

TRANSFORMISMOS: PROCESSOS DE PESQUISA DE UM CORPO (DES)MONTADO

Bruno Nascimento da Silva Cesar¹

RESUMO: O presente artigo busca o compartilhamento de alguns tópicos que fundamentam a dissertação de mestrado, intitulada Montaria: corporeidades e presenças de um outro eu, a qual tem por objetivo identificar como artistas transformistas alteram as percepções de si pelos processos de montagem, seguindo de perto os apontamentos de Anna Paula Vencato sobre as etapas: antes, durante e pós-montagem. A pesquisa se divide em três capítulos para abarcar, primeiramente, as diferentes terminologias relacionadas à gênero e sexualidade, em conforme aos estudos de Jaqueline de Jesus e Judith Butler; historicidade da arte transformista, a partir de Roger Baker; e considerações sobre a disseminação advinda com eventos televisivos de grande alcance, segundo Lucas Bragança. Depois, nos estudos exploratórios, dedico-me à contextualização das distintas formas artísticas do transformismo na cidade de Curitiba, levando em consideração alguns momentos, sejam eles ligados à cena no palco ou em casas noturnas. As manifestações drag são visitadas para a identificação de procedimentos, servindo como aporte para reflexão da minha própria prática, e tendo por metodologia entrevistas, e análise de vídeos, fotos e documentos jornalísticos. Por último, a escrita autoetnográfica, termo tomado emprestado de Nelson Barros e Pedro Motta, serve como estrutura de apoio para a descrição e observação ativa das minhas vivências drags, estabelecendo diálogo com as práticas em esferas artísticas e não artísticas, e visando as alterações dos campos perceptivos.

PALAVRAS-CHAVE: Transformismo; Estudos do Corpo; Performatividade.

TRANSFORMISM: RESEARCH PROCESSES OF A (UN)ASSEMBLED BODY

83

ABSTRACT: This article intends to share some topics that support the master's dissertation, entitled Montaria: corporealities and the presence of another self, which aims to identify how transformist artists change their perceptions of themselves through the processes of dressing costumes and putting makeup, closely following the notes by Anna Paula Vencato on the phases: before, during and post-characterization. The research is divided into three chapters to cover, first, the different terminologies related to gender and sexuality, in accordance with the studies by Jaqueline de Jesus and Judith Butler; historicity of transformist art, from Roger Baker; and considerations about the dissemination resulting from wide-ranging television events, according to Lucas Bragança. Then, in exploratory studies, I dedicate to contextualizing the different artistic forms of transformism in the city of Curitiba, taking into account some moments, whether they are connected to the scene on stage or in nightclubs. The drag manifestations are visited for the identification of procedures, serving for reflection on my own practice, using interviews, analysis of videos, photos and journalistic documents as methodology. Finally, autoethnographic writing, a term borrowed from Nelson Barros and Pedro Motta, serves as a support structure for the description and active observation of my drag experiences, establishing dialogue with practices in artistic and non-artistic fields, and aiming at the alterations of perceptual fields.

KEYWORDS: Transformism; Body Studies; Performativity

¹ Aluno do Mestrado Profissional em Artes (PPGARTES), da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Linha de Pesquisa: Modos de conhecimento e processos criativos em arte. E-mail: brunolang_89@hotmail.com

INTRODUÇÃO

Acredito que os processos de pesquisa, muitas vezes, iniciam antes de nos darmos conta. Venho estudando as possibilidades de montagem nos outros e em mim mesmo, no que ficou na história e no que acontece hoje. O que me foi, tempos atrás, uma brincadeira de criança, tornou-se curiosidade e possibilidades de criação e experimentação. O ambiente artístico serviu também como um lugar de compreensão, de justificativas e aprofundamento desta prática. Era/é apenas uma personagem. Ou não era/é apenas uma personagem. Na graduação, este estudo começou a ganhar tónus como procedimentos acerca de gênero e sexualidade. Já na pós-graduação, mais do que um incentivo para que somente observe, reflita e acomode a prática em possíveis heranças artísticas, e vivencie de modo mais intenso e contínuo, vem sendo um compromisso com uma poética artística que se constitui numa forma de atuar politicamente.

Este documento tem como objetivo compartilhar o desenvolvimento de minha pesquisa de mestrado, a princípio intitulada *Montaria: corporeidades e presença de um outro eu*, trazendo alguns apontamentos das estratégias metodológicas utilizadas, relativas à indisciplinaridade presentes nas pesquisas em Artes, em interseção com os estudos em gênero e sexualidade. Ancoro-me no conceito de performatividade de gênero, conformes aos estudos de Judith Butler (2010), para aprofundar a ideia de montagem na prática de artistas transformistas, principalmente no que diz respeito aos processos de construção de personas *drag*, a partir dos quais se podem modificar as percepções de si, corporal e identitariamente.

Parto do pressuposto de que toda modificação corporal é, igualmente, alteração dos campos perceptivos, adotando uma postura holística, em oposição à visão cartesiana que sugere a dicotomia entre mente e corpo. Além disto, a arte *drag* flerta com princípios da linguagem teatral em suas vastas modalidades, programas televisivos e outras tantas formas de expressão artísticas. Neste sentido, recorro ao termo corpo-atuante, usado pela pesquisadora Amabilis de Jesus da Silva (2010) em busca de perceber as diversas camadas existentes em cena que delimitam e dilatam as fronteiras entre o corpo-ator/atriz e o corpo da personagem.

Segundo a autora, o termo corpo-atuante pode colaborar para pensar sobre os vários estados de presença que se tornam complexos, pois em tais eventos artísticos também administram o campo da representação, uma vez que há o processo de caracterização/montação. Contudo, ampliam essa discussão quando perpassam estados de presença que extrapolam os entendidos, habitualmente, como teatrais.

Por motivos de organização, a pesquisa está dividida em três capítulos, apesar de ser necessário um grande trânsito de informações entre eles. No primeiro, traço um panorama sobre a arte *drag*, para dar a fundamentação e suportes teóricos necessários ao longo da pesquisa.

