

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO-SENSU
MESTRADO INTERDISCIPLINAR EM PERFORMANCES CULTURAIS

PAULO REIS NUNES



JÚ ONZE E 24: pretextos, textos e contextos de atores drag-queens em Goiânia (GO).

Goiânia
2015

PAULO REIS NUNES

JÚ ONZE E 24: pretextos, textos e contextos de atores *drag-queens* em Goiânia (GO).

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da Universidade Federal de Goiás (UFG), para a obtenção do título de Mestre em Performances Culturais.

Orientação: Prof. Dr. Eduardo José Reinato.

Goiânia

2015

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Eduardo José Reinato (Presidente)
PUC/GO – Pontifícia Universidade Católica de Goiás

Prof. Dr^a Albertina Vicentini (Membro externo)
PUC/GO – Pontifícia Universidade Católica de Goiás

Prof. Dr. Paulo Petronilio Correa (Membro)
UnB – Universidade de Brasília

Prof.^a Dra. Sainy Coelho Borges (Membro)
UFG – Universidade Federal de Goiás

A banca, em suas atribuições legais, determina que a pesquisa “*JÚ ONZE E 24: pretextos, textos e contextos e de atores drag-queens em Goiânia – GO*”, foi _____ em defesa do Programa de Mestrado em Performances Culturais em ____/____/_____.

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a Júlio César Vilela (*in memoriam*), por me oportunizar a experiência de integrar o elenco do espetáculo *Jú Onze e 24* em seus últimos anos, e por instigar a pesquisa em questão sobre o universo *drag-queen*.

Quero dedicar ainda, a todo elenco que fez parte ou contribuiu com este espetáculo, desde sua formação inicial até aos seus momentos finais, incluindo ainda, todos os contrarregras, sonoplastas e iluminadores, pois, sem eles, o espetáculo também não seria possível de ser realizado e também lembrado.

Por fim, dedico este trabalho a todos os espectadores e colaboradores do espetáculo *Jú Onze e 24*, pois, o espetáculo não alcançou o devido sucesso sem a presença da plateia.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, por me guiar até aqui e ter me dado forças quando me senti impotente e fraco. Ousar pesquisar tal temática fez-me passar por muitas barreiras, preconceitos, na tentativa de dar voz, a quem já não aguentava mais ficar calado. Muitas vezes fui silenciado e desacreditado em realizar esta pesquisa, pois, o *bullying* não se apresenta somente na vida escolar, somente dentro dos muros da escola ou da vida acadêmica. Acontece, ainda, dentro e fora dos centros produtores da cultura, das sociabilidades diversas. *Amém!*

À Iemanjá, por me banhar nas águas do mar, e me abençoar para manter minha cabeça erguida, no caminho desta pesquisa e da vida acadêmica. Deu-me forças para mostrar a importância e a seriedade de minha pesquisa. Por me abençoar a cada passo dado, deixar-me mais preparado e forte para enfrentar os tantos desafios que a vida proporciona. *Odoyá!*

Ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás, em nome do Prof. Dr^o. Robson Camargo, por acreditar na minha potencialidade enquanto pesquisador, oportunizando-me estudar, problematizar e discutir a tal *performance drag-queen*, desde o início de minha trajetória acadêmica.

Ao meu orientador, Prof. Dr^o. Eduardo José Reinato, pela paciência, respeito, generosidade e por se despir de preconceitos tão em voga na academia, sobretudo por acreditar e reconhecer a importância desta pesquisa. E acima de tudo: por não tirar de mim a essência que esta pesquisa propõe.

Agradeço ainda a todos os docentes do programa e convidados, por ampliarem o meu conhecimento e em especial, à Prof^a. Dr^a. Sainy Coelho Borges, Prof^o Dr^a Albertina Vicentini e Prof^o. Dr^o. Paulo Petronílio, pela sensibilidade em contribuir em fase de defesa desta dissertação. Seus olhares melhoraram os meus. *Êpa!* Mas que agradecimento muito certinho! Ser certinho demais não combina com essas pessoas. É muita “*afronta*”, é muito “*bate-cabelo*” pra ser um estudante *queer!* Obrigado por me retirarem da zona de conforto, instigarem a buscar nos meus devires numa escrita nômade, numa escrita *drag*.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás – FAPEG –, por através de concessão de bolsa de pesquisa, ajudar no financiamento para que, parte deste sonho, desta memória, desta escrita, se tornasse um projeto realizado.

Aos colegas do Programa Interdisciplinar em Performances Culturais, turma 2012-2015, que pioneiros, passaram por muitos momentos de conversa, lágrimas, angústias, erros, acertos e de alegrias vindas nestes semestres de convivência, respeitando o intuito de pesquisa de cada um, em sua particularidade. Pelos momentos de discussão, contribuição e afronta intelectual, o meu muito obrigado. Agradeço ainda em especial aos colegas: Patrícia Mendes (*Cutia Mendes*), Karla Araújo (*Xibom bombom*) e Deuzimar Gonzaga (*oh honey*) pelos momentos produtivos e de conversas inspiradoras.

À minha mãe biológica, Maria Cardoso da Silva (*in memoriam*), pela atitude de amor e coragem de entregar um filho à adoção. Sem esse gesto, talvez eu não tivesse a mesma oportunidade de estudar e trilhar os caminhos que estou trilhando. Mesmo não estando entre nós fisicamente, você continua aqui, presente em meus pensamentos. A palavra saudade é pouca para traduzir o sentimento.

À minha mãe adotiva: Floripe Izabel Reis Costa, por me mostrar a força do gênero, o respeito ao próximo e me ensinar a lutar pelos meus ideais. Pelo cuidado, amor e, pelos tapas que ganhei, tem minha eterna gratidão.

Ao meu pai adotivo, Ivone Nunes da Costa, por me incentivar aos estudos. Você sempre teve razão. Podem tirar-me à roupa, os cabelos, o comportamento, a dança, o teatro. Mas nunca tirarão a dignidade e os estudos!

Às minhas irmãs: Antônia Cardoso, Ângela Cardon, Poliana Reis, Vanilda Cardoso e Terezinha Moura, por me mostrarem que o mundo é um palco aberto que não se permite ensaios e que se vive intensamente, como diria Charles Chaplin.

Às tias (parentes ou de consideração) que a vida me proporcionou ter: Darci Oliveira, Nilda Elias, Enilda Miranda, Miúda (Eulina Sousa), Ana Izabel Souza e Maria de Fátima Pereira, por me acolherem e me inspirarem a ser uma pessoa melhor, através de lições simples e respeitarem as diversas orientações sexuais.

Aos sobrinhos Júlio Gonçalves de Moura e Sérgio Caetano Júnior; às sobrinhas Rayssa do Nascimento Nunes e Jessika Nunes Caetano, por toda ajuda de transcrição e recuperação de dados das entrevistas. Sem a colaboração, o tempo e dedicação em me ajudar, não seria possível concretizar a finalização de parte desta pesquisa.

Aos integrantes do Grupo Experimental de Dança Ciranda da Arte, do Centro de Estudo e Pesquisa Ciranda da Arte, por me apoiarem nesta trajetória, em especial à Prof. Esp. Edelweiss Vieira pelo apoio concedido. Nestes anos de

convivência foi muito rico o aprendizado em diversas perspectivas. Se a dança está no meu corpo? Eu não sei, mas a *drag* está.

Ao meu amigo e companheiro Bruno Hammes, por, como todo antropólogo, problematizar, relativizar, acompanhar, debater e entender todos os passos desta trajetória; Agradeço a paciência, o cuidado, o afeto, o processo.

Obrigado pel@s amig@s de perto e de longe que a vida deu-me: Alexandre Augusto, Ana Paula Messias, Aline Melo, Caroline Albuquerque, Cíntia Pires, Daniel Denton, Daniel de Souza, Divino Pires, Edimar Pereira, Fabian Silvestre, Igmon Florindo, Jaciara Chaves, Jânio Messias, Jeferson Rodrigues, João Tavares, Jheyson Martins, Joilson Santos Junior, Joseph Teixeira (Peninha), Leonardo Mamede (*in memoriam*), Luciano Lima, Marcela Maria, Márcia Souza, Marco Antônio Silva, Mário Sérgio Nascimento, Pablo Marquinho, Regiane Lopes, Rodrigo Fortes, Rodrigo Reduzino, Ronnys Coelho, Sérgio Campos, Sheyla Nascimento e Tiago Siva pelos diálogos, acolhimento/convivência e instigação a buscar a tal *performance drag* goiana; de uma maneira ou de outra, este caminho não deixou de ter seus pontos de contato, as performatividades e devires *drags* presentes em cada um de vocês.

