

DOI: <http://dx.doi.org/10.18817/ot.v17i29.777>

“*A CONQUISTA DA FEMINILIDADE*”: Uma análise interseccional da *montagem* corporal transformista<sup>1</sup>

“*THE CONQUEST OF FEMININITY*”: An intersectional analysis of cross-dresser makeover

“*EL LOGRO DE LA FEMINIDAD*”: Un análisis interseccional del *montaje* corporal transformista

MARINA LEITÃO MESQUITA

Doutora em Antropologia/PPGA-UFPE

Professora adjunta da Universidade Estadual Vale do Acaraú-UVA

Sobral/Ceará/Brasil

[marinaaya@gmail.com](mailto:marinaaya@gmail.com)

**Resumo:** Este artigo visa compreender a maneira pela qual os marcadores sociais da diferença de gênero, raça e classe atuam na construção de feminilidades entre transformistas que protagonizaram espetáculos artísticos naquela que foi a mais tradicional boate gay da capital cearense. Reflito, ainda, sobre como as masculinidades dessas artistas são transacionadas em suas reconstruções corporais transitórias. A pesquisa antropológica de caráter etnográfico focalizou os três últimos anos de funcionamento do estabelecimento. Além disso, foram acessadas notícias de jornais veiculadas no decorrer dos seus anos em atividade, bem como o acervo pessoal das artistas trans e dos produtores da casa noturna. Nesse sentido, observou-se que os processos de transformação corporal em foco evidenciam de maneira contumaz a construtividade dos gêneros, de forma a desestabilizar as perspectivas binárias que compreendem as feminilidades e as masculinidades de forma estanque e expressamente naturais.

**Palavras-chave:** Transformistas. Montagem Corporal. Feminilidades.

**Abstract:** This article aims to understand the way social markers of gender, race and class differences act in the construction of femininities among cross-dressers who starred artistic performances in what once was the most traditional gay club in the capital of Ceará. It also reflects on how these artists' masculinities are crossed over in their temporary body reconstructions. The ethnographic and anthropological research focused on the last three years of the club. In addition, news from newspapers during its active years were accessed, as well as the personal collection of the nightclub's cross-dressers and producers. In this sense, it was observed that these body transformation processes highlight in a contumacious manner the constructiveness of genders, in order to destabilize the binary perspectives that view femininity and masculinity in a fixed and expressly natural way.

**Keywords:** Cross-dressers. Makeover. Femininities.

**Resumen:** Este artículo tiene como objetivo comprender la forma por la cual los marcadores sociales de la diferencia de género, raza y clase social actúan en la construcción de la feminidad entre transformistas que protagonizaron espectáculos artísticos en aquella que fue la más tradicionalista discoteca gay de la capital cearense. Discurro, aún, sobre cómo las masculinidades de esos artistas son transacionadas en sus reconstrucciones corporales transitorias. La investigación antropológica, de carácter etnográfico, enfocó en los tres últimos años de funcionamiento del establecimiento. Además

---

<sup>1</sup> Artigo submetido à avaliação em junho de 2019 e aprovado para publicação em dezembro de 2019.

de eso, se accedieron noticias de periódicos vehiculadas en el transcurso de sus años en actividades, así como también en el acervo personal de las artistas trans y de dos productores de la referida casa nocturna. Asimismo, se observó que los procesos de transformación corporal en foco evidencian de manera contumaz la constructividad de los géneros de modo a desestabilizar las perspectivas binarias que comprenden las femineidades y las masculinidades de forma estante y expresadamente naturales.

**Palabras clave:** Transformistas. Montaje Corporal. Femineidades.

## 1 Introdução

Em diálogo com as discussões contemporâneas que consideram a perspectiva interseccional dos estudos de gênero<sup>2</sup>, o presente trabalho objetiva compreender como os marcadores sociais da diferença<sup>3</sup> relativos a gênero, raça e classe operam na construção das feminilidades de transformistas que realizavam espetáculos noturnos na mais longeva boate gay da capital cearense<sup>4</sup>. Os dados de campo desta pesquisa foram construídos a partir da etnografia<sup>5</sup> realizada durante os três últimos anos de funcionamento da boate Divine. Além do trabalho de campo etnográfico, recorri a notícias de jornais impressos e digitais veiculadas no decorrer de seus quase 15 anos de funcionamento, bem como ao próprio acervo de memórias das artistas trans e dos produtores da casa noturna. As pessoas que transgridem as representações de gênero socialmente estabelecidas são consideradas transgêneros<sup>6</sup>, também conhecidas pela abreviação trans<sup>7</sup>.

Localizada no centro da cidade de Fortaleza-CE, a boate Divine apresentava-se publicamente como a mais tradicional boate gay de Fortaleza. De fato, configurava-se no mais antigo estabelecimento GLS<sup>8</sup> em funcionamento na cidade, constituindo-se, também, no mais

<sup>2</sup> STOLCKE, Verena. O enigma das interseções: classe, “raça”, sexo, sexualidade: a formação dos impérios transatlânticos do século XVI ao XIX. *Revista Estudos Feministas*, v. 14, n. 1, p. 15-42, abr. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2006000100003>. Acesso em: 5 ago. 2019.

<sup>3</sup> SCOTT, Joan W. O enigma da igualdade. *Revista Estudos Feministas*, v. 13, n. 1, p. 11-30, abr. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v13n1/a02v13n1.pdf>. Acesso em: 5 ago. 2019.

