



Universidade Federal do  
Recôncavo da Bahia

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**  
**MESTRADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS: CULTURA, DESIGUALDADES E**  
**DESENVOLVIMENTO**  
**LINHA DE PESQUISA: IDENTIDADE E DIVERSIDADE CULTURAL**

**ELTON VITOR COUTINHO DA SILVA DOS SANTOS**

**VALERIE O'RARAH: VENHA ENTENDER A SUA ARTE**  
**Transformismo baiano, corpo e performance**



Cachoeira – BA  
2015

ELTON VITOR COUTINHO DA SILVA DOS SANTOS

**VALERIE O'RARAH: VENHA ENTENDER A SUA ARTE**  
**Transformismo baiano, corpo e performance**

Dissertação apresentada junto ao Programa de Pós-graduação: Mestrado em Ciências Sociais – Cultura, Desigualdades e Desenvolvimento da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, como requisito para à obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Osmundo Pinho

Co-orientadora: Profa. Dra. Suzana Maia

Cachoeira – BA  
2015

ELTON VITOR COUTINHO DA SILVA DOS SANTOS

VALERIE O'RARAH: VENHA ENTENDER A SUA ARTE  
Transformismo baiano, corpo e performance

COMISSÃO EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Osmundo Pinho  
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

---

Prof. Dr. Hebert Toledo  
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

---

Prof. Dr.  
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Aprovado em \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_

A minha maravilhosa mãe, Jaciara Coutinho, ao meu eterno pai, Antonio Vitor e ao grande amigo, João Araújo. Sem eles, a inscrição no PPGCS e dedicação ao processo seletivo não seriam possíveis.

## AGRADECIMENTOS

A Deus.

A Jaciara Coutinho, minha mãe.

A Antônio Vitor, meu falecido pai.

A Elaine Coutinho e Edlaine Coutinho, minhas irmãs.

Ao prof.Dr. Osmundo Pinho, meu orientador.

A prof. Dr<sup>a</sup> Suzana Maia, minha co-orientadora.

A Valerie O'Rara e Valécio Gomes, pesquisad@s..

A Mitta Lux e Jean Carlos Macedo, pesquisad@s.

A Eduardo Gomes, amigo.

A Emanuel Andrade, amigo.

A Rogério Gusmão, amigo.

A Fernando, pesquisado.

A Mário Bentes, entrevistado.

Ao prof.º Dr. Hebert Toledo, coordenador do Programa.

Ao programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da UFRB.

## RESUMO

SANTOS, E.V.C.S. VALERIE O'RARAH: VENHA ENTENDER A SUA ARTE. Transformismo baiano, corpo e performance. 2015. Dissertação (Mestrado) – Centro de Artes, Humanidades e Letras, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, 2015.

O presente trabalho tem como objetivo estudar o transformismo baiano. Mais especificamente, compreender o significado do corpo transportado pela(s) performance(s) de gênero de algumas transformistas baianas analisando assim a relação estabelecida entre o corpo, a cultura, o gênero e a sexualidade no processo de reafirmação da identidade/performance transformista. Além disso, objetivou-se também apontar novas questões sobre identidades sexuais e de gênero, através da performatização e de todo o processo de montagem das transformistas baianas, a citar: roupas, adereços e maquiagens. Para tanto, busquei: identificar de que forma o vestuário se constitui enquanto elemento identitário no contexto cênico e estético, tanto na aparição em shows de dublagem, quanto em seu cotidiano; entender as relações do masculino e feminino presentes na constituição da identidade transformista, assim como compreender a diferenciação comportamental da vida pública e privada das transformistas. Objetivou-se também resgatar a importância do espaço “Âncora do Marujo” para a construção e visibilidade transformista. Para tanto, pretendeu-se estudar a performance de um sujeito *queer* num determinado espaço. Mesmo existindo transformistas biologicamente femininas que se transformam em homens, propõe-se aqui o estudo do corpo socialmente masculino que se “transforma” num corpo socialmente feminino para não só produzir arte, mas também para se fazer presente na sociedade. Dentre os diversos lugares, é no Bar *Âncora do Marujo*, localizado na Avenida Carlos Gomes, em Salvador, que as transformistas, semanalmente, ganham maior visibilidade no cenário noturno LGBTTTI (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Travestis, Transgêneros e Intersex). Para a análise, será necessário recorrer à etnografia e aos teóricos contemporâneos, através de suas bibliografias, que dialoguem com as questões de gênero e sexualidade, em especial a *Teoria Queer*. Diante do exposto é que vem a importância desta pesquisa, que traça perguntas como: quais as novas questões as transformistas baianas levantam e nos ensinam sobre sexualidade, a partir do seu processo de montagem? O que de fato é ser uma transformista e o que realmente as diferem dos outros gêneros? Quando o corpo é despido e o processo de montagem é desfeito, elas perdem a identidade *transformer* e só a retoma quando o corpo é novamente vestido?

**Palavras chave:** Transformismo baiano. Corpo. Performance. Valerie O'rarah. Âncora do Marujo.

## ABSTRACT

SANTOS, E. V.C.S. VALERIE O'RARAH: COME AND UNDERSTAND YOUR ART. Bahia Transformism, body and performance. 2015. Master of Art Dissertation (MA) – Center of Arts, Humanities and Letters of Bahia Reconcavo Federal University, 2015.

This academic work aims to study Bahia's cross-dressing, more specifically, to understand the meaning of the body carried by gender performance played by some Bahian cross-dressers, thus analyzing the relation among body, culture, gender and sexuality within the process of cross-dressers' identity performance reaffirmation. Besides that, the texts point out new questions about sexual and gender identities through performing and the entire assembly process of Bahian performers, such as: clothes, adornments and makeup. With this aim, I sought to identify the way clothing and costumes represent the identity element in the scenic and aesthetic contexts, both in appearance in dubbing shows, and in their daily lives; to understand the relationships among males and females in the constitution of transformist identity, as well as to understand cross-dressers' public and private life behavioral differentiation. The objective was also to rescue the importance of the space known as "Sailor's Anchor" in the construction and cross-dressing visibility and to understand about Africa and the breed present in Valerie O'arah and the niece Mitta Lux's characterization and performance, whose kinship is symbolic. With this purpose, it was intended to study a subject queer's performance in a given space. Even existing biologically female transformists that turn into men, it is proposed here the study of a socially male body that "transforms itself" into a socially female body to produce not only art, but also to be present in society. Among the several other places, it is the Sailor's Anchor Bar, located on Avenida Carlos Gomes, in Salvador, Bahia, Brazil, in whose premises the transformists weekly gain greater visibility in LGBTTTT's (Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, Transsexual, and Intersex) night scenery. For such analysis, it will be necessary to betake ethnography and contemporary theorists, through their bibliographies, that dialogue with gender and sexuality issues, in particular Queer Theory. Due to what was exposed above, the importance of this research becomes more significant, mapping questions like: what are the new issues Bahian female transformists raise and teach us about sexuality from their assembly process? What is, in fact, to be a cross-dresser and what really differs them from other genders? When the body is naked and the assembly process is unpacked, does it lose its transforming identity? And does it only retake it when the body is dressed again?

Keywords: Bahian transformism. Body. Performance. Valerie O'arah. Sailor's Anchor.

## SUMÁRIO

<b>1 – INTRODUÇÃO .....</b>	<b>09</b>
<b>1.1 – O ritual de transformação .....</b>	<b>19</b>
<b>2 - ÂNCORA DO MARUJO: UM ESPAÇO DE RESISTÊNCIA .....</b>	<b>23</b>
<b>3 – VALERIE O’RARAH: O CORPO E SEUS DESDOBRAMENTOS .....</b>	<b>33</b>
<b>4.0 MITTA LUX: UM PASSEIO PELO UNIVERSO <i>TRANSFORMER</i> .....</b>	<b>43</b>
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>51</b>
<b>6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>55</b>
<b>7. ANEXOS .....</b>	<b>59</b>



## 1. INTRODUÇÃO



Figura 1: Valerie O'rasah finalizando a maquiagem. Créditos: Elton Vitor Coutinho

Quando o encontrei, Valerie não estava pronta. Demoraria ainda um pouco para se montar. Foi Valécio quem me recebeu. Com quase um metro e oitenta de altura, boné preto, jaqueta brilhosa e uma bermuda estampada xadrez, gritou com uma voz pouco suave o meu nome. Atravessei a calçada e fui até o seu encontro. A rua estava movimentada em virtude de um evento no Instituto Feminino, no Bairro do Politeama, centro da cidade de Salvador. E é neste bairro que Valécio e Valerie moram. Dividem a mesma casa e o mesmo quarto. Difícil é imaginar como “duas pessoas” tão diferentes conseguem ocupar o mesmo espaço/ser.

Descemos uma pequena ladeira e alguns degraus de escada da estreita vila que dá acesso à casa de Valerie e Valécio. O lugar para mim não era familiar, pois a última vez que os visitei moravam em outro bairro, também no centro de Salvador. Viver nessa redondeza facilita o trabalho de Valerie, já que a maioria de suas performances artísticas se concentra na Rua Carlos Gomes, em especial, no Bar Âncora do Marujo, espaço-foco dessa pesquisa.

Adentramos pela porta da sala. Uma decoração simples e simpática enfeitava o ambiente. A parte mais charmosa da casa é o seu próprio quarto. Na porta, três fotos de Valerie e uma estrela que diz “Nasci para brilhar”. Valerie ocupa quase todo o pequeno espaço com duas grandes araras repletas de figurinos e acessórios, sem contar as peças que ficam penduradas na corda do estreito corredor que liga a parte externa à interna da casa. As poucas peças de roupa de Valécio se concentram num pequeno guarda-roupa branco com marfim de duas portas. Valécio me contou que, certo dia, quando procurou uma calça jeans para sair, percebeu que só tinha apenas duas surradas (velhas pelo tempo de uso). Quando vai a São Paulo pensa em comprar roupas e acessórios para Valerie e acaba esquecendo-se dele. Isso reflete a timidez de Valécio até mesmo em relação às vestes se comparado com a extravagância de Valerie. Portanto, menos Valécio e mais Valerie para vestir.

Minha vontade de pesquisar sobre transformismo se deu a partir do curso *Introdução à Teoria Queer*, ministrado pelos professores Leandro Colling e Djalma Turler, em 2011, na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Sobre a *Teoria Queer* eu já tinha certo conhecimento ainda na graduação, mas intensificado quando cursei a disciplina *Cultura e Identidade*, como aluno especial, no *Programa Multidisciplinar Cultura e Sociedade*, também na UFBA. Tanto no curso quanto na disciplina percebi a deficiência em estudos voltados exclusivamente às transformistas. Não havia pesquisa voltada para essa temática até então. O pouco que se falava de transformismo era sempre em comparação a grandes estudos sobre travesti ou sobre *drag queen*. Portanto, comecei a esboçar o projeto “Valerie O’rara e o transformismo baiano: corpo e performance”.

Antes de falar especificamente sobre a metodologia adotada nessa pesquisa é necessário trabalhar alguns pontos que darão suporte ao desenrolar da narrativa. O primeiro é que se pretende tratar as transformistas aqui, em termos gramaticais, enquanto substantivo feminino, já que são como “mulheres” que a maioria quer ser vista. O segundo é, para um maior entendimento e diminuição das dúvidas, traçar as principais diferenças (diferenças relativas, já que não se pode esboçar uma linha exata que divida uma da outra) e os pontos em comum entre *drag queen*, travesti e transformista. Dessa maneira, as *drags*, que na maioria das vezes também se montam para fazer show, prezam pelo exagero e um dos intuitos é não parecer com uma mulher. Apesar de muitas travestis se entenderem enquanto homens, “homens que gostam de outros homens”<sup>1</sup>, elas querem parecer mulheres, além de não terem

---

<sup>1</sup> PELÚCIO, Larissa. “Travestis, a (re)construção do feminino: gênero, corpo e sexualidade em um espaço ambíguo”. Revista ANTHROPOLÓGICAS, ano 8, volume 15(1): 123-154 (2004).

problemas em conviver com o pênis, o que as distingue das transexuais (que, não estendendo a toda(o)s, operam para mudar de sexo). Para as travestis, o órgão genital se torna exótico, prazeroso e, além disso, um “instrumento” de trabalho. As transformistas, diferentemente das travestis e em sintonia com as *drags*, se vestem de “mulher” em situações de performance artística, mesmo permanecendo com algumas características expressamente femininas no cotidiano, como as unhas grandes pintadas, por exemplo. Pode-se dizer, então, que as travestis constantemente se postam, pelo menos nos aspectos físicos, enquanto mulher, vivendo assim num estado mais definitivo do ser feminino. Já as transformistas, assim como as *drags*, vivem no trânsito (homem-mulher; mulher-homem).

Em relação aos procedimentos metodológicos a serem adotados, buscou-se, a priori, o método qualitativo, dando ênfase à observação participante, quando das visitas a campo, com a finalidade de produzir dados empíricos. Empregou-se também a entrevista para a coleta de informações como recurso para elaboração de dados referentes à vida sócio-cultural das entrevistadas. Além desse método, o dedutivo também foi empregado (entre março de 2014 e abril de 2015), no qual partiu das teorias e críticas acerca do tema central e correlato. Para isso, foram consultados livros, artigos, monografias, dissertações e teses dos teóricos contemporâneos que debatem acerca do tema proposto.

Ao demonstrar a relação da metodologia antropológica, em especial a etnografia, com o progresso teórico da antropologia social foi necessário traçar esse progresso e isso foi feito a partir das relações entre teorias ou escolas que trabalham com tal assunto. Para tanto, conto com a colaboração de Sherry B. Ortner, em “Teoria na Antropologia desde os anos 60”. A antropologia, em nenhuma de suas décadas, se unificou no sentido de firmar um “paradigma”, o que facilitou a pensar no que podemos chamar de antiestrutura (para já utilizar um vocabulário da análise do ritual de Victor Turner). Porém não é o mesmo que dizer que foi algo negativo ou que não existiu uma ordem. E é isso que Ortner chama a atenção. Ou seja, a presença de “um novo símbolo-chave de uma orientação teórica”, presença esta que pode ser chamada de “práxis”. Concordando com o importante momento histórico-social da década de 60 para a teoria antropológica, compartilho do pensamento de Ortner para fazer desse ano um ponto de partida, mas tendo ainda a década anterior como década-motor para os anos seguintes. Afinal, nenhuma revolução teórica combativa se faz sem referência, sem algo pré-existente. Para elucidar, surgidos no comecinho dos anos 60, “a antropologia simbólica, a ecologia cultural e o estruturalismo” são os primeiros exemplos a serem adotados aqui. Para a

Antropologia Simbólica duas tendências e suas influências são destacadas: uma por Clifford Geertz, influenciado por Max Weber, e a outra por Victor Turner, influenciado por Emile Durkheim. Cada um tentando transformar uma realidade específica da antropologia – o primeiro a americana e o segundo a britânica -, seja pela cultura (Geertz), seja pela sociedade (Turner). Geertz não estava preocupado em distinções e catalogações dos tipos de símbolos. Era mais do que isso. Ele estava preocupado em como operar a cultura através dos atores sociais. Portanto, uma tentativa de perceber de qual maneira os símbolos modelam esses atores, a partir de como eles sentem, pensam e vêem, partindo do pressuposto de que a cultura é geracional, ou seja, é perpassada por uma sociedade, através dos seus símbolos comunicáveis e que, por isso, trariam significados para os membros dessa sociedade e para as gerações futuras. “(...) Geertz sempre esteve voltado mais para o lado “ethos” da cultura do que para a “visão de mundo”, mais para as dimensões efetivas e estilísticas do que para as cognitivas.” (ORTNER, 2011, p. 423). Não sei explicar do por que da pouca visibilidade de David Schneider nesse cenário antropológico. Além disso, difícil afirmar que ele era amigo de Geertz, mas ambos beberam de uma mesma fonte, ambos eram membros de uma mesma escola, a de Chicago, e ambos queriam “refinar” o conceito de cultura. A diferença é que Schneider foi mais enfático ao tentar separar a cultura da ação social. Ainda pensando na questão simbólica da antropologia, apresento Victor Turner, anteriormente mencionado, para se pensar os símbolos, diferente de Geertz, como “operadores do processo social”. E o que isso tenta propor? A maneira como os símbolos intervêm (ou tentam intervir) nas práticas sociais. De que modo? Os símbolos nos rituais de cura são um bom exemplo dado para se pensar o modo como a sociedade lida com suas próprias contradições e transformações. Mas o ponto forte da antropologia britânica (na pessoa de Turner) talvez seja justamente a crítica feita ao pensamento geertziano, portanto à antropologia norte-americana, de que esta não se preocuparia com os quatro interligados eixos: grupos/relações/estruturas/instituições sociais. Não se alongando no pensamento de Turner, passo para o segundo movimento trabalhado por Ortner: a Ecologia Cultural. Uma parte desta vertente defende a idéia do conceito de adaptação para explicar as variantes sociais, em que a troca entre a cultura e o meio ambiente, dada pela relação interna e externa, é “a principal fonte de mudança evolutiva”. Outra variante desta ecologia se baseou na teoria de sistemas para “explicar a existência de partes específicas de culturas específicas em termos das funções adaptativas ou de manutenção do sistema daquelas partes” (ORTNER, 2011, p. 427). A partir desse pensamento, alguns estudos foram feitos com o interesse em perceber a relação do ambiente já existente com as formas sociais e culturais. Dessa maneira, se compararmos o movimento Ecologia Cultural e o movimento