Por fim e não menos importante, aos colaboradores desta pesquisa: fotógrafo e Prof. Gilson Borges ao conceder parte das filmagens, entrevistas e dados, filmagens. Às *drags* e artistas goianas que puderam conceder as entrevistas ou breves diálogos e por me receber de coração aberto, sendo sinceras em suas exposições em rememorar parte da história artística neste espetáculo.

E por último, e não menos importante, à *Polayne Cashman Grace*, uma *drag* em devir, às vezes ali, às vezes aqui, às vezes *queer*... Parte deste trabalho tem seu corpo, sua memória, sua experiência. Estou falando de mim mesmo ou de minha personagem? Quem escreveu este trabalho foi o Paulinho ou Polayne? *Ah, vamos deixar o Paulinho com o mérito, vai? Por quê? Porque Polayne de um jeito ou de outro está presente.*

Como diz RuPaul: "*the time has come, for you lip-sync for your life! Good luck, and don't fuck it up!*" (chegou a hora de dublar por sua vida! Boa sorte e não estrague tudo!) *Now, sashay, away!*

*“O que é isso?
É homem? É mulher?
Que bicho é?
Sou o que quiser o Zé Mané!
Sou uma menina, uma mulher.
Sou a patroa, nem o leão e a leoa...
Meu nome é Léo, camaleoa.
Sou animal no que faço e tô em extinção
mas sobrevivo com a força do coração,
a força do cabelão, a força da leoa.
Camaleão, camaleoa”.*

Áquilla, Leo. (2003). Camaleoa [performed by Leo Áquilla]. In: Abracadabra [CD]. Brasil, São Paulo: Prado Produções, 2003.

RESUMO

A presente dissertação busca rememorar a trajetória do espetáculo *Jú Onze e 24*, dirigido por Júlio Vilela, e suas últimas tentativas de sobrevivência, apresentando sua estrutura e circulação entre os espaços teatrais e espaços LGBT de Goiânia, tendo como principal as *performances drag-queens*. Tais *drags*, ao realizarem a produção de um corpo feminino traduzido como “montagens”, apresentam-se em diferentes cartografias. Estas cartografias são entendidas como modos de operação flexíveis que se remontam entre si. O fato de se produzir e se apresentar, caracteriza seu processo performativo, o que permitiu realizar um estudo sobre as transformações estéticas no espetáculo, baseado nos estudos sobre *performance*, teoria *queer*, gênero e sexualidade. Estas temáticas puderam incitar processos de identificação e diferença acerca de sujeitos de sexualidade desviantes, como travestis e transexuais que são confundidos ou colocados sob o mesmo rotulo, o que corrobora para que haja confusão usual a respeito da atuação *drag-queen*.

PALAVRAS-CHAVE: *Drag-queen*, Gênero, Júlio Vilela, *Performance*, Paródia.

ABSTRACT

This work tries to recall the memory of the show *Jú Onze e 24*, directed by Júlio Vilela, and its latest attempts at survival, with its structure and circulation among the theatrical spaces and spaces LGBT in Goiânia, with the main attraction the *drag*-queens performances. This *drags*, to carry out the production of a female body translated as assemblies, presented at different mappings. These mappings are understood as flexible operating modes that go or back together. The fact of producing and performing, featuring her performative process, which allowed for a study of the aesthetic transformations in the show, based on studies of performance, queer theory, gender and sexuality. These themes could incite processes of identification and difference about subjects of deviant sexuality, as transvestites and transsexuals who are confused or placed under one label, which confirms that there is confusion regarding the usual *drag*-queen performance.

KEYWORDS: Drag -Queen, Gender, Júlio Vilela, Performance , Parody.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 01: Júlio César Vilela	15
Imagem 02: Primeira <i>performance drag</i> : Paulo Reis	29
Imagem 03: Desfile escola de samba Lua – Alá.....	35
Imagem 04: Carro destaque: Júlio Vilela	36
Imagem 05: Ludmila Pimentel	41
Imagem 06: Notícia sobre a boate <i>Jump</i>	43
Imagem 07: Logomarca de <i>Jú Onze e 24</i> , em 2005.....	46
Imagem 08: Recorte de jornal.....	47
Imagem 09: Centro Cultural Martin Cererê	50
Imagem 10: Teatros YGUÁ E PYGUÁ.....	51
Imagem 11: Teatro PYGUÁ – Sala Júlio Vilela.....	52
Imagem 12: Capa do DVD Deboshow	58
Imagem 13: Número de abertura: Madonna – versão “Vogue clássico”	88
Imagem 14: Número de abertura: Madonna – versão “Hung up”	89
Imagem 15: Número de abertura “Rouge”	90
Imagem 16: Júlio Vilela de terno e saia	92
Imagem 17: Entrada de Júlio em evento particular.....	93
Imagem 18: Geizebel e Júlio Vilela.....	94
Imagem 19: Amargosa Simpson.....	95
Imagem 20: Kanichala Vonique.....	96
Imagem 21: Cena convidada	98
Imagem 22: Cena das freirinhas.....	98
Imagem 23: Garotas fantasia.....	99
Imagem 24: Leleco Diaz performando uma <i>drag</i> caricata	100
Imagem 25: Casal samba	101
Imagem 26: Leleco Diaz: <i>drag</i> caricata em outra <i>performance</i>	103
Imagem 27: Garotas do zodíaco.....	104
Imagem 28: Garotas do Zodíaco, em 2001, em frente o teatro Pyguá	106
Imagem 29: Heroínas do Jú, em 2003, dentro do teatro Pyguá	107
Imagem 30: Júlio Vilela com o ex- <i>Big Brother</i> Brasil Dhomini	109

Imagem 31: Bailarinos e <i>drags</i> transformistas - Cher	110
Imagem 32: Jornal TI TI TI e suas âncoras	111
Imagem 33: <i>Drag-queen</i> Leleco Diaz - andrógena	112
Imagem 34: <i>Drag</i> andrógena	114
Imagem 35: Número final – Madonna “vogue leque”	115
Imagem 36: <i>Drags</i> do elenco de Trupe do Jú	122
Imagem 37: <i>Drag-King</i> Dréd Gerestant	130
Imagem 38: Mulher Trans Rogéria	131
Imagem 39: <i>Performance</i> : “All or Nothing!”	133
Imagem 40: <i>Drag-queen</i> Polayne Cashman Grace	134
Imagem 41: Fotos de Maria e os três reis magos em Pink Christmas	135

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1. O PRETEXTO: POR QUÊ ESTUDAR/SER DRAG-QUEEN?	24
1.1 Como <i>Jú Onze e 24</i> chegou a mim?	26
1.2 Como cheguei a <i>Jú Onze e 24</i> ?	28
2. O TEXTO: O TEATRO DE JÚLIO VILELA.....	31
2.1 Em busca da memória do espetáculo “ <i>Jú Onze e 24</i> ”	33
2.2 Deboshow	57
2.3 Homens de saltos: quebrando com a expectativa de gênero	60
3. JÚ ONZE E 24: TOCA O SINAL, ABREM-SE AS CORTINAS E “ARRAZA VIADO!”	72
3.1 A <i>performance drag</i> : montagem, apresentação, desmontagem	75
3.2 Estrutura do espetáculo	86
3.2.1 Recepção	86
3.2.2 Abertura: <i>performance</i> em grupo	88
3.2.3 Apresentação de Júlio Vilela	90
3.2.4 Apresentações das assistentes de palco: as <i>drags</i> personificadas.....	93
3.2.5 Cenas/Quadros/Piadas	97
3.2.6 <i>Performance drag</i> caricata	99
3.2.7 Garotas do Zodíaco (ou do Zoológico) / Heroínas do Jú.....	103
3.2.8 Entrevistas com personalidades, artistas e populares.....	108
3.2.9 <i>Performance drag</i> Transformista.....	109
3.2.10 Jornal: TI TI TI	111
3.2.11 <i>Performance drag</i> Andrógena	112
3.2.12 Apresentação Final/ última <i>performance</i>	114
3.2.13 Despedida do elenco.....	115
3.3 Produção.....	116

