às funções reprodutivas, o que implicou a formulação da ideia de uma “natureza feminina”: “a condição da mulher numa conotação biológica é compreendida como causa de sua opressão na cultura masculina que expressa a própria hegemonia a partir da ideia de patriarcado” (Nascimento, 2021, p. 29).

O patriarcado é conceitualmente caracterizado como “um sistema social no qual a diferença sexual serve como base da opressão e da subordinação da mulher pelo homem” (Piscitelli, 2009, p. 132). Contudo, essa noção, por sua pretensão universalista, promoveu um apagamento das particularidades da condição feminina em diferentes lugares e épocas.

Nesse panorama, o conceito de gênero foi formulado como uma forma de combate a discursos essencialistas (Nascimento, 2021). A autora aponta que o termo teria sido introduzido na literatura científica através das proposições de John Money, em 1955. Buscava-se problematizar a vinculação natural dos papéis de gênero ao sexo biológico.

Nesse sentido, também se destaca o livro *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, no qual ela propõe que a posição da mulher é fruto de uma construção social, escrevendo a célebre frase: “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto

da civilização que elabora esse produto” (Beauvoir, 2019, p. 11). Desse modo, denota que há um processo de aprendizagem no tornar-se mulher, associado a uma dimensão cultural. Apesar de não utilizar o termo de gênero, sua obra é tida como precursora das ideias que marcam esse conceito.

A relação entre a opressão vivida pelas mulheres e o conceito de gênero é mais aprofundada na obra da antropóloga estadunidense Gayle Rubin (1993), que propõe uma relação entre sexo (supostamente biológico) e gênero (cultural). Ela traça o conceito de “sistema sexo/gênero”, que enfatiza o papel dos processos sociais na organização sexual: “é uma série de arranjos pelos quais uma sociedade transforma a sexualidade biológica em produtos da atividade humana, e nos quais essas necessidades sexuais transformadas são satisfeitas” (Rubin, 1993, p. 3).

Ela afirma que há uma atribuição social a uma diferença biológica, regulada por um contexto político, social e econômico que coloca os homens em uma posição de superioridade em relação às mulheres. Contrariamente às correntes que explicavam as diferenças entre homens e mulheres através da divisão sexual do trabalho, Rubin (1993) propõe que a própria divisão sexual do trabalho é um dispositivo para instaurar a dependência entre os sexos, tendo um papel fundamental na criação do gênero. Nesse

texto, a autora também destaca a heterossexualidade como uma das condições do sistema sexo-gênero:

[...] gênero não é apenas uma identificação com um sexo; ele obriga também a que o desejo sexual seja orientado para o outro sexo. A divisão sexual do trabalho relaciona-se com ambos os aspectos de gênero – as pessoas são divididas em sexo masculino e feminino e são também heterossexuais (Rubin, 1993, p. 28).

A perspectiva de Rubin (1993) é importante no sentido de deslocar um conceito universalizante de patriarcado, trazendo uma noção mais pulverizada de poder que implica formas de opressão distintas. Na década seguinte, Joan Scott propõe o gênero como uma categoria analítica, substituindo o uso de “mulheres”:

Esse uso rejeita a validade interpretativa da ideia das esferas separadas e defende que estudar as mulheres de forma separada perpetua o mito de que uma esfera, a experiência de um sexo, tem muito pouco ou nada a ver com o outro sexo. Ademais, o gênero é igualmente utilizado para designar as relações sociais entre os sexos. O seu uso rejeita explicitamente as justificativas biológicas, como aquelas que encontram um denominador comum para várias formas de subordinação no fato de que as mulheres têm filhos e que os homens têm uma força muscular superior. O

gênero se torna, aliás, uma maneira de indicar as “construções sociais” – a criação inteiramente social das ideias sobre os papéis próprios aos homens e às mulheres. É uma maneira de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas dos homens e das mulheres. O gênero é, segundo essa definição, uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado (Scott, p. 75, 1995).

Assim, ambas as autoras rejeitam a ideia de que as causas da opressão às mulheres se restrinjam ao sexo, apontando a dimensão cultural envolvida nesses processos. Isso contribuiu com a crítica a uma noção de “mulher” no singular. Deve-se explicitar, contudo, que a categoria unívoca de “mulher” já vinha sendo criticada desde muito antes, com intensificação a partir da década de 1960, principalmente pelas feministas negras, lésbicas socialistas e anti-imperialistas (Nascimento, 2021). Como traz a autora, já se apontavam as múltiplas relações de opressão marcadas não só pelo gênero, mas também por raça/etnia, classe, sexualidade/orientação sexual, nacionalidade, entre outros.

Na década de 1980, as contestações da identidade de “mulher” passaram a ganhar ainda mais evidência. As mulheres negras apontaram que, enquanto as mulheres brancas eram tidas como as referências da ideia de mulher, mulheres negras foram constituídas concomitantemente em termos sexuais e raciais

como fêmeas próximas dos animais, sexualizadas e sem direitos (Piscitelli, 2009). Obras como *Mulheres, raça e classe* (2016), da filósofa estadunidense Angela Davis, evidenciaram atravessamentos dos marcadores sociais nos processos de opressão e resistência. Já é presente, portanto, a noção de interseccionalidade, que apenas mais tarde é consolidada como um conceito, tendo importância fundamental na “terceira onda”, que teria se instalado na década de 1990. O conceito de interseccionalidade, pensado por feministas negras, denuncia as supostas universalidades nos grupos identitários, ressaltando os atravessamentos de dimensões como gênero, raça e classe (Akotirene, 2018), entre outras, que configuram experiências qualitativamente diferentes dos modos de estar no mundo.

Também na terceira onda foi retomado um aspecto não abordado por Rubin (1993) e Scott (1995). Apesar de evidenciar o papel da cultura sobre a sexualidade biológica, a natureza biológica do corpo como anterior ao gênero é mantida. Isso é problematizado pelas perspectivas pós-estruturalistas, e exemplo da obra de Judith Butler. Em seu *Problemas de gênero* (2018), originalmente publicado em 1990, a filósofa estadunidense busca desconstruir a aparência substantiva das categorias de sexo, gênero e desejo. Ao invés de abordá-las como origens ou causas, essas categorias são pensadas como efeitos

de configurações políticas, instituições, práticas e discursos de origem múltipla e difusa. Entre elas, a autora situa a noção de heterossexualidade compulsória, trazida por Rich (2010), que a conceitua como uma instituição política que impõe, administra, organiza e propaga a heterossexualidade; bem como o falocentrismo, que fundamenta a superioridade masculina.

A esses sistemas interessa a fixidez das categorias de sexo, gênero e desejo, que são organizadas de forma binária e hierárquica. Além disso, presume-se uma linearidade entre essas dimensões. Para serem lidos como corpos inteligíveis, compreensíveis, humanos, deve existir um sexo estável, expresso por um gênero estável (masculino expressa macho, feminino expressa fêmea), com o desejo orientado para o “outro” (homens se atraem por mulheres) (Butler, 2018).

Butler (2018) questiona a ideia de que o sexo está para a natureza assim como o gênero está para a cultura, apontando que o sexo também tem uma história. A autora argumenta que é a própria construção binária do gênero que consolida o caráter pré-discursivo do sexo como algo anterior à cultura. Desse modo, o gênero tem um papel fundamental na construção do sexo. Nessa perspectiva, ambos se caracterizam como ficções que se consolidam como fatos naturais.

Mas como isso se dá? A autora propõe que o gênero é um ato performativo, que só é real na medida em que é performado: “‘Tornar-se’ um gênero é um laborioso processo de tornar-se naturalizado, processo que requer uma diferenciação de prazeres e de partes corporais, com base em significados com características de gênero” (Butler, 2018, p. 127).

Assim, a essência que buscam expressar é, na realidade, uma série de produções sustentadas pelos discursos, pelo corpo e pelos signos corpóreos. Isso leva à conclusão de que não há um *status* ontológico do corpo-gênero; ele não pode ser separado dos atos que o constroem, porque ele só existe na medida em que esses atos se fazem (Butler, 2018). O corpo, portanto, configura-se como um produto de contínuas interações entre sociedade, linguagem e cultura, o que lhe confere um caráter contingencial, situado histórico e culturalmente, que está em permanente transformação (Butler, 2004).

Desse modo, os sujeitos têm um papel ativo na produção do gênero e da sexualidade em seus corpos, mas isso não se dá de modo arbitrário: é orientado pela matriz heterossexual (Louro, 2018). A matriz heterossexual é “a grade de inteligibilidade cultural por meio da qual os corpos, gêneros e desejos são naturalizados” (Butler, 2018, p. 258), tendo como referência a linearidade entre sexo, gênero e desejo. Butler (2018) ressalta ainda o binarismo de gênero,

que se refere à organização social do gênero de forma binária e polarizada em masculino e feminino, sem considerar outras possibilidades de expressão de gênero.

Essas ideias contribuem com o desenvolvimento da Teoria *Queer*, que na academia busca constituir uma estratégia epistemológica que se volta para a cultura, observando os regimes de poder-saber, os discursos e contextos institucionais que regulam as práticas sociais (Louro, 2018). O termo *queer* vem do inglês e foi, por muito tempo, usado como um xingamento a pessoas que escapavam dos padrões de gênero. Desde a década de 1980 vem sendo reapropriado pelos movimentos sociais de modo confrontativo (Louro, 2018; Trujillo, 2023):

Queer pode ser traduzido por estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário. Mas a expressão também se constitui na forma pejorativa com que são designados homens e mulheres homossexuais. [...] Esse termo, com toda sua carga de estranheza e de deboche, é assumido por uma vertente dos movimentos homossexuais precisamente para caracterizar sua perspectiva de oposição e de contestação. Para esse grupo, *queer* significa colocar-se contra a normalização – venha ela de onde vier. Seu alvo mais imediato de oposição é, certamente, a heteronormatividade compulsória da sociedade (Louro, 2018, p. 35-36).

Vê-se, portanto, que em meio a esses múltiplos movimentos teóricos e políticos, o gênero tem sido abordado de diferentes formas: por uma perspectiva, ele é visto como algo complementar ou opositivo ao sexo. O sexo teria um caráter natural, enquanto o gênero trataria das diferenças culturais, isto é, como as sociedades traçam padrões de comportamento de acordo com a designação biológica. Nesses casos, a biologia aparece como algo – *a priori* – que serve de base para as construções culturais sobre gênero. Em alternativa, surgem outras teorias, a exemplo das pós-estruturalistas, que passam a questionar a existência dessa natureza universal do sexo, e argumentam que culturalmente não se inscrevem apenas comportamentos, mas também formas como o corpo – e consequentemente o sexo – aparecem. Nesse sentido, é importante ressaltar que a materialidade do corpo não é negada, mas busca-se focalizar em como os discursos e relações de poder utilizam a biologia para cristalizar as diferenças entre os gêneros e sexos (Butler, 2018).

Uma perspectiva pós-estruturalista de sexo e gênero também aparece no pensamento transfeminista, protagonizado pelas travestis e transexuais. Como traz Letícia Nascimento (2021):

Experiências diversas exigem diferentes teorizações e demandas políticas dentro do feminismo. Manter essa pluralidade de vivências

no caleidoscópio feminista significa entender que, apesar de diferentes, conectamo-nos com estruturas de opressão semelhantes, tais como o patriarcado, o machismo e o sexismo, que, no decorrer da história, vem subjugando socialmente as experiências femininas (Nascimento, 2021, p. 22)

A partir disso, estimula-se pensar na multiplicidade dos sistemas de diferença, como gênero, raça, classe social, nacionalidade, sexualidade, idade, entre outros (Nascimento, 2021; Piscitelli, 2009), que se interseccionam nos jogos de poder e resistência.

Apesar de não ser consensual, nos últimos anos tem se desenvolvido a ideia de uma quarta onda, que teria se consolidado a partir de 2010 (Silva; Carmo; Ramos, 2021). De acordo com os autores, esse período é marcado pelo ciberativismo, que possibilita organizações mais fluidas através das redes sociais, bem como pela pluralização de feminismos e pelo fortalecimento da interseccionalidade. Silva, Carmo e Ramos (2021) apontam uma busca por uma luta conjunta contra as diferentes formas de opressão.

Destacamos, ainda, o fortalecimento da perspectiva decolonial, que evidencia os impactos do colonialismo e da colonialidade – compreendidos respectivamente como a relação de dominação direta dos europeus sobre os conquistados e a continuidade da estrutura de poder colonial mesmo após o fim

das administrações coloniais (Santos, 2018). Santos situa que, como produção científico-política, a posição decolonial começa a se consolidar desde o fim da década de 1990, e atualmente tem muitos desdobramentos. Medeiros (2020) aponta que não se trata de uma quarta onda, mas de um aprofundamento das lutas de mulheres negras e de outras minorias étnicas.

Partindo dessa perspectiva, Oyěwùmí (2004), socióloga nigeriana, ressalta a relação entre o desenvolvimento do capitalismo e o surgimento das categorias de gênero e raça como eixos fundamentais nos processos de exploração e estratificação das sociedades. De modo complementar, Lugones (2014) enfatiza a lógica dicotômica e hierárquica que existe no pensamento colonial moderno sobre essas categorias. A autora refere que uma dicotomia central da modernidade colonial é a dicotomia humano *versus* não humano, e que outras se traçam em torno desta, a exemplo do binarismo homem-mulher. Nesse sentido, reservam-se lugares sociais aos diferentes gêneros, mas esses – homem e mulher – são associados aos “civilizados”:

O homem europeu, burguês, colonial moderno tornou-se um sujeito/agente, apto a decidir, para a vida pública e o governo, um ser de civilização, heterossexual, cristão, um ser de mente e razão. A mulher europeia burguesa não era entendida como seu complemento, mas como

alguém que reproduzia raça e capital por meio de sua pureza sexual, sua passividade, e por estar atada ao lar a serviço do homem branco europeu burguês (Lugones, 2014, p. 936).

Por sua vez, os povos colonizados foram constituídos em termos sexuais e raciais como macho e fêmea, sexualizados e sem direitos, próximos da bestialidade e distintos da ideia de civilização (Lugones, 2014; Piscitelli, 2009). Por isso, ao abordar o contexto do Sul Global, é importante pontuar que as dissidências sexuais e de gênero são subjetivadas de modos diferentes de como ocorre no Norte Global, devido à história colonial que produziu distintos atravessamentos de raça e classe (Rea, 2020). Nossa própria referência de masculinidades e feminilidades é marcada por essas dimensões, que se constituíram de modo associado.

Mas, afinal, quem é a *drag queen*?

Dentro do quadro normativo de gênero, tanto a heterossexualidade (desejo orientado ao “gênero oposto”) quanto a cisgeneridade (identidade de gênero correspondente ao gênero que foi designado no nascimento) foram tidas como “originais”, referenciando as outras formas de fazer gênero situadas como hierarquicamente superiores a outras manifestações de gênero. Atualmente, essas dimensões têm sido abordadas em termos de orientação sexual e identidade

de gênero. De modo sucinto, a identidade de gênero se refere ao gênero com o qual a pessoa se identifica: se masculino, feminino, não binário – que extrapola a restrição às categorias (Jesus, 2012), podendo corresponder, ou não, ao gênero atribuído à pessoa no nascimento. Quando corresponde (ex.: foi designada como menina no nascimento e continua se identificando com esse gênero), a pessoa é designada como cisgênero. Quando não corresponde (ex.: foi designada como menina no nascimento, e mais tarde passa a se identificar com o gênero masculino), a pessoa é transgênero.

Por sua vez, a orientação sexual se refere à atração afetivo-sexual (Jesus, 2012), que hoje tem sido organizada em termos identitários como heterossexual, homossexual, bissexual e assexual, entre outros. Apesar de certas críticas às políticas identitárias, já promovidas pelos feminismos e reflexões *queer*, por seu caráter potencialmente excludente, essas identidades se configuram também como uma ferramenta política importante frente à sociedade e ao Estado como forma de negociar direitos. Contudo, como aponta Trujillo (2023), é importante atentar para não tomar essas identidades como instâncias essencialistas, uma vez que é a partir das demandas e apostas políticas que se criam as categorias, não havendo uma identidade prévia à ação coletiva.

O conceito de cisgeneridade tem sido operado como uma categoria analítica do transfeminismo brasileiro, buscando evidenciar a não naturalidade desses corpos. Como trazem Hining e Toneli (2023, p. 2), “define-se cisgeneridade como a categoria que se refere à pessoa que se identifica com o gênero atribuído no nascimento”. Contudo, não se trata apenas de uma categoria descritiva, mas também política. Considerando o parâmetro da cis-heteronorma, os corpos cis ocupam uma posição de naturalidade, como se essas pessoas fossem espontaneamente o seu gênero, desconsiderando-se todo o processo de regulação social de construção de gênero apontado por Butler (2018). Isso produz múltiplos privilégios em detrimento de pessoas trans*, e, nesse sentido, o uso do termo é um modo de desvelar a norma, problematizando a ideia de que determinadas masculinidades e feminilidades sejam mais verdadeiras do que outras, apontando-as como ficções normativas que devem ser colocadas sob análise (Hining; Toneli, 2023). Optamos por utilizar o termo trans*, com asterisco, com o objetivo de englobar uma multiplicidade de identidades não cisgênero, a exemplo de transexuais, mulheres transgênero, homens transgênero, transmasculines e pessoas não binárias (Nascimento, 2021). Subjacente à normatização da heterossexualidade há também a normatização da cisgeneridade, ou seja, os sistemas de poder que se

baseiam na heterossexualidade assumem também que esses corpos são cisgênero (Rosa; 2020).

Trazendo para o nosso cotidiano: somos regulados de modo a corresponder a determinados ideais de gênero em múltiplas dimensões da vida, que passam as formas de andar, de sentar-se, de falar, de dançar, de sentir, de pensar, de se relacionar, de se comunicar etc. Apesar das rupturas que podem ocorrer em interações e contextos específicos, as noções de gênero hegemônicas nos orientam a posicionar a feminilidade em um lugar de maior passividade e subserviência, associado ao ambiente privado, ao “fechar as pernas”, ao cuidado etc., enquanto a masculinidade é associada ao ambiente público, à virilidade, à força física, à agressividade, ao interesse pelas mulheres e à ausência de sentimentos (Ribeiro, 2006).

O gênero tem uma dimensão central, passando a fazer parte do que humaniza a pessoa no contexto contemporâneo. Quando as pessoas escapam dessas normas, sofrem uma série de regulações, sendo reorientadas aos padrões; são classificadas como corpos abjetos, e têm questionada, inclusive, a legitimidade de sua existência (Butler, 2004). Isso pode ser observado através das múltiplas formas de violência de gênero, que se configuram como a psicológica, a institucional e a física, entre outras.

Todavia, à medida que ocorrem essas repetições estilizadas de gênero, invariavelmente se abrem

possibilidades subversivas. Através da repetição, promovem-se rupturas e subversões por meio das quais as pessoas produzem novas possibilidades de gênero (Butler, 2018), o que denota o caráter ambigualmente regulatório e generativo das normas (Butler, 2004).

A autora nos aponta que essas figuras “desviantes”, ao escapar dos padrões de gênero, nos ajudam a perceber a sua performatividade. Por exemplo, a *drag queen* pode ser um homem cisgênero, que se identifica com o campo das masculinidades, mas também dialoga com as feminilidades, e ter um desejo homossexual, rompendo a linearidade entre sexo, gênero e desejo. Desse modo, a *drag* nos faz questionar o que é real em termos de gênero, ou até mesmo se existe uma essência de gênero. Ao montar um gênero, a *drag* revela que há um processo performativo.

Neste ponto, faz-se importante uma distinção entre performatividade e performance, na perspectiva de Butler. A performatividade refere-se à reiteiração de normas através do corpo, situando o gênero como algo que se faz, e não algo que se é, rompendo uma lógica essencialista. Nesse processo, o sujeito é efeito da performatividade, isto é, reitera normas que o precedem e o excedem, não ocupando um lugar de total agência sobre o gênero – ou seja, não podemos escolher nossa identidade ou orientação. Por sua vez, na performance artística, o intérprete

tem certo controle sobre o personagem ou persona, elegendo gestos, posturas, tons, entre outros elementos. Em segundo lugar, um aspecto que diferencia a performatividade da performance é a dimensão da visibilidade. A performatividade funciona como uma naturalização do gênero, e, nesse sentido, oculta as engrenagens atuantes para a constituição dessa norma (Kveller; Nardi, 2022). Nas palavras dos autores (p. 4): “nossa liberdade para negociação é relativa, porque nossa capacidade de enxergar a dinâmica inconsciente desse processo também é limitada”. Já na performance, o potencial subversivo está relacionado à exposição da arbitrariedade do gênero através da caricatura (Kveller; Nardi, 2022). Dito de outro modo, o gênero não é uma performance teatral. Porém, a *drag* é. Nesse panorama, apresenta-se num lugar de entrecruzamento entre esses dois elementos: como uma performance artística, que utiliza o gênero como linguagem, tem o potencial de nos fazer refletir sobre a performatividade de gênero.

Quando tensionamos o gênero como categoria ontológica, questiona-se também a ideia de quais manifestações “divergentes” surgem como cópias de categorias “originais”. Ainda que legitimadas como naturais, as categorias de “homem” e “mulher” gozam desse *status* por conta de um empreendimento político contínuo, que os produz como fatos, ocultando seu caráter performativo. Essa perspectiva, então, nivela

as formas plurais de manifestação de gênero (Butler, 2004), situando a cisgeneridade e a heterossexualidade de como tão construídas quanto as transgeneridades, as homossexualidades, e a *drag*, por exemplo. Como na música “*Uk hun?*” (2023), citada no título deste capítulo, a *drag* torce e ofende o sistema de gênero.

Butler (2018) compreende a *drag* como uma paródia de gênero. Ao montar o gênero, a *drag* revela que este tem uma estrutura imitativa, construído na repetição de gestos:

A *drag* propositalmente exagera os traços convencionais do feminino, exorbita e acentua marcas corporais, comportamentos, atitudes, vestimentas culturalmente identificadas como femininas. O que faz pode ser compreendido como uma paródia de gênero: ela imita e exagera, aproxima-se, legitima e, ao mesmo tempo, subverte o sujeito que copia. [...] A *drag queen* repete e subverte o feminino, utilizando e salientando os códigos culturais que marcam esse gênero. Ao jogar e brincar com esses códigos, ao exagerá-los e exaltá-los, ela leva a perceber sua não-naturalidade (Louro, 2018, p. 78-79).

De forma transgressiva, gera-se uma multiplicação de formas de gênero e sexualidade em dimensões simbólicas e concretas, o que denota um caráter fortemente político (Louro, 2018). Assim, o corpo se configura como um lócus político, que dialoga, afirma, rejeita, ou recria a norma social:

Ao conjugar performance, gênero e possibilidades identitárias em uma reinvenção lúdica do próprio corpo e seus alter egos, a condição da *drag* é uma instância bastante rica para se pensar formas de se viver sem se submeter à heteronormatividade. Ela nos permite pensar no dissenso como potência (Bragança, 2018, p. 10).

Deslocando a ideia de uma identidade natural e essencializada (Butler, 2018), a *drag* provoca fissuras no sistema sexo/gênero, na matriz heterossexual e no binarismo, apresentando formas outras de manifestação do gênero. Como observou-se, o jogo entre reprodução e subversão se dá de modo conjunto e complexo. Da mesma forma que personificar o feminino pode trazer ampliações e subversões, uma personificação caricatural pode contribuir também com a consolidação de determinados estereótipos e estigmas de feminilidade.

Para situar melhor o que hoje chamamos de *drag queen*, iremos apresentar alguns elementos históricos que tiveram impactos nessa figura. De modo geral, a *drag queen* se caracteriza como uma forma de personificação do feminino que vem se consolidando desde as últimas décadas do século xx, e que, mesmo múltipla, se distingue de outras práticas por sua especificidade histórica. Nesse sentido, optamos por abordar um pouco a personificação do feminino de forma mais ampla, para então trazer alguns elementos que caracterizam a *drag queen*.

Em seu livro *Drag: a History of Female Impersonation in the Performing Arts* (1994), Roger Baker apresenta variações históricas da personificação do feminino desde o início da humanidade até o século xx. A essas personificações ele propõe o termo “*drag secular*”, como forma de evitar o uso do termo “*drag queen*” de modo anacrônico.

No cerne dessas práticas são colocados o mascaramento e as danças ritualísticas presentes em diversas culturas. Assim, essa história acompanha a evolução do teatro (Amanajás, 2015; Bragança, 2018). Posteriormente, na Grécia Antiga, destacam-se a construção da personagem e o lócus do ator, que alternava entre papéis masculinos e femininos, uma vez que as mulheres não eram reconhecidas como cidadãs, e por isso não eram admitidas no palco. Dessa forma, a *persona* era constituída a partir de máscaras, roupas e enchimentos (Amanajás, 2015).

Com o advento do Cristianismo, por volta do ano 1100 d.C., o teatro passou a figurar também nas Igrejas, como forma de atrair os fiéis. Nesse contexto, as mulheres também eram proibidas de atuar, e os personagens femininos eram interpretados por homens (Baker, 1994 *apud* Amanajás, 2015).

