

Transgêneros e montagem corporal: gênero, sexualidade, classe e geração entre artistas trans

Avance de investigación en curso

Gênero, Desigualdades y Ciudadanía

Marina Leitão Mesquita

Resumen

Este trabalho se debruçou sobre a experiência transgênero vivenciada por transformistas e *drag queens* residentes em Fortaleza-CE, cidade do Nordeste brasileiro. Objetivou-se investigar como a montagem, entendida como manipulação do corpo e aquisição de gestualidades e estilos de vida, interage na construção de suas performances e identidades de gênero, bem como compreender a maneira pela qual o ensinamento e a aprendizagem dessas técnicas corporais relativas às *montagens* e às performances trans elaboram e/ou reforçam relações de poder hierarquizadas. Foi possível observar que esses grupos constroem uma inteligibilidade própria, que investe no corpo como um lugar propício para a reconstrução de uma identidade coletiva; baseada no apoio mútuo, em relações hierarquizadas, na transmissão de saberes, na manipulação do corpo e em processos de nomeação e formação de famílias.

Palabras Claves: *Drag Queen*, Transformista, Montagem.

1. Introdução

Este trabalho se debruçou sobre a experiência transgênero vivenciada por transformistas e *drag queens* residentes em Fortaleza-CE, cidade do Nordeste brasileiro. Objetivou-se investigar como a montagem, entendida como manipulação do corpo e aquisição de gestualidades e estilos de vida, interage na construção de suas performances e identidades de gênero, bem como compreender a maneira pela qual o ensinamento e a aprendizagem dessas técnicas corporais relativas às *montagens* e às performances trans elaboram e/ou reforçam relações de poder hierarquizadas entre transformistas e *drag queens* experientes e iniciantes, que constituem grupos de apoio mútuo denominados por família.

Compreender as especificidades das modalidades de *montagens* realizadas por transformistas e *drag queens* faz-se importante porque a prática do amadrinhamento acontece, em primeira instância, com o intuito de aprender ou ensinar como se produz um corpo para fins de encantamento momentâneo, assim como apreender as técnicas dessas performances, que trazem em si profundas diferenças e sensíveis aproximações. Uma pessoa versada nos interstícios da noite trans, é capaz de identificar perfeitamente se determinada artista está performatizando uma transformista ou uma *drag*, porém as fronteiras que separam estas modalidades de montagem são tênues, como veremos no decorrer deste trabalho.

Nesse sentido, a prática do amadrinhamento consiste no estabelecimento de um vínculo entre uma transformista ou uma *drag queen*¹ experiente e uma iniciante, que almeja aprender a manipular seu corpo através da montagem, adquirir glamour, prestígio e reconhecimento entre o público que

¹ Mesmo não sendo abordado neste trabalho, é preciso observar que a prática do amadrinhamento não é exclusiva de transformistas e *drag queens*. Vencato (2009) aborda uma estrutura bastante semelhante a esta entre *crossdressers* participantes do *Brazilian Crossdresser Club*. Já Pelúcio (2005) identifica o amadrinhamento como um significativo processo entre as travestis do interior de São Paulo. Patrício (2008) observou relações de apoio mútuo que se assemelham ao amadrinhamento no circuito transnacional das travestis *européias*.

frequenta e participa desse universo. Por transformista ou *drag* experiente entenda-se uma artista que realize performances públicas consideradas de alto nível, sendo também importante que ela seja reconhecida entre o público e os profissionais das boates especializadas em exibir seus shows.

Através do amadrinhamento, a preceptora torna-se mãe da iniciante, ou seja, ela será responsável por transmitir saberes e apoiá-la em suas montagens e perante a comunidade trans da qual participam. Ao tornar-se mãe, a pessoa repassa o seu sobrenome feito² para a neófito, que se sente feliz e honrada em recebê-lo, passando a fazer parte de um seletivo grupo, denominado por família. Assim, elas passam a ter uma relação de mãe e filha de montagem, onde à segunda cabe levar o nome de maneira digna; realizando as montagens e performances com qualidade; mantendo um comportamento adequado ao que é esperado pelo grupo e estando disposta a auxiliar sua mãe sempre que lhe for solicitado. Uma filha torna-se, ainda, irmã das demais amadrinhadas.