3.4 “ <i>Bicha não morre, vira purpurina!</i> ”: a morte de Júlio Vilela e o fim do espetáculo.....	117
3.5 A tentativa de “ <i>Trupe do Jú</i> ”	120
4. O CONTEXTO: <i>DRAG-QUEEN? DRAG (QUEER?) “ISSO É HOMEM?”</i>	124
2.3 <i>Corpos queer: drag-kings, travestis, transexuais, hermafroditas e crossdressers: confusões de gênero</i>	129
4.2 <i>Polayne Cashman Grace: Nasce uma drag-queen</i>	133
CONSIDERAÇÕES FINAIS	137
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	141
FILMES CONSULTADOS.....	145
ANEXOS	146

INTRODUÇÃO

A pesquisa que deu origem a esta dissertação, teve como foco, o espetáculo *Jú Onze e 24*, que ficou em cartaz por mais de 15 anos na cidade de Goiânia - GO. O mesmo foi dirigido por Júlio César Vilela (22/08/1961-17/06/2006) (**Imagem 1**) e surge, em sua fase embrionária, na década de 1980.

O recorte de nossa análise, cuja ideia principal parte das *performances drag-queens*¹, apresentadas no formato de shows e/ou cenas, chegando ao estudo de cartografias de *drags*², na cidade de Goiânia (GO), em seu momento performático. Discute, ainda, a construção das *drags* (corporal e imagética) em relação às identidades sexuais que rompem com a expectativa de gênero, fato este que tende a colocar tais sujeitos sob um mesmo rótulo.

Imagem 1: Júlio César Vilela



Fonte: Acervo de Paulo Reis

¹ Homem que se “caracteriza” temporariamente para realizar artisticamente apresentações como mulher ou “gays que se vestem de mulher, somente para festa” (LIB & VIP, 2006, p. 36).

² Abreviação usual de *drag-queen*, que será adotada também ao longo do texto.

Para alcançar estes objetivos foi fundamental que se partisse da pesquisa sobre *performance* disponível em Renato Cohen (2007) na qual o mesmo traz a sua contribuição para os estudos da *performance* no Brasil, relacionando-as com sua experiência teatral, pontuando a oralidade, os rituais, os aparatos tecnológicos, e a receptividade pelo público brasileiro, influenciado por variados pesquisadores sobre *performance*, dentre eles, Richard Schechner, professor da *New York University*.

Usando da metáfora do leque e da rede, em Schechner (2011; 2012), apontam-se possibilidades das origens da *performance drag*, sugerindo que, a partir da etimologia da palavra *drag*, em diferentes contextos, realizam-se pontos de contato e contaminações dos estudos *queer*, que, estão diretamente relacionadas à cultura LGBT. Tomando, ainda, por base, a relação entre espectadores e *performers*, aborda-se uma possibilidade de operacionalidade da *performance drag* para a transformação e transportação.

Victor Turner (1974), ao pesquisar a *performance* como processo ritualístico, trabalha com a possibilidade que, a partir dos dramas sociais, tais rituais são constituídos pela extensão da vida real, vivida e não apenas fingida pelos seus atores sociais, revelando ainda a influência das pesquisas de ritos de passagem, de Arnold Van Gennep. Desta forma, pode-se entender como surgem os nomes *drags*, a partir da noção de rito de passagem, e chega-se a alguns mapeamentos de como tais *performances* são produzidas, traduzindo-as em algumas cartografias.

Entende-se por cartografias, um estudo que compreende retirar da rigidez o modo que algumas operações do passado atuavam, para entendê-las que se transitam e se reformulam no presente. O que foi tido como fixo, imutável no passado, pode ter sido alterado, transformado no presente. Segundo Zambenedeti e Silva apud Oliveira (2012, p. 36):

A cartografia apresenta-se como um mapa em constante produção para tentar acompanhar a multiplicidade implicada nos rizomas. Representar consiste apenas em olhar para o produto final, enquanto cartografar implica entender os modos como estes rizomas mudam e se transformam. No caso em apreço, cartografar corresponde também a entender o modo como determinados discursos sobre o passado correspondem a um sobre os modos de organização do presente. E desta forma entendê-los na sua multiplicidade, o que implica uma constante viagem entre o que foi feito e o que é dito que foi feito.

Admite-se trazer a noção de rizoma, em Deleuze & Guatarri (1995) para se pensar nas multiplicidades do corpo que se divide em partes, que se define de

determinado ponto, e que se conecta a outras, podendo ser quebradas, entrelaçadas e reconectadas, estando no mundo e em entre-lugares, platôs, estranhando a si para estranhar o outro. Desse modo, o devir mulher nas *performances drags* é situado em um ato de criação antes conceitual e que se torna artístico, passando pelo terreno da desterritorialização, que pode ser compreendida nestas multiplicidades, a partir das suas experiências anunciam o texto, o corpo que fabrica o enredo destes espaços de performance.

Chegam-se à aproximação de tais cartografias de *drags* a partir da metodologia utilizada nesta pesquisa que consistiu em um mapeamento de estudo documental de fotografias, mídias, recortes de jornais, entrevistas televisivas, todas inscritas no recorte temporal que vai de 1988 a 2005. Também foram utilizadas, como procedimento metodológico, entrevistas de livre narrativa, entrecortadas por perguntas abertas e fechadas, com artistas e produtores que fizeram parte do elenco, visando retomar fatos referentes às *performances drags* e a memória do espetáculo, estas realizadas entre os anos de 2012 e 2015.

Estas cartografias, como a *drag* personificada, caricata, andrógena e transformista são as que puderam ser identificadas nas *performances* e cenas do espetáculo. Porém, tais cartografias de *drags* não devem ser entendidas como categorias fixas, mas como modos de operação, que se fundem a todo instante e podem ser transitáveis, moldáveis, sendo, apenas, um estado de operação não-fixa.

De forma complementar a análise destas cartografias, também foi realizada outra parte da pesquisa de campo, que consistiu em acompanhar algumas *performances* destes atores-*drags* que atuaram no espetáculo pesquisado, e que ainda realizam *performances* em boates GLS ou eventos diversos, na região metropolitana de Goiânia. Além disso, o texto aborda alguns pontos de contato com as minhas experiências empíricas³ como *drag*, durante e após o atravessamento de *Jú Onze e 24*.

Neste levantamento de dados, coletaram-se informações sobre diferentes cenas, danças, dialetos e shows apresentados pelos atores-*drags* ao longo do espetáculo, analisados em 38 mídias que datam filmagens nos anos entre 1988 a 2005. Apesar desta sequência cronológica do espetáculo, a compilação dos mesmos, nas mídias (em DVD e VHS), às quais tive acesso, segue uma lógica

³ Por especificidade da linguagem, em alguns momentos no texto utilizam-se os verbos em primeira pessoa, por se tratar da experiência empírica do autor.

aleatória, pois, numa mesma mídia encontrei gravações de sessões dos espetáculos em anos diferentes.

Compõem este material, ainda, alguns recortes de apresentações, *making off* e entrevistas de Júlio Vilela, provenientes de participações em jornais televisivos locais e, ainda, a “versão demo” de material de divulgação do grupo. A diversidade de fontes se deve ao fato de que, após a morte do apresentador, parte destas gravações, que estavam sob a posse do mesmo, desapareceu, e outras foram distribuídas entre algumas pessoas do elenco e amigos do apresentador, dentre os quais alguns que cederam gentilmente parte deste material para esta pesquisa, como Chico Miranda, Sérgio Gomes e Clésio Rodrigues. Outra parte de material, basilar para esta pesquisa, foi cedida pelo fotógrafo Gilson Borges.