Antropologia Simbólica cairemos nas dualidades já tão conhecidas, a citar subjetividade e objetividade; natureza e cultura. Para finalizar com os três primeiros movimentos, trago o Estruturalismo. Já que Lévi-Strauss é considerado o idealizador desse movimento, pedirei licença rapidamente ao Ortner para trazer o próprio Claude Lévi-Strauss para falar sobre o estruturalismo. A contribuição partirá do capítulo XV “A Noção de Estrutura em Etnologia” presente na obra *Antropologia Estrutural*. O autor defende a idéia de que precisamos apreender a estrutura da noção, já que “a noção de estrutura não depende de uma definição indutiva”. Além disso, essa estrutura social não se refere à realidade empírica. Assim, é necessário distinguir o que seria estrutura social e relações sociais. Estas seriam, em outras palavras, o produto residual necessário para a construção da estrutura social. Lévi-Strauss deixa claro que para fazer parte das análises estruturais é necessário satisfazer a quatro modelos: 1. Oferecer um caráter de sistema. [E essa é uma crítica que Ortner faz tanto à Antropologia Simbólica quanto à Ecologia Cultural quando diz que elas não apresentam uma sociologia sistemática]. 2. Modelos pertencentes a grupos de transformações que, por sua vez, pertencem a uma mesma família. 3. Propriedades necessárias de reação a certo modelo. 4. Modelo capaz de explicar os fatos observados. Retomando com a contribuição de Ortner, o Estruturalismo teve sua força ao longo da década de 60, com suas virtudes e contradições entre os norte-americanos, franceses e ingleses, mas que, a partir da década de 70, começou a ser atacado pela lingüística, filosofia e história.

O contexto histórico dos anos 70, marcado por grandes movimentos sociais, contribuiu para as diversas críticas e mudanças, sobretudo no palco acadêmico. Marx teve uma importância fundamental nesse processo e, por isso, continuaremos com a abordagem teórica da antropologia trazendo a contribuição do Marxismo Estrutural. Esse era o momento ideal para Marx fazer a sua revolução intelectual numa crítica aos movimentos teóricos da época já citados anteriormente. Marx focou sua análise às estruturas de relações sociais. Porém não excluiu totalmente as contribuições dadas pela década anterior, ou seja, tentou mediar, mesmo que minimamente, dois grandes campos presentes na Ecologia Cultural e na Antropologia Simbólica: o campo idealista e o materialista. Um destaque ímpar do marxismo estrutural foi a criação do modelo de organização social. A “produção” fica um pouco de lado e o que ganha corpo é a “reprodução”, isto é, passam a ter visibilidade temas como as relações de parentesco, casamento, domésticas, etc.

Inserindo-se agora aos anos 80, outro modelo ganha forma: a prática. Ortner toma a prática como o “símbolo-chave” dessa antropologia e entende-se esse estudo como o estudo das formas de ação humana do ponto de vista político. A partir daí, os antropólogos da prática, num primeiro momento, consideram essa questão como “unidades de ação” e essas unidades seriam atores individuais. Entendendo dessa forma, meu tipo social nesta pesquisa não é (ou são todos ao mesmo tempo) mulher, nem pobres e nem trabalhadores, por exemplo, mas são transformistas que eu tomo como ponto de referência para poder compreender um conjunto de eventos específicos. Entretanto, “o enfoque da prática compreende somente uma ala do movimento em direção à diacronia, por enfatizar processos de microdesenvolvimento: transações, projetos, carreiras, ciclos de desenvolvimento e similares.” (ORTNER, 2011, p. 456). Os economistas políticos também tiveram uma grande importância na década de 80 quando o assunto era a pesquisa que envolvia questões simbólicas e culturais, dando destaque aos “sistemas políticos/econômicos regionais de grande escala” e lidando com o trabalho de campo em comunidades específicas, por exemplo. A antropologia, a partir do final da década de 70, perpassando a década de 80 até os dias atuais, passou a se preocupar mais com as influências internas da sociedade, sem perder de vista, é claro, as influências externas, tendo o local social como espaço ideal para a pesquisa. E isso basicamente é uma investigação histórica mais etnográfica, como metodologia antropológica. Ou seja, a etnografia e suas implicações.

Os antropólogos estão imbuídos da idéia de que as questões metodológicas centrais envolvidas na descrição etnográfica têm a ver com a mecânica do conhecimento – a legitimidade da “empatia”, do “insight” e coisas similares enquanto formas de cognição; a verificabilidade das descrições internalistas dos pensamentos e sentimentos de outras pessoas; o estatuto ontológico da cultura. Em consonância com isso, atribuem suas dificuldades para construir tais descrições à problemática do trabalho de campo, e não à problemática do discurso. (GEERTZ, 2005)

Um dos papéis do etnógrafo “é ir a lugares, voltar de lá com informações sobre como as pessoas vivem e tornar essas informações disponíveis à comunidade especializada, de uma forma prática (...)” (GEERTZ, 2005, p. 11). Geertz resumiria isso com apenas duas palavrinhas: “Estar lá” e James Clifford chamaria de a moderna autoridade no trabalho de campo. Tentei ser, ao máximo, simples e despretensioso como sugere o próprio Geertz ao

qualificar de bons os textos de antropologia. O que não significa dizer que não foquei na extensão das minhas descrições. Afinal,

Os etnógrafos precisam convencer-nos (como fazem esses dois, de maneira muito eficaz) não apenas de que eles mesmos “estiveram lá”, mas ainda (como também fazem, se bem que de modo menos óbvio) de que, se houvéssemos estado lá, teríamos visto o que viram, sentido o que sentiram e concluído o que concluíram.

Após a breve contextualização acima é válido frisar que, ainda como metodologia, as práticas etnográficas foram empregadas nessa pesquisa ao “estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, e assim por diante.” (GEERTZ, 2008), ou seja, “uma hierarquia estratificada de estruturas significantes” (GEERTZ, 2008), onde se teve a transformista Valerie O’rarah como o centro norteador na tentativa de uma “descrição densa” (termo utilizado por Ryle em seus ensaios) para se pensar as questões mencionadas nos objetivos sobre o transformismo baiano. Afinal, como acredita Firth, necessário é uma relação do antropólogo com o povo para se chegar a bons resultados, tendo como ponto de vista a relevância da descrição.

A escolha por Valerie se deu por, em visitas de campo, ainda quando se construía o projeto, notar seu destaque entre as demais e pelas demais transformistas. Foi a partir da própria Valerie e da rede de parentesco simbólico por ela apontada que decidiu-se também entrevistar e acompanhar outra transformista que tem grau de parentesco com Valerie. É ela: sua “sobrinha”, Mitta Lux. O intuito foi também perceber as diferenças e aproximações que se estabelecem entre o público e privado, entre o dia e a noite num só corpo (ou em dois corpos?). No decorrer da pesquisa, a partir das entrevistas, foi feito o registro fotográfico (em anexo e no início de cada capítulo), dando destaque ao corpo e a algumas performances artísticas das transformistas em questão. As pesquisas de campo com Valerie e Mitta se iniciaram em março de dois mil e quatorze e terminaram em abril de dois mil e quinze, todos os sábados e domingos a partir desse período.

Utilizei dos meus conhecimentos sobre Jornalismo Literário para compor a minha forma de escrever e a também pensar os problemas metodológicos. Embebi-me desse recurso literário e descrição para acrescentar a esta pesquisa o Jornalismo (curso em que me graduei)

e a sua a interdisciplinaridade. Lanço, portanto, nas linhas que seguem, parte desse conhecimento.

A grande reportagem em livro evoluiu bastante com o *new journalism*. Segundo Tom Wolfe (2005), a literatura mais importante escrita hoje na América é de não-ficção. Essas reportagens especiais eram conhecidas como as matérias que fugiam do padrão tradicional do jornalismo e da notícia pura e simples e, por isso, foi rotulada de novo jornalismo.

Começou-se a falar em novo jornalismo na década de 60, mais precisamente final de 1966, e nunca foi considerado um movimento como outros que tinham na frente a palavra “novo”. Essa década foi marcada, nos Estados Unidos, por uma grande efervescência cultural, de transformações sociais e comportamentais, embebidas pela contracultura. Entretanto, alguns autores acreditam que o Novo Jornalismo não é tão novo assim. Muitos explicam que esse tipo de narrativa, com fonte inspiradora no realismo social, já era usado por autores como Honoré de Balzac, Charles Dickens e Daniel Defoe, desde os séculos XVII e XVIII. Eles, já nessa época, usavam os recursos técnicos do ponto de vista, o registro fiel da realidade e a construção cena a cena.

Mas foi Truman Capote, ao lançar *A sangue frio*, que denominou seu trabalho como romance de não-ficção. Vários desses trabalhos que tinham como viés recursos técnicos da literatura ficcional, principalmente o uso do fluxo de consciência, foram combatidos tanto pela comunidade literária quanto jornalística. Porém,

O que me interessava não era simplesmente a descoberta da possibilidade de escrever não-ficção apurada com técnicas em geral associadas ao romance e ao conto. Era isso – e mais. Era a descoberta de que é possível na não-ficção, no jornalismo, usar qualquer recurso literário, dos dialogismos tradicionais do ensaio ao fluxo de consciência, e usar muitos tipos diferentes ao mesmo tempo, ou dentro de um espaço relativamente curto... para excitar tanto intelectual como emocionalmente o leitor. (WOLFE, 2005, p. 28)

Existem vários métodos de captação (histórias de vida, documentação, visão multidimensional), mas se pretendeu, aqui, enfatizar uma, em especial: a observação participante. Esse método teve seu auge nos Estados Unidos, na década de 60, também com o *new journalism*. Muitas coisas estavam passando por transformação nessa época e o modo de captação do real não podia ficar de fora. Segundo Lima (2009) não há como retratar a



realidade senão com cor, vivacidade e presença. “Isto é, com mergulho e envolvimento total nos próprios acontecimentos e situações, os jornalistas tentando viver, na pele, as circunstâncias e o clima inerente ao ambiente de seus personagens.” (LIMA, 2009, p. 122-123).

Ao escrever uma reportagem, o autor do livro começa um jogo tácito com o leitor. O autor tem um papel interessante de atrair o leitor, a fim de que este leia toda a obra numa mescla entre o mundo emocional e o real. A linguagem deve ser convidativa. A fruição pelo texto tem essa finalidade ao gratificar o leitor, conduzindo-o a narrativa. “Leva o leitor a uma nova desordem e permite que ele próprio constitua um reordenamento possível, para o qual o próprio texto oferece sua contribuição.” (LIMA, 2009, p. 139). E mais,

(...) tocar o leitor, sensibilizá-lo, estimulá-lo, movê-lo para que a comunicação se dê. Todo processo de comunicação causa um efeito no receptor, mas esse efeito só é eficaz, do ponto de vista do emissor, se antes há o contato comum, o elo de ligação que se transforma no portal conhecido pelo qual o leitor avança para o universo desconhecido que a obra propõe. Por associações de idéias, memórias, identificações e projeções – nos níveis intelectual, emocional –, o leitor pode sentir-se algo familiarizado com o

mundo contido no livro, inclinado a penetrá-lo. (LIMA, 2009, p. 143)

Além disso, Lima também propõe ao jornalismo literário o alicerce da transdisciplinaridade: “Minha proposta nessa direção é o jornalismo literário avançado, que integra, uma síntese, contribuição de distintos campos de conhecimento, alavancando um novo conjunto de paradigmas para a compreensão do real.” (LIMA, 2009, p. 438). Não só Lima pensa dessa forma. Ainda dentro do livro-reportagem, mas na especificidade da biografia, Vilas Boas (2002) acredita que a verdade e a ficção estão agrupadas na biografia e as formas de subjetividade contemporânea entretidas na vida do biografado, compõem um jogo de intervenção entre vários campos do saber, como por exemplo, História, Semiótica, Filosofia, Literatura, Jornalismo e Psicologia.

Dentro dessa dimensão metodológica, em que acrescentei o discurso jornalístico, destaco também a antropologia literária. Para tanto, trago o pensamento de *Wolfgang Iser* que tenta diferenciar a ficção literária da ficção antropológica (explicativa). Ele considera as ficções literárias como construções “como se”, a fim de atuarem como desorganização e

desestruturação dos campos de referências extratextuais. Já as ficções explicativas funcionam como o inverso, ou seja, são integradoras e instrumentalizam a capacidade de explicar. Ainda a pensar essas diferenças, as ficções explicativas são unificadas; querem dar conta do universo destinado ao indivíduo, a fim de alcançar dados ainda não compreendidos. As ficções literárias são plurais e dispersivas; querem ultrapassar fronteiras reais.

Ao forjar suas ficções, Geertz toma emprestado à literatura um roteiro centrado nos atores (actor-oriented scenario), já Gans toma a ficcionalidade da literatura como o mais globalizante padrão explicativo para algo que, de outra maneira seria incompreensível. Mas também afirma que há algo dado: a configuração por ele vista como um universal discernível desde o início revolucionário da humanidade até o pós-modernismo.

\*\*\*

Como participação do universo do nosso estudo, te convidarei nessa dissertação a conhecer também o bar *Âncora do Marujo*. Localizado na Avenida Carlos Gomes (considerado centro da cidade), em Salvador, este bar é um exemplo de espaço que tenta questionar a ditadura heteronormativa (mesmo também existindo um binarismo normativo nesse espaço), em prol da diversidade sexual. Foi esse bar, inaugurado no dia 13 de março de 2000, o escolhido para se fazer o trabalho de campo (no intervalo entre julho de 2014 e abril de 2015) com as transformistas já citadas quando em situações de performance e convívio social. A escolha se deu por ser um espaço iniciante e de freqüente visitação e visibilidade da noite transformista soteropolitana. O intuito foi trazer um pouco da história do espaço; observar a relação do espaço com as/os clientes e com as próprias transformistas; o nascimento de Valerie e Mitta e tentar compreender o bar como um espaço de resistência do universo *trans*, situando-o num contexto social “marginalizado”, ou seja, a vida noturna do “centro” da cidade de Salvador. Isso será feito e percebido a partir das observações etnográficas e entrevistas informais (as formais serão em locais mais reservados) feitas semanalmente (todas as sextas-feiras, entre agosto/2014 e março/2015) com os idealizadores do bar, com os funcionários, com os clientes e com as transformistas em questão.

Os capítulos ao longo dessa dissertação se estruturarão da seguinte forma: um capítulo que traz informações relevantes sobre o bar *Âncora do Marujo*, relatando a sua importância para o contexto sociocultural das transformistas. Outro capítulo que insere o

corpo de Valerie O'arah no universo sexual e de gênero, percebendo suas analogias e contradições, numa vida dupla ao que se refere dia/noite. No capítulo seguinte, apresento a transformista Mitta Lux que é, na árvore familiar simbólica de Valerie O'arah, sua sobrinha. Ainda nesse capítulo, insiro essa transformista num contexto contemporâneo ao que diz respeito às normas regulatórias heterossexuais, mostrando as contradições e dificuldades sociais existentes nesse corpo em constante transformação.

Todas as entrevistas, direito do uso da imagem e do real nome serão autorizados, em assinatura, pelas próprias transformistas, declarando, portanto, não haver empecilho na divulgação dos resultados aqui relatados.

