

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

Bruno Arthur Voss Bernardy

**“NINGUÉM NUNCA ME DISSE 'NÃO BRINCA COM SALTO, NÃO
BRINCA COM MAQUIAGEM'”: TRAJETÓRIA, PROJETOS E
METAMORFOSES DA DRAG QUEEN CASSANDRA CALABOUÇO E
DE SEU CRIADOR NILTON GAFFRÉE JR.
(PORTO ALEGRE, DÉCADA DE 1970-DÉCADA DE 2000)**

Porto Alegre, maio de 2021.

Bruno Arthur Voss Bernardy

**“NINGUÉM NUNCA ME DISSE 'NÃO BRINCA COM SALTO, NÃO BRINCA COM
MAQUIAGEM'”: TRAJETÓRIA, PROJETOS E METAMORFOSES DA DRAG
QUEEN CASSANDRA CALABOUÇO E DE SEU CRIADOR NILTON GAFFRÉE JR.
(PORTO ALEGRE, DÉCADA DE 1970-DÉCADA DE 2000)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como pré-requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em História.

Orientador: Prof. Dr. Benito Bisso Schmidt

Porto Alegre, maio de 2021.

CIP - Catalogação na Publicação

Bernardy, Bruno Arthur Voss

"Ninguém nunca me disse 'não brinca com salto, não brinca com maquiagem'": trajetória, projetos e metamorfoses da drag queen Cassandra Calabouço e de seu criador Nilton Gaffrée Jr. (Porto Alegre, década de 1970-década de 2000) / Bruno Arthur Voss Bernardy.

-- 2021.

88 f.

Orientador: Benito Bisso Schmidt.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Filosofia e Ciências Humanas, Bacharelado em
História, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. drag queen. 2. Cassandra Calabouço. 3.
performatividade. 4. campos de possibilidade. I.
Schmidt, Benito Bisso, orient. II. Título.



UFRGS
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO GRANDE DO SUL

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
NÚCLEO ACADEMICO ADMINISTRATIVO DE GRADUAÇÃO
Departamento de História

ATA DE TCC

Em 28 de maio de 2021, às 14 horas, reuniram-se em ambiente virtual: <https://mconf.ufrgs.br/webconf/00008610>, a banca examinadora composta pelos professores Benito Bisso Schmidt (Orientador- Departamento de História/UFRGS), Fernando Seffner (Departamento de Ensino e Currículo/UFRGS) e Rubens Mascarenhas Neto (Freie Universität Berlin/Lateinamerika Institut) para proceder à defesa do Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharelado em História, do aluno Bruno Arthur Voss Bernardy (matrícula 278822), intitulado: *“Ninguém nunca me disse ‘Não brinca com salto, não brinca com maquiagem’”: trajetória, projetos e metamorfoses da drag queen Cassandra Calabouço e de seu criador Nilton Gaffrée Jr. (Porto Alegre, década de 1970- década de 2000)*. Após a arguição o aluno foi considerado ____ aprovado ____ pelos membros da banca examinadora, conferindo-lhe o seguinte conceito final: A. Nada mais a tratar, eu Benito Bisso Schmidt, presidente da banca examinadora, dou por encerrada esta sessão pública.

Porto Alegre, 28 de maio de 2021.

Prof. Benito Bisso Schmidt- orientador

Para todes LGBT+ que, assim como Nilton e eu, sofreram bullying
na infância em razão de não performar o exigido.

AGRADECIMENTOS

Começo agradecendo ao Nilton e Cassandra pois sem as suas existências e resiliências, esta pesquisa não teria acontecido. Muito obrigado pela paciência em me atender e ter sido querido, disposto e incentivador.

Durante esses quase seis anos de faculdade, muita coisa mudou em vida. Após ter entrado no curso de História (um pouco mais velho que a maioria dos meus colegas), fui me inserindo e me enturmando em diversas atividades e grupos para além do curso. Se sem Nilton esta pesquisa não existiria, sem a universidade pública não existiria pesquisa nenhuma. É de uma tristeza enorme ver os planos nefastos que desde 2016 vem sendo aplicados para destruir todo o saber científico através do sucateamento das universidades públicas. A luta por sua defesa já é será ainda mais exaustiva, mas não seremos derrotados.

Aprendi nesse tempo o que é extensão universitária, e a sua extrema importância para o conhecimento e para a sociedade. Minha participação, inicialmente como bolsista e hoje como extensionista, no Curso Pré-Vestibular Popular Educamed é uma das coisas que mais me orgulho nessa minha trajetória universitária. Agradeço em especial, ao prof. Odalci, ex-coordenador, que, com muita calma, me iniciou no mundo da pesquisa acadêmica, assim como o prof. Dário, sempre disposto às demandas do cursinho. Posso dizer também que fiz dois grandes amigos lá, Jhonata e Giovana (a quem sou muito grato pelo auxílio no espanhol!). Agradeço também aos meus alunes, alunas e alunos que sempre foram atenciosos e respeitosos, dedicados em entender minha dicção (bastante) acelerada. Viva a educação popular!

Outro projeto de extensão que participei foi a Liga de Psiquiatria e Saúde Mental, da UFCSPA/UFRGS, que aceitaram um bixo de História para participar nas discussões e promoções de saúde mental. Foi na liga que aprendi, na prática, a multidisciplinaridade, algo que hoje tento aplicar em toda minha visão do conhecimento. Também foi a liga que me fez perceber o quão urgente é a valorização da saúde mental no ambiente acadêmico, em todos seus espaços. É uma luta que aparentemente me interessei ao acaso, mas hoje entendo a minha identificação com a questão.

Sou muito grato ao professor Benito, que me aceitou como bolsista de Iniciação Científica e me conduziu com extrema paciência e tato nessa tarefa de me tornar pesquisador. Sempre muito gentil, me inseriu nos seus projetos confiando em habilidades minhas que nem

eu reconheço, além de nunca ter me bronqueado pelos inúmeros atrasos. Acredito que seguiremos trabalhando juntos no estímulo da história LGBTQIA+. Estendo meu agradecimento a banca, Fernando e Rubens (a quem também agradeço a conversa sobre o tema!). Espero que se encantem com a trajetória de Nilton/Cassandra, como eu me encantei.

Agradeço aos colegas e chefes pelos bons momentos compartilhados nos espaços onde estagiei, Corag e Arquivo Público do RS. Deixo também o meu muito obrigado a Leticia B., que me acolheu no estágio obrigatório realizado no Museu Joaquim Felizardo, por ser sempre atenciosa e querida em nossas conversas. Agradeço também ao Close, em especial a Muriel, Bárbara, Lauri, Caio e Augusta pelos momentos de trabalho, reflexão e descontração.

Não posso dizer que fiz muitos amigos na graduação, mas posso dizer que fiz melhores amigos. Manuela e Bruna, minhas guerreiras de TCC, sou muito grato por ter dividido esse processo (doloroso) de escrita com vocês. Tenho muito orgulho das historiadoras e pesquisadoras que vocês são! Lucas e Julien, vocês também tiveram influência nesse processo e também me orgulho de ser amigo desses dois historiadores, pesquisadores e educadores que são!

Marina, Renata, Greicy, Paula, Gabriel, Tânia, Roberta, Thiago, vocês, de alguma forma, acompanharam um pouco desse processo de conclusão, então agradeço pelo apoio e compreensão neste momento.

Agradeço ao fabs por desde a oitava série estarem comigo nessas conquistas que vão aparecendo ao longo da vida. Tivemos perdas irreparáveis nesses anos de amizade, mas nossa união sempre se manteve firme para superar os momentos difíceis e tristes. Não preciso aqui falar dos momentos bons, que são incontáveis, pois já são outras histórias. E como são.

Chegando ao fim, preciso agradecer à Melody, que me acompanhou na preparação para o vestibular, me viu entrar na faculdade, mas não está mais aqui para ver a minha saída. Mesmo assim, agradeço pela confortável e recíproca companhia de 2004 a 2017. Ao Lupe e à Mimi que, mesmo um pouco distantes fisicamente hoje, sempre estão nos meus pensamentos. E também ao Bernardo, que chegou no meio desta pesquisa, fez de tudo para atrapalhá-la, mas ainda assim tem sua patinha aqui.

Agradeço e dedico também ao meu companheiro Bruno, por me suportar (não só no TCC) e ser meu maior suporte durante todos esses anos de graduação.

E por fim, e ainda mais importante, também sou grato e dedico este trabalho a minha mãe, Cirlei, pela inesgotável força que sempre dedicou e dedica para a criação minha e de meu irmão. Sou o primeiro da família a ingressar na UFRGS, e isso é um êxito somente dela.

“Você me puniu por ter te contado as minhas fantasias
Estou quebrando todas as regras que eu não criei
(Se expresse, não se reprima)

[...]

E eu não me arrependo
É a natureza humana”

Human Nature, canção de Madonna.

RESUMO

Nesta pesquisa foi analisado o relato oral do artista Nilton Gaffrée Jr. a respeito da sua trajetória de vida, da sua infância até o processo de criação da sua persona, a drag queen Cassandra Calabouço. Tomando os contextos histórico-sociais da cidade de Porto Alegre, entre a década de 1970 e o início da década de 2000, foi visto quais foram os campos de possibilidades que se apresentaram e permitiram (ou não) a Nilton conduzir e pôr em prática os seus projetos. Ao mesmo tempo, foi analisado de que forma se deu a sua construção identitária enquanto um homem cis homossexual. Através da metodologia da História Oral, buscou-se identificar a historicidade da arte drag em um momento distinto do atual, no qual existe considerável consumo e representação desta expressão artística, maiores do que no passado. Na análise da entrevista concedida por Nilton, foram exploradas fases de sua trajetória a partir das perspectivas da Teoria Queer, sobretudo, a respeito da construção identitária nos âmbitos de gênero e de sexualidade. Diante disso, foram indicadas algumas escolhas que ele fez conforme os seus projetos pessoais, os campos de possibilidades onde estava inserido e a sua performatividade – dissidente da cisheteronormatividade. É esperado que, partindo da análise deste relato individual, se possa contribuir para a história da comunidade LGBTQIA+, que foi marginalizada e invisibilizada até um passado não tão distante, assim como as suas expressões artístico-culturais.

Palavras-chave: drag queen, Cassandra Calabouço, performatividade, campos de possibilidade

RESUMEN

En esta investigación fue analizado el relato oral del artista Nilton Gaffrée Jr. sobre su trayectoria de vida, desde su infancia hasta el proceso de creación de su persona, la drag queen Cassandra Calabouço. Tomando los contextos históricos y sociales de la ciudad de Porto Alegre, entre la década de 1970 y principios de la de 2000, fue visto cuáles fueron los campos de posibilidades que se presentaron y permitieron (o no) a Nilton conducir y poner en práctica sus proyectos. Mientras tanto, fue analizado cómo se llevó a cabo su construcción de identidad como hombre homosexual cis. Mediante la metodología de Historia Oral, intentamos identificar la historicidad del arte drag en un momento diferente del actual, en el cual existe un considerable consumo y representación de esta expresión artística, más grandes que en el pasado. En el análisis de la entrevista otorgada por Nilton, se exploraron fases de su trayectoria considerando las perspectivas de la Teoría Queer, sobre todo con respecto a la construcción de la identidad en los aspectos de género y de sexualidad. Ante esto, se señalaron algunas elecciones que él tomó de acuerdo con sus proyectos personales, los campos de posibilidades donde se insertó y su performatividad - disidente de la cisheteronormatividad. Se espera que, desde el análisis de este relato individual, se pueda contribuir con la historia de la comunidad LGBTQIA+ - que ha sido marginada e invisibilizada incluso en un pasado no tan lejano -, bien como con sus expresiones artístico-culturales.

Palabras clave: drag queen, Cassandra Calabouço, performatividad, campos de posibilidades

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – À esquerda, Nilton Gaffrée Jr. e à esquerda Cassandra Calabouço (2020)	15
Figura 2 – Nilton durante apresentações enquanto dançarino (meados de 1990)	45
Figura 3 – Cassandra no concurso de Rainha do Carnaval, na boate Vitraux (2003)	64
Figura 4 – Cassandra se apresentando em cima de “queijinhos” (sem datação)	71

SUMÁRIO

Introdução	11
Capítulo 1: lagarta	28
Capítulo 2: casulo	39
Capítulo 3: borboleta	55
Considerações finais	75
Referências	78
Apêndices	83

INTRODUÇÃO

Eu acho que eu comecei a me montar quando eu era criança. E era escondido sim. Eu brincava nos roupeiros e nas maquiagens da minha mãe e das minhas irmãs. Eu achava genial aquela coisa toda de maquiagem, de salto alto. Eu aprendi a andar de salto em casa, assim, sozinho, porque eu passava muito tempo sozinho. Eu ficava no mínimo um turno sozinho, e aí nesse turno eu era quietinho, eu não fazia nada que me mandava eu não fazer, mas ninguém nunca disse “não mexe nas roupas, não brinca com o salto, não brinca com a maquiagem”.

O relato acima é da drag queen Cassandra Calabouço, que atua na cidade de Porto Alegre desde 1998 até o presente e que terá a sua trajetória individual como objeto central deste trabalho. Entendendo por drag queen uma expressão artística que diverge das normas sociais previstas, especialmente as que tangem ao gênero e à sexualidade, pretende-se aqui apresentar a historicidade da arte drag em um momento distinto do atual, no qual essa é consumida e capitalizada para além da comunidade que a “montou”, ao menos nas sociedades ocidentais. Considerando a metodologia da História Oral, foi coletada e analisada uma entrevista com Nilton Gaffrée Jr. (*performer* de Cassandra), através da qual irei explorar fases de sua trajetória que foram moldadas conforme as *possibilidades* e os contextos sociais brasileiros das décadas de 1970 e até o início da década de 2000.

*

No contexto do nosso presente, temos artistas drag como Pablllo Vittar e Glória Groove encabeçando as listas das músicas mais populares no Brasil e no mundo, assumindo recordes e sendo elencadas pela mídia como personalidades de grande influência. Um exemplo disso é o fato de Pablllo possuir mais de onze milhões de seguidores na rede social *Instagram* – sendo a drag queen mais seguida nesta popular mídia¹. Outros artistas em evidência também trabalham com a arte drag, porém, acredito que se enquadrem melhor na categoria de ator transformista, como Paulo Gustavo², com seus trabalhos mais conhecidos na franquia de filmes “Minha mãe

¹ NEVES, Gustavo. Pablllo Vittar é a Drag mais seguida em todas as redes sociais do mundo. **Portal PopCyber**, [S.L.], 12 maio 2021. Disponível em: <https://www.portalpopcyber.com/pablllo-vittar-e-a-drag-mais-seguida-em-todas-as-redes-sociais-do-mundo/> Acesso em: 16 maio 2021.

² Durante o processo de escrita deste trabalho, mais exatamente no dia 4 de maio de 2021, o ator (que não é reconhecido como “ator-transformista”, apesar de realizar vários trabalhos enquanto “montado”) morreu em decorrência da covid-19. Sendo detentora do recorde de maior bilheteria arrecadada por um filme brasileiro, a trilogia “Minha Mãe é uma Peça” foi responsável por representar o transformismo cênico nos últimos anos, no Brasil. Ver: PAULO GUSTAVO morre de Covid no Rio, aos 42 anos. **G1 Rio**. Rio de Janeiro, 04 maio 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2021/05/04/paulo-gustavo-morre-de-covid-no-rio-aos-42-anos.ghtml> Acesso em: 16 maio 2021.

é uma peça” (2013; 2016; 2019), e Silvero Pereira, com inúmeros trabalhos teatrais e idealizador do “Coletivo Artístico As Travestidas”. A partir disso, percebemos então que estes/estas artistas estão saindo do gueto e das margens da sociedade, lugares nos quais, historicamente, sujeitos que não se conformam à cisheteronormatividade hegemônica são alocados. Mas esse não é o primeiro momento de “visibilidade” da arte transformista no Brasil.

Nas décadas de 1940 e 1950, era comum o cortejo de blocos de carnaval organizados por homens cis que se travestiam com roupas do “sexo oposto”, assim como também, durante as festividades do Carnaval, os “bailes de travestis” não passaram em nada despercebidos pela sociedade, sobretudo as autoridades e a imprensa.³ Durante os anos de 1960 tivemos um consumo de “shows de travestis” nos espaços sociais e culturais mais prestigiados, sobretudo, das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Com tamanho sucesso, o Brasil chegou até mesmo a exportar artistas transformistas para a Europa, África e países vizinhos da América Latina. Estes espetáculos, apresentados em teatros e casas de show, eram protagonizados por figuras identificadas como transformistas.

Cabe fazer uma breve discussão sobre os termos travesti e transformista. A categoria identitária travesti, no momento atual, se aproxima bastante da categoria de mulher transgênero. A diferenciação vem sendo discutida nas últimas décadas, sendo mais aceita a definição de que travesti é “uma construção cultural identitária complexa que não pode ser compreendida como uma identidade sexual e de gênero isolada de suas intersecções com classe, raça, contexto cultural urbano e de sua inserção em redes de sociabilidade”.⁴ No entanto, como afirma Remom Matheus Bortolozzi⁵, boa parte das produções acadêmicas a respeito desta identidade não remonta que a categoria “travesti” foi usada por décadas no Brasil para designar artistas transformistas.

A história da arte transformista também será explorada mais adiante, porém, aqui ressaltamos que transformistas/atores transformistas começam a ganhar destaque na primeira metade do século XX, no Brasil. O teatro (mais especificamente os espetáculos designados Teatro de Revista) e o carnaval (com os “bailes de travestis”) foram os espaços de maior evidência desses sujeitos, então designados como homens, travestidos com roupas do “sexo oposto”. Promovidos nos círculos sociais mais prestigiados, principalmente no eixo Rio de

³ GREEN, James. N. **Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

⁴ BORTOLOZZI, Remom Matheus. A Arte Transformista Brasileira: Rotas para uma genealogia decolonial. **Quaderns de psicologia**, [S.L.] v. 17, n. 3, p. 123-134, 2015, p. 126.

⁵ *Ibidem*.

Janeiro e São Paulo, entre os anos 1950-70, os famosos “shows de travestis” é que vão promover mais amplamente à sociedade a expressão artística do transformismo. Durante as décadas de 1970-80, as transformistas vão começar, também, a atuarem em espaços de sociabilidades de sujeitos dissidentes da cisheteronorma, como bares e boates, que então começavam a inaugurar um novo tipo de “mercado”. Em meados da década de 1990, importada dos Estados Unidos ao Brasil, chega a expressão *drag queen*, que inicialmente parecia ser um tipo de transformismo mais voltado para o “caricato e surreal”, mas que, como discutiremos à frente, acabará se distinguindo da arte transformista apenas em razão dos contextos sociais e geracionais. Bortolozzi⁶ afirma que “também é importante salientar que a autoidentificação como transformista (ou drag queen) pode conviver com a autoidentificação como travesti ou transexual”.

Ao longo da década de 1960, o aumento da repressão da ditadura civil-militar fez com que diminuíssem a oferta e a procura por estes espetáculos, assim como outros lazeres não-cisheteronormativos. Já a partir do final da década de 1970, quando vemos a fase pioneira do movimento que viria a ser o atual movimento LGBTQIA+⁷, a arte transformista voltou a aparecer com mais frequência, até mesmo na televisão, muito em razão das ebulições sociais contrárias ao governo militar. Essa série de eventos transgressores foi fortemente abalada pela epidemia da aids que assolou os anos 1980⁸, tendo respaldos também entre as décadas de 1990 e 2000, e até nos dias atuais.

A arte transformista/drag, junto de toda cultura e comportamento relacionados à homossexualidade, viveu então bons anos “às escondidas”, sendo performada quase sempre à noite, em locais não muito benquistos pela “moral e os bons costumes”, como as boates de público gay, GLS⁹ e até mesmo em boates de público heterossexual. Somente com a popularização do acesso à internet e, ao mesmo tempo, do acesso à informação, concomitante ao advento do sucesso do *reality show* estadunidense “RuPaul’s Drag Race” (2009-presente), idealizado e apresentado pela drag queen RuPaul¹⁰, vimos o que podemos chamar de uma

⁶ *Ibidem*, p. 127.

⁷ Sigla mais usada atualmente para representar a comunidade formada por Gays, Lésbicas, Travestis, Transexuais, Transgêneros, *Queer*, Intersexos, Assexuais. O sinal de “+” representa a adição de outras possíveis identidades sexuais e de gênero dissidentes da cisheteronormatividade.

⁸ TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. 4ª ed. ver., atul. e amp. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

⁹ Sigla surgida em meados dos anos 1990 para representar um mercado de sociabilidades mais “alternativo”. Significa Gays, Lésbicas e Simpatizantes. Será mais explorada no Capítulo 2.

¹⁰ RuPaul, que produz e apresenta o “Drag Race”, é uma drag queen estadunidense que ganhou projeção internacional na década de 1990, quando começou a participar e apresentar programas de televisão dos Estados Unidos, além de atuar em filmes e lançar músicas de um estilo predominante em boates. Através de seus

“revitalização da arte drag”, inclusive no contexto brasileiro. Na medida em que o *reality show* foi ganhando audiência, quando não uma *fanbase*¹¹, vieram também os investimentos na produção, que também resultaram em mais audiência e assim sucessivamente, algo comum na cultura *pop*.

Porto Alegre adentra nesta cena quando se torna uma das principais cidades, após Rio e São Paulo, que entraram no circuito de festas LGBTQIA+ cuja atração principal é uma drag estrangeira ex-participante do “Drag Race”. Isso tudo desenvolveu um consumo da arte drag, que impulsionou a criação de novas *personas* drag, por, me arrisco a dizer, todo o estado do Rio Grande do Sul. Oficinas e cursos sobre montaria e maquiagem foram promovidos¹², até mesmo um bar que tematiza o *reality show* de RuPaul se instalou na capital do estado.

Com influência em práticas drag de meados do século XX, aproximadamente no final da década de 1980 também emerge a *ballroom culture*¹³, na qual sujeitos então considerados *queers* se reuniam, principalmente nos subúrbios da cidade de Nova York, em salões fechados para desfilarem trajes elaborados e performarem danças conhecidas como *voguing*.¹⁴ Essa comunidade era formada por jovens, em sua maioria pretos e pretas, latinos e latinas, de origem pobre e que foram expulsos dos lares em que cresceram por não se enquadrarem, ou melhor, não performarem a cisheteronormatividade, cobrada principalmente por seus parentes. Com um número crescente de jovens abandonados/as em plena epidemia da aids, casas (*houses*) comandadas por uma figura *queer*, que possivelmente “fazia” drag nas festas *ballroom*, começam a virar pontos de acolhimento. Assim surgem as famílias drag, que recebem nomes próprios e se estruturam em uma rede de afeto entre *mães* e *pais* com seus *filhos* e *filhas*. Durante as festas *ballroom*, tais famílias/*houses* competem entre si nos mais variados desfiles temáticos, na intenção de provar quem entrega a melhor *performance* drag naquela noite, além de levar premiações e troféus.

inúmeros trabalhos, RuPaul se tornou uma das maiores referências da arte drag no mundo, assim como uma personalidade de grande destaque na luta pelos direitos LGBT.

¹¹ *Fanbase*, em tradução livre, corresponde a “base de fãs”. Outro nome associado é *fandom*, que significa “fã-clube”.

¹² Nilton/Cassandra organizou uma oficina de arte drag na cidade de Porto Alegre chamada “Pimp My Drag”, que em 2019 contou com sua sexta edição, a última até o momento. O público alvo passa tanto por iniciantes na arte, quanto veteranos/as que planejam se aperfeiçoar. Ver: KRUSE, Leticia Anele. “Faça por prazer”. **Aquenda Revista**. [S.L], 1 jun. 2019. Disponível em: <https://aquendarevista.com.br/2019/06/01/faca-por-prazer/> Acesso em: 16 maio 2021.

¹³ MASCARENHAS NETO, Rubens. **Da praça aos palcos: trânsitos e redes de jovens drag queens de Campinas-SP**. 2018. 138 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, p. 90.

¹⁴ O documentário “Paris is Burning” (1990), de Jennie Livingston, é constantemente reconhecido como importante obra a respeito da *ballroom culture*, apesar de também existirem críticas em razão de sua narrativa.

Um exemplo de realidade brasileira semelhante às famílias drag da *ballroom culture* é retratado no trabalho de Rubens Mascarenhas Neto¹⁵, a respeito da cena drag de Campinas – São Paulo, que tem como protagonistas as drag queens moradoras da periferia, as quais, além da classe econômica, possuem atravessamentos de raça, de sexualidade e de gênero. Remom Bortolozzi¹⁶, se referindo ao contexto histórico brasileiro, indica que o transformismo, onde a arte drag está inserida, se elabora

nos entremeios das identidades travesti, transexual, homossexual e artista, produzindo uma intersecção complexa entre a vivência da sexualidade, das práticas sociais, dos desejos, da construção da identidade de gênero e de outras identidades sociais. Para a compreensão do fazer artístico transformista e de sua repercussão nas identidades sociais – bem como, inversamente, da repercussão da construção identitária no fazer artístico – é fundamental não considerar o processo de construção identitária no âmbito da sexualidade e do gênero de forma isolada das trajetórias sociais.

É considerando então que existem atravessamentos entre categorias identitárias as quais constituem as trajetórias sociais e artísticas, que investigarei nesta pesquisa como Nilton Gaffrée Jr. construiu e metamorfoseou um projeto de arte drag sintetizado na *persona* Cassandra Calabouço no campo de possibilidades da Porto Alegre entre décadas de 1970 e 2000, levando em conta sobretudo as construções de gênero e sexualidade presentes naquele contexto.

Figura 1 – À esquerda, Nilton Gaffrée Jr. e à direita Cassandra Calabouço (2020).



Fonte: Macarenando (central de criação de conteúdo sobre dança, humor e cultura *pop*).

¹⁵ MASCARENHAS NETO, Rubens. *Op. Cit.*, 2018.

¹⁶ BORTOLOZZI, Remom. *Op. Cit.*, 2015, p. 128.

*

Reconhecendo-me e, acredito, performando socialmente como um *gay* – com todas as marcas que esse termo pode apresentar¹⁷ – desde os meus 16 anos¹⁸, aproximadamente, venho então consumindo (e muito) a cultura que historicamente se produziu, reproduziu e se dirigiu por e para essa comunidade. Coloco nesse grande leque do que é a *(sub)cultura gay*¹⁹ os relacionamentos homoeróticos e homoafetivos; o lazer em boates aos finais de semana; o interesse pela cultura *pop*, principalmente sobre divas – nacionais e internacionais – da música, do cinema ou da televisão. Marcando temporalmente tais “confissões”, sou da geração dos nascidos nos anos 90, o que coloca os fins da minha adolescência e o início da minha vida adulta bem nos primeiros anos de RuPaul’s Drag Race.

Durante a minha formação em História, os temas de gênero e sexualidade estiveram bastante presentes enquanto cursava as disciplinas, de grade obrigatória ou não, principalmente relacionadas com a sociedade ocidental. Nos meus últimos dois anos de graduação, tive o privilégio de receber, primeiramente, uma bolsa de Iniciação Científica pelo CNPq, e, em seguida, uma bolsa pela FAPERGS, sendo ambas sob a orientação do professor Benito Bisso Schmidt. Essas oportunidades foram significantes para o meu aprofundamento nos estudos dessa temática, sobretudo, como ela se relaciona aos processos históricos e à produção historiográfica.