Paulatinamente, o teatro se desvinculou da Igreja. Por volta do século xvi, atores italianos resgatam o mascaramento facial através da *commedia dell'arte*, uma vertente popular do teatro renascentista

que buscava se diferenciar da comédia erudita. As mulheres passam a realizar diferentes funções artísticas, porém a utilização de máscaras ainda era uma prática exclusiva do ator. No mesmo século, na Inglaterra, os papéis femininos criados por Shakespeare também eram interpretados por homens. Especula-se que, nesses casos, o autor colocava em seus manuscritos a expressão “*dressed as girl*” (do inglês, “vestido como menina”), que teria dado origem ao acrônimo “*drag*” (Amanajás, 2015). Outra hipótese especula que o termo teria vindo do verbo “*to drag*” (do inglês, “arrastar”), devido às longas saias que eram usadas pelos artistas.

Em seu livro *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*, originalmente publicado em 1986, Trevisan (2018) afirma que no Brasil houve situações análogas em que os papéis femininos foram interpretados por homens, desde os autos catequéticos dos jesuítas no século XVI, o que só começa a mudar a partir do século XIX.

Amanajás (2015) afirma que, no Oriente, também se experimentou uma proibição de mulheres nos palcos por questões morais, o que promoveu o desenvolvimento de diferentes formas de personificação do feminino. É exemplo o teatro *topeng*, da Indonésia (século XVII, século XVIII), que utilizava artifícios como perucas, leques e máscaras, e treinava os atores para ter uma gestualidade específica,

marcada por uma leveza nos movimentos. Na Índia, se consolida o *kathakali* (século xvii), e o *kyogen*, o *nô* (desde o século xiv) e o *kabuki* (século xvii), no Japão. Alguns atores se especializaram unicamente em personagens femininos, o que é ainda hoje uma prática que goza de reconhecimento artístico.

De volta ao Ocidente, no século xviii, a “*drag secular*” (Baker, 1994 *apud* Amanajás, 2015) passa a ser associada com a homossexualidade (Amanajás, 2015). Como vimos anteriormente, nesse período houve uma profusão de discursos sobre a sexualidade, o que deu origem a novas identidades, entre as quais a do homossexual, já cunhada como desviante e patológica (Foucault, 2017). Nesse contexto, a prática do travestimento passou a ser, socialmente, um motivo de riso (Bragança, 2019), e passou a ser realizada de modo privado. Começam a surgir na Inglaterra as *molly houses*, espaços de socialização homossexual que reuniam diversas possibilidades de gênero desviantes aos olhos da época (Bragança, 2018); entre essas, homens que usavam vestimentas destinadas socialmente à mulher.

Gradualmente, as mulheres vão sendo encaradas com maior seriedade em suas habilidades cênicas, o que muda a situação anterior: a partir desse momento, os homens que personificam o feminino o fazem por motivos cômicos, com exceção da ópera. Apesar de seu caráter cômico, ratificado no século xix,

a *drag* – ainda a “*drag* secular” de Baker (1994 *apud* Amanajás, 2015) – entra no século xx como uma “dama pantomímica” de alta popularidade, uma figura carismática e caricatural que trazia vivências da classe trabalhadora para o público através de figuras-tipo, como a senhora, a viúva, a fofoqueira, entre outras. A pantomima é uma modalidade de teatro que faz uso de gestos, expressões e movimentos para representar uma história. Reconhecida pela crítica, a dama pantomímica passou a performar também nos *music halls*, estabelecimentos londrinos em que podiam cantar e performar. Nessas apresentações, uniam componentes de outras expressões artísticas, como o *clown* – figura do palhaço que surge na comédia italiana da Renascença – e o *stand up* – modalidade de espetáculo de humor em que o comediante se apresenta de pé (Amanajás, 2015), o que ainda reverbera nas performances da atualidade.

No Brasil, a personificação do feminino também se consolidou como prática, estando presente em múltiplas montagens dentro e fora dos grandes centros urbanos. Duas vertentes se configuraram no travestimento teatral brasileiro: a lúdica carnavalesca, de caráter anedótico; e a profissional, que culminou no surgimento da artista-transformista (Trevisan, 2018).

Com o início da Primeira Guerra Mundial, ocorrem intensas mudanças sociais. As mulheres passam

a ocupar cargos antes exclusivos aos homens, o que consolida a figura da mulher trabalhadora e independente (Bragança, 2018). Isso tem impactos nos artistas personificadores do feminino, que cantavam, dançavam e improvisavam, e passam a interpretar as “grandes mulheres” da época (Amanajás, 2015). Todavia, ocorre um aumento do sentimento anti-homossexual, que compele as *drags* ao anonimato (Baker, 1994 *apud* Bragança, 2018). Não obstante, criam-se espaços de resistência, como o *Harlem Renaissance*, movimento cultural negro dos Estados Unidos que ocorre durante as décadas de 1920 e 1930 (Bragança, 2018).

Mais tarde, o investimento em tecnologia possibilita a invenção e a difusão da televisão e do cinema. Nesse contexto, a dama pantomímica perde força, mas surgem outras formas de personificação do feminino pautadas no *glamour*, sob a influência da televisão, do cinema, do teatro musical, da cultura *pop* etc. Apesar das regulações e perseguições direcionadas a esses corpos tidos como desviantes, nas décadas de 1950 e 1960 foram organizados diversos espaços de socialização em que se reuniam homossexuais, pessoas trans*, *crossdressers*, entre outros, a exemplo da Casa Susanna, localizada em Nova York (Bragança, 2018). De modo geral, *crossdressing*, que pode ser traduzido livremente do inglês como “vestir cruzado”, se refere à prática de usar roupas

associadas ao gênero “oposto”, não sendo necessariamente associada a uma identidade de gênero ou orientação sexual específica. Baker (1994 *apud* Amanajás, 2015) afirma que há registros de *crossdressers* na Europa desde o século XVIII.

Na Inglaterra e nos Estados Unidos, a década de 1960 foi marcada pelo fortalecimento do então denominado movimento *gay*. Configura-se uma subcultura urbana, que circula em bares e outros ambientes de sociabilidade que se caracterizam como lócus de práticas sexuais, mas também de consolidação de uma identidade coletiva, a identidade *gay* (Quinalha, 2022). Buscando essa identidade cultural própria, ocorrem aproximações com a cultura *pop*, definida como um:

[...] conjunto de práticas, experiências e produtos norteados pela lógica midiática, que tem como gênese o entretenimento; se ancora, em grande parte, a partir de modos de produção ligados às indústrias da cultura (música, cinema, televisão, editorial, entre outras) e estabelece formas de fruição e consumo que permeiam um certo senso de comunidade, pertencimento ou compartilhamento de afinidades que situam indivíduos dentro de um sentido transnacional e globalizante (Soares, 2014, p. 41).

Nesse contexto, a figura da *drag* ressurge influenciada pelas divas do cinema de *Hollywood* e

da música *pop*, tais como Marilyn Monroe, Barbra Streisand, Cher, Madonna, Diana Ross, entre outras (Amanajás, 2015).

Com o concomitante fortalecimento dos movimentos feministas e negros, bem como com a propulsão da contracultura, consolida-se também um movimento LGBTQIA+. A sigla LGBTQIA+ se refere a lésbicas, *gays*, bissexuais, transgêneros, *queer*, intersexuais, assexuais. O “+” indica a inclusão de outras possibilidades de identidade de gênero e orientações sexuais. É importante ressaltar que há um debate significativo sobre qual é a sigla mais apropriada para designar a diversidade sexual e de gênero. Historicamente, já houve muitas siglas, como MHB (movimento homossexual brasileiro), GLS (*gays*, lésbicas e simpatizantes), GLBT (*gays*, lésbicas, bissexuais e travestis), LGBT (lésbicas, *gays* bissexuais e travestis), LGBTQIA+, incluindo pessoas *queer* e assexuais, entre outras. Essas siglas são ponto de disputas, negociações e convenções, escolhidas a depender dos contextos de uso e o que se busca comunicar (Quinalha, 2022). Ainda que, compreendendo o *queer* não como uma identidade, mas como uma política pós-identitária (LOURO, 2018), utilizamos a sigla LGBTQIA+ por entender o *queer* como potência de subversão de gênero, agregadora de diversidades sexuais e de gênero, além das identidades institucionalmente reconhecidas na contemporaneidade.

Na primeira década do século xx prevalecia um ativismo “bem-comportado”, que buscava ser legitimado por sua semelhança com a “normalidade”. Já na década de 1960, ocorre a Revolta de Stonewall, que propõe uma postura mais combativa, almejando não apenas a tolerância com as existências ditas desviantes, mas também propondo mudanças nas estruturas sociais LGBTfóbicas (Quinalha, 2022). Esse movimento, que ocorreu em 1969 na cidade de Nova York, caracterizou-se por um embate com figuras policiais, que costumavam fazer batidas na cena *queer* noturna. Ressaltamos que esse movimento foi fortemente protagonizado por *drag queens* e pessoas trans*, reconhecidamente Marsha P. Johnson e Sylvia Rivera.

Depois dessa revolta histórica, o melhor jeito de lidar com o preconceito parecia ser o embate, a denúncia e a não conformidade [...] A saída do armário, que sempre foi reduzida a uma decisão essencialmente pessoal, foi se conectando cada vez mais com um senso de comunidade, sendo cada vez mais politizada na esfera pública (Quinalha, 2022, p. 83).

Como aponta Sedgwick (2007), o armário caracterizou-se como um significativo dispositivo regulador da sexualidade no século xx. No português, o termo “sair do armário” é equivalente à divulgação social da identidade sexual da pessoa. Dando ênfase à politização desses corpos, a Rebelião de Stonewall

se tornou um marco pelas lutas dos direitos LGBTQIA+ na sociedade ocidental, e, hoje, o dia 28 de junho é celebrado como o Dia do Orgulho LGBTQIA+. Nesse contexto, a *drag queen* passa a se consolidar como um símbolo de luta e resistência dessa comunidade (Amanajás, 2015).

A cena cultural LGBTQIA+ se expande, a exemplo do surgimento de boates e clubes voltados a públicos de diferentes classes sociais (Bragança, 2018). A *drag queen* passa a ocupar o rádio, a televisão, o teatro e o cinema, especialmente em duas vertentes: a cômica e a glamourosa, inspiradas nas divas *pop* (Baker, 1994 *apud* Amanajás, 2015).

Apesar disso, corpos *queer* continuavam sendo alvos de múltiplas violências, e, nesse contexto, muitos jovens foram expulsos de casa. Isso impactou na formação da cultura *ballroom*, majoritariamente formada pela população negra, latina, pobre, urbana e LGBTQIA+ presente em Nova York desde a década de 1960, e que chegou ao seu auge no início dos anos 1980. Retratada no documentário *Paris is Burning* (1990) e na série ficcional *Pose* (2018), essa cultura está associada à formação de redes alternativas de parentesco não pautadas na consanguinidade. As pessoas se organizavam em *houses* (casas), que tinham a figura da *mother* (mãe) e, por vezes, do *father* (pai), que eram referências para as *children* (crianças) (Bragança, 2018):

Uma *house*? Uma *house*, vamos ver. Vamos ver se conseguimos explicar bem. Elas são famílias. Você pode dizer isso, elas são famílias. Para muitas crianças que não têm famílias. Mas esse é um novo significado de família. [...] Não era uma questão de um homem e uma mulher e crianças, que crescemos conhecendo como uma família. É uma questão de um grupo de seres humanos em um laço mútuo (*Paris Is Burning*, 1990).

Como trazido por Ferreira (2022), essas relações se configuravam como redes de apoio que extrapolavam os espaços dos bailes, por vezes culminando na partilha de um sobrenome e de uma moradia.

Nos *balls* (bailes), os integrantes das *houses* competiam em desfiles nas mais diversas categorias associadas a um tema específico, a um desfile impactante, a performances de *vogue*, entre outros. O *vogue* se caracteriza por um estilo de dança em que se realizam poses geométricas inspiradas nos modelos em revistas de moda. Nas palavras de Willi Ninja, *mother* da *House of Ninja*:

Voguing veio do *shade* [veneno]. Porque era uma dança que duas pessoas faziam porque não se gostavam. Em vez de lutar, você a dançaria na pista de dança, e quem fez os melhores movimentos foi atirando o melhor *shade*, basicamente. O nome é retirado da revista *Vogue* porque alguns dos movimentos da

dança também são as mesmas que as poses dentro da revista (*Paris Is Burning*, 1990).

Weston (1997) aponta que as *voguing houses*, entre uma multiplicidade de famílias, nem sempre eram legitimadas diante da lei, contudo, tinham forte legitimação na comunidade (Hull; Ortyl, 2019). Eram, portanto, espaços de competição, mas também de acolhimento, que ofereciam refúgio e celebração para as existências periféricas (Bragança, 2018).

Apesar de não ser um dado consensual, Stronger (2016) argumenta que, no Brasil, situações análogas ocorreram desde a década de 1960, em São Paulo. Pessoas expulsas de casa por sua família de origem se reuniam em casas ou cortiços, e, nesse período, destaca-se a figura da travesti, que muitas vezes acolhia esses jovens e era a figura da mãe. O autor explica que essas famílias sofrem modificações com o passar das décadas, a exemplo da diminuição das travestis e da maior participação de *gays* e lésbicas, bem como o englobamento da figura da *drag queen* (Grunvald, 2021; Stronger, 2016).

O *ballroom* teve profunda influência na cultura *drag*, a exemplo da prática de amadrinhamento. Mesquita (2013) aponta que geralmente uma *performer* mais experiente, associada à figura da mãe, amadrinha artistas menos experientes, suas filhas *drag*, que são irmãs das outras amadrinhadas. A mãe tem um papel de orientar e compartilhar conhecimentos

sobre montagem e *performance*, enquanto a filha se alinha à estética e às práticas dessa família. Ressalta-se, contudo, que a formação de casas e famílias *drag* se dá de modo plural, marcada por maior ou menor hierarquia, e sendo mais ou menos restrita à cena *drag*, por vezes extrapolando o contexto de montagem (Ferreira, 2022).

Além disso, o *vogue* também se tornou uma prática presente na cultura *drag* até os dias atuais. Essa dança chegou à cultura *mainstream* através da música da cantora *pop* Madonna. Os bailes tornam-se mais escassos na década de 1980 em consequência da epidemia da aids. Apesar disso, essa cultura manteve-se viva, e ainda hoje existem *houses* ativas em vários países, incluindo o Brasil.

Ainda na década de 1970 é importante destacar a figura de Divine, *drag queen* estadunidense personificada por Harris Glenn Milstead. Ela foi a protagonista do filme *Pink Flamingos* (1972), de caráter transgressivo, no qual a personagem quebra tabus e corporifica perversidades, a exemplo de sua obsessão por sujeira e excrementos, práticas de assassinato, incesto e canibalismo (Hallam, 2010), se tornando uma personagem emblemática para futuras gerações *drag*.

A aids foi diretamente associada à população *queer*, tendo sido batizada de “câncer *gay*” pela imprensa (Bragança, 2018). Isso gerou uma série de

estigmas que estreitou o laço da *drag* com a homossexualidade, relegando-a a bares *gays* (Amanajás, 2015).

Apesar do contexto conturbado, desponta a cena cultural dos *club kids* no fim dos anos 1980. Voltada a um estrato social, racial e cultural diferente daquele dos bailes, esta foi liderada por James St. James e Michael Alig. Esse grupo era marcado por uma estética ousada e conceitual, que tensionava os padrões de gênero estabelecidos através do uso de roupas feitas manualmente, maquiagens fortes, *piercings*, *glitter* e elementos góticos (Lage; Sousa; Machado, 2018). Ainda hoje, essa estética é referência para muitas *performers*.

Na década de 1990, a *drag* emerge mais uma vez, se consolidando como fonte de entretenimento. Além de uma figura urbanizada, ela se associa com a cultura *pop* inspirando-se em cantoras como Beyoncé, Britney Spears e Lady Gaga (Amanajás, 2015). Neste período, foi lançado o filme australiano “Priscilla, rainha do deserto” (1994), que inspirou uma nova geração de *drags* (Bragança, 2018).

RuPaul Charles, um artista norte-americano, passa a ter maior visibilidade consolidando sua carreira como cantor, ator, apresentador e *drag queen*. Em 2009, ele lança o *reality show* *RuPaul’s Drag Race*, que se tornou uma plataforma mundial para a arte *drag*, difundindo múltiplas artistas que se tornam novas referências na cena. Na série, as *queens* competem

pelo título de “*America’s Next Drag Superstar*” (“próxima superstar *drag* dos EUA”), através de desafios de costura, comédia, dança, atuação, canto, dublagem de música, entre outros. A eliminação das *queens* é feita após uma batalha de dublagem de músicas (*lipsync*), uma prática emblemática na cultura *drag*. Atualmente, o *reality* tem versões em diversos países, inclusive no Brasil, versão que é apresentada pela cantora *drag* Grag Queen.

Na década de 1990, no Sul do Brasil, essa arte aparece junto à cultura *pop*, revelando vários nomes, como Silvetty Montila e Nany People (Amanajás, 2015). Contudo, algumas décadas antes, em 1940, já se observa uma relação entre o travestimento cênico e a cultura homossexual, como é o caso da artista peruana Li Ribachea, que imitava grandes personalidades em São Paulo (Bragança, 2018). Nesse período, também se firma o teatro de revista, que passa a apresentar a figura das vedetes. Pautado na suntuosidade e no *glamour*, utilizava-se de cenários e figurinos luxuosos, ao som de uma orquestra. Algumas delas eram artistas transformistas, como Rogéria, Jane Di Castro, Divina Valéria, Camille K, Fujika de Halliday, Eloína dos Leopardos, Marquesa e Brigitte de Búzios, que figuram no documentário *Divinas Divas* (2017).

Essas artistas ganharam notoriedade mundial, fazendo *shows* em diversos países. Contudo, o *glamour* coexistiu com um contexto de violência e censura,

que se intensificou no período da ditadura militar (1964-1985). Além de terem suas existências patologizadas e perseguidas, essas artistas tiveram que fazer “sessões para a censura, para poder estrear o espetáculo” (*Divinas Divas*, 2017). Não obstante, ocuparam, por décadas a fio, os palcos, as boates, as casas noturnas, as festas carnavalescas e a televisão, realizando gincanas e imitações, bem como apresentações de canto e dublagem (Trevisan, 2018). O autor diz que as apresentações das “revistas musicais” se transformaram no “teatro de rebolado”, permeado por críticas políticas e piadas pornográficas. Nessa categoria, destaca-se a figura de PiuPiu, considerada a primeira transformista da cidade do Recife.

Bortollozi (2015) situa que a *drag queen* é uma linguagem artística distinta do transformismo, que mescla o travestir-se cênico com a travestilidade e outras vivências de sexualidade e do gênero. Para além de uma personificação artística do feminino, o próprio gênero da artista estava em jogo, e muitas delas se identificaram enquanto artistas travestis. A complexidade identitária marca muitas das figuras do transformismo, como Rogéria, que por vezes se identifica como mulher, artista transformista, travesti, *gay* e homem viril. Mais recentemente, o termo travesti passou a se referir a uma identidade social e de gênero independente das trajetórias profissionais. Essa identidade, característica do contexto

brasileiro, é uma construção complexa, que deve ser compreendida através de suas intersecções com raça, classe, contexto urbano etc. O termo, marcado historicamente pelo estigma, tem sido resgatado e ressignificado nos movimentos sociais, e usado como forma de autoafirmação.

Outras artistas transformistas sofreram de maior invisibilização, como foi o caso de Madame Satã, que atuou entre as décadas de 1920 e 1930, mas cuja história passou a ser resgatada somente algumas décadas mais tarde, segundo Veras (2021). Como aponta a autora, a consagração artística é atravessada por elementos de raça e classe, e Madame Satã, como pobre e negra, ocupava um lugar de maior vulnerabilidade social. Santanna (2021) demarca que a artista se destacou por sua postura combativa, utilizando-se da virilidade para confrontar opressores, o que quebrou paradigmas na forma de conceber a imagem da feminilidade e das transformistas.

Além das transformistas, performances disruptivas de gênero são observadas no Dzi Croquettes, grupo teatral que mesclava elementos associados ao masculino e o feminino, como barba, peitos peludos, meias de futebol, maquiagem, sutiã, sapato de salto etc. O grupo surge em plena ditadura e alcança reconhecimento internacional, podendo ser compreendido como precursor da *drag* no país (Amanajás, 2015; Santos, 2019). A mescla de elementos generificados

também esteve presente nas performances de Ney Matogrosso, que surgiu como protagonista do grupo Secos e Molhados em 1973, segundo Santos (2019). O autor aponta que esses artistas influenciaram o reavivamento dos *shows* das transformistas.

No contexto da ditadura também se desenvolve o pajubá ou bajubá: repertório vocabular e performático de parte da população LGBTQIA+, que mescla a língua portuguesa com léxicos yorubá, nagô, entre outros. Essa linguagem apresentou-se como um modo de resistência aos regimes regulatórios de gênero e sexualidade (Lima, 2017). Jovanna Baby, travesti que acompanhou o surgimento desse vocabulário e de sua difusão, aponta o protagonismo travesti na formulação do pajubá, que era utilizado como forma de se defender de ataques da sociedade e da polícia (Silva, 2021). Atualmente, muitos termos ainda são bastante utilizados na cultura LGBTQIA+ e *drag* no Brasil, ao referir-se a objetos e pessoas sempre no feminino, e usar termos como amapô (mulher), picumã (peruca), acué (dinheiro), cacura (bicha velha), gongar (atrapalhar, soltar veneno), entre outros.

Foi também durante a ditadura que ocorreu a primeira passeata pelos direitos homossexuais, em 14 de junho de 1980, em São Paulo, reunindo cerca de 800 mil pessoas. Todavia, no fim dessa década a disseminação da aids, principalmente entre os

homossexuais masculinos, resulta em um enfraquecimento da cena LGBTQIA+ (*São Paulo em hi-fi*, 2022). Foi, ainda, um período marcado pela violência, em que perseguiram e mataram principalmente traves-tis e transexuais.

Nesse panorama, a *drag queen* teria se firmado na década de 1990 como uma figura mais lúdica e menos sexualizada do que a artista transformista. Algumas interlocutoras de Bragança (2018) colocam, ainda, que enquanto as transformistas buscavam uma “feminilidade palpável”, associada a uma figura “realista” de mulher, a *drag queen* ressalta as dimensões do exagero, surreal e fantástico. Todavia, essas diferenças não são rígidas, havendo estéticas da *drag queen* que almejam construir essa “feminilidade palpável”. Análoga à *drag queen* está a figura do *drag king*, que se caracteriza como a personificação do gênero masculino (Barnett; Johnson, 2013).

As *drags queens* passam a disputar um espaço no contexto de festas e boates, que centralizava a figura do DJ (profissional que seleciona músicas e insere efeitos e mixagens na cena noturna). Atualmente, inclusive, muitas *drags* atuam também como DJs. É nessa cena que Márcia Pantera, *drag* paulistana, cria o bate-cabelo, uma forma de dança em que as *drags* giram os cabelos no ar em uma velocidade frenética (Bragança, 2018). Essas, entre outras práticas, permanecem na cultura *drag*, como apresentação de

eventos, *performances*, canto, dança, esquetes cômicas, e as já citadas dublagens de músicas (*lipsync*), *voguing*, formação de famílias e amadrinhamento, entre outros. Com o tempo, consolida-se também o ativismo político.

Nos últimos tempos, tem havido uma profusão de produtos midiáticos em torno da *drag*, bem como destacam-se várias figuras, como as cantoras Pabllo Vittar, Gloria Groove e Grag Queen, e as *youtubers* Lorelay Fox e Rita Von Hunty, entre muitas outras. Bragança (2018) aponta que esse reavivamento cultural da figura da *drag* está fortemente associado aos interesses da indústria do entretenimento, que visa atingir públicos específicos através do mercado de nichos. Não obstante, a difusão dessa cultura possibilitou a visibilidade de suas vivências, tangendo temáticas pertinentes aos movimentos LGBTQIA+.

A *drag pop* tem ganhado destaque, mas existem múltiplas estéticas e referências para a arte *drag*, como o *clown*, o *kitsch* – ligada ao brega, ao vulgar pelo excesso de cores e informações – e o montresco, ligado ao *gore* – que traz representações gráficas de sangue, vísceras e violência – e ao horror. Assim, ainda que mantenha uma proximidade com o feminino, a *drag queen* se configura como um “além-mulher” (Bragança, 2018), se expandindo ao andrógino, ao animalesco, ao mitológico, ao monstruoso, entre outros.

Por sua predileção pelo inatural, pelo artifício e pelo exagero, a *drag* tem se aproximado do *camp*. Esta se configura como uma sensibilidade estética característica da modernidade, que se caracteriza pela teatralização da experiência, exaltando o estilo e o visual (Sontag, 1964). Essa pretensa frivolidade, contudo, tem o potencial de questionar e subverter valores e normas sociais (Bragança, 2018):

O *camp* vê tudo entre aspas. Não é uma lâmpada, mas uma “lâmpada”, não uma mulher, mas uma “mulher”. Perceber o *camp* em objetos e pessoas é entender que Ser é representar um papel. É a maior extensão, em termos de sensibilidade, da metáfora da vida como teatro (Sontag, 1964, p. 4).

Como vimos, historicamente se consolidou a prática de personificação do feminino por homens, e, mais tardiamente, a figura da *drag* passou a ser associada principalmente a homens *gays* (Bragança, 2018). Todavia, apesar das tensões observadas na comunidade *drag* em acolher outros corpos, temos concebido a *drag queen* como uma manifestação artística passível de ser experienciada por qualquer pessoa, independentemente de sua identidade de gênero e orientação sexual (Ferreira, 2022; Ferreira; Aléssio, 2020).

