



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO ACADÊMICO DO AGRESTE
NÚCLEO DE DESIGN E COMUNICAÇÃO
COMUNICAÇÃO SOCIAL

JOÃO GABRIEL LOURENÇO DA SILVA SANTOS

BRAVO!:

A interferência da arte drag nas relações pessoais do (a) artista que performa o transformismo

CARUARU

2019

JOÃO GABRIEL LOURENÇO DA SILVA SANTOS

BRAVO!:

A interferência da arte drag nas relações pessoais do (a) artista que performa o transformismo

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Comunicação Social com ênfase em Produção Cultural e Mídias Sociais da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social.

Área de concentração: Comunicação, Etnografia.

Orientador: Prof^a. Dra. Fabiana Moraes da Silva

CARUARU

2019

Catálogo na fonte:
Bibliotecária – Simone Xavier - CRB/4 - 1242

S237b Santos, João Gabriel Lourenço da Silva
Bravo! : A interferência da arte drag nas relações pessoais do (a) artista que
performa o transformismo. / João Gabriel Lourenço da Silva Santos. – 2019.
40 f. : 30 cm.

Orientadora: Fabiana Moraes da Silva.
Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Universidade Federal de
Pernambuco, CAA, Comunicação Social, 2019.
Inclui Referências.
Acompanha o documentário Bravo em MP4.

1. Etnografia. 2. Documentário (Cinema). 3. Personificadores femininos. I. Silva,
Fabiana Moraes da (Orientadora). II. Título.

CDD 302.2 (23. ed.)

UFPE (CAA 2019-137)

JOÃO GABRIEL LOURENÇO DA SILVA SANTOS

BRAVO!:

A interferência da arte drag nas relações pessoais do (a) artista que performa o transformismo

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Comunicação Social com ênfase em Produção Cultural e Mídias Sociais da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação.

Aprovada em: 05/07/2019

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dra. Fabiana Moraes
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dra. Iomana Rocha
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^o. Dr. Luiz Francisco Lacerda
Universidade Federal de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

A meus pais, por terem lutado pela minha educação desde o começo da minha vida.

A minha professora Fabiana, por ter dado luz no meio do caminho desse processo.

A David, por ter sido tão receptivo.

A cada professor e professora de Comunicação Social, por cada ensinamento ao longo desses anos.

A Amílcar, pela criação desse curso e pela oportunidade de cursá-lo.

A meus amigos Guinho, Twany, lany e Sarah, pelas risadas compartilhadas que tiraram o peso de minhas costas.

Ao YouTube e cada pessoa que voluntariosamente dispõe seu tempo para criar tutoriais.

As minhas avós, por terem me ensinado a paciência, precisei bastante ao longo do curso.

“Deixa ela andar como quer
Deixa ele ser quem quiser
O mundo é composto por diversidade
Idades e só não ver quem não quer
Corpos ocupando espaços
Todos escutando passos
Movimentando os braços
Formando laços, ritmos e traços
Na intenção de te mostrar que é sexy
O meu vogue é gueto”

Karol Conka

RESUMO

A presente pesquisa buscou compreender e registrar como a arte drag, algo que acontece há séculos por todo o mundo, interfere na vida pessoal do (a) artista que a performa. O artista escolhido foi David Lucas, com sua persona drag chamada de Lady Joe. O artista é residente do interior de Pernambuco, na cidade de Caruaru, e possui uma drag esteticamente diferente do que se encontra pela cidade. A pesquisa se dividiu em duas partes: a parte escrita e o documentário. Para isso, a pesquisa utilizou o método etnográfico para poder acompanhar o artista escolhido em sua rotina de trabalho e performance drag, registrando seu cotidiano e finalizando a pesquisa com um documentário. Ao fim da pesquisa, foi descoberto que a Lady Joe não interfere apenas na vida pessoal de David, ou seja, sua relação com família, amigos e o mundo, mas também interfere o próprio David. O documentário possui o tempo final de 20 minutos de duração.

Palavras-chave: Etnografia. Documentário. Drag Queen.

ABSTRACT

This research looked to comprehend and record how the drag art, something that is happening around the world since centuries ago, interpose in the personal life of the artist whom performs it. The artist chose was David Lucas and his drag persona called Lady Joe. The artist lives inland of Pernambuco, in a city called Caruaru, in the northwest of Brazil. Lady Joe is a different aesthetic of drag, unlike the other drags in the city. The research has been divided in two parts: write and documentary. To achieve this, the research used the ethnography method to be able to follow the artist's routine of work and performance drag, recording his daily life and producing a documentary about it. In the end of this process, it has been noticed that Lady Joes does not only interfere in David's personal life, that is, his relationships with his family, friends and the world, but also interfere David himself. The documentary final time is 20 minutes.

Keywords: Ethnography. Documentary. Drag Queen.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	OBJETIVOS.....	14
2.1	OBJETIVO GERAL.....	14
2.2	OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	14
3	JUSTIFICATIVA.....	15
4	METODOLOGIA.....	16
5	AS TUPINIQUEENS.....	18
6	O DOCUMENTÁRIO.....	24
7	SOBRE DERRUBAR PORTAS E NÃO ESPERAR JANELAS.....	30
8	CONCLUSÃO.....	38
	REFERÊNCIAS.....	

1 INTRODUÇÃO

A arte drag é uma arte secular, interpretada por diversos artistas ao longo do tempo e foi registrada em diferentes tipos de mídias - por exemplo, documentários. Meu documentário trata de registrar um pouco da vida de um artista drag no agreste pernambucano, especificamente na cidade de Caruaru. Acompanhei o ator David Lucas e sua drag Lady Joe durante dois meses, capturando suas saídas à noite, sua personalidade e a sua relação com a personagem.

Para falar sobre o projeto preciso, primeiro, explicar o conceito e a história da arte drag no mundo e no Brasil. Em seu artigo *Drag queen: Um Percurso Histórico pela Arte Transformista* (2014), o autor Igor Amanajás, mestrando em artes cênicas pela Universidade Estadual de Campinas, apresenta a história de como a arte drag surgiu no mundo e em qual contexto.

Na Grécia Antiga, homens interpretavam mulheres em peças de teatro, já que elas eram proibidas de participarem, fazendo o uso de máscaras e roupas. Podemos considerar este o pontapé inicial para a arte drag (o termo surge muito tempo depois desse fato), uma vez que a representação feminina surge aí com o uso de máscaras e outros instrumentos:

De qualquer maneira, a partir desse momento, ficou estabelecido que a função de vestir a máscara com personas masculinas e femininas seria um papel único e exclusivo do homem. Clitemnestra, Medéia, Electra, Ifigênia e Antígona: todas essas personagens foram vividas por homens na antiga Grécia. É importante ressaltar que, naquela época, o ator usava não somente a máscara para interpretar papéis femininos; roupas e enchementos também eram adicionados para a composição da personagem. (AMANAJÁS, 2014, p. 5).

A Grécia iniciou esse costume que acabou ressurgindo um pouco depois da Idade Média. Nesse período, as mulheres podiam interpretar o par romântico nas peças teatrais, os outros papéis femininos eram interpretados pelos homens através da utilização das máscaras. Foi nessa mesma época que um dos maiores dramaturgos de todos os tempos surgiu e com ele a palavra que define a arte que aqui estudo: Shakespeare. Lady Macbeth, Julieta e Ofélia, usando o exemplo de

alguns de seus personagens mais famosos, eram interpretados por rapazes adolescentes naquela época. Eles usavam maquiagem, perucas e roupas para enfatizar a interpretação. Shakespeare, observando este fenômeno de rapazes como garotas, criou o termo drag:

Especula-se também que Shakespeare, ao conceber suas personagens femininas, ao rodapé da página em que descrevia tal papel, marcava-o com a sigla DRAG, dressed as girl (vestido como menina, em tradução livre), para sinalizar que aquela personagem seria interpretada por um homem. (AMANAJÁS, 2014, p. 10).

Enchimentos e roupas ainda são itens utilizados pelos artistas. O uso das máscaras diminuiu e os artistas começaram a usar técnicas de maquiagem para aumentar a feminilidade de seus rostos, outros adereços também foram adicionados: perucas, brincos, cílios postiços, até próteses de seios feitos de plástico. A ideia de “hiperfeminilidade” aumentou exponencialmente desde aquela época, tornando-se um estilo de drag. *Drag queens* são pessoas que interpretam personagens extremamente femininas que extrapolam os limites da feminilidade construída socialmente.