Para entender algumas passagens e piadas foi preciso buscar o significado de algumas das “gírias” gays, usadas em algumas cenas. Dada a expressividade das mesmas, opto por utilizar algumas ao longo deste trabalho, visto que as mesmas estavam abundantemente presentes no texto do espetáculo. Estas gírias e expressões são muito difundidas, formulando uma espécie de “dialeto” que é compartilhado por diversas culturas gays, lésbicas e trans mundialmente, variando de significações conforme o léxico popular, não sendo encontradas em dicionários tradicionais.

No entanto, tem-se o livro “*Aurélia – a dicionária da língua afiada*”, escrito por Ângelo Vip e Fred Libi, que parodiam o dicionário, da autoria do lexicógrafo Aurélio Buarque de Holanda, o famoso dicionário Aurélio. Dessa forma, como os significados dos termos encontrados em Aurélia, são próximos aos usados pelos integrantes do grupo e adota-se o mesmo como referência para “traduzir”, neste trabalho, tais expressões. Os autores VIP & LIBI (2006, p. 05) alertam que:

[O] dicionário não tem a pretensão de ser politicamente correto. Muitos termos são chulos e pejorativos, podendo ser ofensivos para determinadas pessoas ou grupos... [A] intenção é levantar o maior número possível de termos ligados à cultura gay e lésbica [...] que retrate seus usos mais comuns na língua portuguesa.

Tais significados linguísticos, deste dialeto gay, têm suas especificidades em várias regiões, e, muitas destas expressões são oriundas do *iorubá*⁴, uma língua de

⁴ Notícia publicada em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u60885.shtml>. Acesso em 15/08/2015.

matriz africana, que se manteve e resistiu no Brasil, muito por conta da resistência negra e sua utilização nos rituais do candomblé. Sua apropriação, por minorias sexuais, remete à adoção, inicialmente por travestis, no intuito de se comunicar, preservando-se dos ataques e violências, e, depois, gradativamente, foi sendo compartilhada e adotada por outras frações da “comunidade LGBT”, passando a ser referenciada como *bajubá*⁵. O que faz muito sentido visto que esta também é uma palavra de origem ioruba que poderia ser traduzida como “fofoca”. Desde então, foi utilizada para identificar ações, despistar pessoas, renomear objetos, inventar bordões e expressões quando não poderiam ser revelados às pessoas que não pertencessem ao círculo de sociabilidade LGBT. Afinal, toda *drag* sabe um pouco destas expressões, traçadas por processos de identificação. “*Não é, gata?*”⁶.

Neste sentido, tais narrativas também são marcadas por identificações e diferenças, para as quais utilizam-se as noções presentes em Stuart Hall (2001), no intuito de entender, a partir dos Estudos Culturais, a instabilidade das identidades, que se tornam visíveis por estarem nestes entre-lugares. Tais identidades podem ser estudadas a partir do conceito de gênero e negação à homossexualidade.

Assim como a *drag*, os demais sujeitos de identidades que subvertem a heterossexualidade, são tidos como estranhos, na perspectiva dos estudos queer, em Judith Butler (2003; 2009; 2012), Guacira Louro (2001; 2004) e Ana Paula Vencato (2002; 2009).

Através das narrativas, traça-se, então, uma memória do espetáculo, descrevendo os principais quadros existentes, no espetáculo, utilizando como recorte temporal específico, dada as limitações deste trabalho, que se estende entre os anos de 2003 a 2005. Propondo, assim, um diálogo com as conversações teóricas sobre gênero, *performance*, corpo e sexualidade.

Dialoga-se, neste recorte, sobre as pesquisas de memória social ou, em alguns casos, a memória coletiva em Miguel Barnechea (2005), Jacques Le-Goff (1990), Maurice Halbwachs (2006), Jô Gondar (2005), Paul Ricoeur (2007), trazendo para a conversação que, tais narrativas na busca da memória social, trazem suas perspectivas, mas admite-se conter fissuras.

Apropriamo-nos do termo memória do espetáculo, a partir dos autores acima, pois, como toda arte cênica é efêmera, seria impossível descrever que as

⁵ Usando do ioruba, as travestis adaptaram tais linguagens, adaptando contextos para sua realidade.

⁶ Expressão usada para realizar uma pergunta retórica, como: Não é mesmo? Grifos meus.

apresentações eram iguais, pois, uma das marcas do espetáculo era a rotatividade de *performances*, e notícias vigentes de sua época. Le-Goff (1990, p. 187) afirma que:

[nos estudos oriundos da memória]⁷ não é possível reter uma massa de lembranças em todas as suas sutilezas e nos mais precisos detalhes, a não ser com a condição de colocar em ação todos os recursos da memória coletiva.

Tentar rotular e trazer à tona todos os detalhes sobre o espetáculo é sem dúvida, impossível. O que se propõe analisar é uma estrutura básica do mesmo, a partir de um roteiro, que era o “esqueleto” do espetáculo, identificando que havia determinadas qualidades de *performances* fixas, enquanto que outras, revezadas, de acordo com o mês e receptividade do público. É impossível descrever todas *performances* existentes no espetáculo, pois, ao longo de mais de vinte anos de duração, já produziu mais de 800 quadros e números⁸ diferentes.

Desta forma, esta dissertação apresenta uma estrutura que, busca fazer um paralelo com o espetáculo. Logo, está organizada em pretexto, texto e contextos de atores-*drags* no espetáculo, apresentada na seguinte estrutura:

No capítulo 1, intitulado *O pretexto: porque que estudar/ser drag-queen*, trazemos a discussão de onde esta pesquisa surge e qual o interesse em se estudar *drag-queen* na perspectiva artística. Neste sentido, aponta-se como se chega a *Jú Onze e 24* e como o espetáculo chega a nós.

O capítulo 2, nomeado de *O texto: o teatro de Júlio Vilela* aborda a memória de Júlio Vilela e do espetáculo *Jú Onze e 24*, desde suas origens, seus primeiros insights, e seus primeiros espaços de performance, ou seja, como Júlio Vilela e os atores *drags* chegam à nomenclatura de *Jú Onze e 24* e transforma variadas *performances* em espetáculo teatral.

Pode-se notar como o espetáculo reverberou para a sociabilidade LGBT, através de seus textos e contextos questionadores de censura, tabu e preconceito, do humor irreverente, percebendo as dificuldades de se trabalhar com teatro e sobreviver da arte transformista (nome mais comum usada na década de 90) à *drag-*

⁷ Chave complementar minha.

⁸ Forma em que o elenco tratavam as *performances drags* com dublagens. Já as cenas em que havia o texto verbal ou narrativo, eram chamadas de quadro.

queen. Abordam-se, ainda, alguns mitos e confusões que serviram de *mexerico*⁹ por muito tempo acerca do grupo, dialogando como o grupo apoiou a luta contra a AIDS, doença tida como o “câncer *gay*”.

Findando o segundo capítulo, verifica-se como o espetáculo tomou proporções maiores, chegando ao seu ápice, sendo convidado para apresentações fora do Estado de Goiás, com convites de artistas consagrados da televisão para temporadas no eixo Rio de Janeiro – São Paulo, sendo o mesmo reconhecido como um dos espetáculos de humor com maior tempo em cartaz em Goiânia.

No terceiro capítulo, intitulado “*Jú Onze e 24: toca o sinal, abrem-se as cortinas e “arraza viado”*”, apresenta-se a evolução da estrutura do espetáculo, proposta por Júlio Vilela, a transformação estética das *drags* ali envolvidas e o roteiro estabelecido nos últimos três anos de existência do espetáculo, identificando os principais quadros, cenas e personagens/*drags* que marcaram o espetáculo em determinados momentos.

Neste sentido, permite-se realizar alguns diálogos sobre a *performance drag* a partir das provocações de gênero, ora escrachando com a sexualidade do público ali presente, das próprias *drags* que ali estavam e de certa forma, contribuindo para a formação de uma plateia que não discriminasse qualquer tipo de homofobia ou transfobia, utilizando do humor como ferramenta pedagógica e social.