Entre as particularidades das *drag queens*, Ven-cato (2002) elenca a temporalidade, a corporalidade

e a teatralidade. A temporalidade é marcada pelo tempo antes, durante e depois da montagem. A corporalidade, por sua vez, é atravessada pela teatralidade e pelas transformações corporais. A montagem (ou montaria) é o ato de “montar-se”, que se refere às transformações corporais que se fazem através de técnicas e truques, como o uso de vestimentas e acessórios exuberantes, sapatos de salto alto, maquiagens, perucas, depilação, dissimulação do pênis (Louro, 2018), uso de enchimentos, modulação de voz e gestualidade, procedimentos estéticos e cirúrgicos, entre outros:

A montaria do corpo *drag queen* é um fenômeno discursivo, político, educativo e transgressivo. Na medida em que se assenta numa epistemologia subversiva, esse corpo reflete o seu pensar através de um intuir e sentir, próprios de corpo sensível que produz conhecimento de mundo e de vida. [...] Ao ser criado, transita nas fronteiras anunciando desnaturalizações e denunciando narrativas opressoras. Nas fronteiras, esse corpo é sempre interdisciplinar, complexo e nunca acabado (Santana; Carvalho, 2019, p. 21).

A *drag queen*, diferente da transformista, não necessariamente está ligada à identidade de gênero da pessoa. Durante a montagem, geralmente, se assume uma *persona* feminina ou andrógina que é tratada no feminino, mas após a montagem a pessoa

pode se identificar com outros gêneros. A *drag*, portanto, é referida como uma personagem, *alter ego* (“outro-eu”) ou *persona*. Temos optado pelo último termo por sua aproximação com a performance artística. Na performance teatral, a *persona* é tida mais como um estado acessado pelo artista do que necessariamente um “ser” bem delineado que se deve representar (Cohen, 1998 *apud* Nascimento, 2012). A *persona* surge no processo de criação baseada nas experiências, influências e memórias do artista (Nascimento, 2012), e se apresenta por mudanças na postura, na energia, na voz etc. (Cohen, 2002). Nesse sentido, pontuamos que a *drag queen* se caracteriza como uma performance artística, mas que tem intensa relação com a identidade do artista *drag*, constituindo uma “fronteira flutuante”, como descrevem Chidiac e Oltramari (2004).

A *drag* usualmente tem um nome próprio, que traz referências pessoais do artista, e pode também estar associado à família *drag*. Além disso, possui características físicas e psicológicas, como posturas e atitudes, que lhes são próprias, diferenciando-as dos sujeitos que as compõem. Todavia, também têm elementos que se mesclam.



**Encontros entre
a Psicologia do
Desenvolvimento
e a *drag queen***

Os percursos tecidos

No entremeio dos estudos de gênero, nos quais a *drag queen* é mais estudada, e que perpassam múltiplos campos científicos, ficamos nos questionando como nos firmar na Psicologia. Nas nossas reuniões de discussão, a Psicologia do Desenvolvimento se apresentou como uma possibilidade profícua, ao passo que era um território inexplorado. Estávamos em um caminho pioneiro, buscando mirar a *drag* em sua relação com os processos desenvolvimentais. Nossa ideia era tentar compreender o impacto que a *drag* tinha para a pessoa que a performava. Por isso, optamos por ter como nossas interlocutoras as *drag queens*: queríamos entender como a própria pessoa dava sentido a essa experiência. Assim, a pergunta norteadora foi: “Como as pessoas que experimentam a *drag queen* constroem significados e dão sentido à sua experiência?” Como objetivo

geral, propusemos investigar os sentidos e significados tecidos sobre a experiência como *drag queen* na vida adulta. Além disso, tínhamos o interesse de compreender como essas significações estavam associadas aos contextos de montagem, realçando também possíveis circunscritores da experiência, e o atravessamento das temporalidades. Para tal, optamos por uma abordagem qualitativa, que possibilitou nos aprofundarmos nas complexidades e especificidades do processo de cada participante.

Orientadas pela perspectiva teórico-metodológica da Rede de Significação, a RedSig, realizamos alguns passos referentes ao método. Em primeiro lugar, buscou-se uma postura etnográfica da pesquisadora no campo, como propõem Rossetti-Ferreira, Amorim e Silva (2004). Através de ferramentas como a observação participante e conversas informais em espaços associados às *drag queens*, como festas, *shows*, conteúdos midiáticos, produções literárias, entre outros, foi possível identificar elementos específicos desses contextos, a exemplo de como se dão as interações, das especificidades dos sistemas de linguagem, da organização dos espaços etc., bem como experimentar afetações (Rossetti-Ferreira; Amorim; Silva, 2004; Jobim e Souza, 2016). Esse passo é fundamental na perspectiva da RedSig, devido à compreensão de que pessoa e contexto são mutuamente constitutivos.

Nesse sentido, explicitamos que a pesquisadora, nessa perspectiva teórico-metodológica, caracteriza-se como parte ativa da construção das redes de significação. Os “dados”, portanto, são “construídos”, em um processo que se dá nas relações, produzindo sempre recortes e interpretações (Carvalho; Império-Hamburger; Pedrosa, 1999). A partir dessa aproximação inicial, pudemos pensar os instrumentos mais adequados para corresponder aos interesses da pesquisa. Por fim, a análise de dados merece atenção. Nas pesquisas aqui explicitadas, optamos por realizar uma análise microgenética, como proposto por Góes (2000). A autora ressalta que o termo “micro” é utilizado para se referir ao olhar atento às minúcias dos processos; enquanto o termo “genético” se refere ao olhar orientado para a historicidade e a temporalidade do fenômeno, ligado às práticas sociais e culturais. Assim, podemos focalizar no desenrolar dos processos, acompanhando a produção de sentidos e significados no trânsito entre as dimensões biográfica e contextual.

O primeiro trabalho, intitulado “A experiência *drag queen* como possibilidade no desenvolvimento” (Ferreira; Aléssio, 2020), rendeu resultados significativos. Tivemos a oportunidade de dialogar com cinco participantes. Como forma de garantir seu anonimato, atribuímos nomes fictícios tanto às pessoas quanto às personas *drag*. Os nomes artísticos

foram criados a partir de referências trazidas nas próprias narrativas dos entrevistados. Contudo, já aí surgiu uma questão ética: alguns dos entrevistados mencionaram que gostariam de ter seus nomes divulgados, como forma de visibilizar sua arte. Devido à limitação de tempo e a questões burocráticas, mantivemos os nomes fictícios na monografia, mas essa solicitação foi levada em consideração no trabalho de dissertação da primeira autora.

Recrutamos as participantes a partir de contatos pessoais e da técnica “bola de neve”, na qual um informante-chave indica outros possíveis participantes (Vinuto, 2014). A seguir, caracterizamos brevemente nossos interlocutores com informações autodeclaradas no momento das entrevistas, que ocorreram entre março e abril de 2018:

- Daniel/Imperatriz Kawaii é um homem cisgênero, homossexual, 22 anos, estudante universitário de Teatro, mestiço. Na época, montava-se havia quase dois anos;
- Rosa/Kira Heart é uma mulher cisgênero, heterossexual, 39 anos, trabalhava em casa e era estudante universitária de Ciências Sociais, branca, casada, mãe, e se montava havia cerca de dois anos;
- Paulo/Sheyla Áquila é um homem cisgênero, homossexual, 28 anos, estudante universitário de Educação Física, negro. Começou a se montar na

adolescência, mas a persona *drag* surgiu cerca de sete anos antes da entrevista;

- Marcos/Miss Tiffany é um homem cisgênero, homossexual, 31 anos, formado em Publicidade e Propaganda, que no período da entrevista trabalhava em casa, negro. Havia começado a se montar havia cerca de seis anos;
- Vitor/Julieta é um homem cisgênero, homossexual, 20 anos, solteiro, estudante universitário de Teatro, branco, que se montava havia 4 anos.

Como instrumento de coleta, optamos pela realização de narrativas autobiográficas com cada interlocutor através da relação diádica entre pesquisadora e participante. Conforme assinala Bruner (2004), as narrativas não se constituem como relatos factuais e objetivos, mas, sim, são empreendimentos cognitivos nos quais as pessoas selecionam, recortam, interpretam, ocultam e enfatizam determinados aspectos de suas experiências. Ao fazê-lo, trazem influências culturais, interpessoais e linguísticas. Assim, compreendemos que através da fala do interlocutor no aqui-agora da entrevista são evocadas outras vozes e temporalidades. Na pesquisa, isso nos possibilitou compreender mais sobre os sentidos e significados associados à *drag* em seu contexto de formação. Mais tarde, essas reflexões metodológicas foram desenvolvidas no artigo “*Autobiographical Narratives as a*

Methodological Instrument of the Network of Meanings” [A Narrativa Autobiográfica como Instrumento Metodológico da Rede de Significações] (Ferreira; Alésio; Pedrosa, 2023).

O próprio uso dessa estratégia metodológica já se apresenta como uma crítica à suposta superioridade do método experimental, suposição defendida por muitos autores, historicamente, inclusive por Biaggio (2005). Entretanto, a pesquisa qualitativa tem um potencial profícuo para abordar questões acerca do desenvolvimento humano. Além disso, o método está em consonância com uma perspectiva não linear sobre as temporalidades; bem como a não atonicidade do desenvolvimento humano, uma vez que compreende a coexistência de múltiplas vozes em um relato autobiográfico. Portanto, não necessariamente acessamos os acontecimentos relatados *in loco*, mas, sim, propomos um espaço de evocação dessas experiências, como forma de acessar os sentidos e significados atribuídos aos processos de mudança.

Após a assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), os participantes foram convidados a registrar em um papel experiências importantes de suas vidas que de alguma forma se relacionavam com a sua *drag*. Eles estavam livres para desenhar, escrever, fazer uma linha do tempo etc. Ofereci materiais como papel A3, lápis coloridos, canetas e hidrocores. O intuito desse material

era abordar o tema de forma mais lúdica. A partir disso, pedi que contassem um pouco da história de suas vidas, trazendo em sua narrativa os elementos colocados no papel. Esses encontros duraram entre uma e duas horas.

A partir das narrativas das entrevistadas, identificamos uma variedade de sentidos e significados associados à experiência *drag*, tanto positivos quanto negativos. Entre os aspectos negativos, foram mencionados sentimentos como vergonha, preconceito, estigmatização, degradação, medo, estranheza e incompreensão. Por outro lado, aspectos positivos emergiram, tais como arte, paixão, prazer, expressão, realização, reconhecimento, criação, descoberta, transformação, política, luta e liberdade. Além disso, fizemos algumas análises sobre pontos de viragem na vida adulta, bem como uma análise de (re)posicionamentos associados à *drag*. Investigamos, ainda, processos de ruptura e transição, como proposto por Zittoun (2007), reflexão que culminou no artigo “A experiência *drag queen* como transição na vida adulta” (2020), publicado pela revista Estudos e Pesquisas em Psicologia.

Uma de nossas conclusões foi que a *drag queen* não se apresentava somente como possibilidade *no* desenvolvimento, mas como possibilidade *de* desenvolvimento. Utilizando-a como foco, pudemos consolidar a perspectiva de que a vida adulta não

se caracteriza como um momento estaque da vida, mas, sim, como palco de um significativo processo de desenvolvimento, marcado pela previsibilidade e pela imprevisibilidade, avanços e retrocessos. Outro aspecto que nos chamou bastante a atenção foi que nos orientamos para a vida adulta, porém, ao serem questionadas sobre momentos importantes da sua vida que estavam relacionados à sua *drag queen*, a maior parte de nossas participantes trouxeram elementos de sua infância e adolescência.

Esse trabalho inicial nos deu algumas pistas para a continuidade da pesquisa com *drag queens*. Entre essas, estavam questões de corporalidade pouco exploradas no nosso primeiro trabalho, bem como o destaque à dimensão imagética da *drag*. Apesar disso, na dissertação, surgiu um receio de incorrer em repetições, e o desafio era: como traçar novos caminhos de exploração. As reflexões prévias e o estudo contínuo nos fizeram trazer o foco desse segundo trabalho para a persona *drag*. A pergunta norteadora foi: como se dão os processos desenvolvimentais da *drag queen*, principalmente no tocante à corporalidade, a temporalidades e ao contexto sócio-histórico? Nesse trabalho, nosso objetivo foi perscrutar a ontogênese da persona *drag queen*, isto é, buscar compreender o seu processo de surgimento e criação, atrelado à história da pessoa. Além disso, objetivamos explorar a corporalidade como lócus da

construção de si e da *drag*; investigar atravessamentos culturais e contextuais presentes na ontogênese da *drag queen*; e analisar a influência das temporalidades na ontogênese da *drag queen*.

Dessa vez, tínhamos alguns tópicos de interesse, como as primeiras montações, a escolha do nome, a estética, as referências, as práticas da persona, entre outros. Com o intuito de garantir abordá-los, optamos por realizar entrevistas individuais semiestruturadas. Resgatando o interesse explicitado por uma de nossas interlocutoras prévias em ter seu nome divulgado, questionamos se as participantes gostariam de divulgar seu nome e sua imagem, ao que todas responderam positivamente. Por isso, solicitamos que assinassem o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), como também o documento de autorização de uso da imagem. Em uma reflexão acerca da ética em pesquisa, Jobim e Souza e Carvalho (2016, p. 103) problematizam a exigência do anonimato: “O anonimato, com a intenção de proteger o sujeito de pesquisa, pode também sugerir uma desautorização do discurso alheio, desprestigiando o singular de cada história, tornando nosso interlocutor invisível”. Esse trecho, ao abordar uma dimensão da pesquisa importante – proteger o participante – traz também uma possível consequência de o fazer sempre através da mesma estratégia, o que realça a importância de reconhecer a multiplicidade

das situações de pesquisa, que devem ser analisadas em suas especificidades. Em nosso caso, será possível observar que a divulgação da identidade das entrevistadas possibilitou análises profícuas, como em relação à escolha do nome *drag*, que une múltiplas referências pessoais – o que não seria possível com o anonimato. Além disso, pudemos dar destaque à dimensão imagética da *drag queen*, o que foi feito na dissertação a partir da utilização de fotografias e *links* de vídeos de performances.

Compreendemos que o debate ético não é tão simples, uma vez que podem ocorrer mudanças sociais e institucionais que alterem o panorama. Por exemplo, recentemente, nos Estados Unidos, houve propostas de lei com o intuito de tornar a prática de fazer *drag* ilegal, categorizando-a como “crime de promoção de obscenidades” (Burga, 2023). Um evento como esse deixa os sujeitos numa situação de vulnerabilidade antes imprevista. Não obstante, é importante reconhecer que não há uma ética universal, que engloba todos os contextos e relações de pesquisa: a pertinência do anonimato deve ser uma decisão situada, discutida e negociada *com* o interlocutor da pesquisa (Jobim e Souza; Carvalho, 2016).

Como tínhamos interesse na dimensão corporal da *drag*, tivemos a ideia de realizar entrevistas durante o momento da montagem, acompanhando as técnicas e truques que fazem uma *drag queen*. No

desenho final, realizamos dois encontros com cada entrevistada. Nos primeiros, que duraram cerca de uma hora cada, elas estavam desmontadas, e o objetivo era abordar a história da persona. No segundo, acompanhamos o processo durante e após a montagem, o que gerou encontros com duração entre seis e dez horas. Como fomos surpreendidas com a pandemia de Covid-19 no início da pesquisa, a primeira entrevista se deu de modo virtual. Na segunda, devido à flexibilização que ocorreu em outubro de 2021, realizamos encontros presenciais. Para o recrutamento, entramos em contato com as possíveis participantes via redes sociais.

As entrevistas ocorreram entre outubro e novembro de 2021. Considerando o aprofundamento exigido para cada uma das entrevistadas, dialogamos com três *drag queens* caracterizadas a seguir. Aqui, o foco é dado na persona:

- Nikki Angel consolida-se em 2016 como forma de expressão de Anico Perfler, mulher *transqueer*, bissexual, branca, gorda, sem deficiências, que não tem religião. Aos 24 anos, é professora de inglês. Nikki tem inspiração no Metal e na estética horror.
- Nina Poison nasceu em 2015, inspirada pelo universo das divas da cultura *pop*, tendo sua trajetória fortemente marcada pela profissionalização.

É performada por Raphael Ramos, homem cisgênero, gay, branco, magro, com deficiência, que não tem religião. Aos “trinta e poucos” anos, trabalha como maquiador.

- G. Amazone surgiu em 2014 como válvula de escape criativa de Bruno Silva, homem cisgênero, gay, negro, magro, sem deficiências e que não tem religião. Aos 38 anos, atua como administrador. Sua persona bebe de referências teatrais e do anime. É uma *drag* barbada, que personifica uma figura guerreira e combativa.

A partir do *corpus* de pesquisa construído por esses dois estudos, escolhemos pinçar alguns temas pertinentes para pensar a Psicologia do Desenvolvimento em seus atravessamentos com as Teorias de Gênero e a figura da *drag queen*. Assinalamos que uma das limitações do presente trabalho foi o foco no gênero, com menor densidade na discussão de outros marcadores sociais, como pertencimento étnico-racial e classe, entre outros. Não obstante, reconhecemos a importância de pensar o atravessamento desses diferentes pertencimentos, o que foi explicitado no capítulo final, como forma de impulsionar trabalhos futuros, nossos e de nossos colegas.

Os temas abordados foram: 1) A ludicidade na arte de ser *drag*; 2) Nem tão linear assim: uma perspectiva da multiplicidade temporal; 3) “Eu sou uma,

mas não sou só”: a interatividade na trajetória da *drag queen*; 4) Quebrando o estigma da estabilidade na vida adulta: tensionamentos, transformações e a construção de um novo lugar no mundo. Por fim, apresentamos uma reflexão sobre o sonho como estratégia política das existências dissidentes.

5

Na cena da vida

A drag queen
como potência no
desenvolvimento
humano

Aontogênese humana é caracterizada por aquisições, desdobramentos, especificações e aprimoramentos. Mas não somente temos ganhos nesse percurso; há também perdas, pois, ao selecionarmos um aspecto ou um caminho, forçosamente deixamos de considerar outros. Nossas escolhas, entretanto, não são infinitas; elas são circunscritas por nossos organismos, que limitam ou possibilitam o fazer, o construir, o planejar e o transformar, e por aquilo de que dispomos em nossa cultura, em um micro e macroambientes. Uma das construções que efetivamos ao longo de toda a vida é a nossa identidade – quem eu sou?

Esse tema é foco de investigações tanto da Psicologia do Desenvolvimento quanto da Psicologia Social. A criança nasce imersa em um mundo socio-cultural e dele participa como protagonista desde o

início, aprendendo sobre ele, resistindo em face de suas escolhas ou preferências, modificando-o, construindo-o, ampliando-o etc. São formas múltiplas de participação efetivadas no confronto e na delimitação do eu e do/s outro/s, do nós e do eles, do conformismo ou da rebeldia, pertencendo ao grupo, mas dele também se diferenciando. Ou seja, superar a dicotomia individual *versus* social implica diferenciação e, ao mesmo tempo, pertencimento; em outras palavras, “eu-outro” e “nós-eles” são constituições que obedecem a uma lógica da simultaneidade (Carvalho, Pedrosa; Império-Hamburger, 2020).

A ludicidade na arte de ser *drag*

A brincadeira é uma atividade privilegiada da criança! Observando o brincar infantil, muitos estudiosos examinaram processos socioafetivos e cognitivos de diferentes modos e em diferentes idades. Por meio da brincadeira, a criança se apropria e ressignifica a cultura, ou seja, busca apreender objetos, ações e situações do seu cotidiano, dando-lhes novas possibilidades (Lucena; Amorim; Pedrosa, 2021; Lucena; Pedrosa, 2020).

Há inúmeras hipóteses sobre o papel que a atividade lúdica desempenha no desenvolvimento da criança. Por exemplo, Piaget (1975) discute o faz de conta – para ele, um tipo de brincadeira –, como atividade instigadora do mecanismo de assimilação

em contrapartida ao mecanismo de acomodação; este, propiciado pela imitação. Os dois mecanismos considerados juntos vão constituir a equibração, o construto majorante que tenta explicar a estruturação do pensamento. Vygotsky (1984), por sua vez, menciona o faz de conta como sinônimo do brincar, uma vez que nesta atividade a criança subordina o real à imaginação; há uma espécie de subversão da ordem social estabelecida; conhecer é, entre outros aspectos, dominar a realidade, subordiná-la a seus propósitos. O autor ressalta que, na brincadeira de faz de conta, a criança já é capaz de simbolizar, separando o objeto de seu significado – por exemplo, a vassoura que é um cavalo. O objeto pode se transformar em outras coisas, desvinculando-se de situações concretas e possibilitando espaço para a abstração, como uma série de cadeiras enfileiradas que se transformam em um trem (Felipe, 2001).

Mas é Wallon (1986) quem privilegia a discussão sobre a construção identitária propiciada pela brincadeira. Segundo o autor, nela ocorrem experimentações de diferentes personagens que se emparelham a diversos sentimentos, lugares e posições, possibilitando desdobramentos e vivências de aspectos variados. Brincar de ser mãe, por exemplo, implica comportamentos de carinho e afago, proibições, mandos, afazeres domésticos, cuidados com o filho, como levá-lo à escola ou alimentá-lo, oferecendo-lhe

o peito e assim por diante, a depender do que é experienciado e recortado no “ser mãe daquela criança”. Porém, sentimentos opostos podem ser instigados na criança, quando ela própria ocupa o lugar de bebê e passa a chorar, engatinhar, ser paparicada ou levada a ficar longe do trabalho da mãe, sendo “obrigada” a protestar com birra e desconforto. São sentimentos opostos, em lugares e posições de confrontação, intimidação ou de alinhamentos. Esse jogo de experimentações ajuda a criança a “quebrar” uma vivência amalgamada ou homogeneizada; é separar-se e dividir-se em múltiplas feições; é engendrar um sentimento de que o que sou hoje pode ser diferente, existem opções, e, em decorrência, existem escolhas e, ainda, existem protagonismos, mesmo circunscritos, não ilimitados, mas possibilitados.

Como traz Jobim e Souza (1997), a brincadeira é um meio de dar outros significados ao cotidiano. A aquisição da linguagem, por parte da criança, possibilita que mesmo objetos que têm significados fixados pela cultura dominante sejam subvertidos durante a brincadeira, que ultrapassam sentidos únicos. As possibilidades são múltiplas! Uma de nós observou a sobrinha de uma amiga brincar com um paninho, que se tornou um vestido de baile que ela vestia, um fantasma do qual ela corria, um bichinho ao qual ela ofertava carinho, entre tantas outras coisas que a imaginação da menina possibilitou

transformar. Indo além de uma abordagem pragmática, o brincar possibilita a criação de outros mundos, que nos revelam a provisoriidade da realidade em que vivemos. Esta é, a todo o tempo, recriada pelos processos interativos, contextuais e históricos.

Ao focar a experiência de ser *drag queen* na vida adulta, traçamos paralelos com a brincadeira da criança pela função da ludicidade de transformar a realidade, porque subverte a ordem estabelecida, propicia experiências criativas, ampliando o espaço mental de possibilidades de pensar, de ser, de constituir-se e constituir outros parceiros, outros posicionamento, outros repertórios de comportamento, outra estética, outras regras de funcionamento social. Na adultez observamos que o componente lúdico também tem o poder de ressignificar, ampliar e provocar torções nas expectativas sociais. Referimo-nos à ludicidade não apenas no sentido do entretenimento, que já é uma dimensão poderosa – emocional e afetiva –, mas principalmente na dimensão do jogo transformador, que gera novas possibilidades... Ao *brincar* de gênero, as pessoas o subvertem. Argumentamos que, tal qual o cabo de vassoura que vira um cavalinho, o feminino também pode ser *montado*, criado e efetivado em suas múltiplas facetas.

O gênero, da forma como o pensamos socialmente hoje, tende a se cristalizar em um significado unívoco. De forma binária, o Homem é constituído no

singular e com H maiúsculo; e a Mulher, no singular e com M maiúsculo. Apesar do esforço de ocultação de sua criação, essas figuras têm histórias e são marcadas por elementos associados à colonialidade (Lugones, 2014). Como traz Butler (2004), a pluralidade do gênero é uma necessidade, pois essa rigidez legitimou múltiplas formas de violência sobre as dissidências. E, nesse sentido, entendemos que a *drag* é uma figura que tensiona o gênero.

Como apontamos anteriormente, considerando o binarismo de gênero, a *drag queen* se configura como uma prática que foge à expectativa social. Ao corporificá-la, as pessoas assumem novos posicionamentos, ampliando, ainda, as possibilidades do seu meio cultural (Ferreira, 2022; Ferreira; Aléssio, 2020). Para além de uma figura unívoca de feminilidade ou de mulher, a *drag queen* expande a questão: quais feminilidades são possíveis? E, quando expandimos a *drag* para além-mulher, perguntamos: quais *drags* são possíveis? Quais gêneros são possíveis? E impossíveis? Como ir além do binário? Quais monstros a *drag* cria e corporifica? Tal como a criança que resgata uma compreensão polifônica do mundo através da brincadeira (Jobim e Souza, 1997), argumentamos que no adulto a brincadeira de gênero promovida pela *drag queen* produz uma polifonia e polissemia do gênero.

Outra dimensão importante trazida por Vygotsky (1984), a imitação é uma estratégia muito utilizada

pelas crianças, mas essa não deve ser compreendida como mera cópia de um modelo, pois, ao imitar, a criança o faz através de uma reconstrução individual (Felipe, 2001). Podemos traçar um paralelo entre essa proposição e as ideias de Butler (2018) acerca de gênero: ao imitá-lo, este também está sendo modificado. Portanto, as brincadeiras de gênero, através de uma imitação, produzem também subversões, que abrem espaços para novas possibilidades de existir.