¹⁷ Segundo Richard Parker (2002, p. 81), “no início da década de 1980, quando o termo *gay* foi originalmente importado para o português do Brasil, ele era aplicado quase exclusivamente a travestis ou outros homens marcados por seus maneirismos femininos exagerados, quase como se pudesse ser compreendido como uma espécie de terceira categoria de gênero. Entretanto, ao longo da década seguinte, particularmente à medida eu a discussão da homossexualidade passou a ser ligada à questão do HIV/Aids, um uso alternativo de *gay* como forma de autoidentificação começa a se tornar cada vez mais comum, pelo menos entre alguns homens que não são caracterizados por trajes ou maneirismos afeminados – em vez do despretenso ‘entendido’, cujos estilos autoproclamados podem ser vistos mais próximos daqueles de homens *gays* anglo-europeus do que as bichas ou dos travestis brasileiros tradicionais”. Considerando isso, alguns marcadores sociais como gênero, raça e classe social podem ser considerados ao se discutir o termo *gay*. Nesse sentido, continuando a minha apresentação, me reconheço e performo enquanto um homem branco cis homossexual e de classe popular – em um conceito bourdiano.

¹⁸ Sendo sincero, eu já consumia essas culturas *gay* e *pop* muito antes dos 16, porém foi a partir dessa idade que deixei de ter medo que o mundo me julgasse por tal gosto.

¹⁹ Conforme aponta Richard Parker (2002, p. 72), existe no Brasil, desde aproximadamente o início do século XX, uma “subcultura sexual complexa (e apenas parcialmente dissimulada) organizada em torno de desejos e práticas masculinas de mesmo sexo”. O autor continua: “nas últimas décadas, esta subcultura urbana tornou-se rapidamente mais visível e multidimensional, decompondo-se em várias subculturas diversas (embora sobrepostas), cada uma com suas próprias particularidades e especificidades – mundos sociais múltiplos que devem ser encarados como subculturas diferentes do desejo, organizadas em torno de formas variadas de práticas do mesmo sexo e, ao mesmo tempo como culturas de resistência, que proporcionam pelo menos uma proteção parcial contra a violência, o estigma e a opressão encontrados no mundo exterior”.

Para esta pesquisa, inicialmente consultei repositórios acadêmicos virtuais, tais como o Portal de Periódicos CAPES e o Google Acadêmico, para me familiarizar, mais especificamente, com trabalhos que tomam “drag queens” como tema central. Como já estava parcialmente decidido em trabalhar com a cena de Porto Alegre, consultei palavras chaves como *história drag queen Porto Alegre* e *história drag queen*. Os resultados não se aproximaram muito da minha ideia inicial, pois apareceram, basicamente, trabalhos da área da Comunicação, Artes e Design, que possuem metodologias de pesquisa e escrita um pouco distantes das quais trabalhamos em história.

A respeito das produções a nível nacional, duas dissertações de mestrado em Antropologia foram basilares no meu primeiro contato com a temática específica sobre drag queens. A primeira etnografia examinada foi “Fervendo com as drags: corporalidades e performances de drag queens em territórios gays da Ilha de Santa Catarina”, de Anna Paula Vencato (2002).²⁰ Nesta pesquisa, a antropóloga acompanhou drag queens de Florianópolis durante o período do carnaval, quando a cidade tem o número de turistas e de atividades festivas e culturais aumentado consideravelmente. Vencato explicita que não almeja, e até mesmo pensa ser impossível, fazer uma definição do que é “ser drag queen”, porém, por se tratar de um dos primeiros trabalhos a respeito desse tema, as suas considerações são de grande contribuição para termos uma noção dos sujeitos drags no Brasil, ao empregar perspectivas da Teoria Queer.

A segunda dissertação é a de Rubens Mascarenhas Neto (2018)²¹, intitulada “Da praça aos palcos: trânsitos e redes de jovens drag queens de Campinas-SP”. Tendo como referência as pesquisas de Anna Paula Vencato, o antropólogo fez uma etnografia com jovens drags campineiras, em meados da década de 2010, que experienciavam uma performatividade diferente das *queens* catarinenses, onde os marcadores sociais como raça, classe, faixa etária, territorialidade e redes de apoio se destacam na busca do fazer profissional da arte drag. Outras

²⁰ VENCATO, Anna Paula. “**Fervendo com as drags**”: corporalidades e performances de drag queens em territórios gays da Ilha de Santa Catarina. 2002. 132f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

²¹ MASCARENHAS NETO, Rubens. *Op. Cit.*, 2018.

produções da Antropologia também me auxiliaram, tais como a de Juliana Gonzaga Jayme (2001)²², Joseylson Fagner Santos (2012)²³ e José Juliano Gadelha (2012)²⁴.

Obviamente, os trabalhos no campo da historiografia sobre as experiências das homossexualidades no Brasil também me foram fundamentais. Em razão do termo “drag queen” ser recente no país, a historicidade da arte transformista foi aprofundada através de obras como “Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX”, de James Green (2019)²⁵, e “Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade”, de João Silvério Trevisan (2018)²⁶, considerados clássicos sobre o tema. “Abaixo do Equador”, do antropólogo Richard Parker (2002)²⁷ é outra obra, também clássica, que foi de grande auxílio. Ademais, outros dois autores sobre a história da arte transformista no Brasil, os quais me foram de extrema ajuda com suas produções, são Thiago Barcelos Soliva (2016²⁸; 2018²⁹) e Remom Matheus Bortolozzi (2015³⁰; 2017³¹).

Conforme o apontamento de Elias Veras e Joana Pedro³² sobre o campo da produção historiográfica brasileiro, são recentes e tímidos em quantidade os trabalhos que tomam sujeitos e experiências não-cisheteronormativas como objeto central. Quando nos debruçamos sobre as historiografias sobre a cidade de Porto Alegre³³, estas ausências são ainda mais acentuadas,

²² JAYME, Juliana Gonzaga. **Travestis, transformistas, drag-queens, transexuais: personagens e máscaras no cotidiano de Belo Horizonte e Lisboa**. 2001. 281 f. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

²³ SANTOS, Joseylson Fagner dos. **Femininos de montar – uma etnografia sobre experiências de gênero**. 2012. 237 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

²⁴ GADELHA, José Juliano. **Masculinos em mutação: a performance drag queen em Fortaleza**. 2009. 265 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.

²⁵ GREEN, James. *Op. Cit.*, 2000.

²⁶ TREVISAN, João Silvério. *Op. Cit.*, 2018.

²⁷ PARKER, Richard G. **Abaixo do Equador**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

²⁸ SOLIVA, Thiago Barcelos. **Sob o símbolo do glamour: um estudo sobre homossexualidades, resistência e mudança social**. 2016. 250 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

²⁹ *Idem*. Sobre o talento de ser fabulosa: os “shows de travesti” e a invenção da “travesti profissional”. **Cadernos Pagu**, n. 53, 2018.

³⁰ BORTOLOZZI, Remom Matheus. *Op. Cit.* 2015.

³¹ *Idem*. Itinerários para memórias da arte transformista paulistana. **Revista do centro de pesquisa e formação**, [S.L.] n. 5, set., 2017.

³² VERAS, Elias Ferreira; PEDRO, Joana Maria. Os silêncios de Clío: escrita da história e (in)visibilidade das homossexualidades no Brasil. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 6, n.13, set./dez. 2014, p. 90-109.

³³ Estes são alguns trabalhos historiográficos produzidos recentemente sobre a temática LGBT em Porto Alegre: BARBOSA, Camila. **“São bichas, mas são nossas”**: análise do surgimento e consolidação da Coligay como uma torcida organizada autoafirmada homossexual (1977-1980). 2018. 116 f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Licenciatura em História, Porto Alegre; MEDEIROS, Tiago Vidal. **“O crime da casa gay”**: o caso Luísa Felpuda e a produção de sexualidades desviantes pela imprensa (Porto Alegre, 1980). 2017. 68 f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências

como aponta Thiago Medeiros³⁴. Isso não quer dizer que a atual produção de historiografia LGBTQIA+ brasileira não venha ganhando cada vez mais espaço, como mostra as criações da *Rede de Historiadoras e Historiadores LGBTQIA+*³⁵ e do projeto, do qual participo, *Close – Centro de Referência da História LGBTQI+ do RS*.³⁶ Logo, o meu interesse em fazer esta pesquisa vem das minhas vivências e formações pessoais, porém, considero que a busca de uma historicidade do fazer drag, a percepção das transformações da arte drag no tempo, pode contribuir para o conhecimento acadêmico e para a formação e pertencimento identitário da atual e das futuras gerações, vinculadas à comunidade LGBTQIA+ ou não, que procuram nesta arte um entretenimento ou mesmo um refúgio. Ainda mais, trata-se de reconhecer os passos (de salto) das e dos que resistiram no passado e ajudaram a construir a cena drag que temos.

No campo das ciências humanas e da filosofia, os estudos sobre gênero e sexualidade das últimas, pelo menos, três décadas vêm utilizando da teoria *queer* para analisar e compreender corpos e comportamentos em inconformidade com a norma hegemônica. Esses estudos consideram que as categorias de gênero, sexo e sexualidade são construídas socialmente, e não dadas como características naturais, além de indicar que tais categorias são associadas ao processo de *performatividade*, que abordarei mais adiante. Tais preocupações estão relacionadas ao que se conhece por teoria *queer*, como indicado acima, desenvolvida conforme o avanço de estudos feministas e anti-heterossexuais, a qual acabou por contribuir, senão sofisticar, as teorias foucaultianas sobre relações de poder. Porém, conforme aponta o antropólogo Richard Parker³⁷, ao mesmo tempo em que a teoria *queer* ajuda na compreensão mais complexa dos processos sociais e históricos da constituição das diferenças sexuais e de gênero, os trabalhos de maior evidência se limitam aos contextos europeus e estadunidenses, fazendo, muitas vezes, com que os estudos sobre essas questões fora do mundo anglo-europeu tomem como referencial as metrópoles do norte, desconsiderando/ignorando as complexas e particulares experiências locais do sul global.

Humanas, Licenciatura em História, Porto Alegre; OLIVEIRA, Augusta da Silveira de. "**Tenho o direito de ser quem eu sou**": o movimento de travestis e transexuais em Porto Alegre (1989-2010). 2018. 140 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre; SCHMIDT, Benito Bisso. **O “pederasta passivo”, a “havaiana” e o “veado maconheiro”**: três possibilidades de dizer e viver o “sujeito homossexual” (Porto Alegre, século XX). Projeto elaborado como requisito para demanda de Bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPQ, 2015.

³⁴ MEDEIROS, Thiago. Op. Cit. 2017.

³⁵ Para saber mais sobre o projeto, consultar seu perfil no *Instagram*:

<https://www.instagram.com/historiadorxslgbtqi/>. Acesso em: 17 maio 2021.

³⁶ Para saber mais sobre o projeto, consultar o *site*: <https://www.ufrgs.br/close/>. Acesso em: 17 maio 2021.

³⁷ PARKER, Richard. Op. Cit. 2002, p. 25-31.

O significado da palavra *queer* é algo que deve ser discutido brevemente. De origem inglesa, *queer* (que numa tradução livre seria algo como *esquisito*) foi por muito tempo um termo pejorativo usado contra sujeitos de sexualidades dissidentes, em sua maioria sujeitos designados como homens (cis) gays. Com os avanços dos estudos feministas, e, em seguida, dos estudos gays e lésbicos, e mesmo no interior de partes do movimento social, houve um resgate do termo *queer* na intenção de ressignificá-lo, e justamente o seu passado ofensivo acabou sendo usado como uma forma de confrontar as normas e normalidades sociais, tais como a heterossexualidade compulsória, a própria binaridade de gênero (feminino e masculino), homossexualidade vs. heterossexualidade. Depois de ser amplamente difundida e debatida nos Estados Unidos e Europa, a teoria *queer*, ou melhor, o conceito *queer*, ao chegar no Brasil, acabou não tendo uma tradução exata para o português. João Silvério Trevisan³⁸ sugere que tal termo poderia ser traduzido como “transviado, talvez desviante, talvez divergente, ou muito mais”. Guacira Lopes Louro³⁹ sintetiza:

Queer é tudo isso: é estranho, raro, esquisito. Queer é, também, o sujeito da sexualidade desviante – homossexuais, bissexuais, transsexuais, travestis, *drags* [grifo da autora]. É o excêntrico que não deseja ser “integrado” e muito menos “tolerado” Queer é um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do “entre lugares”, do indecível. Queer é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina.

No âmbito desta perspectiva teórica um dos conceitos fundamentais para a presente pesquisa é o de *performatividade*, de Judith Butler, muito presente, ao se abordar a teoria *queer*, estando presente, inclusive em boa parte da bibliografia sobre arte drag/transformista. Partindo disso, o entendimento sobre o dispositivo da sexualidade, no sentido foucaultiano, também foi necessário a se considerar. Conjuntamente, para entender a construção da *persona* drag Cassandra Calabouço, considerando as oportunidades e os limites existentes no contexto histórico-social da Porto Alegre do final do século XX, usarei as ideias de *projeto* (de vida), *campo de possibilidades* e *metamorfose*, de Gilberto Velho.

Para Judith Butler⁴⁰, o gênero seria uma categoria que exige de todos os corpos, de uma dada sociedade, atos, gestos e desejos que correspondam a uma coerência mediada por signos

³⁸ TREVISAN, João Silvério. Op. Cit., 2018, p. 507-9

³⁹ LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: Ensaio sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, P. 7-8.

⁴⁰ BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão de identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 194-195.

e discursos, e que tem por finalidade “regular a sexualidade nos termos da estrutura obrigatória da heterossexualidade reprodutora”. A autora considera que essa imposição resulta em uma performatividade, no sentido de ser “atuada”, que em repetição constante faz com que tais signos – do que é feminino e do que é masculino – aparentem ser de ordem natural. É essa atuação, nas palavras de Butler, que reitera as normas sociais, por se tratar de uma ação, acaba não transparecendo explicitamente que tal “ato” é uma constante repetição dos acordos normativos estabelecidos.⁴¹ Além disso, esse “ato” repetitivo – a performatividade – não é “primariamente teatral”, pois “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)”.⁴²

Esse pensamento deve ser considerado a partir de uma sociedade ocidental em que a autora está inserida, e também o “nós” da presente pesquisa, uma sociedade pautada por relações de poder que aceitam e exigem que apenas existam dois gêneros: o feminino, relacionado a uma ideia de mulher, e o masculino, a uma ideia de homem. Desta forma, o que determinaria estes gêneros seria o órgão considerado “sexual” de cada corpo. O que/quem não se enquadrar nessas exigências será considerado desviante desta norma e poderá, até mesmo, ser punido/a.

Considera-se então o gênero como uma performance que em si é “fabricada” (não natural), que não é verdadeira e nem falsa, mas sim uma (re)produção de um discurso que se julga verdadeiro. Butler refere que Esther Newton⁴³, em seu trabalho sobre drag queens estadunidenses da década de 1960, “sugere que a estrutura do travestimento revela um dos principais mecanismos de fabricação através dos quais se dá a construção social do gênero”. Em seguida, Butler propõe que “o travesti subverte inteiramente a distinção entre espaços psíquicos interno e externo, e zomba efetivamente do modelo expressivo do gênero e da ideia de uma verdadeira identidade do gênero”.⁴⁴

Ainda sobre drags, Butler considera ser uma “paródia” sobre as identidades de gênero ditas originais o ato de se montar, pois “a performance do drag brinca com a distinção entre anatomia do performista e o gênero que está sendo performado”. Afirma, pois, uma postura da drag queen de não conformidade e de enfrentamento à exigência da coerência heterossexual e

⁴¹ *Idem*. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo". In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, s/p.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ NEWTON, Esther. 1972 *apud* BUTLER, Judith. Op. Cit. 2003, p. 195.

⁴⁴ BUTLER, Judith. Op. Cit. 2003, p. 195.

masculinizada. Neste sentido, é possível vermos “o sexo e o gênero [serem] desnaturalizados por meio de uma performance que confessa sua distinção e dramatiza o mecanismo cultural da sua unidade fabricada”.⁴⁵

Desse modo, a partir das conceitualizações de Judith Butler, percebo que um traço marcante do fazer drag queen está na performatividade exagerada, teatralizada e, principalmente, em inconformidade do esperado e exigido pelo discurso hegemônico aos ditos “gêneros” feminino e masculino. Portanto, entendo drag como expressão artística, baseada no ato de desconstruir uma cultura estruturada na manutenção da heterossexualidade compulsória e na dominação do masculino.

As conceitualizações mais recentes e amplamente aceitas sobre a sexualidade tomam como base documental os estudos médicos e psiquiátricos do século XIX. Mais especificamente, são as reflexões de Michel Foucault, partindo dos seus estudos prévios sobre disciplina e relações de poder, na obra “História da sexualidade, Vol. 1”⁴⁶ que costumam guiar os estudos de gênero e sexualidade produzidos nas últimas décadas. Para o autor, a sexualidade é uma construção histórica-social. Assim sintetiza Guacira Lopes Louro⁴⁷:

A sexualidade, afirma Foucault, é um "dispositivo histórico". Em outras palavras, ela é uma invenção social, uma vez que se constitui, historicamente, a partir de múltiplos discursos sobre o sexo: discursos que regulam, que normatizam, que instauram saberes, que produzem "verdades".

Jeffrey Weeks⁴⁸ contribui para a discussão:

A história da sexualidade é, para Foucault, uma história de nossos discursos sobre a sexualidade, discursos através dos quais a sexualidade é construída como um corpo de conhecimento que modela as formas como pensamos e conhecemos o corpo. A experiência ocidental da sexualidade, ele sugere, não é a da repressão do discurso. Ela não pode ser caracterizada como um "regime de silêncio", mas, ao contrário, como um constante e historicamente cambiante incitamento ao discurso sobre o sexo. Essa explosão discursiva sempre em expansão é parte de um complexo aumento do controle sobre os indivíduos, controle não através da negação ou da proibição, mas através da produção; pela imposição de uma grade de definição sobre as possibilidades do corpo, através do aparato da sexualidade.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 196-197.

⁴⁶ FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade vol. 1: A vontade de saber**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020.

⁴⁷ LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado: Pedagogias da Sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, s/p.

⁴⁸ WEEKS, Jeffrey. “O corpo e a sexualidade”. In: LOURO, Guacira (org.). Op. Cit., 2000, s/p.

E ainda⁴⁹: “o dispositivo da sexualidade tem, como razão de ser, não o reproduzir, mas o proliferar, inovar, anexar, inventar, penetrar nos corpos de maneira cada vez mais detalhada e controlar as populações de modo cada vez mais global”.

Para compreender de que maneira a construção identitária de Nilton, nos âmbitos de gênero e sexualidade, foi expressa ao longo de sua trajetória social e artística, o uso dos conceitos de *projeto*, *campo de possibilidades* e *metamorfose*, do antropólogo Gilberto Velho, se mostrou fundamental. O autor afirma que “as noções de *projeto* e *campo de possibilidades* podem ajudar a análise de trajetórias e biografias enquanto expressão de um quadro sócio-histórico, sem esvaziá-las arbitrariamente de suas peculiaridades e singularidades”⁵⁰ [grifos do autor]. Por projeto, Velho entende ser uma “conduta organizada para atingir finalidades específicas”. Campo de possibilidades seria o “espaço para formulação e implementação de projetos”, considerando toda uma “dimensão sociocultural” que o autor pontua.⁵¹

Segundo Velho, conforme os contextos em que o indivíduo está inserido, ao realizar os seus papéis sociais, concomitante ele tenta pôr em prática os seus projetos pessoais, e assim vai desenvolvendo uma “negociação com a realidade”. Isso acontece diante do fato do seu projeto interagir, quando não conflitar, com outros projetos, de outros indivíduos. Nesse sentido, ao se encontrar também com as possibilidades que são apresentadas, os projetos podem passar por um processo de metamorfose⁵², se transformando para atingir as finalidades intencionadas, que podem ser as primeiramente projetadas ou também podem ter mudado ao longo de todo esse processo.

Ainda de acordo com Gilberto Velho⁵³, a individualidade do sujeito – que é baseada em uma memória, e é esta que “dirige” a sua biografia – deve ser considerada para se analisar a formulação e a condução de seus projetos. O autor continua:

Portanto, se a *memória* permite uma visão retrospectiva mais ou menos organizada de uma trajetória e biografia, o *projeto* é a antecipação no futuro dessa trajetória e biografia, na medida em que busca, através do estabelecimento de objetivos e fins, a organização dos meios através dos quais esses poderão ser atingidos. A consistência do projeto depende, fundamentalmente, da *memória* que fornece os indicadores básicos de um passado que produziu as circunstâncias do presente, sem a consciência das quais seria impossível ter ou elaborar *projetos*.

⁴⁹ FOUCAULT, Michel. *Op. Cit.*, 2020, p. 116.

⁵⁰ VELHO, Gilberto. *Projeto e Metamorfose: Antropologia das Sociedades Complexas*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1999, p. 32.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*, p. 37-8.

⁵³ *Ibidem*, p. 86.

Visto isso, Velho⁵⁴ pontua que a relação entre projeto e memória é que vai dar significado à identidade: “a *memória* e o *projeto* individuais são amarras fundamentais” na “constituição da *identidade*” [grifos do autor]. Logo, memória e projeto também dão significado à trajetória.

Como vimos mais acima, a historiografia a respeito de sujeitos não-cisheteronormativos, quando comparada com outros temas, ainda é timidamente produzida, muito em razão dos:

[...] mesmos motivos que excluíram as mulheres da escrita da história: sobretudo, pelas escolhas políticas implicadas no fazer historiográfico, que, ao eleger determinados temas – eleição política –, deixavam de lado outros temas, outros sujeitos e outras histórias.⁵⁵

Diante disso, a minha escolha de produzir e trabalhar com fonte oral se deve, principalmente, ao fato dos relatos orais, conforme aponta Alessandro Portelli⁵⁶, contar-nos “não apenas o que o povo fez, mas o que queria fazer, o que acreditava estar fazendo e o que agora pensa o que fez”. Outro motivo da escolha leva em consideração a escassez de fontes escritas sobre sujeitos dissidentes/marginalizados, principalmente documentos que partem de suas próprias (cons)ciências. Isto posto, os relatos orais se mostram importantes no sentido de que, como também afirma Portelli, ao construírem a narrativa da trajetória, revelarem “um grande empenho na relação do relator com a sua história”.

No trato dessas fontes orais, de acordo com Augusta da Silveira de Oliveira⁵⁷, “o historiador, no papel da escuta, não ‘decifra’ nem ‘ilumina’ os registros orais, mas faz uso dessas memórias e do sentimento que delas evoca para compor uma narrativa”. Ainda conforme a autora⁵⁸, a História Oral ao ser conduzida junto das Teorias *Queer* possibilita ao/a historiador/a “dimensionar o papel da subjetividade do narrador e da sua própria ao analisar o resultado das entrevistas”. Oliveira⁵⁹ continua:

O corpo queer tem lugar na história, como agente e como veículo de experiência. Ao longo de uma trajetória, “esses campos do corpo podem ser lugares para a memória produtiva e o diálogo sobre os principais momentos queer do tempo de vida: as primeiras memórias de infância de sentir-se ‘diferente’ (...) Na verdade, a história oral queer como gênero funciona de diversas maneiras para gerar uma série de inteligíveis (ou previsíveis) sinais sexuais que marcam a passagem do corpo queer ao longo do

⁵⁴ *Ibidem*, p. 86-7

⁵⁵ VERAS, Elias; PEDRO, Joana, Op. Cit. 2014, p. 96.

⁵⁶ PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral diferente. In: **Rev. Projeto História**. São Paulo, n. 14, p. 25-39, fev. 1997, p.31.

⁵⁷ OLIVEIRA, Augusta da Silveira de. Op. Cit. 2018, p. 50.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 51.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 51-2.

tempo” (BOYD; RAMÍREZ, 2012, p. 7 *apud* OLIVEIRA, 2018, p.52). [tradução livre da autora]

Desse modo, para realizar esta pesquisa, contei com a realização e análise de uma entrevista de História Oral com o artista Nilton Gaffrée Júnior, intérprete da drag queen Cassandra Calabouço. A sua primeira montaria oficial aconteceu em 1998, na cidade de Porto Alegre, e desde então ele segue se montando, realizando apresentações ao público com certa regularidade e desenvolvendo projetos oficinairos sobre a arte drag, além de outras atividades no meio da dança e de cunho político-cultural. Em exercício há 23 anos (e contando), a sua carreira artística segue com grande relevância⁶⁰ até o momento presente, fazendo de Cassandra Calabouço uma das drag queens mais antigas e conhecidas da cidade. Não pretendo através desta análise resgatar e esgotar uma história da cena drag porto-alegrense. Pelo contrário, é a partir dela que intento contribuir para o reconhecimento do passado desta expressão artística tão historicamente significativa para a comunidade LGBTQIA+. Afinal, como já visto mais acima, ao longo da última década a arte drag vem conquistando mais e mais espaço nos circuitos culturais e artísticos de Porto Alegre, do Brasil e do mundo.

A entrevista que será examinada foi realizada nos dias 15 e 23 de janeiro de 2021, estando eu (entrevistador) e Nilton (entrevistado) na cidade de Porto Alegre. Em razão da pandemia da covid-19, que assola o país e o mundo desde o início de 2020 até o presente momento, maio de 2021, a entrevista foi concedida de modo virtual, através da plataforma de videochamadas Google Meet, sendo gravada por mim pelo *aplicativo* OBS Studio. Seguindo as metodologias da História Oral, a entrevista ocorreu em dois encontros virtuais, pelo motivo de que, no primeiro encontro, ao chegar na marca de duas horas de duração e ainda haver questões para serem relatadas, um outro encontro foi agendado para conclusão da entrevista. Os dois encontros totalizaram um pouco mais de quatro horas de duração. Para auxiliar na

⁶⁰ Durante a realização desta pesquisa, aconteceu em Porto Alegre, mais precisamente entre os dias 20 a 25 de abril de 2021, o Festival POA in Drag, projeto viabilizado com recursos da Lei Aldir Blanc (Lei nº 14.007/2020). O festival foi organizado por produtores independentes da cidade, entre eles as drag queens Cassandra Calabouço e Charlene Voluntaire – ambas também apresentadoras do evento. A programação exibiu painéis de debate sobre temáticas da arte drag/transformista, como as histórias e trajetórias de artistas que se montam desde os anos 1980. O festival foi realizado, sobretudo, para promover os e as artistas drags durante a pandemia da covid-19, um dos segmentos da classe trabalhadora mais afetado nesse período. Cf.: Festival online aborda arte das drag queens em Porto Alegre; saiba como participar. **G1 RS**, [S.L.], 24 abr. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2021/04/20/festival-online-aborda-arte-das-drag-queens-em-porto-alegre-saiba-como-participar.ghtml>. Acesso em: 30 abr. 2021; BARREIROS, Fernanda. Festival POA in Drag será palco de apresentação dos trabalhos de artistas drag queens de Porto Alegre. **Observatório G**, [S.L.], 2021. Disponível em: <https://observatoriog.bol.uol.com.br/noticias/festival-poa-in-drag-sera-palco-de-apresentacao-dos-trabalhos-de-artistas-drag-queens-de-porto-alegre>. Acesso em: 30 abr. 2021.

análise, conforme recomendado pela metodologia, foi feita a transcrição integral da entrevista, que, com espaçamento entre as linhas de 1,5 e com alinhamento justificado, totalizou cerca de oitenta e duas páginas. Para conduzir a entrevista, foi elaborado um roteiro semiestruturado (que se encontra nos *Apêndices*), tomando como referência os roteiros utilizados na bibliografia sobre o tema.