Ao ver homens “travestidos de mulher”, em alguns momentos, o público heterossexual estranhava algumas cenas, enquanto o público *gay* presente, no espetáculo, regozijava-se nas paródias ali representadas e nas *performances drag-queens*. Ao retratar situações não habituais (como permanecer ao lado de uma *drag*, por exemplo,) e ao chamar tais sujeitos para participação no espetáculo, torna-se risível a cena apresentada pelo constrangimento de estar no palco, de realizar brincadeiras com as *drags* ou de ambas as situações.

Como este resgate se faz a partir de entrevistas e análise de imagens, pode não contemplar todos os artistas envolvidos, não sendo um mapeamento fechado, concreto e está sujeito a informações cruzadas e embaralhadas.

A circulação do espetáculo termina com a morte inesperada de Júlio Vilela, em São Paulo, e, junto com ele, a do espetáculo *Jú Onze e 24*. Após alguns anos, houve uma tentativa de continuar com o espetáculo, que levou o nome de *Trupe do*

⁹ Expressão usada para designar falácia, fofoca. Grifos meus.

Jú, fazendo alusão ao nome do apresentador, tentando sustentar a memória do espetáculo, que ficou marcada pela apresentação do diretor.

Já no quarto capítulo, O contexto: *drag-queen? drag (queer?)* “isso é homem”, discute-se a fabricação dos corpos de *drag-queens*, no espetáculo, a partir de suas montagens, em conversação com algumas perspectivas dos estudos *queer*, diferenciando a *performance drag-queen* dos demais sujeitos ligados às quebras de expectativas de gênero. Assim, me faço valer pelas narrativas das *drags* entrevistadas e da observação das *performances* nas gravações para trazer tais cartografias, salientando que as mesmas não são fixas e que os performers envolvidos tinham a liberdade de transitar pelas mesmas.

Nota-se que mesmo nos guetos *gays*¹⁰, ainda há uma confusão usual para tentar entender a diversidade sexual, tão debatida por antropólogos, cientistas sociais, e militância *gay*, mas pouco ainda esclarecida e entendida pelo público de massa. Neste sentido, é notório que tudo que foge à prática sexual heteronormativa ainda é visto como errado, sujo, pecaminoso e vulgar, podendo gerar recalque de não querer abordar a temática para discussão. Segundo Richard Miskolci (2009, p. 156):

A heteronormatividade expressa as expectativas, as demandas e as obrigações sociais que derivam do pressuposto da heterossexualidade como natural e, portanto, fundamento da sociedade [...] é um conjunto de prescrições que fundamenta processos sociais de regulação e controle.

Do mesmo modo que os sujeitos envolvidos – *gays*, lésbicas, bissexuais, travestis, transexuais, *drag-queens*, transformistas, *drag-kings*, hermafroditas e *crossdresser* – foram colocadas sob um mesmo rótulo, refuta-se a fragilidade e delicadeza em se discutir as identidades de tais sujeitos.

Por fim, esta pesquisa traz um pouco da minha experiência como *drag-queen* em *Jú Onze e 24* e *Trupe do Jú*, reitera-se que a *performance drag* diferencia-se das performatividades das identidades dos demais sujeitos. Nesta dissertação, adota-se, como referência o espetáculo *Jú Onze e 24*, para perceber tais elementos.

¹⁰ Podem-se considerar guetos *gays* o mesmo que espaços de sociabilidade *gay*, como bares, boates, etc. Porém, usa-se hoje como mercado GLS, por inserirem pessoas que simpatizam com tais identidades e que frequentam estes espaços, assim como o público lésbico. Mesmo assim existem guetos *gays*, porque há espaços em que pessoas heterossexuais não frequentam e nem tampouco mulheres (lésbicas ou não), como por exemplo, saunas *gays*, clubes pornô ou casas de swing *gays*.

Coincidentemente, esta pesquisa fecha o ciclo de dez anos sem o espetáculo e, sem Júlio Vilela. Não se tem a pretensão de realizar uma singela homenagem, mas presentear os apreciadores do espetáculo, com uma viagem ao tempo, através das entrevistas e das imagens apresentadas ao longo do trabalho. Se terá “*força na peruca*¹¹” para dar conta desse “*babado*¹²”? Não se sabe. Como toda pesquisa, talvez tenha rasuras, fissuras e esquecimentos de citar alguém ou de algum fato relevante. É isto que este trabalho propõe. Então desliguem seus preconceitos, arrume sua peruca, ponha um salto alto, passe um *gloss*, e tente se deliciar nesta leitura, porque o espetáculo já vai começar!

¹¹ Expressão que significa: Vai em frente! VIP & LIB (2006, P.62)

¹² Entende-se babado aqui como “dar conta do recado”, fazer de maneira satisfatória.

1. O PRETEXTO: POR QUE PESQUISAR/SER *DRAG-QUEEN*?

A intenção da pesquisa que deu origem a esta dissertação não se iniciou ao ingressar no Programa de Pós-Graduação em Interdisciplinar em *Performances* Culturais na Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da Universidade Federal de Goiás (UFG). Nasceu, na verdade, antes mesmo do início da minha trajetória acadêmica na graduação em Artes Cênicas, mas engavetou-se por não encontrar naquele momento, alguém que se habilitasse a conduzir a orientação, vista a complexidade do tema e as variáveis nele envolvida, em especial, as discussões que envolviam os temas do gênero e da sexualidade.

Havia, ainda, dado o desconhecimento ou os estereótipos associados a estas *performances*, um preconceito, de modo que falar de/em atuação *drag-queen*, na cidade de Goiânia, parecia ser engraçado, divertido, tido apenas como entretenimento de “viado”¹³, mas não muito importante para alguns pesquisadores e atores, em geral, quando ouviam que a intenção de realizar, exatamente, esta pesquisa.

Lembro que, na época de minha formação em Artes Cênicas, também na EMAC – UFG, havia pesquisas sobre teatro-educação, metodologias de ensino-aprendizagem em teatro, algumas sobre processo de construção de espetáculos e outras sobre memórias do teatro goiano, esta última linha parecia ser a única capaz de abarcar a minha pesquisa, vindo a se tornar de meu interesse. Porém, à época, percebi que havia pouca pesquisa sobre *drag-queens*, ao menos a nível local, e, naquele momento, a escola não abarcava as discussões sobre gênero e sexualidade. Contudo, não se nega que as Artes, de modo geral, abrangem inúmeros caminhos para reflexão, contextualização e percepção do indivíduo, frente à sua época, mas me incomodava a ausência de espaço para estas discussões, naquele momento da minha formação.

Este cenário limitador, contribuiu para o engavetamento da pesquisa, pois, o apresentador Júlio Vilela faleceu em 2005, o que desmotivou a pesquisar a temática naquele momento. Neste ano eu ainda cursava a graduação e era integrante do

¹³ A expressão *viado*, escrita com a vogal “i” é um termo pejorativo usado para identificar homens homossexuais. O termo vem do animal veado, que é uma animal quadrúpede da classe dos cervídeos, que ao correr parece saltitar. A associação popular do animal com o termo acredita-se ser por conta dos homossexuais que apresentam características afeminadas no gesto, na fala, no comportamento.

elenco de *Jú Onze e 24*. Tanto eu, quanto os demais integrantes do grupo, não tínhamos, *a priori*, condições emocionais que permitisse falar do espetáculo sem rememorar a morte inesperada do apresentador e todas as consequências que esta trazia, visto que Júlio ocupava uma função central na orquestração do espetáculo.

No contexto social no qual vivi, cresci ouvindo que quem trabalhava com teatro era “viado” ou “puta”; que “*artistas negros, só representam personagens escravos ou empregados domésticos*”; que “*em Goiânia não há produções interessantes em teatro*”; que “*atores homossexuais com trejeitos afeminados não conseguem representar ninguém, além deles mesmos*”. É importante destacar que tais comentários eram oriundos da minha vizinhança e de certa parte da “classe artística teatral” goianiense, e que hoje, percorrido um longo caminho e tendo me deparado com situações que me fizeram relativizar e refletir acerca destas falas, percebe-se a existência e a reiteração de diversos processos discriminatórios.