É importante ressaltar que a arte drag é diversa e possui várias subcategorias que derivam de duas categorias principais: *drag queens* e *drag king*. Segundo Dourado (2009), *drag queens* são “transformistas que não têm qualquer pretensão de parecer autênticas mulheres, mas, ao contrário, mimetizam as imagens de uma ‘hiperfeminilidade’ e denunciam seu caráter fabricado” (2009, p.29). Já os *drag kings* são os/as artistas que performam o exagero do ser masculino. Por sua característica exagerada e por exceder os limites sociais é que a arte drag é considerada questionadora das construções sociais da identidade de gênero. Infelizmente, os *drag kings* não possuem tanta popularidade como as queens. Cito, por exemplo, o artista Landon Cider que possui mais de 39 mil seguidores e Spykey Van Dyke que possui um pouco mais que 28 mil, ambos no Instagram¹. Em comparativa, a *drag queen* mais seguida do mundo, Pablllo Vittar, possui mais de 8 milhões de seguidores na plataforma².

¹ Segundo pesquisa realizada no perfil de cada artista no dia 25 de junho de 2019, às 22h01.

² Segundo pesquisa realizada no perfil da artista no dia 25 de junho de 2019, às 22h05.

Para poder prosseguir com a contextualização histórica, preciso diferenciar brevemente a arte drag da identidade de gênero e até da orientação sexual. Por vezes, pessoas trans e drags são confundidas e é preciso explicitar a diferença entre ambos. Segundo Jaqueline Gomes de Jesus: “pessoas transexuais geralmente sentem que seu corpo não está adequado à forma como pensam e se sentem, e querem ‘corrigir’ isso adequando seu corpo à imagem de gênero que têm de si” (2012, p.14). As pessoas transexuais vivem integralmente exteriorizando sua identidade, assim como pessoas cisgênero, aqueles que se identificam com seu sexo biológico, diferente da arte drag que utiliza de um determinado espaço-tempo para sua arte. Ainda segundo Jesus, a orientação sexual seria a “atração afetivossexual por alguém. Vivência interna relativa à sexualidade” (2012, p. 26), portanto, a orientação sexual independe da identidade de gênero da pessoa. Pessoas trans podem ser heterossexuais, homossexuais, bissexuais ou possuir qualquer outro tipo de orientação sexual, seja qual for sua identidade. O mesmo pode ser dito da arte *drag*, que como qualquer outro tipo de arte não está presa apenas às pessoas LGBT, sendo uma forma de expressão que pode ser utilizada também por pessoas heterossexuais.

Deixando o contexto mundial de lado, focarei agora no Brasil. Fazer drag no país se tornou, imediatamente, político por causa do contexto de seu surgimento: foi durante os anos 70, em plena ditadura militar, que o grupo de teatro Dzi Croquettes utilizou a arte drag em suas peças para protestar contra o regime.

Surgidos no contexto da Ditadura Militar [...], os Dzi Croquettes destoavam do cenário político de intolerância à diferença e ao livre pensar e expressar, apesar de, na conjuntura internacional, os movimentos sociais já haverem adquirido alguma expressividade (CYSNEIROS, 2014, p. 10).

Os Dzi Croquettes ficaram famosos por suas performances irreverentes e foram objetos de um documentário homônimo que falarei mais à frente.

O auge da arte drag, nos anos 90, aqui no Brasil se deu a partir da criação de personagens cômicas como Nany People, Silvetty Montila e Salete Campari. Em Pernambuco, a personagem mais famosa é Cinderela, que possui o próprio programa de TV, *Papeiro da Cinderela* (transmitido em uma filiada do SBT, a TV

Jornal), que faz parte do cenário drag local e nacional, além de cultural de Pernambuco. Essas drags ainda participam da televisão brasileira, mostrando que sua visibilidade e seu alcance não ficaram somente nos anos 90, mas também se encontram em atividade na década atual. Elas, definitivamente, foram as precursoras da Pablló Vittar, Glória Groove, Aretuza Lovi, Kaya Conky e tantas outras drags que existem atualmente no país.

RuPaul, em nível mundial, e Pablló Vittar, no Brasil, certamente são dois nomes que chamam a atenção quando se fala em *drag queen*. O reality show *RuPaul's Drag Race* e a artista brasileira possuem grandes números: Pablló é a drag mais seguida do mundo, são mais de 8 milhões de seguidores somente no Instagram. Ela também foi a primeira drag a ser indicada ao Grammy Latino e o seu clipe mais visto no *YouTube*, a música *K.O*, possui mais de 300 milhões de visualizações. *RuPaul's Drag Race* é um reality show que estreou em 2009 e já possui 11 temporadas regulares, e uma série derivada, comandado pela RuPaul, uma das *performers* da arte drag nos Estados Unidos. O programa ainda deu origem a *Werg The World Tour*, uma turnê mundial com algumas drags participantes do *reality*, apresentando-se inclusive no Brasil, além da *DragCon*, uma versão drag da *Comic-Con*, evento que reúne fãs de quadrinhos e seus derivados com profissionais da área.

A arte drag no mundo e no Brasil foi registrada pelas lentes de alguns documentários. Cito, por exemplo, *Paris Is Burning*, lançado em 1989, que conta a história do cenário LGBT na Nova Iorque daquela época. *Paris Is Burning* se tornou um marco na história dos documentários LGBT por ter sido um dos primeiros a participar do circuito de festivais. O filme apresenta um submundo que era, então, ignorado, contando a narrativa de artistas e personas, além de mostrar o fantasioso mundo dos *balls*, desfiles em que as pessoas LGBTs da época se fantasiavam e se exibiam entre si. O documentário é uma das referências para o reality show *RuPaul's Drag Race*. Nele, RuPaul traz várias menções ao documentário, desde termos usados até mini-desafios inspirados no filme.

No Brasil alguns documentários podem ser citados como exemplo. O documentário *São Paulo em Hi-Fi* (2016), dirigido por Lufe Steffen, mostra a noite gay paulistana nos anos 60, 70 e 80 através do olhar dos transformistas da época. O segundo deles é *They Can Do It* (2017), de Kelviane Lima, que acompanha um grupo de mulheres que interpretam *drag queens* na cidade de São Paulo, no qual

elas falam as dificuldades de uma mulher ser aceita como *drag queen* no meio da comunidade paulistana. O terceiro exemplo que trago é o documentário *Tupiniqueens* (2015), de João Monteiro, que mostra a influência do reality show *RuPaul's Drag Race* aqui através da cena artística de São Paulo, trazendo inclusive depoimento de ex-participantes do programa e mostrando suas performances lotadas em festas.

Levando em conta todo esse contexto histórico-social até aqui descrito, falarei agora da proposta do trabalho. O projeto será um documentário que acompanhará a vida de um artista *drag queen*, chamado David Lucas e sua persona drag Lady Joe, no Agreste pernambucano. O projeto é relevante por documentar um movimento artístico que acontece na região. Os documentários brasileiros que trouxe como exemplos mostram apenas a cena drag artística do sudeste do país, o que demonstra uma lacuna que precisa ser preenchida sobre o cenário pernambucano. Além disso, o projeto se concentrará nas relações interpessoais desse artista, mostrando como é sua a realidade e como sua vida é afetada por escolher esse meio artístico para se expressar, um tema que não foi explorado com profundidade nos filmes citados acima. Portanto, o documentário se mostra necessário dentro do contexto artístico atual do Agreste, que não está sendo registrado.

O documentário registrou os relacionamentos interpessoais do artista focando-se em sua vida familiar, amigos e relacionamentos. Ser drag interfere nessas relações? Até que ponto? Sofreu algum tipo de preconceito por ser drag? As pessoas se afastaram por isso? Quando foi que sentiu a necessidade de se expressar artisticamente deste jeito? Como é a relação com seus pais? Eles sabem da sua escolha artística? Se sim, o que acham disso? Ou por que decidiu não falar sobre isso?

Além das relações interpessoais, outros pontos foram discutidos no documentário, como, por exemplo, a drag afeta ao artista, o cenário político do país, entre outros.

2 OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GERAL

- Produzir um documentário sobre as relações interpessoais da pessoa que faz drag no Agreste pernambucano.

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Estudar a história drag do Brasil e do estado de Pernambuco.
- Realizar entrevistas com artistas drags da região.
- Escolher um (a) ou mais artistas artista.
- Entender as relações interpessoais da (o) artista que performa como drag.

3 JUSTIFICATIVA

Como citado anteriormente, o projeto mostra-se importante por preencher uma lacuna existente sobre o tema. Ao pesquisar no IMDB³, que figura entre os 50 sites mais visualizados do mundo e possui milhares de filmes registrados em seu sistema, sobre o gênero filme com o tema *drag queen* apenas 10 títulos aparecem. Nenhum é brasileiro.