A História Oral, conforme aponta Verena Alberti⁶¹, é uma metodologia de pesquisa que surge durante o século XX, enquanto são inventadas novas tecnologias de mídia, tais como o gravador e a fita, e que se propõe a trabalhar com registros orais de testemunhos pessoais sobre “acontecimentos e conjunturas do passado e do presente”. Assim, a História se aproxima, ao dividir semelhante método, de outras disciplinas das Ciências Humanas, fazendo a historiadora⁶² argumentar que a História Oral é uma “metodologia interdisciplinar por excelência”, o que torna a presente pesquisa também próxima aos trabalhos antropológicos realizados nos últimos anos sobre a arte drag.

Ainda de acordo com Alberti⁶³, “o trabalho com a História oral pode mostrar como a constituição da memória é objeto de uma contínua negociação”. Afinal, ao se buscar um “sentimento de unidade”, de uma cronologia e um lógica para a trajetória de vida e a construção identitária, se faz necessário um trabalho de organização e seleção da memória e do relato, tanto pelo/a entrevistado/a quanto pelo/a entrevistador/a. Sendo a memória um fator importante para compreender uma dada comunidade, não se devem desconsiderar as “disputas em torno das memórias que prevalecerão”.

Desse modo, Alberti⁶⁴ indica a existência dois tipos de entrevistas: *entrevistas temáticas* ou de *história de vida*. Ambos os tipos, segundo a autora, podem se relacionar com o método biográfico: “seja concentrando-se sobre um tema, seja debruçando-se sobre um indivíduo e os cortes temáticos efetuados em sua trajetória, a entrevista terá como eixo a biografia do entrevistado, sua vivência e sua experiência”. Logo, na presente pesquisa, os dois tipos de entrevistas se cruzaram, posto que, para compreender quais possibilidades levaram Nilton Gaffrée Junior a elaborar e expressar a sua *persona* Cassandra Calabouço, o relato coletado precisou reconstituir a sua trajetória desde a infância, até chegar no momento em que começou

⁶¹ ALBERTI, Verena. “Histórias dentro da História”. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, p. 155-202, 2006, p. 155.

⁶² *Ibidem*, p. 156.

⁶³ *Ibidem*, p. 167.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 175.

a se apresentar regularmente enquanto drag queen, passando por diversas experiências vividas por ele ao longo de sua carreira artística.

*

A partir dessas considerações, estruturei este trabalho em três capítulos, e em cada um abordarei uma fase da vida de Nilton. Para ilustrar tais recortes de sua trajetória, relacionei-os com as fases da metamorfose da borboleta. Na psicanálise junguiana, a borboleta simboliza, entre outros significados, a transformação⁶⁵. Diante disso, no primeiro capítulo (*lagarta*), será abordado da infância até o início da idade adulta de Gaffrée Júnior, percorrendo a sua construção identitária, quando era designado como “diferente”, como dissidente, pelos “outros”. Após, no segundo capítulo (*casulo*), enquanto um jovem adulto, Nilton tem como projeto principal o ingresso na universidade, onde vai se deparar com um variado campo de possibilidades. Nesse período, ao frequentar espaços “mais seguros” e performar um visual “mais *queer*”, além do contexto social também ser diferente do anterior, questionamentos que o acompanham desde a infância são acionados mais intensamente. No último capítulo (*borboleta*), Júnior, já tendo uma relação ressignificada com o seu corpo e cada vez mais próximo de fazer(es) artístico(s), acaba metamorfoseando os seus projetos, em consequência da criação de uma *persona*.

⁶⁵ Conforme aponta Murrey Stein (1998): “A butterfly’s metamorphosis from larva to pupa to adult is a useful metaphor for the human psychological process of transformation in adulthood”. [“A metamorfose de uma borboleta desde lagarta para casulo até adulto é uma metáfora útil para o processo psicológico de transformação para a idade adulta”.] [tradução minha] Ver: STEIN, Murray. **Transformation: Emergence of the self**. Texas A&M University Press, 1998.

CAPÍTULO 1: LAGARTA

Na fala que abre a Introdução deste trabalho, Nilton Gaffrée Jr. diz achar que começou a se montar quando ainda era criança, enquanto brincava em casa, sozinho, com as vestimentas e adereços usados por sua mãe e suas irmãs mais velhas. Fica evidente o quanto essa memória, quando interpretada e narrada no momento presente da entrevista, possui uma relevância na construção da identidade social de Nilton, ao menos de sua construção enquanto artista drag. Uma vez que, conforme Verena Alberti⁶⁶ argumentou, “a memória é essencial a um grupo porque está atrelada à construção de sua identidade”, também deve-se considerar o caráter individual que tal relato/fonte possui, principalmente quando a análise se baseia na metodologia da História Oral.

Um exemplo do cuidado que o/a historiador/a precisa tomar é com os *desde então*, *desde pequeno/a* e os *sempre* que podem aparecer nas narrativas (auto)biográficas, posto que é constante a intenção de se contar/escrever/ler com a expectativa de uma ordem cronológica e coesa. Desse modo, não pretendo de forma alguma duvidar ou deslegitimar o relato de Nilton, pois justamente ao narrar sua trajetória, “o entrevistado transforma o que foi vivenciado em linguagem, selecionando e organizando os acontecimentos de acordo com determinado sentido”.⁶⁷

A partir disso, a afirmação “acho que eu comecei a me montar quando eu era criança” pode ser analisada segundo a ideia de que, ao se narrar uma ou a própria “história de vida”, estamos suscetíveis a estabelecer que fatos e etapas vividos fazem parte de um conjunto que é coerente, que tem uma orientação exata. Conforme diz Pierre Bourdieu, que analisa esta perspectiva em seu texto “A Ilusão Biográfica”⁶⁸, a tendência de unir acontecimentos *significativos* para se construir uma sequência lógica e cronológica está embasada no objetivo de procurar causas, efeitos e até mesmo fins para a trajetória que está sendo narrada. Assim aponta o autor:

Sem dúvida, cabe supor que o relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tomar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa eficiente ou final, entre

⁶⁶ ALBERTI, Verena. Op. Cit. 2006, p. 167.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 171.

⁶⁸ BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs.). **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário.⁶⁹

Quando Nilton está dizendo que se monta “desde criança”, ele está partindo de sua realidade no presente, com todas conquistas, realizações, construções e mesmo frustrações vividas até então, para presumir, buscar uma origem (lógica) da sua atuação como drag queen, ao mesmo tempo que ressignifica uma memória distante. Afinal, quando ele “se montava” escondido, em casa, certamente não havia a intenção de se tornar uma drag queen, naquele momento ou mesmo em um futuro, e nem mesmo havia uma intencionalidade no ato de “se montar”, posto que o que (provavelmente) pensava estar fazendo era brincar, era, diríamos, matar a curiosidade de objetos e atos que, isso sim, ele sabia que não eram apropriados, corretos ao gênero dele, como relata em seguida: “Mas eu já sabia que aquilo não era certo, assim, eu nunca mostrei pra ninguém. Tipo, eu fazia, dava o meu truque, guardava as coisas depois... É claro que talvez elas vissem, mas nunca ninguém deu muita bola pra isso, sabe...”. No entanto, essa possibilidade de que mesmo percebido ele não era censurado (ou mesmo que fosse) indica que tais momentos são *significativos* para a sua trajetória – principalmente para a sua construção de gênero, de sexualidade e de sua *persona*, Cassandra Calabouço – e dessa forma, suas memórias são importantes também para sua autoafirmação no presente, no qual é entrevistado. A censura podia não ocorrer por essas brincadeiras, mas ela não esteve ausente ao longo desses anos iniciais da trajetória de Nilton.

*

Nascido em 1972, em Pelotas, Nilton Gaffrée Silva Júnior é o caçula e o único não-porto-alegrense entre suas três irmãs e seu irmão mais velhos. Ele conta que o seu nascimento ocorreu em um momento de mudanças na vida de seus pais, pois haviam se mudado para Pelotas em razão da transferência de seu pai para uma nova loja da empresa em que trabalhava. Com três meses de vida, sua família retorna para Porto Alegre, depois que o pai já havia se transferido em razão do fechamento da loja em Pelotas, e após sua mãe conseguir (re)transferência do seu emprego no extinto INAMPS (Instituto Nacional de Assistência Médica da Previdência Social),

⁶⁹ *Ibidem*, p. 184.

no qual era servidora pública. Nilton conta que seus pais tiveram um baixo grau de escolarização, não tendo terminado nem o que se chamava por primário⁷⁰ na época.

Crescendo na Porto Alegre do final dos anos 1970 e início dos 80, Nilton diz que teve uma vida simples, sem muitos luxos, como telefone e televisão a cores, mas sem faltar o necessário para sobreviver nesse período de ditadura civil-militar, então em crise e em um lento e gradual processo de redemocratização concomitante à alta inflação provinda dos anos anteriores de “Milagre Econômico”⁷¹. Por ser uma criança “comportada”, seus pais o deixavam aos cuidados das irmãs e do irmão, e que muitas vezes acabava por ficar sozinho, como quando Nilton diz ter sido criado pela “solitude”, o que de certa forma lhe deu a possibilidade de se aventurar nos guarda-roupas das mulheres de sua família. É nesse mesmo período que vemos a ebulição dos movimentos sociais no Brasil, como o movimento negro, o movimento gay, o movimento feminista e a articulação da classe trabalhadora em busca por direitos e melhorias na qualidade de vida. O fato de sua mãe passar boa parte do dia fora de casa, trabalhando formalmente, pode ser interpretado como um respaldo das então recentes conquistas do feminismo no país, no sentido de a mulher não ser tão exigida para a criação dos filhos durante vinte e quatro horas por dia, dentro de casa⁷² – todavia, ainda não estava desvinculada da mãe/mulher a responsabilidade imposta, esperada sobre a criação dos filhos, posto que o mesmo não se aplicava aos pais/homens. Ao mesmo tempo, também pode-se considerar a classe social da família, na qual mãe e pai precisavam trabalhar para o sustento dos filhos, algo não incomum nesse período, e nem antes, nem depois dele.

“Eu sou o único gay da minha família, ou pelo menos o único assumido”, afirma Nilton. Sua criação se deu em uma família onde o catolicismo era bastante presente, o que o fazia acreditar que “ser homossexual era coisa do diabo, [...] era pecado”, chegando até mesmo a rezar para não gostar de “meninos”. Isso tudo não foi suficiente para que o bullying o acompanhasse durante a infância. Ao começar a frequentar a escola em 1980, “toda a sorte de coisas que acontecem com crianças LGBT em espaços escolares”, como ofensas, humilhações e agressões físicas estiveram presentes na formação inicial de Nilton, na qual o seu corpo

⁷⁰ Por primário poderia ser interpretado o que entendemos como Ensino Fundamental nos dias de hoje.

⁷¹ NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014, p. 285 e 319.

⁷² “Com a passagem do regime de colonato para o assalariamento, as mulheres ganharam ainda a dupla jornada de trabalho. No espaço da casa, as mulheres continuaram arcando com todo o trabalho doméstico, realizado durante uma jornada extensa e intensíssima”. Cf.: SILVA, Maria Aparecida Moraes. De colona a boia-fria. In: PRIORE, Mary Del (org.); BASSANEZI, Carla (coord. de textos). **História das mulheres no Brasil**. 7ª ed., São Paulo: Contexto, 2004, s/p.

“gordinho” e “baixinho” e sua personalidade “muito tímida” faziam companhia ao seu comportamento que se distinguia de seus outros colegas. As acusações de que ele era “bicha” o levavam a se questionar “mas o que é ser bicha, afinal?”, sendo que nesta idade ele conta que ainda não sentia atração por seus colegas meninos, algo que só viria na puberdade.

Essa exigência por performar características heteronormativas vinda de seus colegas, que o agrediam, da escola e de sua família, que ignoravam tais sofrimentos e o estimulavam apenas a revidar, não era, obviamente, isolada apenas a Nilton. Mesmo com o avanço do movimento gay, como a criação do Grupos Somos, em 1978, em São Paulo, e a circulação a nível nacional do jornal gay *O Lampião da Esquina* entre 1978 e 1981, as realidades dos sujeitos desviantes da norma não eram tão diferentes do passado de discriminação, criminalização e patologização da homossexualidade⁷³.

Estudante de escola pública, foi durante toda a década de 1980 que Nilton frequentou a educação básica. Assim, ele começou a década como uma criança de sete anos aproximadamente, na metade da década era um adolescente em desenvolvimento, e ao fim já se tornava um jovem adulto. Nesse mesmo período, o Brasil e o mundo vivenciavam o surto inicial da epidemia da aids, também extremamente conhecida e difundida como a “peste gay”. Os impactos negativos da chegada dessa doença para o que hoje conhecemos como a comunidade LGBT+ foram violentos, conforme conta o antropólogo Thiago Soliva⁷⁴:

O advento da AIDS provocaria uma ruptura definitiva na forma como a história das sexualidades dissidentes vinha sendo escrita. [...] O surgimento da doença evocou uma série de estereótipos negativos sobre as práticas sexuais entre homens e os seus sujeitos, as “bichas”. Do ponto de vista religioso, muitos acreditavam que a doença seria uma espécie de castigo imputado aos transgressores pelos seus pecados contra a natureza. Já no plano científico, o “homossexual”, como tipo social, passaria de uma patologia, amplamente estudada pela ciência, para a condição de um agente patogênico, principal grupo identificado como transmissor da nova doença.

O que se viu a partir dos primeiros casos de óbito em decorrência da aids no Brasil foi um terrorismo contra qualquer produção e reprodução de um comportamento gay. Sendo a mídia um dos principais responsáveis pela opinião pública, jornais e revistas começaram a publicar matérias e reportagens sensacionalistas sobre a doença, evocando medo e alimentando

⁷³ Para saber mais sobre o discurso (e prática) da patologização da homossexualidade no Brasil, conferir: GREEN, James N. *Op. Cit.*, 2019, p. 199-250.

⁷⁴ SOLIVA, Thiago Barcelos. A confraria gay: um estudo sobre a trajetória da Turma OK. In: GREEN, James N. *et al.* (Org.). **História do Movimento LGBT no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2018, p. 128-129.

o histórico preconceito contra a homossexualidade. Conforme o artigo de Mary Spink *at al*⁷⁵, intitulado “A construção da AIDS-notícia”, é necessário perceber que houve uma intenção por detrás das inúmeras notícias sobre a aids ou do vírus HIV, quando outras doenças que são muito mais propagadas e com maior número de vítimas, como tuberculose e malária, tanto no Brasil quanto no mundo, não recebiam o devido destaque que AIDS/vírus HIV receberam nas produções da imprensa durante as décadas de 1980 e 1990. A autora argumenta:

Para além de uma doença e de uma epidemia, a AIDS tornou-se um fenômeno social marcado por tecnologias modernas no campo das pesquisas médicas, pelo ativismo social e pela impressionante dimensão midiática que assumiu. [...] A expressão AIDS-notícia – título deste artigo – foi utilizada partindo do pressuposto de que a mídia contribui significativamente na construção (e eventual circulação) de repertórios acerca da AIDS, um fenômeno biomédico cuja rede de sentidos não se limitou à dimensão médica, constituindo-se em objeto específico e independente: um produto da mídia. A AIDS-notícia antecede a epidemiologia propriamente dita, assumindo papel fundamental na emergência do chamado *fenômeno social da AIDS*. Segundo Herzlich & Pierret⁷⁶, foi a imprensa que, de certo modo, fez existir a AIDS para o conjunto da sociedade. Ela passou a fazer parte do cotidiano das pessoas.⁷⁷

Dessa forma, a difusão do medo da aids pela imprensa brasileira alimentou a homofobia já intrínseca na sociedade. Jornais de grande circulação destilavam o ódio contra a comunidade gay, como o “A Tarde”, de Salvador, que publicava com todas as letras que o extermínio dos homossexuais era a única cura para a doença, que “matar veados não é homicídio, é caçada”⁷⁸. A violência contra gays agora era (também) um esporte recomendado pela mídia.

No dia 3 de janeiro de 1984, o jornal “Zero Hora” noticiava o primeiro caso da aids em Porto Alegre. A Secretaria Estadual de Saúde do Estado do Rio Grande do Sul começava então uma campanha para apaziguar o medo da sociedade gaúcha, que já acompanhava os primeiros surtos e a comoção da doença em São Paulo através das mídias nacionais⁷⁹. Um número de telefone foi divulgado pelo governo estadual para a população saber informações sobre a aids/HIV, em que muitas ligações foram recebidas, inclusive trotes de caráter homofóbico.

⁷⁵ SPINK, Mary Jane P.; MEDRADO Benedito; MENEGON Vera M.; LYRA, Jorge; LIMA, Helena. A construção da AIDS-notícia. **Cad. Saúde Pública**, Rio de Janeiro, 17(4), jul-ago, 2001, p. 851-862.

⁷⁶ Herzlich & Pierret (1992) *apud* Spink *at al*, *Op. Cit.*, 2001

⁷⁷ SPINK *at al*, *Op. Cit.*, 2001, p. 852-3.

⁷⁸ TREVISAN, João Silvério. *Op. Cit.*, 2018, p. 406-7.

⁷⁹ ROSO, Larissa. Há 35 anos, começava a epidemia de aids no mundo, mudando a vida de todos. **Zero Hora**. Porto Alegre, 9 jul. 2016. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/comportamento/noticia/2016/07/ha-35-anos-a-aids-chegava-ao-estado-mudando-a-vida-de-todos-6452631.html#:~:text=Na%20Porto%20Alegre%20da%20d%C3%A9cada,fama%20do%20%22c%C3%A2ncer%20gay%22>. Acesso 19 abr. 2021.

Assim como no restante do país, a sociedade porto-alegrense “da moral e dos bons costumes” não se solidarizou com os atingidos pela nova e bastante desconhecida doença. Trevisan⁸⁰ conta que

o então arcebispo de Porto Alegre, d. Cláudio Colling manifestava revolta contra as campanhas de combate à aids – “coisa indecente, falando em coito anal e bucal” – e dizia que diante delas dava “vontade de sair com uma facunha bem afiada”, certamente para resolver o problema de modo mais direto. E, sem se conter, juntou que às vezes tinha “vontade de ser um Hitler, que capava os bichos e esterilizava as mulheres”.

Com requintes da Santa Inquisição⁸¹, o comportamento homofóbico se acentuou durante os anos 1980 no Brasil, e a mídia e a religião, duas instituições formadoras da opinião pública, foram primordiais nesse processo. Ao ir atrás da nota do arcebispo de Porto Alegre, publicada em 6 de agosto de 1987 no jornal “Folha de São Paulo”⁸², encontrei a continuação da frase em que o clérigo diz desejar ser Hitler para poder castrar *bichos e mulheres* (fica dúbio o que ele quis dizer por *bichos*), “pois tem muitos pais sem-vergonha que deixam os filhos por aí”. Portanto, a formação de crianças e adolescentes durante a década 1980 foi duramente atravessada pela epidemia da aids e os estigmas que a acompanhou. Considerando o fato da família de Nilton ser bastante católica, tal posicionamento do arcebispo, tendo sido de conhecimento dela ou não, possivelmente pode ser associado a uma cultura religiosa mais ampla que influía nos seus anseios quanto a sua sexualidade naquele momento.

Conforme argumenta Trevisan⁸³, ao mesmo tempo em que se buscava entender o que era e como agia a aids, a preocupação com a vida sexual das futuras gerações foi tomada pelos campos da psicologia e da pedagogia. Enquanto acontecia uma ampliação da imagem negativa da homossexualidade, outras fobias sexuais surgiam considerando a nova doença. O autor continua:

Temerosos de que o retraimento sexual resultante da aids se motivasse em perigosas fantasias mais do que em fatos concretos, certos psicólogos começaram a tratar o medo à aids como uma nova doença, à qual os jovens ficavam especialmente vulneráveis, por causa de suas naturais inseguranças. Um amigo me contou que, visitando a família no interior de São Paulo, perguntou à sobrinha de nove anos se ela gostava do conjunto musical Menudos. A resposta foi negativa, E por que não? Porque uma amiguinha lhe dissera que os Menudos eram gueis e tinham aids. Pouco depois, quando viam juntos, na TV, um cantor de camisa colorida e gestos exagerados, meu

⁸⁰ TREVISAN, João Silvério. *Op. Cit.*, 2018, p. 414.

⁸¹ Para saber mais sobre a Santa Inquisição no Brasil, conferir: TREVISAN, João Silvério. *Op. Cit.*, 2018, p. 116-152.

⁸² “NO RS, arcebispo ataca propaganda”. **Folha de São Paulo**, Cidades, São Paulo, 6 ago. 1987, p. 2. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=9951&anchor=4116055&origem=busca&originURL=&pd=89d0bf4d94eac6964b7942aa3cfd0156> Acesso em: 19 abr. 2021.

⁸³ TREVISAN, João Silvério. *Op. Cit.*, 2018, p. 402.

amigo ouvia a garota comentar, com uma careta: “Ih, esse aí tem aids!”. Definitivamente, a aids como metáfora de homossexualidade, instilada nas novas gerações. Na mesma época, num programa televisivo infantil, *Domingo no Parque*, de Silvio Santos, um garoto de dez anos participou de um concurso de charadas contando esta: “Por que o papagaio não pega aids?”. Resposta: “Porque só dá o pé”. Silvio Santos elegeu essa a melhor charada da tarde e premiou o menino com um par de tênis...⁸⁴

Trevisan⁸⁵ também conta o caso de um menino de dez anos que teve atividades sexuais com um colega mais velho, sendo que a mãe, ao descobrir, disse que ele pegaria aids. Foi essa “educação homofóbica com requintes de sadismo”, conforme o autor muito bem pontua, que levou o garoto desse caso, e muitos outros jovens, a desenvolverem traumas e tormentos quanto à homoafetividade. É muito provável que Nilton tenha tido contato com essas representações e posturas homofóbicas relacionadas à aids através de conversas, da mídia ou mesmo das campanhas contra a doença.

No entanto, nem toda a sociedade se voltou ao julgamento e punição dos e das acometidos/as pela aids – boa parte sendo homens gays ou bissexuais e travestis. A historiadora Augusta da Silveira de Oliveira⁸⁶, em sua dissertação de mestrado, expõe que

os mais diversos grupos se envolveram no combate à epidemia e, como coloca Karen Bruck, “a resposta à AIDS no Brasil não começou pelo governo, mas na sociedade civil, ONGs, com grupo de mulheres, grupo de mães, grupo de Igreja, grupo LGBT, grupos escoteiros...”, corroborando com a ampla iniciativa que circundou o enfrentamento do HIV.

E continua a respeito das campanhas contra a aids:

No Rio Grande do Sul, houve certa demora para o surgimento de movimentos civis organizados de combate à AIDS. Esse atraso não pode ser justificado pelos poucos casos da doença, visto que, em ações governamentais, o estado seguia na esteira do modelo fornecido pela resposta paulista à epidemia, já contando com um Programa Estadual. O mais provável é que essa emergência tardia tenha fundamento na falta de uma militância homossexual expressiva e organizada em Porto Alegre à época, “embora, como importante polo urbano brasileiro, contasse com boates, bares e saunas gays”⁸⁷. É também a epidemia de AIDS que catalisa a organização de movimentos LGBT na cidade.⁸⁸

⁸⁴ *Idem.*

⁸⁵ *Idem*, p. 403.

⁸⁶ OLIVEIRA, Augusta da Silveira de. *Op. Cit.*, 2018, p. 83.

⁸⁷ LAURINDO-TEODORESCU, Lindinalva; TEIXEIRA, Paulo Roberto. **Histórias da aids no Brasil, v. 2: a sociedade civil se organiza pela luta contra a aids**. Brasília: Ministério da Saúde/Secretaria de Vigilância em Saúde/Departamento de DST, Aids e Hepatites Virais, 2015.

⁸⁸ OLIVEIRA, Augusta da Silveira de. *Op. Cit.*, 2018, p. 84.

Foi nesse contexto social⁸⁹ que Nilton Gaffrée cresceu e enfrentou hostilidades ao performar seus “trejeitos” nada heteronormativos. Ao relatar que seu desejo (sexual) começou na puberdade – que, segundo meus cálculos, corresponde exatamente à primeira metade da década de 1980, tumultuada pela chegada da aids –, quando ele começou a olhar para seus coleguinhos (meninos) e pensar “*mas que engraçado, gosto de você, mas eu gosto de um jeito diferente*”, foi aí que os conflitos internos começaram a aparecer em Nilton

porque em qualquer assunto que isso [a sexualidade] era trazido na minha família, nunca era bem recebido, principalmente pela a minha mãe. O meu pai tinha colegas gays no trabalho... O meu pai trazia, aqui em casa pra almoçar com família e tal, colegas que fossem gays no trabalho. Ele não via problema nenhum nisso. A minha mãe sim. E acho que isso foi aumentando na medida em que ela sabia que eu também era, e daí eu acho que ela fazia isso numa espécie de negação, sabe?

É no início de 1988 que Nilton, então com 15 anos, começou a frequentar o circuito noturno de bares, boates e outras atividades de sociabilidade entre jovens:

Em oitenta e oito eu fiz 16 [anos]. Mas eu não comecei a sair no final de 88. Eu comecei a sair antes, então, eu tinha 15 [anos]. Eu sempre fui festeiro, eu sempre fui de balada, eu sempre gostei da noite. Hoje eu mudei bastante (risos)... Hoje eu trabalho na noite. Hoje eu sou um profissional, e normalmente as minhas atividades acontecem a noite, mas para mim, hoje, a noite foi feita para dormir. (NG, artista)

Novamente é necessário pensar nas perspectivas de Pierre Bourdieu⁹⁰ a respeito da “ilusão biográfica”, pois, ao dizer ser “*sempre*” de balada, “da noite”, possivelmente Nilton está buscando (inconscientemente) uma justificativa ao fato de que, durante a sua trajetória, as atividades noturnas foram recorrentes, o que o levou, inclusive, às atividades profissionais. Essa pré-disposição a ter uma “vida noturna”, e logo, conhecer as sociabilidades e culturas deste cenário, está vinculada ao seu desenvolvimento ao longo dos anos de 1980. Se, no início da década Nilton costumava a ficar sozinho em casa e ser uma criança tímida, ao passar pela adolescência, seu comportamento mudou, chegando a afirmar, enquanto falava de sua sociabilidade noturna, que “nunca fui muito isoladinho”, sendo “sempre fui uma pessoa muito de grupos, sabe... Sempre participei muito, sempre tive muitos amigos”, algo que, conforme suas falas, se intensificou ainda mais após a aceitação de ser homossexual. Nesse mesmo

⁸⁹ Para saber mais sobre a história da aids na cidade de Porto Alegre, ver: Dissertações de Mestrado de Augusta da Silveira de Oliveira (2018) e de Fernando Seffner (1995).

⁹⁰ BOURDIEU, Pierre. *Op. Cit.*, 2006.

período de adolescência, uma das amizades que Nilton fez foi com Charles Machado, que, mais tarde, se tornou o performer da drag queen Charlene Voluntaire.⁹¹

O itinerário social de Nilton inicialmente se deu em espaços frequentados por heterossexuais, estando ele mesmo reproduzindo a performance da heteronormatividade, conforme afirmou. Exemplo disso é o fato de ter tido suas primeiras relações sexuais e afetivas com mulheres, tendo namoradas que até mesmo foram apresentadas a sua família. Não é o objetivo desta pesquisa, e nem foi o objetivo da entrevista realizada, procurar descobrir o que levou e como Nilton conseguiu “camuflar” a sua homossexualidade até a sua autoaceitação, pois são evidentes os *riscos e restrições*, conforme aponta Eve Sedgwick⁹², que ele sofreria caso escolhesse uma “saída do armário” no contexto em que vivia durante a década de 1980 e início de 90.