Como forma de ilustrar, podemos citar a experiência dos nossos interlocutores que se identificam como homens cisgênero. Muitas vezes, sofreram regulações sociais por aproximarem-se da feminilidade, o que é colocado como algo pertencente a outro “universo”:

Se quisesse roupas, eu comprava em qualquer loja de roupas; eu pedia pra ver as roupas. As pessoas ficavam olhando estranho, riam, tá ligado? [...] Um homem vestido de mulher, as pessoas olham de forma degradante; eu acho que por conta de misoginia e machismo mesmo, sabe? Por que se vestir de mulher é degradante? Por que ser mulher é degradante? Porque ser mulher é ser inferior, sabe? Quer dizer que o homem vai perder a credibilidade dele ou deixar de ser homem? (Marcos/Miss Tiffany).

Nesse trecho é possível observar que existe ênfase na forma hegemônica de performar a masculinidade

que se constitui em oposição à feminilidade. Ao atravessar esse território, Marcos experimenta reações sociais, como o olhar estranho e o riso, que o orientam a manter-se no *status quo*. Contudo, ele passa a perceber que essa perspectiva sobre o gênero é advinda de valores culturais como o machismo, que constrói a figura da mulher como inferior ao homem, e passa a questionar esse padrão. Ocupando o lugar social de um homem que se veste de mulher, ele expande a perspectiva de que essa prática é algo degradante e presentifica a possibilidade de fazê-lo como forma de expressão e arte.

Por sua vez, Amazone traz uma figura feminina na sua *drag*, mas mantém, em suas montações, o uso da barba, símbolo associado à masculinidade, como forma de tensionar o sistema binário de sexo-gênero, ampliando formas de pensar o feminino:

Eu entendi que a barba é uma afronta. Porque, dentro da minha vida toda, eu entendi depois de muito tempo que, assim, o problema dos outros é eu, como homem, me aproximar, de certa forma, de uma figura feminina, né?! [...] Depois de muito tempo, eu entendi que o que incomoda é isso, sabe?! Você tem a oportunidade de ser um homem, e prefere estar navegando nesses mares femininos, né?! E aí, tipo, ser *drag* é navegar totalmente no mar feminino, porque você tá fazendo uma homenagem, porque eu vejo totalmente como uma

homenagem ao feminino. Mesmo, muitas vezes, não necessariamente tem que ser uma figura feminina, ter esse *shape* violão... não, né?! Totalmente não! Eu sou totalmente contra isso... eu tô mais para *Club Kid* do que uma coisa *Top Model*, enfim. Mas aí, nesse navegar do universo, eu comecei a navegar no feminino, e eu percebi que a barba ia ser uma afronta oposta, sabe, um jogo ao contrário... Por que que eu quero ser tão feminino e não tiro a barba? (Bruno/Amazone).



Figura 1. Bruno/Amazone. Fotografia de Lígia Ribeiro Ferreira (2021)

Nesse excerto, Amazone ainda enfatiza a multiplicidade de possibilidades de figuras femininas que podem ser corporificadas através da *drag*, como a silhueta violão, que exalta a presença de curvas no corpo, a imagem da modelo, associada a uma figura padrão de feminilidade, e a influência da estética das *Club Kids*, marcada pela androginia (Lage; Sousa; Machado, 2018).

Na experiência de Rosa e Anico, mulheres cis-gênero e *transqueer*, a pluralidade de expressão de gênero também pode ser observada. Ainda que performem cotidianamente em um espectro de feminilidade, quando se montam isso se dá de uma outra forma. Busca-se um exagero, através, por exemplo, do uso de roupas mais artísticas, diferentes das utilizadas no dia a dia, e na forma de se portarem, associada à sua persona, bem como na maquiagem mais marcada, caricatural e teatral:

Eu não gosto de usar maquiagem no meu dia a dia, porque me tira muito tempo. [...] Não vejo para que fazer maquiagem leve. Não gosto. Gosto de maquiagem pesada, gosto de contorno, olhão... eu gosto de fazer *drag*. Maquiagem, para mim, é arte (Anico/Nikki Angel).

Apontamos, ainda, que, em alguns casos, a *drag* é uma forma de manifestar e resgatar sua criança dissidente, insubmissa. Muitas vezes silenciada, reprimida, violentada ou interrompida, essa criança é

retomada na adultez, momento em que socialmente se espera e/ou se autoriza uma maior autonomia.

Impulsionada pelo desejo, a imaginação da criança subverte a ordem estabelecida (Jobim e Souza, 1997). No que lhe toca, a imaginação do adulto possibilita resgatar essa criança que desejou e subverteu, mas por vezes foi repreendida.

[...] Alguém já nos pensou, e o nosso lugar no mundo já vem mais ou menos estabelecido, né?! [...] E alguma coisa da caracterização do processo da *drag*, ela é sobre criar um novo lugar no mundo, e um novo nome, portanto, né?! [...] Então, a minha *drag*, ela tem muito a ver com uma jornada de eu me pertencer, sabe?! E de eu roubar tudo o que me tiraram. Porque você cresce uma criança *queer*. E aí, começam a tirar tudo de você. “Não pode sentar assim, não pode falar assim, não pode gesticular assim, não pode usar isso aqui, essa cor não é pra você, não pode brincar com isso”... E eles vão te despindo de tudo, tudo, tudo, tudo, tudo, até que não sobre nada em você. E, agora, eu comecei a tomar de volta. E falar: “É tudo meu, ninguém vai pôr a mão!” Então, ser uma criança *queer* é ser inserido num campo da lei simbólica, da linguagem, tanranrã tanranrã, que nos precede, que já tava todo organizado. E que, quando a gente chega, a gente fala: “Não tem lugar pra mim! Então eu vou ter que inventar uma outra coisa”. E muitos de nós

fazemos isso sem ter a mínima ideia do que a gente tá fazendo (Von Hunty, 2021).

A brincadeira traz uma libertação dos limites do real, de modo análogo à libertação e criação de gênero promovida pela *drag*. “Mais do que se conformar e reproduzir essas regras, a criança reelabora-as criativamente, combinando-as entre si e edificando com elas novas possibilidades de interpretação e representação do real” (Jobim e Souza, 1997, p. 53). A *drag queen* adulta faz algo similar em termos de gênero: como vimos, as pessoas sabem que a organização do gênero é de outra ordem, o que por vezes gera sentimentos conflitantes; contudo, essas regras de gênero não são apenas reproduzidas, mas também reelaboradas, gerando, assim, outras realidades possíveis.

Jobim e Souza (1997) fala que a experiência estética é uma forma potente de questionar a realidade existente. A arte *drag* como experiência estética inspirada pelo *camp* nos provoca a colocar aspas em tudo que vemos: é mulher ou “mulher”? Ou ainda, é real ou “real”?

Nem tão linear assim: uma perspectiva da multiplicidade temporal

Quando se analisam as transformações de um fenômeno psicológico, forçosamente é preciso considerar a dimensão tempo. O desenvolvimento humano é um desses casos, pois ele ocorre ao longo de um

período, do nascimento à morte, e há inúmeras modificações, cada uma com uma micro-história! Entretanto, como a dimensão tempo está presente na ontogênese? Reconhece-se a emergência de uma conquista, suas características iniciais, seus desdobramentos, as condições múltiplas de ocorrência, as influências de outras conquistas ou de outras condições, as rupturas ou desvios em decorrência de possibilidades antes não reconhecidas, e assim por diante. Seja como for, o tempo está presente, mas não apenas o tempo presente!

Desdobramentos que ocorrem no processo de desenvolvimento não são sinônimos de complexificação no sentido de “ganhar mais” ou “fazer melhor”; considerando-se várias instâncias do comportamento, a complexificação pode significar simplificações e especificidades. Se tomarmos como exemplo uma criança pequena que ainda não fala, ela é capaz de discriminar um espectro sonoro com diferentes nuances que a possibilite aprender qualquer língua, mas se torna surda para alguns traços fonéticos não presentes na língua que aprende a falar, a da microcultura da qual faz parte (Seidl de Moura; Ribas, 2004; Trevarthen, 1998). Outro exemplo é o da pessoa idosa que seleciona entre múltiplas opções que estão disponíveis; ao selecionar, ela simplifica a situação e a enfrenta com perspicácia e competência (Neri, 2006). Em cada fase ou período de vida,

o comportamento é organizado e funcional, o que possibilita ajustamentos à situação. Segundo Carvalho (1987), o modelo “criança-adulto em formação” carrega implicações teórico-metodológicas ao conceber a criança como menos capaz, que está em um período de treinamento e complexificação para a vida adulta. Subjacente a essa concepção, existe um viés ideológico do sistema de produção que concebe a criança como economicamente improdutiva, precisando ser educada para brevemente alcançar a etapa produtiva da vida. O período da velhice sofre esse mesmo viés, com consequências adversas para sua vida. Traçando uma crítica a abordagens mais estanques do tempo, Jobim e Souza (1997) afirma:

A racionalidade capitalista despreza completamente o tempo dos homens; tempo total, integral, simultâneo; passado, presente e futuro fundidos em instantes de plenitude. A fragmentação dos homens em tempos estanques (infância – maturidade – velhice) trata o tempo humano como se este não fosse uma coisa total, unitária, simultânea (Jobim e Souza, 1997, p. 47).

No esteio dessas proposições, é possível pensar o tempo de modo mais integrado. Recorremos às reflexões da RedSig, que compreende a coexistência da multiplicidade temporal: no aqui-agora são articulados passado, presente e futuro ainda

atravessados pelo tempo histórico (Rossetti-Ferreira; Amorim; Silva, 2004). De modo dinâmico, o passado é reelaborado a partir dos acontecimentos presentes, enquanto o futuro é projetado, e isso pode se transformar a partir dos acontecimentos e das interações. Portanto, abordamos o tempo não como linear e acumulativo, mas como uma multiplicidade de temporalidades que interagem de modo dinâmico, se re-construindo e se re-atualizando a partir do aqui-agora.

Essa perspectiva foi corroborada em nossas pesquisas, nas quais a temporalidade se mostrou como uma dimensão de destaque. Um aspecto surpreendente foi que abordamos *drag queens* na vida adulta, mas, ao serem questionadas sobre a história de sua *drag*, nossas interlocutoras trouxeram a infância de forma considerável nas narrativas. Um exemplo interessante foi quando uma das entrevistadas, ao ser perguntada sobre a sua persona, trouxe referências da infância e comentou que, anteriormente, nunca tinha associado esse período de vida à sua *drag*. Desse modo, pudemos perceber que no aqui-agora da entrevista se modulam as múltiplas temporalidades. Um evento do passado foi resgatado e ressignificado a partir de novas lentes: o que antes não parecia interligado à história da *drag* é elaborado a partir desse momento de modo a compor parte dessa trajetória.

Um dos elementos que se destacou foi a relação com o sistema sexo-gênero, que foi questionado, reproduzido, subvertido etc. O desencontro com a expectativa social de gênero era por vezes acolhido; por outras, recriminado. Em trabalhos anteriores, relacionamos o binarismo de gênero à matriz sócio-histórica, presentificando-se através da organização dos discursos, das práticas e dos espaços (Ferreira, 2022; Ferreira; Aléssio, 2020).

Vitor/Julieta narra que, na infância, gostava de se vestir com as roupas da irmã e brincar com brinquedos associados à feminilidade, a exemplo do bambolê. Isso gerava uma reação da família, que questionava e interditava esses comportamentos:

Quando a minha irmã chegava, tinha um macacãozinho que ela usava, [...] um macacão com saia. E aí eu – toda vez que ela vestia esse macacão ou um *shortzinho* jeans que ela tinha, que tinham *patches*, aquelas costuras bordadas de flor e tal, eu chegava pra ela e falava assim: “Tire isso agora!”, aí mandava ela tirar a roupa dela, e vestia, e ficava andando pela casa com o macacão ou com o shortinho. [...] E aí as pessoas paravam e falavam assim: “Por que você estava vestindo essa roupa de menina da sua irmã? Você não pode, você é um menino! Você não [ênfático] deve fazer isso, isso não é do seu mundo, isso é errado, você é um menino, e meninos não fazem isso” (Vitor/Julieta).

Posteriormente, Vitor narra um episódio de sua adolescência em que teve vontade de interpretar a Julieta de Shakespeare – uma personagem feminina – no teatro, contudo, foi impedido pela professora, que lhe disse: “Meninos fazem personagens masculinos e meninas fazem personagens femininos”.

Ao narrar o seu encontro com a *drag*, Vitor retoma esses episódios como forma de mostrar como sua persona se tornou um meio de expressar aquela criança e aquele adolescente que por tanto tempo se sentiram tolhidos. A *drag*, portanto, dá voz e corpo a essas possibilidades antes impossíveis:

Tudo na minha vida que eu tinha vontade de fazer, de experimentar em relação a essa questão do gênero oposto, do feminino e tal, era sempre: “Não! [...] é impossível, é errado”... E aí quando eu entrei em teatro, na universidade, eu comecei a ver que não era bem assim [...] Quando eu comecei a ver [...] *RuPaul’s Drag Race*, eu comecei a ver um pouco mais, conhecer por dentro, entender a história das pessoas que fazem e por que fazem, os motivos, né? E eu comecei a falar “Ah, isso parece um pouco com o que eu quero! Parece um pouco com aquilo que eu penso! Isso se aproxima da minha vivência... Por que eu não posso tentar? Por que eu não tento?” [...] Se eu não posso fazer a Julieta lá, no teatro, na escola, na aula de interpretação tal, eu posso tentar fazer isso e fazer alguma coisa com

essa Julieta, ela pode fazer parte de mim de alguma forma, e tentar expor isso em algum nível numa performance ou no meu dia a dia (Vitor/Julieta).

Paulo/Sheyla Áquila também nos conta que desde a infância percebe uma associação com a feminilidade:

Eu acho que na minha infância, assim, eu sempre tive um lado mais feminino aflorado do que um lado masculino. Acho que a maior referência que eu tinha dentro de casa foram mulheres [...] E sempre houve, assim, um desejo muito grande de conhecer o lado feminino, conhecer as coisas. Aí, nesse meio tempo, eu aproveitava pra experimentar o vestido da minha mãe, experimentar o salto da minha mãe [...] Foi aí que veio a minha curiosidade com *drag queen*. Eu conheci... eu percebi paixão em ser *drag queen*. Mas, naquela época, era um público que era escondido, que não aparecia na televisão [...] Aí veio a minha primeira referência *drag queen* da época, que era Leo Áquilla (Paulo/Sheyla Áquila).

Nesse excerto, Paulo evoca múltiplas temporalidades. Leo Áquila é uma artista transformista e *drag queen* brasileira, integrante do elenco do programa “Noite Afora”, que estreou em 2001, a partir do qual Paulo a conheceu. Podemos observar que esse passado, essa criança, é evocada pelo seu interesse

em elementos e figuras femininas, que se reatualiza no presente. Com o passar do tempo, o desejo e curiosidade daquele menino por se aproximar desse “universo” é possibilitado pela figura da *drag queen*. A identificação com objetos associados à feminilidade encontra um caminho. Nesse sentido, podemos vislumbrar a coexistência do aqui-agora e do tempo vivido, que é reelaborado a partir das lentes atuais. Quando ele começa a se montar, já na adolescência, é uma forma de resgatar essa criança e esses desejos. A criança que foi Paulo também compõe a sua *drag queen* na adulez.

Além disso, podemos observar elementos do tempo histórico. Paulo situa-se “naquela época”, quando a *drag queen* ocupava um lugar mais “escondido”, não tendo a visibilidade, que tem hoje. Tratava-se de um momento em que as transformistas já não tinham tanta visibilidade, e a figura da *drag queen* estava começando a se consolidar no Brasil. Inclusive, a artista Leo Áquilla ocupa um lugar fronteiro nessa relação, por vezes se intitulando de transformista e por vezes sendo referenciada como *drag queen*. Em contraste, atualmente experimenta-se um reavivamento da cultura *drag* fortemente propulsada pelo programa de TV “*RuPaul’s drag race*”, lançado em 2009 (Bragança, 2018).

O tempo ontogenético e o histórico são enfatizados também na narrativa de Rosa/Kira Heart. O

passado (tempo vivido) funciona como organizador do aqui-agora (tempo presente):

Hoje, eu vejo que tudo o que ela [Kira Heart] tem, partiu de tudo o que veio daqui [sua história]. Não só a questão artística, porque desde criança eu tô no meio teatral junto com a família, mas a questão da personalidade dela e pelo o que ela luta, pelo o que eu luto, né? Porque eu acho que pra mim se a *drag* fosse só... tipo, como há muito tempo foi considerada, aquela palhaça ou palhaço que vai animar uma festa, no emprego, um aniversário, uma despedida de solteiro, com certeza hoje eu não seria *drag* [...] Então eu acho, assim, que tudo convergiu, tudo o que eu passei, pra a cena *drag* hoje, né? Que é ser político, né? E é por isso que a Kira Heart existe (Rosa/Kira Heart).

Nesse trecho, Rosa resgata vivências anteriores, relacionando-as com seu momento atual. Ela concebe que sua conexão com o meio artístico esteve presente desde sua infância. Também relaciona seu engajamento com questões políticas, que vêm da sua experiência pessoal, à sua persona *drag*, que atua como uma forma de dar vazão às causas pelas quais ela luta, como o combate à opressão das mulheres. Evidencia-se ainda a relação com o tempo histórico, uma vez que Rosa observa uma mudança na própria arte *drag*, que na sua visão sai do lugar de apenas entretenimento e passa a se configurar também

como uma arte mais explicitamente política. Essa perspectiva ecoa o que traz Trevisan (2018), quando afirma que a década de 1990 foi marcada pela intensificação do ativismo político na arte *drag*, concomitantemente à solidificação dos movimentos LGBT.

A partir da história de Marcos/Miss Tiffany podemos observar como a dimensão da temporalidade pode também transformar os sentidos e significados associados à figura da *drag queen*:

Mesmo me aceitando como LGBT, eu acabava reproduzindo muito a minha vivência, a minha formação de criança, assim, e ter comentários machistas, homofóbicos, lgbtfóbicos, transfóbicos, porque a gente meio que espelha um pouco da sociedade em que a gente vive, e acaba não questionando; assim, porque isso é errado, sabe? E você entende aquilo como certo. Em 2008, eu fui pra o meu primeiro *show* de *drag*, não fui pra assistir o *show*, fui pra fotografar [...] e foi super estranho, porque eu tinha muito medo daquelas figuras, sabe? Das *drags*, eu achava isso muito estranho, não tinha convivência, não entendia o porquê... Porque as pessoas se vestiam, sabe? Não entendia propósito algum naquilo, só achava bem estranho. Aí assisti um *show*, comecei a entender: “Ahh, essa galera é *performer* e tal, fazem dublagem, e dança, essa galera vive com essa coisa da criação visual e de personagem” [...] Começando a assistir *RuPaul’s Drag Race*, eu comecei a entender

melhor o entretenimento por trás da *drag*, até que entrei em alguns grupos de discussão do programa, e fui vendo outras vivências, de outras pessoas que se montavam também, aí eu fiz: “hmm, olha que legal, tipo, a construção, lutar contra esse padrão e tal, a gente não precisa ser normativo pra se encaixar em algum lugar, sabe?”, e via muito acolhimento dentro desse grupo, e comecei a me questionar mais sobre isso, sobre essas vivências que eu tinha tido, sabe? [...] Se tudo o que eu tinha visto até então era correto. E eu fiz: “Não, quer saber? Eu vou me montar” (Marcos/Miss Tiffany).

A imagem inicial de Marcos sobre a *drag* está associada ao seu tempo vivido, no qual relata ter tido uma educação conservadora, na infância, reproduzindo ideias de gênero sem questioná-las. Como elemento da matriz sócio-histórica, o gênero se traduz na multiplicidade de vozes e nos jogos de poder e resistência que se traçam nas trajetórias pessoais. Nesse interjogo, as pessoas reproduzem a norma, ao passo que também as tensionam e as subvertem, como pode ser visto a partir do relato de Marcos. Ele passa a questionar, em termos de gênero, “Se tudo o que eu tinha visto até então era correto”. Com o passar do tempo, ele pôde se aproximar da figura da *drag* e isso provocou mudanças na forma de encará-la. Antes vista como uma figura amedrontadora e incompreensível, a *drag* passa a ser associada com uma figura que gera

entretenimento e política. Ele relata que a *drag* o fez questionar e entender o gênero de forma muito diferente, também orientando seu olhar para outras formas de opressão, como o racismo.

Hoje, Marcos assume um lugar no mundo como *drag queen*, e traz, inclusive, perspectivas futuras:

Hoje em dia a gente tem muitas referências nacionais na música, a Pabllo cresceu muito, né? [...] Algo que eu não tive, porque não teve uma pessoa assim na minha geração. [...] E quem sabe eu não consiga isso também, assim, ser uma referência pra outras pessoas de outra geração, pra dar um pouco mais de força nesse processo inteiro. E com isso a gente vai mudando o mundo, aos pouquinhos a gente vai conseguindo mudar essas ideias de padrões sociais de gênero, né? (Marcos/Miss Tiffany).

Em seu relato, ele evoca Pabllo Vittar, cantora *drag* que ganhou destaque mundial, para dizer que quando era mais novo não tinha tantas referências, e percebe mudanças no tempo histórico quanto à difusão e visibilidade da arte *drag*. Além disso, ele evoca o tempo prospectivo ao se projetar como uma das figuras que pode inspirar futuras *drag queens*. Marcos traz, ainda, uma expectativa de mudança a nível macrossocial, quando percebe o potencial que artistas *drag*, como ele, têm de modificar o contexto em que vivem, balançando os padrões de gênero.

Além de mudanças nas histórias das pessoas, podemos observar que as temporalidades também transformam a persona *drag*: vão ocorrendo reposicionamentos e se articulando novos significados, reconhecendo-se outras habilidades, referências estéticas etc. O olhar de hoje, comparado ao da *drag* de um tempo atrás, já não é o mesmo. Anico/Nikki Angel fala sobre sua primeira performance: “Eu começava com ‘*Rise like a Phoenix*’, com um vestido horroroso. [...] Muito feio, muito feio. A cor é feia, o corte é feio, a gola é feia, tudo é feio, é horrível. Mas eu me achei, assim, digna de estar na sétima temporada de RuPaul, querida!”.

Para Anico, o passar do tempo também representou a possibilidade de se sentir mais confortável com a sua estética, que foge ao padrão da *drag pop*:

Eu gosto muito de Metal, então quando eu falo das minhas referências, eu tenho que falar de Nightwish, Epica, Floor Jansen, Annette Olson, *O Fantasma da Ópera*, *Os Miseráveis*, que é extremamente teatral mas, assim, prolífico, longo, extensivo, dramático [enfática], triste, depressivo... essa coisa meio *doom*. E, aí, eu lembro que, logo quando eu comecei a fazer *drag*, eu tinha aquela coisa de assistir uns filmes [...] tipo, *Repo! The Genetic Opera*, *The Devil’s Carnival*, e a sequência, *Aleluia! The Devil’s Carnival*... E todas essas referências, eu começava, tipo: “Ai, meu Deus, eu gosto

disso!” E eu sempre gostei de filme de terror, mas aí, eu, tipo, comecei a gostar ainda mais de filme de terror, e, assim, minhas referências *drag*, hoje, são filmes de terror... são... como é que eu posso colocar? Gutural, sabe?! Eu nunca quis performar *pop* e essa era uma compreensão difícil para mim [...] Eu não tinha muita confiança nas minhas habilidades. Mas hoje, tipo, minha maquiagem, eu sei que ela é minha. Eu não preciso fazer a maquiagem que alguém faz pra eu me sentir bonita. Ela pode ser não convencional, ela pode ser diferente, ela pode não ser a maquiagem de *pretty girls*, e eu realmente não ligo (Anico/Nikki Angel).

Anico traz um conflito que está associado a um contexto histórico em que a figura da *drag* feminina, polida e glamourosa tem maior reconhecimento. Contudo, nesse tempo também estão presentes outras possibilidades de *drag*, que, apesar de relegadas às margens, se presentificam e se contrapõem a uma forma unívoca de fazer *drag*, encontrando corpo em artistas como Nikki Angel. A estética de Nikki se aproxima da figura da *monster queen*, que traz elementos monstruosos, do *gore* – subgênero cinematográfico de terror que se refere a representações gráficas de sangue, vísceras, violência e horror. Há, inclusive, uma série de formato similar ao programa de RuPaul, intitulado *The Boulet Brothers’ Dragula: Search for the World’s Next Drag Supermonster*, que

traz para a cena as *monster drags*. Também podemos observar que a presença de outras formas de fazer *drag* estão proliferando na própria *RuPaul's Drag Race*, ainda que por vezes isso seja um processo marcado por tensões.

A temporalidade da *drag* também é marcada pelo antes, durante e após a montagem (Ferreira, 2022). O antes da montagem pode vir acompanhado de um planejamento sobre o que vai ser feito, por vezes com estudos aprofundados sobre um *look* específico: “Por exemplo, se eu [...] vou para uma festa, sei lá, que é *pin up*, sabe? Então tem que tá o tempo todo no conceito da minha maquiagem, que vai conversar com a roupa que eu escolhi, com o cabelo, com a proposta do lugar, e a proposta da mensagem que eu vou querer passar, sabe?” (Rosa/Kira Heart).