2. Corpo: fusões e possibilidades do debate

O corpo é sempre moldado pelo contexto sócio-cultural em que o indivíduo se insere. É através do corpo que produzimos sentidos e nos relacionamos com a realidade a nossa volta. Nossa corporeidade se materializa na contingência dos elementos que a compõem, tais como as identificações que nos levam a assimilar determinadas posturas e comportamentos e a educação que recebemos. A aprendizagem dos usos e significados corporais não acontece exclusivamente durante a infância; transformamos e ressignificamos nossos processos corpóreos incessantemente, pois diante de modificações ou contatos com novos estilos de vida, podemos constatar que esse processo nunca está perfeitamente terminado. Observa-se, ainda, que as manifestações corporais do sujeito têm um sentido relacional no que tange a simbologia própria de cada grupamento social, ou seja, elas se tornam significantes através da relação com seus pares. Sendo assim, é importante salientar que os gestos e as sensações são socialmente construídas (LE BRETON, 2006).

Ainda segundo Le Breton (2006), o corpo não existe; não podemos visualizá-lo. O que podemos vislumbrar são homens e mulheres, pois essa visão do corpo enquanto elemento isolado da pessoa a quem corporifica, ao contrário do que ocorre em comunidades tradicionais, é recorrente em sociedades individualistas, onde o corpo coloca os limites e é isolado do sujeito a quem dá fisionomia. É importante, ainda, atentar-se para a ambiguidade e a efemeridade do elemento corpo, pois mais que um construto onde se extraem fontes de certezas, ele é, sobretudo, capaz de produzir questionamentos.

O corpo e a sexualidade como um processo histórico, em detrimento da visão essencialista que descamba para uma análise do sexo como uma categoria estanque e a-histórica, é parte do empreendimento analítico de Michel Foucault (2007), que busca compreender como a sociedade disciplinar vigia e controla os corpos através do bio-poder, uma forma de controle positiva dos corpos, que ao invés de ditar o que não se deve fazer, determina as práticas e os comportamentos ideais para o aperfeiçoamento e o cuidado com a vida. Nesse sentido, a sexualidade configura-se em uma instância determinante para esse controle, pois ela é uma via de acesso profícua tanto para o indivíduo (através das regras impostas aos usos e experiências corporais) quanto para a sociedade, no que diz respeito às práticas desejáveis ao cultivo da esfera humana. Entendendo o sexo como efeito de processos históricos e do exercício do controle, e não mais como a sua causa, Foucault (2007) localiza a sexualidade como um sistema processual e complexo permeado de discurso e poder, realocando, assim, a visão essencialista do sexo para uma categoria arbitrária e participe de movimentos que ocultam, perpetuam e legitimam as relações de poder.

A contribuição de Foucault para os estudos do corpo e da sexualidade são inegáveis, entretanto grande parte da teoria feminista pós-estruturalista lançou um atento olhar sobre sua obra, sendo tanto influenciada quanto irrompendo instigantes críticas, que certamente possibilitaram outras reflexões

² Entendido pelos sujeitos como um sobrenome que goza de prestígio.

sobre o complexo campo em questão. Judith Butler, em *Problemas de gênero*, afirma que Foucault “toma posição explicitamente contra os modelos emancipatórios ou libertários da sexualidade” (BUTLER, 2003, p. 142) e observa, ainda, que o autor tem um aparente problema com o feminismo, pois sua crítica recai exatamente onde se constitui o ponto crucial da reflexão feminista: a categoria de sexo. Segundo a autora:

Por um lado, Foucault quer argumentar que não existe um “sexo” em si que não seja produzido por interações complexas de discurso e poder, que mais parece haver uma “multiplicidade de prazeres” em si que não é feito de qualquer interação específica de discurso/poder. Em outras palavras, Foucault invoca o tropo de uma multiplicidade pré-discursiva que efetivamente pressupõe uma sexualidade “antes da lei”, a rigor, uma sexualidade à espera da sua emancipação dos grilhões do “sexo”. Por outro lado, ele insiste oficialmente em que a sexualidade e o poder são coextensivos (...) o Foucault “oficial” argumenta que a sexualidade situa-se sempre no interior das matrizes de poder (...) e que o recurso a uma sexualidade antes da lei é ilusório e cúmplice das políticas sexuais emancipatórias. Os diários de Herculine fornecem uma oportunidade de ler Foucault contra ele mesmo, ou talvez, mais apropriadamente, de denunciar a contradição que constitui esse tipo de convocação antiemancipatória à liberdade sexual. (BUTLER, 2003, p. 144).