<sup>4</sup> A pesquisa para a realização deste trabalho decorre de um comprometimento analítico de longa duração, partindo da Graduação em Ciências Sociais e passando pela Pós-Graduação em Antropologia. Atualmente, desenvolvo um Projeto de Pesquisa, no âmbito da Universidade Estadual Vale do Acaraú – UVA/CE, intitulado “*Hormônios à flor da pele: (trans)formações corporais e disputas identitárias entre travestis, transformistas e transexuais*”. Nesse sentido, o presente artigo é fruto de questões de pesquisa iniciadas no período de doutoramento e aperfeiçoadas no âmbito do aludido Projeto.

<sup>5</sup> OLIVEIRA, Roberto Cardoso. O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever. In: OLIVEIRA, Roberto Cardoso. *O trabalho do antropólogo*. São Paulo: Paralelo, Unesp, 1998.

<sup>6</sup> JAYME, Juliana Gonzaga. *Travestis, transformistas, drag queens, transexuais: personagens e máscaras no cotidiano de Belo Horizonte e Lisboa*. 2001. Tese (Doutorado em Antropologia) – UNICAMP, Campinas, 2001.

<sup>7</sup> BENEDETTI, Marcos. *Toda feita: corpo e gênero das travestis*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

<sup>8</sup> A sigla GLS refere-se ao mercado de consumo voltado para Gays, Lésbicas e Simpatizantes. Já a sigla LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais) diz respeito aos movimentos sociais.

popular, por conta de seu preço acessível<sup>9</sup> e de sua localização central, que facilitava o acesso de pessoas residentes em bairros periféricos. Devido a esses fatores, instaurava-se um preconceito de classe evidente direcionado ao público da boate. Era comum que os frequentadores mais assíduos de outros estabelecimentos tecessem comentários depreciativos sobre o público da Divine, configurando-se em estigmas<sup>10</sup> de variadas ordens.

A característica determinante para diferenciar a Divine das demais boates existentes consistia no modelo de programação realizada, que era centrada nos shows de transformistas e drag queens. Com o slogan “*Divine, onde se descobrem os talentos e nascem as grandes estrelas*”<sup>11</sup>, a boate funcionava todas as quartas, sextas, sábados e domingos com uma programação específica a cada dia. Contudo, apenas nas quartas-feiras não aconteciam as performances, sendo estas o ponto alto da programação da casa desde sua fundação, no ano de 2000. Os espetáculos contavam com a direção de arte da transformista Condessa Mireille Blanche e, além dos shows em finais de semana convencionais, havia uma série de festividades anuais, tais como o *Halloween da Divine*, o especial *Divas*, o *Réveillon*, o *Top Drag Divine*, o *Transformistas do ano* etc<sup>12</sup>.

Durante uma década e meia de funcionamento, a Boate Divine foi o principal reduto de performances transformistas e drag queens de Fortaleza. Entretanto, em janeiro de 2015, a casa foi fechada de forma repentina, causando alvoroço na cena LGBT da cidade. Grupos de amigos questionavam o motivo do término das atividades, comunidades em diferentes redes sociais comentavam a situação e matérias nos jornais de maior circulação no estado davam notícia do acontecimento<sup>13</sup>. O encerramento das atividades da boate ganhou espaço nas conversas entre diferentes setores, instaurando um clima de curiosidade e comoção, que davam conta do “*fim de uma era*”<sup>14</sup>.

Além de ter se constituído em um dos principais redutos de lazer para a comunidade LGBT na capital cearense, a boate Divine colaborou para a construção do imaginário local acerca das diversidades de gênero e sexualidade na cidade. Devido à sua localização privilegiada em ponto estratégico do centro comercial popular da cidade, a boate e

---

<sup>9</sup> O ingresso custava, em média, entre R\$ 5,00 e R\$ 10,00 até o ano de seu fechamento, em 2015.

<sup>10</sup> GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

<sup>11</sup> Estão grafadas em *itálico* as palavras em línguas estrangeiras, os termos êmicos, assim como trechos das falas de minhas/meus interlocutoras/es.

<sup>12</sup> MESQUITA, Marina Leitão. *The haddukan family in concert: uma análise do amadrinhamento entre transformistas e drag queens*. 2013. 117 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – UFPE, Recife, 2013.

<sup>13</sup> Disponível em:

<https://www20.opovo.com.br/app/opovo/vidaearte/2015/01/10/noticiasjornalvidaearte,3374699/a-ultima-fechacao.shtml>. Acesso em: 5 ago. 2019.

<sup>14</sup> Depoimento coletado em entrevista realizada pela pesquisadora.

seus frequentadores eram constantemente visualizados como protagonistas de um contexto gay e de liberdade. Travestis, transformistas, drag queens e jovens gays frequentavam o local e, no período noturno, tomavam o entorno da boate com suas vestimentas, *montagens* e modos não binários de vivenciar o gênero e a sexualidade. Vestidos, saltos, maquiagem, espartilhos e brilhos não eram acessórios exclusivos de mulheres biológicas<sup>15</sup>, mas eram utilizados pelas mais variadas categorias e identificações. Assim, a construtividade dos gêneros<sup>16</sup> era trazida à tona, desestabilizando perspectivas tradicionais que consideram as feminilidades e as masculinidades como dadas pela biologia dos corpos. Conforme narrado por um jovem frequentador, a Divine permitia que o mesmo assim vivenciasse suas experiências: “*Sou um anjo, não tenho sexo*”.