Num primeiro momento, a tentativa é estabelecer relações entre essa expressão artística e o universo LGBTI+. A partir de autoras² como Jaqueline Gomes de Jesus (2012), Guacira Lopes Louro (2012), Berenice Bento (2008) e Judith Butler (2010), apresento conceitos que auxiliem na distinção entre identidade de gênero, orientação sexual e o fazer artístico *drag*. Na sequência, investigo a linha história do transformismo, ancorado nos estudos de Amabilis de Jesus da Silva (2010, 2017), Margot Berthold (2001), Igor Amanajás (2014) e Roger Baker (1994). Finalizo, comentando sobre algumas existências *drag* na atualidade e suas representações midiáticas, principalmente após o expoente do programa televisivo *RuPaul's Drag Race*, que teve sua estreia em 2009.

No segundo capítulo, localizo fenômenos artísticos e/ou de desobediência de gênero na cidade de Curitiba. Estabeleço como ponto de partida a chegada da travesti Gilda na capital paranaense, cuja existência desestabilizou o *status quo* curitibano, nas décadas de 1970 e 1980. Também estabeleci como recorte a análise histórica de duas casas noturnas que se tornaram referência nos shows de *drag queens*, a Boate Época e a Cats Club, fundamentais na criação e manutenção de uma cena local.

Para a contextualização das cenas mais recentes na cidade, elegi o evento artístico *PsicoDrags*, por sua multiplicidade de estilos entre os participantes, desde suas origens, idades e representações de corpo. E ainda por questão de recorte, analiso mais demoradamente os trabalhos dos integrantes do coletivo Daniel Valenzuela, que vive a

² Cuido para que, no decorrer desta escrita, possa contemplar as diversas identidades e expressões gênero, portanto, considerando que as generalizações no masculino não são suficientes para atender todas as pessoas e, em favor da igualdade de gênero, escolho pela substituição dos indicadores de gênero a/o pela letra u, demarcando uma neutralidade linguística de gênero quando isto for necessário.

drag queen Juana Profunda, e Rubia Romani, que transita entre Rubão e Ruby Hoo, *drag king* e artista burlesca. Também entro em contato com o trabalho de outros artistas que extrapolam algumas ideias pré-concebidas sobre transformismo, a exemplo de Princesa Ricardo Marinelli. A observação de tais práticas, auxiliarão na compreensão de como distintos processos de montagem podem resultar em diferentes percepções corporais.

No terceiro capítulo, busco construir uma autoetnografia, em que acesso as memórias que me trouxeram ao lugar desta pesquisa. Revisito as lembranças sobre uma infância viada e minha saída do armário, quando comecei a frequentar boates LGBTI+. Acesso, também, meu percurso artístico, através de documentos escritos, filmados, fotografados, ao passo que descrevo minha descoberta no universo *drag*, buscando observar minha própria prática, ainda iniciante. Trago algumas reflexões sobre meus processos de montagem e desmontagem, principalmente, os realizados concomitante ao período de escrita no ano de 2020. Trago, também, alguns dos rastros de minha persona que, ocupando espaços não convencionais para esta prática, em específico a escola, modificam minha experiência docente. Faço a interlocução do meu acervo pessoal às contribuições dos estudos de Anna Paula Vencato (2002, 2005), Judith Butler (1999, 2010), Rodrigo Silva (2015), a fim de chegar a uma possível interpretação do objeto estudado.

SOBRE OS LEVANTAMENTOS TEÓRICOS

Início o primeiro capítulo do que se tornará a dissertação, refletindo sobre confusões ainda presentes em torno de determinadas nomenclaturas que envolvem o universo LGBTI+³. A primeira questão aborda, inclusive, a necessidade da utilização de certas definições, uma vez que não se tem a intenção de rotular pessoas, mas de atentar que em algumas esferas isto se faz necessário, principalmente no que diz respeito às políticas públicas e de direito.

Escrevo pensando em pessoas como minha família enquanto possíveis leitores, em um misto de guia, assim como o faz Jaqueline de Jesus em suas *Orientações Sobre Identidades de Gênero: Conceitos e Termos* (2012), e reflexões a partir do diálogo com outros autoras, a exemplo de Judith Butler em *Problemas de Gênero: Feminismo e subversão*

3 Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Intersexos e outras identidades de gênero e orientações sexuais.

de identidade (2010), na intenção de elucidar as diferenças entre o que é identitário e o que é artístico e, no caso da minha prática com os transformismos, para criar redes de entendimento nas quais se cruzam estes dois campos em diferentes níveis.

Butler (2010) defende que o conceito gênero é resultado de uma produção social, em detrimento de uma visão biológica, sendo que “a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuais e gêneros culturalmente construídos” (BUTLER, 2010, p. 26). A partir disso, a autora questiona, também, a ideia de constituição dos sujeitos, que pressupõe a definição da cisgeneridade e heterossexualidade como naturais, dentro dos binários homem/mulher e masculino/feminino.

Seguindo o raciocínio da autora, de que a constituição dos corpos/identidades não é natural, mas sim naturalizadas, entende-se a construção desses sujeitos através de um ato performativo, visto que “a essência ou identidade (...) são *fabricações* manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos” (BUTLER, 2010, p. 235).

Relacionado às identidades de gênero, Jesus (2012, p.10) destaca que, em termos gerais, a maioria das pessoas podem se enquadrar na cisgeneridade ou na transgeneridade. De acordo com a autora, cisgeneridade é um conceito aplicado às pessoas que se identificam com o gênero que lhes foi designado ao nascer, ou seja, em consonância com seu sexo biológico. Então, corpos que se inclinam às expectativas e que se assemelham aos espaços internos das caixas que os aproximaram, tendem a se ajustar a elas.

Jesus identifica duas formas de vivência do gênero, quanto à identidade e quanto à funcionalidade. O primeiro grupo trata das vivências cotidianas dos indivíduos:

Artistas que fazem uso de feminilidade estereotipada e exacerbada em apresentações são conhecidos como *drag queens* que são homens fantasiados como mulheres. No mesmo sentido, mulheres caracterizadas de forma caricata como homens, para fins artísticos e de entretenimento, são chamadas de *drag kings*.

O termo mais antigo, usado no Brasil para tratá-los, é o de artistas transformistas. *Drag queens/king* são transformistas, vivenciam a inversão do gênero como diversão, entretenimento e espetáculo, não como identidade. (JESUS, 2012, p.18).