Ao afirmar que a teoria “oficial” de Foucault acaba apontando contradições em relação ao seu próprio discurso, Butler observa a importância que a discussão tem para a teoria feminista e chama atenção para o seu caráter multidimensional. Porém, para além desses questionamentos, Butler (2001, 2003) possui uma fecunda reflexão sobre corpo, gênero e sexualidade e sobre como essas instâncias operam. Apesar de não negar o caráter discursivo e construcionista dos corpos, a autora propõe um retorno à noção de matéria, como um processo de materialização que se edifica ao longo do tempo com o intuito de estabelecer a sensação de fronteiras e fixidez dos corpos. Assim, “a questão não é mais como o gênero é construído ‘como – e através de – uma certa interpretação do sexo’ (...), mas, ao invés disso, ‘através de que normas regulatórias é o próprio sexo materializado?’ (BUTLER, 2001, p. 163).

O conceito de performatividade, central na obra da autora, e para a teoria queer em geral, é caracterizado por uma constante reiteração de um conjunto de normas regulatórias, onde ao expor apenas o seu viés de fato presente, oculta os processos históricos que o produz. Assim, o processo corporificado da materialização, se constitui em uma citacionalidade, ou seja, a aquisição do status do ser através da citação do poder. Nas palavras de Butler:

Além disso, esse ato não é primariamente teatral; de fato, sua aparente teatralidade é produzida na medida em que sua historicidade permanece dissimulada (e, inversamente, sua teatralidade ganha uma certa inevitabilidade, dada a impossibilidade de uma plena revelação de sua historicidade). Na teoria do ato da fala, um ato performativo é aquela prática discursiva que efetua ou produz aquilo que ela nomeia. (BUTLER, 2001, p.167).

A partir dos argumentos da autora, é possível concluir que os contornos dessa materialidade dos corpos são forjados pelo regime da heterossexualidade compulsória e que é também essencial refletir sobre aqueles corpos que não têm uma performatividade estimulada socialmente e que não são citados, mas que, mesmo assim se formam e fornecem o apoio para que os corpos que realmente pesam possam se materializar e reiterar a norma.

Na seara das múltiplas possibilidades, Donna Haraway (2000) e seu mito do ciborgue têm um papel de fundamental importância. Ao considerar o hibridismo e a superposição de elementos como características marcantes de nossa contemporaneidade, ela declara a necessidade das “fronteiras transgredidas, potentes fusões e perigosas possibilidades” (HARAWAY, 2000, p. 45). Diante de seu

manifesto somos todos híbridos; corpos fundidos a máquinas, sonhos e animais. Remeter a uma origem pura, aquém das misturas e que clame por uma visão uníssona da realidade, pode produzir confusões dilacerantes. Para Haraway:

No final do século XX, neste nosso tempo, um tempo mítico, somos todos quimeras, híbridos – teóricos e fabricados – de máquina e organismo; somos, em suma, ciborgues. O ciborgue é nossa ontologia; ele determina nossa política. O ciborgue é uma imagem condensada tanto da imaginação quanto da realidade material: esses dois centros, conjugados, estruturam qualquer possibilidade de transformação histórica. (HARAWAY, 2000, p. 37).

As abordagens sobre corpo, gênero e sexualidade discutidas acima, expõem um objeto de estudos em construção, sem um acabamento claro e conciso, mas com diversas possibilidades de reflexões e análises. Portanto, a intenção aqui consiste em refletir e analisar a corporeidade através de sua materialidade e de suas normas regulatórias, vislumbrando a fixidez e a transgressão de suas fronteiras, assim como os seus inevitáveis hibridismos.