Fiz outra busca, desta vez em um portal mais próximo: Adoro Cinema⁴. Este pode ser considerado a versão brasileira do IMDB. Ao realizar a pesquisa, encontrei apenas um documentário, o *Tupiniqueens*, já citado anteriormente aqui. Este documentário foca unicamente na cena drag artística da cidade de São Paulo. Ao pesquisar no YouTube com os termos “*drag queens*” e “documentários”⁵ encontrei vários resultados. O documentário *Ele por Elas: O mundo das “drag queens” de São Paulo* é o mais visto, com cerca de 60 mil visualizações.

Meu projeto foi focado no Agreste Pernambucano que possui um cenário artístico drag efervescente e que não está sendo documentando no momento. Os registros do cenário drag no Brasil estão concentrados, como demonstrado aqui, nas capitais dos estados e, principalmente, na região sul-sudeste. É preciso mostrar o interior do país, o interior dos estados, e como a arte drag é produzida nesse contexto. Portanto, o projeto se mostra necessário, já que preencherá a lacuna existente na região. Além de lançar um novo olhar sobre a vida daqueles que fazem a arte drag, aprofundando-se nas relações interpessoais com a família, amigos, vida amorosa e entre drags.

³ Pesquisa realizada no dia 16 out. 2018.

⁴ Pesquisa realizada no dia 16 out. 2018.

⁵ Pesquisa realizada no dia 17 out. 2018.

4 METODOLOGIA

Como o resultado final da pesquisa foi a produção de um documentário, optei pela etnografia. Para Michael Angrosino a etnografia “significa literalmente a descrição de um povo. [...] Assim sendo, é uma maneira de estudar pessoas em grupos organizados, duradouros, que podem ser chamados de comunidades ou sociedades” (2008, p. 15). Para Rocha e Eckert a pesquisa etnográfica se constitui

no exercício do olhar (ver) e do escutar (ouvir) impõe ao pesquisador ou a pesquisadora um deslocamento de sua própria cultura para se situar no interior do fenômeno por ele ou por ela observado através da sua participação efetiva nas formas de sociabilidade por meio das quais a realidade investigada se lhe apresenta (ROCHA e ECKERT, 2008, p. 2)

O método etnográfico seria, então, o estudo de outro grupo/comunidade que o pesquisador não está devidamente inserindo, havendo, portanto, um choque cultural entre o pesquisador e o campo escolhido. A etnografia pode ser uma pesquisa tanto qualitativa ou quantitativa.

Prodanov e Freitas (2013) classificam a pesquisa quantitativa como a tradução de opiniões e informações em números, dessa forma podendo analisá-las e interpretá-las. Um exemplo de pesquisa quantitativa, por exemplo, são as pesquisas eleitorais onde candidato X possui Y por cento de intenções de votos, com margem de erro. A pesquisa eleitoral é um método de pesquisa quantitativo por transformar as opiniões e informações sobre um assunto em número. Já a pesquisa qualitativa, para os autores, é aquela em que o ambiente de pesquisa produz todos os dados, não sendo necessária a tradução estatística. Segundo os autores, a pesquisa qualitativa sugere “uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, isto é, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito que não pode ser traduzido em números” (PRODANOV, FREITAS, 2008, p. 70).

Meu documentário é etnográfico e qualitativo, já que, por meio de observação e entrevistas, analisarei o universo em que David está inserido. É preciso ressaltar que a pesquisa etnográfica não é realizada exclusivamente com um grupo ou coletivo, mas também individualmente através de pesquisa de estudo de caso. Ainda

segundo os autores Prodanov e Freitas (2013), o estudo de caso é a observação profunda e exaustiva de um objeto em particular. Trago como exemplo a reportagem produzida pelo jornalista Chico Felitti chamada *Fofão da Augusta? Quem me chama assim não me conhece*⁶, na qual o repórter passa 4 meses observando e investigando a vida de uma figura emblemática da Rua Augusta, em São Paulo. Durante esses 4 meses o repórter entrevistou pessoas que conheciam o seu personagem “de vista”, vizinhos, amigos, parentes, além do próprio Ricardo Corrêa, o Fofão da Augusta, descrevendo e apresentando todo o ambiente em que o indivíduo estava inserido. A reportagem mostra-se etnográfica por apresentar ao leitor o universo do excêntrico personagem.

Além da reportagem sobre o Fofão da Augusta, também foram vistos documentários etnográficos como *Domésticas* e *Um Lugar ao Sol*, ambos dirigidos por Gabriel Mascaro, *Laerte-se* de Eliane Brum e o já comentado *Paris is Burning*.

Meu documentário teve uma pesquisa de campo e também de estudo de caso, já que registrei parte da vida do artista drag e suas relações e interações pessoais, além de ter acompanhado suas saídas aos locais que geralmente frequenta quando está em drag.

⁶ Disponível em: <<https://www.buzzfeed.com/felitti/fofao-da-augusta-quem-me-chama-assim-nao-me-conhece>>

5 AS TUPINIQUEENS

Agora que já apresentei a história drag mundial, podemos focar na nossa história nacional. Segundo Trevisan (2011), os primeiros sinais de desafios à construção cultural de gênero no Brasil ocorreram ainda nos anos 1700 com o travestismo teatral, algo similar que foi descrito por Amanajás durante a Grécia Antiga: “[...] foi promulgado, em 1780, um decreto proibindo a presença de mulheres no palco” (TREVISAN, 2009, p. 231). O decreto foi sancionado pelo fato do teatro, naquela época, ser associado à marginalidade, algo desprezível para a elite brasileira. O autor ainda destaca que a decisão de proibição da participação de mulheres em peças teatrais não era algo novo no país já que os jesuítas também proibiram a participação de figuras femininas em peças que serviram para a catequização dos indígenas, forçando os homens interpretarem os papéis femininos na encenação (TREVISAN, 2011). O ato de travestir-se perdurou no Brasil. Alguns atores se tornaram especialistas em interpretar papéis femininos, tornando-se conhecidos por este ato, como o ator Augusto Lucci. Alguns desses atores, mais tarde, assumiram sua identidade como mulheres trans em tempo integral, fora dos palcos (TREVISAN, 2011).

O travestismo teatral era algo costumeiro dentro da sociedade daquela época e de acordo com Trevisan “em 1886, a revista teatral de maior sucesso no Rio de Janeiro foi *A mulher-homem!*” (2011, p. 238). O objetivo da revista era divulgar as peças teatrais que estavam em cartaz na época e que possuíam atores travestidos em papéis femininos. Eventualmente, a presença das mulheres começou a aumentar nos palcos, mas, mesmo assim, o ato do travestismo teatral não se dissipou completamente.

No Recife em 1922, durante as comemorações do Primeiro Centenário da Independência do Brasil, consta que foi encenada a comédia *A Sogra*, de Aloísio de Azevedo, cujos dois personagens femininos foram interpretados por rapazes estudantes de Direito. (TREVISAN, 2011, p. 240-241).

Nota-se, então, que o travestismo teatral foi um dos primeiros passos para a arte drag no Brasil. O ato de homens interpretarem personagens femininas naquele tempo é um pontapé inicial para a história drag do país e que abriu o caminho para o grupo Dzi Croquettes nos anos 1970 e para o movimento de *drag queens* que surgiu na década de 1990 nas Paradas do Orgulho Homossexual no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Segundo Freitas (2013), o início do grupo teatral Dzi Croquettes foi no ano 1972 e surgiu como um coletivo transgressor das construções sociais da época, ao trazer homens vestindo roupas femininas e elementos andróginos. Mas, afinal, por qual motivo isso seria considerado político na época? Silva (2017, p. 45) explica que em

13 de dezembro de 1968, durante o governo do general Costa e Silva, foi implantado o Ato Institucional - AI-5, que 'decretou o fechamento do congresso, a suspensão dos direitos constitucionais e a cassação de inúmeros mandatos'. Registra-se que após o AI-5 cerca de 500 filmes, 450 peças teatrais e aproximadamente 1000 músicas foram censuradas

O surgimento do grupo se deu depois da instalação do Ato Institucional número 5, que ficou marcado historicamente como o Ato que deu início a censura aos meios de comunicação e artes durante a ditadura militar. Os Dzi Croquettes foram, além de um movimento artístico, um movimento político por se encontrarem dentro desse contexto histórico-social e usarem seus espetáculos e performances para questionar a regra vigente. A ditadura militar censurava qualquer tipo de arte que usasse temas considerados inadequados para a sociedade e para os bons costumes, sendo o AI-5 o principal instrumento legal para conter estes atos. Desta maneira,

os principais alvos da censura foram, além da imprensa, as atividades artísticas como o 'teatro, o cinema, a tv, o circo, os bailes musicais [e] as apresentações de cantores em casas noturnas', ou seja, todas as manifestações que em alguma medida apresentassem uma 'ameaça' ao projeto de homogeneização e manutenção da

noção de masculinidade e feminilidade vigente na sociedade. Por isso, os Dzi ao colocarem em cena uma performance ambígua de gênero, apresentando homens vestidos, mas que não eram travestis, e se apresentando com tangas sumárias sob um corpo tido com o masculino, desestabilizaram as categorias de homem, mulher e homossexual e, por isso, se tornaram um dos alvos da censura. (SILVA, 2017, p. 49).