Sabendo que o artista transformista é o sujeito que se mune de figurinos, maquiagem e adereços para dar vida a uma persona e lida com as performatividades de gênero de forma espetacularizada, percebi a necessidade de percorrer rapidamente a história das Artes Cênicas para encontrar, supostamente, um ponto inicial do transformismo, mais próximo do que o entendemos hoje.

Ao analisar a história do teatro, identifica-se prenúncios do que mais a frente faria surgir uma arte *drag*, ou que trazem semelhanças quanto aos procedimentos, como se houvesse uma pré-história do transformismo. Silva (2017), ao abordar esse tema relembra dois fatos importantes sobre o teatro grego: inicialmente havia apenas um ator em cena que interpretava todos/todas ao/as personagens; e a proibição da atuação de mulheres. Levando em conta a lei da verossimilhança presente no entendimento da época, o recurso encontrado foi o de uso de máscaras com sua extensão nos figurinos (peruca, túnica e coturno plataforma). Silva frisa que *diversus autorus*, a exemplo de Anatol Rosenfeld entendem que o teatro é a arte do travestimento. O travestir em sentido amplo, de modificar sua aparência ou a sua “natureza”.

Certamente a arte do transformismo não tem no teatro grego o seu berço, uma vez que tais recursos para construção de persona de outro gênero se dava por códigos cênicos. De maneira análoga, pode-se verificar este mesmo recurso no Teatro Kabuki e no período do Teatro Elizabetano.

Isto posto, acrescento a dificuldade em encontrar um ponto inicial que determine, de fato, um início da história *drag* sem se apoiar na história do teatro. Porém, ao analisar os estudos de Roger Baker (1994), um dos pioneiros no estudo da historicidade do fazer *drag*, é possível encontrar um conjunto de ações que alteraram a ideia de necessidade da personificação feminina por atores homens, para uma escolha estética e que, por consequência, aproximaram esta arte à comunidade LGBTI+, tal qual a reconhecemos hoje.

Baker comenta que no século XVII, houve uma mudança na cultura teatral inglesa, em que mulheres passaram a assumir as personagens femininas. Ainda segundo o autor, “inevitavelmente, uma das primeiras vítimas do estilo antigo foi a atriz masculina – personificador feminino – cujo talento artístico havia, no final do século, se transformado em

burlesco e se tornado a drag queen da comédia baixa” (BAKER, 1994, p. 82, tradução nossa, grifo nosso)⁴. Ao decorrer dos anos, a atividade foi se tornando inexistente, retornando à cena teatral, mais efetivamente, no burlesco vitoriano em meados do século XIX.

Mais adiante, o autor ainda expõe que, embora invisibilizada no cenário oficial, a figura da *drag* continuou existindo em outras esferas. No século XVIII, “uma ligação entre drag teatral e homossexualidade é percebida e articulada, assim como uma ligação entre drag privada e homossexualidade foi feita nas Molly Houses de Covent Garden de Londres” (BAKER, 1994, p 113, tradução nossa)⁵. As *Molly Houses* eram ambientes de socialização entre homens efeminados, visto que o termo homossexual somente foi cunhado no século XIX.

No Brasil, o registro do aparecimento dessas figuras foi um pouco mais tardio, como apontam os estudos de Lucas Bragança:

Não há como precisar o início do transformismo no Brasil, mas apontamentos de Trevisan dizem que em 1921 o jornal Estado de S. Paulo já noticiava que no palco do Cine São Paulo havia um imitador do belo sexo, mostrando que essa cena é ainda mais antiga. Da mesma forma, as performances de gênero já eram parte consolidada dentro do universo carnavalesco, e Madame Satã já apresentava sua Mulata do Balacochê na vida noturna e marginal da Lapa, no Rio de Janeiro. (BRAGANÇA, 2019, p. 531)

A partir destes acontecimentos, pode-se presumir que o universo *drag* começou a fazer parte predominantemente de uma cultura LGBTI+. Outros acontecimentos que foram primordiais na reafirmação desta comunhão, foram as rebeliões de Stonewall, que ocorreram em New York, no ano de 1969. A presença de *drag queens* ao lado de transexuais, travestis e homossexuais foi determinante na liderança do acontecimento que teve como nomes fundamentais Sylvia Rivera e Marsha P. Johnson. Esta revolta é considerada como um dos marcos das lutas LGBTIs, tendo a figura da *drag queen* se tornado um símbolo de orgulho entre a comunidade.

A pesquisa dá continuidade apontando como a arte se desenvolveu, principalmente pós Segunda Guerra Mundial, com a mútua influência das manifestações artísticas vigentes, em especial no que diz respeito à cultura *pop* entre os anos 1970 e 1980. Neste período,

4 “Inevitably, one of the first casualties of the old style was the male actress whose artistry had, by the end of the century, been transformed into burlesque, and become the drag queen of low comedy.”

5 “A link between theatrical drag and homosexuality is perceived and articulated, just as a link between private drag and homosexuality was made in the molly houses of London’s Covent Garden”

com a efervescência dessas manifestações no mundo todo, vimos figuras andróginas assumindo lugar de destaque nas mídias, como David Bowie e Joel Grey. Em terras brasileiras, assistimos Dzi Croquetes e Secos e Molhados. Toda essa transgressão, mesmo em meio à ditadura, movimentou e atualizou a cena *drag* também no Brasil. Tanto que:

O programa Show de Calouros, no ar a partir de 1977 no SBT, criou uma categoria específica para essa performance. O concurso das transformistas virou, então, um dos maiores destaques do programa. Nomes como o de Erick Barreto, transformista que interpretava uma personagem chamada Diana Finks fazendo imitações de várias artistas do mundo da música, se tornaram célebres. (BRAGANÇA, 2019, p. 533)

Se por um lado tínhamos uma percepção de *glamour* em torno dessas performances, por outro, o tipo de transformista que foi se tornando popular no Brasil, é o que satiriza sua própria figura. Vemos surgir personagens caricatas e comediantes em *stand ups* e programas de humor. Todos lembramos de personagens como Vera Verão no *A Praça é Nossa*, interpretada por Jorge Lafond, ou mais recente a personagem Suzi Brasil, que agora integra o elenco de *A Vila*, no canal Multishow.

Na década de 1990, o mundo viu surgir uma das figuras mais icônicas do universo *drag*: RuPaul, cuja trajetória artística colaborou com a explosão e popularização da arte transformista, em especial por conta do fenômeno provocado pelo *reality show RuPaul's Drag Race* - RPDR, comandado por ela desde 2009.