A Porto Alegre onde Nilton começou a socializar, ou seja, o seu “campo de possibilidades” mais imediato, estava em ebulição cultural, ao menos entre a parcela mais jovem da sociedade. O historiador Lucio Fernando Pedroso⁹³ conta que

Porto Alegre havia crescido e estava enfrentando problemas de cidade grande. Os jornais da época anunciavam que o Brasil estava em meio a uma crise econômica e que a capital sofria com o aumento da inflação, da pobreza e da violência. Após um breve crescimento do PIB entre 1979 e 1980, o país entrou em recessão entre 1981 e 1983, causada por transformações no cenário econômico mundial e diferentes estratégias de ajuste externo adotadas. Medidas recessivas levaram a economia brasileira a uma estagnação. Em 1984 houve uma recuperação motivada pelo aumento das exportações. Mas os reflexos da crise ainda eram apontados pelos jornais da cidade.

Depois de 1985, não havia mais o regime militar para ser o inimigo comum e o sonho hippie estava enfraquecendo para algumas pessoas. A Nova República e os novos partidos geravam expectativas e dúvidas.

Conforme o autor aponta, esse “clima de incertezas” afetou os comportamentos de jovens da cidade, fazendo com que buscassem

atitudes transgressoras para abrir novas possibilidades. Reagir à sociedade urbana, disciplinar, contemporânea, que estava se desenvolvendo em Porto Alegre e interagir com ela. Em outros momentos e em outros lugares, os jovens já haviam adotado a

⁹¹ Charlene Voluntaire é possivelmente a drag queen mais antiga de Porto Alegre, se considerarmos que quando ela começou a se montar, ela já se definia enquanto drag, visto o aparecimento da expressão no mesmo período. Com uma carreira de aproximadamente 27 anos (com início em 1994), Charlene é uma das apresentadoras da Parada Livre de Porto Alegre.

⁹² SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. **Cad. Pagu** [online]. 2007, n.28, pp.19-54, 2007, p. 37

⁹³ PEDROSO, Lucio Fernandes. **Transgressão do Bom Fim**. 2009. 174 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, p. 90.

transgressão como forma de enfrentamento, apropriação e transformação da sociedade.⁹⁴

Dessa forma, houve uma ampliação de espaços de lazer, como bares e boates, sobretudo na região dos arredores do Parque Farroupilha, mais especificamente no bairro Bom Fim. Pedroso⁹⁵ continua:

O Bom Fim ficou famoso e suas excentricidades de comportamentos geraram várias matérias nos jornais. Em 1987, o jornal Zero Hora publicou uma matéria fazendo uma descrição do exotismo do Bom Fim: “a noite porto-alegrense é democrática. Nela cabem todas as tendências e até mesmo alguns exotismos. Existem bares homossexuais masculinos e femininos, de negros, de darks, punks e afins”.

Um dos lugares que Nilton conta ter frequentado nesse final da década de 1980 era o Taj Mahal, uma boate de público heterossexual que ficava na Av. Farrapos, em Porto Alegre, um pouco distante do bairro Bom Fim. Quando questiono na entrevista se ele chegou a frequentar o Ocidente⁹⁶, ele responde:

Mas sabe que o Ocidente... Eu ia no Taj Mahal, né, nos anos oitenta, ali no final dos anos oitenta. Eu tinha muito medo de punk [que frequentavam o Ocidente e os arredores], porque os *punks* cagavam os *viados* a pau... E eu já tinha essa coisa das pessoas me olhar na rua e me dar baile, tá... Eu achava que ninguém estava sabendo que eu sentia atração por meninos, mas eu passava na rua, assim ó... Gritavam...

Mesmo na tentativa de performar uma heteronormatividade, Nilton continuava a sofrer represálias quanto aos seus trejeitos, enquanto permanecia com os seus conflitos internos, de não se reconhecer ou, ao menos, de não se permitir a experimentar a homossexualidade, ainda que seus desejos existissem. Os *bailes* a que ele se refere são insultos e agressões, até mesmo físicas, aos homossexuais, como estar passando pela rua e alguém gritar: “*Viado! Putão! Boiola! Marreco! Frutinha!*”. Nilton continua sobre não frequentar certos espaços por chamar atenção: “Eu era *pintosa*... E eu sofria com isso, porque eu não queria ser, eu escondia, entendeu. Não era pra ninguém tá vendo, mas isso saía pelos os meus poros... Eu tomava muito *baile*, querido, mas muito *baile*...”.

Ao longo desses primeiros anos de sua trajetória, embora Nilton tivesse se esforçado para permanecer despercebido “dentro do armário” – parte do seu “projeto” naqueles anos –, a

⁹⁴ *Ibidem*, p. 95.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 103.

⁹⁶ O Bar Ocidente foi inaugurado em 1980 e permanece aberto até hoje, ao menos até antes da pandemia da covid-19. Também foi um dos principais locais de aglomeração da juventude (transgressora) porto-alegrense. Em sua dissertação, Lucio Pedroso (2009) conta com bastante detalhes a história do Ocidente, que é atravessada pela história da geração dos jovens das décadas de 1980 e 90.

sua inconformidade à heteronormatividade hegemônica “exalava por seus poros”. Com o passar do tempo, aquelas suas brincadeiras dentro de “outros armários”, podemos dizer, mais fascinantes a ele, não eram mais possíveis. Porém, o seu amadurecimento no decurso da década de 1980 lhe permitiu desfrutar, ao menos parcialmente, o momento de transgressão que a sociedade vivia, recém libertada dos controles sociais e políticos da ditadura. Todavia ainda existiam os desafios que a redemocratização trazia, bem como a epidemia da década que assombrava o desenvolvimento das sexualidades dos jovens desse período, sobretudo dos homens cisgêneros homossexuais. Apesar disso, algo em Nilton estava disposto a confrontar as realidades normatizadoras, metamorfosear seus projetos e incluir outras possibilidades em seu campo.

CAPÍTULO 2: CASULO

Quando chegou no início de sua fase adulta, Nilton já estava decidido que pretendia seguir o projeto de se tornar publicitário. Por se achar criativo e incentivado pelo *boom* da publicidade brasileira, representada, entre outros, pelos comerciais televisivos de Washington Olivetto⁹⁷, Nilton cursou o Segundo Grau com Técnico em Publicidade⁹⁸, o que o levou a prestar vestibular em 1991 para o curso superior de Publicidade e Propaganda como primeira opção. No fim, ele conseguiu entrar na graduação com a sua segunda opção de curso, Biblioteconomia, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com interesse de no futuro migrar para o curso que de fato queria, na mesma instituição.

Nesse período, Nilton conta que ainda tentava performar uma heteronormatividade, ao mesmo tempo que não se privava em usar um visual estético fora dos padrões exigidos ao seu gênero. Fazendo um jogo de atos que lhe oferecesse certa segurança contra questionamentos sobre a sua sexualidade, ele chegou, como vimos no capítulo anterior, a apresentar namoradas para a família. Contudo, ter uma namorada, ele conta, era somente para dar *close*⁹⁹ para o grupo familiar: (nesse momento Nilton faz uma voz fina) "olha, essa é a minha namorada, olha que bonita! Olha a unha dela! Olha como tive bom gosto!". Na mesma época, ele fazia bijuterias artesanais, com as quais "cobria" suas namoradas: "eram umas árvores de Natal, eram meus pinheirinhos... (risos)". Podemos dizer, então, que Nilton usava suas namoradas como fachada, porta de um "armário" no qual ele se encontrava (e que é criativamente ironizado na sua fala atual), ainda sem conclusões a respeito da sua própria sexualidade, mas com a latente percepção de certos desejos que lhe causavam conflitos internos.

Segundo Eve Sedgwick, em seu artigo "A epistemologia do armário", "o armário é a estrutura definidora da opressão gay no século XX"¹⁰⁰. Ao fazer uso da dicotomia conhecimento/ignorância, pautada por Michel Foucault em "A história da sexualidade", a autora sugere que o significado do "armário gay", ou melhor, o significado das expressões sair/entrar, dentro/fora do armário são constructos históricos que partem das definições do ser

⁹⁷ SOUZA, Ivan de. Descubra quem é Washington Olivetto e saiba como ele revolucionou o mercado publicitário. **Rockcontent – Blog**, [S.L.], 18 nov. 2018. Disponível em: <https://rockcontent.com/br/blog/washington-olivetto/>. Acesso em 24 abr. 2021.

⁹⁸ O Segundo Grau corresponde ao que entendemos como Ensino Médio nos dias de hoje. Naquela época, era comum serem oferecidos cursos técnicos junto à última fase de escolarização básica.

⁹⁹ *Dar close, dar o close*, significa, no dialeto pajubá, se mostrar, se exhibir, dar pinta.

¹⁰⁰ SEDGWICK, Eve. *Op. Cit.*, 2007, p. 26.

homossocial/homossexual, principalmente, mas não apenas, masculino¹⁰¹. Desse modo, os binarismos revelação/segredo (ou “sair do armário” / “estar no armário”) são questões presentes e que se originaram na cultura e na identidade gay que se desenvolveram historicamente ao longo do século XX:

Grande parte da energia de atenção e demarcação que girou em torno de questões relativas à homossexualidade desde o final do século XIX, na Europa e nos EUA, foi impulsionada pela relação distintivamente indicativa entre homossexualidade e mapeamentos mais amplos do segredo e da revelação, do privado e do público, que eram e são criticamente problemáticos para as estruturas econômicas, sexuais e de gênero da cultura heterossexista como um todo; mapeamentos cuja incoerência capacitadora, mas perigosa, foi condensada de maneira opressiva e duradoura em certas figuras da homossexualidade. “O armário” e “a saída do armário”, ou “assumir-se”, agora expressões quase comuns para o potente cruzamento e recruzamento de quase todas as linhas de representação politicamente carregadas, têm sido as mais magnéticas e ameaçadoras dessas figuras.¹⁰²

Embora também existam aplicações do sentido figurado do “armário” para outras opressões sociais modernas, tais como de raça, de gênero, credo, tamanho corporal etc., é em razão da cisheteronormatividade compulsória, da qual se espera, se presume o gênero e a sexualidade das pessoas, que, para Sedgwick¹⁰³, “a imagem do armário é indicativa da homofobia de uma maneira que não o pode ser para outras opressões”. A autora completa:

No nível mais básico, tampouco é inexplicável que alguém que queira um emprego, a guarda dos filhos ou direitos de visita, proteção contra violência, contra “terapia”, contra estereótipos distorcidos, contra o escrutínio insultuoso, contra a interpretação forçada de seu produto corporal, possa escolher deliberadamente entre ficar ou voltar para o armário em algum ou em todos os segmentos de sua vida. O armário gay não é uma característica apenas das vidas de pessoas gays. Mas, para muitas delas, ainda é a característica fundamental da vida social, e há poucas pessoas gays, por mais corajosas e sinceras que sejam de hábito, por mais afortunadas pelo apoio de suas comunidades imediatas, em cujas vidas o armário não seja ainda uma presença formadora.¹⁰⁴

Voltemos ao “armário” de nosso personagem, componente central de seu projeto e de seu campo de possibilidades: foi nesse momento de entrada na faculdade no início da década de 1990, quando Nilton estava se adaptando com a vida adulta, já na casa dos 20 anos, que os seus conflitos internos começaram a se intensificar, que os questionamentos sobre os seus reais desejos o inquietaram com mais energia. Além de tudo, agora, tendo mais acesso à informação, frequentando lugares e conhecendo pessoas um tanto quanto “alternativas” ao que já conhecia,

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 29.

¹⁰² *Ibidem*, p. 26.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 32.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 22.

e, ainda, vendo pessoas próximas se assumindo enquanto homossexuais, foi nesse momento que as possibilidades então presentes lhe ofereceram a chance de também ser “diferente”. Assim conta Nilton:

Porque na faculdade eu acho que era a época em que eu estava mais à flor da pele, assim... Porque foi o momento em que eu me entendi na vida adulta, né. Eu comecei a ganhar dinheiro porque eu fazia estágio, então eu não dependia mais só do meu pai e da minha mãe, e aí eu comecei a ter colegas, e alguns colegas eram gays... E daí eu comecei a ver também que alguns colegas meus da adolescência eram gays... Aí esses conflitos todos na minha cabeça ficaram muito latentes, né... Muito, muito, muito... E eu comecei a ter um visual, assim, bem “queer”. Na época não existia essa palavra, tá (risos).

Apesar de estar “dentro armário”, para sua família e para a sociedade, Nilton usava um visual chamativo e dissidente, ao ponto de trajar, concomitantemente, vestimentas então designadas como femininas e masculinas. É possível indicar que o espaço universitário foi um campo de possibilidades que lhe proporcionou usar as vestimentas que sentia vontade. Não que as represálias fossem menos acentuadas e agressivas a Nilton, como fora na escola por exemplo, no entanto, de certa forma, esse era um espaço que lhe trouxe mais segurança, possivelmente por nele existirem, e ele conseguir identificar, outras pessoas com as quais percebia certa identificação, outros gays. Mas Nilton ainda “não era gay”:

Eu tinha cabelo comprido, eu usava brincos enormes, eu usava roupas femininas. Eu não usava saia, nunca cheguei a usar saia, mas eu não era, assim, o tipo heteronormativo, sabe? Gay heteronormativo, não era, até porque eu não era gay... Eu queria ser hétero, mas eu não era esse tipo de hétero, eu era um hétero “beem” desconstruído.

O projeto de entrar no curso de Biblioteconomia e depois migrar para o curso que realmente desejava, Publicidade e Propaganda, foi se transformando ao passar dos primeiros semestres, pois Nilton conta que estava começando a se identificar e gostar do primeiro curso. Ao mesmo tempo que seus projetos profissionais iam se metamorfoseando, suas redes de amizades também traziam novas possibilidades:

E daí eu fui ficando, ficando e ficando, e eu tinha muitos amigos da comunicação, porque eu me dava muito melhor com as pessoas da comunicação do que com os colegas da biblioteconomia. Então eu cheguei a fazer parte de um grupo de teatro na faculdade, do antigo grupo, do querido, do falecido... Não é do antigo, é do falecido “Grupo Greco”. Teatro amador, mas enfim, foi a minha primeira experiência com direção mesmo. O resto eu tinha feito atividade na escola, atividade teatral no âmbito escolar. E aí foi nesse grupo amador que eu comecei a abrir minha cabeça e tal, na faculdade... Mas eu ainda não tinha saído do armário, nessa época. E daí quando eu entrei pra dança...

Dessa forma, os projetos pessoais de Nilton, no âmbito profissional e também no da intimidade, do segredo – mais especificamente quanto a sua construção identitária relativa à sexualidade – foram se relacionando com os outros projetos existentes naquele campo de possibilidades que era o espaço universitário e a independência da vida adulta. Seus interesses prévios pelo teatro e, de certa forma, pelo fazer artístico em geral (considerando o senso criativo que Nilton julgava possuir), aparentavam estar integrando-se aos seus “desejos performativos”, particularmente nas categorias de gênero e sexualidade. Gilberto Velho¹⁰⁵ nos ajuda a explicar processos como esse:

As trajetórias dos indivíduos ganham consistência a partir do delineamento mais ou menos elaborado de *projetos* com objetivos específicos. A viabilidade de suas realizações vai depender do jogo e da interação com outros *projetos* individuais ou coletivo, da natureza e da dinâmica do *campo de possibilidades*.

Essa conexão entre os projetos pessoais e a construção identitária, conforme aponta Velho¹⁰⁶, está estritamente atravessada pelos projetos individuais de outros sujeitos e com o contexto social em questão:

O *projeto* existe no mundo da intersubjetividade. Por mais velado ou secreto que possa ser, ele é expresso em conceitos, palavras, categorias que pressupõem a existência do Outro. Mas, sobretudo, o *projeto* é o instrumento básico de *negociação da realidade* com outros atores, indivíduos ou coletivos. Assim ele existe, fundamentalmente, como meio de comunicação, como maneira de expressar, articular interesses, objetivos, sentimentos, aspirações *para o mundo*. [...] A identidade, por conseguinte, depende dessa relação do *projeto* do seu sujeito com a sociedade, em um permanente processo interativo. [grifos do autor]

Ao narrar essa fase de sua vida, Nilton afirma que tal *performance* gênero, que não seguia as regras hegemônicas sobre comportamentos e vestimentas designados a cada gênero de acordo com o modelo binário ocidental “feminino-masculino”, não indicava experimentações quanto à futura criação de sua *persona* Cassandra Calabouço. Esse disciplinamento sobre os comportamentos e vestimentas, segundo Judith Butler¹⁰⁷, é indício “da construção e regulação heterossexuais da sexualidade”, correspondente à artificialidade do gênero que a autora aponta. Ainda mais, Butler¹⁰⁸ também alega que “o gênero não decorre necessariamente do sexo”, assim como a sexualidade não decorre do gênero, ou seja, “nenhuma dessas dimensões de *corporeidade* significativa expressa ou reflete outra” (grifo meu). Tais

¹⁰⁵ VELHO, Gilberto. *Op. Cit.*, 1999, p. 38.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 88.

¹⁰⁷ BUTLER, Judith, *Op. Cit.*, 2003, p. 194.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

afirmações podem ser aplicadas ao fato de Nilton ter transitado entre visuais mistos – ou melhor, “visuais bem *queer*”, como ele mesmo apontou – quando ainda se identificava enquanto heterossexual. Isso pode expressar uma inconformidade com a heterossexualidade hegemônica que exige uma performance masculina/masculinizada, posto Nilton ter sido designado como homem ao nascer. Em linhas gerais, enxergo que Nilton já transgredia, ou melhor dizendo, já parodiava¹⁰⁹ as *performances* de gênero antes mesmo de conhecer e/ou projetar fazer a arte drag:

Eu acho que eu já, no meu dia a dia, eu propunha uma certa convivência das coisas [roupas ditas masculinas e femininas], assim, sabe, se eu queria usar um sapato que tinha um salto, que era um pouco mais alto, eu usava, se eu queria usar uma calça boca de sino, eu usava, se eu queria usar um brinco, que na época se dizia que era só mulher que usava, eu usava, se eu queria usar uma trança no meu cabelo, eu trançava o meu cabelo, se eu queria usar uma camisa floreada transparente, que era da minha irmã, eu usava, pra ir pra faculdade, não estava nem aí. Mas essas coisas não eram a Cassandra, isso era eu, né. Eu não considero isso experiência com a Cassandra. Com a Cassandra, realmente, eu considero as experiências de quando eu comecei a dar vida e a fazer uma coisa muito peculiar, assim, que era essa coisa de encarar uma persona já mais específica com o que hoje a gente chama, eu chamo, de Cassandra. E isso começou a acontecer depois que eu assisti ao filme "Priscilla, a Rainha do Deserto" e depois que eu comecei a frequentar casas noturnas onde eu via shows de transformistas.

No início da década de 1990, o Brasil se via há pouco tempo livre de uma ditadura civil-militar, regido sob uma nova constituição, então mais democrática, na qual foram inseridas diversas reivindicações de movimentos sociais, tais como o movimento negro e o movimento indígena – ao passo que as reivindicações do movimento homossexual não foram atendidas¹¹⁰. Enquanto vivia neste conturbado cenário político-econômico, expressado pelo *impeachment* do presidente Fernando Collor e pelos altos níveis de inflação e desvalorização da moeda brasileira, Nilton estava por terminar a graduação em Biblioteconomia, ao mesmo tempo em que acabava por desenvolver novos interesses, sobretudo, relacionados aos usos do corpo:

No último ano da faculdade [1994] eu entrei nessa companhia de dança, né, no “Ballet Phöenix”, foi aí que eu comecei a dançar, e era uma companhia profissional. E todos os homens do grupo, todos... Não sei se eram todos, mas, tipo, 95% do grupo eram homens gays. E aí foi quando eu comecei a conviver e eu vi que todos os preconceitos que eu tinha eram infundados, eram bobagem. Foi aí também que eu tive a primeira experiência com menino, e que eu vi, né, depois que eu fiquei com um menino pela primeira vez, eu tive a certeza que se aquilo era pecado, me apresenta o diabo que eu

¹⁰⁹ “A *performance* do *drag* brinca com a distinção entre a anatomia do performista e o gênero que está sendo performado (BUTLER, 2003, p. 196).”

¹¹⁰ Segundo Trevisan (2018, p. 156), “em Brasília, durante a aprovação da nova Constituição de 1988, o plenário do Congresso Constituinte votou quase em peso contra a inclusão do item que proibia discriminação “por orientação sexual”. A bancada evangélica bateu palmas ante a derrota da assim chamada “emenda dos viados” ou [...] emenda da “desorientação sexual”.

quero conversar com ele (risos). “Deixa eu dar um abraço no meu amigo diabo aqui”
...

Como vimos mais acima, Nilton continuava afirmando uma sexualidade heterossexual, namorando mulheres, inclusive dividindo o mesmo cabelereiro que suas namoradas, fato que será explorado mais adiante, ao mesmo tempo em que assumia uma performance visual mais “ousada”, mais *queer*. Ainda que houvessem conflitos sobre quais eram seus reais desejos sexuais, ele procurava cumprir, ao menos no âmbito em que sua sexualidade é exposta aos “outros”, a heterossexualidade hegemônica. No entanto, a entrada na companhia de dança era o que bastava para a sua autoaceitação, mesmo que tal processo tenha sido oscilante:

Então tudo fez muito sentido pra mim. Então eu me entendo até hoje como homem cis gay, né sou um homem cis homossexual. E foi nessa época, entre os 20 e os 22 [anos], vamos dizer assim, que eu tive as minhas primeiras experiências com meninos. E daí afastei, e daí aproximei, e daí tentei com meninas ainda, né, e enfim... Acabei entendendo que eu não era bi, e sim gay. Foi nessa época.

A entrada no Ballet Phöenix¹¹¹ proporcionou a Nilton um processo de (des)construção. O contato “mais direto” com homens cis gays, ainda que ele fosse “muito tímido nessa coisa de ‘sou gay não sou gay’, ‘posso ir em boate gay, não posso ir em boate gay’, ‘ai, o que vai ter lá, o que vai acontecer’”, o levou a mudar o seu circuito de sociabilidades. Até entrar na companhia, Nilton frequentava somente boates e espaços “héteros”, posto os receios com locais de sociabilidade gay, principalmente os de funcionamento noturno, ou seja, a maioria desses espaços.

¹¹¹ O Ballet Phöenix foi fundado no ano de 1981, por Tony Petzhold. Cf.: TOMAZZONI, Airton; DANTAS, Mônica; FERRAZ, Wagner. **Olhares da dança em Porto Alegre**. Porto Alegre: Canto-Cultura, 2016.

Figura 2 – Nilton durante apresentações enquanto dançarino (meados de 1990).



Fonte: Acervo pessoal de Nilton Gaffrée Jr. Autoria: Marcelo Martins (fotografia da esquerda); desconhecida (foto da direita).

Espaços de sociabilidade de sujeitos dissidentes da cisheteronormatividade existem em Porto Alegre desde o final da década de 1940, aproximadamente¹¹². No entanto, de modo “oficial”, boates que atendem um público gay começaram a aparecer na cidade a partir de 1971, com a inauguração da Flower’s, que, conforme aponta a historiadora Camila Barbosa¹¹³, “é considerada a primeira boate destinada ao público homossexual e travesti em Porto Alegre”. Perseguida pela ditadura civil-militar, a boate fechou e reabriu com outro nome, New Flower’s City, que perdura de 1975 a 1979¹¹⁴. Barbosa¹¹⁵ também indica a boate Coliseu, que foi a “casa

¹¹² SCHMIDT, Benito Bisso; BERNARDY, Bruno Arthur Voss; MEDEIROS, Thiago. **Cabana do Turquinho**: espaço de sociabilidade e de resistência à homotransfobia em Porto Alegre (dos últimos anos da década de 1940 ao final da década de 1960). [S.l.: s.n.], 2019. No prelo.

¹¹³ BARBOSA, Camila. *Op. Cit.*, 2018, p. 66.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ *Ibidem*.

materna” da primeira torcida gay de futebol, a Coligay, do Grêmio Foot-Ball Porto Alegrense de 1977 a 1980:

Localizada na Avenida João Pessoa, 1281, a boate Coliseu passou a figurar entre as casas gays mais famosas da cidade de Porto Alegre. Dentre as várias atrações que a boate ofertava, destacavam-se as performances artísticas protagonizadas por travestis. No auge de seu sucesso, a Coliseu chegou a proporcionar atrações nacionais aos seus frequentadores, como a famosa travesti Rogéria e a consagrada Valéria. O público da casa era formado principalmente por homossexuais, mas também havia muitos “simpatizantes”, que diziam apenas apreciar e prestigiar a vida boêmia porto-alegrense.

Na década de 1980, passam também a existir, em Porto Alegre, lugares frequentados por uma “boêmia transgressora”, conforme aponta Pedroso¹¹⁶, onde misturavam-se várias “tribos culturais” de jovens, como roqueiros, *punks*, hippies ou mesmo homossexuais. Embora houvesse bares e boates que já atendessem um público mais “misto”, “alternativo”, onde discriminações homofóbicas eram menos toleráveis, tais como os bares e boates do bairro Bom Fim, a exemplo o Bar Ocidente, boates que se autoproclamavam como “a mais completa casa ‘gay’ do sul do país” igualmente foram inauguradas na cidade.¹¹⁷

Mas foi a partir de meados dos anos 1990 que de fato houve o surgimento de um “mercado gay” no Brasil – com mais ênfase no Rio de Janeiro e São Paulo. Segundo Richard Parker¹¹⁸, os primeiros indícios deste mercado são as saunas, destinadas a, principalmente, homens cisgêneros homossexuais, que surgem nas referidas cidades. Em Porto Alegre, o historiador Thiago Medeiros demonstrou a existência de uma “casa de encontros” para homens cisgêneros homossexuais pelo menos desde a década de 1960 até o ano de 1980, quando ocorre o brutal assassinato da sua proprietária, Luísa Felpuda.¹¹⁹ Ainda conforme Parker¹²⁰ aponta, é nesse período do final da década de 1970 e início de 1990, que começa a se formar uma tendência crescente de homens cisgêneros homossexuais, assumidos ou não, frequentarem espaços definidos como gays, tanto pela busca de uma socialização e sociabilidade mais ampla,

¹¹⁶ PEDROSO, Lucio Fernandes. *Op. Cit.*, 2009.

¹¹⁷ Como mostra o anúncio de inauguração da boate Romeu e Julieta, localizada na Av. Farrapos, 1.104, em Porto Alegre. Ver: **Jornal Pioneiro**, Caxias do Sul, 6 out. 1982, p. 15. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/885959/59242> Acesso em: 28 abr. 2021. É provável que essa nova boate fosse de propriedade do empresário Dirnei Messias, que também foi proprietário das boates gays Flower’s e New Flower’s City.

¹¹⁸ PARKER, Richard. *Op. Cit.*, 2002, p. 122.

¹¹⁹ Conforme descreve Thiago Medeiros, “Luísa Felpuda foi o nome pelo qual ficou conhecido Luís Luzardo Corrêa, um homem assumidamente gay, na cidade de Porto Alegre, a partir da segunda metade do século XX. Notadamente, Luísa é descrita como um homossexual em todas as fontes a que tive acesso, de modo que podemos pressupor que este fosse seu apelido ou, ainda, uma personagem criada por Luís para atuar, sobretudo, durante a noite”. Ver: MEDEIROS, Thiago. *Op. Cit.*, 2020, p. 7-8.