Os Dzi Croquettes propunham um espetáculo com homens usando vestimentas femininas, simbolizando, assim, a ambiguidade dos gêneros que é um posicionamento base para a arte drag. Assim sendo, pelo seu movimento questionador de construções sociais por meio de seus espetáculos, os Dzi Croquettes podem ser considerados um importante marco para a história da arte drag brasileira.

Após os Dzi Croquettes, um período com grandes destaques da cena drag no Brasil foi na década de 1990, após a redemocratização do país em 1985. Neste mesmo ano, uma irreverente personagem tornou-se conhecida da população brasileira: Olga del Volga, personagem criada pelo ator Patrício Bisso. A criação de personagens cômicos com relação à homossexualidade tornou-se presente na televisão brasileira a partir do final dos anos 1970 e começo dos anos 1980. Os homossexuais na televisão serviam como alívio cômico em novelas por seus traços efeminados e exagerados (TREVISAN, 2011). Olga del Volga, uma personagem cômica criada pelo ator Bisso, tornou-se famosa nesta mesma época satirizando

a moda dos conselhos sexuais em programas de TV dirigidos basicamente às mulheres, Bisso criou a 'sexóloga russa de linha soviética liberal' Olga del Volga, que respondia às cartas (quase sempre fictícias) de suas aflitas telespectadoras, sobre sadomasoquismo, orgasmo, homossexualismo, masturbação, etc. Com forte sotaque estrangeiro, Olga dizia ter a missão de 'aumentar o índice de orgasmo *per capita* dos brasileiros'. (TREVISAN, 2011, p. 309).

A personagem Olga foi uma das primeiras personagens drags cômicas a aparecer na televisão e teve ampla aceitação do público. Após ela, surgiram personagens como Silvetty Montilla, Nany People e Vera Verão que ganharam a simpatia dos brasileiros devido às suas personalidades.

A década de 1990 trouxe essas personagens cômicas para dentro das casas dos brasileiros e, além disso, as ruas das cidades. Em 28 de junho de 1995 foi realizada a 17ª Conferência Anual da Associação Internacional de Gays e Lésbicas no Rio de Janeiro, que reuniu representantes de mais de sessenta países (GREEN, 1999). Durante essa conferência foi realizada uma marcha em prol da “Cidadania Plena para Gays, Lésbicas e Travestis”, na qual “*drag queens* provocavam e flirtavam com o público no topo de um ônibus escolar cor-de-rosa chamado de ‘Priscila’ e em dois enormes caminhões” (GREEN, 1999, p. 458). Nomeou-se o ônibus cor-de-rosa de “Priscila” em referência ao famoso filme *Priscilla, a Rainha do Deserto*, no qual três *drag queens* atravessam o deserto em um trailer cor-de-rosa para fazerem uma performance.

A data escolhida foi em homenagem ao ato histórico que ocorreu no bar *Stonewall Inn*, em Nova Iorque. Em 1969, o bar freqüentado por homens e mulheres gays, foi atacado pela polícia da cidade no dia 28 de junho. Ao contrário de fugirem, as pessoas que estavam no bar no dia revidaram o ataque, gerando uma luta durante todo o fim de semana contra a força policial. O ocorrido dentro de *Stonewall* foi o início da organização política LGBT nos Estados Unidos e o dia ficou marcado como o Dia do Orgulho Homossexual (TRINDADE, 2012). Vários movimentos na década de 1990 aqui no Brasil foram iniciados em homenagem ao marco histórico ocorrido em *Stonewall*.

No ano seguinte, em 28 de junho de 1996, foi organizada a primeira Parada do Orgulho Gay, em São Paulo, mas “no dia marcado para a concentração, na Praça Roosevelt estavam presentes apenas alguns atuantes militantes, algumas drags, conhecidas por suas performances nas boates gays da cidade” (TRINDADE, 2012, p. 77). Entre as personalidades drags, estava Silvetty Montilla que “se tornou apresentadora oficial do evento” (TRINDADE, 2012, p. 92).

Silvetty Montilla é uma artista que iniciou sua carreira dentro de boates gays como apresentadora de shows, além de performer, há mais de 26 anos. A performer possui uma longa carreira e já

transitou entre peças de teatro; apresentações em boates gays por todo o Brasil; programas de TV como a TV Fama, Programa Eliana, Toma Lá, Dá Cá; apresentou programas de rádio; gravou dois álbuns como cantora (SILVA, 2015, p. 24).

Silvetty usa sua visibilidade para lutar pelos direitos das pessoas LGBT, comunidade da qual faz parte. Foram personagens como Silvetty que abriram caminho para a nova geração de *drag queens* que faz sucesso no Brasil e serviu como inspiração para essas novas artistas, que seguiram o exemplo de Silvetty e continuaram a luta pelos direitos LGBT.

Não há como falar do estado atual da arte drag no Brasil e não citar a mais famosa performer atualmente: Pablló Vittar. Como citado anteriormente, Pablló é a *drag queen* mais seguida do mundo no Instagram, com mais de 8 milhões de pessoas que acompanham diariamente a vida da cantora, possui mais de 5 milhões de inscritos em seu canal no YouTube e mais de 2 milhões de ouvintes mensais no Spotify⁷. Além dos números nas redes sociais, Pablló também faz aparições em programas de TV, já cantou em um palco menor do Rock In Rio e foi convidada especial do show da cantora Fergie no palco principal, também colaborou internacionalmente com cantores de Portugal, Inglaterra e Angola. Em 2019, Pablló foi convidada para se apresentar em paradas do orgulho LGBT mundo afora, além de ter se apresentado na ONU, em uma festa em homenagem a Rainha da Inglaterra. Com a arte drag e sua voz singular que Pablló saiu do interior do estado do Maranhão e alcançou outros patamares.

Além de Pablló, existem outras drags que também cantam como Glória Groove, Lia Clark, Aretuza Lovi e Kaya Conky. Cada uma representando a música e arte do seu próprio jeito. Apesar de várias drags serem cantoras atualmente, este não é o único ramo que elas seguem. Lorelay Fox é *youtuber* e traz em seu canal vídeos sobre o mundo LGBT, assim como questões políticas ligada ao movimento. Lorelay possui mais de 650 mil inscritos em seu canal e mais de 480 mil seguidores no Instagram⁸. Samira Close também é *youtuber* e tornou-se famosa na internet por

⁷ Pesquisa realizada no dia 25 jun. 2019, às 22h33.

⁸ Pesquisa realizada no dia 25 jun. 2019, às 22h39.

narrar suas partidas online do jogo *League of Legends*. Ela possui mais de 270 mil inscritos no seu canal e cerca de 180 mil seguidores no Instagram⁹.

Também temos as apresentadoras de TV, Penelopy Jean, Ikaro Kadoshi e Rita Von Hunty. As três *drag queens* comandam o *DragMe as a Queen* seu próprio show onde transformam mulheres normais em *drag queens*. Além deste programa, também temos o *Academia de Drags* comandado pela já citada anteriormente Silvetty Montilla. O *Academia de Drags* é um reality show aos moldes do *RuPaul's Drag Race* e é disponibilizado gratuitamente no YouTube, o programa possui 2 temporadas e já arrecada mais de 1 milhão de visualizações em seu canal.

Já no estado de Pernambuco, a personagem drag que ganha mais destaque é Cinderela. Criada pelo humorista Jeison Wallace, Cinderela possui seu próprio programa de televisão na TV Jornal, afiliada do SBT. A personagem ganhou fama primeiro nos palcos, com uma peça teatral que ficou 3 anos em cartaz e que foi sucesso de público no estado. Com tal sucesso, ofereceram um horário na televisão. O programa *Papeiro da Cinderela* é humorístico e possui esquetes, além de apresentações musicais de artistas locais no programa. Outro destaque na cena drag de Pernambuco é o projeto *The Drag Series* criado pelo fotógrafo Fernando Cysneiros. O projeto ficou nacionalmente conhecido por tirar fotos de *drag queens* não apenas de Pernambuco, mas de todo o Brasil e algumas também de outros países. Atualmente possui mais de 60 mil seguidores no Instagram e mais de 27 mil likes no Facebook¹⁰, com mais de 200 drags fotografadas¹¹.