3. Montagem: a invenção do híbrido

Entende-se por montagem a transformação momentânea ou permanente do corpo; através de perucas, vestimentas, maquiagem, enchimentos e acessórios de variados tipos. Já as modificações permanentes podem ser realizadas através da ingestão de hormônios e de plásticas corporais, que podem ser feitas por médicos cirurgiões plásticos ou por bombadeiras³. Além disso, a montagem é caracterizada pela aquisição de trejeitos, estilos, tons de voz e posturas. Tudo é realizado com o intuito de protagonizar um espetáculo ou para dar close em festas, isto é, aparecer de forma notável e ser esnobe em público.

Em suas montagens, as transformistas procuram se aproximar ao máximo das qualidades culturalmente atribuídas à mulher. É comum se inspirarem em divas do cinema, para criação de seu nome de batismo transformista. A nomeação corrobora uma tentativa de aproximação exagerada aos padrões femininos de beleza e sensualidade. Os corpos são feminilizados em dias de festa e espetáculos, através de perucas, enchimentos no busto, quadris e nádegas, além das roupas, acessórios e maquiagem. É preciso ressaltar que a utilização do nome transformista não se restringe aos dias de espetáculo, podendo o mesmo ser usado (e geralmente o é) em outros locais, inclusive quando as trans não estão montadas (BENEDETTI, 2006).

As *drag queens* diferem das transformistas pela forma como performatizam os gêneros. Uma *drag queen* se monta com os mesmos acessórios citados anteriormente e adota nomes femininos, que são usados em espetáculos e outros contextos. Entretanto, a exteriorização dos atributos culturalmente atribuídos ao gênero feminino é exagerada. Muitas vezes, não fazem questão de esconder traços fenotípicos atribuídos ao homem. De acordo com Justa (2009), a montagem *drag* faz uso de signos que remetem a características surreias, sendo isso uma das principais diferenças desses sujeitos em relação aos transformistas. Nas palavras de Louro (2004, p. 20): “[a] *drag* escancara a construtividade dos gêneros (...) ela assume a transitoriedade, ela se satisfaz com as justaposições inesperadas e com as misturas. A *drag* é mais de um. Mais de uma identidade, mais de um gênero, propositalmente ambígua em sua sexualidade e em seus afetos.”

Como explicitado acima, a montagem, assim como a performance, de transformistas e de *drag queens*, apesar de terem seus pontos de convergência, diferem uma relação a outra. Irei, portanto, através de descrições e imagens, analisar e comparar as montagens e as performances protagonizadas por transformistas e *drag queens* membros da família Haddukan e, em menor medida, transgêneros que

³ As bombadeiras são pessoas que feminilizam os corpos das travestis através da aplicação de silicone industrial.

não são integrantes do grupo, mas protagonizaram espetáculos conjuntamente. É preciso, entretanto, chamar a atenção para o fato de que as fronteiras que separam as experiências das pessoas transgêneros são, mais que lugares de divergência, lugares de encontro e comunicação, onde apesar de vivenciarem suas especificidades, nota-se a fluidez e o hibridismo inerentes as suas realidades.

4. A montagem como técnica corporal

No artigo “As técnicas do Corpo”, Marcel Mauss (2003) identifica gestos corporais que atuam como códigos, visando uma atuação prática ou remetendo a processos simbólicos. São gestos sincrônicos e ações corporais que buscam realizar uma atividade específica. Considerando que o corpo é o principal instrumento do ser humano, o autor propõe classificações para as diferentes modalidades de técnicas corporais, a saber: a) conforme o sexo; b) conforme a idade; c) conforme o rendimento; d) conforme as formas de transmissão (MAUSS, 2003). Assim, duas das classificações propostas pelo autor configuram-se em aspectos importantes para a análise das montagens trans, são elas: a sexualidade e as formas de transmissão de saberes.