Passado algum tempo da morte do Jú e da conclusão da graduação, tive a oportunidade de iniciar os estudos sobre a temática *drag*, desta vez na Pós-Graduação em Filosofia da Arte. Ali, pude arriscar desenvolver pesquisa sobre a *performance drag-queen*, orientado pela Prof. Ms. Vera Bergerot. Nesta primeira pesquisa, tracei um panorama de como se constrói uma possibilidade de *performance drag* a partir de sua “montagem”¹⁴, partindo de minhas experiências e de outras *drags*, em espetáculos.

Com o resultado da pós-graduação, passei a ter certeza, então que seria possível permanecer neste caminho. Com essa certeza, então, é que comecei a me preparar para a seleção do mestrado. Tendo logrado êxito na seleção, é que me propus a, neste momento, pesquisar este universo para enunciar algumas das fissuras entre a seriedade e a banalidade que estariam envolvidas em pesquisar as *drag-queens* em suas diversas receptividades, seja no teatro, sejam nas boates GLS¹⁵. Observando, em ambos suas variadas *performances* e públicos, estes que vão desde espectadores heterossexuais a do que se chama de comunidade LGBT, ou seja, lésbicas, gays etc., apontando a existência do espetáculo *Jú Onze e 24* e a transição para *Trupe do Jú*.

¹⁴ Ver verbete montagem, que é o processo de vestir-se como mulher, com certo exagero. (VIP & LIB, 2006. P. 92)

¹⁵ Sigla que representa mercado de consumo, produtos para Gays, Lésbicas e Simpatizantes, como bares, boates, festas, moda, livros, etc.

Ao ingressar no Programa de Pós-Graduação em *Performances Culturais*, pude notar a amplitude das variadas pesquisas sobre *performance* que foram basilares para o aprofundamento de minha pesquisa sobre a temática *drag*, agora revisitando o espetáculo *Jú Onze e 24*.

É admissível citar que muitas emoções vieram à tona através do levantamento de dados e, principalmente, na coleta de entrevistas com os ex-integrantes. Afinal, esta pesquisa coincide com a lembrança de 10 anos sem o espetáculo e claro, sem Júlio Vilela, apelidado entre o elenco de “Jú”. “*Droga, acabei de borrar meu rímel!*”¹⁶ As lágrimas que descem no meu rosto ao escrever este parágrafo e que desceram dos olhos da maioria dos entrevistados, se multiplicam na saudade e no orgulho de ter sido um *Jú Onze e 24* e por ter representado a *Trupe do Jú*.

1.1 Como *Jú Onze e 24* chegou a mim?

Nos anos 2000, com 15 anos de idade, eu já trabalhava com teatro, na minha formação básica, no Colégio *Lyceu de Goiânia*, em Goiânia (GO). Como cursava o Ensino Médio no turno matutino, eu participava de ensaios e aulas de teatro à tarde e à noite, fazia aulas de ballet clássico, jazz, sapateado e dança contemporânea. Desdobrava-me em tais atividades porque ouvia o discurso de que o ator, em seu ofício, tinha a obrigação de saber dançar, cantar e interpretar.

Certa ocasião, nas aulas de teatro na escola, o professor de teatro Nando Rocha¹⁷, juntamente com o ator Pablo Angelino¹⁸, propuseram montar um espetáculo que tratasse da História do Brasil, abordando a escravidão. Iniciaram-se os ensaios. Como o projeto das aulas de teatro era aberto à comunidade, conheci um dos integrantes de *Jú Onze e 24*, o ator Lidervan, que foi convidado a integrar o elenco.

Semanas antes a estreia do espetáculo, o grupo foi convidado (através do contato de Nando Rocha, Pablo Angelino e Lidervan) por Júlio Vilela para apresentar uma coreografia, como abertura do espetáculo *Jú Onze e 24*. Como não havia no

¹⁶ Expressão usada para indicar emoção, choro, lágrima. Grifos meus.

¹⁷ Professor, ator, diretor e fundador do “Teatro Ritual”, em Goiânia.

¹⁸ Professor, ator e fundador do Teatro Ritual, em Goiânia.

grupo nem atores negros, nem recurso financeiro para compor a maquiagem que pudesse caracterizar a pele negra, foi usado então um corante líquido.

Ao chegar ao camarim, as *drags* já estavam iniciando suas maquiagens e ficaram assustadas com aquelas figuras, pois, já estava coberto com o corante e somente os lábios não estavam tingidos de preto. Na divulgação do espetáculo, como “prólogo” de *Jú Onze e 24*, permite-se recordar que o público gargalhou nos primeiros segundos da música, pois, achava que se tratava das *drags* fazendo alguma paródia, como era costume acontecer, no espetáculo *Jú Onze e 24*.

Terminou-se a divulgação e todos aguardaram, no camarim, tentando tirar a tinta do corpo. Enquanto tentava descaracterizar-me, fiquei observando a transformação de Lidervan (o único que não se pintou de negro, por interpretar outro personagem, na divulgação) em sua *drag*. As outras *drags* não me deram muita atenção e pareciam esconder suas técnicas, então fiquei de longe observando Lidervan.

Não o reconheci quando terminou de se maquiar, o que me causou variadas sensações, como estranhamento e curiosidade. Não assisti ao espetáculo, pois sabe-se que não é costumeiro o ator “assistir” ao espetáculo que o mesmo está encenando, mas fiquei curioso para saber do que a plateia estava rindo. Júlio Vilela, então, convidou-me para voltar como convidado, no outro dia, e, então consegui assistir ao espetáculo, pela primeira vez.

Ainda na fila, ouvia um cochicho das pessoas falando sobre as *drags*, dizia-se que uma iria ser caricata, que outra havia comprado uma peruca nova. Outros comentários, estes de natureza pejorativa e negativos, também eram feitos, geralmente sobre a *performance* de dublagem de algumas delas. Os portões da sala de teatro abriram para receber a plateia, notei, então, que chegavam pessoas correndo ou saindo apressadas de seus carros, minha impressão é que pareciam não querer ser vistas na fila e/ou entrando no teatro, para aquele espetáculo, em especial.

Neste momento, percebi que se tratava de um espetáculo no qual somente homens atuavam e, em sua maioria, como *drag-queens*. Após o espetáculo, veio-me uma sensação de medo, pois algumas pessoas comentavam que aquele era um espetáculo de *gays*, que eles se prostituíam, após o espetáculo e outros mitos diversos acerca da homossexualidade, que eu também estava descobrindo. Com medo, nunca mais voltei para assistir, pois meus pais não iriam me deixar sair se

soubessem que eu estava assistindo a espetáculos desta temática. Vésperas de estreia do espetáculo, na escola, houve conflito no grupo e o espetáculo foi cancelado. Com isso, Lidervan encerrou sua participação e nunca mais eu o vi, e não mais fui assistir *Jú Onze e 24*.

1.2 Como cheguei a *Jú Onze e 24*?

Decorridos três anos, já em 2003, eu estava cursando a Licenciatura em Artes Cênicas, quando o ator Cristiano Mullins¹⁹, divulgou um concurso de talentos em uma boate GLS onde ele trabalhava, realizando promoção de eventos. Naquele momento, tentei elaborar uma *performance drag-queen*, a partir de minha curiosidade sobre o tema, mas não tinha nenhuma noção do que poderia repercutir, tampouco experiência com a preparação e ensaio sobre esta modalidade de *performance*.

Como já conhecia Gleik Lino, das experiências em dança, e sabia que ele integrava o elenco, pedi auxílio ao mesmo para que pudesse realizar a maquiagem e dar algumas sugestões. Ele fez a maquiagem, mas não teve tempo para ensaiar, nem ver o que eu havia preparado.

Ao terminar a maquiagem, coloquei um típico vestido comprado na feira *hippie*²⁰, em Goiânia e achei que estava tudo bem. Na minha perspectiva, eu havia preparado uma dublagem séria, que era inspirada no tema de abertura do filme Priscilla a rainha do deserto.

O figurino que foi escolhido para tal apresentação, não tinha a qualidade apresentada por outras *drag-queens* concorrentes, assim como os acessórios. A peruca não condizia com o visual, eu não tinha dinheiro para investir nestes materiais. e o que me restava era dublar a música (**Imagem 2**) naquela minha primeira *performance*.