### **1.1 O ritual de transformação**

Valerie leva em média uma hora e meia para se montar. Desde o banho até a última borrifada do perfume francês Yves Saint Laurent. Na maquiagem, o tempo médio é de quarenta minutos. Antes, um banho rápido, pois já estava atrasado. Do banheiro ainda saiu o recatado, simples e introvertido Valécio. Depois da primeira pincelada de maquiagem, eu já percebia uma pessoa mais divertida, espontânea, ousada e carismática: a Valerie. Utiliza um creme que dá maior durabilidade à maquiagem. Logo em seguida, passa o pó compacto e o iluminador translúcido. Desenha a sobrancelha com o delineador. Coloca um fixador no rosto para fixar melhor a maquiagem. Ajeita os cílios postiços. Duas, três, quatro outras pinceladas e um rosto socialmente masculino já se transforma num socialmente feminino. A sombra lilás nos olhos ganha um destaque com outra sombreada preta. O cuidado pela *Make Up* perfeita valida o mesmo cuidado pela interpretação no palco, onde tem noventa por cento do seu repertório nacional, que prepara cuidadosamente a fim de fazer um show, como ela mesma diria: “babado!”. Mariene de Castro, sambista baiana, é a sua interpretação predileta. Enquanto se maquia, canta no seu *Notebook* Mariene e dubla em frente ao espelho, Valerie. É uma espécie de ensaio. Outras cantoras também fazem parte do repertório da transformista, a citar, Alcione, Daniela Mercury e Maria Bethânia.

Uma pausa na dublagem para colocar o batom vermelho quase bordô. Beijinho em frente ao espelho para delinear os lábios. Cola na testa dentes de marfim e pedrinhas brancas

para significar o “Iaô” – filho de santo do candomblé com menos de sete anos da sua iniciação (feitura de santo). Cílios postiços; sobrancelhas bem desenhadas a lápis; peruca encaracolada; um arranjo de flores artificiais vermelhas na cabeça; grandes brincos colados (prefere não furar a orelha) que imitam pérolas; pose para foto e “dois minutinhos para a parte íntima”. Nesse momento, que durou muito mais que dois minutinhos, a sorridente Valerie se tranca no quarto para trocar de roupa.

O ritual da transformação de Valécio-Valerie deve ser entendido num contexto de sociedade contemporânea, onde a heterossexualidade compulsória prevalece condenando a homossexualidade engendrada pelo discurso hegemônico. Entende-se por discurso hegemônico, o discurso que universaliza uma experiência particular (a heterossexual) e a coloca como norma. Essa atitude acaba por discriminar todo e qualquer tipo de comportamento que foge a regra, revelando e reafirmando o preconceito contra homossexuais e contra o universo trans. Os discursos religioso e científico que privilegiavam as hierarquias sociais, políticas e comportamentais, fazem parte desse contexto ao considerarem que o corpo que não se adequasse à heteronormatividade seria um corpo danoso, doentio, que prejudicaria a vida em sociedade e que, portanto, necessitava de tratamento.

Dentre os vinte pares de sapato de numeração quarenta e dois, Valerie escolhe o de onça e sobe no salto fino para “arrasar” na noite soteropolitana. E assim sai do quarto com um vestido curtíssimo (sua preferência) “tomara que caia”, um top maior por cima do vestido, um colete e uma bolsa de mão pequena. No tornozelo, um acessório estampado com dentes de marfim. “Bicha, quanta onça é essa?”, comentou uma trava (designação de travesti) assim que chegamos ao *Âncora do Marujo*. “Viado, quantos bichos a senhora matou para fazer esse look?”, brincou outra trava. Porém, esse não era o grande figurino da noite. Carregava consigo uma grande bolsa preta que continha a roupa do show principal – um vestido branco (por ser sexta-feira e fazer referência a Oxalufan) ainda mais curto que o anterior; um sapato vermelho salto agulha; tornozeleiras brancas que dialogavam com os babados do vestido; um grande colar composto por búzios e uma conta (ou guia) representando Oshumaré. A maquiagem e os outros acessórios da cabeça permaneceriam os mesmos.

Valerie queria ser diferente das demais transformistas, desde a construção da sua nacionalidade. Filha de pai europeu branco e mãe negra angolana, ela cruzou dois mundos num só corpo. A pele levemente preta a faz se identificar como “negona”, pois, diferente de Valécio, que se identifica enquanto pardo, Valerie tem pele mais escura por conta da

maquiagem forçada que incrementa a negritude. Porém, apesar de Valerie ser “negona”, utiliza do “truque” da maquiagem para afilar o nariz, pois se considera uma negra de traços mais finos. Segundo ela, prefere se enquadrar aos padrões de beleza convencionais, já que é a imagem que mais vende no mercado. Depois de quase duas horas de produção, é momento de irmos para a rua, o seu primeiro grande palco.

A sua amiga Rainha Loulou nos acompanhou desde a nossa saída de casa. E é com ela que Valerie mais conversava. Percebi que as outras pessoas, transformistas ou não, têm um grande carinho por Valerie. Ela é dotada de simpatia e elegância no que diz respeito a se postar frente ao outro. Passa um ar positivo de superioridade e sabedoria ganhando, assim, confiança e respeito, diferente do sentimento que os seus vizinhos têm quando ela sai de casa montada. Num desses dias em que eu a acompanhava, um grupo de homens jovens brincava de Dominó no corredor da Vila. Fiquei propositalmente atrás dela para ver se caberia um olhar diferenciado e/ou insulto. Como de costume, já contava Valerie antes de sairmos, eles riem ou soltam piadinhas. Hoje menos que antes. Diminuíram as injúrias depois que Valerie, assim que se mudou para a Vila, num tom agressivo, falou para eles: *Nunca viram uma transformista não? Será que todas as vezes que eu passar por aqui vocês vão ficar nessa palhaçada, nesse burburinho? Eu acho bom vocês se acostumarem e pararem, pois sairei assim todas as noites.*

Com o dia amanhecendo, já por volta das seis da manhã, Valerie conseguiu uma carona que nos levou para sua casa. “Agora é a hora que tudo cai no chão”. Nesse momento jogou os sapatos no chão. Guardou os acessórios e despiu-se. Entrou no banheiro e, com pouco menos de dez minutos, já saíra o recatado Valécio. Com um ar sério, este me ofereceu comida. Eu aceitei. Preparou pães com manteiga e levou-os ao forno. Ofereceu-me torta de chocolate e, por conta da minha dieta, recusei. Comi dois pães com café e ele com refrigerante. Tomei banho e fomos dormir. Deitei ao seu lado. Meu sono chegara desde a noite. O de Valécio, ainda com o pique de Valerie, pelo visto, ainda não tinha chegado. Ligou a TV. Entrou no Facebook. Lia e ria, ria e lia as postagens das brigas de algumas transformistas. Em seguida, quase oito da manhã, resolvemos dormir.

Acordamos depois do meio-dia. Levantamos, nos banhamos e decidimos almoçar no Beco da Baiúca, “ambiente gay” que liga a Avenida Carlos Gomes ao bairro Dois de Julho. A escolha foi feita por Valécio, pois dizia que a comida é mais barata e tinha o “frequentê” (um tipo de resenha ou acontecimento) das travestis. Em meio ao almoço, Peteleca, uma ex-

moradora da Vila e amiga de Valécio, dona de um antigo e famoso bordel do Centro da Cidade, começou a contar algumas histórias divertidas e ousadas que nos fazia rir o tempo todo. Após o almoço, que pelo horário já era quase a janta, resolvemos ir para casa. O intuito era trocarmos de roupa, pegarmos um táxi e irmos ao Salvador Shopping, na Avenida Tancredo Neves, no bairro do Caminho das Árvores. Valécio escolheu uma roupa que alguns chamariam de *heteronormativa*. Vestiu uma calça jeans clara. Um tênis. Uma camisa pólo preta. Um boné de mesma cor e uns óculos que imitavam ter grau. Valécio, filho de pais separados, costuma se vestir sempre dessa forma. Se não for calça, será uma bermuda de tecido tactel ou de algodão. Se não tênis, chinelos de couro. Se não for Pólo, uma camisa pouco ou não estampada. E se roupa define comportamento, Valécio é simples e recatado. “Um bophe!”.

Era véspera do dia das mães e decidimos por presenteá-las. Entramos em várias lojas e apenas eu comprei um vestido que percebi ser a cara da minha mãe. Valécio nada encontrou. Após rodarmos praticamente todo o *Salvador Shopping*, resolvemos assistir um filme. Disputamos as nossas preferências, mas acatamos o gosto de ambos. O filme escolhido foi *Homem de Ferro 3*, do diretor e roteirista Shane Black.

Ao sair da sala de cinema, fomos para casa. Estávamos exaustos. Valécio foi direto para o quarto. Ligou o computador e acessou novamente o *Facebook*. Algumas horas se passaram e já era tempo de Valécio se transformar em Valerie. Acompanhei novamente o processo de montagem. Processo este que ela faz, geralmente, de quarta a domingo, reservando apenas as segundas e terças-feiras para se descansar. Tudo parecia se repetir da mesma forma que na noite anterior. Era como cantarolar uma música aprendida por “osmose”. O vestido era branco, mas com vários detalhes de onça. As pulseiras dialogavam com esses detalhes. A bolsa se destacava pela cara de uma Onça que parecia também posar para a foto. Pronto! Look montado. Foto tirada e o toc-toc do salto de Valerie O’rarah, a *Africana da Bahia*, era o hino de partida que anunciava: é hora do show!

## 2 - ÂNCORA DO MARUJO: UM ESPAÇO DE RESISTÊNCIA



Figura 2:

Cortejo na Av. Carlos Gomes, em Salvador, em função do aniversário do Marujo.  
Créditos: Genilson Coutinho

O Âncora do Marujo é um palco aberto para todas as novas transformistas. O primeiro palco que se pisa é lá. Eu considero o palco do Âncora do Marujo uma escola, onde você aprende muita coisa, onde você tira lições, onde você aprende a apresentar, a fazer show, a dominar o público. Lá é um palco muito próximo, então a maquiagem é muito próxima. Então tem que tá uma maquiagem bem feita, um figurino bem acabado, uma dublagem bem bacana. Lá é realmente uma escola. Se você consegue sair do Âncora do Marujo é porque você consegue fazer show em outros lugares. Lá é a grande peneira do transformismo. O Âncora do Marujo me ensinou muito. (Mitta Lux em entrevista, 2015).

Valerie teve que “se jogar”, se exhibir para ser notada. Não contou com uma madrinha (quem auxilia, empresta acessórios, direciona a transformação) para poder lhe lançar nesse mundo *transformer*. Depois de algumas aparições no Bar Âncora do Marujo é que as pessoas passaram a convidá-la para fazer show. Antes disso, devido às panelinhas entre as transformistas, Valerie não era ninguém. Ou apenas um corpo travestido. Percebendo a dificuldade em fazer shows e ser uma verdadeira transformista, além do Marujo, Valerie foi se montando e aparecendo em qualquer lugar, mesmo não sendo palco e quando tinha algum espaço, tentava fazer algum número, em algum show. Atualmente, a rainha africana, não só

comanda vários espetáculos, como também é convidada para aparições em vários espaços, inclusive na Rede Globo de Televisão, no Programa Esquenta, apresentado por Regina Casé.

A luz azul acesa anuncia que o Bar está aberto. Portanto, pode entrar, você é o meu convidado! Quase tudo lembra uma pequena via marítima. Chapéus de marujo e imensos quadros de animais e plantas marinhas nos fazem sentir numa grande navegação, cujos marinheiros são as transformistas e os tripulantes, os clientes e os funcionários da casa. A imagem do filho de Iemanjá, o Marujo, nos convida a subir os três degraus de escada e a adentrar o terceiro pavimento do Bar. Ao lado do marujo, a imagem de Iansã – para os candomblecistas e Santa Bárbara para os católicos. Seu Fernando, o proprietário, diz não possuir uma religião determinada, mas aparentemente é com o Candomblé que mais se identifica. E é no terceiro pavimento que os shows acontecem. Lá tem maior área física, agregando, assim, maior quantidade de mesas, cadeiras e sofás. É nesse espaço que se encontra também o pequeno e simples camarim e o corredor que dá acesso aos banheiros. Esses três pavimentos limitam o espaço com capacidade para atender em média setenta pessoas. O pequeno palco em piso xadrez preto e branco, com duas cortinas que se unem formando a bandeira do arco-íris, reúne muitos transformistas. E nesse lugar que os olhares se concentram. Vai começar o show!

Antes de aprofundar este capítulo fazendo referência ao Bar Âncora do Marujo, um tema me é caro, pois envolve um procedimento metodológico iniciado na Apresentação desta dissertação. O tema é cultura e o procedimento é a etnografia. O “estar lá” fica evidente quando, no primeiro parágrafo, descrevo o espaço tema desse capítulo. Sim, eu estive lá. Essa metodologia está inserida na cultura, pois, segundo Geertz fazer etnografia é fazer um estudo da cultura humana em dois níveis. Num primeiro, tendo a cultura como objeto principal e num segundo nível, envolver simultaneamente essas operações. A cultura ela se torna constitutiva, pois as coisas não são dadas prontas e inacabadas. É uma dependente da outra.

No século XVIII, a cultura era vista como “modo de vida global” de determinado povo. Antes disso, foi vista como cultivo de vegetais e como cultivo ativo da mente humana. Num conceito mais próximo da realidade atual, a cultura pode ser vista como uma seleção e organização, de passado e presente. Além disso, a cultura atualmente, para muitos autores, inclusive para o Williams, é vista como um sistema de significações, sendo este inerente a qualquer sistema econômico, político, geracional, social, de pensamento, de consciência ou como ideologia.



No estudo da cultura, para Clifford James Geertz, a cultura é um contexto, descrita de forma inteligível. Geertz faz uma crítica à desordem teórica da antropologia contemporânea, reflexo do pensamento de Ward Goodenough, quando este diz que “a cultura (está localizada) na mente e no coração dos homens”. Além disso, acrescenta essa crítica à análise cognitiva, porque esta análise afirma que “a cultura é composta de estruturas psicológicas por meio das quais os indivíduos ou grupos de indivíduos guiam seu comportamento”.

Acreditando como Marx Weber, que o homem é amarrado a teias de significados, a cultura seria, para Geertz, essas teias. Assim, ao procurar uma explicação, o autor se baseia numa “ciência interpretativa”. Ou seja, num conceito de cultura mais especializado. Como o objeto da etnografia também é interpretativa, o resultado dessa metodologia acaba sendo mais puros e mais sólidos. A posição de Clifford Geertz, nesse sentido, é resistir ao subjetivismo, mantendo, assim, as formas simbólicas ligadas aos acontecimentos sociais.

É interessante notar que os elementos artísticos são traços contemporâneos e estão inseridos na cultura como produto desta. Portanto, um show de transformismo é considerado arte e, por ser arte, faz parte de uma cultura ora específica, ora geral. E por ser cultura, nada melhor que tentar lê-la, a partir da observação participante e repassá-la a partir da descrição densa. E isso é facilitado pelo fato da cultura ter uma elasticidade e uma incompletude, já que ela não surge de nada que seja dado, mas sim origina-se de uma transformação.

Quando ler a cultura é de sumo interesse (e assim se realiza a descrição densa), os roteiros de leitura só podem ser basicamente ficcionais. Esses roteiros ficcionais tanto refletem a opção de evitar a descrição rarefeita, que sobrepõe conceitos, ao que nos é dado observar, quanto facilitam a elaboração de um “tratado em teoria da “cultura”, pois uma tal teoria procura descobrir as implicações das ações e interações humanas que informam o “ato do agente” (“actor’s act”), do qual se devem extrair as conclusões por ser o único dado. Como afirma Geertz, tais roteiros ficcionais são inventados; não são, contudo, “experiências de pensamento do tipo como se”, porque a rede semiótica estabelecida se refere a uma realidade indiscutível. (WELFGANG, 1999)

Com as perseguições baseadas nos comportamentos e práticas sexuais dos gays, lésbicas e trans, estas criaram um espaço, os guetos, para “fugir” do preconceito e ao mesmo tempo criar um sentimento de pertença. Nas décadas de 1950 e 1960, os guetos, aqui considerados como bares, boates, restaurantes ou todo e qualquer lugar que foge do privado com um público explicitamente homossexual e/ou trans, eram mais freqüentados por pessoas com um menor poder aquisitivo. Pois, para essas pessoas, o ambiente privado – que é o espaço mais ocupado pela classe alta que via nele uma proteção, um esconderijo, enquanto o público representaria uma visibilidade exorbitante –, se configurou em um conservadorismo ditado pela família e, para se sentirem libertas das normas, saíam desse circuito para se reconhecerem enquanto homo ou trans e mostrarem, através dos seus signos corporais, uma parcela da liberdade sexual. E, como exemplo de gueto, surge o Bar Âncora do Marujo.