Aliada à perspectiva da memória recente da cena LGBT cearense, a boate Divine estimulava a efervescência das apresentações artísticas de uma categoria que não se faz mais tão comum em outras paragens, qual seja, a das transformistas. Em um período anterior à explosão midiática de drag queens reconhecidas mundial e nacionalmente, como RuPaul<sup>17</sup> e Pablo Vittar<sup>18</sup>, na perspectiva cearense elaborava-se uma classificação que diferenciava de maneira evidente transformistas e drag queens. Nesse contexto, as drag queens eram entendidas enquanto artistas performáticas que recorriam às características de *montagem* corporal andrógenas, criativas e exageradas, utilizando adereços e acessórios improváveis<sup>19</sup>, que dificilmente seriam utilizadas por mulheres biológicas em suas produções. Além disso, os espetáculos protagonizados pelas drag queens seguiam um estilo específico, utilizando músicas eletrônicas agitadas (*drag music*) e coreografia conhecida como *bate-cabelo*, que consistia em girar a cabeça velozmente, de modo a fazer a peruca circular em movimentos rápidos e ordenados da forma desejada.

Já as transformistas procuravam em suas *montagens* aproximar-se ao máximo de uma noção idealizada de feminilidade, associada às grandes estrelas da música e do cinema. Em suas produções, buscavam alcançar um *glamour* referente às artistas famosas e mulheres *belíssimas*, que são consideradas *divas*. Geralmente, entre as transformistas essa transformação é realizada de maneira momentânea. Os corpos são feminilizados apenas em

---

<sup>15</sup> PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual*. São Paulo: N-1 edições, 2017.

<sup>16</sup> BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

<sup>17</sup> Drag queen e ator norte-americano. Apresenta o *reality-show* RuPaul's Drag Race.

<sup>18</sup> Cantora e drag queen brasileira.

<sup>19</sup> Chifres, materiais reciclados, luvas de boxe e uma infinidade de objetos pode compor as produções de drag queens.

dias de festa e espetáculos, através de perucas, enchimentos no corpo, roupas, acessórios, maquiagem etc.

É importante salientar que transformista é uma categoria que, em muitos casos, se diferencia das travestis. Uma das principais especificidades refere-se ao fato de que as travestis permanecem *montadas* dia e noite, procurando sempre ocultar os fenótipos e as características atribuídas ao sexo masculino. Já as transformistas costumam *se montar* para fins de encantamento momentâneo, em festividades e/ou ocasiões especiais. Porém, é preciso ressaltar que algumas travestis realizam uma *montagem* transformista objetivando protagonizar um espetáculo em festividades, bares e boates. Nesses casos, há uma *montagem* travesti, de caráter permanente e processual, sendo realizada uma *montagem* transformista, que será *desmontada* tão logo cumpra seu objetivo momentâneo. Além da transformação corporal, as transformistas modificam seus nomes, escolhendo para si nomes femininos e sobrenomes que remetem ao *glamour*<sup>20</sup>. Entre estas categorias transgêneras, não existe uma definição uníssona que caracterize as experiências de transformistas, drag queens, transexuais e travestis<sup>21</sup>.

Desse modo, apresentado o contexto social, bem como identificadas as principais categorias a serem discutidas, no tópico seguinte será realizada a análise das *montagens* transformistas, focalizando em cada uma das etapas do processo e buscando compreender como os marcadores de diferença relativos a gênero, raça e classe orientam as classificações, hierarquizações, concepções de beleza e preferências estéticas que interagem na transformação corporal realizada. Assim sendo, a partir das contribuições de autoras feministas, que desenvolveram perspectivas analíticas de articulação de diversos marcadores de diferença, em especial os referentes a gênero, raça e classe, buscarei compreender como ocorrem as manipulações das feminilidades e, em menor medida, das masculinidades entre as interlocutoras da pesquisa. Por fim, nas considerações finais, são retomados os principais argumentos e reflexões desenvolvidos ao longo deste trabalho.

## 2 Gênero, raça e classe no contexto da *montagem* corporal das transformistas

---

<sup>20</sup> As transformistas utilizam essa categoria em seu cotidiano, como um ideal a ser alcançado em suas *montagens* e em suas vidas. Além de considerar a categoria nativa, entendo aqui o *glamour* como um modo de reorganizar, de forma transitória, espaço e tempo em torno de si para fins de encantamento momentâneo. Cf. OCHOA, Márcia. A moda nasce em Paris e morre em Caracas. In: MISKOLCI, Richard, PELÚCIO, Larissa (orgs.). *Discursos fora da ordem: sexualidades, saberes e direitos*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2012.

<sup>21</sup> JAYME, op. cit.

A *montagem* transformista é um processo que requer a adoção de uma série de práticas, bem como a aprendizagem de inúmeras técnicas de transformação corporal, *performances* e aquisição de estilos relativos ao fazer transformista. A aprendizagem e a aquisição desse *corpus* de práticas necessárias à construção de uma transformista consistem em um processo de incorporação<sup>22</sup>, pois, assim como observado por Almeida<sup>23</sup>, a apreensão desse arcabouço de técnicas dá-se por um processo baseado em uma incorporação de saberes com base na experiência, e não através da leitura de um manual, por exemplo. Por esse motivo, passar pela experiência da aprendizagem e da prática da *montagem* transformista configura-se em uma etapa fundamental, que precede o início da preparação de uma artista *trans*.