Bruno/Amazone nos conta um pouco sobre seu processo de criação para um *look* inspirado no personagem Beetlejuice, do filme *Os fantasmas se divertem*:

O meu processo de criação é uma grande costura de retalhos criativa [...] tô sempre vendo *feeds* de maquiagem, salvando. Tenho Pinterest, tenho a parte de salvos no meu Instagram [...] e tudo vai ficando esse grande banco de dados visual, digamos assim. E aí, no momento em que vem um gatilho, que é o mínimo de ideia que seja, o mínimo de direcionamento que seja... E aí, parece que começa a fazer assim, ó [faz gesto girando], na

minha cabeça, e as coisas vão transbordando e se encaixando. Então assim... Beetlejuice, eu tô muito fissurado, tem desfile que eu amo, que é uma grande referência para mim, Thierry Mugler, sabe?! Aí tem um pouco de referência de Mugler, que é um desfile, se eu não me engano, de 95, ou é de 96, que é inspirado em besouros, o desfile inteiro é inspirado em besouros, então assim, tem *looks*, assim... [...] bem fora do padrão comercial. Então, dei uma bebida bastante nessa fonte... no próprio personagem. E aí, vem o da Amazone, que é uma pegada meio requinte, uma coisa, porque vai ter uma pegada monstro, vai ter feridas no pescoço, vai ter umas crecazinhas... Então, a pegada do impacto vai ter. É uma beleza impactante, sabe?! (Bruno/Amazone).

O momento da montagem, por sua vez, é marcado pela corporificação da persona. Nesse sentido, no aqui-agora é construído um novo corpo, ao passo que se resgata a história e a personalidade dessa *drag queen*. É o momento de reposicionamento, de transformação, e, concomitantemente, é uma atividade orientada para o futuro, considerando o que a artista deseja realizar com aquela montagem. Dados esses atravessamentos (Ferreira, 2022), compreendemos a montagem como momento de ruptura, de escolha e de reconfiguração: uma “mini-ontogênese”, uma micro-história que compõe a trajetória da persona, que tem uma identidade, mas, coerente

com a própria concepção de identidade, renova-se, atualiza-se, efetiva-se a cada apresentação. Durante as montações, que uma de nós acompanhou, foram observadas mudanças sutis, como a forma de se olhar no espelho e a postura, mas também mudanças expressivas no tom de voz, no humor, e no corpo. Trata-se de um momento fronteiro entre pessoa e persona. Amazone, referindo-se às mudanças que observa em si mesma, pergunta, de modo efusivo:

Ai, mana! As outras entrevistadas são assim, doida? Perturbada, feito eu? [Entrevistadora comenta: Vai mudando o estado da ... (risos)] Da sanidade, no decorrer da maquiagem, né?! [...] More, more! Preciso nem falar mais nada, more! E olha que eu nem terminei. Já tô aqui, já chorando de emoção. Porque tá muito foda, não tá legal? (Bruno/Amazone).

Com o decorrer da maquiagem, ela passa a ter uma movimentação corporal mais expansiva, acompanhada pela mudança no timbre e no volume da voz, além de se elogiar e se admirar no espelho.

Considerada muitas vezes como uma forma de expressão, a montagem pode estar associada a um sentimento de libertação, como relatado por Marcos/Miss Tiffany:

Eu acho que é um momento incrível; assim, é um momento de tirar os próprios nós, de experimentar com cores, com formas, e ver o

potencial que a maquiagem tem de mudar, de transformar. É muito divertido, adoro brincar com maquiagem [...]. É assim, prazerosíssimo, o processo, assim, de se montar. Creio que muito melhor que sair montado (Marcos/Miss Tiffany).

Nesse trecho, Marcos realça a dimensão processual dessa prática mais do que o “produto” final. Fazer-se *drag* é uma forma de sentir prazer, de experimentar, de se transformar. É uma forma de poder ser ou realizar alguma coisa que não se podia antes, ou que ainda é tolhida no aqui-agora. Experimentar travessias de gênero, poder criar e se permitir errar. A *drag* se configura como um lócus específico que possibilita essas vivências, viabilizando processos de desenvolvimento:

A *drag* meio que tem licença poética pra fazer muita coisa que as pessoas – civil, um civil comum – não têm. E isso me deu muita força, assim, de ser mais sincero comigo mesmo, com minha liberdade e minhas crenças. E, com o tempo, eu me tornei muito mais seguro de mim por conta da *drag* (Marcos/Miss Tiffany).

Observamos, ainda, que a própria montagem, com planejamento ou não, é marcada por certa imprevisibilidade e improviso, assim como a vida. Como traz Anico/Nikki Angel: “Eu deixo que os pincéis me levem... [...] Lembra o que eu te falei, que até os erros eles podem criar algo legal? Eu gostei dessa sombra

pegar até aqui do lado, e aí eu vou manter [...] eu vou mudar porque eu senti que precisa ser mudado”. As idas e vindas da maquiagem metaforizam o próprio desenvolvimento, que não se dá de modo linear.

Após montadas, observa-se que há um reposicionamento por parte das participantes. Um lugar distinto do cotidiano é ocupado, que muda o olhar sobre si, bem como muda o olhar alheio:

Eu acho que, do jeito que eu tô aqui, eu sou mais um veado qualquer... nem tanto, porque [...] tenho uma deficiência agora, mas... antigamente, eu era, tipo, só mais um veado qualquer. E, de *drag*, não; *drag* tem um empoderamento, assim, já nato, sabe?! É algo que a gente não pode mudar, a gente acaba tendo sim. Quando a gente chega nos lugares, a gente chama atenção; o que a gente fala, todo mundo escuta, entendeu?! Então, assim, você acaba tendo uma autoconfiança maior também (Raphael/Nina Poison).

Isso tem efeitos enquanto a pessoa está montada como *drag*, mas eles não se restringem a esse momento. A aprendizagem e a autoconfiança extrapolam a persona e são apropriados pela pessoa: “*Drag queen* é cara de pau, tem que aprender, tem que inventar, tem que fazer tudo. Isso eu trago pra a vida, por que eu vou ficar sempre na mesma coisa? Eu posso tá experimentando várias coisas, várias vezes, e sem medo de errar” (Paulo/Sheyla Áquila).



Figura 2. Raphael/Nina Poison. Fotografia de Ligia Ribeiro Ferreira (2021)

Essa experiência, somando o momento presente da montagem e a história da *drag*, tem impacto no futuro da trajetória da pessoa e persona, transformando sua forma de se perceber e se portar.

Anico/Nikki Angel relata:

Drag é um momento em que eu me sinto muito bonita. *Drag* é um momento em que eu me olho no espelho e digo: “Ai, meu deus, que gostosa!”. [...] Eu começo a ver minha arte

muito mais como uma forma de expressar meu viés político, meu viés de que o seu corpo é seu, meu viés de “eu tenho orgulho de não me conformar”, e “eu tenho orgulho de sentir tristeza”, e de sentir o pesar do meu dia a dia, porque pela arte e eu alcanço a catarse, sabe?! (Anico/Nikki Angel).

Para ela, estar em *drag* é sinônimo de catarse. Muitas participantes relatam sentimentos positivos, mas também existem dificuldades ao estar montada. Daniel/Imperatriz Kawaii refere um desconforto físico gerado pela pressão estética: “Eu uso dois espartilhos, ainda preso a esse padrão do que vem do *Drag Race*. [...] Então é um aperto muito grande, tá entendendo? É um aperto muito grande, é uma dor muito grande”.

Há, ainda, uma dimensão relacionada à comunidade *drag*, que por vezes se mostra de modo hostil, como se pode observar na narrativa de Vitor/Julietta:

Elas [outras *drags*] começavam: “Ah, por que você tá aqui, o que é que você tá fazendo aqui? Você não é desse lugar, você não merece sair com a gente, esse não é seu meio”... [...] É uma situação de muita exposição [...] você dá sua cara à tapa pra tá ali, apresentando um trabalho, mostrando sua voz pro mundo, desafiando a heteronormatividade [...] e quando tu chega num lugar que obviamente e seguramente devia ser um espaço em que tu teria apoio, e as

pessoas passaram pelas mesmas dificuldades que você pra se montar, e entendem como é fazer isso, tu é atacada da mesma forma, sabe? (Vitor/Julieta).

Em contrapartida, ser *drag* também possibilita experiências de suporte e afetividade, como a organização em famílias que extrapolam a montagem: “Vai muito além da *drag*. É uma amizade também [...] É um rolê mesmo de família, de companheirismo, de auxílio e de cuidado” (Anico/Nikki Angel). Depois da des-montagem, portanto, compreendemos que a pessoa (e persona) já não é a mesma. Sua trajetória passa a ser composta por essas mudanças e transformações.

A partir do que foi posto, pensar o atravessamento das múltiplas temporalidades na experiência da *drag queen* nos provoca a concebê-la não como um produto, mas como um processo em contínuo devir. O aqui-agora transforma as possibilidades de futuro, e a *drag* concretiza a multiplicidade de caminhos através de experimentações, de tentativas e erros, de possibilidades e limites, de reposicionamentos e novas configurações!

Os relatos trazidos aqui permitem refletir sobre a dimensão tempo no processo do desenvolvimento humano. Evidenciam transformações que ocorrem nas montagens de algumas *drag queens*, mas que repercutem histórias vivenciadas – tempo pas-

sado – e expectativas – um tempo prospectivo, implicado e estendido. Um tempo não linear, mas construído, desdobrado e dotado de certo grau de estabilidade, porque fio do mesmo novelo com o qual se tecem diferentes bordados, diferentes cenários, e com implicações para quem borda e para quem observa atentamente o bordado, dotando de delineamentos inesperados a sua estética criativa e revolucionária. E perguntamos: o que pode a *drag queen*?

“Eu sou uma, mas não sou só”: a interatividade na trajetória da *drag queen*

O trecho da canção “*Povoada*” (2021), da cantora Sued Nunes, presente no título acima, ilustra um pouco da ideia que buscamos enfatizar neste tópico. Na sociedade neoliberal em que vivemos, valores como individualidade e meritocracia são estimulados e exaltados. Gera-se uma ideia de que individualmente a pessoa pode chegar em certos lugares, mas isso oculta múltiplos processos coletivos que ocorrem cotidianamente.

Mesmo antes de nascer já estamos em relações com outros, através não só do contato corpóreo, mas também por meio de projeções, expectativas e sonhos colocados sobre nós. Ao nascer, essas relações se modulam, multiplicam-se e complexificam-se. Nós somos filhos na relação com os nossos pais, colegas e amigos com os nossos pares, alunos na relação

com os nossos professores, e assim por diante. Esses lugares que ocupamos são modulados durante a vida, sendo negociados de modos singulares em contextos específicos. Não há uma forma única de ser filha, de ser aluna, enfim, uma forma única de ser. No interjogo das relações, nos identificamos e nos diferenciamos dos nossos parceiros, formando nossa personalidade. “Considera-se, assim, o desenvolvimento humano como uma tarefa conjunta e recíproca” (Oliveira *et al.*, 2004, p. 70).

Retomando o conceito de campos interativos dialógicos da RedSig, as autoras ressaltam que, na relação com os outros, influenciamo-nos mutuamente, o que tem efeitos sobre as formas de pensar e agir sobre o mundo, sobre o outro e sobre si mesmo (Rossetti-Ferreira; Amorim; Silva, 2004).

De modo análogo, no desenvolvimento da persona *drag*, podemos observar a importância do outro na descoberta da arte, na decisão de fazer *drag*, nas montações, na escolha do nome, na formação de redes e famílias, e durante toda a sua trajetória, incluindo a decisão de não mais fazer *drag*. Apesar do reavivamento cultural da figura da *drag queen* experienciado nos últimos anos, essa prática ainda é marginalizada socialmente (Bragança, 2018). Considerando seu potencial transgressor dos padrões de gênero, a montagem não se configura como uma prática hegemônica, e, portanto, nem sempre é apresentada nos

discursos, na mídia e nas interações. Quando isso ocorre, vem atrelada, por vezes, a significações negativas e pejorativas. Nesse sentido, a própria aproximação com a arte *drag* é modulada pelo outro.

Nos relatos de nossas interlocutoras, muitas vezes, na infância e adolescência, esse “outro” se manifesta através da família de origem, que orienta formas de pensar e agir em termos de gênero e sexualidade. Muitas referem ter experimentado uma educação conservadora, que as orientou no sentido de reproduzir a lógica binária de gênero. Isso fomentou o imaginário da *drag* como algo ridículo, estranho ou incompreensível. Todavia, a multiplicidade de vozes possibilita também a construção da *drag* como um lugar de expressão e inspiração. Com a circulação em outros espaços, como eventos e festas, a entrada na universidade e o uso das mídias sociais, as vozes vão se multiplicando e apresentando outras possibilidades, que transformam a trajetória das entrevistadas:

Veio a época da *Fun Fashion* [...] aí eu comecei a ir e foi quando a minha cabeça começou a se abrir pra o mundo *drag queen*, pra um mundo que eu não conhecia, porque [...] na época, eu era criado dentro de casa, preso, que não podia sair. [...] Chegava de 7h da manhã e ficava até 7h da noite, pra esperar e ver aquelas pessoas andando. Era libertador, porque eu me projetava naquelas pessoas. Porque eu via que

tinha aqueles meninos com maquiagem, que poderiam fazer tudo, que saíam de casa daquele jeito, e eu me identificava. E eu ficava morrendo de vontade de querer fazer aquilo, sem poder, sem ter espaço, até que vieram as coragens dos poucos (Paulo/Sheyla Áquila).

Neste excerto, Paulo se refere a um espaço de sociabilidade LGBTQIA+ que ocorria nas ruas do centro do Recife. Ele refere que foi através desse espaço e dessas outras pessoas que começou a se aproximar da arte *drag*, o que antes era possível somente através da televisão. Mesmo antes de se montar, portanto, essa dimensão interacional marca a trajetória de Paulo/Sheyla Áquila, pois foi vendo outras pessoas realizarem desejos que ele também tinha que passou a ter coragem para fazer o mesmo: “Começou o auge da *Fun Fashion*. [...] Aí um belo dia eu juntei tudo o que eu tinha, botei tudo na bolsa, disse ‘eu vou ali’, e fui me montando dentro do ônibus. [...] Entrava de menino e saía de menina”.

Para muitas das participantes a mídia foi um meio de aproximação com a *drag* devido à larga difusão do *reality show RuPaul’s Drag Race*:

Eu ligo a tv, tô passando, e eu encontro um programa chamado “RuPaul e a corrida das loucas” [...] Eu lembro que eu assisti e fiquei tipo muito, muito, MUITO [enfática] encantada pela Jujubee. Mona, você não entende! [...]

Eu ficava...era um negócio, assim, estranho, porque eu não sabia o que era aquilo que eu tava vendo... ninguém nunca me falou daquilo. Ninguém NUNCA [enfática] me falou que aquilo era possível, era uma realidade” (Anico/Nikki Angel).

Esse trecho realça, como referimos anteriormente, que a *drag* nem sempre é apresentada como possibilidade no meio cultural, e, ao conhecê-la, muitas das nossas entrevistadas referem que sua aproximação se deu de modo escondido ou restrito a ambientes específicos, por conta da regulação ou interdição de outros no meio social:

Aí eu comecei a assistir o programa. Eu sabia que, se meus pais me vissem vendo o programa, seria um problema. Então, toda vez que alguém do programa contava a história de [...] um menino que fazia, que costurava escondido no seu quarto e não sei o quê... aí eu ficava, tipo, “uhummm” [faz sons concordando], sabe? [...] E eu nunca vou esquecer de um momento em que minha mãe chegou na sala, aí ela: [som de surpresa] “Então é isso que você fica fazendo aqui, sozinho! Você fica vendo esses homens vestidos de mulher!” (Anico/Nikki Angel).

Para Anico, o *reality* tem um lugar de profundo impacto na sua trajetória, possibilitando uma confrontação consigo própria. Foi através de um relato de uma das participantes que ela começou a se

questionar sobre sua identidade de gênero: “Uma coisa que me marcou muito foi quando a Monica Beverly Hillz fala: ‘*Drag* é o que eu faço, trans é quem eu sou””.

Os campos interativos dialógicos aos quais nos referimos anteriormente (Rossetti-Ferreira; Amorim; Silva, 2004) englobam tanto interações no ambiente imediato, em presença física de outros, quanto por meio de relações que se traçam mesmo sem a presença física, através de outras vozes e vivências acessadas, das tecnologias, da mídia, da arte. Na trajetória de Nikki isso também se mostra na escolha do seu nome *drag*, que faz referência tanto a um cantor de que ela gostava na infância quanto a duas de suas amigas no contexto escolar:

Desde que eu tinha uns oito, nove anos, eu tentava fazer com que as pessoas me chamassem de Nick. O motivo disso era o meu *crush* pelo Nick Jonas [...] Quando era para eu ser apresentada como *drag*, como alguma coisa, ou como uma personagem... eu tinha Nikki... que aí eu mudei, não era mais Nick escrito como Nick Jonas... mas, agora, era N-I-K-K-I, e eu juntei os dois sobrenomes das minhas melhores amigas da escola, Christ e Toniette. E aí eu coloquei. E o meu nome *drag* nasceu como Nikki Christoniette. E esse foi meu primeiro nome *drag*, e nome social (Anico/Nikki Angel).

A dimensão interacional também se presentifica na escolha do nome de Nina Poison. Ela revela

que o primeiro nome que teve foi uma escolha de um nome simples e cativante, mas que o seu sobrenome, Poison, faz homenagem a Consuella, uma travesti recifense que conheceu mesmo antes de se montar:

Poison é o perfume da Consuella. [...] Eu gostei da energia dela, apesar de ela ser uma mulher que vivia perigosamente... ela tem uma história, tem um legado. [...] Ela usava esse perfume, e todo evento em que ela chegava, ela baforava o perfume no leque e papapapá [faz gesto balançando um leque], aí todo mundo sentia o cheiro dela (Raphael/Nina Poison).

Na história da *drag*, as primeiras montações também são momentos marcados pela presença de outros, seja das vozes, que fazem as pessoas questionarem essa prática, seja das pessoas que auxiliam e incentivam esse processo. Nina, por exemplo, refere-se a um de seus amigos que “roubava as coisas da mãe dele” para oferecer-lhe como material de sua *drag*. Amazone, por sua vez, conta que foi convidada por um amigo para se montar pela primeira vez: “Foi bem louco de começar... não ter nada de maquiagem, de conseguir algumas coisas emprestado, sabe?!”. Pegar roupas, acessórios e maquiagens emprestadas é algo que marca principalmente esse período inicial, já que as pessoas ainda não têm objetos específicos para sua *drag queen*.

A ajuda durante a montagem também é importante e necessária para nossas interlocutoras, e quando não há auxílio de uma rede essa ausência é sentida:

Da primeira vez que eu me montei, eu tirei a barba, eu me depilei, o corpo inteiro [ênfático], sabe o que é inteiro?! [...] Na loucura, por não ter experiência, por não saber, por não ter uma mãe *drag* pra me dar um suporte de algumas coisas básicas... (Bruno/Amazona).

As minhas experiências com *drag queens* no início são muito duras, porque elas eram ignorantes, elas não querem responder, elas não querem passar informação [...] Mas eu achei uma luz no fim do túnel, que foi Thânya Tumulto, e que me explicou muita coisa, me deu muita dica, me ensinou muita coisa (Paulo/Sheyla Áquila).

Já Rosa comenta que teve a oportunidade de realizar cursos livres sobre a arte *drag*, o que possibilitou a construção de suas redes de contato e afeto, que a acompanham até hoje:

Surge o segundo curso [...] onde eu realmente conheci pessoas que hoje são minhas parceiras, né? [...] E houve um grupo [...] onde a gente trocou muita experiência, trocou muita informação, muita vivência. E aquilo tudo vai se somando, né? [...] E tudo isso também é referência para mim, à medida que eu soube histórias de vida, histórias da própria arte,

de vivência na arte, e eu aprendi técnicas, aprendi coisas. [...] E aí eu passei a me montar realmente, passei a conhecer pessoas, continuo conhecendo pessoas incríveis, né? (Rosa/Kira Heart).

Essas outras *drags*, portanto, passam a ser referências para Kira Heart em sua trajetória; inclusive, foi amadrinhada por uma delas. Quem Kira Heart é, a qual família *drag* pertence, sua estética e formas de se montar, portanto, são também processos modulados nessa relação com o outro, na qual ela experimenta aproximações e diferenciações, descobrindo sua própria forma de fazer, de se montar, isto é, as singularidades de sua persona *drag*:

Me montava na casa dos meninos; desde a primeira vez, que eu me montei com a peruca e a roupa, foi na casa deles. Eles me convidaram, me ajudaram, me ajudam até hoje. Aí depois eu digo: “Não, eu quero fazer também em casa, porque eu já senti”... eu queria um pouco, assim, de autonomia também. [...] Hoje, às vezes, eu ainda me monto na casa dos meninos, também, por exemplo, quando é montagem em grupo. Teve uma que a gente fez [...] em que cada um tá com um macacão de uma cor, do mesmo tipo, e a peruca bem colorida, e o laço da cor da roupa da outra; uma da outra, assim, a gente fez padrinhozinho, aí todo mundo se montou junto, para ver se a gente fazia mais ou menos o mesmo padrão de

maquiagem, porque tinha uma conexão entre a gente, nos personagens daquele dia (Rosa/Kira Heart).

Nas montações havia um componente interacional forte. Mesmo durante as entrevistas, todas as interlocutoras interagiram com outras pessoas. Em determinado momento, a sobrinha *drag* de Nikki ligou para ela e elas conversaram um pouco via chamada de vídeo, rememorando momentos que compartilharam juntas. Nina, por sua vez, estava recebendo uma amiga em casa, a quem maquiou e que a ajudou a vestir as roupas. Amazone, no fim de sua montagem, recebeu ajuda de seu marido para finalizar a roupa, colar as suas unhas, fazer a gravação de um vídeo. Além disso, transformaram a entrevistadora em partícipe do seu processo de montagem ao pedir opinião sobre a maquiagem e as roupas, solicitando fotos e vídeos etc.:

Enquanto eu me monto, principalmente quando eu tô me montando com alguém, aí eu gosto de fazer palhaçada, gosto de brincar, e tal. E eu tenho mania de sempre ir perguntando, né, o que é que *cê* tá achando, o que você acha que dá pra melhorar e tal, porque eu gosto, também, de ouvir das pessoas. [...] Eu gosto dessa participação ativa, né?! [...] Adoro conversar enquanto tô fazendo maquiagem, então eu adoro fazer maquiagem, também, no *zoom*. Chamo uma amiga, e ela tá se maquiando de lá,

e eu tô me maquiando de cá. Às vezes a gente tá em silêncio, mas só de saber que tem uma outra pessoa ali, que, em algum momento: “E aí, amiga, o que é que cê acha? Gostou? Ui, aí”, e a gente faz, né, todos aqueles maneirismos que toda *drag queen* faz” (Anico/Nikki Angel).



Figura 3. Anico/Nikki Angel. Fotografia de Ligia Ribeiro Ferreira (2021)

Mas essa relação com os outros nem sempre se dá de forma positiva. No período em que foi entrevistada, Julieta havia decidido parar de se montar por um tempo, devido a situações de conflito na cena *drag*:

Começaram a me destratar, tipo, eu no meio do camarim [...] aí fui chorar no banheiro. [...] Foi o pior dia, assim, da minha vida, porque eu tava apresentando uma forma que eu achava que era a minha melhor forma, a minha melhor personalidade, a minha forma mais resistente, tipo, ninguém mexe comigo quando eu tô montada, porque eu me sinto superconfiante, e aquilo caiu por terra naquele dia. [...] Eu não aguentava pensar, em [...] me montar, sair da minha casa, que é longe que só do centro, pensar numa roupa, costurar essa roupa, perder tempo fazendo tudo isso, pra chegar lá, ser destratada, as pessoas falando mal do seu trabalho sem nem ser porque você faz um trabalho bosta, ser porque simplesmente elas não gostam de você. [...] Aí, ser julgado, e ver meu trabalho sendo julgado [...] foi me deixando mal a longo prazo, e eu simplesmente dizia que eu não queria mais pra mim (Vitor/Julieta).

A partir disso, podemos observar que as interações marcam não somente o surgimento, os ganhos e os avanços da *drag*, mas também seus conflitos, crises, perdas e intermitências. Todavia, a *drag*

também possibilita a construção de redes de afeto que extrapolam a montagem. Isso se dá, muitas vezes, no encontro com as famílias, como no caso de Nikki, integrante do *Coven of Angel*:

Vai muito além da *drag*. É uma amizade, também, de a gente saber que, se acontece alguma coisa, a gente pode ir, pode reclamar, pode criticar, pode brigar... É família, sabe?! É um rolê mesmo de família, de companheirismo, de auxílio e de cuidado. A gente se cuida mesmo, porque a gente sabe que nós não temos isso com todo mundo. E o mundo não tem isso com a gente. Então a gente faz umas para com as outras, porque é uma forma de a gente se manter segura, e em um ambiente de amor, mesmo, e de carinho, e de cuidado. [...] E a gente tem espaço, né, pra que todo mundo se expresse. [...] Não é uma casa *drag* em que a gente vai só fazer *drag* juntas, em que a gente vai só emprestar roupa e maquiagem. Não. É muito mais do que isso, vai muito além disso. É realmente companheirismo nos momentos bons, e, principalmente, nos momentos ruins (Anico/Nikki Angel).