O Marujo, que funciona de terça a domingo, das oito até o último cliente, é um espaço que tem como foco o show de transformismo. Apesar de receber variados públicos (senhores e senhoras parentes das transformistas, além de alguns heterossexuais simpatizantes), os freqüentadores assíduos do local são as lésbicas, os gays e diversas transformistas, em sua maioria de classe média baixa, moradores do próprio centro da cidade ou do subúrbio ferroviário de Salvador. A localidade onde o bar se encontra, ajuda para certa passagem das travestis, pois muitas fazem ponto (local onde ficam à espera, ou à procura, de clientes) nas proximidades e aproveitam para dar um “close” no bar, rever as amigas e ver um pouco do show. Mas logo retornam para os seus pontos, pois o show das transformistas começa justamente no horário magno do seu trabalho, ou seja, por volta da meia-noite e meia.

O Bar tem como símbolo de resistência o Marujo, considerado, no Candomblé, o Mensageiro das Águas. O estabelecimento opera no mesmo lugar – na Avenida Carlos Gomes (centro) – por quinze anos. O bar foi inaugurado no dia 13 de março de 2000. Portanto, já comemorou quinze aniversários. É um bar que faz duas comemorações por ano. Um, por conta da criação do espaço e o outro pelo aniversário do Marujo, que se dá no dia 13 de dezembro. É considerado, até então, o último reduto do transformismo na cidade de Salvador. Tem o sistema de bar e cozinha, mas a identidade do local é funcionar como Casa de Show das Transformistas. Seu Fernando paga quarenta reais à transformista que comanda a noite no Bar, além de oferecer gratuitamente três bebidas. Acredita que o valor é simbólico, porém é o que o espaço pode oferecer por não ter muito lucro. As transformistas que se apresentam

passam para os clientes uma espécie de cumbuca ou chapéu, a fim de ganhar alguns trocados e somar com o que recebe na noite. O dinheiro continua sendo pouco, porém ajuda a pagar o transporte de volta para casa.

“Nando” se considera o pai e a mãe das transformistas que lá surgem e/ou passam. Por ele, elas têm muito carinho e respeito, afinal é “Nando” quem dá espaço diariamente para as transformistas mostrarem o seu trabalho. Nem todo dia é dia de casa cheia, porém os finais de semana se tornam o momento áureo para Valerie O’rarah, Mitta Lux, Scarleth Sangalo, Tcheca Brasil, Bia Mathiéu, Larissa Bravo, Carolina Vargas, Marina Garlen, Eisha Butterfly, Zaira Vetter, Erika Sancaf, Andrezza Lamarck, Rainha Loulou, Myllena Joyous e demais transformistas e convidadas mostrarem seus exuberantes vestidos, adereços, perucas, saltos e maquiagens para o público que lá frequenta.

Diferente dos grandes palcos de teatros e casas de shows, Valerie, por exemplo, ao chegar nos seus espaços de apresentação convencionais, passa obrigatoriamente pelo público, o cumprimenta e segue para o camarim. O ideal, portanto, é a mudança de roupa, uma vez que os “fãs” já viram a da chegada. Assim, num primeiro momento, sendo o corpo uma mídia primária, o interessante do show é quando as cortinas se abrem e no palco vislumbramos um novo, diferente e bonito figurino. Quanto mais glamour são as vestes, mais aplauso recebe. Investir em peças caras e glamorosas é também investir no personagem. Num segundo momento, a boa dublagem da transformista deixa a platéia atenta por notar a sensibilidade labial que dita palavra por palavra como se fosse ela, Valerie, quem tivesse realmente cantando. Por fim, a dramática performance artística que retira da platéia mais uma vez os aplausos e o “Kiu” – grito ou chamamento gay.

É unânime entre as transformistas a idéia do que é ser um ator transformista. Muitos consideram ridículo um homem musculoso e peludo vestido de mulher. É necessário ser completo. Antes de qualquer adjetivo, ser transformista é ser humilde para receber as críticas e fazer a sua autocrítica. Eles acreditam que uma transformista para ser perfeita e respeitada precisa, ao menos, tentar superar a mulher do dia-a-dia. E, para isso, tem que usar um bom vestido, uma boa peruca, um bom salto e uma boa maquiagem. Chamo atenção para essa última, pois algo importante no transformismo é a maquiagem. A maquiagem potencializa a transformação. É a construção de outro alguém, é como se fosse, nas palavras de Vencatto, uma espécie de metamorfose de gênero. Isso é observável rapidamente na fala de Valerie que diz que é necessário usar muita maquiagem, pois transformará um rosto masculino em

feminino. Para tanto, ser um bom ator transformista, além da dublagem, não basta se vestir com o corpo social feminino e pronto. Uma boa transformista precisa ser versátil. Tem que saber inovar e não cair na mesmice. Talvez, por isso, que Karine deixou de subir nos palcos. Ela acredita que atualmente não existe show de transformismo no Brasil, pois ela viu verdadeiros shows na Europa. Ela vê as que sobem o palco do Âncora do Marujo, “uma brincadeirinha para bêbado”, já que ali é um bar. Karine foi considerada uma grande transformista da sua época pelo universo trans. Durante trinta anos Ricardo trocou o tênis e a calça por saltos e vestidos. Por muito pouco não colocou uma prótese para se sentir “mulher de verdade” e, se assim tivesse feito, estaria arrependido. Teve prótese na mão comprada, com cirurgia marcada, já fazendo jejum para operar no dia seguinte e, mesmo assim, ligou para o médico e desmarcou. Considera complexo demais ser travesti. Cabelos na cintura, unhas grandes pintadas e vestidinho é uma construção difícil de sustentar e, por isso, com o decorrer dos anos foi amadurecendo, foi se aperfeiçoando na profissão de estilista e percebendo que não queria ser mais Karine Bergman. Optou novamente pelo corpo de Ricardo, pois o lado masculino foi ficando mais forte e descobriu que sua verdadeira vocação não era o travestismo.

Ser transformista para Valerie é se transformar em outro ser, independente do sexo. É, talvez, ser mais que isso. É enfrentar as mesmas barreiras que o artista em geral enfrenta, porém com um acréscimo: o do preconceito sexual e de gênero. O transformismo é visto por muitos como a arte de se transformar, uma arte vista como “maravilhosa” e que, por isso, precisa ser respeitada. Estar em cima de um salto, por baixo de um vestido e de uma peruca pesada é pra poucas pessoas. Poucas pessoas conseguem sustentar isso de uma forma tão generosa como as transformistas fazem. Por isso, manter vivo um personagem transformista é difícil. Não somente pelos custos vestimentares, mas pela dificuldade de se autoenfrentar e enfrentar o outro. Tem pessoas que se montam e amanhã param. Isso é muito recorrente. Nem todas conseguem se desprender da estética masculina: viver sem sobancelha, com as unhas grandes e pintadas e com o rosto cansado da maquiagem. Mas, para Valerie e demais transformistas, tudo isso é válido quando conseguem driblar os preconceitos, subir no palco e retirar aplausos, muitos aplausos. Afinal, não é só o ator transformista quem recebe os aplausos. É também o diretor, o sonoplasta, o iluminador, o figurinista, o maquiador, o coreógrafo, já que ser transformista é ser tudo isso ao mesmo tempo.

O Âncora do Marujo conta com a ajuda de dois funcionários, Angélica e Wilson. Angélica tem um papel fundamental para muitas transformistas, pois, além de trabalhar no bar é quem costura muito dos figurinos das artistas. As transformistas pensam na concepção do vestido, desenham e Angélica quem costura. Ela descobriu esse dom ainda quando criança, ao fazer os vestidinhos de suas bonecas. Mas nunca quis que esse seu lado costureira fosse divulgado, até que, certa vez, Liss Baraum, no palco do Âncora, anunciou Angélica como sua figurinista e costureira. A partir daí, o que era apenas um corpo moreno e olhar tímido atrás de um balcão, passou a ser também um corpo atrás de uma máquina de costura.

A partir daí é notório que a moda pode se constituir como um modo de ser e viver. Moda aqui é entendida, segundo Gullies Lipovetsky em o *Império do Efêmero*, como um dispositivo social, pois, em especial, a maneira como nós nos vestimos potencializa a comunicação entre os indivíduos. Valerie O'arah, por exemplo, por conta da proliferação das suas vestes com estampas de onça para legitimar a cultura afro, é conhecida dentro e fora da Bahia, como a "Africana". Tudo isso porque a roupa revela muito mais do que somos e do que aparentamos ser. Aprecia não apenas o sentido vestimentar isoladamente, mas também a relação que ela estabelece na sociedade. Conforme Otta & Queiroz, as vestimentas teriam um valor protetor (instrumental) tão relevante quanto sua forma (valor expressivo), sendo que "é por meio dos trajes e acessórios que os acompanham que se estabelece o primeiro estágio de reconhecimento social".

A roupa pode ser compreendida como elemento de conformação simbólica, de construção cultural; reforça mitos e signos; faz referências e evocações. E a moda, como modo de vida, expressa os valores de uma cultura. Nesse sentido, a roupa enquanto elemento sógnico corporifica atributos de ordem simbólica. Atribuo, assim, um simbolismo às vestes de Valerie por conta das características ligadas ao que seja de origem africana. Ela, mesmo tendo esse nome "afrancesado", é angolana e a forma que encontrou para firmar sua identidade africana, foi trazendo em suas roupas traços que lembre essa identidade. Entendo identidade aqui como, segundo Manoel Castellis, um "processo de construção de significados com base em um atributo cultural ou ainda um conjunto de atributos culturais interrelacionados, os quais prevalecem sobre outras formas de significado".

Dessa maneira, ainda para amarrar essa questão do simbolismo identitário nas vestes de Valerie: ela usa as roupas com estampas de onça, que no mundo da moda é chamada de *Safari Chic*, por conter a fauna com inspiração na África e em elementos étnicos. Nesse

sentido, pensar a roupa para além de seu sentido imediato é buscar ampliar a sua compreensão, na medida em que se salienta a sua estreita relação com a sociedade a que está inserida. Enfatizando, como diz Jocélio Teles dos Santos, “a indumentária é um elemento simbólico fundamental na definição das nossas identidades, não só de classe, mas também de gênero (...) fixando um conjunto de significações e valores de um modo sistemático”.

No final do século XIV e início do XV não existia uma grande distinção vestimentar entre os homens e as mulheres da classe mais favorecida. Pode-se dizer que, em termos de vestes, a androginia imperava na transição desses séculos, pois as vestimentas tinham mais ou menos a mesma estrutura para esses dois gêneros. Entretanto, o que diferenciava um do outro era os acessórios, penteados e outros detalhes. Antes disso, durante um longo período do século XIV, a exuberância das roupas estava presente no público masculino e o corte dos tecidos, ainda para os homens, era curto e justo. Conclui-se, assim, que era no corpo masculino a evidência e a valorização, enquanto o das mulheres era escondido e coberto com muitos panos. A partir do século XVII, as roupas femininas ganharam maior visibilidade por conta da complexidade na confecção, e as dos homens, em especial no século XVIII, eram relativamente simples, já que o uso corriqueiro era do casaco, coletes e calções.

A Revolução Francesa (assim como a Industrial) mudou a história das vestes. Antes da Revolução, existiam na Europa as leis suntuárias, que determinavam às pessoas que não eram nobres, o que cada um deveria usar. Para os nobres, embora a lei não se aplicasse, a simplicidade com as vestes imperava. Após a Revolução, o governo francês decretou que: “Nenhuma pessoa, de qualquer sexo, poderá obrigar nenhum cidadão a vestir-se de uma maneira determinada, sob a pena de ser considerada e tratada como suspeita e perseguida como perturbadora da ordem pública: cada um é livre para usar a roupa e adorno de seu sexo que deseje.”<sup>2</sup> É válido chamar a atenção que o decreto deixa claro que se pode usar a roupa e adorno que quiser, desde que seja conivente com o sexo da pessoa. Dessa maneira, a Revolução Francesa pode até ter mudado a face histórica das roupas, porém permaneceu claramente com a distinção de gênero.

Um bom exemplo da função das roupas nas sociedades tradicionais pode ser demonstrado pela crença corrente no Império Inca, por volta do século XIII d.C., de que a maior vergonha que alguém poderia passar era a de ser despido em público. Por isso, tal ato era praticado nos inimigos, pois despir

---

<sup>2</sup> Retirado do livro POLLINI, Denise. **Breve História da Moda**. Editora Claridade, São Paulo: 2007, p. 36.

alguém era despi-lo de sua identidade, era arrancá-lo do grupo ao qual pertencia e privá-lo daquilo que lhe dava identidade e força. (POLLINI, 2007, p.48)

Mesmo Valerie, por exemplo, tendo roupas feitas por renomados estilistas como o pernambucano Marcelo Moura, a maioria das criações de Valerie é feita por Angélica. Esta, segundo Seu Fernando, não tem apenas o melhor preço da região, como também entrega as peças num prazo mínimo, faz com perfeição e entende com rapidez o que a cliente está solicitando. Angélica chega a passar seis dias da semana no Marujo e apenas um dia em sua própria residência. E, apesar de sentir falta do seu outro quarto e da sua outra cama, considera o Bar, o seu verdadeiro lar e o proprietário do Marujo, a sua família.

Acontece no Âncora, o concurso oficial da casa, o Garota Marujo. Esse concurso decide quem se apresentará e conduzirá a noite no bar um dia da semana, por um ano. Após disputa acirrada com Tcheca Brasil, a última vencedora e, portanto, comandante dessa tripulação Marujo, é Beatrice Mathiéu. O concurso acontece final do ano, nas vésperas do aniversário do Marujo. As concorrentes precisam apresentar alguns números de acordo com a exigência do concurso. Quem decide quem ganha, através dos aplausos, são os clientes visitantes da noite e, em caso de empate, a Direção do espaço.

*Estou louvando, estou incensando.*

*Estou louvando, estou incensando,*

*a casa do Bom Jesus da Lapa.*

*Nossa Senhora incensou a Jesus Cristo.*

*Jesus Cristo incensou os filhos seus.*

*A eu incenso essa casa santa*

*pro mal sair, o bem se abrir e o bem chegar.*

Antes de abrir a casa, Seu Fernando canta a canção para Ogum acima, incensa os espaços e coloca pipoca em cada canto. O intuito é pedir paz, alegria, saúde. Que os orixás o proteja e proteja cada transformista, cada cliente, cada visitante e que livre o bar de pessoas maldosas. Que Yansã, através de sua espada, defenda os bons que ali estão e que Oxalá abrace todos.

Para as comemorações do dia 13 de dezembro, um Cortejo sai pela Av. Carlos Gomes e retorna ao Âncora. Algumas transformistas e amigos acompanham o cortejo, dançando e cantando músicas que fazem menção ao deus do mar. Fogos de artifícios anunciam o cortejo e bebidas são oferecidas primeiro ao Marujo e, em seguida, aos que ali acompanham o cortejo. Ao chegarem, os convidados entram e comem a tradicional Mariscada (comida que leva alguns frutos do mar) preparada por Seu Fernando e Wilson. É um dia de festa e devoção àquele que, com sua âncora, dá força e determinação aos que comandam a navegação, o bar.



### 3 –VALERIE O’RARAH: O CORPO E SEUS DESDOBRAMENTOS



Figura 3: sapatos prediletos de Valerie O’rarah, devido a estampa de onça.  
Créditos: Elton Vitor Coutinho

Valerie queria ser diferente, desde a construção da sua nacionalidade. Filha de pai europeu branco e mãe negra angolana, ela cruzou dois mundos num só corpo. A pele levemente preta a faz se identificar como “negona”, pois diferente de Valécio (se identifica enquanto pardo), Valerie tem pele mais escura por conta da maquiagem forçada que incrementa a negritude.