Quando iniciei as minhas primeiras inserções<sup>24</sup> no universo *trans*, tentava compreender o processo de aprendizagem das técnicas da *montagem* de uma transformista e sentia muitas dificuldades, pois a cada vez que as observava (é comum que se *montem* em grupo), não conseguia apreender como esse processo ocorria. Nas entrevistas em profundidade e nas conversas informais elas nunca conseguiam verbalizar adequadamente essa aquisição de técnicas, visto que não há uma sistematização ou racionalização do processo.

Após uma maior aproximação, foi possível compreender que a aprendizagem das práticas relativas à *montagem* ocorre através de um processo de incorporação, onde, por meio da imitação, da reprodução dos movimentos, técnicas e práticas, acontecem as aberturas para novas etapas de uma consciência incorporada<sup>25</sup>. Essas técnicas de transformação corporal são infundáveis, pois além da grande variedade praticada por diferentes grupos e contextos, as transformistas estão frequentemente desenvolvendo novas formas ou releituras de algo já propagado.

Além de observar a *montagem* enquanto um processo de incorporação<sup>26</sup>, as categorias de articulação ou interseccionalidade são fundamentais para a compreensão dessa realidade. Estas categorias são instrumentos analíticos que permitem apreender a maneira pela qual as diferenças, desigualdades e distribuição de poder operam em contextos variados,

---

<sup>22</sup> CSORDAS, Thomas. *Corpo, significado, cura*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008. p. 101-146.

<sup>23</sup> ALMEIDA, Miguel Vale de. *Corpo presente*. In: ALMEIDA, Miguel Vale de (org.). *Corpo presente: treze reflexões antropológicas sobre o corpo*. Oeiras: Celta, 1996.

<sup>24</sup> Em 2008, no contexto da graduação em Ciências Sociais, na Universidade Estadual do Ceará – UECE.

<sup>25</sup> ALMEIDA, op. cit.

<sup>26</sup> CSORDAS, op. cit.

considerando que gênero, raça e classe não são aspectos compartimentados em dada experiência, mas sim uma realidade interligada<sup>27</sup>.

Conforme Moore<sup>28</sup>, os discursos são estruturados pela diferença, fazendo com que homens e mulheres assumam diversos posicionamentos dentro de um mesmo campo. Gênero apresenta interseções com os demais marcadores de diferença, como raça, classe, etnicidade e religião etc., dispondo de uma série de posições de sujeito. A autora argumenta que não existe uma única masculinidade ou feminilidade que um sujeito possa se identificar, ao contrário, há uma diversidade de possibilidades e modelos disponíveis, de forma concorrente e contraditória. Disso decorre que feminilidades e masculinidades não podem ser entendidas como características fixas e singulares, exclusivamente localizadas em homens e mulheres. Assim, Moore<sup>29</sup> refere-se às “fantasias” para expressar as ideias sobre o tipo de pessoa que se gostaria de ser, assim como a imagem que se pretende transmitir para os outros. Com efeito, as fantasias de identidade estão relacionadas às fantasias de poder, sendo que a utilização desse termo aponta para características subconscientes e afetivas do investimento do sujeito em determinadas posições, entendidas como reputações e posições sociais.

Strathern<sup>30</sup> conceitua gênero como “categorias de pessoas, artefatos, eventos, sequências etc. que se fundamentam em imagens sexuais – nas maneiras pelas quais a nitidez das características masculinas e femininas torna concretas”. Apreende-se que a noção de gênero desenvolvida pela autora se configura como uma espécie de sistema de classificações onde homens, mulheres, objetos e ações seriam classificados conforme os modelos de gênero disponíveis em dada sociedade. Para a autora, uma identidade feminina, por exemplo, não deve ser considerada como uma exclusividade de mulheres, pois as bases para a classificação não são inerentes aos objetos em si, mas dizem respeito à maneira como eles são negociados e com que finalidade.

Nesse sentido, visando esclarecer como ocorre a *montagem* de uma transformista que visa o *close*<sup>31</sup> ou a realização de *shows*, irei descrever o processo das técnicas de manipulação corporal realizadas por transformistas da cena cearense, analisando-as mais

---

<sup>27</sup> PISCITELLI, Adriana. Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. *Sociedade e Cultura*, v. 11, n. 2, jul./dez. 2008.

<sup>28</sup> MOORE, Henrietta. Fantasias de poder e fantasias de identidade: gênero, raça e violência. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 14, pp. 13-44, 2000. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635341/3140>>. Acesso em: 5 ago. 2019.

<sup>29</sup> Ibid.

<sup>30</sup> STRATHERN, Marilyn. *O gênero da dádiva: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na melanésia*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009. p. 20.

<sup>31</sup> Aparecer de forma notável e exibir-se em público.

detalhadamente e levando em consideração os marcadores de diferença relativos a gênero, raça e classe, bem como a distribuição de poder, as classificações e as hierarquias que engendram essa prática de (re)construções de feminilidades. Como um processo ritualizado, a *montagem* segue algumas etapas, que podem ser identificadas da seguinte maneira: 1) raspagem dos pelos corporais; 2) raspagem da sobrancelha; 3) maquiagem; 4) anexação da peruca; e 5) escolha e uso das indumentárias e dos acessórios. Com base nessa ordenação, a seguir irei descrever e analisar esse processo com fundamento em uma perspectiva interseccional.