No Ocidente, o lugar da sexualidade desenvolveu-se a partir de uma matriz heteronormativa, que excluiu dos padrões socialmente aceitáveis tudo o que é relacionado à sexualidade não-heterossexual e às experiências de gênero não binárias, varrendo-as para um campo de pessoas perigosas e aquém daquelas que seguem os padrões da heteronormatividade compulsória (BUTLER, 2003). Entretanto, quando se multiplicam as experiências que transgridem essa matriz, indivíduos que subvertem essas construções sociais, transitando entre as referências de gênero cristalizadas, apropriando-se momentaneamente de uma delas e reinventando suas identidades de forma ambígua, causam, a um só tempo, curiosidade, atração e repulsa.

A família Haddukan é composta por artistas que se autodenominam transformistas, e outras que se consideram *drag queens*. Há, ainda, o caso específico da mãe, Satyne, que iniciou a carreira como *drag*, mas que, devido ao processo de transformação em *transsex*⁴, passou a ser identificada como *transdrag*⁵, podendo em determinados contextos realizar performances transformistas, em outras ocasiões shows como *drag queen*, ou ainda um espetáculo híbrido, que congrega características de ambas as modalidades. Observa-se, portanto, que as categorias que identificam as transgêneros não dão conta da complexidade de suas experiências, que são, na maioria das vezes, mais fluidas e ambíguas do que a nomenclatura criada para sua classificação poderia prever.

As características das montagens das transformistas consistem na utilização de vestidos de festa, joias exuberantes, cabelos longos muito estilizados, e uma maquiagem bastante produzida, mas sendo relativamente comum e podendo ser usada por uma mulher em uma festa de casamento, por exemplo. O intuito da transformista é estar produzida e atraente, buscando um ideal de beleza e feminilidade associado às divas, grandes estrelas da música e do cinema, que representam um tipo de feminilidade idealizado e de difícil alcance.

Já a montagem em uma *drag queen* é possível visualizar o quão mínima é a preocupação dessa categoria em performatizar o gênero de acordo com uma ordem binária e heteronormativa (BUTLER, 2003). Suas cabeças são adornadas com perucas exageradamente longas ou curtas demais, com cores extravagantes e artificiais ou, até mesmo, com um cocar composto por gravetos e cristais. Suas roupas, ao contrário da montagem transformista, não procuram se adequar ao que as mulheres usam em suas produções noturnas; elas remetem a características surreais, fantásticas e/ou fetichistas, que dificilmente seriam utilizadas em outros contextos. A maquiagem faz uso de cores fortes e de formas geométricas, estilo que dificilmente agradaria uma mulher que almeja se vestir com trajes de gala. Observa-se, também, a adaptabilidade e a transitoriedade das experiências dessas artistas trans, pois a

⁴ Trata-se de uma categoria êmica, que se refere travesti, procurando se diferenciar.

⁵ Caracteriza-se por um híbrido de *drag queen* e transformista, que se processa devido a sua transformação pessoal em trans.

mãe da família Haddukan realiza tanto montagens transformistas quanto *drag queens*, inclusive podendo performatizar as duas montagens em um espaço curto espaço de tempo.

A partir das experiências expostas, é possível observar que a montagem das artistas trans subverte a ordem compulsória da coerência heterossexual, que busca determinar como devemos agir para sermos socialmente considerados homens ou mulheres. Segundo Butler (2003), a situação nos coloca diante de três dimensões da corporeidade significativa: sexo anatômico, identidade de gênero e performance de gênero.

Nesse sentido, por não haver uma continuidade linear entre essas três instâncias, é evidenciado o caráter imitativo do próprio gênero, pois ao performatizá-lo, a *drag* ou a transformista reverbera dissonâncias e descontinuidades onde, segundo a matriz heteronormativa, deveria haver concordâncias e legitimidade. Assim, podemos visualizar a construtividade do gênero (LOURO, 2004, p. 20), pois nossas experiências pessoais (enquanto performers ou espectadores) vão muito além da ordem binária dos gêneros. Segundo Butler:

Ao imitar o gênero, o *drag* revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência. Aliás, parte do prazer, da vertigem da performance, está no reconhecimento da contingência radical da relação entre sexo e gênero diante das configurações culturais de unidades causais que normalmente são supostas naturais e necessárias. No lugar da lei da coerência heterossexual, vemos o sexo e o gênero desnaturalizado por meio de uma performance que confessa sua distinção e dramatiza o mecanismo cultural da sua unidade fabricada. (BUTLER, 2005, p. 196-197).