O afeto é mesmo revolucionário. Ele fissa não apenas modos de conceber e construir uma casa *drag*, mas também promove um espaço de acolhimento a pessoas que fogem das normas de gênero e sexualidade. O afeto é o fio que promove a interação

e a relação com as pessoas. Mas também singulariza, diferencia, afasta quando é necessária nova construção, novo caminho, novo reencontro, novo reconhecimento de si próprio.

Quebrando o estigma da estabilidade na vida adulta: tensionamentos, transformações e a construção de um novo lugar no mundo

A chegada à vida adulta é comumente compreendida como o ápice do processo de desenvolvimento humano. E, como mencionado anteriormente, a criança é conduzida e educada para chegar nesse período de vida bem-preparada e o mais rápido possível, já que é considerada a fase produtiva da vida, e seus ganhos devem ser incentivados. Como traz Jobim e Souza (1997), na história da Psicologia do Desenvolvimento, a infância foi muitas vezes caracterizada como um tempo de instabilidade e mudança, em contraste com a estabilidade e maturidade atribuída à vida adulta. Associada a essa ideia, acredita-se em um período de estabilidade e realizações plenas, portanto, uma etapa em que não existem mais conflitos e tensionamentos, tal como é caracterizada a adolescência ou a juventude.

No entanto, de acordo com Paul Baltes (1987), psicólogo alemão que consolidou a perspectiva *lifespan*, o desenvolvimento humano ocorre durante todo o período de vida; logo, existem transformações

contínuas. É um processo dinâmico, multidirecional e contextualizado, modulado por influências genético-biológicas e socioculturais, que configuram previsibilidades, mas também imprevisibilidades, ao longo de todo o percurso. Baltes, Reese e Lipsitt (1980), inclusive, destacam fenômenos que ocorrem na “vida tardia”, como os processos de reminiscência, revisão e reconstrução da vida. Na esteira das proposições do paradigma do *lifespan*, que é também uma das bases da RedSig, queremos contribuir com dados empíricos que mostram a vida adulta como um momento dinâmico do desenvolvimento.

Na abordagem *lifespan* discutem-se discutem-se *mudanças normativas* e *mudanças não normativas*. As primeiras são as previsíveis de natureza genético-biológica ou de natureza sociocultural (Neri, 2006). Elas são chamadas de mudanças graduadas por idade, uma vez que há expectativas de alterações associadas a certos períodos de vida. São exemplos as mudanças da puberdade ou do climatério, bem como aquelas de natureza sociocultural, que fazem parte do processo de socialização, tais como o período em que a criança entra na escola, ou o início da vida profissional de um jovem adulto etc., a depender do contexto cultural. Já as mudanças não normativas são imprevisíveis, ou seja, não há expectativa para a sua ocorrência e podem ser também de natureza biológica ou social. São exemplos desse tipo de ocorrência um problema

de saúde inesperado, como foram os provenientes da pandemia da Covid-19, ou a perda do emprego, como ocorre em períodos de crise econômica.

Entre os nossos resultados destacamos um acidente automobilístico que ocorreu com um de nossos participantes de pesquisa. Raphael/Nina Poison sofreu um acidente automobilístico e, em decorrência, precisou amputar uma perna. Esse evento modificou sua forma de se perceber e se posicionar. Em um momento inicial, Raphael relata que Nina Poison foi sua porta-voz:

Teve uma época em que eu tava bem na *bad*, assim, de autoestima, e tava precisando me movimentar um pouco. Vi o pessoal fazendo uns *reels* da Cruella, e comecei a fazer umas coisinhas, até fazer o da Cruella. E aproveitava o tempo em que eu tava fazendo essas parada... enquanto eu me maquiava para fazer *reels*, eu fazia *live*, e ia contando um pouco da história, da minha rotina, o que estava acontecendo, sabe?! A Nina virou meio que a porta-voz do meu caso, assim, na sociedade recifense. E foi isso. Aí, assim, agora eu tô começando a me montar, assim, valendo porque vai ter festa de *halloween*. Mas eu vou ver, ainda, como é que vai ser a questão da mobilidade, como é, sabe?! (Raphael/Nina Poison)

Essas mudanças experienciadas por Raphael também modularam a história de sua *drag*. Nina

passa a se posicionar de um novo lugar, o que também constrói novas possibilidades no contexto em que está inserida:

Eu nunca vi... aqui, né?! Nenhuma *drag* amputada, protetizada, robótica... Nunca vi por aqui essas coisas, sabe?! Aí assim, é um nicho... Essa nova modalidade, né, de *drag* amputada... [...] Eu não vou querer fazer nada que vai esconder minha prótese, sabe?! É pra as pessoas verem mesmo que existe *drag* amputada sim! (Raphael/Nina Poison)



Figura 4. Raphael/Nina Poison. Fotografia de Ligia Ribeiro Ferreira (2021)

Esse excerto de Nina nos mostra a sua construção de um novo lugar no mundo, propulsionado por um evento imprevisível na sua vida. Esse lugar, assumido através da *drag*, vem acompanhado do desenvolvimento de novas habilidades, da circulação em novos contextos, da criação de novas relações, entre outras mudanças. Através de sua corporalidade, a *drag* produz novas realidades, sendo o seu corpo um processo contingente e negociado que tem a possibilidade contínua de re-criação, e re-invenção de si mesmo e, consequentemente, das normas sociais nele concretizadas.

Apesar da “tipificação de mudanças” em normativas e não normativas, compreende-se que as influências genético-biológicas e socioculturais atuam de modo interativo e dinâmico e dependem de condições histórico-culturais que atingem especificamente determinadas condições de vida, ou pessoas com níveis educacionais e de renda diferenciados, ou com apoios individuais, familiares e institucionais diversos. Estão também relacionadas à organização das práticas cotidianas contextuais, orientadas por atravessamentos das dimensões de gênero, classe e pertencimento étnico (Neri, 2006).

A vida adulta, portanto, não é um período de estabilidade como parece! Como em qualquer outra etapa de vida, ocorrem transformações. É um momento dinâmico, permeado por ganhos e perdas, conflitos

e tensionamentos, previsibilidade e acasos, rupturas, transições e reinvenção de si.

A participação da *drag queen* na vida social instaura uma discussão cara aos estudos de desenvolvimento humano atuais e pode ajudar na reflexão sobre tensionamentos e transformações na adultez. Especificamente, a *drag* delinea possibilidades e desafios no campo psicológico, com potencial dinâmico transformador, com repercussões para a *drag* e para seu entorno social. Como somos uma sociedade submetida à cis-heteronormatividade, e como a *drag queen* põe em evidência a construção de identidades que não se ajustam a essa regra, a construção identitária é marcada por desafios, resistências, estratégias, e, até, algumas vezes, por sofrimento psíquico com implicações dolorosas, mas são também rupturas que efetivam um novo modo, pessoal e coletivo, de trilhar um caminho diferente do “roteiro” mais ou menos formatado; e isso traz realizações e satisfações por demais compensadoras.

Assim, o fenômeno *drag queen* auxilia a refletir e superar dicotomias frequentes que ainda hoje persistem nos estudos de desenvolvimento humano e são nomeadas de diversas maneiras: indivíduo *versus* sociedade; singularidade *versus* diversidade; natureza *versus* cultura; estabilidade *versus* instabilidade; continuidade *versus* mudança; conformidade *versus* inovação; determinação *versus* indeterminação;

produto *versus* processo; pertencimento *versus* resistência etc. Os excertos trazidos neste texto, com depoimentos de *drag queens*, indiciam construções e estratégias identitárias singulares, que exemplificam dinâmicas psicológicas multifacetadas e instigadoras de modelos compreensivos mais abrangentes, que acolhem contradições e trabalham com representações do eu-outro/s nós-ele/s, superando as visões dicotômicas, porque estas não dão conta de realidades psíquicas.

Ao introduzir e discutir a participação do processo imitativo na constituição da representação na criança pequena, Henri Wallon ([1942] 2008) elabora uma analogia com as práticas religiosas de civilizações mais antigas, nas quais destaca o papel funcional da imitação. Wallon, em diálogo com Lévy-Bruhl, filósofo e sociólogo francês que se dedicou ao estudo de experiências e representações míticas, traz o exemplo do ancestral totêmico. Pontuamos que as sociedades estudadas por Lévy-Bruhl foram consideradas como “primitivas”, termo que parte de um evolucionismo social eurocêntrico, tornando-se anacrônico. O totem, frequentemente um animal cultuado no clã, tinha um papel protetor de suas vidas. Simular sua presença – movimentos expressos em danças que lembram o comportamento do animal, máscaras, indumentárias e adereços que o punham em destaque – realizava sua força e

influência, trazendo consequências benéficas para a coletividade, como, por exemplo, uma boa caça. Do mesmo modo, a criança imita gestos e ações de pessoas com as quais ela busca identificar-se.

Os mitos, de que a vida e a atividade dos primitivos estão impregnadas, correspondem a práticas que são um esforço deliberado do homem para reprimir as forças da natureza. Suas técnicas são um ritual transmitido pelos anciãos de geração em geração. Esse ritual nada mais é do que um conjunto de imitações e simulacros consagrados pela tradição e estilizados pela religião.

[...] Muitas vezes a pele do animal e uma máscara completam a semelhança e, por conseguinte, a participação. Às vezes a máscara tem uma janelinha, de maneira a mostrar por instantes o homem sob o animal, ou seja, sua unidade de vida sob dois aspectos diferentes, ou melhor, a reunificação daquilo que já está desdobrado: o ser em sua realidade sensível e a imagem da força que sustenta sua existência (Wallon, [1942] 2008, p. 158-159).

Estendendo a analogia de Wallon às *performances* de *drag queen*, incluindo o momento de preparação – a montagem de sua persona –, evidencia-se a representação ritualística própria de cada uma, representação em uma acepção artística de uma possível performance ao público, mas também a

representação mental de constituição da persona, que é ao mesmo tempo Vitor/Julieta; Paulo/Sheyla Áquila; Daniel/Imperatriz Kawaii; Rosa/Kira Heart; Marcos/Miss Tiffany; Anico/Nikki Angel; Bruno/Amazone; Raphael/Nina Poison e tantas outras. Cada persona concretiza e viabiliza a força necessária para dirigir o curso de sua vida, para construir um espaço diferente do que está posto socialmente com regras cis-heteronormativas, para deixar fluir um sentimento de pertencimento de si próprio, *a construção de sua identidade*.

A história de Daniel/Imperatriz Kawaii permite acompanhar um pouco desse processo. Ele relata que tinha um preconceito com a personificação do feminino por artistas homens, o que muda após a sua entrada na universidade:

Até então nunca me passou pela minha cabeça me vestir de mulher para a cena... até porque as peças que eu trabalhava sempre eram muito fechadas, tinha um cunho religioso, cristão. [...] E eu também meio que criei uma barreira em mim desses anos e anos e anos de heteronormatividade forçada, sabe? Eu dizia “não, eu nunca vou me submeter a isso”, mas aí, quando eu comecei a estudar o teatro pelo teatro tradicional, eu dei de cara com figuras como, é... que a gente chama no teatro de *female impersonator*. Não é nada mais, nada menos, que uma pessoa que é um homem que se veste de mulher, e eu

me vi apaixonado por essa arte. Eu, que dizia às vezes, pros meus amigos, que sabiam que eu era ator, quando eu passei, né? Que raspei a cabeça etc., aí o pessoal brincava muito dizendo, “ôa, tu raspasse a cabeça pra usar peruca, é? Quando for trabalhar com Cinderela?” Eu [...] xingava, dizia que nunca ia fazer uma palhaçada dessa, dizia que isso era um desperdício, isso só fazia aumentar o preconceito na profissão e tudo mais (Daniel/Imperatriz Kawaii).

A partir desse trecho podemos observar que Daniel não considerava a personificação do feminino como uma possibilidade para si, o que mudou após o início dos seus estudos em teatro, através dos quais ampliou sua perspectiva sobre essa prática. O vestir-se de mulher para a cena, que era algo visto como profundamente negativo, passou a ser considerado uma forma de arte, que exigiu dedicação. Mas não foi apenas um ato artístico; ele efetivou-se a partir de uma disposição conflituosa, com resistências e embates. O ato artístico criou a possibilidade, criou o intermediário, permitiu fluírem o contraditório e o paradoxo.

Ao falar do episódio em que raspou a cabeça, ele se refere ao hábito cultural brasileiro realizado pelos calouros ao serem aprovados no vestibular, que também é um rito generificado: os meninos raspam a cabeça e as meninas raspam a sobrancelha. É importante, ainda, ressaltar sobre a especificidade

da personagem à qual Daniel se refere. Cinderela, personificada por Jeison Wallace, artista pernambucano, é uma figura que se engaja na dimensão de entretenimento pautada em um humor escrachado e caricatural, mas não focaliza a dimensão política da montagem. Nessa perspectiva, a performance de Cinderela é, neste excerto, considerada como uma “palhaçada”, associada ao cômico e ridículo.

Através desse encontro inesperado, Daniel se aproxima da figura da *drag queen*, que passa a ocupar um lugar significativo na sua trajetória, dentro e fora do ambiente acadêmico. Ele passa a criar uma *drag queen* própria como processo de investigação para o seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC): “Eu tive que dissecar bem esse processo de criação, né? A chegada até a personagem. [...] Passei por um momento difícil na minha vida, [...] aí eu parei meu TCC, mas não parei com a *drag*, a *drag* continuou fortíssima”.

Podemos acompanhar múltiplos reposicionamentos, que falam, inclusive, de mudanças identitárias. Daniel passa a se identificar como *drag queen*, e esse processo envolve mudanças na forma como se posiciona para si mesmo e para os outros. Personificar o feminino, apesar de ser uma prática desafiadora, passa a ser um motivo de orgulho e inspiração para outras pessoas: “As pessoas tão gostando de te ver ali, tão te parando pra tirar foto, tão parando pra te elogiar [...] é a dor física e é a alegria, de você saber que

o seu trabalho tá alcançando as pessoas e tendo um impacto positivo nelas”.

Corroborando a perspectiva da dinamicidade da adultez, destacamos a dimensão do conflito, que permeia o desenvolvimento. No relato de Daniel, isso fica explicitado em sua inserção na comunidade *drag*, na qual ele busca um lugar para a Imperatriz Kawaii. Por ser um corpo gordo, ela diz que nem sempre se sente bem-vinda nos espaços de performance:

Eu costumo muito brincar, quando eu converso com as pessoas, que eu tô no limbo das *drag queens*. Por que eu tô no limbo das *drag queens*? Porque a minha estética é internacional, mas eu não sou padrãozinho suficiente pra andar com essa estética internacional. [...] Eu, como *drag queen* comediante, gorda, pobre, pra eu pisar num local desses, eu vou ser escrachada. [...] Infelizmente, a vida não me fez o homem *gay* padrão, nem a *drag* padrão que o mercado procura. É por isso que eu tô bem escanteado da cena de festas (Daniel/Imperatriz Kawaii).

Em meio a essas adversidades, Imperatriz Kawaii encontrou mais espaço no teatro também se dedicando ao aprendizado do *vogue*. Essa relação com a dança possibilitou uma nova relação com o seu próprio corpo:

O pouco que eu via [de *RuPaul's Drag Race*] era justamente de outros *gays* que assistiam

e idolatravam somente as *drag queens* magras, as *drag queens* que [...] dançavam muito, e, na época, eu não sabia dançar esse gênero de dança [...] eu via isso e dizia “não, eu não vou fazer isso. Eu vou ficar ridículo se eu usar uma roupa dessas, eu sou muito gordo pra isso, sou muito gordo pra aquilo”, e tudo mais, e de repente eu fui quebrando, fui quebrando, fui quebrando isso e a Imperatriz surgiu, tá entendendo? Agora graças aos deuses eu sou empoderado, eu já sei dançar, eu já sei fazer tudo... (Daniel/Imperatriz Kawaii).

Em nossa sociedade há uma hegemonia da magreza, na qual o corpo gordo é desprezado, visto como sinônimo de doença e falha moral (Silva *et al.*, 2018), responsabilizando-se a pessoa gorda por estar fora desse padrão. A trajetória de Daniel é marcada por uma busca ativa de espaços para seu corpo e sua arte. Por vezes, como no exemplo trazido por ele, a experiência de ser *drag queen*, de forma ambígua, implica duas dimensões: realça esse conflito, mas também se configura como um caminho para enfrentá-lo. No processo, Daniel adquire múltiplos aprendizados, tanto teóricos, para o seu TCC, quanto práticas associadas à sua *drag*, como a maquiagem, dança e artes marciais.

Nas narrativas de nossos participantes observamos múltiplas formas de conflito e confronto, que estão atreladas tanto a uma dimensão “macrossocial”

quanto a aspectos singulares vividos na sua ontogênese. O paradigma de gênero dominante é um desses elementos históricos que se presentifica a nível biográfico, pois, se a relação com o gênero foge à expectativa social, surgem conflitos com esses padrões rígidos.

Considerando-se a multiplicidade de vozes e discursos, transgressões da expectativa de gênero podem estar atreladas a significações negativas dentro da sociedade devido à estigmatização histórica dos corpos lidos como dissidentes. Por vezes, isso reserva espaços marginalizados a esses sujeitos, promovendo, inclusive, sanções às pessoas que não se adequam ao padrão. Ao mesmo tempo, a *drag queen* pode também ser permeada de significações positivas, como uma forma de arte e empoderamento político (Amanajás, 2015). Na história da pessoa, isso promove a emergência de confrontos e crises, dada a divergência entre a posição assumida como *drag queen* e a expectativa social de gênero. Podem ainda existir conflitos a nível interacional, como no caso de participantes que enfrentaram suas famílias de origem e outras pessoas da sociedade, reivindicando a sua posição como *drag queen*. Contudo, em suas interações, as pessoas reelaboram esses conflitos, passando a se posicionar de outra forma.

As narrativas de Paulo/Sheyla Áquila são também exemplos contundentes de conflito entre seu

desejo e a forma como foi educado em termos de gênero. Ele nos conta que desde pequeno tinha interesse por objetos associados à feminilidade, mas que buscava esconder essa curiosidade dos pais, já que essa não era bem-vista por eles. No trecho a seguir, ele nos narra sobre um momento em que sentiu mais autonomia para aproximar-se da feminilidade, mas isso se dá em meio a um conflito consigo mesmo:

No *Halloween*, eu vou fazer uma performance, eu disse: “Eu vou fazer uma performance”. E fui, fiz. Mas naquele tempo eu tinha muita vergonha, fiquei tão constrangido naquele dia. [...] Quando terminou, eu saí correndo para o banheiro. [...] Aquilo ali foi um grande conflito em mim, de interesses, de valores que me foram passados, e o que eu achava certo e o que tava errado. Eu sei que eu terminei trocando de roupa, voltei pra a sala como se nada tivesse acontecido, morta de vergonha, tirei a roupa e guardei. Aí depois eu fui botando pra fora de outras formas. Um belo dia de manhã eu acordei e disse: “Hoje eu vou de salto pro curso!” (Paulo/Sheyla Áquila).

A festa de *Halloween*, momento em que pôde realizar uma vivência alternativa como desejava, permitiu criar a duplicação de si próprio. A indumentária (depois guardada, como se nada tivesse acontecido) serviu de simulacro – um símbolo, um intermediário para se apresentar de modo diferente.

Ou, brincando com a canção de Potyguara Bardo, um simulacre. Apesar de sentir que o seu comportamento não correspondia ao que lhe foi ensinado em termos de gênero, Paulo começa a questionar esses aprendizados, e percebe que seu desejo de experimentar objetos associados à feminilidade também é legítimo. Isso foi possibilitado pela sua circulação em outros contextos em que pôde observar outras pessoas fazendo *drag*, e assim percebeu que não há uma forma unívoca de se relacionar com o gênero.

A *drag*, ao extrapolar, zombar, e exagerar o gênero, produz possibilidades alternativas, que evidenciam a possibilidade de transformação e articulação (Louro, 2018). Na trajetória de Paulo isso se apresenta através da percepção de outras formas de existência, que permitem a renegociação das vozes e valores hegemônicos, reelaborando o conflito experimentado por ele.

No processo de consolidação de sua persona, Paulo foi convidado a trabalhar como *drag* no serviço público, no campo da saúde. Isso instaurou um novo conflito, pois ele percebeu que ao realizar esse tipo de trabalho teria que renunciar a uma relação mais fluida com a sua *drag*:

Teve uma época que pra mim foi uma época bem decisiva. Foi aí que eu descobri que a *drag queen* que eu tinha, que a *drag* que surgiu, que era uma parte de mim, tinha se transformado

num objeto do serviço público. [...] Aí eu comecei, assim: “eu preciso ver que isso tá me fazendo infeliz”... [...] A *drag queen*, ela, pra mim, ela é algo meu, onde eu posso desopilar, extravasar os meus sentimentos [...] E era a forma que eu encontrava de botar tudo pra fora, e eu tava ficando infeliz, porque eu tava vendo que aquilo ali não era mais meu (Paulo/Sheyla Áquila).

Nesse momento, Paulo decide renunciar ao trabalho no serviço público, buscando alternativas nas quais se sentisse mais livre para performar a *drag* como gostaria, podendo “dar pinta” sem se preocupar com o risco de “sujar a imagem do serviço”. Essa fala nos auxilia a perceber que havia certa restrição nas ações de Sheyla Áquila, como se sua circulação fora de um contexto profissional pudesse ser associada a algo imoral e não desejado. Assim, ele busca sair desse conflito ao reivindicar a *drag* como um lugar seu, não subordinada a uma imagem criada pelo outro. Sheyla Áquila, a *drag queen*, “ela, pra mim, ela é algo meu, onde eu posso desopilar, extravasar os meus sentimentos [...] E era a forma que eu encontrava de botar tudo pra fora [...]”. Sheyla é o duplo de Paulo; apesar de ser mencionada como “ela”, portanto, diferenciada de si, é também seu idêntico, suas possibilidades. Ajustar Sheyla ao objeto do serviço público deixou Paulo infeliz: “aquilo ali não era mais meu”. Comparar-se à nova Sheyla, frente a

frente, fez aflorar o conflito latente entre ser e não ser ao mesmo tempo; é como se Paulo tivesse perdido o controle sobre si próprio. Assim como o totem presentificado por gestos, sons e movimentos exerce uma ação protetiva aos indivíduos do clã, assim também a representação encenada em espetáculos da *drag* precisa formular-se tal qual desejada pelo seu idêntico, precisa ser semelhante a este para exercer seu controle realizador.

Outras formas de reposicionamento podem ser observadas no relato de Rosa/Kira Heart. Ela relata que, quando mais jovem, passou por dois relacionamentos afetivo-sexuais abusivos, nos quais se sentia muito tolhida. Após romper com o segundo companheiro, ela passou a buscar uma maior liberdade. Uma dessas novidades foi o encontro com a *drag*, que se transformou em uma ferramenta de luta política: “Eu fiz coisas que eu nunca tinha visto na minha vida, já depois dos 30 anos. [...] Eu preciso dessa *drag* como instrumento da minha luta também, que era tudo que eu queria naquele momento, sabe? Lutar, destruir tudo que faz mal para a gente”.

Rosa, então, faz uso de Kira Heart como forma de questionar o lugar da mulher na sociedade. Ela relata que em algumas situações as pessoas esperam que ela tenha que ter “anuência” do marido para fazer *drag*. Esse pensamento está pautado numa lógica em que a mulher é vista numa posição de subserviência

na sociedade, devendo ter a autorização de um homem. Ainda, percebe-se uma reprodução da lógica masculinista na própria comunidade *drag*, que por vezes questiona a presença de mulheres na arte:

As pessoas que vêm falar comigo é isso, né, de dizer: E teu marido deixa? E outras dizem: Não, mas tu não és casada, né? Ou então: Ah, eu achei que *drag* era só para veado, era só veado que fazia... Aí você vem... É o momento de você vir também com troca de conhecimento, né? [...] E aí eu me sinto forte quando eu faço isso, é... porque eu sinto que eu posso tá empoderando outras pessoas [...] Então, às vezes, eu percebi em várias conversas com as pessoas que as pessoas repensam [...] Para mim uma sementinha já é alguma coisa, porque foram as sementes que me fizeram acordar também, né? (Rosa/Kira Heart).

A partir do seu relato, observamos que Rosa inicialmente se percebia refém dessa lógica de gênero. Através das transformações experienciadas na sua vida, entretanto, ela se coloca em um lugar combativo diante desses padrões, e se sente mais confiante para explorar outras possibilidades para si e compartilhá-las com outras pessoas.

A trajetória de Raphael/Nina Poison, por sua vez, é marcada pela profissionalização. Desde suas primeiras montagens, ela foi convidada a participar de eventos, carreira que segue até hoje. Presente na

cena de festas, Nina também atua como DJ. Além disso, refere que já participou de formaturas, aniversários, desfiles etc. Menciona que desenvolveu várias habilidades: “É superbacana, assim, tipo, o quanto a gente pode ser versátil em evento, né?! [...] Muita coisa, assim, que a gente vai vivendo no dia a dia, nessa trajetória, a gente vai aprendendo, assim, na hora, na tora, né?!”.

Além disso, foi desenvolvendo suas habilidades de maquiagem e cabelo. Em termos relacionais, Nina passou a se inserir na comunidade *drag*, e é mãe da família *drag* Maison Poison. A organização em famílias é uma prática comum no meio *drag*, e pode se dar de modos plurais (Ferreira, 2022; Mesquita, 2013).