No centro das preocupações sobre a sexualidade encontravam-se os corpos que, por si só, já diziam muito, pois a sexualidade é mais do que simplesmente o corpo físico ou biológico. Para Foucault (2007), a sexualidade é o nome que se pode dar a um dispositivo histórico, uma vez que se desenvolveu como parte de uma regulação social que controlava o corpo e o seu comportamento. Contrapondo às idéias dos sexólogos essencialistas, ao criticar que estes ajudaram a construir a sexualidade baseada no domínio essencial do conhecimento, Foucault (2007) ainda rejeita a crença de que as pessoas estão sempre tentando controlar a energia sexual do corpo, já que os argumentos essencialistas explicam o comportamento dos indivíduos como “produtos automáticos de impulsos internos”. O que não necessariamente acontece. Esses impulsos internos são menos automáticos e mais construídos

socioculturalmente pelo próprio corpo. Portanto, o que se percebe no transformismo, por exemplo, é um “trocar de corpo sem cessar (...)” (SANT’ANNA, 2001, p. 25). E é desse jeito que Valerie O’rarah se apresenta constantemente para a sociedade noturna hétero e homo baiana. O intuito é verdadeiramente trocar de corpo.

Valerie tem muito de Valécio, sendo Valécio também o motor para a sua carreira. Ele já tivera grandes sonhos não realizados. Um deles é de ser professor de História. Mas prestou o primeiro vestibular para Artes Cênicas, sendo reprovado. Kursou um semestre de Contabilidade entre 1999 e 2000, mesmo período em que começou a se identificar enquanto gay. Trabalhou em Agência de Eventos e se envolveu com o mundo da Arte. Mas foi como maquiador que Valécio se encontrou. Valerie teve grande influência nessa decisão de Valécio, principalmente o ajudando a dar visibilidade a profissão, uma vez que ele trabalha com maquiagem artística – característica da maquiagem de Valerie –, criando personagens ou definindo traços dos personagens a pedido do ator ou do diretor do grupo para quem está trabalhando.

Hoje Valerie O’rarah existe, se apresenta com os grandes nomes que ela sempre admirou e isso lhe traz respeito, prestígio e felicidade. “Deixei de ser telespectadora e passei a ser a figura quem comanda a noite. Agora, as artistas que antes eu apenas admirava sentada na platéia, fazem parte do meu show”, diz Valerie com um ar de grandiosidade. O’rarah agora faz parte da cena em que ela é quem inspira, ela é quem comanda, ela é quem dá oportunidade, que não teve, às novas artistas. Valerie acredita que essa sua preocupação em oportunizar, vai muito por conta da exigência do próprio palco, pois atualmente a crítica se acentua do palco para platéia, o que antes era o contrário. “Já vi cena em que se a pessoa não era bem e era neguinha e tudo mais, o povo dar uma banana. [Tá fazendo o que aí, monstro?]. Hoje é o contrário, a crítica sai do palco. Saímos do gueto e hoje temos outra visibilidade. Ganhamos uma dimensão, aparecemos na televisão, nos jornais, no teatro, mas o preconceito não acabou. Apesar de que, a cena *drag* e transformista na cidade de Salvador mudou.” (Valerie O’rarah em entrevista a Fábio Souza em *A alma encantadora do beco*, 2014).

Ao perceber Valerie e Valécio em momentos diferentes do seu cotidiano é notório destacar que, como diz Anna Paula Vencato<sup>3</sup>, o território em que se opera a transformação é o corpo. Este, nos tempos atuais, se configurou como um campo amplo de investigação. Talvez porque a partir do século XIX, o corpo e a sexualidade foram alvos privilegiados de controle

---

<sup>3</sup> VENCATO, Anna Paula. Fora do armário, dentro do closet: o camarim como espaço de transformação. *Cadernos Pagu*. Campinas: 2005, p.4.

da vida social. Os estudos e pesquisas têm demonstrado a complexidade das abordagens e, sobretudo, de sua significação. Isso ficou perceptível quando participei do *Núcleo de Estudos em Sociedade, Poder e Cultura*, da linha *Corpo e Cultura*, desenvolvido pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Esse Núcleo teve importância na minha pesquisa atual, pois foi a partir dele que busquei o interesse em estudar o corpo. Muito porque o corpo está inscrito na cultura e serve para fundamentar as identidades, inclusive, as sexuais e as de gênero.

Os corpos não são tábulas rasas que inscrevem acontecimentos independentes da cultura e do tempo onde estão inseridos. (...) Assim, a referida definição, que é também uma forma de expressão dos corpos dos sujeitos correspondentes, passa pelos efeitos dos discursos criados e difundidos no interior da própria comunidade onde se originou, como também, naqueles que vêm de fora e que instituem como se dará a sua representação social, mesmo considerando que os sujeitos intervêm em seus corpos. (NOGUEIRA, 2008, p. 212)

Por isso a complexidade em se estudar um corpo que “performatiza” a dualidade de gênero e desafia os mecanismos que controlam a sexualidade. Por isso também a identidade transformista, em constante mudança, está associada a essa corporeidade e não apenas a um pênis num corpo socialmente feminino. Entendeu-se identidade aqui como sugere Michael Ignatieff em *Identidade e Diferença*, de Kathryn Woodward (2009), ou seja, como relacional e não unificada, estabelecida por uma *marcação simbólica* e vinculada a condições sociais. Além desse entendimento, o conceito dado por BAUMAN (2005) reforça a minha percepção quando pesquisando as transformistas, um conceito voltado para a fluidez das identidades.

É sabido que as identidades se anunciam como uma construção social, de reconhecimento pessoal e grupal. Quando as identidades saltam o nosso interior/particular e compartilham um sentimento de pertença, o ato deixa de ser privado e torna-se público. Engendradora nesse entendimento sobre identidade, que a sexualidade, influenciada também pelo contexto histórico, entra nesse palco e exerce suas performances, constrói seus direitos e divide os espaços ofuscados pelo poder hierárquico e hegemônico. Ou seja, as múltiplas sexualidades começam a mostrar seus corpos a fim de firmar suas identidades na sociedade. O transformismo é um exemplo disso. “A sexualidade, nessa perspectiva, é [também] uma construção social, difundida e apreendida por meio de nossa inserção na cultura e que orienta nosso imaginário e comportamentos” (MACHADO; PRADO, 2008, p. 34).

Dessas modificações, intrinsecamente, tenta-se modificar o meio social. E o meio social é construído por corpos sociais em constante mutação. Portanto, quando se pensa em sexo e gênero, pensa-se logo em corpo e cultura. É visível que não se pode enxergar o corpo apenas com a naturalidade do sexo e nem simplesmente com a “culturalidade” do gênero. Ambos são dependentes, históricos, construtivos e intimamente marcados pela cultura. “O corpo e os usos que dele fazemos, bem como as vestimentas, adornos, pinturas e ornamentos corporais, tudo isso constitui, nas mais diversas culturas, um universo no qual se inscreve valores, significados e comportamentos”<sup>4</sup>. E esses significados, em especiais, são logo notados através dos signos corpóreos das transformistas. A aparência, sendo delineada primeiramente através das vestes, traz um sentimento de pertença e distinção social. Valerie de vestido, salto alto e maquiagem carregada é logo notada pela comunidade em que está inserida (e pela a que não está), desestabilizando os lugares por onde passa, a vila em que mora, provocando olhares e comentários.

Numa das noites em que acompanhei Valerie, outras transformistas também se apresentaram, todas conduzidas por ela. Valerie dialoga e brinca com o público. Os assuntos geralmente são de cunho sexual: quem é ativo. Quem é passivo. Quem está “comendo” quem. Assim, a noite se estende. Ainda para interagir com o público, às sextas-feiras, Valerie O’rarah traz o quadro “Beija sapo”. Nesse quadro, retira-se da platéia uma pessoa (no caso o príncipe) para beijar [ou não] outra pessoa do mesmo sexo (o sapo). Antes disso, o príncipe se apresenta ao público e fica aguardando no camarim os sapos que são eliminados, um por um, a critério do público. Entre uma eliminação e outra, cada transformista convidada se apresenta. Por fim, o príncipe retorna ao palco de olhos fechados e, ao abrir, decide se beija ou não o sapo. Gargalhadas, bebidas e paquera. Mais uma apresentação de Valerie é feita e o espetáculo chega ao fim. Retornamos ao camarim. Brinca e conversa com as outras transformistas que, ainda intimidadas com a minha presença, trocam de figurino e passam a colocar a roupa da chegada. Valerie faz o mesmo. Lembro-me que, quando da minha primeira entrada no camarim, antes de começarem as apresentações, as outras transformistas não se sentiam confortáveis em se trocar na minha frente. O desconforto, pensei, tivera sido por conta do tímido “aquendar a neça” (esconder o pênis) na frente de um desconhecido e não-transformista? Mas notei também alguns burburinhos entre elas suspeitando que eu fosse “um

---

<sup>4</sup> OTTA, Emma e QUEIROZ, Renato Silva. **A beleza em foco**: condicionantes culturais e psicobiológicos na definição da estética corporal. In: QUEIROZ, Renato Silva. O corpo do brasileiro: estudos de estética e beleza. São Paulo, Ed. SENAC, 2000, pp.13-66. In: VENCATO, Anna Paula. Fora do armário, dentro do closet: o camarim como espaço de transformação. Cadernos Pagu. Campinas: 2005, p.4.

caso” (paquera ou namorado) de Valerie. Entretanto, para ganhar confiança das demais transformistas, não precisei correr da polícia com as nativas como fez Clifford Geertz quando pesquisava a Briga de Galos numa aldeia balinesa. Bastou apenas Valerie O’rarah me apresentar: “Esse é Elton. Ele está fazendo um trabalho da faculdade comigo”. Em nome do respeito que muitas têm por Valerie, não só pela trajetória temporal que esta apresenta em relação às demais, mas também por conta da admiração do papel que Valerie exerce no mundo das transformistas, aos poucos deixei de ser visto como uma ameaça e como um corpo estranho e passei a ser um estudante. Algumas vieram até a mim. Perguntaram novamente o meu nome e o que eu fazia. Pediram para eu explicar melhor o que era essa pesquisa. Saí com a sensação de ter conquistado outros possíveis sujeitos (para não dizer objetos) de estudos. E assim se deu.

Ainda não chegou a hora de ir para casa. Confesso que já estava cansado. Pensei no pique que Valerie tem em fazer esses shows praticamente todas as noites, fora o processo de montagem e, anterior a esse, a construção da performance e a escolha dos repertórios que, normalmente, varia. Mas, talvez, a bebida (a famosa e divulgada por ela “Tarja Preta” – Refrigerante com Vodka) ajude a manter aceso esse corpo que troca o dia pela noite. O copo de Valerie dificilmente ficava vazio. Desde o Âncora do Marujo, passando pelo Cabaret 54 (outro bar com show de transformismo, também na Rua Carlos Gomes) e depois nos momentos de interação sobre o palco da Boite Tropical, também no “centro” da cidade, a platéia enchia o seu copo. Além do copo de “Tarja Preta”, pontos em comum e divergentes se apresentam em Valécio e Valerie, pontos estes que se destacam visivelmente no que podemos chamar socialmente de masculino/feminino.

Para trazer essa discussão acerca do que é feminino e masculino, além das outras questões de gênero, a Teoria *Queer* tem um importante papel na contemporaneidade. O termo *queer* é um xingamento norte-americano que denominava anormalidade e inconveniência. Originada a partir dos Estudos Culturais norte-americanos da década de 1980, o termo *queer* foi re-significado positivamente, surgindo assim a Teoria *Queer*, fruto da filosofia e do pós-estruturalismo francês. Segundo Richard Miskolci (2009), baseado na *História da Sexualidade* de Michael Foucault (1988), acredita-se que os teóricos *queer*, assim como os estudos de sexualidade numa perspectiva des-constructivista desde Foucault, compreendem a sexualidade como um dispositivo histórico de poder, além de compreenderem também como construção social. E é a partir de um método desconstrutivista que a Teoria *Queer* foca nos

processos normalizadores. Termos como “heteronormatividade” e “abjeção” estão presentes entre esses teóricos na tentativa de entender como as práticas de regulação social e sua força normalizadora fazem daqueles que estão à margem das lógicas binárias e de sua hierarquia, em corpos subalternos, “abjetos”.

“É masculino!”. “É feminino!”. “É homem!”. “É mulher!”. Esses vocativos estão inseridos num contexto binário que faz do sexo um determinante do gênero. O que não é verdade. Há quem se divida entre os territórios. Há quem se identifique com a androginia. Há as transformistas e as travestis. Há o exagero da *drag queen*, uma “viajante” que prefere viver como estrangeira e a ficar entre as pontas num processo instável de construção identitária. Talvez esse ponto se aproxime um pouco ao que Guacira Lopes Louro, em *Viajantes Pós-Modernos II*, se propôs quando diz que até mesmo no território dos gêneros e sexualidades a travessia para aqueles que querem fugir da norma, não se faz de forma livre, e sim como algo pré-determinado, para não dizer imposto. Entretanto, mesmo que a travessia não seja em passos largos e tranquilos, o importante, talvez, é saber que essa travessia existe, mesmo com conseqüências muitas vezes desastrosas, e que a tentativa de quebra dos preceitos normalizadores está cada vez mais visível, capaz de não definir e não dar conta das inúmeras identidades. A autora quer chamar atenção para os sujeitos do trânsito e para “quem pode se deslocar” e como esses deslocamentos são repercutidos, tanto para o indivíduo em trânsito, quanto para a sociedade que o engloba. Dessa maneira, a priori, ela reitera a discussão no que diz respeito às normas sociais regulatórias. Para isso, traz a contribuição de Judith Butler quando diz que o “corpo que importa” [ou até mesmo o que não importa] está sujeito a obedecer aos “enunciados, atos e práticas performativas”.

O palco, a rua ou qualquer outro espaço vem sempre depois desse processo e, evidentemente, a criação deste feminino adquire contornos que são construídos a cada pincelada de maquiagem, um feminino que não se pretende similar àquela fragilidade e submissão que cabem no estereótipo atribuído ao binômio feminino-mulher. (VENCATO, 2005, p.7)

É válido ressaltar que, ainda sobre o feminino, existe uma dicotomia engendrada no discurso das travestis e isso é resultado de um controle social (para não dizer heterossexual), ora transparente, ora maquiado. Assim, antes de analisar o discurso binarista das travestis, é pensar o corpo delas como controlados por uma cadeia que reitera esse discurso. Outro

exemplo é a *intersex* que, por sinal, têm pontos em comum com as travestis. Ambas, diferentemente do que se pensa o discurso médico e familiar, não tem problemas em conviver com o sexo (enquanto anatomia humana) do seu nascimento. A exemplo, o pênis. As travestis vêem esse órgão genital até mesmo como exótico, como instrumento de trabalho e como algo prazeroso. Já muit@s @s intersex (quando não vist@s como uma doença), não se desestabilizam psicologicamente por possuírem duas genitálias, mas sim pelo preconceito social que se é destinado a essa não conformidade física, por vêem nelas(es) um problema de identificação de sexo/gênero e que, por isso, precisa ser *des-feitos*. Chamo atenção para: mesmo nas escolhas de determinar @o intersex um gênero masculino ou feminino, deixar o pênis ou a vagina, a prática heterossexista e homofóbico permanece. Ou seja, “criam-se corpos femininos por questões que transcendem a ordem biológica e cirúrgica, pois (...) é mais fácil criar corpos passivos”, palavras de Cabral & Benzur no texto de Nádia Pino. E, mesmo optando pelo corpo masculino (com o pênis), preserva-se a sexualidade heterossexual, pela preservação do pênis grande, erétil e prazeroso.

Se dissermos que o sexo é da biologia e o gênero é da cultura, identificaríamos uma linha divisora, onde uma começaria e a outra terminaria. O que não deve ser visto dessa forma. O sexo, nas palavras de Judith Butler (2010), é um construto ideal forçosamente materializado através do tempo, regido pela atuação heteronormativa. Entretanto, se a diversidade sexual existe, como as transformistas, por exemplo, que fogem das normas regulatórias, significa que essa materialização do corpo e do sexo não é completa e que os corpos “transgressores”, mesmo notoriamente (des)construídos impositivamente pela heterossexualidade, não estão conformados com a hegemonia sexual. É necessário, assim, desconstruirmos a linha coerente entre sexo, gênero, desejo e prática sexual, motor da heterossexualidade compulsória, para repensarmos os “corpos que pesam”. Ainda em concordância com Butler (2010) “há pessoas que vivem em situações de paradoxo identitário e este é a própria condição de suas existências”. Ao desestabilizar a heterossexualidade compulsória; ao ver uma vida possível e habitável sem preconceitos; não entendendo a “travestilidade” como um “problema de gênero” e compreendendo o transformismo uma entre as diversas performances de gênero possíveis, deslegitimamos muitos pensamentos, discursos e práticas homofóbicas.