A partir disso, pode-se concluir que a arte drag no Brasil surgiu há quatro séculos e se modificou junto ao contexto social de cada época. O fazer drag sempre esteve presente no país e vai continuar presente. É importante ressaltar, também, que a arte drag no Brasil é, inevitavelmente, política, já que questiona o que é ser homem e mulher, feminino e masculino, em um país em que a cada 20 horas uma pessoa LGBT é morta¹². É preciso coragem para ser drag em um país com números tão altos de LGBTs mortos.

⁹ Pesquisa realizada no dia 25 jun. 2019, às 22h42.

¹⁰ Pesquisa realizada no dia 25 jun. 2019, às 22h43.

¹¹ Dados divulgados no site do projeto: www.thedragseries.com

¹² Pesquisa realizada pelo Grupo Gay da Bahia, em relatório divulgado. Disponível em <<https://grupogaydabahia.files.wordpress.com/2019/01/relat%C3%B3rio-de-crimes-contra-lgbt-brasil-2018-grupo-gay-da-bahia.pdf>>.

6 O DOCUMENTÁRIO

Além de estudar a história dessa arte performativa, também precisamos compreender o produto no qual ele se transformará: um documentário. O gênero documentário está presente desde a criação do cinema, começando com os irmãos Lumière que fizeram o primeiro registro cinematográfico da história de vários trabalhadores saindo da fábrica ao final do turno (ALTAFINI, 1999). Os filmes dos irmãos também contaram com trens, funerais e os balanços das folhas nas árvores. A exibição do trem tornou-se famosa por também ter sido registrada a reação do público ao assisti-la e mostrar-se assustado ao pensar que o trem sairia pela parede de projeção. Este foi o início do cinema: o registro da vida urbana da época em que os dois irmãos estavam inseridos. Foi a partir disso que o cinema começou a se desenvolver, surgindo os diversos gêneros de ficção e também de documentário. Mas, afinal, o que é documentário?

Segundo Nichols, o documentário “representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares” (2005, p. 47), ou seja, o documentário lança luz a alguma parte da sociedade (pessoas ou temas) que é marginalizada ou até mesmo conhecida com uma perspectiva diferente. Por escolher uma temática ou pessoa específica “os documentários dão-nos a capacidade de ver questões oportunas que necessitam de atenção” (NICHOLS, 2005, p. 27).

Ainda segundo o autor, o filme documentário se engaja no mundo pela representação de três maneiras diferentes. A primeira seria a capacidade do documentário de “oferecer-nos um retrato ou representação reconhecível do mundo” (NICHOLS, 2005, p. 28). Essa seria uma representação fiel do mundo através das imagens apresentadas. A segunda maneira é o documentário como a representação dos interesses de outros, ou seja, o documentarista assume o papel de representante ou defensor de outros ou da temática social. E a terceira e última maneira de representação do documentário, de acordo com Nichols é quando

os documentários podem representar o mundo da mesma forma que um advogado representa os interesses de um cliente: colocam diante de nós a defesa de um determinado ponto de vista ou uma

determinada interpretação das provas. Nesse sentido, os documentários não defendem simplesmente os outros, representando-os de maneiras que eles próprios não poderiam; os documentários intervêm mais ativamente, afirmam qual é a natureza de um assunto, para conquistar consentimento ou influenciar opiniões (NICHOLS, 2005, p. 30).

Seja qual for o sentido de representação, fica claro que o filme documentário tem a proposta de debater e colocar sob uma nova perspectiva temas ou personagens que são socialmente relevantes para aquela época e que “aqueles que adotam o documentário como veículo de expressão desviam nossa atenção para o mundo que já ocupamos” (NICHOLS, 2005, p. 20).

No Brasil, o gênero documentário originou-se no começo do século XX, mas as primeiras câmeras analógicas foram trazidas para o país no final do século XIX e, desde o surgimento “chamou a atenção de intelectuais, políticos, religiosos, militares, médicos e educadores” (SCHVARZMAN, 2004, p. 264). Apontado como um dos principais documentaristas do começo do século XX, Humberto Mauro era o diretor do Instituto Nacional do Cinema Educativo, criado em 1936, e chegou a produzir mais de 350 filmes com esse teor documentarista (GONÇALVES, 2006). Apesar de ter um alto número de documentários e ser um dos principais cinematógrafos da época, Mauro começou os registros documentais mais por necessidade do que paixão. Devido ao fato do cinema ser algo elitizado naquela época, aqueles que faziam cinema muitas vezes começavam pelo ramo do documentário por ter uma parte da sociedade que pagava um bom dinheiro para ser registrada pelas lentes (SCHVARZMAN, 2004). Rodrigues também destaca a elitização do gênero:

Esses filmes, financiados pelo estado, por empresários e coronéis fazendeiros, sem negar o valor histórico, estavam sob a orientação da classe detentora do poder político e econômico, logo, direcionados de alguma forma para promoção da elite aqui e no exterior (RODRIGUES, 2010, p. 64).

Dentro desse contexto, surgiram os primeiros filmes documentários brasileiros e que Mauro iniciou sua carreira e tornou-se um dos grandes nomes do início do cinema documentário no Brasil.

Após Humberto Mauro, vários filmes foram produzidos dentro de diferentes contextos sociais e políticos do Brasil. Entre eles, dois períodos são destacados como historicamente relevantes para o gênero: o documentário moderno e o contemporâneo. O documentário moderno durou entre as décadas de 60 e 80, já o contemporâneo começou na década de 90 e dura até hoje (MESQUITA e LINS, 2008). Ambos os períodos foram marcados pela conjuntura política nacional da época, que afetou diretamente os investimentos na área e, portanto, a produção de filmes.

É chamado de “o documentário moderno brasileiro” o período vivido pelo gênero entre as décadas de 1960 e 1980, que estava incluído no Cinema Novo. O contexto político da época afetou profundamente todas as produções cinematográficas: a ditadura militar do Brasil, ocorrida entre 1964 e 1985. De acordo com Glauber Rocha, um dos principais diretores do Cinema Novo, em seu livro *Revolução do Cinema Novo* com Ismail Xavier o movimento era único em toda a América Latina, completando que “no Brasil o cinema novo é questão de verdade e não de fotografismo” (ROCHA e XAVIER, 2004, p. 17). Os autores ainda destacam que o Cinema Novo era composto por “filmes de autor”, ou seja, quando os diretores tomam uma posição mais autoral que mostram problemas sociais da época. Além de filmes ficcionais, os documentários também eram produzidos no mesmo pensamento do Cinema Novo. Segundo Carvalho “há uma produção de cinema documentário, de curta-metragem em sua maior parte, que reforça o interesse do Cinema Novo pela dimensão histórica dos acontecimentos” (2006, p. 294), portanto, segundo a autora, o documentário moderno teria incluído a preocupação e reflexão sobre o contexto social e político do país, uma forte característica do Cinema Novo. De acordo com Gonçalves (2006) um dos principais motivos para a realização de documentários de cunho social seria a conjuntura política do país que motivaria

a realização de inúmeros filmes, que voltam o olhar para o interior do país, na busca da valorização das questões regionais, com temas voltados às manifestações da cultura, economia e religiosidade popular (GONÇALVES, 2006, p. 82).

Com a mudança de temáticas exóticas, como a gravação de temas desconhecidos da população brasileira, para os aspectos sociais do país, o Cinema Novo e, conseqüentemente, o documentário moderno, sugeriram, também, uma nova escolha estética para a produção dos filmes.

A imagem não é mais limpa, estática, devidamente iluminada e sim a câmera na mão provoca oscilações, tremores, ela se locomove com o caminhar do fotógrafo, não são utilizados filtros, a luz é natural, estourada, portanto, na maioria das vezes, deficiente. Muitas vezes são utilizados negativos vencidos que originam imagens super-contrastadas, mas que são incorporadas a concepção estética do filme (ALTAFINI, 1999, p. 13).

Essa estética derivou da escolha autoral do Cinema Novo, de apresentar o olhar do diretor ao público. No caso do documentário, esse olhar era apresentado pela narração ou até mesmo quando algum personagem daquele contexto social registrado pegava o equipamento e filmava parte de sua vida. Ao passar do tempo, a tecnologia evoluiu e, com ela, as técnicas de produzir cinema.