¹²⁰ PARKER, Richard. *Op. Cit.*, 2002, p. 123.

quanto pela “segurança” que estes espaços ofereciam, em contrapartida aos espaços públicos onde ocorrem atividades homoeróticas:

Essa preferência cada vez mais articulada por ambientes gays definidos tem proporcionado incentivo para a abertura de um número cada vez maior de bares, clubes e boates administrados por homens gays (e às vezes por lésbicas) e destinados a atender quase exclusivamente a uma clientela gay.

Vale ressaltar que, em meados da década de 1990, mesmo que ainda houvesse preocupação com índices de propagação, a aids começava a ser controlada devido ao “sucesso da terapia de coquetel medicamentoso”, sendo que o Brasil passou a ser “considerado pela Organização Mundial da Saúde um modelo no serviço de tratamento e prevenção à aids em países periféricos”.¹²¹ A mídia, sobretudo programas de televisão, também passam a se referir aos LGBT+ com um pouco menos de estigma e discriminação, conforme explica a antropóloga Isadora Lins França¹²²:

As iniciativas relacionadas à mídia participam de um mesmo movimento, com conteúdos mais positivos associados aos gays e que pudessem quebrar a barreira do “gueto”, dirigindo-se inclusive àqueles que se identificavam como “heterossexuais”. A imprensa de forma geral também acompanhou esse movimento e, se nos anos 1980 foi marcada por reportagens sensacionalistas e preconceituosas por conta da aids, nos anos 1990 passam a se suceder matérias atentando para a maior visibilidade da homossexualidade e para uma postura de afirmação, trazida tanto pelo mercado [gay/GLS] como pelo movimento [LGBT+].

É nessa onda de “legalização” da homossexualidade que, segundo Parker¹²³, a “indústria do entretenimento enraizada na subcultura gay” começa a ter um alcance e influência para além da comunidade que a originou, acabando por possuir um “apelo *cult*” que atinge “heteros progressistas (ou ousados) e turistas”, sendo a homossexualidade levada ao “centro da atividade e da atenção culturais” do país. O mercado gay que surge nesse momento também é relacionado às reivindicações do movimento homossexual (ainda nesse momento, do início da década de 1990, não definido conforme a sigla LGBT¹²⁴), que recentemente voltava a se organizar, agora em um grau maior e mais centralizado, depois de passado o impacto inicial

¹²¹ TREVISAN, João Silvério. *Op. Cit.* 2018, p. 419-20.

¹²² FRANÇA, Isadora Lins. **Consumindo lugares, consumindo nos lugares: homossexualidade, consumo e subjetividades na cidade de São Paulo.** 2010. 291 f. p. 57.

¹²³ PARKER, Richard. *Op. Cit.*, 2002, p. 127

¹²⁴ Para saber mais sobre a constituição da sigla LGBT, ver: FACCHINI, Regina. **“Sopa de letrinhas”?: movimento homossexual e produção de identidades coletivas nos anos 90: um estudo a partir da cidade de São Paulo.** 2002. 241 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

que a aids trouxe, e também aproveitando os amparos democráticos da Constituição de 1988¹²⁵. Segundo João Silvério Trevisan¹²⁶, é na década de 1990 que os homossexuais se inserem no mercado, “em todos os sentidos”, visto o rápido crescimento de um “consumo gay”, no qual vemos como exemplo o surgimento, “do Rio Grande do Sul ao Ceará”, de diversos jornais e revistas de conteúdo erótico e também cultural, destinados ao público gay, mais precisamente o masculino. O autor continua:

A efervescência mercadológica produziu, no Brasil, um novo empresariado homossexual, com perfil mais definido e profissionalizado, que de um modo ou de outro acabou se apropriando das lutas pelos direitos civis dos seus consumidores. [...] Nesse contexto em que se misturavam militância e mercado, era natural que a tônica da luta pelos direitos homossexuais tenha passado de uma contestação social mais abrangente para uma busca de maior integração social, ampliando os limites do gueto. A ênfase de um “movimento de massa” orientou-se para outros parâmetros, envolvendo a mídia, que desempenhou a função de *fazer chegar à massa*. Foi assim que os anos 1990 apresentaram várias inovações fundamentais no liberacionismo homossexual brasileiro. A primeira e mais importante foi um verdadeiro ovo de colombo conceitual, que permitiu uma guinada política inteligente e nova: a implantação do conceito de GLS – abreviação para Gays, Lésbicas e Simpatizantes.

Tal conceito de GLS era uma importação do similar estadunidense *gay friendly*, que designa espaços majoritariamente frequentados por heterossexuais, mas que são “amigáveis” aos/às homossexuais. Segundo França¹²⁷, no Brasil ocorre o inverso com o conceito de GLS, pois é aplicado a espaços frequentados por uma maioria homossexual, mas que tem a “intenção de expandir as fronteiras do ‘gueto’, quando propõe abarcar também consumidores que não se identificam como homossexuais, mas que de alguma forma participam desse universo”. A autora refere o surgimento da sigla no Festival Mix Brasil, de 1994, em São Paulo, onde o objetivo era “nomear um grupo de pessoas que se liga à cultura, moda e música, que sai à noite”, onde não é aceitável nenhum tipo de preconceito, principalmente quanto às sexualidades. Poderíamos identificar como algo um pouco semelhante aos bares e boates que a “boêmia transgressora” porto-alegrense frequentava no bairro Bom Fim durante a década de 1980 e 90¹²⁸, com exceção dos *punks/skinheads*, os quais Nilton conta que agrediam homossexuais e

¹²⁵ FACCHINI, Regina. Múltiplas identidades, diferentes enquadramentos e visibilidades: um olhar para os 40 anos do movimento LGBTI. In: GREEN, James N.; QUINALHA, Renan; CAETANO, Marcio; FERNANDES, Marisa (Orgs.). **História do Movimento LGBT no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2018, p. 319.

¹²⁶ TREVISAN, João Silvério. *Op. Cit.*, 2018, p. 347.

¹²⁷ FRANÇA, Isadora Lins. Sobre "guetos" e "rótulos": tensões no mercado GLS na cidade de São Paulo. **cadernos pagu**, n. 28, p. 227-255, 2007a, p. 235.

¹²⁸ PEDROSO, Lucio Fernandes. *Op. Cit.*, 2009.

Lucio Pedroso¹²⁹ afirma serem grupos violentos, principalmente contra identidades distintas às deles.

É nesse contexto de um *boom* das boates gay/GLS que Nilton começa a sua socialização e sociabilidade homossexuais. Como ele contou, após ter tido suas primeiras experiências sexuais com outros homens, houve um período em que se afastou e se reaproximou de outros gays, tentando ainda se relacionar com mulheres. Mesmo depois de assumido enquanto homossexual, Nilton conta que continuou a frequentar boates heteros, como cliente e como profissional. Considerando o fato do mercado GLS ter tomado forma precisamente nesse mesmo período de sua vida, entre os anos de 1994 e 95, é provável que tais espaços por ele relatado fossem frequentados por heterossexuais, podendo se valer da “moda” GLS para também atenderem um público não-hétero, sem necessariamente se definirem com essa sigla. Esse é o caso, por exemplo, dos Ibiza Clubs (que existiram em diversas cidades, como Atlântida – RS, Gramado – RS, Jurerê Internacional – SC) onde Nilton relata que chegou a trabalhar (falaremos disso logo em seguida) e que era uma “boate hétero”, que “nunca se declarou como uma boate gay”, mas que “tinha um público gay muito forte”. Outro exemplo é a casa noturna Fim de Século (localizada na Av. Plínio Brasil Milano, em Porto Alegre, que funcionou entre os anos 1989-2012¹³⁰, tendo mudado de nome e público nesse período), que Nilton conta ser frequentada por um público mais *underground* – e por ele também. Um dos sócios do espaço afirmou ter sido este “um bar alternativo”, frequentado também por gays.¹³¹

O fato de um espaço não necessariamente declarar-se enquanto GLS, ou mesmo quando se declarava, pode ser relacionado com a ideia de não precisar/querer se autodefinir, algo recorrente na heterossexualidade hegemônica por considerar-se como a norma, o normal, o natural, o esperado, enquanto o sujeito que não se enquadra nessa hegemonia precisa se autodefinir, ou ser definido pelos outros. Um dos entrevistados por Richard Parker¹³² comenta sobre isso, trazendo ainda o que podemos relacionar com a ideia de se “estar dentro do armário”:

É engraçado, mas de certo, por causa da ideia de Simpatizantes, esse padrão reproduz o sistema tradicional, em que pessoas vão sem a necessidade de se autodefinirem

¹²⁹ *Ibidem*, p. 126.

¹³⁰ CAMPOS, Marcello. Casas noturnas enfrentam ameaça inédita de extinção em Porto Alegre. **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, 27 ago. 2020. Disponível em: https://www.jornaldocomercio.com/conteudo/especiais/reportagem_cultural/2020/08/753979-casas-noturnas-enfrentam-ameaca-inedita-de-extincao-em-porto-alegre.html Acesso em 28 abr. 2021.

¹³¹ VARGAS, Bruna. Punks, góticos e DJ que dançava em cima do freezer: como eram as noites no Fim de Século. **Zero Hora**, Porto Alegre, 11 set. 2020. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/porto-alegre/noticia/2020/09/punks-goticos-e-dj-que-dancava-em-cima-do-freezer-como-eram-as-noites-no-fim-de-seculo-ckex6w66500470161x71ltmdh.html> Acesso em: 28 abr. 2021.

¹³² PARKER, Richard. *Op. Cit.*, 2002, p. 129.

como gays – porque eles são simplesmente Simpatizantes, e podem encontrar parceiros e fazer sexo, sem que tenham que se autodefinir realmente.

Silvério Trevisan¹³³, ao mesmo tempo que reconhece as aberturas positivas que a sigla GLS trouxe para a comunidade LGBTQIA+, também tece uma crítica ao conceito, principalmente aos S:

O conceito GLS permitiu a democratização do território guei, atravessando barreiras e projetando homossexuais para espaços mais amplos dentro da sociedade. [...] Mas também é verdade que a sigla GLS embutia uma faca de dois gumes: por permitir uma interpretação mais dúbia e induzir à invisibilidade, poderia criar, como efeito colateral, novas frentes para o enrustimento tão caro ao lado ruim do jeitinho brasileiro. [...] Assim, quando havia oportunidade de ostentar a sigla, raros eram os GL (gays e lésbicas) visíveis. [...] Infelizmente, nessas circunstâncias, o S corria o risco de significar menos *simpatizantes* e muito mais *suspeito/a*. [grifos do autor]

Apesar desses vieses, Isadora França comenta sobre a possibilidade desses espaços GLS, ou melhor, do mercado gay/GLS estar articulado com as construções identitárias, partindo da ideia de o consumo ser um “ato social, através do qual partilhamos significados, produzimos diferenciações sociais e, conseqüentemente, construímos um universo inteligível”¹³⁴:

Esse mercado segmentado torna-se um campo relevante para a reflexão acerca da construção de identidades coletivas relacionadas à sexualidade, considerando que produz diferentes categorias em torno do que é “ser homossexual”, e da sexualidade de forma geral, e faz circular referências e imagens identitárias acerca dos possíveis estilos ligados à sexualidade.¹³⁵

Dessa forma, foi nesse cenário do mercado GLS que Nilton conseguiu definir a sua identidade gay. Enquanto aproveitava as novas descobertas quanto a sua sexualidade, ele foi criando uma nova relação com seu corpo, considerando a timidez que julgava possuir desde criança:

Nessa companhia que eu dancei, no Ballet Phöenix, a minha primeira experiência profissional com dança, né, eles tinham um trabalho muito focado no corpo e nos usos do corpo, e nessa coisa de usar o nu, de usar a sensualidade, de usar pouca roupa... Isso na dança... Então isso pra mim, essa coisa de mostrar o corpo, isso não era ruim, isso era uma escolha estética. [...] O meu corpo, ele era muito definido, assim, né, eu não era grande, não era bombado, mas como eu dançava... Imagina, fazia aula cinco dias por semana, estava sempre dançando, cheio de atividade, jovem [voz cômica] ...

¹³³ TREVISAN, João Silvério. *Op. Cit.*, 2018, p. 349.

¹³⁴ FRANÇA, Isadora Lins. *Op. Cit.*, 2007, p. 232.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 229.

Antes de começar a experimentar o seu corpo na arte drag, Nilton se dedicou à dança, fazendo aulas e apresentações cênicas, ao mesmo tempo que também trabalhava como bibliotecário durante o dia¹³⁶. Nesse mesmo momento, no início da segunda metade da década de 1990, ele narra que começou a atuar como “dançarino de queijinho”. Nilton explica que dançarino de queijinho, ou “performer masculino”¹³⁷ como também era chamada a função, eram dançarinos/as que ficavam em cima de pódios instalados nas pistas de danças das boates. Existiam tanto em boates gay, quanto em hétero, posto que Nilton nunca chegou a trabalhar como performer masculino em boates GLS, somente naquelas frequentadas majoritariamente por héteros, mas que também atendiam um público gay. Ele conta um pouco da sua rotina nesses ambientes:

Bem, e daí eu usava muito pouco figurino mesmo. Então a gente dançando em queijinho, a gente saía de casa 11h da noite e voltava pra casa no outro dia às 8h da manhã, sabe, porque era pra dançar no interior. A gente dançava em casa noturna, na praia... Daí saía uma van, com todo mundo. Até todo mundo dançar, até a boate fechar, até os cachês serem pagos, até a van trazer todo mundo... A gente chegava em casa 9-10 horas da manhã. Então eu fiquei muitos anos trabalhando aos finais de semana em boate como dançarino de queijinho.

A atuação como dançarino de queijinho foi bastante frequente entre os anos 1995 e 2000 na vida de Nilton. A maior parte de seus trabalhos eram fora de Porto Alegre, em cidades vizinhas como Cachoeirinha, além de também atuar em festas particulares. Uma casa noturna em Vacaria¹³⁸, município que faz limite com o estado de Santa Catarina, e trabalhos durante a temporada de verão nos litorais gaúcho e catarinense também fizeram parte do seu itinerário “em cima de queijinhos”. Um dos espaços em que Nilton trabalhou foi na “rede de boates” Ibiza Club, de propriedade do empresário Julius Rigotto. A primeira vez que ele atuou como performer masculino em um Ibiza Club, foi no verão de 1996, em Jurerê Internacional – SC. Nos anos seguintes, Nilton também chegou a trabalhar no Ibiza Club de Atlântida – RS e no de Gramado (nas temporadas de inverno), também enquanto performer masculino. Nesses locais, ele teve como colega da noite o seu amigo Charles Machado, ou melhor, a drag queen Charlene Voluntaire, num momento em que “ela já trabalhava como drag e eu não sonhava em trabalhar como drag”. Nilton relembra que “a Charlene ri da minha cara até hoje, que ela lembra de um

¹³⁶ Nilton trabalhou durante 20 anos como bibliotecário. Deixou de atuar nessa profissão em 2015, para se dedicar somente à arte drag. Durante todo esse período, nunca deixou de fazer drag e trabalhar na noite e aos finais de semana, com exceção de breves intervalos de tempo.

¹³⁷ Perguntei durante a entrevista se era possível identificar dançarinos de queijinho como *go go boys*, ao que Nilton respondeu achar que não, por nunca ter feito, nem seus outros colegas, *strip-tease*, recorrente na performance dos primeiros.

¹³⁸ Nilton não conseguiu lembrar do nome da casa, mas disse ter trabalhado “várias vezes” lá.

figurino que eu tinha que era uma sunga e uma bota (risos)...”. Abaixo ele descreve um pouco de sua atuação:

Durante um tempo em que eu subia no queijinho, eu dançava, interagia com as pessoas, fazia a minha história ali, construía uma cena. Enfim, eu simplesmente dançava as músicas que estavam tocando. Essa coisa de subir de bota e de sunga era bem queer, assim, eu estava com uma estola de pena no pescoço e uma cartola. Então era uma cartola, uma estola, uma sunguinha e um botão [no sentido de aumentativo de bota]. Isso era numa boate hetero, né.

Outras boates onde Nilton trabalhou em cima dos queijinhos com certa regularidade foram a Discovery e a Século XV (o período de funcionamento das boates não foi encontrada), ambas em Cachoeirinha, na Região Metropolitana de Porto Alegre, no período entre 1998 e 2000. Em Porto Alegre, ele chegou a atuar na boate Notre Dame:

A Notre Dame ficava na [Rua] Florêncio Ygartua [zona nobre de Porto Alegre]. Era uma casa que tu entrava, descia uma escada... Era um universo, assim... Era um pé direito enorme, eram vários andares pra baixo, a boate era pra baixo, na Florêncio Ygartua, era muito legal... E em várias festas, por exemplo, festas no interior, aniversário... "Ah, contrata dançarino e dançarina"... Daí eu ia e dançava. Não era necessariamente uma casa noturna, assim, né, eram festas produzidas.

O desejo de Nilton de usar um visual mais “ousado” se encontrou com os figurinos dos trabalhos demandados a ele nos trabalhos com a companhia de dança e como dançarino de queijinho. Mas mesmo que nesse período ele já se identificasse como gay, a “saída do armário” para os pais não ocorreu de imediato:

Nessa época que eu entrei pro Ballet Phœnix, eu usava muitos figurinos, porque na dança a gente interpreta vários papéis. Então era de praxe nas companhias em que eu atuava cada bailarino ficava encarregado dos seus figurinos. E daí cada um levava pra sua casa e lavava. A minha mãe sempre foi muito cuidadosa com as roupas dos filhos e tal, ela já era aposentada nessa época, então ela dizia "na máquina só eu mexo"; "Mas mãe isso é figurino, tem que lavar com cuidado"; "Deixa que eu lavo". E claro, pra mim aquilo era muito cômodo, então tá, né. Mamãe cuidava de meus figurinos. Que que acontece?... Ali no final dos anos noventa, quando eu comecei a me apresentar regularmente como drag queen, a minha família... Eu ainda não tinha feito o meu *outing* pro meu pai e pra minha mãe. Então primeiro eles souberam que eu trabalhava como drag queen, e depois eles souberam que eu era gay¹³⁹.

Ao começar a frequentar a cena gay, sobretudo as boates, Nilton se deparou com um universo inteiramente novo, carregado de performances múltiplas que compõem a comunidade LGBTQIA+. Um novo campo de possibilidades que lhe permitiu conhecer, admirar, desejar e projetar expressões corporais e artísticas que antes não estavam disponíveis no seu repertório.

¹³⁹ A revelação de sua sexualidade para os pais infelizmente não será abordada neste trabalho, mas espero conseguir discutir em um outro momento, pois merece atenção.

Pelo contrário, ele mesmo considerava que esses espaços, e o que havia lá dentro, não eram permitidos, segundo o projeto que havia delineado inicialmente para si no início da vida adulta. Jeffrey Weeks¹⁴⁰ comenta sobre esse processo de formação e aceitação da identidade homossexual:

Para as "minorias sexuais", chegadas a uma nova consciência de sua separação e individualidade durante o mesmo período — especialmente os homossexuais masculinos e as lésbicas —, a descoberta da identidade era como descobrir um mapa para explorar um novo país. Como afirmou Plummer (1981), os processos de categorização e auto-categorização (isto é, o processo de formação de identidade) podem controlar, restringir e inibir, mas simultaneamente oferecem conforto, segurança e confiança.

Os primeiros lugares gays que Nilton frequentou em Porto Alegre foram a boate Enigma (localizada na Rua Pinto Bandeira, no Centro, datação não encontrada), o bar Discretus (que existe até hoje, porém com o nome de Indiscretus, localizado na Rua Visconde do Rio Branco, Zona Norte), o bar d'A Vanda (que esteve em diversos endereços, e seu período de funcionamento não foi encontrado) e o Doce Vício (localização e período de funcionamento não encontrados). Foi nesses e em outros espaços que Nilton iniciou a sua socialização gay, e também onde teve o primeiro contato com os *shows de transformistas*. Uma das primeiras transformistas que viu foi Glória Crystal¹⁴¹, que trabalhava nessa função desde meados da década de 1980.

O termo drag queen começou a se difundir por volta de 1994, tendo como marco na sua popularização o lançamento do filme “Priscilla, a Rainha do Deserto”¹⁴²:

Então eu tenho mais esse recorte histórico, de que a gente não costumava a chamar de drag antes do advento do filme "Priscilla", assim, aqui em Porto Alegre. Talvez em outras cidades ou outros grupos até se referissem como drag... Mas eu, eu me referia

¹⁴⁰ WEEKS, Jeffrey. *Op. Cit.*, 2000, s/p.

¹⁴¹ Glória Crystal é uma das primeiras transformistas de Porto Alegre, tendo começado a se montar em meados da década de 1980. É possível também a considerar como uma das primeiras drag queens da cidade, visto que durante o processo de “mudança” na nomenclatura da prática do transformismo, ela se apresentava com regularidade em bares e boates de público LGBT e acabou recebendo o título de drag. Atualmente Glória Crystal é identificada enquanto travesti/mulher trans, não deixando de se reconhecer como artista transformista. Contando hoje com, aproximadamente, 56 anos, ela foi a primeira LGBT a ocupar o cargo de secretária adjunta da Livre Orientação Sexual de Porto Alegre. É considerada uma das personalidades mais importante da história LGBT da capital, ou mesmo do estado do Rio Grande do Sul. Em 2015, no dia 29 de janeiro (Dia da Visibilidade Trans), Glória se casou no civil com Thiago Pereira da Silva, 34 anos. Cf.: ROSO, Larissa. Glória Crystal oficializa relacionamento de 15 anos no Dia da Visibilidade Trans. **Zero Hora**, Porto Alegre, 29 jan. 2015. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/comportamento/noticia/2015/01/gloria-crystal-oficializa-relacionamento-de-15-anos-no-dia-da-visibilidade-trans-4689641.html>. Acesso em: 17 maio 2021.

¹⁴² Priscilla, a Rainha do Deserto [“The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert”]. Direção de Stephan Elliott, Austrália: PolyGram Filmed Entertainment, Australian Film Finance Corporation (AFFC), Latent Image Productions Pty. Ltd., Specific Films, New South Wales Film & Television Office, 1994.

sempre como transformista. Então as minhas primeiras referências de drag são transformistas...

Remon Bortolozzi¹⁴³ afirma que o termo drag queen foi importado dos Estados Unidos, tendo chegado ao Brasil na década de 1990. Sendo assim, é provável que Nilton esteja certo nas suas suposições sobre o aparecimento da *persona* drag queen na cidade de Porto Alegre.

Foi encenando para os seus amigos – na casa de alguém ou na sua –, quando havia uma música adequada tocando, que Nilton saía dublando, com uma toalha na cabeça, e assim acreditava estar performando uma *persona* que transmitia glamour, sensualidade, alegria:

Eu tinha isso, que eu não sei te dizer o porquê, mas eu tinha. A Cassandra, ela já estava dentro de mim. E eu já experimentava muito, muito... E era engraçado, porque eu não precisava de maquiagem. Bastava uma música, bastava um salto alto, e se eu não tivesse salto alto não tinha problema, eu tinha o meu corpo. Eu fazia a coisa acontecer. Hoje eu vejo que a coisa acontecia na minha cabeça, né, mas eu conseguia ir pra esse lugar de ser uma pessoa, assim, né, a Cassandra era algo diferente de mim, que eu ainda acho. Claro que ela tá dentro de mim, mas eu penso a respeito da energia da Cassandra, sabe, eu penso a respeito do modo como ela se comunica, eu penso a respeito do modo como... Ai querido, eu penso a respeito de tudo... Nossa, é uma lista grande de coisas, em maior e menor grau, detalhes... Não só detalhes, coisas às vezes grandes também. Mas muitas coisas... **São muitas possibilidades de construção pra chegar num objetivo, pra eu chegar no entendimento do que eu quero que as pessoas vejam da Cassandra.** [grifo meu]

Nesse sentido, ao ter vivenciado e escolhido as possibilidades que lhe foram apresentadas, tais como o ingresso na companhia de dança, a sociabilidade gay e o trabalho enquanto performer masculino, foram artifícios que darão base para construir um projeto de arte drag que Nilton conceberá. Sem grandes intenções no início das suas experimentações de “montação”, no próximo capítulo será discutido de que forma as escolhas dele acabaram metamorfoseando os seus projetos artísticos e profissionais, considerando as possibilidades que foram sendo apresentadas nesse contexto de segunda metade da década de 1990, período que o conceito de drag queen é importado para o Brasil. Cassandra começa a ser libertada do Calabouço.

¹⁴³ BORTOLOZZI, Remom Matheus. *Op. Cit.* 2015, p. 127.

CAPÍTULO 3: BORBOLETA

A cultura e o mercado gay mostraram outra possibilidade para Júnior – considerando como primeira a possibilidade de sociabilização/identificação nos espaços gay –, a de trabalhar com a arte drag, ou melhor, a possibilidade de ser um artista drag. O seu interesse pela “universo da mulher”, o envolvimento com o teatro, a identificação como um homem cis homossexual e as suas atividades enquanto dançarino foram se entrelaçando conforme Nilton construía a sua trajetória, até chegar ao ponto de o levar a descobrir/desenvolver uma outra forma de se expressar para o mundo:

Porque quando eu me montei a primeira vez, eu levei muito tempo até me montar de novo... Eu não me montava todo final de semana. Eu não me montava pra testar e pra experimentar, não... Eu me montava para os outros verem, se não tinha ninguém pra ver, eu não me montava. Se eu queria fazer alguma coisa... Eu nunca precisei de maquiagem pra trazer a Cassandra, entende... Depois que eu entendi que tinha uma drag, que eu podia ter uma drag e que o que eu fazia podia ter um nome, né, tipo "ah, o que eu gosto de fazer artisticamente? Divertir as pessoas e ficar dando pinta, botar um salto alto, e ficar dando pinta, dando close, dublando”, que era o que eu gostava de fazer. Quando eu descobri que eu podia atrelar isso ao nome Cassandra Calabouço e a essa coisa "entidade drag", eu não precisava estar com a peruca, com a maquiagem. Eu tinha o meu corpo... Eu modificava o meu corpo, a minha postura, o meu jeito de falar, o meu olhar, minha caminhada. Eu sempre puxei isso para o corpo. Mas eu não fazia isso para o grande público, eu fazia isso, muito, para os meus amigos, tá? E aí eu experimentei muito, maquiagem, para os meus amigos verem. Quando eu comecei trabalhar para os outros, para o grande público (risos), tinha um maquiador que me maquiava, dois meninos, eram dois maquiadores que maquiavam todo o *cast* dessa casa em Cachoeirinha, que chamava Século XV, que foi quando eu comecei a montar a Cassandra sextas e sábados, durante uns cinco meses [em meados de 1998] eu acho que fiquei trabalhando... Toda sexta e sábado.

Antes de continuarmos vendo como Nilton se metamorfoseou em um artista drag, vamos nos voltar um pouco à história da arte transformista/drag. De acordo com Bortolozzi o travestismo cênico, isto é, “atores de identidade social cotidiana masculina interpretando personagens femininas por meio de mudanças corporais, vestuário, maquiagem, gestos minunciosamente ensaiados e alteração da voz”¹⁴⁴, existe nas experiências de teatro que a humanidade desenvolveu desde a Grécia Antiga, passando pelo teatro japonês do século XVII, pelos autos catequéticos que os jesuítas organizavam no período colonial brasileiro, até chegarmos no início do século XX, quando surge o termo “ator transformista”¹⁴⁵. Assim,

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 130.

¹⁴⁵ TREVISAN, João Silvério. *Op. Cit.*, 2018, p. 233.

conforme aponta Trevisan¹⁴⁶, esse travestismo cênico (e agora “mais profissional”¹⁴⁷) passa a ser chamado de transformismo, ao passo que os atores transformistas passam a ser reconhecidos também como travestis. Homens cis vestidos de roupas ditas femininas também começam a se exhibir publicamente nos cortejos e festividades do Carnaval brasileiro desde aproximadamente meados do século XIX¹⁴⁸; dessas práticas vão decorrer os “bailes de travestis”, populares na metade do século XX.