O gênero, para Pelúcio, se define nas interações sociais, para além da diferença sexual e das práticas sexuais dos sujeitos. Sendo assim, o corpo de Valerie, por exemplo, é

considerado, segundo Butler, como um corpo não “apropriadamente generificados” e com o gênero ininteligível, por não se enquadrar no padrão binário, por não ser digno de existir socialmente e por, nem na vida pública e nem na vida privada, manter a coerência entre sexo, gênero, prática sexual e desejo. Isso porque eu falo de uma transformista. Mas não é simplesmente um corpo socialmente masculino que se monta com um corpo socialmente feminino para produzir arte. É um corpo expressamente homossexual que utiliza em sua vida cotidiana atributos que operam, mesmo sem saber, contra a heteronormatividade.

Se a construção do gênero atua através de meios excludentes, como disse Butler (2010), cabe agora, então, pensarmos no corpo enquanto *abjeto*. Antes disso, é válido definirmos, seguindo o argumento de Butler, o *abjeto* como sendo corpos vividos à margem social, sem o status de sujeito. O sujeito, através da formação normativa pré-estabelecida, produziria uma identificação baseada na regulação, e o corpo *abjeto* seria negado, justamente por não estar inserido numa identificação heteronormatividade binária já existente. Entretanto, a negação da identificação desse corpo *abjeto* favorecerá a criação de discursos positivos e legítimos de luta contra o apagamento, pois essa luta não deverá advir separadamente dos regimes sexuais regulatórios.

Valerie O’harah tem algumas dificuldades para se auto-definir, mas, após pensar, se considera uma verdadeira deusa, uma rainha africana, uma guerreira por ser de Iansã. Ao mesmo tempo, se considera uma pessoa múltipla que vai de brincalhona, ousada e escrachada a uma figura séria, correta e humana. É um mix de diva e popular, sendo a popularidade a sua grande marca. Valerie O’harah tem uma aparente imagem andrógena que se preocupa com cada detalhe do seu processo de montagem. Afinal, Valerie não é só um corpo social masculino em feminino é, principalmente, uma concepção. Ela se envolve em pesquisas pra definir a sua estética, pra definir Valerie. Existe todo um histórico por traz da personagem. O cabelo crespo, por exemplo, vem por conta da própria feiticeira africana que se considera. Afinal, como ser africana com o cabelo liso e loiro? Como ser uma africana com características totalitárias européias? A maquiagem também acompanha esse pensamento. Ela tem uma inspiração nos orixás. O seu próprio figurino já lhe remete esse montante de personalidade e de identidade afro. Mas não foi sempre assim. A personagem foi sendo construída ao longo do tempo e sendo influenciada, mesmo que tacitamente, por outras transformistas. A citar, a Staf Auermann (mais conhecida como *drag queen*) foi uma



referência para Valerie. Foi a primeira personagem que ela viu com certas características corpóreas transgressoras. Era um grande corpo careca, portando um moicano preso na cabeça.

Apesar de ter sido em 2004 o primeiro show de transformismo de Valerie, na antiga Boite Yes, no Centro da cidade de Salvador, foi em 2007 que a Africana foi criada. Raspou a cabeça (para facilitar a aderência da colagem), pegou uma peruca velha, acrescentou dois quilos e duzentos gramas de palhas da costa, além de búzios e dentes de marfim e fez nascer Valerie, a angolana que não é feita no Candomblé (ou seja, não é filha de santo), mas tem Oxum como seu Orixá protetor. Valerie já nasceu com duas irmãs de consideração, Rainha Loulou e Carolina Vargas. Segundo “Val”, o mundo do transformismo acaba criando “panelinhas” e essas panelinhas acabam gerando grandes famílias, como a dela, por exemplo.

As estampas de onça estão espalhadas pelo seu corpo e por todo o metro quadrado do seu camarim privado. Enxerguei onça desde o Mouse Pad do seu Notebook até a cortina que cobre a pequena janela do quarto. Sem contar as estampas das roupas penduradas nas duas araras, de alguns calçados e acessórios. Diz que muitos foram presentes de amigos. Senti-me numa selva em tecido. Ainda como decoração, duas imagens na parede de dois croquis femininos do estilista Miguel Carvalho. E como não poderia faltar, um desses croquis veste uma estampa de onça. A preferência por essas estamparias vem da própria composição do ser Valerie. Se perguntarem na Bahia e em outros estados quem é Valerie O’rarah, logo responderão: a Africana. A África no conceito de Valerie, no que diz respeito, em especial, às vestimentas, vem muito dessa idéia das estampas de onça do mundo animal terrestre que o Brasil importa também nas passarelas. E assim ela constrói o seu personagem. Essa identidade Africana veio primeiramente para contrapor o look das demais transformistas que, geralmente, se vestem e interpretam as grandes divas do pop internacional.

Antes de pensar na maquiagem, a única confiança de Valerie é que o seu pretinho básico da noite será a estampa de onça. Essa decisão prévia é importante para se pensar em como se maquiar, afinal a Africana se diferencia em tudo em relação a outros personagens (considerados por ela ramificações da Africana) também construídos e vividos por Valerie. Quando a personagem da noite é a Africana, o processo de montagem é mais demorado, uma vez que, entre tantos outros acréscimos, se maquia da cabeça ao colo. Palhas na cabeça, búzios na roupa e dentes de marfins colados na testa, a “Africana da Bahia” se monta para o seu show da noite na boite Tropical, casa noturna gay localizada no bairro Gamboa de Cima, na Avenida Contorno, em Salvador. Antes disso, o ponto certo para participar dos shows de

outras transformistas e travestis é o Âncora do Marujo, onde Valerie tem shows fixos aos domingos. “E é para lá que vamos primeiramente dar um close”.

Antes disso, aproveito para me ambientar no espaço, ver os livros e troféus espalhados pela estante da sala, a citar: *Top drag 2007* – Melhor Make Up; *Prêmio Bravo* aos melhores 2007; *Miss Mundo Gay 2009* – Traje Típico; *Troféu Fênix* – personalidade 2009; *Troféu Lizz Barun 2010*; *Transform Star* – Melhor Make Up Drag 2011; *Oscar 2011* – Profissional do ano. Dos poucos livros, chamam atenção um *Kama Sutra Gay* e outro com imagens em 3D chamado *The Big Penis Book*. Ainda na sala, logo na entrada, uma grande imagem em tecido de Xangô, Orixá do Candomblé. Mural de fotos e porta-retratos com várias imagens de Valerie e poucas de Valécio. Chama atenção a boneca Barbie que fica sentada no canto da mesa à esquerda de quem entra. Ela, vestida com uma estampa de onça, possui no lugar dos cabelos louros, palhas da costa. Lembra a versão branca e magra de Valerie, a Africana.

#### 4.0 MITTA LUX: UM PASSEIO PELO SEU UNIVERSO *TRANSFORMER*



Figura 4: Mitta Lux se apresentando no I Festival *Drag Queen*<sup>5</sup>, no Espaço de Cultura Barroquinha, em Salvador. Créditos: Elton Vitor Coutinho

Já era 14h e Mitta não havia chegado. Tentei ser pontual, porque eu já sabia dos seus compromissos e, sabia também, que era dia de show. Porém quem se atrasou foi ela. Chegou duas horas após o combinado. Eu já não agüentava mais esperar. Mas aguardei Mitta em sua própria casa. Quem me recebeu foi sua amiga. O lugar já me era familiar, pois ela mora a algumas quadras após a antiga casa de Valerie O’rarah, no Bairro do Politeama, centro de Salvador. Para ter acesso à residência, precisei descer muitos degraus, mas a ventilação da casa de Mitta fez valer à pena passar por tantos estreitos vãos. Além de moradia, funciona também o seu terreiro de candomblé. Até a chegada de Mitta, me contive, claro, a esperar na

---

<sup>5</sup> Homenagem às transformistas com mais anos de carreira e, além disso, lançar uma nova transformista a partir de concurso prévio pela internet. O festival foi idealizado e executado por Andréia Magnoni e apresentação de Mitta Lux e Valerie O’rarah.

sala. E, ao entrar, logo avistei a figura em barro de Oxumaré segurando uma cobra, numa espécie de altar. Um caboclo à esquerda, rodeado de frutas, fica a vigiar quem entra e quem sai. No canto, alguns atabaques revelam que ali acontece as rodas de santo. Na extremidade dos atabaques, duas tochas e uma talha ou quartilhão. O azul de uma das paredes dialoga com uma grande imagem multicolorida de Mitta Lux, resultado de um ensaio fotográfico feito por Andréa Magnani. Um grande espelho, um sofá de três lugares e um tapete com estampa de onça completam o aconchegante ambiente.

As horas demoravam de passar. Subi e desci as escadas inúmeras vezes, agoniado pelo encontro com Mitta. Até que, novamente sentado no sofá, sua amiga anuncia “Jean chegou!”. Jean Carlos Macedo de Jesus, 26 anos, é o seu nome de registro. Eu já havia sabido que ele estava a fazer compras para o terreiro na Feira de São Joaquim, cidade baixa. Por saber também que chegaria carregado de objetos e alimentos, me ofereci a ajudar. Mas, por se tratar de “coisas do santo” fui proibido de pegar qualquer utensílio. Jean, com um ar de cansado, me perguntou: “te fiz esperar muito, não foi?” Eu, também cansado, mas sorridente, respondi: “imagina!” (Risos). Fazia tempo que eu não via Mitta de Jean. Suas roupas sem espartilhos me fez encontrar algumas gordurinhas localizadas em sua cintura. Mas, claro, guardei essa observação para mim. (Risos). Nosso primeiro encontro do dia se deu ali mesmo, na escada que dá acesso à vila. Também elegante, Jean vestia uma bermuda cinza, camisa branca, chinelos de couro, eketé beije (espécie de gorro) na cabeça e um colar (unjeve) no pescoço. Como ele precisava experimentar um figurino do seu retorno à boate Tropical, que aconteceria no final de semana, sugeriu que a nossa entrevista fosse feita na casa de Mario, seu vizinho e aderecista. De prontidão aceitei. Fui apresentado ao Mário, que mora com seu companheiro, e, logo em seguida, iniciamos a entrevista.

Elton – Quando você começou a se montar e a fazer show?

Jean – Foi em 2008. Eu participei da conclusão de uma Oficina de Teatro. Eu escrevi uma peça chamada “As moças do sabonete”. Essa peça contava a história de três transformistas da época. Era uma comédia e tinha três personagens e uma das personagens era eu. Assim surgiu a Mitta Lux. Eu nunca havia me vestido de mulher antes. A primeira vez foi nessa peça. O espetáculo era para ficar uma semana em cartaz e, por conta do sucesso, ficamos por seis meses. Foi um espetáculo muito legal e foi a partir dele que comecei a ser convidado a fazer

shows, eventos. Depois disso participei de um concurso chamado Princesa *Drag* da Parada Gay, em Brasília. Ganhei esse concurso e, desde então, não parei mais. Fui me montando, me montando, fazendo shows e hoje em dia vivo disso, vivo da minha arte. Afinal, hoje Mitta Lux se tornou uma pessoa, tomou vida.

E. – Mitta Lux nasceu em Brasília...

J. – Sim. Eu nasci lá, comecei minha carreira artística lá. Quando eu vim para Salvador, em 2009, eu tive uma pessoa que me apoiou muito, que foi a Rainha Loulou. Ela que me colocou para fazer show nos primeiros lugares e, por isso, eu a considero minha mãe, minha madrinha, a minha grande incentivadora.

E. – Qual a sua relação com Valerie O'rarh?

J. – Valerie e eu somos grandes amigas. No início tivemos alguns atritos, mas hoje nos tornamos grandes amigas. Dividimos palcos juntas. Trabalhamos quase que o ano inteiro juntas, durante vários shows e espetáculos. Trabalhamos em várias paradas gays juntas. Então é, além de uma colega de trabalho, uma grande amiga minha, é um grande amigo meu, o Valécio. A gente fala de particularidades, dividimos problemas, tentamos solucioná-los, ele frequenta a minha casa, eu frequento a dele. Então, a gente tem uma relação muito boa. Sem contar que Valerie é minha tia, já que ela é irmã de Rainha Loulou e eu sou filha de Rainha Loulou.

E. – Quando e onde foi a sua primeira apresentação aqui em Salvador?

J. – Foi em 2009, no Âncora do Marujo. Aí depois eu fiz na Tropical, na Sauna Planetário 11 e aí fui fazendo...

E. – Você tem dias fixos no Âncora?

J. – Não mais. Porém já tive durante um ano e meio, todas as quartas-feiras. Mas resolvi parar por conta de outros trabalhos e porque cansa ficar num determinado lugar, toda semana, durante muito tempo. Eu gosto sempre de fazer um bom trabalho e dar o meu melhor. Chega um momento que você faz um show durante um longo período, sempre aquele dia, você já não vai mais tão empolgado, vira rotina e eu não gosto que o meu show vire rotina. Para mim a graça de fazer show é sempre inovar, sentir tesão em cena, sentir tesão em estar lá. Pode ser um palquinho, um palcão, no chão, num palco altíssimo, para mim é palco. Então eu respeito

muito estar ali e para eu respeitar é preciso as vezes dar uma respirada. Ter pauta fixa para mim é sempre complicado.

E. – Como você define o transformismo e, além disso, você prefere ser chamado de o transformista ou a transformista?

J. – Eu me considero o transformista, pois eu sou o ator transformista, o artista transformista. O transformista nada mais é que se transformar, de transformar-se independente do que seja. Claro que a figura feminina é a figura que eu mais uso, porém eu me transformo em outras coisas. Só a Mitta tem várias facetas. Tem a *drag*, a fina, a caricata, a humorista, a apresentadora, a Beyoncé, a diva, a menininha, a da cultura africana, a da cultura pop. Então eu acho que a graça do transformista é justamente poder se transformar. Eu já fiz show de andrógono, eu já fiz show de macaco, de palhaço. Claro que não com esse nome Mitta. Eu já fiz um espetáculo que eu era uma transgênero. Então eu gosto dessa transformação, se permitir a essa transformação. Nós temos o transformista chamado Gilvan que faz o cover do Ney Mato Grosso. Então ele se transforma no Ney Mato Grosso, ele é um transformista.

E. – Fale um pouco sobre o seu projeto *Áfricas...*

J. – Eu sou do Candomblé e queria levar o que eu mais amo, que é a minha religião, a cultura dos orixás. Eu queria levar a minha parte religiosa para o palco, sem vulgarizar. Então, eu criei o *Áfricas* que é a mistura das cores, que é a mistura de tudo, mostrando o que é a cultura africana, mostrando que o mundo todo tem influência negra. A África está presente em todo território mundial. O mundo todo tem um pouquinho de África. Então, eu mostro a cultura dos Orixás, a cultura das danças, das guerras, das roupas, dos escudos, dos rituais que acontece no candomblé, das cantigas, das músicas, enfim, várias coisas que nós tivemos influência grande, misturando toda essa cultura negra, essa cultura africana com o transformismo. Eu coloco várias pessoas fora dos padrões convencionais, dentro de um espetáculo, para mostrar que a África justamente tem essa mistura e o transformismo também tem essa mistura, essa transformação e que você pode ser o que você quiser, independente do que você escolheu ser, do que você gosta, do que você quer. Inclusive, muitas pessoas que assistiram ao espetáculo, parece que não conhecia a cultura africana, do transformismo e, a partir daquele espetáculo, começou a nos enxergar de outra forma.

Como Jean não vive do candomblé, o seu terreiro não tem datas fixas de festas. Mas elas acontecem duas ou três vezes por mês. Além da grande sala, outros quartos da casa também servem para o ritual. Segundo Jean, os orixás têm mais espaços na casa do que ele [sorri]. Entretanto, dois outros quartos são separados: um para ele e o outro para Mitta. O candomblé para os pais de Jean ainda é um tabu, pois, enquanto Jean é de Oxumaré, o Orixá da transformação, seus pais são pastores da Igreja Batista. Em relação a ser transformista, apesar de não gostarem, respeitam. Embora Mitta, que é filha de Oxum leve a sua religião para o show, poucas pessoas sabem que Jean é pai de santo. Confesso que foi uma surpresa para mim ao entrar na casa de Mitta e encontrar, de imediato, um terreiro de candomblé. Jean me explicou como se deu essa sua passagem de filho para pai de santo. Revelou que desde sempre foi predestinado a ser, mas aguardava a sua maioridade no candomblé, pois existe uma idade específica para assumir tal cargo. Isso se dá da seguinte forma: faz-se uma festa quando completa um ano. Outra festa quando faz três anos. Outra com cinco e, por fim, outra com sete anos, que é quando ganha a maioridade. É como se fosse os aniversários, porém de dois em dois anos. A partir dessa idade ou você se torna pai de santo ou você pega um cargo dentro da sua roça, isto é, dentro da hierarquia, ganha um posto de respeito. E desde, então, Jean se tornou babalorixá.