Podemos começar a dissertar sobre o documentário contemporâneo ao falar sobre Eduardo Coutinho, considerado pela crítica um dos maiores documentaristas do Brasil. Com seu documentário *Cabra Marcado para Morrer* (1984), o diretor iniciou uma nova concepção estética para os filmes do gênero. Coutinho apresenta o uso de entrevistas dentro de seus filmes, diferentes de outros que vieram antes do cineasta. Em seu filme *Santo Forte* (1999), o cineasta aposta em “filmar a palavra do outro e concentra-se no encontro, na fala e na transformação de seus personagens diante da câmera” (LINS, 2008, p. 10). De acordo com Lins (2008), o *Santo Forte* foi um dos primeiros documentários a trazer um foco na entrevista e que esse seria um movimento de “subtração” comparado ao anterior, que seria sobrecarregado de imagens. *Santo Forte* concentra-se no encontro, o momento único vivido entre o cineasta e aquela pessoa que está contando sua história. Além de trazer este novo elemento, o cineasta também mudou as escolhas estéticas em comparação ao movimento anterior, e *Santo Forte* tornou-se um

documentário inaugural, um minimalismo estético que será a marca do diretor nos filmes posteriores: sincronismo entre imagem e som, ausência de narração over, de trilha sonora, de imagens de cobertura (LINS, 2008, p.10).

Ainda segundo Lins, a presença da entrevista é inovadora, mas os temas acabaram ficando mais abertos, amplos e plurais, não se focando apenas em problemas sociais, mas no encontro pessoal com cada entrevistado, que torna a entrevista para o documentário um momento único e exclusivo. Entretanto, não apenas de entrevistas se sustentou o documentário contemporâneo, mas a subjetividade e a observação também foram um dos pilares para o gênero.

O “cinema da observação” ou “cinema direto” utiliza a prática de “invisibilidade”: eles limitam, na edição do filme, a aparição ou a troca de contatos da equipe de filmagem com os personagens. Essa escolha tem o objetivo de deixar o documentário o mais “natural” possível dentro da realidade daquela pessoa ou grupo, como se elas não estivessem sendo registradas pelas câmeras, fazendo que o documentário seja um recorte único no tempo. Dessas escolhas feitas pelo movimento surgiram “filmes cheios de momentos banais, ordinários, inessenciais para o decorrer da narrativa” (LINS, 2008, p. 19). Esses momentos onde o tempo é “suspenso” e onde “nada” acontece, na realidade, são mais uma forma de exibir o universo da temática, grupo ou indivíduo, que está sendo registrada.

Já a subjetividade dos filmes contemporâneos não é encontrada apenas de uma maneira. Por meio do uso da observação e “dos momentos onde nada acontece”, o documentário contemporâneo também constrói uma história narrativa visual e pessoal. Como, por exemplo, no documentário *Rocha que Voa*, sobre o cineasta Glauber Rocha, que foi produzido e dirigido pelo seu filho. A posição privilegiada de Eryck Rocha o concedeu acesso a imagens de arquivo, a falas nunca vistas de Glauber sobre o contexto político onde estava inserido. O filme *Santiago* de João Salles Moreira também faz uso da observação. João Salles conta a história do mordomo de sua família, explicitando a relação familiar do diretor com o personagem.

É importante ressaltar que ambos os movimentos, contemporâneo e moderno, não se sustentam “separadamente”. O movimento contemporâneo contou com a influência do moderno, ao também trazer causas sociais dentro de seus

filmes e o uso de entrevistas em momentos únicos de cada narrativa. Assim como o cinema moderno, o contemporâneo decidiu mudar a estética existente dos documentários, criando e modificando os modelos narrativos, a montagem, a fotografia.

7 SOBRE DERRUBAR PORTAS E NÃO ESPERAR JANELAS

Até chegar ao David, pesquisei e tentei entrevistar outras drags da cidade. Enviei mensagens pelo o Instagram, que é uma rede social bastante utilizada pelos artistas para divulgarem as fotos e vídeos de suas drags. Poucas drags me responderam e algumas delas me deixaram no vácuo. David foi o único que, depois que expliquei o teor pessoal que o documentário teria, aceitou me encontrar para uma conversa.

Eu acompanhei David Lucas e sua persona drag Lady Joe por dois meses, do fim de março até o fim de maio. Lembro a primeira vez que o encontrei para uma pré-entrevista e como ele foi aberto comigo de uma maneira que eu não conseguiria ser com alguém que nunca vi antes. Desde o primeiro momento sua franqueza me surpreendeu, mas também notei outras coisas: havia confusão, raiva e receio em seus olhos. O receio, claro, era sobre mim e de como ele ia expor sua vida para um estranho, expor sua família e a si mesmo. Mas, mesmo assim, ele engoliu aquele sentimento e seguiu em frente. Tempos depois ele me disse o porquê: “as pessoas precisam ver isso”.

David Lucas nasceu no dia 26 de outubro de 1999 (mesmo dia que eu, ano diferente) e foi entregue a uma realidade. Digo uma, porque no Brasil existem várias. A data de nascimento sempre foi significativa pra ele: foi em um de seus aniversários que se montou pela primeira vez. Disse-me que a primeira vez foi ruim, foi algo que fez para se desviar da dor que sentia. Na verdade, só começou a gostar mesmo de se montar a partir da terceira vez, foi ali que tomou gosto pela coisa, pela revolta, pela catarse. Isso foi algo que eu notei desde o começo sobre sua drag, e algo que ele próprio me dizia constantemente, Lady Joe é sobre não se submeter. É sobre extravasar, tirar tudo de ruim, é uma terapia para ele.

Em *Performance Drag queen e devir artista* (2010), o pesquisador José Gadelha entrevista cerca de 50 *drag queens* sobre a arte da montagem¹³ e o que é ser drag. Ao entrevistar David, percebi uma semelhança com um trecho do artigo citado:

¹³ Gíria usada para o ato de se maquiar, colocar a peruca e vestir as roupas de drag. É o processo de transformação que as *drag queens* passam para se tornarem drags.

As *drag queens* costumam se identificar como sendo personagens. Segundo as próprias *drag queens*, elas são criadas por um outro agente, o intérprete da *drag queen*, que as viveriam em determinados momentos. Essa separação intérprete/personagem seria traçada por meio daquilo que as *drag queens* denominam como seu processo de transformação corporal-pessoal, a montagem (GADELHA, 2010, p. 12).

Essa diferença entre personagem e artista é algo que David separa de si, em uma das cenas iniciais do meu documentário ele destaca que “Eu ESTOU Lady Joe, eu não SOU Lady Joe”. Essa é uma das cenas iniciais do documentário por uma razão: é nesse momento que podemos ver a separação do artista e da drag, sua personagem. Mesmo sua vida sendo afetada pela persona drag, David não é Lady Joe. A drag serve seu propósito artístico e é deixada de lado pelo jovem, mas não totalmente. É possível ver aspectos da drag quando David está desmontado, sugerindo que essa identidade não é fixa. Na pesquisa de Chidriac e Oltramari, essa fluidez também é vista em seus entrevistados que

em alguns momentos, a identidade das personagens que representam é vivenciada e vivificada mesmo quando não estão montadas, demonstrando a fluidez da identidade. Isso geralmente ocorre em momentos de maior intimidade, quando se encontram em espaços privados, entre amigos e pessoas mais íntimas (CHIDRIAC, OLTRAMARI, 2004, p. 475).

Os autores também relatam que seus entrevistados são chamados, constantemente, pelos nomes de suas drags. Entrevistando David, ele também me fala isso, mas que tenta separar os dois momentos “Uma coisa é quando eu tô de boy, outra de drag, não dá pra ficar me chamando de Lady Joe quando eu tô de boy”. Mesmo tentando separar personagem e artista, a drag se faz presente em David em suas atitudes. Nomeei o documentário de “BRAVO!” por duas razões. A primeira foi pelos múltiplos significados que a palavra apresenta. A segunda é por achar que David se encaixa muito bem em cada uma delas.