Outra técnica corporal importante para a análise é caracterizada pela transmissão de saberes.

Entre as artistas trans as formas de aprendizado das técnicas de performance e de manipulação do corpo possuem um significado muito importante, pois é através da transmissão de saberes que os grupos se formam e constituem as famílias de *drag queens* e transformistas, constituindo o processo de amadrinhamento.

Entre as Haddukans, foi possível visualizar a importância da transmissão de saberes para a constituição da família e das identidades sociais das participantes. Satyne, a mãe, se considera “mais mulher quando se torna mãe”, já as filhas são inspiradas e influenciadas pelas escolhas e estilos de vida de sua mãe de montagem, que devido a sua condição híbrida de *transdrag*, possibilita o “nascimento” tanto de *drags* quanto de transformistas. Essa transmissão de saberes ocorre, também, perante um tipo de relacionamento altamente hierarquizado, já que a mãe é a artista experiente e dona do nome, que sempre tem a palavra final em relação a permitir que uma nova artista trans integre o grupo, bem como tem autonomia para proibir alguém de utilizar o nome de sua família, ocasionando perda de prestígio e constrangimentos para uma possível ex-integrante da família.

Diante das análises expostas acima, pudemos visualizar como a transformação vivenciada pelas artistas trans, sua sexualidade e suas performances estão relacionadas e influenciam-se mutuamente. O fato de serem artistas performáticas, evidencia o lugar de fronteiras fluidas no que tange o sexo, a identidade de gênero e a performance de gênero (BUTLER, 2003).

5. A gestualidade da montagem

Conforme Le Breton (2010), a gestualidade diz respeito a variados tipos de ações corporais, que vão desde os rituais de saudação e despedida, maneiras de consentir e de negar algo, movimentos que acompanham a emissão da palavra, direcionamentos do olhar, maneiras de tocar ou evitar contatos etc.

O gestual das performances transformistas, inspirado em divas do cinema e em cantoras internacionais, é bastante delicado e a dublagem das músicas por elas escolhidas, que geralmente são românticas, procura se aproximar ao máximo da performance original da cantora. Há espaço para

criação, entretanto, ele é sempre mediado pela intenção de ser fiel a versão “em inglês” da música e pelos padrões de feminilidade e beleza vigentes. As transformistas procuram expressar gestos mais contidos, porém é corriqueiro que planejem o momento do clímax em suas performances, onde uma grande carga de emotividade será lançada ao público durante a dublagem da música.

Já as *drag queens* são exageradas em seus gestos. A forma como orientam sua performance de gênero transgride as fronteiras da matriz heteronormativa, onde o indivíduo é estimulado a performatizar o gênero correspondente ao seu sexo. A gestualidade das *drags* introduz fusões e possibilidades consideradas perigosas, pois mesmo sob a égide da feminilidade; uma voz grossa se impõe, vísceras verdadeiras podem ser utilizadas durante o espetáculo e a simulação de um parto pode acontecer em pleno palco, como em performance captada durante o festival de Halloween da boate Divine, em 2010. Há, ainda, o bate-cabelo, um característico gestual *drag queen*, que possui uma unidade em meio a diversidade, pois cada *drag* tem o seu modo particular de ritualizá-lo, fazendo com que um estilo de bate-cabelo seja único. Esse gesto consiste em girar a cabeça compulsoriamente, fazendo com que os cabelos (ou a peruca) formem, em movimentos circulares contínuos, um verdadeiro emaranhado capilar com formatos variados, a depender do estilo de cada *drag*.