Este não foi o primeiro programa televisionado que trouxe a figura de transformistas à mídia, mas é notável a importância que a franquia – atualmente com 13 temporadas oficiais e 5 *all stars* nos Estados Unidos, além de 6 temporadas internacionais em outros 4 países – teve na divulgação e no incentivo às/aos novus artistas. Neste momento da pesquisa, ao perceber o desenvolvimento desta arte, somado ao poder midiático em torno do transformismo neste programa, dedico-me a observar outras possibilidades de ocupação de espaços reais e virtuais que extrapolam o lugar tradicional dos palcos teatrais e de casas noturnas destinadas, principalmente, ao público LGBTI+.

RPDR pode ser entendido como uma revisitação da história do movimento, além de uma reformulação e aglutinação de vários outros campos de presença e atuação das *drag queens*. É possível perceber no formato do programa, a influência dos bailes dos

anos 1980 que ocorriam nos subúrbios norte-americanos. Ambientes frequentados, em sua maioria, por uma comunidade trans, gay, negra e latina, que subvertendo a condição de marginalidade que lhes foi imposta, viviam temporariamente, as fantasias de uma elite branca e heterossexual, da qual eram excluídos. As *runways* de RPDR se fazem ao modelo *category is* desses bailes, popularizados atualmente pelo seriado *Pose*, que teve sua estreia em 2018, disponível na plataforma Netflix, mas que também pode ser visto, originalmente, no documentário *Paris is Burning* (1990), do diretor Jennie Livingston.

A partir dessas considerações, nota-se que o fazer *drag* vem se constituindo bebendo de outras linguagens artísticas que flertam com o teatro, mas que expandem as possibilidades de atuação do artista, um dos motivos pelo qual recorre-se ao termo corpo-atuante, desenvolvido pela pesquisadora Amabilis de Jesus da Silva (2010). Se as possibilidades performáticas são infinitas, as percepções performativas em seus processos de montagem seguem a mesma lógica. Entendimento que convida à observação pontual de alguns artistas, como forma de exploração e evidência das potências criativas individuais de cada um delus, conforme é desenvolvido no capítulo seguinte.

OS ESTUDOS EXPLORATÓRIOS

No segundo capítulo da dissertação, a tentativa está em localizar estes fenômenos artísticos e/ou de desobediência de gênero, na cidade de Curitiba, sabendo que a historicidade se constrói não apenas nas pessoas e fatos, mas na memória que deixam, marcando significativamente os ambientes.

Para tanto, inicio esta seção trazendo a lembrança de uma pessoa que aqui esteve, nas décadas de 1970 e 1980. Pessoa que se tornou personagem ainda em vida, quando se nota sua unicidade. Uma persona pública, quando se percebe a mobilização que seus atos geraram aos moradores da cidade naquela época e que, tornou-se um marco de transgressão às convenções sociais, sendo “a primeira que quebrou aquela sisudez do povo curitibano” como disse José Cadilhe de Oliveira no documentário *Beijo na Boca Maldita* (2008), do diretor Yanko del Pino.

Gilda. Este é o nome desta que movimentou a região da Boca Maldita⁶ cerca de 50 anos atrás e que, por isso, considero como um marco temporal às minhas observações sobre alguns fenômenos de travestilidade e transformismos na cidade de Curitiba. Ainda assistindo o documentário de del Pino, foi possível flagrar nos depoimentos colhidos, a confusão que a presença de Gilda gerou na população, naqueles que a conheceram. Ele. Ela. Gay. Travesti. Boneca. Bicha louca. Tantos nomes mais que, talvez, não deem conta de quem foi Gilda. A respeito desta desordem sexual, Jamil Sierra (2013) declara:

Travestida num corpo ambíguo, travestida que era em suas práticas, travestida a vida que levava, ela vivia seu escândalo, fazia-se e dizia-se corajosamente. Coragem por meio da qual exercia, num gesto político, o questionamento da ordem sexual, ao mesmo tempo em que fazia de seu próprio corpo o lugar de denúncia da artificialidade dos gêneros e da arbitrariedade da norma heterossexual (SIERRA, 2013, p. 91)

Esta, que se tornou uma figura folclórica, ficou lembrada por sua alegria, carisma e irreverência. Pelos beijos que dava nos transeuntes, caso estes não lhe dessem alguns tostões. Pela folia que fazia no durante o Carnaval frente à Banda Polaca. Pela comoção que causou na população quando soube de seu falecimento. E, principalmente, por sua coragem, como bem afirma Sierra, mesmo que não tivesse noção disso, em viver da forma que lhe fosse conveniente. A dar um jeito de sobreviver nesta cidade grande que se mostrava, e ainda se mostra, conservadora, elitista e higienizadora.

Gilda se recusou a viver de acordo com as regras sociais, econômicas, políticas e culturais. Com uma trajetória de independência rebelde e revolucionária, ela foi uma dessas pessoas que ligou um grande FODA-SE às normas e, com isso, influenciou as gerações seguintes, ganhando o respeito e admiração de outras tantas pessoas que, assim como ela, também se reconhecem inconformadas às estruturas padronizantes.

Gilda era pessoa das ruas. Nas calçadas ela se fazia. Fazia e acontecia. Mas, evidentemente, ela não era a única. Tampouco esse fenômeno da travestilidade acontecia somente nas ruas. Por esse motivo, dou continuidade à pesquisa, apresentando algumas casas noturnas destinadas, principalmente, ao público LGBTI+, por terem sido alguns dos

⁶ Região demarcada entre a Praça Osório e o início do calçadão da Rua XV de Novembro na cidade de Curitiba.

mais significativos palcos para a performance de *drag queens*, trazendo a visibilidade para esta forma de arte na noite curitibana. No início dos anos 1980, Curitiba presenciou o nascimento de um dos primeiros estabelecimentos com esta característica. A Boate Época.