É importante salientar que o ambiente teatral chegou a ser conhecido como um lugar impróprio, de abrigo às “práticas pederastas” no Brasil dos meados do século XVIII¹⁴⁹, sendo até mesmo censurado às mulheres. Porém, essas técnicas teatrais do transformismo não necessariamente estão relacionadas a uma cultura homossexual ou mesmo transgênera. Também vale lembrar da tendência, como descreve Green¹⁵⁰ sobre o Rio de Janeiro do início do século XX, das práticas homoeróticas entre homens cis ocorrerem em espaços públicos, obviamente não tão explicitamente, enquanto as práticas entre mulheres cis acontecerem dentro dos lares, no espaço privado:

Já que os homens gozavam de muito mais liberdade para ocupar as ruas do que as mulheres, não seria nada inusitado um moço solteiro vagar entre o Largo do Rossio e a Avenida Central [espaços de sociabilidade, principalmente entre homens cis homossexuais no Rio de Janeiro] ou então sentar num banco e aguardar pacientemente até que outro rapaz se aproximasse [...]. Enquanto nenhuma mulher de boa família ousaria sair de casa desacompanhada depois do pôr-do-sol, os frescos [nome referido aos homens cis de performatividade dissidente no período] podiam percorrer sem problemas as ruas e parques do centro à procura de aventuras sexuais até alta madrugada.

É somente a partir da década de 1940 que começa a se formar uma subcultura homossexual cismasculina brasileira, conforme aponta Bortolozzi¹⁵¹:

Tanto Richard Parker (2002) como James Green (2000) defendem que essa subcultura sexual só se tornou mais variada e complexa a partir da década de 1940, não estando somente centrada em cenários sexuais escondidos e adquirindo visibilidade e multidimensionalidade, criando um mundo social que se decompunha em várias subculturas.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ Conforme aponta Rita de Cássia Colaço Rodrigues (2016, p. 101), a categoria de “ator-transformista” chega a ser usada oficialmente pelo sindicato de atores teatrais, “para distingui-los, ao mesmo tempo, do antigo travestismo caricato, realizado por homens heterossexuais nas revistas [os espetáculos teatrais] e chanchadas, e das bichas travestidas que exerciam a prostituição”.

¹⁴⁸ TREVISAN, João Silvério., *Op. Cit.*, 2018, p. 232.

¹⁴⁹ BORTOLOZZI, Remom Matheus. *Op. Cit.*, 2015, p. 130.

¹⁵⁰ GREEN, James N. *Op. Cit.*, 2019, p. 106-7.

¹⁵¹ BORTOLOZZI, 2015, p. 130.

De acordo com James Green¹⁵², mesmo que os espaços públicos oferecessem uma sociabilidade homossexual cismasculina, são os grupos de amigos, conhecidos como “turmas”, que estruturaram essa subcultura. As turmas proporcionavam o apoio necessário para enfrentar as “hostilidades sociais”, visto que boa parte dos homens que conseguiam assumir uma performatividade dissidente acabava sendo desamparada por suas famílias de origem. Essas “famílias construídas de outros homossexuais”, “famílias alternativas” surgidas entre as décadas de 1940 e 50 podem ser relacionadas, no sentido do estabelecimento de uma rede de apoio, com as famílias drag da *ballroom culture* e que aparecem no trabalho de Rubens Mascarenhas Neto¹⁵³, sobre drag queens de Campinas da última década.

À medida que as turmas iam se consolidando, essas amizades, que se reuniam, na maioria das vezes, às escondidas, tomam, como afirma Bortolozzi¹⁵⁴, os “elementos de travestismo e efeminação” como “signos culturais importantes para essas comunidades”. James Green¹⁵⁵ explica:

Os membros das turmas costumavam reunir-se no apartamento de alguém para pequenas festas, nas quais ocasionalmente organizavam brincadeiras que imitavam os desfiles de moda e concursos de beleza. Essas eram atividades discretas. Aqueles que frequentavam tais reuniões sabiam que deveriam entrar e sair do edifício sem despertar a curiosidade do porteiro ou dos vizinhos.

Esses encontros, me parecem semelhantes, se considerarmos a relativa liberdade performática que pode ser proporcionada pela situação de se estar entre amigos/pares, aos encontros em que Nilton começou a se montar, a experimentar o fazer drag. Todavia, é lógico que os contextos históricos são distintos, muito em razão do fato da “clandestinidade”, que Nilton não precisou enfrentar naquele momento de meados dos anos 1990. Além disso, os campos de possibilidades e até mesmo as referências performáticas eram bastante diferentes. As reuniões das “turmas”, no decorrer da década de 1950, começaram a acontecer em locais comerciais, tais como bares, que permitiam, com alguma segurança, aos frequentadores terem contatos homoeróticos e ainda realizar as brincadeiras de concurso de beleza e se vestirem “com glamour”, brincadeiras estas que se tornavam “cada vez mais profissionalizadas”.¹⁵⁶

¹⁵² GREEN, James N. *Op. Cit.*, 2019, p. 300.

¹⁵³ MASCARENHAS Neto, Rubens. *Op. Cit.*, 2018.

¹⁵⁴ BORTOLOZZI, Remom Matheus. *Op. Cit.*, 2015, p. 131.

¹⁵⁵ GREEN, James N. *Op. Cit.*, 2019, p. 306.

¹⁵⁶ BORTOLOZZI, Remom Matheus. *Op. Cit.*, 2015, p. 131.

Outro espaço de grande importância para a constituição da arte transformista no Brasil foi o Teatro de Revista. Thiago Soliva¹⁵⁷ aponta que esse chegou a ser um meio de “produção das sexualidades não-normativas como ‘lugar social’” mais importante que o carnaval e suas permissões de performatividade, sobretudo com os “bailes de travestis”. Em resumo, o Teatro de Revista diz respeito a espetáculos teatrais, que, entre as variadas possibilidades temáticas, costumam misturar atos musicais, números circenses, performances de cabaré e debates críticos e sarcásticos sobre política¹⁵⁸. Com origem na França do século XVIII, o Teatro de Revista fez bastante sucesso nos centros urbanos brasileiros durante a primeira metade do século XX, sobretudo no Rio de Janeiro. Estes espaços, como afirma Soliva¹⁵⁹, ofereceram uma “mudança de percepção da noite como momento de derives e prazeres”, permitindo as expressões artísticas mais variadas, sobretudo as que confrontavam as normas hegemônicas, quando “o ‘sentimento de *communitas*’ vivenciado pelos artistas do Teatro de Revista teria atraído, como ‘um imã’, toda sorte de homens e mulheres que não se identificavam com as convenções vigentes acerca de gênero e sexualidade”. A partir dos anos 1950, com a vinda de estrelas internacionais “em travesti” ao Brasil para apresentarem seus espetáculos¹⁶⁰, o Teatro de Revista passou a oferecer bastante destaque aos atores transformistas, ou travestis, como eram chamados. Surgem os “shows de travestis”:

As décadas de 1960, 1970 e parte da de 1980 viveram a eclosão dos shows de travestis brasileiras com inúmeros espetáculos. [...] A arte transformista, quando inserida no âmbito da produção cultural LGBT, passou de maneira antropofágica a mesclar de forma complexa o transformismo moderno e travestismo cênico junto a travestilidade e outras vivências da sexualidade e do gênero. Não se tratava mais somente da capacidade de impersonificar identidades diferentes ao gênero atribuído ao nascimento, mas de colocar o próprio gênero e a sexualidade como elemento de debate a partir dos elementos culturais da comunidade LGBT, produzindo a ativação subversiva de elementos de gênero e sexualidade hegemônicos e subalternos por meio da paródia, do glamour, da fantasia ou da caricatura.¹⁶¹

Sendo responsável pela impulsão ao estrelato a nível nacional e internacional de “travestis profissionais”, tais como Divina Valéria, Jane Di Castro, Marquesa e Rogéria¹⁶², os shows de travestis foram fundamentais para uma maior “aceitação” perante a sociedade desses sujeitos dissidentes da norma. Thiago Soliva¹⁶³ afirma ainda que “enquanto estivessem no

¹⁵⁷ SOLIVA, Thiago. *Op. Cit.*, 2016, p. 75.

¹⁵⁸ GREEN, James N. *Op. Cit.*, 2019, p. 354.

¹⁵⁹ SOLIVA, Thiago. *Op. Cit.*, 2016, p. 75.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 79.

¹⁶¹ BORTOLOZZI, Remom Matheus. *Op. Cit.*, 2015, p. 131.

¹⁶² SOLIVA, Thiago. *Op. Cit.*, 2016, p. 75.

¹⁶³ *Idem*, *Op. Cit.*, 2018, p. 36-7.

palco, esses seres teriam assegurada a sua existência”, ou seja, a construção identitária das travestis profissionais era atravessada por suas trajetórias artísticas:

Foi através desses espaços e pelo fazer artístico produzido para o consumo das massas que elas encontraram o ambiente propício para inventar uma identidade e uma rede de cooperação. Essa conexão com o fazer artístico mediou uma mudança vivenciada por elas na percepção acerca da prática de se “fazer travesti”. O surgimento da chamada “travesti profissional” [...] é um desdobramento desse processo.

Como vimos no Capítulo 2, foi a partir de meados da década de 1970, no Brasil, que os locais “mais abertamente” definidos para um público de homens cishomossexuais – além da possível presença de sujeitas que hoje poderiam ser identificadas como mulheres trans ou travestis –, começaram a ganhar visibilidade, sobretudo os bares e boates. Um dos fatores a que isso se deve são as ebulições culturais do final da década de 1960, mais especificamente na Europa e nos Estados Unidos. Neste último país, o levante de Stonewall Inn, um bar LGBT em Nova York, em 28 de junho de 1969¹⁶⁴, emergiu como um dos eventos mais emblemáticos desta nova realidade de visibilidade de espaços e sujeitos dissidentes em relação à cisheteronorma. Assim, as travestis/transformistas começaram a ganhar fama ao realizarem shows de dança e dublagem agora também nas boates gays.

É importante salientar a dificuldade de se definir categorias identitárias no transformismo e travestismo, principalmente nesse período entre as décadas de 1950-1980, conforme argumenta a historiadora Rita de Cássia Colaço Rodrigues¹⁶⁵:

Havia, pode-se dizer, dois tipos distintos de travestis (ou “fazer travesti”, como era usual dizer na ocasião), em nossas artes cênicas, casas noturnas, cinema e no carnaval: homens heterossexuais fazendo a representação do feminino em forma de paródia, (do que Oscarito e Grande Otelo são as expressões máximas, popularizadas através do cinema); e, também, mulheres (em muito menor número), no carnaval e no teatro (aqui não tão frequentemente burlesca quanto aqueles), sem vinculação necessária à homossexualidade; e, igualmente no teatro, em boates e no carnaval, homens então designados como homossexuais (hoje transgêneros), portadores de estilo de gênero dito efeminado (bichas, na terminologia popular; invertidos, anormais, pervertidos, bonecas e enxutos, no dizer da imprensa). Essas pessoas, então designadas pelo pronome masculino, não se apresentavam com o gênero feminino para os atos cotidianos da vida civil; mesmo na ida para o teatro ou boate, onde apresentariam os

¹⁶⁴ O levante ocorrido no bar Stonewall Inn no dia 28 de junho de 1969 se decorreu em razão de uma batida policial, atos de repressão comum em espaços como estes na cidade de Nova York. Era frequentado majoritariamente por gays, lésbicas e pessoas trans, que, neste dia, estando cansados/as desse tratamento violento e discriminatório, se revoltaram contra a polícia após tentativa de detenções das/dos clientes do bar. Um grande público, pertencente em sua maioria a comunidade LGBT e moradora nas proximidades do bar, começou “a atacar” os policiais, que tiveram que se recolher. Nos dias seguintes iniciou-se uma série de protestos na cidade, que exigiam direitos civis aos LGBT. Logo, as manifestações se expandiram para o mundo ocidental, considerando suas particularidades. No momento presente se celebra nesta data o Dia Internacional do Orgulho LGBTQIAP+.

¹⁶⁵ RODRIGUES, Rita de Cássia Colaço. Artes de Acontecer: e travestis na Cidade do Rio de Janeiro, do Século XIX a 1980. **Revista Esboços**, Florianópolis, v. 23, n. 35, p. 90-116, set. 2016, p. 104.

seus shows. Montavam-se e desmontavam-se (como costumam dizer ainda hoje) no local da apresentação.

Como vimos Nilton relatar mais acima, suas primeiras referências na arte drag foram artistas transformistas. Conforme o relato de Luciano Berta¹⁶⁶, já nos anos finais da década de 1980, as transformistas/ os atores transformistas já ganhavam grande destaque na cena noturna de Porto Alegre. O bar da Vanda, localizado neste momento na Rua José Bonifácio, que faz limite com o Parque Farroupilha e bastante próximo ao “transgressor” bairro Bom Fim, foi um espaço onde ocorriam apresentações desse tipo, tais como o show “Milk Shake”, de Laurita Leão¹⁶⁷. Nilton relata que frequentou algumas vezes o bar Vanda. Quando o bar esteve endereçado na Av. Ramiro Barcelos, esquina com a Rua Castro Alves (bairro Bom Fim), ele chegou a assistir uma apresentação da transformista Rebecca McDonald. No endereço da Rua José Bonifácio, Nilton também chegou a frequentar o bar da Vanda, no entanto, me contou que não assistiu Laurita Leão lá.

Outro local onde as transformistas se apresentavam foi a casa noturna Discretus (que variou de localização entre a Av. Assis Brasil, na Zona Norte, e a Av. Venâncio Aires, próxima do Bom Fim). Aqui sim, Nilton diz ter assistido performances de Laurita Leão, e também foi onde presenciou pela primeira vez as transformistas Gloria Crystal e Gudiara Makimba. Segundo Berta, ficou famoso na Discretus o show “Viva a Preta”¹⁶⁸, apresentado por Dandara Rangel¹⁶⁹ e Gudiara Makimba, com Glória Crystal de coadjuvante. Mais tarde, Crystal acabou ganhando um show solo na mesma casa. Ao falar da sua trajetória de 30 anos trabalhando na noite como “ator transformista”¹⁷⁰, Glória Crystal relata a perseguição policial aos sujeitos LGBT, que acabavam sendo levados para a Delegacia de Costumes na década de 1980.

¹⁶⁶ Luciano Berta é ator e licenciado em Ciências Sociais que pesquisa autonomamente sobre a arte transformista. Em minhas pesquisas, encontrei o seu blog “Transformismo. Uma Arte!”, criado em 2009 e com última *postagem* em 2018. Mais particularmente, usei aqui o *post* intitulado “Autoria – Quem sou? 2”, publicado em 2009, no qual Berta reproduz uma entrevista que concedeu ao fotógrafo Gerson Roldo para outro blog, o qual não existia mais já em 2009. Nessa entrevista, o pesquisador discorre sobre locais e personalidades que foram importantes para a arte transformista/drag entre final dos anos 1980 e década de 2000. Obviamente, todas informações da entrevista são de acordo com a memória de Berta, que presenciou o que está relatando. As informações apresentadas “batem” com as que Nilton também relatou/lembrou. Cf.: BERTA, Luciano. Autoria – Quem sou? 2. **Transformismo. Uma Arte!** (blog), [S.L.], 10 fev. 2009. Disponível em: <https://memorabiliagay.blogspot.com/2009/02/>. Acesso em: 07 mai. 2021.

¹⁶⁷ Laurita Leão é a persona interpretada pelo artista Lauro ramalho. Também é considerada uma das primeiras transformistas /atores-transformistas de destaque na cena cultural de Porto Alegre.

¹⁶⁸ Nilton relatou que não chegou a assistir ao show “Viva a Preta”.

¹⁶⁹ Dandara Rangel foi uma transformista extremamente importante para a cultura (LGBT ou não) de Porto Alegre. Infelizmente faleceu em 2015, aos 50 anos, devido ao câncer.

¹⁷⁰ PNUDBrasil [Canal no *YouTube*]. **Livres & Iguais - Entrevista com Glória**. [S.L.], 30 abr. 2014, 3:58 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=smSHKAXnH9Y>. Acesso em: 07 mai. 2021.

Luciano Berta¹⁷¹ também relata o itinerário gay de Porto Alegre dos idos de 1988, período em que começou a frequentar os espaços noturnos. Ele conta que era comum sujeitos LGBT se encontrarem no bar Doce Vício (localizado ao lado do Colégio Militar, também na Rua José Bonifácio) e que, por volta de uma hora da madrugada, migravam para a boate Enigma, no Centro. Outra transformista citada por Berta, e que Nilton também reconhece como uma de suas primeiras referências, é Lady Cibele¹⁷², que realizava um “pocket-show” de dublagem na boate Vitraux (inaugurada em 1983 e ainda em funcionamento, localizada na Rua da Conceição, centro da cidade). Ao falar de Lady Cibele, Nilton problematiza as diferenças entre transformistas e atores transformistas, após meu pedido para que indicasse transformistas/atores transformistas que conheceu nos anos 1990:

Lady Cibele... Rebecca McDonald... Acho que até a Dandara [Rangel] chegou a ter a legenda de ator transformista. Porque, entende que tem um recorte de classe, tá... Assim, um ator transformista sofre menos preconceito do que um transformista. Porque o ator transformista é o quê, é o cara que... Isso lá naquela época, tá... Era muito melhor ser um ator transformista, como é o caso do Caio Prates, do Lauro Ramalho [intérprete de Laurita Leão], do Everton Barreto, que é a Lady Cibele, do João Carlos Castanha, que tem a Maria Helena Castanha... Esses atores transformistas, eles tinham o aval da arte, enquanto que [para] os transformistas era o aval da boate. E daí tinha... Quem que fazia nas boates, [como] a Glória Crystal.

Rebecca McDonald é outra personagem da geração 1980-90 de grande importância para a arte transformista porto-alegrense. Nilton conta que Rebecca chegou a ser “capa de revista, fez curta, fez um monte de coisa”.

Enfim, foi vivenciando, na plateia, as apresentações destas e outras artistas que Nilton acabou desenvolvendo o seu interesse pela arte transformista. Foi no bar d’A Vanda, no Discretus e no Vitraux os primeiros lugares gays onde ele teve contato pela primeira vez os shows de transformistas. No entanto, foi nesse momento de meados da década de 1990 que a categoria drag queen começou a ganhar espaço na cultura gay brasileira. Por possuir basicamente as mesmas características de uma transformista, o mercado gay começou a se referir às artistas que se apresentavam dançando e dublando divas e cantoras *pop* como drag queens. Nilton comenta sobre esse contexto:

Ela [Glória Crystal] diz que ela foi uma das primeiras drags, e de fato não deixa de ser, né, porque tem essa coisa, esse entendimento de que transformistas também eram drags. E aí quando surgiu essa coisa “ah! Drag, drag”; “Ah, a Glória, chama a Glória”, que já se montava, era uma transformista, então a Glória passa a ser a uma drag. Mas

¹⁷¹ BERTA, Luciano. Autoria – Quem sou? 2. **Transformismo. Uma Arte!** (blog), [S.L.], 10 fev. 2009. Disponível em: <https://memorabiliagay.blogspot.com/2009/02/>. Acesso em: 07 mai. 2021.

¹⁷² Lady Cibele é a persona interpretado pelo artista Everton Barreto. Junto com Leão, Crystal e Rangel, é uma das primeiras transformistas/atores transformistas reconhecido na cena cultural de Porto Alegre.

tem muito recorte, tem muito atravessamento, desde questões estéticas, que na época balizavam pra gente poder rotular, né... "Tá, mas é uma drag ou é uma transformista?", "não, essa é drag, olha como tá diferente"... Usava vinil, usava pedra colada no rosto, uma maquiagem específica. A transformista, ela geralmente dublava música lenta, de grandes divas. E tinha aquele apelo de mais verossimilhança, assim, sabe, de parecer com uma mulher, o que a gente hoje chama de drag mais "fish"...

Assim como a distinção entre transformista e ator transformista, na prática, pode ser complexa demais para possibilitar o estabelecimento de categorias muito estanques e separadas, as diferenças entre drag queen e transformista também caminham no mesmo sentido. João Silvério Trevisan¹⁷³ aponta que as drag queens atuam “a partir de um conceito mais flexível de travestismo”, no sentido de ser fácil o “desmonte” da *persona*, após o término do show, quando o intérprete da drag volta a se vestir e performar enquanto homem cisgênero, ao passo que o travestismo seria o praticado pelas “travestis profissionais”, como Rogéria¹⁷⁴ e Divina Valéria. Estas, por performarem enquanto mulheres também após seus shows, chegaram a realizar procedimentos estéticos para ganhar características corporais ditas femininas. Trevisan¹⁷⁵ continua dizendo que as drag queens apresentavam um “componente mais lúdico e satírico semelhante ao das caricatas do Carnaval”. Dessa forma, a distinção mais comum entre transformistas e drag queens acaba ficando “em torno das diferenças das linguagens artísticas”, como afirma Remom Bortolozzi¹⁷⁶. O autor acrescenta que a drag também é conhecida por ser “exagerada, usando signos que remetem a características surreais”. Contudo, ele¹⁷⁷ acaba afirmando que “essa distinção também perde o sentido, haja visto que o deslocamento de signos de gênero a partir de elementos de humor, surrealidade, absurdo ou fantasia já compunham a arte transformista brasileira há décadas”. Exemplo disso é a transformista Laura Vison, que durante o dia atuava como professor de História, enquanto homem cis, e a noite apresentava shows que usavam da surrealidade em boates gays da década de 1970. Laura também chegou a realizar procedimentos estéticos, como a aplicação de silicone nos seios¹⁷⁸. Nilton complementa a problematização entre estas distinções de “linguagens artísticas”:

Naquela época [década de 1990], então a gente buscava muito esse entendimento, né, do tipo "tá, mas quem é o quê", e sempre essa coisa das caixinhas. Então, durante muitos anos no Brasil, por exemplo, a Cassandra sempre foi caricata, sempre foi considerada uma drag caricata, antes de vir o advento do [reality show do] RuPaul. E agora a gente nem usa mais termos em português, a gente classifica as drags, por

¹⁷³ TREVISAN, João Silvério. *Op. Cit.*, 2018, p. 237.

¹⁷⁴ “Diante das oposições entre homem e mulher, viril e gay, travesti e transexual”, Rogéria dizia que preferia ser chamada de “artista”. Cf.: BORTOLOZZI, Remom Matheus. *Op. Cit.*, 2015, p. 127.

¹⁷⁵ TREVISAN, João Silvério. *Op. Cit.*, 2018, p. 237.

¹⁷⁶ BORTOLOZZI, Remom Matheus. *Op. Cit.*, 2015, p. 127.

¹⁷⁷ *Ibidem.*

¹⁷⁸ *Ibidem.*

exemplo, em "*comedy queen*", "*fish queen*", "*drama queen*" (risos)... *Freak*... Mas enfim, naquela época a gente tinha as nossas categorias, assim, então tinha top drag, que eram as drags que faziam bate cabelo, que usavam pouca roupa e exploravam mais o seu corpo mesmo...

Leandro Berta¹⁷⁹ também comenta sobre as distinções que percebeu na passagem do fazer arte transformista para o fazer arte drag:

Os shows, em geral, eram mais simples, mas tinham mais glamour, mais interpretação. O transformismo puro imperava. Não eram as músicas de pista que elas mais faziam, não. Eram grandes temas românticos, de filmes, grandes cantoras, próprias para grandes interpretações. Shirley Bessey, Barbra Streisand, Tina Turner, Edith Piaf, Liza Minelli, Eartha Kitty, Carmem Miranda, Gal Costa, Rita Lee, Vanuza... O visual podia ser mais pobre, mas em compensação as dublagens... nossa! eram maravilhosas. Aí veio a Madonna e as coisas começaram a mudar... [...] Depois veio o estilo drag no final dos 90 e mudou tudo isso. O foco saiu da dublagem e foi para o impacto da música, do visual. Não se usa mais quase vestido, as performances parecem ser sempre as mesmas. Mas ganhamos muito em qualidade e produção. A maquiagem melhorou muito. Dia desses olhava uma foto e percebi que antes as bichas não usavam cílios postiços, tu acredita? *Strass* era artigo de luxo, muito luxo!

Desse modo, presumo, as distinções entre drag queen e transformista acabaram ficando no campo das designações adotadas e dirigidas para a mesma prática, que é o travestismo cênico. Percebe-se também que tais mudanças de nomenclatura, e até mesmo de práticas, nas “linguagens artísticas” aconteceram com o passar das gerações. Se as possibilidades de mercado, de cultura e de postura da geração do travestismo cênico, a partir das décadas de 1970-80, são outras, quando comparadas com a geração das “travestis profissionais” das décadas de 1950-70, o mesmo acontece na comparação entre as transformistas dos anos 1980 com as drag queens dos meados de 1990 em diante. Nilton comenta:

Hoje não se usa mais transformista... Assim, né, eu que tô dizendo "hoje não se usa mais"... Hoje as pessoas que estão aqui, dando nomes pras outras, elas não usam mais essa coisa, pra dizer "ah, a Cassandra é transformista...". Não, hoje dizem "a Cassandra é drag". E quando a gente olha, por exemplo, o Castanha, a Maria Helena Castanha... O Castanha é uma drag, ele não deixa de ser uma drag, né...

A esta altura do capítulo, acredito que seja importante pontuar que estas reflexões de Nilton sobre os fazeres transformista e drag partem do presente, a partir das memórias que ele possui sobre aquele período, e o que então se falava/vivenciava, que foram acionadas no decorrer da entrevista. Digo isso apenas para contextualizar que ele, obviamente, não possuía tal compreensão no passado, muito menos usou dela para montar sua *persona*. Ele consumia a arte transformista na sua sociabilidade nos espaços gays, e, conforme foi tendo mais contato

¹⁷⁹ BERTA, Luciano. *Op. Cit.*, 2009.

com esta cultura gay (como, por exemplo, ao assistir ao filme *Priscilla, a Rainha do Deserto*, de 1994¹⁸⁰), assim como atuando enquanto performer nas boates, tudo isso coadunou com o seu desejo de performar, artisticamente, as características que ele denomina do “universo da mulher”. Se, no início dos anos 1990, ele não se importava em performar um visual mais *queer*, já na segunda metade da década tinha ainda mais artifícios/motivos para questionar as performances de gênero hegemônicas:

O meu corpo, ele era muito definido, assim, né, eu não era grande, não era bombado, mas como eu dançava, imagina, fazia aula cinco dias por semana, tava sempre dançando, cheio de atividade, [voz cômica] jovem... Então o meu corpo, ele era bem definido, assim, então era um contraste, né, de um rosto bem maquiado com um corpo mais masculino¹⁸¹, mas com biquíni... E aí todo depilado. [ver Figura 3]

Figura 3 – Cassandra no concurso de Rainha do Carnaval, na boate Vitraux, em 2003.



Fonte: Acervo pessoal de Nilton Gaffrée Jr. Autoria: Ramona Mitz¹⁸².

¹⁸⁰ Nilton conta que assistiu ao filme no cinema, com uma amiga, no ano de 1994. Ele estava no seu último ano de faculdade e no primeiro ano de Ballet Phœnix.