O primeiro dia que o acompanhei foi um sábado quente de março, fomos primeiro para o ensaio e depois para sua casa. Ele faz uma oficina de teatro com o

grupo TEA (Teatro Experimental do Agreste), com o qual também participou de um espetáculo que o fez sair viajando pelo Brasil, o Auto da Compadecida. Depois do ensaio, descemos a pé até o centro da cidade, acompanhado de outras pessoas. De longe, pudemos ver uma tenda enorme montada no pátio de eventos Luiz Gonzaga: um circo internacional havia chegado à cidade. “Eu sempre sonhei em fugir com o circo, sabia, Gabriel? Desde pequeno”, me contou enquanto o resquício de sol batia em nossos olhos. Ao chegarmos no centro, pegamos o ônibus para seu bairro, um lugar periférico dentro da cidade. Já era noite quando entramos pela porta da sua casa e vi sua irmã mais velha e seu sobrinho. Ambos me cumprimentaram e fomos para o quarto de David. Lá, comecei a entrevistá-lo, mas estava sem luz alguma (ele havia estourado a lâmpada em uma de suas crises) e a única luz que entrava no lugar vinha da cozinha. Depois disso, ele foi se montar.

Gravei-o em pé, do lado de fora do quarto de sua mãe, enquanto ele se maquiava no espelho e me dizia que não aceitava grito de ninguém. Contava-me sobre seus relacionamentos amorosos e de como não era depósito de esperma de ninguém. Sua mãe então abre a porta da casa e entra. Ela me dá boa noite ao me ver e David nos apresenta, dizendo que sou o rapaz que ele tinha falado do documentário. Ela fica calada e vai arrumar suas coisas.

Estou esperando Lady Joe sentado no sofá de sua casa. A mulher da voz de nicotina, sua mãe, está deitada em outro sofá, fumando um cigarro. David implora pela ajuda da mãe para arrumar sua roupa, ela permanece deitada. Ao longo do dia, ele havia me dito várias vezes que estava cansado, mas que tudo bem porque sua mãe iria ajudá-lo a se montar hoje. Ela estava cansada e permaneceu deitada no sofá, com seu cigarro na mão. Enquanto isso, David tentava costurar balões vermelhos em um tecido, para amarrá-lo em sua cintura.

Quanto à estética e a própria personalidade da drag, a meu ver, David se aproxima bastante do *camp*. Tema do Met Gala¹⁴ de 2019, o *camp*, além de um conceito estético, é também um tipo de comportamento.

O termo *camp* aponta para uma sensibilidade e uma estética marcadas pelo artifício, pelo exagero, presente no interesse por ópera, melodramas e canções românticas. O *camp* se situa no

¹⁴ Evento beneficente do Instituto de Vestuário do Museu de Arte Metropolitano. Reúne celebridades e estilistas e todo ano escolhe-se um tema diferente para a passarela.

campo semântico de ruptura entre alta cultura e baixa cultura, como o kitsch, o trash e o brega. Como comportamento, a palavra remete à fecheação, ou seja, ao homossexual espalhafatoso e afetado, ao transformista que dubla cantores conhecidos, tão presente em boates e programas de auditório, não só como clichê criticado por vários ativistas e recusado no próprio meio gay, quando se deseja firmar talvez um novo estereótipo ou, pelo menos, uma imagem mais masculinizada de homens gays, mas como uma base para pensar uma política sustentada na alegria e no humor, como alternativa ao ódio e ao ressentimento (LOPES, 2006, p. 384).

Em seu comportamento, David adentra no estilo *camp* por ter uma personalidade forte, por ser performático. O *camp* também é sobre ser transgressor dentro do contexto social em que se está inserido, e, inegavelmente, David é. Além de comportamental, ele também traz questões estéticas transgressoras dentro da cidade. A estética drag dentro de Caruaru é a alusão ao corpo curvilíneo da mulher e ser extremamente feminina. O próprio David reconhece a estranheza da sua drag em comparação a essa estética “Eu me monto de barba, eu não uso salto, não uso *padding*, acho que sou a drag mais estranha de Caruaru”. O *camp*, portanto, estaria presente em seu contexto pela forma que David o utiliza, inconscientemente, para se diferenciar de outras drags da cidade.

Algumas semanas depois, estávamos novamente esperando o último ônibus da linha para irmos até o Metal Beer, atrás do Pátio de Eventos, é o lugar que ele mais frequenta, sentado na praça perto do bar. Aconteceu um imprevisto: o motorista nos furou. Decidimos andar até o bar, então. Quase 3km de distância. Minha apreensão era alta, mas era o único jeito de chegarmos até lá. Não tínhamos dinheiro pra um uber. A câmera ficou na minha mochila e meu celular permaneceu dentro do bolso. Ao longo do caminho aconteceram várias coisas. Um carro passou com um homem gritando “É um boneco de Olinda, é?” que David respondeu com um sonoro “Tua mãe”. Nós entramos em uma rua e tinham três pessoas conversando na calçada, elas correram para dentro quando nos viram. Um cara bêbado parou em nossa frente e ficou nos encarando até, finalmente, ir embora. “Se eu tivesse sozinho os carros estariam parando pra perguntar quanto é o programa”, ele me disse enquanto andávamos, “eu nunca aceitei, claro”. “Não mesmo?”, perguntei por

sentir que ele escondia algo. “Bem, já peguei algumas caronas, quando eu tinha uns 14 anos, mas nunca rolou nada demais”.

Nesse dia, ao atravessarmos o pátio de eventos, com a tenda enorme do circo, ele estava alegre. Nem parecia que havíamos caminhado mais de 2km, à noite, sozinhos. Ele pulava, rodopiava, e ria enquanto conversava comigo. “Quando eu comecei me chamavam de drag de circo, sabia?”. Alguns segundos depois encontramos uma mulher morena, de salto alto, que estava saindo de um dos trailers que ocupavam o espaço. Lady Joe se aproximou dela.

Lady Joe – Oi, moça, boa noite.

Moça – Boa noite, que linda você.

Lady Joe – Ai, brigada. Moça, cês tão aceitando currículo?

Moça – Olha, não sei te dizer. Cê tem que procurar o responsável pra se informar.

Eu – É o sonho dele fugir com o circo.

Lady Joe – É o meu sonho.

Moça (rindo) – Então vamo simhora.

Ele estava cabisbaixo e de cabeça raspada, da última vez que o vi. Havia parado de se montar fazia 2 semanas e se sentia confuso. Conversamos sobre suas indecisões, sobre seu futuro. “Hoje eu tô muito pra baixo, não posso voltar a ficar mal”, ele repetiu essa frase além das minhas contas durante esse dia. Ele é bastante preocupado com sua estabilidade mental, em janeiro de 2019 ele saiu do internamento e é acompanhado 3 vezes por semana, em uma terapia grupacional. As variações de humor de David foram algo que quis mostrar no filme. Para isso me preocupei com o tipo de montagem que utilizaria no documentário. Segundo Renó, a montagem é

uma modalidade fundamental para a narrativa, ela estabelecerá uma interdependência de todas as expressões ao agir, através do corte, como transformadora das materialidades. Nessa perspectiva, o corte parece ser o fator que trabalhará o material fotográfico, como também o ordenamento do material sonoro, moldando relações e associações que integrarão a narrativa [...] (RENÓ, 2008, p. 83).

A montagem é parte fundamental do cinema, que é uma arte que se difere justamente por esse controle ao tempo. Partindo disso, tentei criar uma montagem não-linear, tentando seguir a própria personalidade de David, uma pessoa com altos e baixos emocionais. Essa montagem não-linear pode ser percebida ao vermos David com tamanhos diferentes de cabelos e na própria apresentação de sua mãe e irmã. Geralmente, as apresentações de algum personagem se dão no começo: Eu sou Fulana, tenho X anos. Tentei fazer o contrário: apresentei, primeiro, as falas das mulheres em relação à David e, depois, qual o grau de parentesco entre os personagens. É apenas através da montagem que essa brincadeira temporal é possível, fazendo com que o filme fique cada vez mais parecido com a psicologia de seu protagonista.

Esse processo de montagem começou com análise de todo o material coletado, assistindo e reassistindo para saber o que era utilizável ou não para a proposta do filme. A partir disso, tentei representar David da melhor maneira possível, não dando um papel de vítima a ele, mas, sim, um papel de dono e narrador da própria história. É importante, quando se faz um documentário sobre uma pessoa que tem uma situação de vida vulnerável, tomar cuidado para não reforçar certos discursos, já que o próprio cinema é pensado

não apenas como uma máquina de registrar imagens do cotidiano, mas como elemento ordenador de um discurso que, muito mais do que mostrar imagens em movimento, serve também para organizá-las, inaugurando uma forma de discurso próprio [...] (CODATO, 2010, p. 49).