A *montagem* transformista inicia-se com a eliminação dos pelos por todo o corpo, incluindo pernas, braços, barba etc. através de depilação com cera ou lâmina de barbear. Pode haver, ainda, transformistas que eliminem seus pelos através de depilação a *laser*, porém não é recorrente devido ao alto valor cobrado pelo serviço e, também, porque muitas delas não podem prescindir de maneira definitiva de suas características corporais que remetem à masculinidade, pois a manutenção do masculino é, muitas vezes, um elemento fundamental para a plena continuidade de suas atividades cotidianas. Com os corpos momentaneamente livres de pelos que denunciem traços fenotípicos masculinos, dá-se sequência à raspagem integral ou parcial das sobrancelhas com uma lâmina de barbear.

Esse procedimento é fundamental para conseguir uma *montagem* satisfatória, visto que as sobrancelhas devem ser desenhadas com lápis de olho próprio para maquiagem, obedecendo a um modelo que impõe sobrancelhas finíssimas, bem marcadas e acima do local onde elas naturalmente estão localizadas. Aquelas transformistas que não podem raspar suas sobrancelhas por motivos profissionais ou porque escondem da família sua vivência *trans*, as disfarçam com sabonete, cola ou com uma massa muito espessa fabricada por uma marca de maquiagem alemã bastante cobiçada no meio, a *Kryolan*, que acaba tornando-se um símbolo de *status* e de poder aquisitivo, isto é, aquelas artistas que podem adquirir esta marca cara e importada são valorizadas e identificadas a uma classe social privilegiada<sup>32</sup>.

É possível observar que a necessidade de eliminar os pelos por todo o corpo, transformando os membros peludos associados ao masculino, corrobora e almeja um padrão de feminilidade onde a pele deve ser lisa, macia e bem cuidada; livre de pelos que podem ressoar desleixo e serem associados a características do homem, esse sim, passível de conviver com seus pelos sem serem julgados como displicentes em relação à sua aparência e higiene. Já a sobrancelha é raspada com a finalidade de construir outra perfeita, que jamais

---

<sup>32</sup> Outra marca de maquiagem importada e muito desejada no meio é a canadense M.A.C.

poderia ser alcançada mantendo a que se tinha, assim como pela possibilidade de deixar mais espaço acima dos olhos, para criar sombreados bem marcados, destacando o olhar e a maquiagem. No que concerne à valorização do olhar é comum também a utilização de lentes de contato claras, geralmente azuis, corroborando um padrão de branquitude hipervalorizado nesse meio, o que denota ideais de beleza racializados. De acordo com Hall<sup>33</sup>, o sentido de raça é definido da seguinte forma:

A raça é uma categoria discursiva e não uma categoria biológica. Isto é, ela é a categoria organizadora daquelas formas de falar, daqueles sistemas de representação e práticas sociais (discursos) que utilizam um conjunto frouxo, frequentemente pouco específico, de diferenças em termos de características físicas – cor de pele, textura do cabelo, características físicas e corporais etc. – como marcas simbólicas, a fim de diferenciar socialmente um grupo de outro.

Dessa forma, o padrão de beleza construído pelas transformistas em suas *montagens* vincula-se a marcas simbólicas, visando um processo de diferenciação social transitório. A maquiagem é um dos aspectos mais significativos da *montagem* transformista. Sem uma boa maquiagem, que preencha os requisitos daquilo considerado o ideal, não é possível efetuar a transformação. Além disso, a aptidão para maquiar é uma das técnicas mais valorizadas, sendo que muitas consideram a capacidade de desenvolver uma boa maquiagem um verdadeiro *dom*. O modelo almejado no contexto das performances e da *montagem* transformista segue ao que é considerado *belíssimo*<sup>34</sup>, buscando a construção de um tipo de feminilidade dentre as tantas disponíveis<sup>35</sup>, qual seja, um estilo de ser mulher entendido como *glamoroso* e relativo à mulher branca, rica, produzida e fatal<sup>36</sup>.

A execução da maquiagem no contexto da *montagem* transformista elabora, ainda, uma série de técnicas próprias, desenvolvidas com o intuito de se adequar ao padrão de corporalidade desejado. Uma delas, que pode ser considerada uma das mais marcantes, é a técnica de afinar o nariz através de uma elaborada composição de bases e sombreados em torno dessa área do rosto. Com a execução dessa prática, que consiste em fazer o desenho de um sombreado um tanto mais escuro nas laterais do nariz e utilizar uma base bem mais clara na parte superior do membro, é possível apreender que os traços fenotípicos valorizados e, até

<sup>33</sup> HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representações da UNESCO no Brasil, 2003. p. 37.

<sup>34</sup> A categoria êmica *belíssima* refere-se a pessoas, objetos, coisas, performances, *montagens* etc. que coadunam com o padrão estético idealizado pelas transformistas. Quanto mais atributos reunidos, mais *belíssima* é considerada a pessoa, a coisa, a *montagem* etc.

<sup>35</sup> MOORE, op. cit.