¹⁸¹ Durante a entrevista, Nilton pede para explicar o modo que usa “feminino” e “masculino”: “eu acho importante eu fazer uma ressalva que, quando eu me refiro ao masculino e ao feminino, não é com base nas reflexões que hoje a gente tem capacidade de fazer. Eu falo baseado, a grosso modo, dentro daquele escopo mais superficial e heteronormativo de entendimento a respeito do que seja masculino e feminino, e não a respeito do conceito que hoje a gente tem, né, de que isso na verdade é uma construção. [...] Então eu falo aqui desse feminino e masculino nesse conceito mais... Datado, né, não é dentro do que hoje a gente entende sobre isso.”

¹⁸² Ramona Mitz foi uma drag queen que trabalhava como apresentadora na boate Vitraux. Infelizmente faleceu em 2004.

Além de usar como referência as artistas transformistas e drags que estavam ao redor, tais como Charlene Voluntaire, com quem trabalhava no Ibiza Club, Nilton tomou como suas principais referências, além de artistas brasileiras e estrangeiras, as mulheres de sua família, mãe e irmãs:

Alguém que me inspirou a fazer drag, muito, muito, muito... Foi a Charlene. Eu ainda hoje admiro muito o trabalho da Charlene. É bem verdade que eu tenho um atravessamento de amizade, né, com o Charles, que é anterior à existência da Charlene e à existência da Cassandra. Mas eu, por vários motivos, eu acho a Charlene incrível. E com certeza ela foi uma grande referência para mim, até de eu ver que era possível, né... Tipo, é um amigo, é alguém tão próximo... A gente tem tantas coisas em comum. Se ele pode, talvez eu possa também, apesar de eu ter levado bastante tempo. Ele tem aí uns bons quatro anos na minha frente... Eu acho que a Charlene já tem 25 anos de carreira, talvez 26...

[...]

Eu amo a Gretchen. Eu busco trazer a Cassandra pra esse universo um tanto... Comum, sabe, a Gretchen é uma mulher que ela é comum. [...] Ela é uma pessoa comum. Eu gosto muito disso. E claro, daí tem Madonna... Nossa, tantas cantoras nacionais e internacionais que eu admiro tanto e que com certeza foram referências e hoje ainda são. Mas, o motivo, assim, que fez eu gostar disso, realmente foram as mulheres da minha família. Não existem outras. Foi porque eu tinha mesmo uma mãe e três irmãs maravilhosas que estavam sempre no meu imaginário e aquela coisa toda dos guarda roupas e das caixas de maquiagem e das bijuterias que eram muito melhores do que a caixa de coleção de moedas do meu pai (risos)... Ai gente, o que é uma caixa de coleção de moedas perto de uma caixa de maquiagem, sabe...

As referências às divas do *pop* é algo que remonta ao transformismo de meados do século XX, quando as divas do rádio e do cinema inspiravam as artistas deste gênero. Nilton conta que suas prioridades quanto às divas que lhe influenciam são aquelas do cenário nacional, passando pelo cenário latino, e só após as cantoras e celebridades de origem, podemos dizer, anglo-europeia. Essas escolhas, ele afirma, partem de um “um posicionamento político”, por considerar que no Brasil “tem muito artista bom”: “o grosso do meu trabalho performático em dublagem é com músicas da MPB, tem esse traço de cantoras da música brasileira. E não só da MPB, mas enfim, da música brasileira de um modo geral”. Esse traço se deve ao fato de Nilton considerar que “desde sempre, no Brasil, a gente sabe que qualquer coisa que signifique *pop*, e drag é *pop*, né, tá nesse universo *pop*”, no sentido de uma importação, sobretudo, da cultura *pop* estadunidense. Suas preocupações se baseiam, além da busca por mais valorização da cultura nacional como um todo, na importância de se preservar a cultura e a linguagem LGBT brasileira. Nilton toma o próprio sucesso do *reality show* RuPaul’s Drag Race como algo que deve ser discutido com cautela, pois considera que há vantagens e desvantagens no *boom* da arte drag após 2009:

Eu sempre amei e odiei a RuPaul. Eu amo e sou muito grato a ela, acho que o que ela faz pela cena drag é maravilhoso, mas eu tenho um posicionamento crítico a respeito disso também, e reflexivo, assim, do tanto que isso achatou, acabou com toda uma

história que a gente tinha aqui... Da nossa história drag. E hoje em dia tem um padrão, né? Quer te montar? Tu sabes que tu vais... E assim, até essa questão de linguagem que eu acho tão poderosa que é o pajubá¹⁸³, as manas hoje não tem mais, não dominam mais o pajubá! E isso tá quase que se perdendo porque hoje elas falam do *shade*¹⁸⁴, elas falam do *costume*, *change costume*... Gente, é troca de figurino, sabe... Eu acho que tem várias coisas que a gente não precisa... "Ah, eu quero ver um *lipsync*¹⁸⁵ babadeiro¹⁸⁶", não... [É] "Eu quero ver uma dublagem babadeira". Eu acho que a linguagem é uma coisa muito importante, e sempre que eu posso, eu puxo para o português do Brasil, para o nosso Brasilão...

Algumas artistas brasileiras da música que Nilton cita como inspiração são: Alcione, Ana Carolina, Ângela Maria, Ângela Ro Ro, Beth Carvalho, Elba Ramalho, Fafá de Belém, Fernanda Abreu, Fernanda Takai, Gal Costa, Gretchen, Ivete Sangalo, Kelly Key, Maria Bethânia, Marisa Monte. Enfim, como ele mesmo pontuou, "um grande caldeirão". Glória Stefan, Shakira, Thalía são algumas de suas referências latinas. Mesmo tendo seus posicionamentos críticos e políticos quanto à importação da cultura estadunidense, ele também não deixa de inspirar em artistas como "Christina Aguilera, Mariah Carey, Madonna..."¹⁸⁷, e se declara: "Amo! Amo todas, amo todas... Sou fã de Madonna, sou fã de Mariah Carey, mas na hora de dublar, elas são as minhas exceções".

Dadas suas referências artísticas, tanto da cena drag/transformista local quanto as divas do cenário musical, Nilton conta que não chegou a ter um momento de planejamento, de reflexão sobre como seria sua performance quando montado de Cassandra. Considerando a sua

¹⁸³ Segundo Nathalia Peres, o pajubá significa "um conjunto de palavras e expressões utilizadas pelo grupo GLBT. É chamado de bajubá ou linguagem das monas/bibas/gays. Não existe nenhum tipo de registro formal em livros, mas é falado em várias regiões do Brasil. Com isso, existem várias formas de chamar esta linguagem, Pajubá, língua já dos gays, bajubá e etc. Vip e Lib; Peter Fry afirmam que a linguagem tem origem africana, porque os homossexuais não eram aceitos em nenhuma religião; apenas no candomblé. Nos cultos, a linguagem utilizada era a nagô e yorúba. Os homossexuais utilizavam a linguagem como um código entre eles". Cf.: PERES, Nathalia da Cruz. **Uso e apropriação do Bajubá na construção de uma identidade LGBT**. 2017. 53 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação), Universidade Federal do Pampa, Letras – Habilitação Português/Espanhol e Respectivas Literaturas, Jaguarão-RS.

¹⁸⁴ *Shade*, de significa em tradução livre "sombra". É usado como gíria, de origem estadunidense, na internet como abreviação da expressão *throw a shade*, que quer dizer "jogar/mandar/fazer uma indireta"; Cf.: LARA, Rodrigo. O que é shade? Entenda como a expressão que apimenta as redes sociais. **UOL**. São Paulo, 11 abr. 2019. Disponível em: <https://www.uol.com.br/tilt/noticias/redacao/2019/04/11/o-que-e-shade-entenda-como-a-expressao-e-usada-nas-redes-sociais.htm>. Acesso em: 17 mai. 2021.

¹⁸⁵ *Lipsync* é a expressão usada para se referir ao ato de dublar uma determinada música. É a dublagem que costuma acompanhar os shows de transformistas e drags.

¹⁸⁶ "Babadeiro" nesse caso foi usado como "marcante, escandaloso", em um sentido positivo. É uma expressão do dialeto bajubá.

¹⁸⁷ A admiração por mulheres cis conhecidas como "divas", seja do cinema, TV, ou da música, remonta à primeira metade do século XX, ao menos no Brasil, conforme James Green (2019) afirma sobre as transformistas que se inspiravam nas divas do rádio. A dissertação de mestrado de Wellthon Rafael Aguiar Leal (2017) discute a construção identitária de homens cis homossexuais enquanto "consumidores" de divas *pop*.

trajetória que vimos até aqui, os projetos que ele delineou até 1998 foram se metamorfoseando conforme o campo de possibilidades em que estava inserido. De acordo com Bortolozzi¹⁸⁸,

o processo de construção identitária no âmbito da sexualidade e do gênero é um fenômeno que não pode ser isolado das trajetórias sociais das pessoas – incluindo suas redes de sociabilidade, sua inserção em uma comunidade cultural e sua trajetória de carreira (seja artística, como no caso da arte transformista, ou não).

Portanto, considero que processo de construção da *persona* drag não pode ser desvinculado da construção identitária do intérprete e de sua inserção sociocultural. A identificação de Nilton enquanto um homem cis homossexual foi um processo longo, no qual também não houve planejamento. O projeto dele era evitar sofrer por ser quem era/é. Na medida em que os espaços que frequentava foram lhe possibilitando segurança e até mesmo conhecimento, os receios de fazer, de performar o que quisesse ou que lhe dava conforto e alegria foram se perdendo. O momento social e pessoal que Nilton Gaffrée vivia em 1998 lhe possibilitou criar, ou trazer ao “campo material”, a Cassandra Calabouço:

Assim, foi algo muito natural... Eu nunca me dediquei a pensar sobre isso, assim... Eu tinha vontade e eu fazia. E na época a gente não tinha... Não é como hoje, sabe, que a gente tem uma outra visão sobre drag, sobre a possibilidade de estar *in* drag, assim, né... Então, realmente, a Cassandra, quando ela surgiu, ela surgiu do meu amor pelas mulheres da minha vida, ponto. Né, da minha mãe, das minhas irmãs, e desse meu fascínio pelo universo da mulher... Claro, eu tenho lá as divas, as grandes divas da Cassandra, referências artísticas...

[...]

Tenho essa consciência. E aí quando eu comecei a dar vazão pra essa coisa de estar *in* drag, de construir... Eu te dizer isso, de construir essa *persona*, eu não construí a Cassandra, eu não construí... É como se ela já estivesse, sabe, ela era uma parte que estava em mim... Óbvio que com o tempo eu fui lapidando, e fui melhorando, e fui questionando, e fui aprimorando isso, mas eu nunca pensei...

Em meados da década de 1990, a comunidade LGBT começava a se aproximar mais da configuração que conhecemos hoje, tanto a respeito de categorias identitárias mais definidas, quanto no que se refere ao movimento social. No VIII Encontro Brasileiro de Gays e Lésbicas (EBGL), em janeiro de 1995, foi fundada a Associação Brasileira de Gays, Lésbicas e Travestis (ABGLT)¹⁸⁹. Contudo, segundo Marisa Fernandes¹⁹⁰, o apoio para a criação da ABGLT não foi unânime entre os grupos de militância que participavam do encontro, muito em razão de não constar no Estatuto as solicitações de mais equidade entre gays e lésbicas nas tomadas de decisões sobre o movimento, que era praticamente dirigido por homens cis homossexuais. Além

¹⁸⁸ BORTOLOZZI, Remom Matheus. *Op. Cit.*, 2015, p. 125

¹⁸⁹ FERNANDES, Marisa. *Op. Cit.*, 2018, p. 104.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

disso, a autora aponta o fato de haver acusações sobre uma suposta manipulação “burocrática” e de “interesses financeiros” com a então institucionalização do movimento, chamado nesse momento de GLT¹⁹¹. Ainda de acordo com a historiadora¹⁹², mesmo que as opiniões estivessem em conflito, “nada foi impedimento para o nascimento da ABLT, uma organização que moldava um novo ativismo LGBT, com o formato centralizador, de postura reivindicatória perante o Estado e de representante e porta-voz oficial do movimento LGBT brasileiro”.

Um dos grupos presentes no VIII EBGL e que também se posicionou contra o Estatuto da ABGLT foi o Nuances – Grupo pela Livre Expressão Sexual. Segundo Trevisan¹⁹³, “na última década do século XX, os grupos ativistas multiplicaram-se significativamente em todo o país e passaram a atuar de forma mais direta, respondendo às tendências e necessidades diversificadas da comunidade homossexual”. O Nuances foi um desses grupos ativistas, fundado em Porto Alegre no dia 21 de novembro de 1993, na sede do Grupo de Apoio à Prevenção da Aids do Rio Grande do Sul (GAPA/RS).¹⁹⁴ Inicialmente conhecido como Movimento Homossexual Gaúcho (MHG), o Nuances foi e é até hoje um dos principais grupos de militância pelos direitos LGBT na cidade, tendo como uns de seus feitos a organização da primeira “parada gay” de Porto Alegre, em 1997, batizada de Parada Livre, além da intensa campanha pelos direitos previdenciários advindos das relações homossexuais, da qual o grupo saiu vitorioso nos processos judiciais.¹⁹⁵

Ainda em meados da década de 1990, o movimento então chamado de GLT – visto que o acréscimo de bissexuais à sigla ocorreu somente em 1999 – se organizava para ampliar a visibilidade de seus sujeitos e de sua cultura, ao mesmo tempo que o mercado GLS também andava em um sentido semelhante, na busca de expansão. No entanto, Regina Facchini¹⁹⁶ pontua que existia uma distinção, ou melhor, uma postura do movimento em se mostrar como oposição ao mercado, que tinha como maior interesse as questões comerciais. Essas tendências de buscar mais visibilidade à comunidade LGBT resultaram no surgimento das *paradas*, em diversas capitais do país, como aponta Isadora França¹⁹⁷:

¹⁹¹ Gays, Lésbicas e Travestis.

¹⁹² FERNANDES, Marisa. *Op. Cit.*, 2018, p. 104.

¹⁹³ TREVISAN, João Silvério. *Op. Cit.*, 2018, p. 352.

¹⁹⁴ GOLIN, Célio *et. al.* (Org.). **Nuances 25 anos**. Uma trajetória inconformada com a norma. Porto Alegre, [s.n.], 2017. p. 17.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 22.

¹⁹⁶ FACCHINI, Regina. *Op. Cit.*, 2002, p. 124.

¹⁹⁷ FRANÇA, Isadora Lins. Identidades coletivas, consumo e política: a aproximação entre mercado GLS e movimento GLBT em São Paulo. **Horizontes Antropológicos**, v. 13, n. 28, p. 289-311, 2007b, p. 298-299.

Diferente das outras manifestações, as paradas, inspiradas em eventos semelhantes de outros países, pressupunham uma periodicidade anual e se destinavam, especialmente à celebração do “orgulho” e à visibilização de demandas do movimento, inaugurando um estilo diferenciado de atuação política, pautado também por atividades de caráter lúdico, que incluíam. O sucesso das paradas também remete a uma mudança do discurso característico do movimento: a ênfase na vitimização de GLBT, bastante característica do movimento na década de 1980, passou a dividir espaço com um discurso e ações que procuravam afirmar uma identidade qualificada como “positiva”, na maior parte das vezes personificada na ideia de “orgulho homossexual”.

A primeira Parada Livre de Porto Alegre, no inverno de 1997, deu início a uma maior consciência de identificação com a comunidade aos sujeitos LGBT da cidade. Nilton conta que esteve presente nessa primeira parada, organizada pelo grupo Nuances, em relação ao qual ele guarda respeito e uma “sensação de pertencimento”, mesmo que não tenha participado ativamente do coletivo. A primeira edição contou com aproximadamente uma centena de pessoas, que marcharam nos arredores do Parque Farroupilha; no ano seguinte, o número do público aumentou para mais de mil¹⁹⁸. Conforme foram se desenvolvendo, as Paradas Livres começaram a contar com um palco de atrações, onde, sobretudo, drag queens eram/são convidadas para se apresentar. Nilton conta que Cassandra esteve presente em diversas edições, chegando a ser uma das apresentadoras oficiais do evento, em meados da última década.

Considerando as possibilidades de brincar nos armários das mulheres de sua família durante a infância e de performar entre amigos, podemos dizer que Nilton ainda não “estava *in* Cassandra” nestes momentos. Foi através do convite para se apresentar *in* drag no aniversário de um de seus amigos, no Bar Ocidente, que Nilton apareceu montado em público pela primeira vez, fora dos espaços privados onde ele, até então, “ensaiou”, sem intenções maiores, a Cassandra Calabouço.

Não sabendo nada de caracterização, sem referências diretas, sobretudo como as que existem hoje em dia através da internet, do YouTube, etc., Nilton teve ajuda de um amigo para fazer a maquiagem, ao passo que o figurino foi emprestado por uma de suas irmãs: “um maiô preto e um tamanco de plástico branco, com um salto desse *tamainho* [sinal de pequeno com as mãos], assim, horrível, horrível, horrível...”. A peruca foi confeccionada por ele, sendo “um monte de faixas de *kanekalon*¹⁹⁹ branco” que foram amarradas e costuradas em uma touca, e esta foi presa em sua cabeça com uma corda. Nilton relembra a “função” que foi:

Eu não sei como eu não tive, sei lá, alguma coisa na cabeça... Não sei como não me faltou oxigênio... Vai ver que até hoje eu sou meio lesado por causa disso, porque eu

¹⁹⁸ GOLIN, Célio. *Op. Cit.*, 2017, p. 66.

¹⁹⁹ Tipo de cabelo sintético.

fiquei muito tempo sem oxigênio. Porque a peruca era amarrada. Ela foi costurada em uma touca, mas pra ficar presa tiveram que amarrar, assim, por baixo das mechas. Era um perucão branco, lindo... Mas meu deus, como eu penei. O meu debut já foi assim, ó, uma danação. Eu me lembro do desconforto...

Apesar dos sufocos, Nilton não estava sozinho no *debut* de Cassandra. Ele chamou o seu grupo de amigos do Ballet Phöenix, que “foi em peso” acompanhar o evento. Tais amigos já haviam presenciado os inúmeros experimentos (bem mais simplificados) da Cassandra, logo, eram presenças fundamentais neste momento: “e aí quando o meu amigo me convidou, é claro que eu dividi esse convite e disse ‘gente, e agora?’... Então isso tudo foi muito vivido no grupo ali também, né, as pessoas estarem torcendo por mim, de elas quererem ver”. Mesmo com toda a ansiedade e tensão, a sua primeira montagem foi um sucesso:

Mas fui, fiz meu show, fui aplaudidíssima (risos). Mentira. Não, mas deu tudo certo, sabe, porque na época, né, a gente não tinha essa questão de referência tão forte quanto a gente tem hoje. E eu acho que tem essa coisa, de quando a gente vê uma drag, claro, quanto mais figurino é bonito, a gente vai admirando... Mas eu tenho esse olhar de admiração pra qualquer manifestação drag que eu veja, sabe... Eu acho bonito o ato... (risos) E acho que muita gente também, na época, deve ter levado isso em consideração. Eu vejo as fotos, a Cassandra sentadinha nessa primeira montagem, eu gosto. Mas assim, se eu presto atenção nos detalhes, nossa... A maquiagem estava linda, mas longe de ser a maquiagem que eu faço hoje, por exemplo, né, era a maquiagem que um amigo fez, e enfim... Mas assim foi...

Após esta aparição oficial da Cassandra Calabouço, Nilton conta que levou algum tempo até se montar novamente, visto que ele alega que não se maquiava nem performava caso estivesse sozinho; ele se montava “para os outros verem”, mas não para um grande público, e sim para os seus amigos. Pouco tempo após isso, ele recebeu o convite para se apresentar como drag queen na boate Século XV, em Cachoeirinha, Região Metropolitana de Porto Alegre. Nesta boate, de público heterossexual, Cassandra performou em cima de queijinhos com alguma regularidade, nas sextas-feiras e aos sábados. Apesar de não ser um público LGBT, ele conta que não lembra de ter sofrido hostilidades, havendo também outras atrações artísticas, como pernas de pau, anões e outras drag queens. Nilton trabalhou como drag na Século XV de 1998 até 2000, ao mesmo tempo em que também atuou enquanto dançarino de queijinho na boate Discovery, igualmente no município de Cachoeirinha, de público cis e hétero.

Ao relatar o início da carreira de artista drag, Nilton fala sobre a dificuldade que era fazer uma “boa montagem”. Durante o trabalho na Século XV, a maquiagem ficava a cargo de uma equipe de maquiadores que a casa oferecia. Ao começar a experimentar o ato de maquiar a si mesmo, ele não dispôs das mesmas facilidades que se tem hoje em dia, no sentido de informação e variedade de produtos:

E daí eu comecei a experimentar, mas a gente não tinha internet naquela época, então não existia tutorial, não existia nem maquiagem pra vender. Existia maquiagem tipo dois tons. Branco e outro begezinho. Não dava para fazer o que hoje a gente faz, e o conhecimento que hoje a gente tem, as técnicas que hoje se conhece, não tinha época... Nem cílio postiço desse tamanho [sinal de grande com as mãos] não tinha, a gente tinha que fazer. Ou se algum amigo viajava, daí tu pedia para a bicha comprar, "ai amiga me traz o *pancake* da Kryolan, me traz um *pancake*, sei lá, da Payot"²⁰⁰, porque nem pra vender aqui não tinha, sabe... Aí tu tinhas umas coisas mais pigmentadas pra fazer uma maquiagem mais diferente. Peruca, não era com essa facilidade que a gente tem hoje, era tudo muito diferente. Tudo muito diferente... Quem sabia a informação... Ela era... Ainda é hoje né, mas por exemplo, ela [a informação] não tinha essa ideia de compartilhamento que a gente tem hoje, né. Se eu sabia me maquiar eu ficava bem quietinha. Eu jamais gravaria isso para que todo mundo visse e aprendesse também. Jamais. Isso foi uma mudança de paradigma que só aconteceu com o advento da internet, assim, né... E hoje, justamente, tu popularizar e tu compartilhar um conhecimento, pode ser o teu diferencial. Mas naquela época era justamente o contrário. Então ninguém ensinava ninguém. Se eu sabia me maquiar eu ficava assim... [expressão de “bico fechado”]

Figura 4 – Cassandra se apresentando em cima de “queijinhos” (sem datação).



Fonte: Acervo pessoal de Nilton Gaffrée Jr. Autoria de: Andrea Cocholichio.

Perguntei a Nilton se o fato de não haver troca de informações entre as drag queens poderia ser interpretado como uma questão de competitividade, conforme Rubens Mascarenhas

²⁰⁰ *Pancake* é um tipo de base para maquiagem e Kryolan e Payot são marcas de maquiagem.

Neto²⁰¹ pontua: o “*meio drag* tem como traço marcante o alto grau de competitividade entre as suas participantes. À falta de inserção no mercado GLS (esse por si só, marcado por certo grau de instabilidade), somam-se as rivalidades que surgem durante a carreira” [grifos do autor]. Nilton confirma com bastante entonação: “Ahhh, com certeza, com certeza... Sempre. Falou em drag, falou em competitividade, querido...”. Logo em seguida questiono sobre as relações entre drags no período, se existiam relações amistosas ou mesmo semelhantes às “famílias drag”, oriundas da *ballroom culture* dos Estados Unidos, e que Mascarenhas Neto²⁰² também encontrou em sua etnografia com drag queens de Campinas-SP. Nilton me responde:

Nossa... Amistosa? Não, não. Olha, existem animosidades nas minhas relações do tempo de quando eu comecei a me montar. E elas perduram, tem reflexos até hoje... Facções, assim... Essa coisa de pertencer a grupos, né... Durante muito tempo eu pertenci ao grupo da Blush, que hoje é a MadBlush²⁰³, que eu me apresentava lá nas festas que a Blush promovia no Cord. Então, foi quando eu comecei a apresentar aqui em Porto Alegre, porque antes eu apresentava em Cachoeirinha. Daí ela me trouxe, começou a me usar nas festas do Cord. E eu fiquei muito tempo trabalhando com ela. E naquela época, existia uma rixa... Naquela época, hoje não (risos)... Naquela época existia uma rixa muito grande entre os dois grandes núcleos aqui em Porto Alegre, que era a MadBlush e as drags que estavam com a MadBlush, e as drags do Vitraux. Demorou muito tempo até eu ser convidado para me apresentar no Vitraux e até as coisas... Com até alguns artistas, assim, né... Isso tem reflexo tanto na parte da contratação, né, dos [...] donos de casas noturnas, e dos artistas daquela época. E isso se dá até hoje... Por isso que eu brinquei "falou em drag falou em competitividade". Assim, isso que o Ru Paul traz no programa, isso não é novidade, porque drag sempre compete muito uma com a outra. Acho que é porque tem muito ego envolvido, sabe, muito ego...

Entre 2002 e 2006, Cassandra Calabouço se apresentou nas festas OFFCENTRE, produzidas pelo/a artista Blush e realizadas na boate Cord, em Porto Alegre. O grupo acima referido era composto “oficialmente” por seis drag queens: Blush, Cassandra Calabouço, Swan, Lady Nicoleti, Magnólia Boom e, eventualmente, Charlene Voluntaire. Outras drags também participaram das festas OFFCENTRE ao longo desse período.

Obviamente que estas não foram as únicas atuações de Nilton Gaffrée e de sua *persona* Cassandra Calabouço no decorrer da década de 2000. Neste período também houve apresentações nas Paradas Livres, envolvimento com grupos de militância (como o Somos²⁰⁴

²⁰¹ MASCARENHAS NETO, Rubens. *Op. Cit.*, 2018, p.85.

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ Blush hoje é um/a artista, cantor, compositor, DJ e produtor. Foi produtor de festas que Cassandra Calabouço se apresentou durante a década de 2000, sobretudo na boate Cord, em Porto Alegre. Para saber mais do/a artista, conferir suas redes sociais: *Instagram* (Disponível em: <https://www.instagram.com/madblush/>. Acesso em: 17 maio 2021); *Facebook* (Disponível em: <https://www.facebook.com/MADBLUSH> Acesso em: 17 maio 2021).

²⁰⁴ O Grupo Somos – Porto Alegre, é uma “organização da sociedade civil criada em 2001, formada por uma equipe multidisciplinar de profissionais das áreas da Educação, Saúde, Direito, Comunicação e Cultura”.

de Porto Alegre), participações em campanhas de prevenção à aids, trabalhos teatrais, oficinas de arte drag, enfim, muita performatividade conflitante à cisheteronormatividade hegemônica, além de, claro, muito *close*. Em 2021 Cassandra Calabouço completa 23 anos de existência. Há 23 anos atrás, Nilton dava nome para a arte na qual se encontrou e tem muito orgulho em performar.

Em tempo, Cassandra Calabouço foi o nome que Nilton recebeu enquanto ainda nem mesmo havia se identificado como gay, nos idos do ano de 1990. Em um salão de beleza, ao contar para o seu cabelereiro, Paulo Selmo, que não estava mais namorado (uma garota, vale lembrar), Nilton – que estava abatido – recebeu de consolo: "imagina, um dia tu ainda vais ser uma grande travesti". Nilton conta que, na época o termo “travesti” era usado como uma gíria – aparentemente pertencente à comunidade LGBT – para elogiar alguém, “como se as travestis estivessem no topo de uma cadeia”. É possível que a expressão tenha como referência as “travestis profissionais” de sucesso nos anos 1960-70, ou mesmo o fenômeno Roberta Close, uma mulher trans de grande prestígio nos anos 1980²⁰⁵. Nilton continua a narrativa sobre o batismo ocorrido dentro de um salão de beleza:

E daí eu disse "credo Paulo, que é isso, né?"... Tipo... [...] Claro, eu não era gay, eu era muito enrustido na época, era esse o problema. E daí o Paulo disse "sim, vai ser". E aí eu fiquei chocado, eu disse "que desrespeito Paulo...", e daí o Paulo disse "sim, vai ser sim, eu já vejo até o nome, vai se chamar Cassandra Rios²⁰⁶". E daí ele disse "não, vai se chamar Cassandra Calabouço, porque vai ficar a maior parte do tempo presa num calabouço e vai sair só de vez em quando". E daí claro, eu comecei a rir, ele começou a rir, daí tudo ficou mais leve, e a vida seguiu. E anos depois quando eu saí do armário, e quando eu comecei a ouvir falar em drag queen, e quando alguém me disse "ah, por que tu não te monta?", né... E para mostrar para os outros, "tá, eu vou fazer, mas e que nome eu vou usar"... E daí eu me lembrei dessa história do Paulo, porque eu ainda cortava cabelo com ele. [...] E daí eu pensei "bah, eu vou usar o nome, né, Cassandra Calabouço". E daí ficou Cassandra Calabouço. Por isso o nome.