Segundo Allan Johan (2019, s/p), “a casa foi fundada em 1981 por José Carneiro, pai de Pedro Carneiro, com o nome La Belle Epoque”. Dentro de seus quase 30 anos de funcionamento, foi um espaço de acolhimento, convivência e de descoberta para muitas pessoas LGBTI+, que puderam assistir aos “shows de teatro de revista e transformistas” na capital paranaense, conta o jornalista. Ainda segundo Johan:

Após a morte do pai, Pedro continuou com a balada dessa vez na rua Fernando Moreira com os nomes Época, Acya, New Época, SPM e New SPM. Nesse endereço, o clube permaneceu até o seu fechamento em 2014, quando o prédio foi demolido para dar lugar a um estacionamento. (JOHAN, 2019, s/p)

Nesta mesma boate, inclusive, fui um desses jovens gays, que teve a oportunidade de presenciar pela primeira vez um show de transformistas ao vivo. Lembro de ter ido algumas vezes em 2007 e 2008, assistir aos shows e concursos de bate-cabelo. Antes mesmo de sair do armário para minha família. Muito antes de imaginar que, hoje, eu seria um desses artistas que sobe no salto criando a minha própria persona *drag*.

Alguns anos depois, já interessado em conhecer mais sobre o universo do Transformismo, passei a frequentar outra casa noturna também muito famosa por ter, em sua programação, noites com shows de *drag queens*. A *Cats Club*, que encerrou suas atividades recentemente, revelou um aspecto diferente da experiência que eu tinha com artistas transformistas, comparado a quando frequentei a *Boate Época*. Começando pelo fato de que na *Cats* sempre tinha uma *drag hostess*.

Segundo o jornalista Allan Johan (2018, s/p), a casa teve sua noite de estreia em 1999, sob o comando do empresário Duércio Oliveira, e encerrou suas atividades após 19 anos de funcionamento, em 2018. O jornalista comenta em sua reportagem que, no cenário curitibano, a boate tornou-se referência da arte *drag*. Acrescenta que a inovação se deu por conta do atendimento e eventos diferenciados em comparado às outras casas noturnas da cidade, fazendo com que a boate ganhasse rapidamente o reconhecimento e carinho do público.

Localizada no coração de Curitiba, a casa foi palco de inúmeros shows e performances de *drag queens*. Grandes nomes conhecidos na cidade como Brigitte Beaulieu, Paola Full, entre outras, já trabalharam na casa. Para agitar a noite, a casa já recebeu mais de 130 artistas entre performers e DJs. Uma outra característica foram os inesquecíveis concursos de drag queen como Rainha do Bate Cabelo e Miss Drag do Estado. Os conhecidos shows com gogo boys também já animaram e atraíram muito público. (JOHAN, 2018, s/p)

O jornalista comenta que a boate Cats Clube foi uma das referências em casa noturna na cidade de Curitiba e devido à sua classificação como GLS, notava-se a diversidade sexual de suas/seus frequentadores. Além de ter ficado famosa pela quantidade de *drag queens* residentes, a Cats Club se consagrou pelas festas temáticas e por sua decoração. Na pista de dança, no piso superior, tinha um palco onde ocorriam os shows e concursos e também uma gaiola para dançarinos ou quem mais se aventurasse. No térreo havia uma espécie de lounge, com o bar, área VIP com mesas e bancos e ali era o espaço onde as drags descansavam, conversavam e davam seu *close*. Mas no subsolo a casa fervia com a famosa *darkroom* e com os banheiros que eram unissex.

Johan ainda descreve as inspirações que deram origem à decoração da boate: a primeira e mais evidente, são os felinos, uma paixão de Duércio, o dono da balada; outra referência é *Cats*, o famoso musical londrino; como também os becos de Londres.

Após reconhecer a historicidade daqueles que estiveram antes de nós abrindo os caminhos, conduzo minha escrita para a atualidade, como forma de vislumbrar, no presente, uma possibilidade de futuro. Embora muitos *drags* atuem sozinhos, muitos deles constituem famílias como uma rede de suporte e também transmissão de seus conhecimentos, ou como é mais comum em outros campos das artes, as companhias e coletivos. Assim como nos estados Unidos, esta prática também se consolidou no Brasil, em que podemos citar As Travestidas de Fortaleza/CE, o coletivo Picumanas de Porto Alegre/RS e o Distrito Drag no Distrito Federal, para citar alguns grupos fora do eixo Rio-São Paulo.

Das manifestações presentes em Curitiba, escolho me aproximar do coletivo *PsicoDrags*, com a certeza de que este grupo contribui para o enriquecimento das discussões levantadas nesta dissertação, visto a diversidade de estéticas apresentadas pelos artistas,

que se dá a ver, principalmente, pela pluralidade em cada uma de suas trajetórias, fruto da vasta experiência no campo de criação e produção artística nos palcos tradicionais e bastidores.

Segundo constam em suas redes sociais, as *PsicoDrags* são uma *Maison* de Transformismo e Burlesco. Estus artistas, paralelamente às suas atuações profissionais individualmente, trabalham como um coletivo, os quais passaram se interessar pela investigação e prática de formas alternativas de estar em cena. Reunidos, oficialmente, desde 2017, eles vêm promovendo diversas atividades culturais, movimentando a cena teatral curitibana.

Escolho trazer Daniel Valenzuela como o primeiro artista a ser observado de perto nesta pesquisa, pela importância de sua atuação no fomento à arte do transformismo na cidade de Curitiba nos últimos anos. Valenzuela, além de dar vida à sua *drag* Juana Profunda, tem se mostrado um dos principais produtores e agitadores culturais na capital paranaense, o que traz notoriedade a seu trabalho como *drag* e, desta forma, auxilia na ampliação da visibilidade de artistas LGBTI+ curitibanos no cenário nacional, sendo um dos principais articuladores nas produções que envolvem as *PsicoDrags*.

Perspicaz em alinhar suas habilidades como comunicador à sua persona, Valenzuela recebe a plateia como a anfitriã Juana Profunda, na maioria das vezes, a mestre de cerimônias do evento, acompanhada de outra *drag* com a língua afiada, Dalvinha Brandão, persona de Gustavo Bittencourt.

Em maio de 2020, tive a oportunidade de realizar uma entrevista semiestruturada com Valenzuela, pela plataforma Zoom. Nesta conversa, o artista me contou sobre o nascimento e a trajetória de sua persona. Fiquei ocupado não apenas em suas respostas, mas em perceber o ganho de presença e de maneirismos quando está montado. Minha percepção de seu corpo ficou deficiente por conta da conversa ter acontecido virtualmente, todavia, em minha experiência com Daniel/Juana, nas instâncias montado/desmontado, fica nítida a diferença que a montagem exerce em seu corpo.