Em minha mente, deu tudo errado, pois, o momento da *performance*, assim como receptividade da mesma não saiu como eu havia previsto. A *performance* séria, a mesma tornou-se cômica, pois, os gestos em que eu havia feito, não se relacionavam com a tradução da música, gerando então o riso na plateia e jurados.

¹⁹ Ex-integrante de *Jú Onze e 24*; Ator-performer e produtor da Cia. em Cena – Goiânia, GO.

²⁰ Feira livre que vende roupas a preço popular.

Imagem 2: Primeira *performance drag*: Paulo Reis



Fonte: Paulo Reis

A única coisa que ganhei, nesta noite, foi a entrada gratuita na boate. Júlio Vilela estava como jurado no concurso e, pediu para Gleik me chamar. Júlio achou interessante o meu olhar para com a *performance drag-queen* e julgou apropriada minha participação no elenco de *Jú Onze e 24*, convidando-me a integrá-lo.

Em poucas semanas, eu estava dentro de um local, que, de certa forma, almejava estar. Desde então, percebi a necessidade de investigar o tema e a receptividade destas *performances*, nos diferentes lugares em que tais apresentações ocorriam.

Não se nega que, há uma razoável parcela de atores/atrizes que tem sua orientação sexual divergente da heterossexual, naturalizada como norma, dentro do padrão de cultura e valores. Percebo que o teatro, por se trabalhar com a sensibilidade, pode ser um lugar de libertação sexual destes sujeitos, no sentido de potencializar as expressões dos mesmos.

Foi, ao arriscar participar do grupo, que pude conhecer o trabalho desenvolvido por Júlio Vilela, um ator paulistano, nascido em 1950, que mudou-se para Goiânia para trabalhar e estudar.

Conheci, também, a sua trupe, a partir do espetáculo *Jú Onze e 24*, entrando em um universo que eu, até então, desconhecia, mas estava disposto a encarar os desafios de enfrentar o preconceito sobre a sexualidade, também no palco. Desde então, nasce o motivo de se pesquisar as *drags*, pois, a partir do questionamento da

cultura heteronormativa, é que se constroem novos valores e visibilidades às minorias sociais e aos artistas que trabalham no enfrentamento dos essencialismos.

2. O TEXTO: O TEATRO DE JÚLIO VILELA

Jú Onze e 24. Este grupo, apresentado por Júlio Vilela, ficou conhecido por se apresentar com cenas e *performances drags*, em diferentes espaços, como boates gays, festas e animações empresariais até se firmar no palco da sala *Pyguá*, do Centro Cultural Martin Cererê, em Goiânia (GO).

Neste espetáculo, percebe-se, através das cenas analisadas, que o texto dramático trazido na oralidade, partia do jogo da improvisação e recepção com a plateia, transformando as diversas formas de opressões em risos, questionando dentre vários temas, as identidades de gênero²¹, através de textos cômicos²² ou parodiados²³.

Tais paródias iniciavam-se pela criação do nome do espetáculo, que vinculam às figuras dos apresentadores (Júlio Vilela e Jô Soares), à sexualidade homossexual, culminando nas situações e textos criados e pesquisados pelo próprio elenco, finalizando na repercussão do público. Segundo Patrice Pavis (2006, p. 278-279):

A paródia compreende simultaneamente um texto parodiante e um texto parodiado, sendo os dois níveis separados por uma distância crítica marcada pela ironia. [...] cita o discurso original deformando-o; apela constantemente para o esforço de reconstituição do leitor ou espectador.

Espectadores ficavam na expectativa curiosa para saber o que era apresentado, em *Jú Onze e 24* e perguntavam o porquê da paródia com o algarismo 24. Pensando na relação com um dos jogos de azar – o jogo do bicho – a coincidência, com a simbologia do algarismo com o animal “veado”, no jogo do bicho, faz relacionar o número, com o espetáculo que abordava, dentre vários temas, a homossexualidade.

Que número é este, que, em discursos informais, traz um tom sarcástico de discriminação e opressão em desfavor aos homossexuais? Que quebras ocorrem com a expectativa de gênero? Por que este numeral traz consigo tabus sobre

²¹ Ao falar de identidade de gênero, amplia-se o binarismo homem e mulher, e reconhece-se as identidades que quebram com esta expectativa, como travestis e transexuais. Grifos meus

²² Entende-se por cômico um fenômeno que não se limita ao gênero da comédia, com princípios e formas diferentes. (PAVIS, 2006, p. 58)

²³ Paródia é uma peça ou fragmento que transforma ironicamente um texto preexistente, zombando dele por toda a espécie de efeito cômico. (PAVIS, 2006, p. 278).

identidades? 24 era o número que findava o nome de um grupo de artistas, que enfrentou o preconceito no palco, com brilhos, plumas e paetês, a partir de seu teatro político, propondo, de maneira subjetiva, uma didática moralizante. Este efeito pedagógico que o teatro proporciona, aponta Pavis (2006, p. 279), permite ser uma das finalidades da paródia:

Quando tem finalidade didática ou moralizante, é aparentada à sátira nitidamente social, filosófica ou política. Sua mira é, então, fundamentalmente séria, uma vez que se opõe aos valores criticados um coerente sistema de contra valores. [...] muitas vezes foi notada sua violência e sua capacidade de atacar o homem no que ele tem de mais sagrado: [a si próprio]²⁴.

É importante, também, notar que, paralelamente ao espetáculo *Jú Onze e 24*, Júlio Vilela também realizava produções culturais, curadorias de festivais e trabalhava como agente de viagens. A partir destes contatos diversos, Júlio mantinha parceria com jornais impressos e televisivos, empresas na cidade de Goiânia, no objetivo de também divulgar e ampliar o trabalho do grupo. Nota-se que a realidade da profissão de ator e apresentador não subsidiava, a princípio, sua vida financeira.

Júlio Vilela também trabalhou como ator e apresentador de televisão, à frente de um programa transmitido pelo canal TV Goiânia (afiliada da TV Cultura), programa *Suprassumo*, nas manhãs de sábado, durante o período de 2002 a 2003. A partir de seu humor irreverente, trazendo dicas de moda e entrevistas com personalidades goianienses, transportando, de certa forma, o que fazia no teatro, para a televisão.

O artista era reconhecido na Secretaria de Cultura do Município de Goiânia e na Secretaria de Educação e Cultura do Governo de Estado de Goiás, recebendo várias homenagens e honras ao mérito pela atuação e fomento cultural no Estado, realizando, esporadicamente produções para outros artistas, a exemplo a cantora Cláudia Vieira.

Nesta perspectiva, pode-se perceber que nas cenas analisadas de *Jú Onze e 24*, todos estes mecanismos operavam em variados quadros (ver capítulo 3), pois, ao se trabalhar com a receptividade do público, o jogo operado em cena, dialogava com tais dimensões, tornando a comunicação, eficaz.

²⁴ Grifos meus.

Já as formas cômicas, aponta Pavis (2006, p. 59-60), variam, desde do que é risível (ridículo), como uma mera negação de alguma coisa ou alguém, ao humor de si mesmo; ou de algo engraçado, que parece atingir, pelo prazer, a atividade intelectual.

Desta, forma, o formato cômico, parece ser o caminho em que a comunicação se operacionaliza entre a *drag* e o público, seja pela oralidade, gesto, dança ou ação performática, enquanto que os princípios cômicos parecem ser as formas operacionais de como tais comunicações se operam no receptor.

Talvez esta manutenção e reformulação constante da operacionalidade da comédia enquanto recepção no público, seja o motivo do por que *Jú Onze e 24* é tão lembrado em Goiânia. Uma vez que os quadros eram, a cada apresentação, reorganizados, reciclados, redistribuídos, parecendo não dar margem a uma recepção maçante, entediante. Ao contrário, parecia despontar a ideia de novidade, sendo esperado pelo público sempre algo diferente.

Para isso, partir-se-á da memória do espetáculo através da narrativa dos entrevistados e da experiência do ator-*drag* que aqui vos escreve, para chegar ao mapeamento dos quadros, que se revezavam durante o espetáculo.