A fim de não tornar esta monografia ainda mais longa, vários tópicos não consegui abordar ou mesmo aprofundar, mas que merecem atenção, tais como os estilos

Informação retirada da página do *Facebook* do grupo. Disponível em:

https://www.facebook.com/SomosBR/about/?ref=page_internal. Acesso em: 17 maio 2021.

²⁰⁵ Para saber mais sobre Roberta Close, conferir: VERAS, Elias Ferreira. Travestis: visibilidade e performatividade de gênero no tempo farmacopornográfico. In: GREEN, James N.; QUINALHA, Renan; CAETANO, Marcio; FERNANDES, Marisa (Orgs.). **História do Movimento LGBT no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2018. p. 347-356.

²⁰⁶ Cassandra Rios (1932-2002) foi uma escritora brasileira que abordou, sobretudo, a temática lésbica em suas obras. Em razão disso, foi perseguida e censurada durante a Ditadura Civil-Militar no Brasil. Para saber mais sobre Cassandra Rios, conferir: VIEIRA, Kyara Maria de Almeida. **“Onde estão as respostas para as minhas perguntas”?: Cassandra Rios – a construção do nome e a vida escrita enquanto tragédia de folhetim (1955–2001)**. 2014.245 f. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em História, Recife.

visuais/perfomáticos da Cassandra; os investimentos financeiros; questões sobre a informalidade no trabalho artístico (principalmente quando realizados “na noite”); envolvimento com militância LGBT. O cenário drag e suas participantes, o público que o consome, assim como os marcadores sociais das sujeitas que a ele pertencem são tópicos que também aparecem na valiosa entrevista concedida por Nilton Gaffrée Júnior, mas que, contudo, acredito que será muito mais frutífero conhecer e registrar esse recorte através do suporte de outros relatos, olhares, performances e projetos. No mais, encerro este capítulo com as expectativas de Nilton/Cassandra para a arte drag:

O que que eu espero... Eu espero que a arte drag se consolide cada vez mais enquanto prática artística e que a gente saiba mais e entenda isso cada vez mais de forma mais intrínseca e mais profunda. Assim como a gente tá ganhando os bancos universitários, olá... Tudo bem TCC? Em todos os níveis, né, da pesquisa científica, assim, graduação, mestrado, doutorado... Espero que também nuns *pós-doc* as pessoas estejam festejando sobre essas questões da arte drag... Eu espero que a arte drag consiga crescer e sair... Eu acho que a arte drag saiu do gueto, mas me parece que às vezes a mentalidade do gueto não saiu da arte drag. A gente ainda pensa com aquele olhar "ai, o batom dela é mais bonito que o meu. Droga. Eu sou a única, eu sou a rainha, eu sou a melhor". E aí tu acabas não enxergando o todo, né, e a gente, mais do que nunca, a gente precisa se enxergar como... Quanto mais coletivo a gente se olha, melhor é né querido... Eu acho que é uma categoria... E a gente hoje não é. Fato. Hoje drag queen não é uma categoria válida, por exemplo, dentro de um edital. Se for olhar não tem lá. Tem palhaçaria, teatro, dança... Mas não tem drag. O meu desejo é que a gente realmente consiga se entender e se estudar, e tu construir, né, dentro disso, assim... Que a gente deixe os egos um pouco em segundo plano, e que a gente se enxergue mais enquanto artista mesmo, sabe. Não sei se tem como separar o ego de um artista, do artista. Mas eu quero dizer que a gente precisa se enxergar mais de forma profissional, e menos de forma adúladora. Eu preciso me enxergar para além do espelho, sabe. Não basta só a gente se olhar, a gente precisa olhar para o todo, assim, para o campo de trabalho, para o mercado de trabalho, para as relações entre os artistas que tão aí, e se enxergar como artista, né. É isso que eu espero.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A minha intenção neste trabalho foi demonstrar como a trajetória de vida de Nilton Gaffrée Júnior o conduziu a ter como projeto pessoal e artístico a construção de sua *persona* Cassandra Calabouço, conforme os campos de possibilidades em que esteve inserido, no período que se estende da década 1970 ao início da década de 2000, na cidade de Porto Alegre. Considerando produções a respeito da história da arte drag/transformista, assim como da história de sujeitos/as de gênero e sexualidades dissidentes da norma no Brasil, procurei localizar Nilton em um momento sócio-histórico-cultural, no qual lhe foi permitido se metamorfosear, se transformar diante da sua performatividade, de seus projetos, da sua memória e das possibilidades disponíveis. Logo, a sua construção identitária esteve/está entrelaçada com a sua construção artística.

Nilton teria, ou não, tido os mesmos processos de construção social que teve (por exemplo, o de “se aceitar” enquanto homossexual) sem as possibilidades que lhe foram mostradas e escolhidas ao longo de sua trajetória? Não é exatamente isso o que procurei discutir aqui. O que tentei responder foi de que forma as suas escolhas, decorrente de seus projetos prévios, o afetaram e metamorfosearam os seus planos subsequentes nos contextos e campos de possibilidades expostos. Afinal, se ele escolheu algo foi com um propósito, houve intencionalidade. As escolhas são baseadas nos projetos (sejam eles o simples fato de querer sobreviver, se alimentar, se ocupar etc., sejam planos afetivos e profissionais mais complexos, como construir uma *persona* drag e se assumir como homem cis homossexual), e os projetos são postos em prática através da ação, da vontade, da articulação refletidos pelos atos de escolha. Tudo isso pensado, é claro, com base na sua memória acionada durante a entrevista de História Oral.

Apesar de ter-se debatido as perspectivas críticas de Pierre Bourdieu a respeito da “ilusão biográfica”, que é a narrativa (crono)lógica de uma trajetória de vida, montei este trabalho a partir de uma estrutura de fatos que vão desde a infância de Nilton, passando pelo início da sua vida adulta, até chegar no começo da sua carreira como artista drag. Para ilustrar a jornada aqui abordada, fiz uso dos estágios da metamorfose (também um conceito antropológico acionado por Gilberto Velho) das borboletas: lagarta, casulo e borboleta. Entendendo que, ao começar a sua carreira enquanto a exuberante Cassandra Calabouço, ele havia passado por fases de significativo amadurecimento, pessoal e artístico.

Na “fase” da “lagarta”/infância, Nilton foi designado como “diferente”, quando ainda nem mesmo “racionalizava” esta “diferença”. Ao longo do seu desenvolvimento, este marcador o acompanhou, sendo motivo de inseguranças, de dúvidas sobre si mesmo. O cenário político-social deste período, durante as décadas de 1970 e 1980, também não foi generoso para sujeitos e sujeitas marcados/as como “diferentes”, dissidentes da cisheteronorma. Pelo contrário, o moralismo da ditadura implantada em 1964 e a epidemia da aids a partir do início dos anos 80 impactaram as relações e noções sociais quanto à sexualidade e às categorias de gênero. É possível dizer que os principais projetos de Nilton neste momento estavam relacionados a sobreviver, da maneira mais suportável possível. Contudo, não seria honesto assimilar infelicidade com esta fase da vida dele, visto a estrutura familiar de afeto na qual foi criado. Ainda mais se considerarmos as suas fantasias nos armários de sua mãe e irmãs, pois, mesmo que tenham sido realizadas em segredo, lhe renderam importantes memórias.

Ao se tornar um jovem adulto, associei este período da vida de Nilton a um “casulo”, no sentido de que foi neste momento, conforme o seu relato e a minha análise deste, quando ele se percebeu e conflituou-se por estar “dentro do armário” (este que não era um dos móveis acolhedores referidos acima). Seguindo o seu projeto de realizar uma graduação, durante o seu percurso na universidade, as possibilidades que se apresentaram o levaram a se envolver com arte, mais especificamente com teatro e dança, sendo que esta última o conduziu a atuações profissionais neste período. Em meados da década de 1990, ao mesmo tempo em que obteve o grau de bibliotecário, Nilton vivenciou o *boom* de um mercado que, ao tentar alcançar mais público, se vendia enquanto alternativo, “livre de discriminação”, destinando a gays, lésbicas e a quem mais simpatizasse com tais sujeitos e sujeitas. Aproveitando os (auto)“conhecimentos” que explorara na companhia de dança da qual fazia parte, ele se relacionou com o mercado – GLS ou não – de sociabilidades noturnas de Porto Alegre e região, tanto como cliente quanto como profissional. Foi nestes espaços que Nilton teve contato com a arte transformista, em um momento em que ela passava por significativas transfigurações, tal como ele.

No último recorte da trajetória de Nilton Gaffrée que analisei neste trabalho, a “metamorfose se concluiu” (ao menos parcialmente, no que se refere à construção de sua persona drag). Ele se transformava em “uma grande borboleta” – fazendo referência às falas de seu cabelereiro. A sua performatividade “mais *queer*”, os seus interesses pela arte cênica, as suas habilidades na dança, o convívio com a arte drag/transformista, as diversas brincadeiras de dublagem entre amigos, e, provavelmente mais importante, o “amor pelas mulheres da sua

família”, tudo isso atravessado com o campo de possibilidades existente, se articulou e resultou na criação de sua *persona* Cassandra Calabouço.

Assim sendo, procurei registrar um pouco da presença da arte drag/transformista na cidade de Porto Alegre. A história das drag queens e transformistas não pode, e nem é possível, ser escrita através de apenas uma trajetória. Contudo, espero ter contribuído para o conhecimento do passado das identidades e das culturas LGBT. Passado este que foi intencionalmente excluído, jogado nos calabouços da História, mas que vem sendo cada vez mais resgatado, investigado, debatido e propagado. Também espero que este pedacinho da história da arte drag/transformista, contado através do relato oral e individual de uma importante personagem, tenha alcance dentro e fora da academia; que essa memória seja lembrada pelas gerações futuras. Divido estas expectativas com Nilton:

Eu me sinto feliz sim, porque, né, tô aqui falando da Cassandra, mas... Eu fico muito mais feliz de pensar que talvez algo que eu esteja dizendo possa contribuir pra remontar a um determinado período, que antecede a tua existência aqui (risos)... Porque eu sei que isso é uma história que ela não é minha... Eu vivi, e eu acho que é meu dever, falar, compartilhar isso, para que isso possa de alguma forma ter um corpinho, sabe, e isso se concretizar um pouquinho no tempo e no espaço, nessa avalanche que a gente vive de informações e que tudo só vai passando, só vai passando, e a memória LGBT, ela vai ficando para trás... E hoje mais do que nunca, eu, depois de passar desse perrengue de achar que era o meu trabalho que ia sumir [em razão do medo ocasionado pela pandemia da covid-19], hoje eu tenho a noção que é todo um período da história que pode desaparecer. Se a gente não der corpo para isso, se a gente não der tempo pra registrar isso, isso vai sumir. Então eu só posso agradecer por, enfim, vocês estarem abrindo esse espaço e terem essa iniciativa e esse entendimento da importância da memória.

REFERÊNCIAS

Fontes

SILVA JR., Nilton Gaffrée. Entrevista concedida a Bruno Arthur Voss Bernardy. Porto Alegre, 15 e 22 jan. 2021.

Bibliografia

ALBERTI, Verena. “Histórias dentro da História”. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, p. 155-202, 2006.

BARBOSA, Camila. “**São bichas, mas são nossas**”: análise do surgimento e consolidação da Coligay como uma torcida organizada autoafirmada homossexual (1977-1980). 2018. 116 f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Licenciatura em História, Porto Alegre.

BERTA, Luciano. Autoria – Quem sou? 2. **Transformismo. Uma Arte!** (blog), [S.L.], 10 fev. 2009. Disponível em: <https://memorabiliagay.blogspot.com/2009/02/>. Acesso em: 07 mai. 2021.

BORTOLOZZI, Remom Matheus. A Arte Transformista Brasileira: Rotas para uma genealogia decolonial. **Quaderns de psicologia**, [S.L.] v. 17, n. 3, p. 123-134, 2015.

_____. Itinerários para memórias da arte transformista paulistana. **Revista do centro de pesquisa e formação**, [S.L.] n. 5, setembro, 2017.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs.). **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo". In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

_____. **Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMPOS, Marcello. Casas noturnas enfrentam ameaça inédita de extinção em Porto Alegre. **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, 27 ago. 2020. Disponível em: https://www.jornaldocomercio.com/ conteudo/especiais/reportagem_cultural/2020/08/753979 -casas-noturnas-enfrentam-ameaca-inedita-de-extincao-em-porto-alegre.html Acesso em 28 abr. 2021.

FACCHINI, Regina. “**Sopa de letrinhas**”?: movimento homossexual e produção de identidades coletivas nos anos 90: um estudo a partir da cidade de São Paulo. 2002. 241 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

_____. Múltiplas identidades, diferentes enquadramentos e visibilidades: um olhar para os 40 anos do movimento LGBTI. In: GREEN, James N.; QUINALHA, Renan;

CAETANO, Marcio; FERNANDES, Marisa (Orgs.). **História do Movimento LGBT no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2018.

FERNANDES, Marisa. Ações Lésbicas. *In*: GREEN, James N.; QUINALHA, Renan; CAETANO, Marcio; FERNANDES, Marisa (Orgs.). **História do Movimento LGBT no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2018.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade vol. 1: A vontade de saber**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020.

FRANÇA, Isadora Lins. Sobre " guetos" e " rótulos": tensões no mercado GLS na cidade de São Paulo. **cadernos pagu**, n. 28, p. 227-255, 2007a.

_____. Identidades coletivas, consumo e política: a aproximação entre mercado GLS e movimento GLBT em São Paulo. **Horizontes Antropológicos**, v. 13, n. 28, p. 289-311, 2007b.

_____. **Consumindo lugares, consumindo nos lugares: homossexualidade, consumo e subjetividades na cidade de São Paulo**. 2010. 291 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

GADELHA, José Juliano. **Masculinos em mutação: a performance drag queen em Fortaleza**. 2009. 265 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.

GOLIN, Célio *et. al.* (Org.). **Nuances 25 anos**. Uma trajetória inconformada com a norma. Porto Alegre, [s.n.], 2017.

GREEN, James. N. **Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

JAYME, Juliana Gonzaga. **Travestis, transformistas, drag-queens, transexuais: personagens e máscaras no cotidiano de Belo Horizonte e Lisboa**. 2001. 281 f. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

KRUSE, Leticia Anele. "Faça por prazer". **Aquenda Revista**. [S.L], 1 jun. 2019. Disponível em: <https://aquendarevista.com.br/2019/06/01/faca-por-prazer/> Acesso em: 16 maio 2021.

LAURINDO-TEODORESCU, Lindinalva; TEIXEIRA, Paulo Roberto. **Histórias da aids no Brasil, v. 2: a sociedade civil se organiza pela luta contra a aids**. Brasília: Ministério da Saúde/Secretaria de Vigilância em Saúde/Departamento de DST, Aids e Hepatites Virais, 2015.

LEAL, Wellthon Rafael Aguiar. **A construção das identidades dos homossexuais masculinos a partir do consumo das divas pop**. 2017. 153 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Recife.

LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado: Pedagogias da Sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

_____. **Um corpo estranho: Ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MASCARENHAS NETO, Rubens. **Da praça aos palcos: trânsitos e redes de jovens drag queens de Campinas-SP**. 2018. 138 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

MEDEIROS, Tiago Vidal. **“O crime da casa gay”**: o caso Luísa Felpuda e a produção de sexualidades desviantes pela imprensa (Porto Alegre, 1980). 2017. 68 f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Licenciatura em História, Porto Alegre.

NAPOLITANO, Marcos. **1964**: História do regime militar brasileiro. São Paulo: Contexto, 2017.

NEVES, Gustavo. Pablo Vittar é a Drag mais seguida em todas as redes sociais do mundo. **Portal PopCyber**, [S.L.], 12 maio 2021. Disponível em: <https://www.portalpopcyber.com/pablo-vittar-e-a-drag-mais-seguida-em-todas-as-redes-sociais-do-mundo/> Acesso em: 16 maio 2021.

OLIVEIRA, Augusta da Silveira de. **“Tenho o direito de ser quem eu sou”**: o movimento de travestis e transexuais em Porto Alegre (1989-2010). 2018. 140 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre.

PARKER, Richard G. **Abaixo do Equador**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

PEDROSO, Lucio Fernandes. **Transgressão do Bom Fim**. 2009. 174 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre.

PERES, Nathalia da Cruz. **Uso e apropriação do Bajubá na construção de uma identidade LGBT**. 2017. 53 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação), Universidade Federal do Pampa, Letras – Habilitação Português/Espanhol e Respectivas Literaturas, Jaguarão-RS.

PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral diferente. In: Rev. **Projeto História**. São Paulo, n. 14, p. 25-39, fev. 1997.

RODRIGUES, Rita de Cássia Colaço. Artes de Acontecer: e travestis na Cidade do Rio de Janeiro, do Século XIX a 1980. **Revista Esboços**, Florianópolis, v. 23, n. 35, p. 90-116, set. 2016.

ROSO, Larissa. Gloria Crystal oficializa relacionamento de 15 anos no Dia da Visibilidade Trans. **Zero Hora**, Porto Alegre, 29 jan. 2015. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/comportamento/noticia/2015/01/gloria-crystal-oficializa-relacionamento-de-15-anos-no-dia-da-visibilidade-trans-4689641.html>. Acesso em: 17 maio 2021.

_____. Há 35 anos, começava a epidemia de aids no mundo, mudando a vida de todos. **Zero Hora**. Porto Alegre, 9 jul. 2016. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/comportamento/noticia/2016/07/ha-35-anos-a-aids-chegava-ao-estado-mudando-a-vida-de-todos-6452631.html#:~:text=Na%20Porto%20Alegre%20da%20d%C3%A9cada,fama%20do%20%22c%C3%A2ncer%20gay%22>. Acesso 19 abr. 2021.

SANTOS, Joseylson Fagner dos. **Femininos de montar – uma etnografia sobre experiências de gênero**. 2012. 237 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

SCHMIDT, Benito Bisso. **O “pederasta passivo”, a “havaiana” e o “veado maconheiro”**: três possibilidades de dizer e viver o “sujeito homossexual” (Porto Alegre, século XX). Projeto

elaborado como requisito para demanda de Bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPQ, 2015.

SEFFNER, Fernando. **O jeito de levar a vida**: trajetórias de soropositivos enfrentando a morte anunciada. 1995. 284 p. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1995.

SEGDWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. **Cad. Pagu** [online]. 2007, n.28, pp.19-54.

SOLIVA, Thiago Barcelos. **Sob o símbolo do glamour**: um estudo sobre homossexualidades, resistência e mudança social. 2016. 250 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

_____. Sobre o talento de ser fabulosa: os “shows de travesti” e a invenção da “travesti profissional”. **Cadernos Pagu**, n. 53, 2018.

_____. A confraria gay: um estudo sobre a trajetória da Turma OK. *In*: GREEN, James N.; QUINALHA, Renan; CAETANO, Marcio; FERNANDES, Marisa (Orgs.). **História do Movimento LGBT no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2018, p. 128-129.

SOUZA, Ivan de. Descubra quem é Washington Olivetto e saiba como ele revolucionou o mercado publicitário. **Rockcontent – Blog**, [S.L.], 18 nov. 2018. Disponível em: <https://rockcontent.com/br/blog/washington-olivetto/>. Acesso em 24 abr. 2021.

SPINK, Mary Jane P.; MEDRADO Benedito; MENEGON Vera M.; LYRA, Jorge; LIMA, Helena. A construção da AIDS-notícia. *Cad. Saúde Pública*, Rio de Janeiro, 17(4):851-862, jul-ago, 2001.

STEIN, Murray. **Transformation**: Emergence of the self. Texas A&M University Press, 1998.

VARGAS, Bruna. Punks, góticos e DJ que dançava em cima do freezer: como eram as noites no Fim de Século. **Zero Hora**, Porto Alegre, 11 set. 2020. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/porto-alegre/noticia/2020/09/punks-goticos-e-dj-que-dancava-em-cima-do-freezer-como-eram-as-noites-no-fim-de-seculo-ckex6w66500470161x711tmdh.html> Acesso em: 28 abr. 2021

VELHO, Gilberto. **Projeto e Metamorfose**: Antropologia das Sociedades Complexas. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1999.

VENCATO, Anna Paula. **“Fervendo com as drags”**: corporalidades e performances de drag queens em territórios gays da Ilha de Santa Catarina. 2002. 132f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

VERAS, Elias Ferreira. Travestis: visibilidade e performatividade de gênero no tempo farmacopornográfico. *In*: GREEN, James N.; QUINALHA, Renan; CAETANO, Marcio; FERNANDES, Marisa (Orgs.). **História do Movimento LGBT no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2018. p. 347-356.

VERAS, Elias Ferreira; PEDRO, Joana Maria. Os silêncios de Clio: escrita da história e (in)visibilidade das homossexualidades no Brasil. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 6, n.13, set./dez. 2014, p. 90-109.

VIEIRA, Kyara Maria de Almeida. “**Onde estão as respostas para as minhas perguntas**”? Cassandra Rios – a construção do nome e a vida escrita enquanto tragédia de folhetim (1955–2001). 2014. 245 f. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em História, Recife.

TOMAZZONI, Airton; DANTAS, Mônica; FERRAZ, Wagner. **Olhares da dança em Porto Alegre**. Porto Alegre: Canto-Cultura, 2016.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 4ª ed. ver., atul. e amp. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

WEEKS, Jeffrey. “O corpo e a sexualidade”. *In*: LOURO, Guacira (org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2000.

Filmografia

MINHA MÃE É UMA PEÇA. Direção: André Pellenz. Brasil: Migdal Filme, 2013. 84 min.

MINHA MÃE É UMA PEÇA 2. Direção: César Rodrigues. Brasil: Migdal Filmes, 2016, 120 min.

MINHA MÃE É UMA PEÇA 3. Direção: Susana Garcia. Brasil: Migdal Filmes, 2019, 111 min.

PARIS IS BURNING. Direção de Jennie Livingston. EUA: Academy Entertainment Off White Productions e Miramax Films, 1990, 71 min.

RUPAUL’S DRAG RACE. EUA: World of Wonder Productions, 2009- 2021. Versão digital, 13 temporadas, 167 episódios, 45-60 min.

THE ADVENTURES OF PRISCILLA, QUEEN OF THE DESERT. Direção de Stephan Elliott, Austrália: PolyGram Filmed Entertainment, Australian Film Finance Corporation (AFFC), Latent Image Productions Pty. Ltd., Specific Films, New South Wales Film & Television Office, 1994, 104 min.

APÊNDICES

Roteiro semiestruturado:

Trajetória de vida

- Conte um pouco sobre a tua trajetória de vida, onde nasceu, sua família, infância, adolescência, escolarização.
- Hoje você se entende com qual orientação sexual? Como e quando foi a descoberta da sexualidade? E com qual gênero você se identifica?
 - Havia um círculo de amigos com quem podias contar, era algo secreto por algum tempo?
 - Tiveste um momento específico de “saída do armário”? Como isso se deu? Como era/é a relação com a família?
- Conte um pouco do início da sua vida adulta. Sei que você trabalhou como dançarino antes de começar a se montar, conte um pouco sobre essa época. A graduação em biblioteconomia foi antes ou depois de começar a se montar? Fale também sobre como era a tua sociabilidade neste período, no sentido dos lugares e eventos que tu frequentavas, como era o teu círculo social etc.

Montação

- Quando exatamente você começou a se montar? Foi algo escondido por um tempo?
- Como foi o processo de criação/nascimento da Cassandra Calabouço? De onde vem o nome? Existiu/existe alguém que te auxiliou/inspirou e essa pessoa fazia drag? Como era a relação com drags experientes no início da carreira?
 - Existiu/existe uma família drag/LGBT da qual que você fez/faz parte? Chegou a ter mães/irmãs drags?
 - Consegue citar alguns nomes de drag queens que atuaram em Porto Alegre nas décadas de 1990 e 2000? Que estilo elas faziam?
- Qual é o estilo de apresentação/show mais predominante da Cassandra? E o visual, qual/quem é a inspiração? Alguma celebridade?
- Você se importa que te vejam durante o processo de montaria? Existem momentos que você se monta sem intenção de trabalhar? Por qual razão?
- Você já sofreu preconceito por se montar ou estar montada? Como se manifestaram?
- Como o ato de se montar se relaciona com a sua vida amorosa/sexual? Já sofreu rejeição afetiva por conta de ser uma drag queen?
- Você consegue identificar diferentes marcadores ou características sociais na cena drag de Porto Alegre entre os anos 1990 e 2000, como cor/raça, faixa etária, classe social, gênero, religião etc.? Havia mais drags de uma cor/raça do que de outra? Se lembra de casos de discriminação com ou dentro do cenário drag por conta de algum marcador social? Vivenciastes algum?

- O que é ser drag queen para ti? Em uma outra entrevista que concedestes, você diz que “drag queen não é uma identidade gênero, é uma expressão artística”, poderia falar sobre isso?

Carreira

- Quando/como exatamente você conseguiu transformar a montaria em profissão? Como foi o investimento financeiro no início da carreira? Em quais espaços você se apresentava (bares/boates, teatros, Parada Livre etc.)?

- Chegastes a participar de algum tipo de concurso?

- Nos trabalhos em bares/boates, como era a relação com os/as donos/as dos estabelecimentos? Existia algum tipo de contrato/residência? Se sim, onde? Como era a relação com o público? Você consegue dizer um pouco sobre quem era esse público? De onde vinha, faixa etária, cor/raça, gênero etc.

- Chegastes a participar das Paradas Livres em Porto Alegre entre as décadas de 1990 e 2000? Foi montada e houve apresentação? Chegastes a se envolver com a organização? Sabe dizer como se organiza e o que é necessário para apresentar um show de drag queen na Parada?

- Como é a sua relação com o teatro? Quais trabalhos já realizou?

- Já performou fora de Porto Alegre e/ou fora do estado?

- Quais lugares vocês já se apresentou/circulou estando in drag (além de boates, Parada Livre e teatro)?

Militância

- Como era/é a sua relação com movimentos sociais, mais particularmente com o movimento LGBT? Você se considera militante?

- Já participou de algum projeto social, organização política/social, ONG etc.?

- Você acredita que é possível articular arte com política? Drag queens podem se envolver com política? Se sim, como?

Final

- Hoje você tem 22 anos de carreira. O que você vê de diferente na cena drag porto-alegrense atual quando comparada com a cena de 20 anos atrás? E o que você espera para o futuro?

- Como está sendo a tua experiência nesse momento de pandemia da Covid-19?

- Você indicaria outras pessoas para falar da história do cenário da arte drag em Porto Alegre e/ou no RS?

- Você poderia emprestar para o Close fotografias e outros documentos para serem digitalizados?

- Existe algo que não foi falado ainda e que gostaria de comentar?