Rubia Romani é a segunda artista analisada nesta pesquisa, devido à sua trajetória artística que, em partes, se assemelha à minha, em que os universos da Dança e do Teatro se fizeram/fazem presentes e serviram/servem de base para sua constituição como artista da cena. Identifico que estes lugares trazem para sua performance, a movimentação corporal como a força motriz de sua criação.

Somado à sua trajetória, outro fator de seu trabalho que aponta para desdobramentos desta pesquisa, diz respeito, supondo uma polaridade binária, à oposição que se constrói em relação à performance de artistas *drag queens*. Desde 2014, Romani dá vida à Rubão, um *drag king* que comanda o coletivo *Kings of the Night*, e que põe fogo no parquinho⁷ quando o assunto é debochar de uma masculinidade viril e estereotipada. Embora Romani também dê vida a Ruby Hoo, artista burlesca, meu foco de análise permaneceu em sua personificação masculina.

Tive a oportunidade de conversar pessoalmente com Romani, em janeiro de 2021 – mantendo todos os protocolos de segurança devido ao COVID-19, e a fisicalidade de seu corpo me chamou muito a atenção. A força que Valenzuela tem na entonação das palavras, Romani tem na execução de seus gestos.

Nesta etapa da pesquisa, ainda estou estruturando uma possível entrevista com Princesa Ricardo Marinelli, que considero um diferencial para os estudos do transformismo e das questões relacionadas à presença por sua atuação num campo que talvez não seja possível classificar como *drag queen* ou *drag king*, mas com certeza flerta com os procedimentos em algum nível. Mais próximo às monstrxs, que atualmente vem ganhando grande visibilidade, suas práticas são singulares e se colocam numa interseção.

OLHANDO PARA MINHAS PRÓPRIAS VIVÊNCIAS

No terceiro e último capítulo, construo minha pesquisa tendo como princípio metodológico a autoetnografia. Ao me colocar enquanto um dos objetos a ser observado, reconheço minha própria existência dentro do universo ao qual pretendo compreender.

⁷ Expressão utilizada com o intuito de demonstrar grande agitação.

Falar das minhas vivências revela a realidade que compartilho com muitos/as de meus/minhas iguais, extrapolando uma ideia de discurso individual, o que leva a refletir sobre um grupo social.

Para dar conta desse processo, aproximo-me dos estudos de Nelson Barros e Pedro Motta (2015) a respeito das ideias de Anderson e Glass-Coffin em *Handbook of Autoethnography* (2013), que destacam os procedimentos para a construção de uma pesquisa autoetnográfica. Segundo Barros e Motta (2015, s/p) a elaboração desse modo de escrita segue cinco premissas⁸: visibilidade para o si; forte reflexibilidade; engajamento; vulnerabilidade e rejeição de conclusões.

Nessa perspectiva, compartilho algumas narrativas que vivi em diferentes épocas da vida. A narrativa como metodologia pode servir como um contraponto, pois ao ampliar o imaginário coletivo, atua ainda como dispositivo que oportuniza o contato com respostas que não são aquelas naturalizadas e automatizadas ao longo dos tempos. Mudando os protagonismos invertem-se as lógicas e as noções de outro. De acordo com os escritos de Jean Connelly e Michael Clandini:

A narrativa e a vida vão juntas e, portanto, o atrativo principal da narrativa como método é sua capacidade de reproduzir as experiências da vida, tanto pessoais como sociais, de formas relevantes e cheias de sentido. (CONNELLY; CLANDINI, 2009, p.195, apud Molina, 2013, p. 58)

97

Possivelmente, mais importantes que os fatos em si, são as percepções causadas pelos acontecimentos, que se tornam partes constituintes do eu-sujeito no mundo, na relação com minhas próprias questões, com as pessoas com as quais me relaciono/ei e, principalmente, com as memórias que revivo cada vez que as acesso no corpo.

Ainda como parte importante no desenvolvimento da pesquisa, escrevo sobre a dificuldade em manter o corpo e a mente sã, no período de isolamento como medida preventiva à pandemia do COVID-19. Agora em janeiro de 2021 faz 10 meses que minhas atividades acontecem de forma remota e virtual. As relações se alteraram, assim como parte do planejamento teve de ser feito. Minhas companheiras e confidentes do dia a dia

⁸ Os tópicos aqui destacados foram reproduzidos na íntegra do original.

eram as fotografias fixadas na parede do meu quarto. E para elas eu contava as minhas descobertas e fracassos neste processo de pesquisa, assim como narrei os acontecimentos da minha vida que seriam aqui descritos.

A primeira fase resgatada diz respeito à criança que fui no início dos anos 1990. Evoco as memórias de um menino crescido no interior do Paraná, cujas relações se resumiam, basicamente, aos contextos familiar e escolar. Realidade muito semelhante à da maioria das crianças com quem eu tinha contato, imagino, não fosse o sentimento de não pertencimento causado por algo que, na época, nem sabia ao certo do que se tratava.

Minha infância foi povoada por comentários como: “Coitado do Antônio, tem um filho viado”. O tal filho do Antônio é meu primo, Rodrigo, com quem fiquei muito tempo sem contato, mas que sempre esteve em minhas lembranças e, lembrado como a criança que eu não deveria ser. A criança viada. Passei grande parte da minha infância ouvindo comentários homofóbicos como este. Em casa, na escola, no clube, na igreja. São espaços/contextos que imprimem e definem o modelo de comportamento heteronormativo como aceitável e natural.