Partindo disso, tomei cuidado para não apresentar David como uma vítima da realidade em que ele estava inserido, gerando situações que pudessem reforçar discursos violentos, mas que, mesmo assim, mostrasse que ele está em uma situação vulnerável, assim como outras pessoas LGBTQ+ aqui no Brasil, por conta de quem é. Veja bem, a violência é algo presente na vida de David, mas não é isso que o define, sobrevivente ou vítima não são, nem de longe, umas das palavras que eu usaria para definir quem David é. Além disso, o cinema

ao longo de sua história, instituiu valores e representações que contribuíram para definir a rigidez dos papéis dicotômicos entre hetero/homo, homem/mulher e masculino/feminino, reapropriando-se das relações do poder falocêntrico, heteronormativo e patriarcal (NEPOMUCENO, 2009, p. 03)

Essa desconstrução de representação começou a mudar depois do Cinema Queer, movimento cinematográfico que foi ocupado pelas pessoas LGBT para criarem filmes e séries com representações fiéis do público. A posição de poder ocupada pelas pessoas LGBT é uma mudança no cinema, seja ficcional ou documental, e as *drag queens* ocupam um importante papel por justamente borrarem os limites do masculino e feminino, do que é ser homem e mulher. Documentar uma *drag queen* é registrar a mudança que esse ser traz ao seu redor, e ao mundo, quando decide performar ou simplesmente sair na rua.

Uma semana depois de eu conhecer sua mãe, ao vê-lo para mais uma entrevista, ele parou para me agradecer. Eu fiquei confuso “Agradecer? Pelo quê?”. Ele sorriu, “mainha tá sendo mais paciente com minha drag agora, é por causa desse documentário”. Esse agradecimento ficou em minha cabeça durante todo o resto da gravação. Dei-me conta de que não estava apenas registrando o mundo dele, mas também o modificando com minha presença. No mesmo dia que o ônibus nos furou, ele comentou que sua mãe havia perguntado sobre mim, sobre minha sexualidade. Ela disse “tá vendo, David? Ele sabe se portar, não é tão escandaloso feito você, é educado, chega aqui, entra e sai”. Eu imaginei sua voz de nicotina em meus ouvidos ao escutar ele me contar a história. Foi a mesma voz que me disse, no dia que pedi para entrevistá-la em frente a câmera, “é melhor não, não tenho nada bom pra dizer”. Mesmo com toda aquela atitude, aquela mulher nunca deixou de ajudá-lo. Não o impedia de vestir roupas de mulheres e se maquiar dentro de sua casa. Às vezes, pequenos atos de amor superam palavras ásperas.

David Lucas não vive em uma realidade fácil. E sua atitude nunca foi aceitá-la, abaixar a cabeça e ficar quieto enquanto o mundo à volta dizia que sua existência não estava correta, que ele não podia pintar as unhas, que ele não podia ser afeminado, que ele não podia.

Bravamente, David ergueu sua voz, sua cabeça, seu punho. Sobreviveu a pedradas oriundas de um grupo de moleques, sobreviveu a um grupo de homens

armados dentro de um carro, sobreviveu a si mesmo. E continuou a se montar, continuou a ser quem é, não importasse o preço.

É um comum ditado de que quando uma porta se fecha, uma janela se abre. Algumas portas para ele nunca se abriram, ficaram emperradas por conta de sua classe social, sua pele. Ele não esperou uma janela se abrir. David resolveu derrubar as portas aos chutes.

8 CONCLUSÃO

Ser uma *drag queen* é bem mais do que vestir uma roupa, colocar uma peruca e performar músicas. Ser uma *drag queen* é um ato político que interfere em vários aspectos da vida do (a) artista. No caso de David, ser uma *drag queen* é um processo terapêutico, no qual ele extravasa os sentimentos ruins que carrega dentro de si. E a sua persona feminina faz tudo o que ele próprio não faz normalmente. A interferência da arte vai além do campo artístico e perpassa o emocional.

Também perpassa pela camada familiar e pelos amigos. A mãe biológica de David não aceita que ele se monte, acha que é um “desserviço” ele se expressar daquele jeito. A irmã, ao contrário, o ajuda a se montar e fica preocupada quando ele sai. A mãe adotiva, mesmo com suas palavras ferrenhas, não o impede. Ao acompanhá-lo montado, várias pessoas o param para cumprimentá-lo. Homens héteros, senhoras idosas, até mesmo uma menina de 7 anos pediu para tirar uma foto, um dia.

Ao longo do acompanhamento, ficou claro como Lady Joe é uma parte importante de sua vida, mesmo que nem sempre esteja presente. “Lady Joe pra mim é sobre ir e vir”, contou-me David. Ser uma *drag queen* mudou a vida de David e a de todos ao seu redor.

O tempo total do documentário ultrapassa 20 minutos de duração. Após um ano de sua realização, tempo para a circulação em festivais de cinema, pretendo disponibilizá-lo online.

REFERÊNCIAS

ALTAFINI, Thiago. **Cinema documentário brasileiro: evolução histórica da linguagem**. Portugal: Revista de Recensões de Comunicação e Cultura.1999.

AMANAJÁS, Igor. **Drag queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas**. Minas Gerais: Revista Belas Artes, ano, v. 6, 2014.

ANGROSINO, Michael. **Etnografia e observação participante: coleção pesquisa qualitativa**. São Paulo: Artmed Editora, 2009.

CARVALHO, Maria do Socorro. **Cinema novo brasileiro**. Coleção Campo Imagético. São Paulo: Papyrus Editora, p. 289-310, 2006.

CHIDIAC, Maria Teresa Vargas; OLTRAMARI, Leandro Castro. Ser e estar *drag queen*: um estudo sobre a configuração da identidade queer. **Estudos de psicologia**, Natal, v. 9, n. 3, p. 471-478, 2004.

CODATO, Henrique. Cinema e representações sociais: alguns diálogos possíveis. **Verso e Reverso**, Porto Alegre, v. 24, n. 55, p. 47-56, 2010.

CYSNEIROS, Adriano. **Da transgressão confinada às novas possibilidades de subjetivação: resgate e atualização do legado Dzi a partir do documentário Dzi Croquettes**. Salvador: UFBA, 2014.

DOURADO, Rodrigo Carvalho Marques. **Mulheres com H: estereótipos ambivalentes, representações tensionadas e identidades queer no programa de TV Papeiro da Cinderela**. Recife: UFPE, 2009.

FREITAS, Talitta Tatiane Martins. **Nem dama, nem valete eu sou um Diz Croquette: novas sensibilidades políticas e culturais no Brasil da década de 1970**. 27º Simpósio Nacional de História. Uberlândia: UFU, 2013.

GADELHA, José. **Performance drag queen e o devir artista**. 27ª Reunião Brasileira de Antropologia. Belém, 2010.

GONÇALVES, Gustavo Sonraz. **Panorama do Documentário no Brasil**. Doc On-Line: Revista Digital de Cinema Documentário, Amazonas, n. 1, p. 79-91, 2006.

GREEN, James Naylor. **Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

JESUS, Jaqueline Gomes. **Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos**. Brasília, 2012.

LINS, Consuelo. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LOPES, Denilson. Cinema e gênero. MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. São Paulo: Papirus, p. 379-393, 2006.

NEPOMUCENO, Margarete Almeida. O colorido cinema queer: onde o desejo subverte imagens. **Anais do II Seminário Nacional Gênero e Práticas Culturais**, 2009.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papirus Editora, 2005.

PRODANOV, Cleber Cristiano; DE FREITAS, Ernani Cesar. **Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**. Rio Grande do Sul: Editora Feevale, 2ª Ed. 2013.

RENÓ, Denis Porto. A montagem audiovisual como base narrativa para o cinema documentário interativo: novos estudos. **Revista Latina de Comunicación Social**, Espanha, v. 11, n. 63, 2008.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornelia. Etnografia: saberes e práticas. **Illuminuras: série de publicações eletrônicas do Banco de Imagens e Efeitos Visuais**. Porto Alegre, 2008.

ROCHA, Glauber; XAVIER, Ismail. **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

RODRIGUES, Flávia Lima. **Uma breve história sobre o cinema documentário brasileiro**. CES Revista, Juiz de Fora, v. 24, n. 1, p. 61-73, 2010.

SCHVARZMAN, Sheila. Humberto Mauro e o documentário. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004.

SILVA, Natanael de Freitas et al. **DZI CROQUETTES: invenções, experiências e práticas de masculinidades e feminilidades vigiadas**. Rio de Janeiro: UFRRJ, 2017.

SILVA, Rodrigo Souza et al. **Drag queens, montagens e reinvenções: tecendo outras existências**. Juiz de Fora: UFJF, 2015.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. Rio de Janeiro: Editora Record, 8ª Ed, 2011.

TRINDADE, Ronaldo. **O mito da multidão: uma breve história da parada gay de São Paulo**. Revista Gênero, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, 2012.