<sup>36</sup> Atualmente, algumas transformistas da cena cearense realizam *performances* e *montagens* inspiradas pela cultura negra.

mesmo, construídos artificialmente, são aqueles que remetem aos padrões estéticos hegemônicos.

É recorrente, também, a utilização de bases mais claras que a pele dos sujeitos, instaurando um processo de desigualdade<sup>37</sup>, que orienta a construção de corporalidades distintas daquelas existentes no cotidiano das transformistas. A técnica do sombreado que visa afinar o nariz é também utilizada na preparação da transformista de maneira generalizada, isto é, um nariz considerado *afilado* é um padrão estético altamente desejado, denotando acalorados debates acerca da naturalidade ou da artificialidade dessa parte do corpo, questionando-se a existência ou não de cirurgias plásticas.

Outra modificação corporal inerente à *montagem* diz respeito à utilização de perucas para a composição dos *closes* e espetáculos, sendo essas quase sempre longas, lisas na raiz e contendo ondas ou cachos abertos na ponta dos fios. Este acessório, identificado pelo termo êmico *picumã*<sup>38</sup>, é essencial para a finalização da *montagem*, visto que poucas transformistas possuem cabelos longos naturais. Porém, é preciso ressaltar que mesmo aquelas que mantêm cabelos maiores, fazem uso das *picumãs*, já que não consideram seus cabelos naturais suficientemente adequados para serem introduzidos no estilo de *montagem* desejado, seja pelo comprimento ou pela textura. Com base nessas classificações estéticas, as transformistas experimentam a articulação de múltiplas diferenças e desigualdades na produção corporal vivenciada na *montagem*, onde marcadores de diferença relativos a gênero, raça e classe operam criando e/ou reforçando hierarquias, estigmas e estereótipos, como aqueles relativos a associar beleza feminina, branquitude e riqueza, como um contínuo que é almejado nas fantasias do feminino<sup>39</sup> que são elaboradas pela *montagem*.

Seguindo o pressuposto de que o gênero não pode ser compreendido de forma essencialista, Butler<sup>40</sup> observa que a distinção entre as categorias de sexo e gênero foi idealizada com o intuito de conferir uma maior variedade de possibilidades através do caráter constitutivo do gênero em diferentes contextos socioculturais. Já que o sexo era compreendido como dado biologicamente, restava ao gênero emprestar certa fluidez para se pensar a experiência humana. Assim, “Levada a seu limite lógico, a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuais e gêneros culturalmente construídos.”<sup>41</sup>.

<sup>37</sup> BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 26, p. 329-376, jan./jun. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n26/30396.pdf>. Acesso em: 5 ago. 2019.

<sup>38</sup> A expressão *picumã* é oriunda do Yorubá-Nagô, que constitui uma gíria conhecida por bajubá ou pajubá, utilizada nacionalmente por travestis, transformistas e demais categorias LGBTs.

<sup>39</sup> MOORE, op. cit.

<sup>40</sup> BUTLER, op. cit.

<sup>41</sup> Ibid., p. 24.

Entretanto, a autora observa que pensar em termos estanques o sexo enquanto uma inscrição natural e o gênero como um aparato cultural, não prevê o caráter pré-discursivo do sexo. Desse modo, seria importante vislumbrar o sexo como sendo produzido pelos discursos que o gênero engendra, ou seja, pensá-lo como o efeito de um conjunto de elementos que interagem na construção cultural, designada por gênero.

Assim, a partir da contribuição de Michel Foucault<sup>42</sup>, que entende a sexualidade como um processo histórico, e das elaborações conceituais de pensadoras feministas pós-estruturalistas, Butler<sup>43</sup> propõe entender o gênero como uma identidade performativamente constituída pelas práticas culturais outrora tidas como seu resultado. Portanto, a identidade de gênero não precede as expressões de gênero, mas é reiterada por essas expressões. O conceito de performatividade, central na obra da autora, e para a teoria *queer* em geral, é caracterizado por uma constante reiteração de um conjunto de normas regulatórias, onde, ao expor apenas o seu viés de fato presente, oculta os processos históricos que o produz. Assim, o processo corporificado da materialização constitui-se em uma citacionalidade, ou seja, a aquisição do *status* do ser através da citação do poder. Nas palavras de Butler<sup>44</sup>:

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

Com base nessa perspectiva, é possível compreender que os processos de transformação e *montagem* corporal das transformistas escancaram a construtividade dos gêneros, demonstrando de maneira inequívoca a atuação dos elementos socioculturais relativos à ação das relações de poder sobre os corpos, de forma a demonstrar vivências não-binárias. Esta espécie de “super-reiteração” de normas regulatórias elabora um contexto onde ocorre, a um só tempo, práticas transgressoras e reiterativas, na medida em que pessoas consideradas do sexo masculino constroem para si e para o público uma performance de feminilidade, sendo esta idealizada e em busca de padrões estéticos considerados hegemônicos.

Em relação às indumentárias utilizadas pelas transformistas em suas produções, destacam-se os vestidos; quase sempre longos, acinturados, decotados, repletos de brilho e

---

<sup>42</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2007. v. 1.

<sup>43</sup> BUTLER, op. cit.