Muitos consideram que a sexualidade é algo que todos nós, mulheres e homens, possuímos “naturalmente”. Aceitando essa ideia, fica sem sentido argumentar a respeito de sua dimensão social e política ou a respeito de seu caráter construído. A sexualidade seria algo “dado” pela natureza, inerente ao ser humano. Tal concepção usualmente se ancora no corpo e na suposição de que todos vivemos nossos corpos, universalmente, da mesma forma. (LOURO, 2018, p. 12)

Com o mesmo objetivo, retorno às minhas experiências escolares, discutindo alguns estigmas em torno do futebol enquanto prática recreativa como forma de socialização durante a infância. Levando a refletir sobre os lugares de representação das feminilidades e masculinidades desde muito cedo, definindo práticas corporais socio-culturalmente aceitas para cada gênero. Reafirmando as construções identitárias de acordo com uma norma, que segue, normalmente, os padrões heteronormativos. Os pesquisadores Arthur de Castro e Lucas Bragança também refletem sobre estas questões, sinalizando que:

A heteronormatividade se encontra tão difundida socialmente que, mesmo em corpos de adultos “pensantes e desenvolvidos” ela se apresenta como algo natural. Esse código acaba também atuando sobre os corpos infantis, com a particularidade de que, por ser esperada como algo “natural”, os comportamentos “desviantes” acabam sendo punidos por pais, professores e outras figuras de autoridade, além da

prática de bullying no período escolar, em que crianças tomadas por esses códigos passam a subjugar outras não enquadradas dentro das normativas. (BRAGANÇA; CASTRO. 2019, p. 7)

Todos esses discursos construídos e enraizados em nossos cotidianos não nos fazem mudar quem nós somos, mas, no caso de muitos de nós, com certeza reprimiram atos, gestos, desejos. Ao menos na frente dos outros. Sozinho no meu quarto a história era diferente. Sozinho, eu me permitia criar as ilusões.

Sou da geração Sandy e Junior, como muitas outras crianças no início dos anos de 1990. Sempre fui a Sandy, óbvio, mas ninguém sabia do meu segredo. Acredito que tenha sido nessa época, entre os 6 ou 7 anos de idade, que experimentei pelas primeiras vezes algo que poderia ser entendido como um proto-transformismo. Quem é a criança viada que nunca colocou uma toalha na cabeça fingindo ter o cabelo comprido?

Neste campo de faz de conta, fui me encontrando nas artes da cena. No teatro, mais especificamente. Lugar onde me senti aceito por encontrar mais pessoas com as mesmas questões que as minhas. Aquelas pessoas que sempre foram desajustadas, independente da sexualidade.

Foi no Teatro que desenvolvi todo o aprendizado da construção de personagens e cada espetáculo me possibilitava ser outro, outra. Como foi o caso do concerto encenado *As Estripulias de Teresica*, com texto de Roberto de Regina, canções do *Cancionero de Upsala* e direção de Eli Siliprandi. Montagem do grupo Madrigal em Cena que estreou em 2007 e em 2010, na falta de uma das atrizes, fui incumbido de assumir o papel da mãe de Teresica.

Considero que interpretar essa personagem esteja bem distante do entendimento que tenho hoje sobre a construção de uma persona *drag*. A função que desempenhei estava muito mais próxima das necessidades do Teatro Elizabetano, por exemplo, onde, os meninos necessitavam interpretar personagens femininas pois, oficialmente, não era permitida a participação de mulheres, como apontam os estudos de Margot Berthold (2001) e Roger Baker (1994). Contudo, ao interpretar essa personagem, talvez tenha despertado

a possibilidade de experimentar o travestimento em cena. Portanto, na continuidade desse item, pretendo mostrar uma linha de ações, que se iniciou neste espetáculo e foi, timidamente, avançando até construção da persona Loretto von der Bausch.

Em 2015, no espetáculo *Meandros*, sob direção de Helio de Aquino, Loretto surge como personagem. Nessa montagem teatral a história dela se confundia à minha, pois ela contava algo de minha vida como se fosse sua. Acredito que a aproximação entre sujeito e personagem tenham surgido desse processo. Enquanto corpo-atuante, fui delineando os passos de Loretto e criando sua história ficcionando fatos da minha própria vida. Recurso que utilizei também na próxima peça em que fiz a personagem surgir, Experimento X, com estreia em 2016. Foi com esta mesma Loretto que fui descobrindo, ano após ano, em cada montagem, o meu processo no transformismo.

Iniciei o ano de 2020, até então fora desse estado pandêmico, certo de que levaria Loretto às ruas na tentativa de descobrir mais sobre os estados performativos da persona que criei. As primeiras experimentações vieram seguras em meio ao pré-carnaval curitibano. Muito glitter. Muita agitação. Muita viadagem. Bem do jeito que a gente gosta. Mas ainda, repito, seguro.

Em fevereiro, participei da Oficina da Juana, promovida pela *drag* Juana Profunda, cuja trajetória foi trazida no capítulo anterior. A oficina foi voltada para iniciantes no transformismo com um pouco de história, um passo a passo de como fazer sua própria maquiagem e se joga, querida. Tudo muito rápido, muito frenético e us meninus com aquela euforia de quem se monta pela primeira vez. Nesse espaço de troca, pude olhar para minha própria trajetória, identificando em que ponto eu estava, os lugares por onde já passei e compreendendo que, por mais que já tivesse evoluído em alguns aspectos, ainda estava muito agarradu à minha zona de conforto.

Isto gerou um conflito interno que se abriu para dois pontos de vista. Percebi, primeiro, que permaneci a maior parte do tempo engajado em aprofundar as nuances da personagem de um espetáculo específico. A personalidade, o gestual construído, o figurino utilizado e as motivações da personagem estavam sempre vinculadas a uma dramaturgia.

A personagem tinha uma história e eu, enquanto intérprete, sempre acabava voltando para este fio condutor. Não entendo isso de forma negativa, mas apenas notei que não havia muito espaço de variação.

As vezes que vivenciei estéticas diferentes ou que propunha outras experimentações, como no caso da performance *MANCHETE* (2017), carregava o nome de Loretto, mas, no fundo, era uma outra coisa. E na próxima aparição eu voltava para aquela antiga Loretto de *Meandros* (2015) e *Experimento X* (2016).

Depois, por decorrência dessa primeira percepção, entendi que eu deveria explorar outros lugares de existência da persona. Então veio a pandemia que impossibilitou algumas das propostas que eu vinha estruturando. Tive, portanto, que subverter o trabalho de subversão, já que o isolamento desestabilizou algumas metodologias, decidi que iria trabalhar a partir das dificuldades enfrentadas neste período.

Ainda que partes do cronograma tenham se alterado, pude vivenciar Bruno e Loretto a partir de outras óticas e, literalmente, através de outras lentes/telas. A possibilidade seria registrar em vídeo e fotos os meus procedimentos. Em uma dessas proposições fui acompanhado por uma colega de mestrado, Luiza Kons, que fez os registros visuais através de uma chamada por vídeo. Enquanto falava das percepções geradas no corpo-atuante pelo processo de montagem e desmontagem da persona, deixava que este mesmo corpo agisse, sem roteiro, sem travas, sem expectativas de chegar a algum lugar.