O híbrido performatizado pelas artistas transgêneros desafia as categorias de análise e entendimento tradicionais, pois sob a égide dos princípios cartesianos, a racionalidade ocidental tem dificuldades em apreender situações complexas, que vão de encontro à artificial simplificação da realidade (HARAWAY, 2000). Mesmo as performances transformistas, que procuram seguir as noções de feminilidades vigentes, subvertem a matriz heteronormativa, pois a vivência “revela a distinção dos aspectos da experiência do gênero que são falsamente naturalizados como uma unidade através da ficção reguladora da coerência heterossexual” (BUTLER, 2003, p. 196)

A experiência protagonizada pelas transformistas e pelas *drag queens* integrantes da família Haddukan, expõe o caráter cada vez mais presente contemporaneamente, onde a emergência dos híbridos e das justaposições coloca-se como situação do mundo vivido, em que as realidades homem-máquina e homem-animal são condições experienciadas por todos, não mais por apenas uma parcela estigmatizada da população. Sendo assim, para Haraway:

De uma outra perspectiva, um mundo de ciborgues pode significar realidades sociais e corporais vividas, nas quais as pessoas não temam sua estreita afinidade com animais e máquinas, que não temam identidades permanentemente parciais e posições contraditórias. A luta política consiste em ver a partir de ambas as perspectivas ao mesmo tempo, porque cada uma delas revela tanto dominações quanto possibilidades que seriam inimagináveis a partir do outro ponto de vista. Uma visão única produz ilusões piores do que uma visão dupla ou do que a visão de um monstro de múltiplas cabeças. (HARAWAY, 2000, p. 46)

O mito do ciborgue narrado por Haraway (2000) coloca em evidência fusões e possibilidades

já largamente experienciadas por todos nós, inseridos em contextos contemporâneos, mas que, em muitos casos, consideram-se seres puros, aquém das híbridas contingências atuais. A reflexão da autora mostra-se salutar para tornar próximas experiências aparentemente antagônicas, onde as diversas humanidades existentes possam enfim dialogar.

As vivências de transformistas e *drag queens* no contexto da transformação corporal e da performance estão relacionadas, também, a uma série de categorias de diferença (BRAH, 2006), que interagem na construção das artistas trans. Além de gênero e sexualidade; classe, raça e geração são instâncias fundamentais na conformação de seus desejos e preferências estéticas. Assim, símbolos de consumo de uma classe social privilegiada são extremamente valorizados, bem como aspectos corporais associados à branquitude e um culto à juventude marcam profundamente suas experiências.

Nesse sentido, tanto o grupo abordado neste trabalho, como vários outros que compartilham dessas mesmas experiências, fazem parte de categorias estigmatizadas, mas que insistem em se reunir e

formar grupos coesos, onde há identificações mútuas, que possibilitam o engendramento de comunidades (GOFFMAN, 1978). É importante observar, ainda, que o corpo transformista e *drag queen* pode ser entendido como um corpo abjeto (BUTLER, 2005) entre uma parcela mais ampla da sociedade. Entretanto, para os grupos que vivenciam esses processos, a abjeção não se configura, visto que sua existência e corporeidade são objetos de construções coletivas. Assim, apesar de encontrarem-se à margem da inteligibilidade (BUTLER, 2005), esses grupos construíram uma inteligibilidade própria, que investe no corpo como um lugar propício para a reconstrução de uma identidade coletiva; baseada no apoio mútuo, em relações hierarquizadas, na transmissão de saberes, na manipulação do corpo e em processos de nomeação e formação de famílias.

6. Bibliografia

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

BRAH, A. (2006). Diferença, diversidade, diferenciação. *Cadernos Pagu*, 26, 329-376.

BUTLER, J. (2003). *Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

_____. (2001). Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, G. L. (Org.). *O corpo educado. Pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autentica.

FOUCAULT, M. (2007). *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal.

GOFFMAN, E. (1978). *Estigma. Notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada*. Rio de Janeiro: Zahar.

HARAWAY, D. (2000). Manifesto ciborgue. Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TOMAZ, T. (Org.). *Antropologia do ciborgue. As vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica.

JUSTA, J. F. (2009). *Bastidores e Estreias: Performers Trans e Boates Gays “abalando” a cidade*. Fortaleza: Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFC.

LE BRETON, D. (2006). *Sociologia do corpo*. Petrópolis: Vozes.

LOURO, G. L. (2004). *Um corpo estranho. Ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica.

MAUSS, M. (2003). As técnicas do corpo. In: _____. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify.

WEEKS, J. (2001). O corpo e a sexualidade. In: LOURO, G. L. (Org.). *O corpo educado. Pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autentica.