<sup>44</sup> BUTLER, J. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 167.

aplicações. Esses trajes são similares àqueles utilizados por mulheres em festas de gala, casamentos, premiações etc. É valorizado, ainda, o uso de grandes bijuterias que imitam brilhantes. Aquelas que possuem condições financeiras de adquirir cristais Swarovski<sup>45</sup> verdadeiros ou outras joias e semijoias obtêm destaque na cena, angariando *status* e poder.

É comum, entretanto, que apenas as *transex europeias*<sup>46</sup> tenham condições financeiras de ostentar joias verdadeiras. Os vestidos são muitas vezes confeccionados por costureiras ou por elas mesmas, sendo que as transformistas podem idealizar suas próprias indumentárias e comprar os tecidos, as aplicações, as pedrarias etc. em lojas do centro da cidade. Além dos vestidos longos de festa, é comum que para *dar close* as transformistas usem também vestidos curtos e justos, o que para uma apresentação artística não é bem visto.

A criatividade é um aspecto valorizado nesse processo, porém se elabora uma criatividade dependente dos ideais de beleza e feminilidade associados às *divas*. A noção de diva, originária da língua italiana, evoca uma condição de ser, mais que uma qualidade da pessoa. Fazendo-se necessário, além do talento artístico, uma personalidade cativante e sedutora. A diva, portanto, é uma noção aglutinadora, que se origina entre grandes cantoras de ópera, mas passa a compreender uma diversidade de celebridades famosas até socialites<sup>47</sup>. Nesse sentido, uma das mais importantes classificações hierarquizantes, presentes entre as transformistas que protagonizavam os *shows* e *closes* na boate Divine, consiste na categoria de *diva*.

A *Diva*, além de ser o objetivo de produção a ser alcançado, é também a identificação de um seleto grupo de artistas consideradas as mais talentosas, com *montagem* e performances impecáveis. Este grupo era designado pela extinta boate Divine, que todos os anos consagrava determinadas artistas como *divas*, e estas passavam a compor o seu quadro de artistas. Com o fechamento da boate, algumas delas deixaram os palcos, porém a grande maioria continua a frequentar a cena, sobretudo nos concursos de beleza gay, desempenhando a função de apresentadoras, juradas ou mesmo protagonizando *shows*<sup>48</sup>.

Tornar-se *Diva* da boate Divine constituía-se em um notável objetivo, para tanto, além de possuir o *talento* e corresponder a todas as classificações estéticas consideradas

<sup>45</sup> Swarovski é uma companhia austríaca que produz os mais cobiçados e caros cristais do mundo da moda.

<sup>46</sup> *Europeias* são travestis que foram exercer a atividade da prostituição em países da Europa, especialmente Itália, Espanha e França, obtendo destaque no mercado de prostituição internacional.

<sup>47</sup> MARKENDORF, Marcio. Da *star* à escritora-diva: a dinâmica dos objetos na sociedade de consumo. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 18, n. 2, maio/ago. 2010. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2010000200003&lng=pt&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2010000200003&lng=pt&tlng=pt). Acesso em: 5 jul. 2019.

<sup>48</sup> MESQUITA, M. *Feminilidades, masculinidades e glamour: uma etnografia da rede de concursos de beleza gay cearenses*. 2016. 200 f. Tese (Doutorado em Antropologia) – UFPE, Recife, 2016.

ideais, era necessário ter boas relações com os dirigentes da boate, uma personalidade marcante e possuir objetos, vestimentas, joias, *picumãs*, sapatos, maquiagem etc. em grande quantidade e de ótima qualidade. Denota-se que os símbolos identificados a um privilegiado seguimento social são extremamente cobiçados pelas transformistas, que valorizam modelos próprios de uma classe social que pode consumir bens materiais de luxo. A *Diva*, no sentido outrora compartilhado pelas transformistas da Divine, configura-se nas fantasias de poder e de identidade<sup>49</sup> mais valorizadas na cena. Conforme Bourdieu<sup>50</sup>, os gostos de classe consistem em:

Ajustadas a uma condição de classe, enquanto conjunto de possibilidades e de impossibilidades, as disposições são também ajustadas a uma posição, a um nível na estrutura de classes, portanto sempre referidas, ao menos objetivamente, às disposições associadas a outras posições. Por uma espécie de adesão de segunda ordem à necessidade, as diferentes classes se dão como ideal ético as escolhas implícitas do ethos que essa necessidade lhes impõe, recusando ao mesmo tempo as “virtudes” chamadas por outros de necessidades.

Nesse sentido, organizou-se uma lógica própria a esse campo, com um tipo de capital específico associado ao *glamour* e ao luxo, conforme os critérios de classificação vigentes nesse meio. Porém o contexto inseria-se em uma cena estigmatizada e desvalorizada pelos setores mais amplos, instaurando um duplo movimento: 1) valorização dos símbolos e do estilo de vida adotados pelas transformistas por parte dos frequentadores do circuito de bares e boates e 2) preconceito e estigmatização destes símbolos e estilos adotados pelas transformistas por parte de setores mais amplos e conservadores da sociedade, mesmo sendo esse estilo (o das divas) admirado em outros contextos. Vale ressaltar, ainda, que as transformistas são, em sua maioria, pessoas oriundas das classes populares, mas que realizam uma transformação que visa corresponder a um ideal de beleza, feminilidade e *glamour* associado às classes favorecidas e detentoras de capital econômico e cultural<sup>51</sup>.