Reconheci em meus discursos falados, dançados, movidos, transpassados, que a pele era um lugar de investigação. A pele, que em um momento estava coberta de significados, desnudava-se e encontrava, debaixo dos artifícios de tecido, ainda mais significados. A sensação vinha em câmera lenta. O suor escorria. Os pelos ouriçavam na menor mudança de temperatura. A espuma, prótese de um corpo idealizado, também era pele e questionava os padrões estéticos estabelecidos. O corpo-atuante se modificava de dentro para fora e de fora para dentro, em um fluxo lento e contínuo. Até perceber o que resta da experiência. O que resta das próteses. E o que resta do corpo...

Não poderia deixar de trazer as reminiscências que dilatam a experiência com minha persona *drag*. Sou arte-educador e, durante os últimos anos, pude notar que alguns rastros da experiência artística que vivi no transformismo invadiu espaços não convencionais a

este tipo de arte. Reconheci no ambiente educacional, que num primeiro momento poderia ser lido como um mundo paralelo à minha trajetória artística, uma possibilidade de deixar vazar meus questionamentos sobre gênero e sexualidade, performando um professor *queer* através de artifícios como a utilização de maquiagem ou acessórios presentes em minha performance em *drag*.

Neste preâmbulo, proponho que a Escola é uma ideia. Escrevo sob esta perspectiva, uma ideia de escola que habita o meu imaginário, e que se junta à minha atual realidade de professor em escola pública. Coloco-me aqui como professor *queer* que tem por uma das práticas artísticas o transformismo. E faço lembrar que por princípio a escola constitui-se numa estrutura micro da realidade. De acordo com Tadeu Tardif (2002), é o espaço em que as relações humanas e as relações com o conhecimento acontecem e se dão entre sujeitos pensantes, por meio da linguagem e da comunicação.

Encorajado pelas leituras de Neil Franco (2009) sobre as manifestações LGBTIfóbicas enfrentadas pelos profissionais da Educação e percebendo no meu próprio cotidiano algumas situações possíveis de serem problematizadas, tenho realizado pequenas ações com o intuito de refletir sobre os espaços objetivos e subjetivos da escola. Lembrando que, como posto por Franco (2009), ao exercer a profissão docente os corpos carregam as marcas da sexualidade e do gênero, mesmo que não se as anuncie. No meu caso, enunciar, tornou-se proposital com as reminiscências de Loretto ainda presentes em meu corpo. As unhas pintadas são as minhas preferidas.

REFERÊNCIAS

BAKER, Roger. **Drag: a history of female impersonation in the performing arts**. New York: New York University Press; 1994.

BARROS, Nelson F.; MOTTA, Pedro M. R. Resenha. In: **Cadernos de Saúde Pública**, v. 31, n.6, Rio de Janeiro, jun. 2015. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-311X2015000601339 Acesso em 23 nov. 2019.

BEIJO na boca maldita. Direção e câmera: Yanko Del Pino. Produção de Geni Cruz. Pesquisa de Julio Garrido. Roteiro: Eduardo Prante Produzido por: Rodando Filmes, Curitiba, 2008. 1 DVD (16, 14 min), son., color. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=R9g89wDQqlg>>. Acesso em: 27 nov. 2020.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Trad. Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sergio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BRAGANÇA, Lucas. Fragmentos da babadeira história drag brasileira. **Revista Eletrônica de Comunicação, Informação e Inovação em Saúde**. (online) v. 13(3). 2019. Acesso em 07 dez. 2021.

BRAGANÇA, Lucas; CASTRO, Arthur Gomes de. Possibilidades da Criança Viada: Masculinidades não Hegemônicas no Desenho Steven Universo. In XXIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, 2018. **Anais do XXIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste**, Vitória: InterCom, 2019

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Feminismo e subversão de identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CONNELLY; CLANDINI. Pesquisa Narrativa: experiência e história em pesquisa qualitativa. In: MOLINA, Luana. Professores Homossexuais – suas vivências frente à comunidade escolar. **Cadernos de Gênero e Tecnologia**. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2013. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/cgt/article/view/6094>. Acesso em 15 nov. 2020.

FRANCO, Neil. **A diversidade entra na escola**: histórias de professores e professoras que transitam pelas fronteiras da sexualidade e do gênero. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia/MG, 2009.

JESUS, Jaqueline, Gomes de. **Orientações Sobre Identidades de Gênero: conceitos e termos**. / Jaqueline Gomes de Jesus. Brasília, 2012.

JOHAN, Allan. Antiga balada Época reabre em julho no Centro de Curitiba. In: **Revista Lado A**. Curitiba, 2019. Disponível em <https://revistaladoa.com.br/2019/06/curitiba/antiga-balada-epoca-reabre-em-julho-no-centro-de-curitiba/> Acesso em 28 nov 2020.

JOHAN, Allan. Cats Club promove grande festa de despedida após 19 anos de existência. In: **Revista Lado A**. Curitiba, 2018. Disponível em: <https://revistaladoa.com.br/2018/07/noticias/cats-club-promove-grande-festa-de-despedida-apos-19-anos-de-existencia/> Acesso em 28 nov 2020.

LOURO, Guacira Lopes. **O Corpo Educado: pedagogias da sexualidade**. Org. Guacira Lopes Louro; trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

SIERRA, Jamil Cabral. **Marcos da Vida Viável, Marcas da Vida Vivível: O governo da diversidade sexual e o desafio de uma ética/estética pós-identitária para a teorização político-educacional LGBT**. Tese de doutorado. UFPR, Curitiba, 2013.

SILVA, Amabilis de Jesus da. **Figurino–penetrante: um estudo sobre a desestabilização das hierarquias em cena** / Amabilis de Jesus da Silva. – Tese (doutorado). Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2010. 182 f.

_____. **Com bigode ou sem bigode, I want to break free: figurinos e con(tra) venções para balançar e rolar**. In: IX Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas | Diversidade de Saberes - As Artes Cênicas em Diálogo com o Mundo. v. 18, n. 1, 2017.

TARDIF, M. **Saberes docentes e formação profissional**. Petrópolis: Vozes, 2002.