E. – Você encontra ou encontrou dificuldades para apresentar esse espetáculo?

J. – A gente ainda sofre muito preconceito por ser um espetáculo gay. O centro sou eu, uma transformista. Eu não faço graça. Se fosse graça seria mais fácil. Não é um espetáculo para as pessoas rirem. É um espetáculo realmente cultural, que fomenta essa cultura negra e o que acontece é que existe ainda uma grande barreira das pessoas investirem nesses espetáculos que têm essa pegada negra, que tem essa pegada transformista e que tenha algo gay. O gay, infelizmente, ainda tem muito o que conquistar. Conquistamos muito pouco ainda.

As dificuldades encontradas por Jean e Mitta para apresentarem esse espetáculo também estão demarcadas em seu próprio corpo, na cor da sua própria pele. Por ela não ter a pele escura e ter esse projeto, cujo título *Áfricas*, gerou certo incômodo por parte da comunidade que se auto considera negro/preto. Questionamentos do tipo: “Como fazer um espetáculo tão negro sem ser negro?” Porém, mesmo não tendo pele escura, Jean logo

acrescenta que seu nariz é de negro, seus lábios são de negro, sua religião é de negro, seus orixás são negros, seu avô era negro. “Eu só não tenho a pele negra. Mas eu nasci para a minha religião e fui criado por orixás negros. Por isso é muito difícil eu não me sentir negro. Eu me sinto parte disso e, por isso, muito à vontade em fazer esse trabalho do *Áfricas*. Por isso eu fiz e deu certo.”

E. – Como você vê essa questão do preconceito em geral dentro e fora do “mundo gay”?

J. – Como eu falei, nós temos ainda muito o que conquistar. Quando eu comecei a fazer show, e até hoje isso acontece, pessoas que não querem fazer amizade ou terminaram amizade comigo depois que eu comecei a me montar. Tem gente que diz “ai, eu não quero ser amigo de bicha que se monta”. A mesma coisa é que sofremos preconceito muito grande da bicha que mora no bairro tal, “ai a bicha que bate cabelo”. Os gays têm preconceito com a bicha que se monta e a bicha que se monta tem preconceito com a transformista que bate cabelo. “Ai, aquela bicha toma hormônio”. “Ai aquela...”, então nós temos esse preconceito, todos nós temos esses preconceitos. A gente não precisa amar, mas precisamos aprender a conviver com as diferenças.

E. – Como você descreve o seu processo de montagem?

J. – O meu processo de montagem demora muito. Mas isso também varia. Se eu tiver com tempo, se eu quiser fazer uma coisa bem cuidada, do zero até estar pronta, eu demoro cerca de cinco horas, porque eu vou arrumar a peruca. Só a peruca dura em média de duas horas para arrumar. Mais uma hora entre tirar a barba, tirar sobrancelha, tirar cabelo. Mais uma hora e meia de maquiagem e mais uns trinta minutos me vestindo. As vezes eu arrumo várias perucas para no dia eu não ter esse trabalho, porque o que mais demora é a peruca. Mas o meu processo de montagem normalmente demora muito.

E. – Mitta Lux tem várias facetas. Mas tem uma que se sobressai?

J. – Eu gosto de fazer tudo. Adoro dublar tudo. Adoro fazer coisas inusitadas. Mas tem um que eu me sinto em casa, que eu adoro fazer, que é a música Pop, a Beyoncé. A característica principal da Mitta é o cabelo ruivo. Eu acho que é o cabelo de marca da Mitta. Quando as pessoas vêem uma pessoa de peruca ruiva, de cabelo ruivo, elas sempre associam à Mitta Lux. Mitta, inclusive, nasceu ruiva e criou uma marca. Mas eu também gosto das outras perucas.



Adoro dublar Maria Bethânia, samba de roda de raiz, adoro dublar música de macumba, adoro dublar tudo. Mas o que realmente define a Mitta é a Beyoncé e o cabelo ruivo.

Enquanto Valerie tem como estampa predileta a onça, Mitta faz do vermelho a sua cor preferencial para montar seus looks, até mesmo para combinar com o seu cabelo ruivo. Ainda assim, pincela algumas outras cores de seu agrado, como o azul, por exemplo. Por não se da bem com unhas postiças, Mitta deixa suas unhas crescerem por considerar suas mãos muito grandes e, portanto, masculinas. Ou seja, suas unhas grandes são exclusivas para Mitta, porém também aproveitadas por Jean.

E. – O que tem de Jean em Mitta?

J. - Acho que tem mais de Mitta em Jean do que de Jean em Mitta. Acho que de Jean em Mitta é mais a personalidade, o que pensa, pois nós temos o mesmo tipo de pensamento, de amor, de paixão. Acho que de Mitta em Jean são as marcas. Eu não tenho sobrancelha, minha unha é grande, meu cabelo é raspado, eu tenho que ficar me depilando sempre.

E. – Mitta hoje é um sucesso, chegou até a participar do Programa de Silvio Santos. Como você observa esse avanço de 2008 pra cá?

J. – Desde que eu comecei a fazer show, de sete anos pra cá, eu tive uma força de vontade, um amor ao que faço muito grande. Então foi tudo muito gradual. Eu nem sei exatamente a dimensão, eu prefiro nem mensurar. Eu apenas continuo fazendo o que eu amo. Mas eu sei que tem também muitas pessoas que amam o meu trabalho. Então esse é o único motivo para eu estar nesses locais, porque o cachê não compensa. Eu vou por conta do carinho das pessoas. O meu sucesso está aí, o meu sucesso está em mudar a minha cena, melhorar o meu trabalho, para mim e para todos nós transformistas. É fazer com que o meu trabalho seja tão importante como qualquer outro. Que seja tão importante quanto de um cozinheiro, de um contador, de uma pessoa formada, porque eu preciso também me formar. Eu precisei me formar em maquiagem, eu precisei pesquisar muito sobre figurino, sobre música, sobre várias coisas, embora não exista faculdade para transformista. Se existisse eu ia querer fazer para poder me aperfeiçoar cada dia mais. Então, o meu trabalho precisa de valorização também. Quando eu vou assinar uma carteira, não existe transformismo. Talvez exista, sei lá, “trabalho

artístico”. Então, eu queria um dia poder ver, assinar um contrato e estar lá escrito “ator transformista”. Eu queria que tivesse na minha carteira de trabalho “ator transformista”.

Terminada essa primeira parte da entrevista, Jean me convidou a fazer um lanche na padaria da esquina. Eu já havia tomado Chocolate com biscoite na casa do Mário, mas aceitei lhe fazer companhia. Após o lanche, fomos ao Supermerca. Do supermercado, fomos à farmácia comprar lâminas de barbear e, em seguida, resolvemos ir a casa do Jean para ela me apresentar o quarto/camarim de Mitta Lux. O quarto de Mitta é a típica bagunça organizada. Difícil eu, um estrangeiro, identificar com rapidez onde está cada coisa. Mesmo assim, notei araras de roupas, um cano de perucas, aglomerados de sapatos e uma estante de maquiagem. E, por falar em maquiagem, é unânime entre as transformistas ver a maquiagem como ponto forte no processo de montagem. Afinal são essas pinceladas que realmente as transformam. E são quatro vezes por semana, em média, que Mitta faz e desfaz esse processo lento e gradual.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A homossexualidade ainda é um tema que gera polêmica. Ser homossexual e ser transformista ao mesmo tempo, duplica essa polêmica. Mesmo com os guetos e as paradas “gueis” enraizadas de corpos expressos com liberdade sexual e notoriedade mundial, os modelos e valores heteronormativos ainda compõem a forma mais cruel do preconceito contra as transformistas, discriminando os comportamentos e “punindo” aqueles que subvertem a ordem.

Em nossa sociedade contemporânea, a heterossexualidade compulsória prevalece condenando a homossexualidade engendrada pelo discurso hegemônico. Entende-se por discurso hegemônico, o discurso que universaliza uma experiência particular (a heterossexual) e a coloca como norma. Essa atitude acaba por discriminar todo e qualquer tipo de comportamento que foge a regra, revelando e reafirmando o preconceito contra o mundo trans. O contexto religioso e científico, que privilegiava as hierarquias sociais, políticas e comportamentais, fazia parte desse discurso ao considerar que o corpo que não se adequava à heteronormatividade era um corpo danoso, doentio, que prejudicaria a vida em sociedade e que, portanto, necessitava de tratamento.

As regras normativas controlam o tempo todo de como o corpo deve se posicionar no convívio social. Enquanto isso, a sexualidade toma forma e com ela a questão identitária se diversifica, a tal ponto de não se pensar mais em uma identidade, e sim, em várias identidades. As identidades se expressam como um construto social, de reconhecimento interior e grupal. Quando as identidades sobressaltam a ambiência particular e compartilha um sentimento de pertença, o ato deixa de ser privado e torna-se público. Daí, a sexualidade, influenciada pelo contexto histórico, entra nesse palco e exerce suas performances, constrói seus direitos e divide os espaços ofuscados pelo poder hierárquico e hegemônico.

Se identidade e sexualidade fazem parte de um construto histórico e social e que se manifestam ora de forma privada, ora de forma pública, com o preconceito não poderia ser

diferente. Sendo assim, ele é um mecanismo de manutenção das hierarquias e atua tanto na individualidade, quanto na coletividade. Ou seja, é através desse coletivo social, que o individual se manifesta. Se pararmos para analisar, as pessoas não nascem preconceituosas, elas se formam preconceituosas, uma vez que é a sociedade que molda o indivíduo a se comportar de uma forma e não de outra. Se uma criança começa a sugerir um discurso preconceituoso, ela dificilmente criou este discurso baseado única e exclusivamente na sua particularidade. Com certeza, essa alocação estará imbuída de ideais da família e da comunidade.

\*\*\*

A diferença entre *drag queen* e transformista se estreitou no decorrer das discussões. Ficou perceptível que esses conceitos se confundem o tempo todo e que nem mesmo as transformistas conseguem separar uma arte da outra. Tem transformista se considerando *drag queen* e *drag queen* se considerando transformista. Atualmente é difícil separar a arte atual (a transformista) da que lhe originou (a *drag queen*). Se antes a *drag queen* prezava pelo exagero e o transformista se aproximava mais do feminino, hoje o exagero também está presente na transformista e a aproximação do feminino, na *drag queen*. E isso é importante para não mais ficarmos presos a essas definições e adiantarmos assuntos que tem maior relevância. Chamo atenção, porque espero que a ruptura dessa linha imaginária também aconteça com a rixa conceitual do que é ser travesti e do que é ser transformista, já que ambas não deixam de ser a arte de se transformar, seja ela num intervalo menor, seja ela num período mais duradouro. Ambas vivem no trânsito.

Valerie e Mitta são nitidamente *camp*. Suas apresentações fogem da seriedade e o intuito é provocar o riso de quem as assistem. Além disso, o *camp* traz um ar de cinismo e ironia, o que essas transformistas sabem fazer com excelência. Mesmo o conteúdo não sendo desprezado é a sua forma de conduzir o show que ganha corpo e a marginalidade estilística que ganha certo exagero e alegria. A arte *camp* não se preocupa com um script. O improvisado é, muitas vezes, a grande sacada para quem quer romper certos formatos. Se errar, não tem problema, pois o *camp* está preparado para o ridículo. O *camp* é, por si só, a positivação do ridículo. Ser *camp* é ser *queer*.

Como disse Furlani, os estudos de Foucault afirmam que o processo de nomear os sujeitos e o uso de palavras referentes às suas práticas sexuais, foram e são normatizados. Dessa maneira, se preocupar plenamente e de forma contínua com o preconceito sexual e de gênero é um ponto fundamental, de uma forma que não (re)produza a normatividade social hegemônica. Acredito que o transformismo baiano esteja no caminho certo, pois a melhor maneira de trabalhar o preconceito é desestabilizando os padrões já existentes. É “desnormalizar” a superioridade do tratamento masculino nos discursos, pois, como diz Foucault, estes têm poder. É retirar do sexo a mera lógica reprodutiva.

O processo construtivo do transformismo está, num primeiro momento, nos signos representativos das roupas, pois elas reforçam uma identidade que é social, sexual e de gênero. O transformismo é, se pensarmos na performance de gênero, o reforço de uma identidade pela diferença. Por esse motivo, o transformismo é transgressor e, ao mesmo tempo, ambíguo. Ao ver Valerie O’rarah e Mitta Lux, observamos que essa ambigüidade, em cada corpo, não é só de gênero, mas também de sexo. E como o próprio corpo fala, o transformismo é perturbador ao colocar em questão um binarismo conservador e tradicional do que seria o masculino e o feminino. O fetiche *transformer*, por si só, é transgressor por subverter certas identidades sociais estáveis, mas ele não garante a mudança política de gênero, de raça ou de classe social.

A crença de que o valor de uso de qualquer narrativa sobre identidade que reduz a subjetividade de qualquer um, a um modelo construtivista social, ou ao que tem sido chamado de uma compreensão essencialista de si mesmo, está especialmente ultrapassado. A partir daí é que vem a importância da *desidentificação* descrita por Muñoz. Ele descreve *desidentificação* como uma forma de se relacionar com a identidade, uma tentativa de moldar um mundo *queer* contra a ideologia dominante. Mas ele chama atenção que ela nem sempre é uma boa estratégia de resistência ou sobrevivência para todos os indivíduos minoritários. Mas para alguns, *desidentificação* é uma estratégia de sobrevivência que funciona, simultaneamente, dentro e fora da esfera pública dominante.

A performance de Mitta Lux e Valerie O’rarah está inserida no que Butler chamou de performatividade de gênero. Butler usa a noção de ato performativo para discutir como o gênero é constituído por atos de repetição estilizada. “Não se nasce mulher, torna-se uma”. Com esse pensamento de Simone de Beauvoir, Butler defende a idéia de que gênero é uma realização performativa ou atos repetidos forçados pela autoridade social.

A “performatividade de gênero” é um ato performativo, a fim de construir o próprio gênero e, em seguida, o corpo e suas normas. Entretanto, ainda segundo Butler, uma coisa é dizer que o gênero é performado e outra coisa é dizer que o gênero é performativo. Dizer que o gênero é performado é o mesmo que dizer que o portador desse gênero toma um papel, que ele age de uma determinada forma e que essa ação é importante para o que somos e para o que fomos apresentados. Já dizer que o gênero é performativo é dizer que esse gênero produz uma série de efeitos. Todos os nossos gestos, falas, etc estão configurados dentro do binarismo homem/mulher. Portanto, nós agimos como se esse binarismo fosse uma realidade intrínseca ou uma verdade sobre nós. Mas, na verdade, é, para Butler, um fenômeno que tem sido produzido e reproduzido o tempo todo. Sendo assim, dizer que um gênero é performativo é o mesmo que dizer que ninguém pertence a um gênero desde sempre. São as Instituições poderosas, como escola, família e igreja, por exemplo, que estão o tempo todo incidindo, de forma coercitiva, sobre o nosso corpo a fazer suas repetições sociais hegemônicas. Mas é necessário resistir a esse tipo de violência.

Se é possível ser de um sexo e performatizar o outro gênero, o gênero passa a ser uma imitação. A *paródia de gênero*, para Butler, que se faz é de uma idéia de original, o que não quer dizer que existe um iniciante ao qual se copia, afinal o gênero não pode significar um regime estável no tempo, uma mesma paródia que se faz igualmente a todo tempo e em todo lugar. Se há algo de inteligível na afirmação de Beauvoir, explica Butler, é que ao tornar-se mulher, o ser mulher significa que sempre está em processo de mutação; reformulando-se, mas nunca estabilizado ou cristalizado.

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi; Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (org.) **O corpo Educado**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, 2ª ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p.154.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminino e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FERNANDES, Fábio de Sousa. **A alma encantadora do beco** ou as crônicas de um errante vagabundo; Orientador: Djalma Thürler. / Salvador, 2014.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade II**: O Uso dos Prazeres: Novo. Tradução: Maria Thereza da Costa, Rio de Janeiro: Graal, 2007.