Ao mesmo tempo que a persona tem características físicas e psicológicas próprias, ela pode também confundir-se com o sujeito (Chidiac; Oltramari, 2004). Um novo lugar no mundo tem um caráter fronteiro, marcado por distinções mais explícitas entre pessoa e persona, e, por vezes, por uma fluidez entre elas:

No começo era [diferente], sabe?! [...] Só que depois eu fui aglutinando tudo. [...] No sentimento de ser duas pessoas em uma mesmo... sem distinção, sabe?! É, tipo, *two become one*. [...] Como se fossem duas personalidades... mas muito próximas, sabe?! Alguns detalhes que mudam, assim. Eu nunca mudei minha voz, por exemplo. É, tipo, uma coisa assim, tipo, o

jeito que você anda, o jeito que você sorri, o jeito que... tipo, seu humor, quando você tá montada, é outra história... (Raphael/Nina Poison).

Bruno/Amazone, por sua vez, apresenta uma distinção explícita entre pessoa e persona, trazendo, inclusive, signos diferentes para pessoa e persona: “Eu sou muito paz. Mas Amazone não. É tanto, que eu digo que eu sou geminiano... [...] Amazone não é geminiana, amore, ela é leonina! Mas daquelas, leoninas, leoninas mesmo! Ela quer que a festa aconteça para ela!”. Ao mesmo tempo, Bruno elabora que a personificação de Amazone como uma mulher guerreira está ligada à história de sua infância:

Eu consegui entender como ela é uma outra pessoa, mas sou eu. [...] Então assim, é uma persona? sim! [...] É uma outra persona, e você vai ver, né?! O tom de voz muda, a postura muda, a atitude muda. [...] Mas assim, eu entendi que sim, sou eu. [...] Que ela é uma personagem que eu crio, [...] de como isso também está ligado com as minhas perspectivas de como eu cresci, de como eu vi o mundo, né?! (Bruno/Amazone).

Desse modo, Amazone possibilita a criação de um lugar no qual Bruno pode resgatar sua história e a ressignificar, trazendo mudanças na sua forma de se perceber e se portar, bem como no contexto no qual está inserida.



Figura 5. Bruno/Amazone. Fotografia de Ligia Ribeiro Ferreira (2021)

A vida é composta de um jogo entre a busca pelo familiar, que dá segurança, mas que oprime em algumas situações; e o desconhecido, que gera medo, mas também abre novos caminhos (Carvalho; Pedrosa; Rossetti-Ferreira, 2012). Encontrar-se com a *drag queen*, para os nossos interlocutores, por vezes, foi uma experiência acompanhada de medo, incompreensão, sofrimento e estranhamento; mas foi também uma aproximação consigo próprio, com seu duplo, com seu simulacro que

presentifica a realização de múltiplas possibilidades de ser e de estar por meio da maquiagem, das indumentárias, dos adereços, dos movimentos, das danças, das vozes e dos sons. A *drag* que, simbolicamente, representa força e poder sobre si própria; que reconfigura modos de existir; que permite a diferenciação e a fusão consigo e com o/s outro/s. Permite brincar com o instituído; possibilita a flexibilização de gêneros; acolhe as divergências e, portanto, as transformações; mas não perde de vista sua constituição identitária, nas dimensões singular, sociocultural e histórica. Distancia-se das amarras cis-heteronormativas, mas também dialoga e busca construir um caminho de pertencimento sociocultural mais inclusivo. Assim, a abertura para a imaginação e a criatividade através da arte *drag* possibilita criar não só um novo lugar no mundo, mas também criar novos mundos.



**O sonho como
estratégia política
das existências
dissidentes**

Como vimos anteriormente, a brincadeira se caracteriza como um meio profícuo de apropriação e recriação cultural (Jobim e Souza, 1997). Por meio dela é possível imitar, experimentar, deslocar, subverter. Todavia, a nossa cultura categoriza brincadeiras de modo generificado, o que é reproduzido pelas crianças (Ribeiro, 2006), e passa a povoar a nossa imaginação. Nosso imaginário vai se restringindo a esse modelo de gênero: é possível imaginar até certo ponto, até certo lugar. Fugir das caixinhas, das categorias, leva a um território confuso, e, por vezes, interdito. Como trouxe Aníco: “Eu via a propaganda do Hot Wheels, do Max Steel e da Polly Pocket avião e [...] eu ficava com ódio! Porque eu sabia que eu não ia ganhar nenhum, mas eu tinha menos chance ainda de ganhar um avião da Polly, que era o que eu mais queria”. Por lhe

ter sido designado o gênero masculino quando era pequena, era esperado que Anico gostasse de brincar com carrinhos e bonecos associados à masculinidade, e não com a boneca Polly, cujo público-alvo são as meninas. Contrariando seu desejo, Anico era convocada a reproduzir essa lógica em seu corpo, não sendo apresentadas possibilidades além da cis-heteronormatividade.

Na fala de Vitor, podemos acompanhar um pouco de sua ambivalência. Repreendido por se vestir e brincar com elementos associados ao gênero feminino, ele passou a reproduzir o discurso da família:

Eu meio que comecei a enxergar [...] essas pessoas que se utilizavam desses objetos, ditos do mundo feminino, com um olhar de... como é que eu posso falar... tipo, não me descia, eu ficava reproduzindo uma coisa que tinha sido colocada na minha cabeça. Eu olhava uma pessoa com um jeito mais feminino, homem com um jeito feminino, e falava assim: “Meu Deus, como essa pessoa está fazendo isso? Isso é erradíssimo”, e não sei o quê... e isso nem passava na minha cabeça, de que eu tava reproduzindo alguma coisa, mas eu achava aquilo errado, e também não entendia a raiz daquilo, não ligava diretamente com essas coisas que aconteceram na minha infância. E ao mesmo tempo que eu tinha essa resistência com essas pessoas que tinham o jeito afeminado: ou usava um batom, uma calça colada ou coisa do

tipo, eu tinha uma verdadeira paixão por esses objetos também (Vitor/Julieta).

Na trajetória de nossas interlocutoras, essas vivências foram retomadas em sua adultez. No aqui-agora, elas trazem outras perspectivas de gênero, que foram sendo construídas com a sua inserção em novos contextos. Elas passaram a acessar lugares e experiências que antes pareciam distantes e até impossíveis. A partir desses relatos, queremos buscar inspiração nessas transformações para provocar a seguinte reflexão: como resgatar essas crianças insubmissas? Como repovoar o nosso imaginário? Como sonhar com outros mundos (im)possíveis?

A ideia de sonho pode nos levar a pensar em algo descolado da realidade, como uma coisa que existe em nossas cabeças, que não tem materialidade. Todavia, questiono-me sobre os limites do “real”, e minha compreensão é de que ficção e não ficção não estão tão distantes assim. A própria perspectiva de Butler (2018) sobre gênero como ficção nos mostra como algo tão concreto e presente quanto o sistema sexo-gênero é também uma criação, que vamos performando em nossos corpos. A suposta causalidade das categorias de sexo e gênero é o efeito de reiterações de um ideal de gênero que é ficcional. Admitir isso, todavia, não significa que essas dimensões não se materializam: elas têm efeitos nos corpos, nos discursos e nas práticas.

A partir disso, podemos pensar no que podemos manifestar e materializar: com o que sonhamos? E se os nossos sonhos fossem reais? A linguagem, as narrativas, as produções artísticas têm um poder de modular e instigar o nosso imaginário, possibilitando formas outras de afetação, de experimentação, de vivência.

O que propomos é que possamos continuar multiplicando essas estratégias imaginativas, narrativas e performativas. Como traz Butler (2004), a possibilidade não é um luxo, é uma necessidade, pois a rigidez das categorias de gênero tem produzido violências desumanizadoras. E, além das mortes literais, se produzem mortes simbólicas, como a morte do imaginário. O discurso repetido e repetitivo que se encerra nos processos de violência impõe um ponto final desprovido da possibilidade de vírgulas e reticências.

Imaginar, sonhar, é um exercício que, por vezes, não parece ser para nós, corpos dissidentes, seja em termos de sexo-gênero, raça, deficiência, entre outros. Contudo, do mesmo modo que forjamos nossas existências na impossibilidade, precisamos também transgredir o ponto final, o hoje, o ontem e o amanhã: precisamos sonhar. Precisamos não só vislumbrar, mas manifestar o impossível. E tem vozes nos convocando a ir além. Nas palavras de Jota Mombaça (2021, p. 14): “À revelia do mundo, eu as convoco a viver

apesar de tudo. Na radicalidade do impossível. Aqui, onde todas as portas estão fechadas, e por isso mesmo somos levadas a conhecer o mapa das brechas”.

Na *masterclass* Encontro Transpofágico, promovida pelo X Recifest em outubro de 2023, a *transpóloga* e atriz Renata Carvalho falou da necessidade de narrativas positivas – especialmente sobre corpos trans* – para que nosso imaginário não seja povoado apenas pelas imagens de violência, culpa, negação, morte, entre outras. Muitas vezes, isso está presente em produções artísticas, literárias e midiáticas, que seguem reproduzindo cenas de violência explícita, que nos parecem não só possíveis, mas “normais”, ao mesmo tempo que percebemos a escassez de “ finais felizes”, pois as histórias focam principalmente nos processos de rejeição, de inadequação, de sofrimento.

Não podemos mais nos limitar às narrativas de dor e sofrimento da população LGBTQIA+. Esses aspectos são reais e nos atravessam cotidianamente de forma tão intensa que Paco Vidarte (2021, p. 109) faz um paralelo entre a força da gravidade com o heterossexismo, a transfobia e a homofobia é uma força que está sempre presente, “limitando nossos movimentos, fazendo-nos cair, dificultando-nos o ato de levantar e ficar de pé”. Contudo, conforme postulam as leis da física, toda ação gera uma reação; ou, como traz Foucault (2017), todo poder gera resistência, e precisamos viabilizá-la. Exaltar as

lutas, mas não só no sentido conflitivo. Queremos falar de acolhimento, afetividade, da configuração de redes de apoio, de novas formas de ser e ocupar o mundo, de novas formas de pensar e se relacionar com o mundo, de novas formas de ativamente construir o mundo.

Ikaro Kadoshi, em entrevista para o canal do Youtube Põe na Roda (2023), diz:

Nós viemos de uma geração extremamente repressora. E como a gente tinha que criar todos os dias uma capa para sair de casa para sobreviver e não ser morto na rua, a gente deixava pedaços de nós todos os dias em algum lugar. Até que um dia eu olhei para o espelho e não me reconheci mais, porque foram tantos pedaços que o mundo tirou de mim, que eu não sabia mais quem eu era. Quando a *drag* chegou na minha vida, eu encontrei a cola pra eu buscar esses pedaços que eu perdi.

Queremos falar sobre as potencialidades que existem apesar das tentativas de apagamento e da violência. Sobre a multiplicidade da *drag*, que canta, encanta, educa, sensibiliza. Queremos falar de Vitor, que viveu um pouco da Julieta através de sua *drag*; de Bruno, que confronta o mundo através de sua *drag* barbada; de Anico, que encontrou uma família que a acolhe como pessoa e como artista; de Marcos, que se projeta como inspiração para outras *drags*; de

Rosa, que depois dos 30 anos de idade encontrou um novo lugar no mundo e usa sua *drag* como ferramenta política; de Paulo, que se permitiu reinventar a sua *drag* depois de anos de carreira; de Nina, que quebra padrões como uma *drag* com deficiência; de Daniel, que trouxe a *drag* para o campo acadêmico.

Queremos falar de tantas outras que sonham, que ocupam, que ampliam as possibilidades na arte. De figuras como Pablllo Vittar, Gloria Groove, Grag Queen, Rita Von Hunty, Ikaro Kadoshi, que têm ganhado o mundo através de sua arte. De RuPaul, que contribuiu com a consolidação de uma plataforma mundial para a *drag queen*, complexificando sua imagem, aumentando seu alcance, compartilhando mais sobre as pessoas que corporificam as personas.

Uma das participantes do *Drag Race Brasil* (2023), Organzza, como uma *queen* preta e favelada, reflete sobre seu contexto de raça e classe, e relata emocionada:

Isso aqui, nascer onde eu nasci... Dizem pra a gente todo dia que a gente não é capaz de nada, sabe? Eu ter tido a oportunidade de sonhar e continuar sonhando, e estar aqui hoje, ainda também num sonho, é muito importante pra mim. E tá aqui nessa plataforma, eu espero que seja também uma porta para outras pessoas continuarem sonhando, porque de onde a gente vem tem muita coisa, muita coisa, muita, e eu não vou parar.

Na *masterclass* citada, Renata Carvalho, como atriz e roteirista, questionou quais narrativas queremos deixar para o futuro. Como pesquisadoras, transpomos essa pergunta para o nosso fazer, e pensamos: quais narrativas queremos deixar aqui? Quais imagens? Quais pistas? Quais fissuras? Talvez este livro seja uma resposta ainda em desenvolvimento a algumas dessas perguntas, e, por isso, queremos deixar como pista a continuidade do exercício imaginativo que extrapola estas páginas.

Em uma de nossas reuniões de orientação, falamos sobre o papel da pesquisadora, que não se restringe apenas ao momento de concepção da pesquisa e da coleta de dados, mas também é o papel de protagonista do processo de escrita. Para tal, realizamos uma série de recortes, que envolvem escolhas do que enfatizar, do que ocultar, como abordar determinados tópicos etc. Essas escolhas passam também pelas nossas próprias redes de significação, nossa visão de mundo, as reflexões que temos feito e as referências que temos.

Através dessas leituras, diálogos e trocas, consolidamos a importância de visibilizar não somente os processos históricos de opressão, mas também as quebras que são produzidas nesse sistema cotidianamente. Mombaça (2021) se utiliza da metáfora das quebras para pensar processos políticos que geram rupturas nos modelos hegemônicos, possibilitando

a ocupação das brechas do sistema pela diversidade. Por isso, pinçamos as revoluções que acontecem nas minúcias, nas interações, na ontogênese de nossas interlocutoras, marcadas pelo sentimento de liberdade, de redescoberta de si, de efusividade, de afetuosidade.

Não é sobre romantizar ou apagar processos históricos de sofrimento, que se concretizam no dia a dia, mas, sim, como propõe Chimamanda Adichie (2019), é para que não caiamos no risco de essa ser a única história. Há, sim, dificuldades, mas o que há além? Como lidamos com elas? Quem está conosco nessa lida diária? Quem compõe nossa rede? Porque, sim, temos outras caminhando conosco.

Ao pensar na Psicologia do Desenvolvimento, devemos estar atentas a propor e construir uma realidade que acolha as crianças (e adultos!) insubmissas em suas trajetórias, que as estimule a múltiplas possibilidades de ser. Como questiona Preciado (2013):

Quem defende o direito das crianças diferentes? Os direitos do menino que adora se vestir de rosa? Da menina que sonha em se casar com a sua melhor amiga? Os direitos da criança *queer*, bicha, sapatão, transexual ou transgênero? [...] Quem defende os direitos da criança a crescer num mundo sem violência sexual ou de gênero? (Preciado, 2013, p. 1).

O que queremos propor aqui é que nos inspiremos no *queer* como símbolo de não conformidade

para criar caminhos. O interesse não é se conformar com a norma, ou integrar o *queer*, mas pensar: o que o desvio nos oferece como potência de revolução? Ao mirar a Psicologia como campo, e ao pensar nos processos de desenvolvimento como foco, é importante não só (re)pensar o que temos produzido, mas também pensar qual Psicologia do Desenvolvimento podemos construir no agora para o futuro. Como produzimos esse campo do saber? Para quem? Quais processos de desenvolvimento miramos e quais deixamos de fora? Quem são nossos interlocutores? Quais mudanças e transformações queremos abordar? Como abordá-las? De quais formas pautamos relações de gênero, raça, classe e outros marcadores sociais da diferença? Como podemos usar a Psicologia do Desenvolvimento como ferramenta de desmantelamento dos sistemas de opressão históricos? Quais outros modos de vida e de mundo podemos visibilizar através das lentes da Psicologia do Desenvolvimento?

Logo após o início do meu mestrado, em março de 2020, intensificou-se a disseminação da Covid-19, e, inadvertidamente, o isolamento físico se fez necessário. Meses se passaram enquanto tentávamos pensar sobre como seguir diante de um cenário tão distópico. Na Universidade, lembro que levamos algum tempo para nos reestruturarmos dentro do quadro do (im)possível. Obviamente, esse panorama

me fez refletir sobre o meu fazer como pesquisadora, e me questionei sobre meus interesses, sobre o que realmente importava, sobre quais eram as questões realmente relevantes (eis aí a presença das crises e do conflito no desenvolvimento!). Foi então que, em uma das minhas reuniões de orientação, comentei com a minha orientadora Renata Aléssio algo como: “poxa, mas estudar *drag queens* nesse contexto!”, e ela sabiamente respondeu: “querida, a sua pesquisa nos dá a possibilidade de sonhar!”. Essa frase me pegou de um jeito que ainda caminho com ela. Acho que só depois de passados uns anos que consigo capturar sua intensidade. Apenas com algum afastamento daquele contexto de morte de sonho é que consegui perceber que o sonho estava tão distante que não consegui vislumbrá-lo.

Hoje, enquanto escrevemos, a pandemia arrefeceu, mas seguimos lutando em outras batalhas. Batalhas de gênero, raça, desigualdade econômica, geopolítica, entre tantas outras. E, nesse contexto, imaginar e sonhar é um dispositivo poderoso. Temos que fazê-lo de forma tão disruptiva quanto possível.

Paco Vidarte, autor de *Ética Bixa: proclamações libertárias para uma militância LGBTQ*, é contundente ao expressar que o possibilismo é a morte do movimento LGBTQIA+. Precisamos criar possibilidades que não estão postas, para originar outros caminhos. Se uma de nós sonha, isso é adubo de futuro:

O que faz falta para uma ética LGBTQ [...] é a urgência da invenção e da criação, a erupção do novo, do radicalmente outro em política [...] Eu, como bixa, acredito na erupção do novo e inesperado, num acontecimento em que ninguém havia pensado antes, no nascimento de novas propostas éticas, políticas, teóricas, filosóficas, militantes, o que for, conquanto rompam com o paradigma monolítico da negociação e do possibilismo como uma única forma de se relacionar com o poder (Vidarte, 2021, p. 99, 102).

Escrevemos esse texto na esperança de que ele chegue nas *queens* do agora e do futuro, nas ex-crianças viadas e adultes insubmissos, nas sapabixatrans, nas monstras, nas pesquisadoras revolucionárias em seu fazer cotidiano, para que juntas possamos pensar outros possíveis. Pois é necessário que seja um empreendimento coletivo. Como cantou Raul Seixas, “Sonho que se sonha só é só um sonho, mas o sonho que se sonha junto é realidade”... e o que podemos nós sonharmos juntas?

Todas essas *drags* que compartilharam suas histórias conosco têm voz, têm corpo, têm família, têm afeto, têm arte, porque um dia ousaram sonhar. O sonho atua como construção ativa de mundo, porque a imaginação tem essa potência. Como disse Amazone: “O que me encanta, na arte *drag*, com

certeza é a completa possibilidade. Porque você tem a chave de tudo. Você pode tudo como *drag*”.

De diferentes lugares, nossas interlocutoras materializam novas possibilidades nessa arte. Seja pela diversidade de corpos: homens e mulheres cis-gênero, mulher *transqueer*, pessoas pretas, brancas e mestiças, pessoas com e sem deficiência. Seja por suas práticas plurais, que perpassam canto, dança, performance, estudos acadêmicos, desfiles, cobertura de eventos, produções midiáticas. Seja por suas formas de dialogar, confrontar e reinventar o gênero, que mesclam a feminilidade, a masculinidade, a androginia, o místico e o montresco. Ou por sua ontogênese, unicamente tecida em meio aos fios singulares que compõem a sua trajetória. Nossas interlocutoras reflorestam o nosso imaginário, ampliando as formas de ser e fazer *drag*. A partir da expressão de desejos, fantasias e performances, mudanças concretas são observadas nos corpos e no meio social.

Através dessa arte se montam, se desmontam, se permitem, se reinventam. O que pode a *drag queen*, vamos descobrindo a cada dia, porque essas possibilidades se multiplicam. O importante é que a *drag* continue a sonhar. Como disse Nikki Angel:

Eu sinto que o futuro é igual à maquiagem que eu faço hoje. Eu vou deixar que os pincéis me levem. Eu realmente não sei. Eu realmente não

sei o que eu posso esperar. Ou que eu quero esperar. Eu acho que a vida pode surpreender a gente. Eu espero que me surpreenda (Anico/Nikki Angel).



Figura 6. Anico/Nikki Angel. Fotografia de Ligia Ribeiro Ferreira (2021)

REFERÊNCIAS

ADICHIE, C. N. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AKOTIRENE, C. *Interseccionalidade*. Belo Horizonte: Justificando, 2018.

AMANAJÁS, I. Drag queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas. *Revista Belas Artes*, [s.l.], v. 16, n. 3, p. 1-24, 2015. Disponível em: <https://www.belasartes.br/wp-content/uploads/2023/05/drag-queen-um-percurso-historico-pela-artedos-atores-transformistas.pdf>. Acesso em: 27 nov. 2023.

BAKER, R. *Drag: a history of female impersonation in the performing arts*. Washington Square, Nova Iorque: NYU Press, 1994.

BALTES, P. B.; REESE, H. W.; LIPSITT, L. P. Life-span developmental psychology. *Annual Review of Psychology*, [s.l.], v. 31, p. 65-110, fev. 1980. Disponível em: <https://www.annualreviews.org/content/journals/10.1146/annurev.ps.31.020180.000433>. Acesso em: 27 nov. 2023.

BALTES, P. Theoretical propositions of life-span developmental psychology: on the dynamics between growth and decline. *Developmental Psychology*, [s.l.], v. 23, n. 5, p. 611-626, 1987. Disponível em: <https://psycnet.apa.org/record/1998-07810-001>. Acesso em: 27 nov. 2023.

BARBOSA, M. C. S. Compromisso com a complexidade. In: ROSSETTI-FERREIRA, M. C. et al. (org.). *Rede de significações e o estudo do desenvolvimento humano*. Porto Alegre: Artmed, 2004. cap. 6, p. 131-134.

BARNETT, J. T.; JOHNSON, C. W. We are all royalty. narrative comparison of a drag queen and king. *Journal of Leisure Research*, [s.l.], v. 45, n. 5, p. 677-694, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.18666/jlr-2013-v45-i5-4369>. Acesso em: 27 nov. 2023.

BEAUVOIR, S. de. O segundo sexo: A experiência vivida. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019. (Originalmente publicado em 1949).

BIAGGIO, A. M. B. *Psicologia do desenvolvimento*. Petrópolis: Vozes, 2005.

BORTOLOZZI, R. M. A arte transformista brasileira: rotas para uma genealogia decolonial. *Quaderns de Psicologia*, Barcelona, v. 17, n. 3, p. 123-134, dez. 2015. Disponível em: <https://quadernsdepsicologia.cat/article/view/v17-n-3-bortolozzi>. Acesso em: 27 nov. 2023.

BRAGANÇA, L. *Desaquendendo a história drag: no mundo, no Brasil e no Espírito Santo*. Vitória: Edição Independente, 2018.

BRAGANÇA, L. *Drag: corpo, mídia e afeto*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2019. Disponível em: <https://www>.

academia.edu/41873255/Drag_Corpo_M%C3%ADdia_e_Afeto. Acesso em: 27 nov. 2023.

BRUNER, J. Life as Narrative. *Social Research: An International Quarterly*, [s.l.], v. 71, n. 3, p. 691-710, 2004. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/pub/1/article/527352>. Acesso em: 27 nov. 2023.

BURGA, S. Here's the status of anti-drag bills across the u.s. *Time*, mar. 2023. Disponível em: <https://time.com/6260421/tennessee-limiting-drag-shows-status-of-anti-drag-bills-u-s/>. Acesso em: 27 nov. 2023.

BUSSAB, V. S. R.; RIBEIRO, F. J. L. Biologicamente cultural. In: SOUZA, L.; FREITAS, M. F. Q.; RODRIGUES, M. M. P. (Orgs.). *Psicologia: reflexões (in)pertinentes*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1998, p. 175-193.

BUTLER, J. *Undoing gender*. Nova Iorque: Routledge, 2004.

BUTLER, J. *Problemas de gênero*. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CABRAL, B.; LAFORÉ, V. Responsável por tingir cachoeira de azul durante chá revelação em MT é multado. *CNN Brasil*, 2023. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/responsavel-por-tingir-cachoeira-de-azul-durante-cha-revelacao-em-mt-e-multado/>. Acesso em: 27 nov. 2023.

CARVALHO, A. M. A. O estudo do desenvolvimento. *Psicologia*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 1-13, jul. 1987.

CARVALHO, A. M. A. Psicologia do desenvolvimento: há questões novas? *Cadernos de Psicologia*, [s.l.], v. 1, n. 1, p. 1-8, out. 2021. Disponível em: <https://www.cadernos>

depsicologia.org.br/index.php/cadernos/article/view/92.
Acesso em: 30 nov. 2022.

CARVALHO, A. M. A.; IMPÉRIO-HAMBURGER, A.; PEDROSA, M. I. Dados e tirados: teoria e experiência na pesquisa em Psicologia. *Temas em Psicologia*, Ribeirão preto, v. 7, n. 3, p. 205-212, dez. 1999. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1413-389X1999000300002&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 30 nov. 2022.

CARVALHO, A. M. A.; PEDROSA, M. I.; IMPÉRIO-HAMBURGER, A. Revendo conceitos e princípios para a análise da dinâmica interacional de crianças. In: CARVALHO, A. M. A.; PEDROSA, M. I.; IMPÉRIO-HAMBURGER, A. (org.). *Física e psicologia: um ensaio de interdisciplinaridade*. São Paulo: Edicon, 2020. cap. 2, p. 43-70.