Finalmente, concebe-se que o modelo de feminilidade ambicionado e construído pelas transformistas está relacionado com a admirável quantidade de coisas e objetos utilizados na *montagem*, isto é, ocorre que o gênero não consiste em algo estável, mas é estabelecido através das relações sociais em um dado contexto particular<sup>52</sup>. Conforme

<sup>49</sup> MOORE, op. cit.

<sup>50</sup> BORDIEU, P. Gostos de classe e estilos de vida. In: ORTIZ, R. (org.). *Pierre Bourdieu*. São Paulo: Ática, 1994, p. 87.

<sup>51</sup> BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

<sup>52</sup> STRATHERN, Marilyn. Porcos e celulares: uma conversa com Marilyn Strathern sobre antropologia e arte. *Revista Proa*, Campinas, v. 1, n. 2, 2010. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/2366/1768>. Acesso em: 10 jul. 2019.

Strathern<sup>53</sup>, “a base para a classificação não é inerente aos objetos em si, mas refere-se a como eles são transacionados e para que fins”, dessa forma, advém que a classificação das coisas utilizadas na montagem adquire seus sentidos e significados no momento em que são manipulados no processo da transformação corporal e da exibição desses atributos, fazendo com que a escolha de determinados objetos seja essencial para alcançar o ideal de feminilidade almejado.

Compreende-se, portanto, que este modelo de feminilidade cobiçado e construído pelas transformistas está relacionado às sofisticadas técnicas de manipulação corporal, de forma a invisibilizar traços fenotípicos e comportamentais associados à masculinidade em contextos específicos. Contudo, em determinadas ocasiões, sobretudo cotidianas, busca-se retomar os traços masculinos que foram momentaneamente camuflados. Ademais, no contexto da *montagem* ocorre a construção de uma corporalidade compreendida enquanto feminina e espetacular, em consonância com o que Ochoa<sup>54</sup> observou entre as mulheres trans venezuelanas.

### 3 Considerações finais

A análise aqui desenvolvida buscou revisitar dados etnográficos construídos ao longo de uma prolongada inserção em campo no contexto da cena trans cearense. Considerando um período extremamente rico, referente aos anos de funcionamento de uma boate gay entendida enquanto divisor de águas na noite gay fortalezense, esclarecedoras observações e análises puderam ser desenvolvidas sobre uma parcela da população que, muitas vezes, é relegada a uma zona de abjeção<sup>55</sup>.

Com base na investigação das práticas relativas à *montagem* corporal das transformistas que protagonizaram espetáculos na boate Divine, foi possível observar que marcadores de diferença relativos a gênero, raça e classe orientam as classificações, hierarquizações, práticas e preferências estéticas do grupo. Há uma valorização de um padrão de feminilidade compreendido como repleto de *glamour* e associado a um estilo de produção corporal impecável, sensual e desejanter de bens de consumo de luxo, compreendido como um jeito de ser *belíssima* e *diva*.

---

<sup>53</sup> STRATHERN, op. cit., p. 22.

<sup>54</sup> OCHOA, Marcia. *Queen for a day: transformistas, beauty queens, and the performance of femininity in Venezuela*. Durham; London: Duky University Press, 2014.

<sup>55</sup> BUTLER, op. cit.

Em consonância com este tipo de feminilidade construída na *montagem* transformista, ocorre a valorização de um padrão estético considerado hegemônico, engendrando uma série de procedimentos que passam a obscurecer determinados traços fenotípicos, tais como a técnica que visa afinar o nariz, o apreço por lentes de contato azuis, a utilização de bases de maquiagem mais claras e a preferência por *picumãs* com fios lisos.

Observa-se, ainda, que os símbolos (objetos de consumo tais como cristais, brilhantes, roupas, sapatos, maquiagem etc.) identificados a uma classe social privilegiada são fortemente cobiçados pelas transformistas, que valorizam modelos próprios de um segmento social integrante de um mercado consumidor de luxo. Em sua maioria, as transformistas são pessoas oriundas das classes populares, construindo, portanto, uma corporalidade que objetiva corresponder a um ideal de beleza, *glamour* e consumo associado às classes detentoras de capital econômico e cultural.

Compreende-se, portanto, que, com base nessa série de classificações estéticas negociadas no contexto da *montagem* transformista, engendra-se a articulação de múltiplas diferenças e desigualdades relativas à performance e à construção corporal vivenciada. Nesse sentido, os marcadores de diferença referentes a gênero, raça e classe atuam estabelecendo e reforçando hierarquias, racismos, estigmas, convenções e binarismos.

Nesse sentido, seguir os padrões estéticos e comportamentais que interagem na *montagem* transformista – baseados em ideais de beleza, em classificações de gênero que perseguem uma feminilidade idealizada associada às *divas* e em consonância com os ideais estéticos de classes sociais favorecidas economicamente – confere poder, prestígio, *status* e visibilidade àquela transformista que melhor conseguir reunir em suas *montagens* todos esses atributos em torno de si.

Por fim, observei a maneira pela qual as masculinidades dessas artistas são transacionadas em suas reconstruções corporais transitórias, de forma a serem escondidas, disfarçadas e acionadas em ocasiões extra espetáculos. Assim, constatou-se que os processos de *montagem* corporal das transformistas evidenciam fortemente a construtividade dos gêneros, desestabilizando perspectivas binárias que compreendem as feminilidades e as masculinidades de forma estanque e naturalizadas.