FURLANI, Jimena. “Educação sexual: possibilidades didáticas”. In: **Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo da educação**. Rio de Janeiro: Vozes, 2003, p.p 66-81.

FURLANI, Jimena “Gêneros e sexualidades no discurso religioso: um discurso desconstrutivo para a educação sexual”.

GEERTZ, Clifford. *Estar Lá: A Antropologia e o Cenário da Escrita*. In. \_\_\_\_\_. **Obras e Vidas. O Antropólogo como Autor**. Rio de Janeiro. Editora UFRJ. 2005. Pp. 11-40.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

ISER, Wolfgang. **Teoria da ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Org. João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

LIMA, Edvaldo Pereira. **O que é livro-reportagem**. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: editora Brasiliense, 1993.

LIPOVETSKY, Guiles. **Os tempos Hipermodernos**. São Paulo: Barcelona, 2004.

MACHADO, Frederico Viana; PRADO, Marco Aurélio Máximo. **Preconceitos contra homossexualidades**: a hierarquia da invisibilidade. São Paulo: Preconceitos, 2008, p.34,67.

MATTELART, Armand. **Diversidade cultural e mundialização**. Parábola editorial. São Paulo, 2005.



MISKOLCI, Richard. **A Teoria Queer e a Sociologia**: o desafio de uma analítica da normalização. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 11, nº 21, jan./jun. 2009, p. 150-182).

**MUNOZ, Jose Esteban**. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

NOGUEIRA, Nadia. **Invenções de si em histórias de amor**: Lota Macedo Moraes e Elizabeth Bishop. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008, p. 41, 82, 86, 87, 212.

ORTNER, Sherry. **Teoria na Antropologia Desde os Anos 60**. *MANA* 17(2): 419-466, 2011.

PELÚCIO, Larissa. **Travestis, a (re)construção do feminino**: gênero, corpo e sexualidade em um espaço ambíguo. *Revista ANTHROPOLÓGICAS*, ano 8, volume 15(1): 123-154 (2004).

PEREZ Pino, Nádia. **A teoria queer e os intersex**: experiências invisíveis de corpos desfeitos. In: *Cadernos Pagu*, nº 28. Campinas: Unicamp, 2007. p.p. 149-176.

POLLINI, Denise. **Breve História da Moda**. Editora Claridade, São Paulo: 2007.

RIBEIRO, Vanhise da Silva; CIDREIRA, Renata Pitombo. **A revelação do vestuário**.

SILA, Aline Pires da; RIBEIRO, Vanhise da Silva. **Irmandade da Boa Morte**: simbologia dos trajes e reforço à identidade sincrética.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Tomaz Tadeu da Silva (org.). Stuart Hall, Kathryn Woodward. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

VILAS BOAS, Sergio. **Biografias & biógrafos – jornalismo sobre personagens**. São Paulo: Summus, 2002.

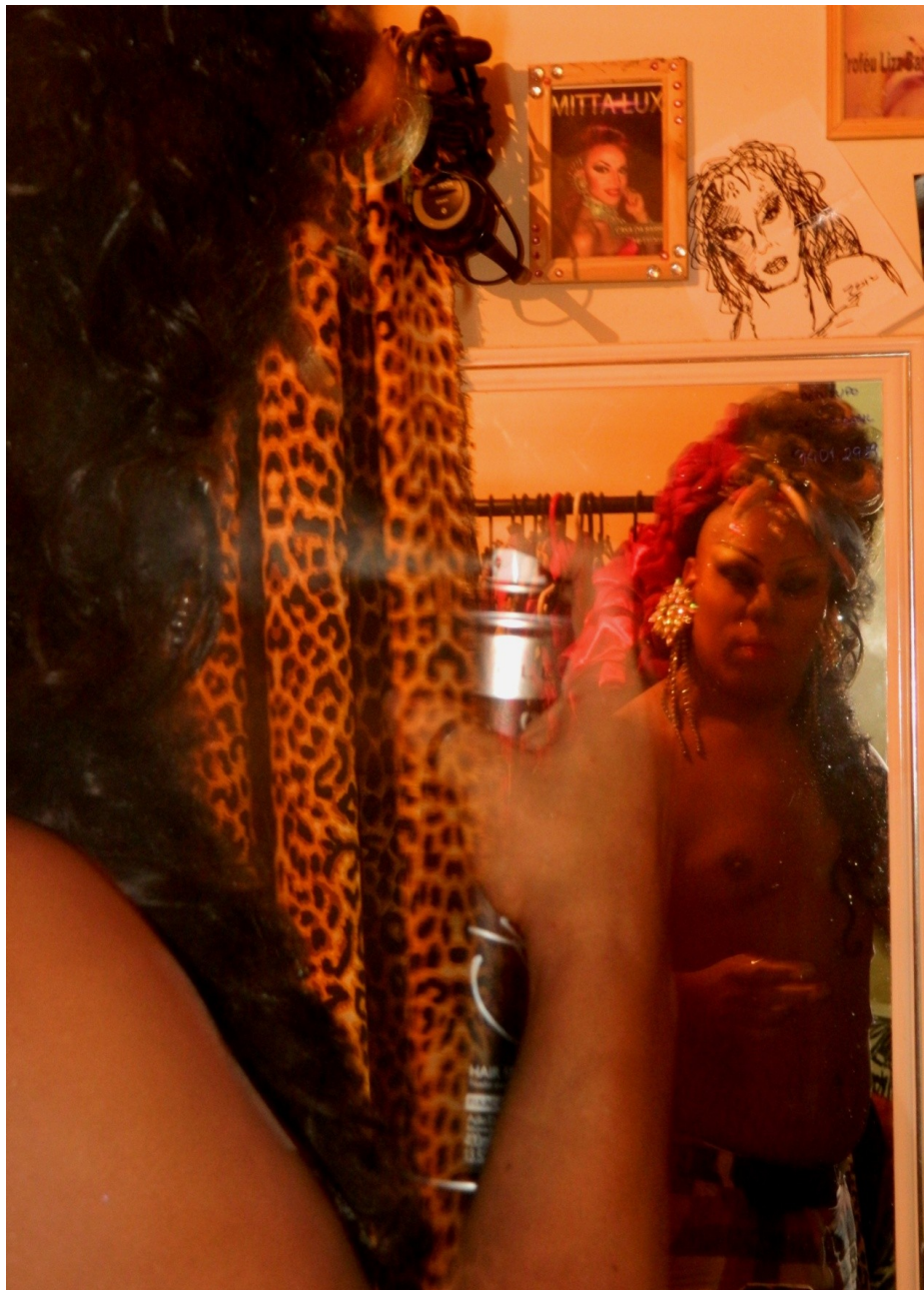
WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WOLF, Tom. **Radical chique e o Novo Jornalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Documentário **Âncora do Marujo**. Direção: NASCIMENTO, Victor. Academia Internacional de Cinema. MariaJoão Filmes, 2013.

## 7. ANEXOS

**ANEXO A** – Valerie O’rarah em processo final de montagem. Créditos da Imagem: Elton Vitor Coutinho.



**ANEXO B** – Valerie O’rarah em apresentação no antigo bar Cabaret 54. Créditos da Imagem:  
Elton Vitor Coutinho.



**ANEXO C** – Valerie O’rarah posando antes de sair para se apresentar no Âncora do Marujo.  
Créditos da Imagem: Elton Vitor Coutinho.



**ANEXO D** – Valerie O’rarah se apresentando no I Festival Drag Queen, em Salvador. Créditos da Imagem: Elton Vitor Coutinho.



**ANEXO E** – Valerie O’rarah vestida para Iansão, na praça da Barra, em Salvador. Imagem do seu acervo pessoal.



**ANEXO F** – Valerie O’rarah em abertura de evento em Salvador. Imagem do seu acervo pessoal.

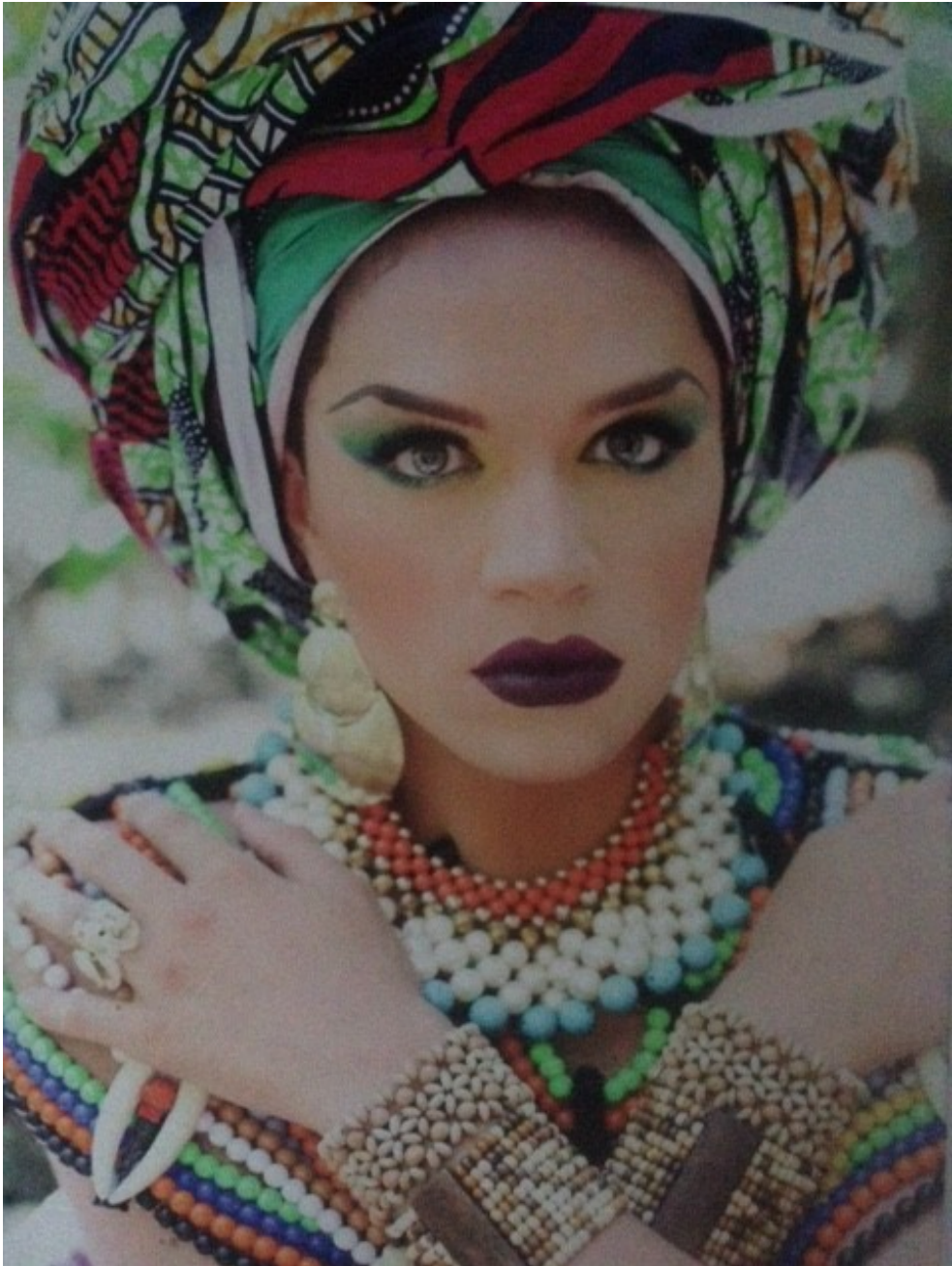




**ANEXO G** – Valerie O’rarah em pose frontal. Imagem do seu acervo pessoal



ANEXO H – Foto da foto. Mitta Lux no ensaio Áfricas de Andréa Magnoni.



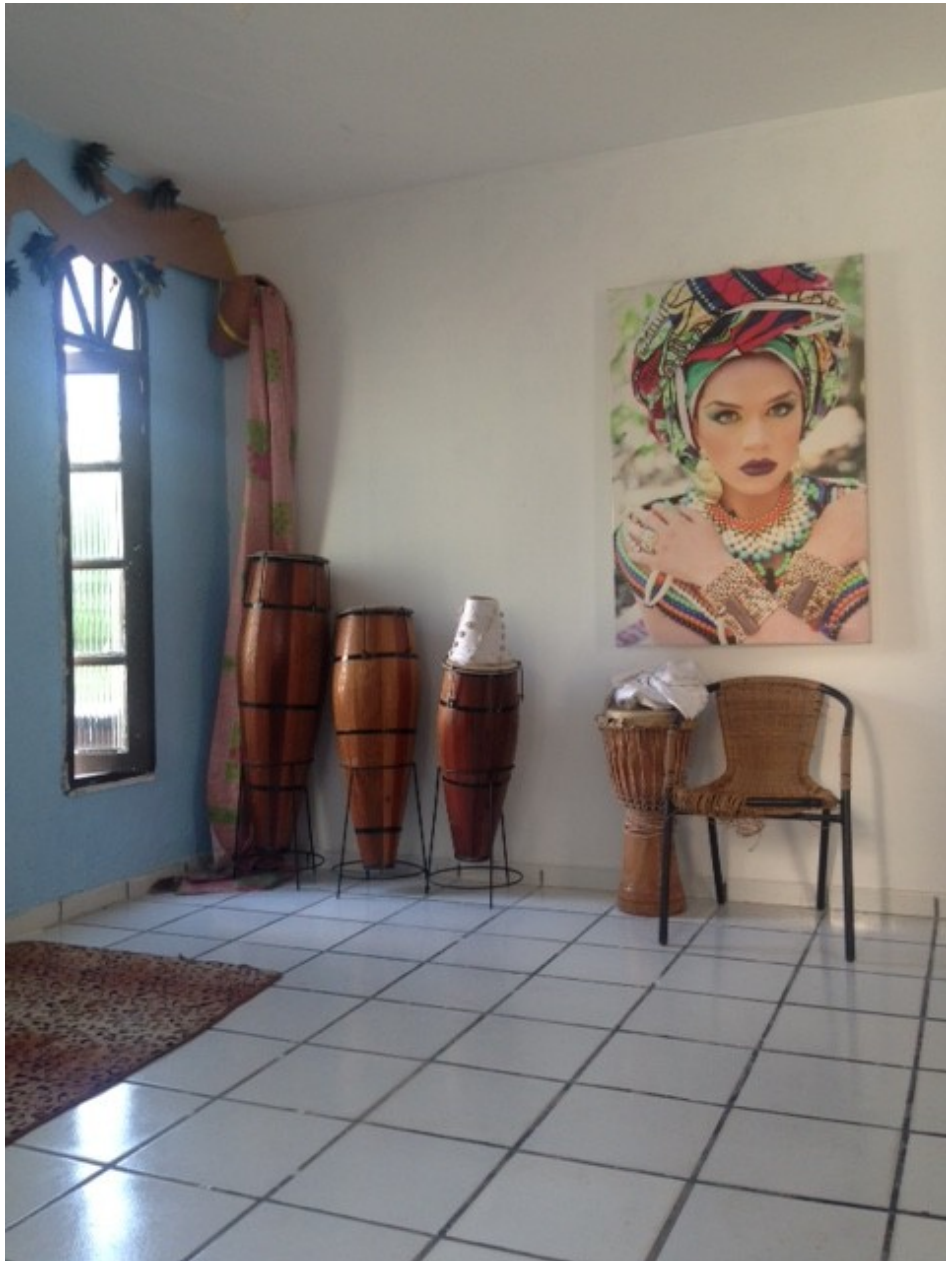
ANEXO I – Mitta Lux em foto perfil. Imagem do seu acervo pessoal.



**ANEXO J** – Jean posando para a foto, ao lado do quadro de Mitta, após entrevista. Créditos da Imagem: Elton Vitor Coutinho.



**ANEXO L** – Casa/terreiro de Mitta Lux. Créditos da Imagem: Elton Vitor Coutinho.



**ANEXO M** – Mitta Lux exibindo as curvas do seu corpo no balcão da Boate Tropical, em Salvador. Imagem do seu acervo pessoal.



**ANEXO N** – Mitta Lux e sua peruca ruiva, o seu corpo predileto. Imagem do seu acervo pessoal.



ANEXO O – Mitta Lux e seus bailarinos no espetáculo *Áfricas*. Imagem do seu acervo pessoal.