CARVALHO, A. M. A.; PEDROSA, M. I.; ROSSETTI-FERREIRA, M. C. *Aprendendo com a criança de zero a seis anos*. São Paulo: Cortez, 2012.

CHIDIAC, M. T. V.; OLTRAMARI, L. C. Ser e estar drag queen: um estudo sobre a configuração da identidade queer. *Estudos de Psicologia*, Natal, v. 9, n. 3, p. 471-478, dez. 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/epsic/a/q3LqpRbymR7NVbPFrgXvfQx/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 27 nov. 2023.

CNN. Avião cai durante festa de “chá revelação” no México. *CNN Brasil*, set. 2023. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/asa-de-aviao-se-parte-e-cai-em-meio-a-uma-festa-de-cha-revelacao-no-mexico/>. Acesso em: 27 nov. 2023.

COHEN, R. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DARAHEM, G. C.; SILVA, A. P. S. da; COSTA, N. R. do A. Da teoria do apego à Rede de Significações: Maria Clotilde Rossetti-Ferreira e a psicologia do desenvolvimento brasileira. *Temas em Psicologia*, Ribeirão Preto, v. 17, n. 1, p. 191-207, 2009. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=513751433016>. Acesso em: 26 nov. 2023.

DAVIS, A. *Mulheres, raça e classe*. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2016. (Originalmente publicado em 1981).

DIVINAS DIVAS. Dir. Leandra Leal. Brasil: Vitrine Filmes, 2017. Documentário. Disponível em: <https://www.vitrinefilmes.com.br/filme/divinas-divas/>. Acesso em: 27 nov. 2023.

DRAG RACE BRASIL. Brasil: World of Wonder; MTV Entertainment Studios, 2023.

FELIPE, J. O desenvolvimento infantil na perspectiva sociointeracionista: Piaget, Vygotsky, Wallon. In: CRAIDY, C. M.; KAERCHER, G. E. P. da S. (org.) *Educação Infantil: pra que te quero*, Porto Alegre: Artmed, v. 1, cap. 3, p. 27-37, 2001.

FERREIRA, L. R. *Entre a pessoa e a persona: a ontogênese da drag queen*. 2022. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/46533>. Acesso em: 27 nov. 2023.

FERREIRA, L. R.; ALÉSSIO, R. L. dos S. A experiência drag queen como transição na vida adulta. *Estudos e Pesqui-*

sas em Psicologia, Rio de Janeiro, v. 20, n. 3, p. 813-834, dez. 2020. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revispsi/article/view/54351>. Acesso em: 02 dez. 2021.

FERREIRA, L. R.; ALÉSSIO, R. L. dos S.; PEDROSA, M. I. Auto-biographical Narrative as a Methodological Instrument of the Network of Meanings. *Paidéia* (Ribeirão Preto), Ribeirão Preto, dez. 2023. v. 33, p. e3326. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/paideia/a/cGHwdxzPYQPvtYbzCv-jrcxs/?lang=en>. Acesso em: 31 jul. 2024.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 6. ed. Rio de Janeiro e São Paulo: Paz e Terra, 2017.

FREIRE, S. Meu bordado. *Youtube*, canal Sofia Freire, 25 out. 2017. (4 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KRLQGQLYx1E>. Acesso em: 05 dez. 2023.

GÓES, M. C. R. de. A abordagem microgenética na matriz histórico-cultural: uma perspectiva para o estudo da constituição da subjetividade. *Cadernos CEDES*, [s.l.], v. 20, p. 9-25, abr. 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/j/ccedes/a/3HgqzGZCCZHd85Mvqsnwtn/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 30 nov. 2022.

GRUNVALD, V. Juventude periférica, gênero, sexualidade e violência de Estado: notas a partir de uma família LGBT na cidade de São Paulo. *Ponto Urbe*, São Paulo, v. 28, p. 1-24, fev. 2021. Disponível em: <https://journals.openedition.org/pontourbe/10508>. Acesso em: 27 nov. 2023.

HALLAM, L. Monster queen: the transgressive body of divine in Pink Flamingos. *Bright Lights Film Journal*, jan. 2010. Disponível em: <https://brightlightsfilm.com/mon>

ster-queen-the-transgressive-body-of-divine-in-pink-flamingos/. Acesso em: 27 nov. 2023.

HINING, A. P. S.; TONELI, M. J. F. Cisgeneridade: um operador analítico no transfeminismo brasileiro. *Revista Estudos Feministas*, [s.l.], v. 31, n. 1, p. 1-15, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/83266>. Acesso em: 27 nov. 2023.

HULL, K. E.; ORTYL, T. A. Conventional and cutting-edge: definitions of family in LGBT communities. *Sexuality Research & Social Policy*, Alemanha, v. 16, n. 1, p. 31-43, 2019. Disponível em: <https://link.springer.com/article/10.1007/s13178-018-0324-2>. Acesso em: 27 nov. 2023.

JESUS, J. G. de. *Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos*. Guia técnico sobre pessoas transexuais, travestis e demais transgêneros, para formadores de opinião. [publicação digital]. 2. ed. Brasília, 2012. Disponível em: <http://www.diversidadesexual.com.br/wp-content/uploads/2013/04/G%C3%8ANERO-CONCEITOS-E-TERMOS.pdf>. Acesso em: 27 nov. 2023.

JOBIM E SOUZA, S. Re-significando a Psicologia do Desenvolvimento: uma contribuição crítica à pesquisa da infância. In: KRAMER, S.; LEITE, M. I. (org.). *Infância: fios e desfios da pesquisa*. Campinas: Papyrus, 1997. cap. 2, p. 39-55.

JOBIM E SOUZA, S.; CARVALHO, C. de S. Ética e pesquisa: o compromisso com o discurso do outro. *Revista Polis e Psique*, [s.l.], v. 6, n. 1, p. 98-112, jan. 2016. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PolisePsique/article/view/61385>. Acesso em: 15 set. 2023.

KADOSHI, I. “Não permita que o mundo tire pedaços de você”, Ikaro Kadoshi. *Youtube*, canal Põe na Roda, 04 abr. 2023. (1 min). Disponível em <https://www.youtube.com/shorts/4gbxUx9BJ5o>. Acesso em: 26 nov. 2023.

KINGDOLLS, U. RuPaul’s Drag Race UK Series 2 United Kingdolls “UK Hun?” *Youtube*, canal wowPresents, 9 set. 2023. (3 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m4AKz1BZJ0C>. Acesso em: 05 dez. 2023.

KVELLER, D. B.; NARDI, H. C. Performance, performatividade, perfechatividade: repensando nós conceituais nos estudos queer. *Cadernos Pagu*, Campinas, n.66, p. e226617, fev. 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/gfBDZHVGNsP4DRTZ9yNnyGb/>. Acesso em: 07 jan. 2025.

LAGE, G.; SOUSA, S. K. de; MACHADO, F. V. K. A relevância dos club kids para o meio drag a partir do conceito de semiosfera lotmaniano. In: XXIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste. *Anais*. Belo Horizonte, 2018. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/sudeste2018/resumos/R63-0925-1.pdf>. Acesso em: 27 nov. 2023.

LAQUEUR, T. *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*. Tradução de Vera Whateley. 1. ed. [s.l.]: Relume Dumará, 2001.

LIMA, C. H. L. *Linguagens Pajubeyras: re(ex)sistência cultural e subversão da heteronormatividade*. Salvador: Editora Devires, 2017.

LOURO, G. L. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

LUCENA, J. M. F. de; AMORIM, K. de S.; PEDROSA, M. I. Aprendizagem cultural por crianças de dois anos em seu grupo de brinquedo. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 3, p. 1087-1107, out. 2021. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/revispsi/article/view/62712>. Acesso em: 27 nov. 2023.

LUCENA, J. M. F. de; PEDROSA, M. I. Sociabilidade humana e a brincadeira de crianças: reflexões teóricas e exemplos empíricos. In: CARVALHO, A. M. A.; PEDROSA, M. I.; IMPÉRIO-HAMBERGER, A. (org.). *Física e psicologia: um ensaio de interdisciplinaridade*. São Paulo: Edicon, 2020. cap. 6, p. 139-174.

LUGONES, M. Rumo a um feminismo descolonial. *Revista Estudos Feministas*, [s.l.], v. 22, n. 3, p. 935-952, dez. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/QtnBJL64Xvss-n9F6FHJqnb/?lang=pt>. Acesso em: 14 nov. 2023.

MEDEIROS, G. J. M. de. Por um feminismo decolonial: a leitura antipatriarcal, anticapitalista, antirracista de Françoise Vergès. *Revista Estudos Feministas*, [s. l.], v. 29, n. 2, p. e74626, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/jBDCNQDSdyzXMK6NRGnTVst/>. Acesso em: 16 mar. 2025.

MESQUITA, M. L. The Haddukan family in concert: uma análise do amadrinhamento entre transformistas e drag queens. 2013. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/12110>. Acesso em: 27 nov. 2023.

MOMBAÇA, J. *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MOTA, M. E. da. Psicologia do desenvolvimento: uma perspectiva histórica. *Temas em Psicologia*, Ribeirão Preto, v. 13, n. 2, p. 105-111, dez. 2005. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1413-389X2005000200003&lng=pt&nrm=iso&tlng=es. Acesso em: 21 mar. 2015.

NASCIMENTO, F. do. Grupo Totem: a infecção pela performance e a encenação performática. 2012. Dissertação (Mestrado em Linguagens e Pedagogias da Cena) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012. Disponível em: https://repositorio.ufrn.br/bitstream/123456789/12448/1/GrupoTotemInfeccao_Nascimento_2012.pdf. Acesso em: 27 nov. 2023.

NASCIMENTO, L. *Transfeminismo*. São Paulo: Jandaíra, 2021.

NEGROT, A. Queer e a moda (manifesto) – Alma Negrot para Vogue Brasil. *Youtube*, canal Raphael Jacques, 09 ago. 2021. (3 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9rPMHbvZLTS>. Acesso em: 26 nov. 2023.

NERI, A. L. O legado de Paul B. Baltes à Psicologia do Desenvolvimento e do Envelhecimento. *Temas em Psicologia*, Ribeirão Preto, v. 14, n. 1, p. 17-34, jun. 2006. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1413389X2006000100005&script=sci_arttext. Acesso em: 03 nov. 2023.

NOLFI, J. RuPaul just worked his way into the Guinness World Records. *Entertainment Weekly*, 2020. Disponível em: <https://ew.com/tv/rupaul-guinness-world-records/>. Acesso em: 01 dez. 2023.

NUNES, S. Povoada. *Youtube*, canal Munguzá Records, 31 jul. 2021. (2 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dIFZUVxAb8c>. Acesso em: 05 dez. 2023.

OLIVEIRA, M. K. Life cycles: some questions on the psychology of the adult. *Educação e Pesquisa*, [s.l.], v. 30, n. 2, p. 211-229, ago. 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1517-97022004000200002&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 14 mar. 2025.

OLIVEIRA, M. K.; REGO, T. C.; AQUINO, J. G. Desenvolvimento psicológico e constituição de subjetividades: ciclos de vida, narrativas autobiográficas e tensões da contemporaneidade. *Pro-Posições*, Campinas, v. 17, n. 2, p. 119-138, fev. 2006. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643631>. Acesso em: 14 nov. 2023.

OLIVEIRA, Z. de M. R. de et al. Discutindo o conceito de “jogos de papel”: uma interface com a “teoria do posicionamento”. In: ROSSETTI-FERREIRA, M. C. et al. (org.). *Rede de significações e o estudo do desenvolvimento humano*. Porto Alegre: Artmed, 2004. cap. 3, p. 69-80.

OTTA, E.; RIBEIRO, F. L.; BUSSAB, V. S. R. Inato versus adquirido: a persistência da dicotomia. *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis, v. 34, p. 283-311, jan. 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/revistacfh/article/view/25381>. Acesso em: 15 mar. 2025.

OYĚWÙMÍ, O. Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. *CODESRIA Gender Series*,

[s.l.], v. 1, p. 1-8, 2004. Disponível em: https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/oy%C3%A8%C3%B3nk%C3%A9_oy%C4%9Bw%C3%B9m%C3%AD_-_conceitualizando_o_g%C3%AAnero.os_fundamentos_euroc%C3%AAntrico_dos_conceitos_feministas_e_o_desafio_das_epistemologias_africanas.pdf. Acesso em: 27 nov. 2023.

PARIS IS BURNING. Dir. Jennie Livingston. Estados Unidos: Miramax Films, 1990. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nI7EhpY2yaA>. Acesso em: 29 nov. 2023.

PIAGET, J.; INHELDER, B. *A psicologia da criança*. Tradução Octavio Mendes Cajado. 6ª ed. São Paulo: Difusão Editorial s/A, 1980. (Originalmente publicado em 1966).

PIAGET, J. A. *Formação do Símbolo na Criança: Imitação, Jogo e Sonho, Imagem e Representação*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1975.

PIAGET, J. *Psicologia da inteligência*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1956. (Originalmente publicado em 1942).

PIAGET, J. *A equilibração das estruturas cognitivas: problemas centrais do desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

PINK FLAMINGOS. Dir. John Waters. Estados Unidos: Saliva Films; New Line Cinema, 1972. Disponível em: <https://mubi.com/fr/br/films/pink-flamingos>. Acesso em: 05 dez. 2023.

PICITELLI, A. *Gênero: a história de um conceito*. In: ALMEIDA, H. B. de; SZWAKO, J. (org.). *Diferenças, igualdade*.

Sociedade em foco: introdução às ciências sociais. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2009. cap. 3, p. 116-148.

POSE. Dir. Steven Canals e Janet Mock. Estados Unidos: FX, 2018. Disponível em: <https://www.hulu.com/series/pose-6bf318d8-f506-4e7f-a58f-0c5cc09b6c90>. Acesso em: 17 mar. 2025.

PRECIADO, B. Quem defende a criança queer? Tradução Fernanda Ferreira Marcondes Nogueira. *Jangada*, [s.l.] v. 1, n. 1, p. 96-99, mar. 2013. Disponível em: <https://revistajangada.ufv.br/Jangada/article/view/17>. Acesso em: 27 nov. 2023.

PRISCILLA, a rainha do deserto. Dir. Stephan Elliott. Australia: Roadshow Entertainment, 1994.

QUINALHA, R. *Movimento LGBTI+:* uma breve história do século XIX aos nossos dias. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

REA, C. Crítica queer racializada e deslocamentos para o sul global. In: HOLLANDA, H. B. (org.). *Pensamento feminista hoje: sexualidades no sul global*. Rio de Janeiro: Editora Bazar do Tempo, 2020. cap. 3, p. 67-77.

RIBEIRO, I. M. *Criança viada*. 2018. Monografia (Graduação em Comunicação) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018. Disponível em: <http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/40164>. Acesso em: 27 nov. 2023.

RIBEIRO, J. S. B. Brincadeiras de meninas e de meninos: socialização, sexualidade e gênero entre crianças e a construção social das diferenças. *Cadernos Pagu*, Campinas, v. 26, p. 145-168, jun. 2006. Disponível em: <https://www>.

scielo.br/j/cpa/a/j3HmdLQJNCGWbjq8YRJDCpf/abstract/?lang=pt. Acesso em: 27 nov. 2023.

RICH, A. Heterossexualidade compulsória e existência lés-bica. *Bagoas* – estudos gays: gêneros e sexualidades, [s.l.], v. 4, n. 05, p. 17-44, nov. 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309>. Acesso em: 27 nov. 2023.

ROSA, E. B. do P. R. Cisheteronormatividade como instituição total. *Cadernos PET-Filosofia*, [s.l.], v. 18, n. 2, p. 59-103, ago. 2020. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/petfilo/article/view/68171/41349>. Acesso em: 27 nov. 2023.

ROSA, J. G. *Grande Sertão: veredas*. 22. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. (Originalmente publicado em 1956).

ROSSETTI-FERREIRA, M. C. et al. Desafios metodológicos na perspectiva da rede de significações. *Cadernos de Pesquisa*, [s.l.], v. 38, n. 133, p. 147-170, abr. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/j/cp/a/MFqqg5hdJQ5MmtNr7kKdtPw/abstract/?lang=p>. Acesso em: 30 nov. 2022.

ROSSETTI-FERREIRA, M. C.; AMORIM, K. de S.; SILVA, A. P. S.; CARVALHO, A. M. A. (org.). *Rede de significações e o estudo do desenvolvimento humano*. Porto Alegre: Artmed, 2004.

ROSSETTI-FERREIRA, M. C.; AMORIM, K. de S.; SILVA, A. P. S. Rede de significações: alguns conceitos básicos. In: ROSSETTI-FERREIRA, M. C.; AMORIM, K. de S.; SILVA, A. P. S.; CARVALHO, A. M. A. (org.). *Rede de significações e o estudo do desenvolvimento humano*. Porto Alegre: Artmed, 2004. cap. 1, p. 23-33.

RUBIN, G. *O tráfico de mulheres: notas sobre a “economia política” do sexo*. Tradução Christine Rufino Dabat, Edileusa Oliveira da Rocha, Sônia Corrêa. Recife: sos Corpo, 1993.

SÃO PAULO EM HI-FI. *Youtube*, canal Cultura em Casa, 28 jun. 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oyWOUD_UYUU. Acesso em: 27 nov. 2023.

SANTANA, J. D. L.; CARVALHO, M. de F. O que pode um corpo drag queen? Sentidos outros para a pesquisa de questões de gênero na educação. *POLÊMICA*, [s.l.], v. 19, n. 3, p. 20-38, jul. 2019. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/polemica/article/view/51613>. Acesso em: 27 nov. 2023.

SANTANNA, M. J. de. Drag queens e drag kings: uma exposição sobre a arte revolucionária e transgressora das drags Madame Satã, Elke Maravilha, Marsha P. Johnson, Sylvia Rivera e Gladys Bentley. *Humanidades & Inovação*, [s.l.], v. 8, n. 59, p. 295-306, fev. 2021. Disponível em: <https://revista.unitins.br/index.php/humanidadeseinovacao/article/view/5584>. Acesso em 06 jan. 2025.

SANTOS, T. H. R. dos. Prazer, eu sou arte, meu querido: apontamentos historiográficos para uma genealogia da travestilidade drag queen. *Revista Periódicus*, [s.l.], v. 2, n. 11, p. 17-44, nov. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/28252>. Acesso em 06 jan. 2025.

SANTOS, V. M. dos. Notas desobedientes: decolonialidade e a contribuição para a crítica feminista à ciência. *Psicologia & Sociedade*, v. 30, p. 1-11, 2018. Disponível em: <https://>

www.scielo.br/j/psoc/a/FZ3rGJJ7FX6mVYMHkd3PsnK. Acesso em 06 jan. 2025.

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, [s.l.], v. 20, n. 2, jul/dez. 1995. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/download/71721/40667/297572>. Acesso em: 20 jan. 2025.

SEDGWICK, E. K. A epistemologia do armário. *Cadernos Pagu*, [s.l.], v. 28, p. 19-54, jun. 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/hwcQckryVj3MMBWSTf5pnqn/>. Acesso em: 29 nov. 2023.

SEIDL DE MOURA, M. L.; RIBAS, A. F. P. Evidências sobre características de bebês recém-nascidos: um convite a reflexões teóricas. In: SEIDL DE MOURA, M. L. (org.). *O bebê do século XXI e a psicologia em desenvolvimento*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004. cap.1, p. 21-59.

SEIXAS, R. Prelúdio. *Youtube*, canal Raul Seixas, 26 jul. 2018. (1 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VUDEyP1K_R4. Acesso em: 05 dez. 2023.

SILVA, A. F. de S. et al. “A magreza como normal, o normal como gordo”: reflexões sobre corpo e padrões de beleza contemporâneos. *Revista Família, Ciclos de Vida e Saúde no Contexto Social*, [s.l.], v. 6, n. 4, p. 808-813, out/dez. 2018. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/4979/497957635004/html/>. Acesso em: 27 nov. 2023.

SILVA, J. B. C. da. Bajubá Odara: *Resumo histórico do nascimento do movimento de travestis do Brasil*. 1 ed. Picos: Independente, 2021.

SILVA, J. P. A. da, CARMO, V. M. do; RAMOS, G. B. J. R. As quatro ondas do feminismo: lutas e conquistas. *Revista de Direitos Humanos em Perspectiva*, Florianópolis, v. 7, n. 1, p. 101-122, ago. 2021. Disponível em: <https://www.indexlaw.org/index.php/direitoshumanos/article/view/7948>. Acesso em 05 de janeiro de 2024.

SOARES, T. Abordagens Teóricas para Estudos Sobre Cultura Pop. *Logos*, [s.l.], v. 2, n. 24, 2014. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/logos/article/view/14155>. Acesso em: 27 nov. 2023.

SONTAG, S. Notas sobre camp. *Perspectivas queer em debate*, 1964. Disponível em: https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag_notas-sobre-camp.pdf. Acesso em: 27 nov. 2023.

STRONGER, E. Quem manda na noite. Vivência em uma família LGBT. *Geni Revista Eletrônica*, 2016. Disponível em: <http://revistageni.org/03/quem-manda-na-noite/>. Acesso em: 27 nov. 2023.

TREVARTHEN, C. The concept and foundations of infant intersubjectivity. In: BRÄTEN, S. (org.). *Intersubjective communication and emotion in early ontogeny*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. cap.1, p. 15-46.

TRIVISAN, J. S. *Devassos no Paraíso – a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

TRUJILLO, G. *O feminismo queer é para todo mundo*. Salvador: Devires, 2023.

TRUTH, S. E não sou uma mulher? [1851]. Tradução Osmundo Pinho. *Portal Geledés*, 08 jan. 2014. Disponível em:

<https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-so-journer-truth/>. Acesso em: 27 nov. 2023.

VENCATO, A. P. *Fervendo com as drags: corporalidades e performances de drag queens em territórios gays da Ilha de Santa Catarina*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/84381>. Acesso em: 27 nov. 2023.

VERAS, F. R. As lindas toilettes de Aymond: performance de gênero como trabalho (1920-1950). *Topoi* (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 22, n. 47, p. 474-493, mai/ago. 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/topoi/a/vvbJCK4x-dwhCSkjjC5vJLLF/#>. Acesso em 06 jan 2025.

VIDARTE, P. Ética bixa: proclamações libertárias para uma militância LGBTQ. São Paulo: n-1 edições, 2021.

VINUTO, J. A amostragem em bola de neve na pesquisa qualitativa: um debate em aberto. *Tematicas*, Campinas, v. 22, n. 44, p. 203-220, dez. 2014. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/tematicas/article/view/10977>. Acesso em: 14 nov. 2023.

VON HUNTY, R. Primeira Pessoa com Rita Von Hunt. *Youtube*, canal GQ Portugal, 13 ago. 2021. (7 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=We1RINS1Tow>. Acesso em: 29 nov. 2023.

VYGOTSKY, L. S. O desenvolvimento psicológico na infância, São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Original publicado em 1982).

VYGOSTKY, L. S. *A formação social da mente*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

WALLON, H. As origens do caráter na criança. Os prelúdios do sentimento de personalidade. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1971. (Original publicado em 1934).

WALLON, H. Do ato ao pensamento: ensaio de psicologia comparada. Petrópolis: Vozes, 2008. (Original publicado em 1942).

WESTON, K. *Families We Choose: Lesbians, Gays, Kinship*. Revised edition. Nova Iorque: Columbia University Press, 1997.

ZITTOUN, T. Symbolic resources and responsibility in transitions. *Young*, [s.l.], v. 15, n. 2, p. 193-211, mai. 2007. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/110330880701500205>. Acesso em: 05 dez. 2023.

SOBRE AS AUTORAS



Ligia Ribeiro Ferreira

Bacharela (2019), Mestra (2022) e Doutora (2026) em Psicologia pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Integra o Laboratório de Interação Social Humana (LabInt), vinculado ao Departamento de Psicologia da UFPE. É atriz formada pela Escola municipal de arte João Pernambuco (EMAJP). Atualmente, atua como analista em gestão educacional na área de Psicologia na Secretaria de Educação do estado de Pernambuco.



Renata Lira dos Santos Aléssio

Bacharela (2003) em Psicologia pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE),

graduanda (2004) em Formação de Psicologia pela UFPE e Mestra (2007) e Doutora (2012) em Psicologia pela Université d'Aix-Marseille I (Université de Provence), é Professora Adjunta do Departamento de Psicologia e do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFPE.



Maria Isabel Pedrosa

Formada (1973) em Psicologia pela Universidade Católica de Pernambuco, é Mestra (1981) em Psicologia Cognitiva pela UFPE e Doutora (1989) em Psicologia Experimental pela Universidade de São Paulo, com estágio pós-doutoral na Duke University (1999) e na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2014). Atualmente é Professora Titular aposentada da UFPE e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFPE. Integra o corpo editorial da revista Psicologia USP e coordena o Laboratório de Interação Social Humana (LabInt) do Departamento de Psicologia da UFPE.

Título	Na cena da vida: a <i>drag queen</i> como potência no desenvolvimento humano
Autoria	Ligia Ribeiro Ferreira Renata Lira dos Santos Aléssio Maria Isabel Pedrosa
Formato	E-book (PDF)
Tipografia	Antonia (texto) Mendl Serif (títulos)
Desenvolvimento	Editora UFPE



Rua Acadêmico Hélio Ramos, 20 | Várzea, Recife-PE
 CEP: 50740-530 | Fone: (81) 2126.8397
editora@ufpe.br | editora.ufpe.br