Antes de iniciar a discussão sobre o espetáculo, decide-se por intitular os atores de atores *drags*, pois, o espetáculo *Jú Onze e 24* configurou-se como espetáculo teatral em Goiás, e tais *drags* foram adquirindo a experiência atoral²⁵ de se trabalhar com o espetáculo.

A práxis, fez com que as *performances* e a linguagem antes apresentadas na grande maioria nas boates GLS, fossem adaptadas para o palco teatral, onde habilidades como projeção de voz, criar e decorar textos, ensaiar rotineiramente foram sendo exigidas, passando, ainda, por uma direção, ora de Júlio Vilela, ora entre próprios colegas.

2.1 Em busca da memória de Júlio Vilela e do espetáculo *Jú Onze e 24*.

Apesar da importância que Júlio parece ter para o teatro goiano e das lembranças vivas sobre ele, na memória da cena goianiense, pelas homenagens,

²⁵ Experiência de fundamento do trabalho para atores/ atrizes. Grifos meus.

como o nome de uma sala, no Martin Cererê, onde aconteciam as apresentações do espetáculo, percebe-se que há pouco material publicado acerca da existência do grupo, e que a maior parte destes materiais, indicam chamadas para as sessões, ou apenas a logomarca do espetáculo. Também não foi encontrado texto acadêmico que rememorasse a trajetória do grupo *Jú Onze e 24*.

Em Goiânia, a memória do grupo *Jú Onze e 24* ainda é presente nas narrativas, não somente de seus ex-integrantes, mas, também entre artistas, movimentos sociais LGBT's, *drag-queens* e gestores culturais. Atrélam a existência do espetáculo ao apresentador. Chico Miranda (2015) diz que, na opinião dele:

O espetáculo Jú Onze e 24 era o Jú, entendeu? Ele só conduzia o trabalho de algumas pessoas, cenicamente. Mas o espetáculo era o Jú. As pessoas não iam lá porque o Chico Miranda ou porque outras pessoas estavam em cena, as pessoas iam lá por causa do Júlio Vilela, o Jú Onze e 24.

Não há muitos registros escritos sobre a memória do espetáculo, a não ser matérias de jornais que trazem notícias da programação da semana. Encontram-se apenas alguns dados e vídeos no Museu da Imagem e Som (MIS), gerenciado pela Secretaria de Cultura do Estado de Goiás (SECULT-GO); arquivos pessoais dos ex-integrantes do grupo (Chico Miranda, Leleco Diaz, Clésio Rodrigues, Sérgio Gomes, Paulo Reis) que variam de recortes de jornais, *flyers*, comerciais e fotografias; e alguns registros cedidos por Gilson Borges, também disponibilizados à biblioteca do Instituto Tecnológico de Goiás em Arte Basileu França, gerenciado pela Secretaria de Educação do Estado de Goiás.

Neste sentido, o propósito desta dissertação não é somente discutir a *performance drag* e suas cartografias a partir do espetáculo, mas acima de tudo, ousar inaugurar, academicamente, um registro que possa rememorar a existência e importância do grupo no estado de Goiás e a memória destes integrantes e artistas que passaram pelo espetáculo.

Outra fonte encontrada sobre o grupo, e não menos importante, foi disponibilizado pela Escola de samba goianiense *Lua-Alá*, que, em 2001, foi vice-campeã do Grupo de acesso do carnaval goianiense, trazendo o samba-enredo (**Anexo**) “*Júlio Vilela, a estrela do cerrado*” (composição de Edilson Moraes, Mardem Ribeiro e Isabel Campos), homenageando Júlio Vilela e a trupe de *drag-queens*.

A escola, que atualmente tornou-se uma Associação Cultural sem fins lucrativos, é gerenciada por Sêmio Carlos Batista e Antônio Delgado Filho, também atores e diretores do Grupo de Theatro Arte & Fogo, em Goiânia.

Nota-se que a homenagem, realizada pela escola de samba, de certa forma, também se estendida aos atores *drags* e à equipe de produção (**Imagem 3**) que integravam o elenco, pois, se tornaram destaques no desfile, posicionados em carros alegóricos específicos. Afinal, o trabalho de Júlio também era reconhecido por sua trupe de *drags*. Júlio Vilela desfilou em carro destaque final, por ser o homenageado da escola (**Imagem 4**).

Imagem 3: Desfile escola de samba Lua – Alá



Fonte: acervo de Sérgio Gomes. (da esquerda para direita: Leleco Diaz, Amargoza Simpson, Júlio Vilela, Sérgio Gomes (Serginho); Antônio Pereira (Toninho); Geizebel)

Imagem 4: Carro destaque: Júlio Vilela



Fonte: acervo de Antônio Delgado Filho.

Ao realizar pesquisas sobre *performances drags* no Brasil, percebe-se que há um crescente acervo de pesquisas sobre a temática, blogs e curiosidades sobre o tema, sobretudo sobre a visibilidade do grupo *Dzi Croquettes*²⁶, no contexto do Rio de Janeiro, na década de 70.

Este grupo, anunciava *performances*, que traziam o hibridismo de linguagens de dança e teatro, misturados com plumas, paetês, flores e corpos peludos, anunciando corpos andrógenos, pondo, em pauta, os questionamentos sobre gênero, assunto muito debatido por outra perspectiva, nos movimentos feministas, na mesma época.

Outras variadas fontes, citam as *drags* brasileiras, vídeos e tutoriais de maquiagem, oriundas da geração anos 80, que estão presentes na noite paulistana ou carioca. Apesar da vasta possibilidade de cartografias presentes, tais pesquisas pouco me serviram para aproximações com *Jú Onze e 24*, a não ser pelo destaque

²⁶ Grupo performático que contestavam os padrões e a ditadura militar no Brasil, realizando *performances* com roupas femininas, salto e corpos peludos. Não se afirmavam como *drag-queens*, mas pode-se interpretar que, anunciavam o fortalecimento desta linguagem performática. In: *A palavra Mágica: a ida cotidiana dos Dzi Croquettes*, de Rosemary Loberty (2010).

das evoluções das *performances* e o contexto questionador da fabricação de corpos e o processo de montagem da maquiagem e do corpo da *drag-queen*, que pode ou não brincar com o gênero.

Desta forma, foi necessário ir à fonte original e buscar tais integrantes. Foi difícil, pois, alguns integrantes não residem mais em Goiânia e outros, trabalhando com produções artísticas, não permaneciam na cidade. Com os ex-integrantes que consegui contato, reproduzi alguns materiais para o levantamento de dados, e realizei entrevistas. As entrevistas foram fundamentais para ajudar a lembrar o espetáculo, auxiliando na tentativa da construção da memória do espetáculo.

Usando tais entrevistas, análise de espetáculos, e observação participante, almeja-se traçar uma “memória social” do espetáculo, no que diz respeito aos seus quase vinte anos em cartaz, observando a produção e os quadros ou cenas existentes.

Para tanto, é preciso entender o sentido que será adotado para memória social ou memória coletiva sobre o espetáculo. Não se deve limitar o significado do termo memória, que, geralmente é usado para designar algo marcante que lembra em um determinado momento da vida, e ainda como impressões que se preservam a respeito do passado.

Usualmente, as pessoas associam memória à existência de lembranças ou a falta delas para relatar seu esquecimento sobre determinada informação. Logo, esta noção de memória está ligada aos estudos da Medicina que identificam estados a curto e longo prazo para lembrar pessoas, tarefas e histórias que acabam tornando-se fixas. Já a memória social se caracteriza pela passagem pela memória individual, e se constrói à medida que os fatos são narrados, considerando a perspectiva do sujeito que a narra. Jacques Le-Goff (1990, p.476) apresenta a importância da memória individual, para a construção da memória coletiva:

A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia. Mas a memória coletiva é não somente uma conquista é também um instrumento e um objeto de poder. São as sociedades cuja memória social é, sobretudo oral ou que estão em vias de constituir uma memória coletiva escrita que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória.

Tal construção parte do princípio que os depoimentos sejam próximos à verdade, e lutam por sobrevivência de tradições e mecanismos de poder. Deste modo, também se funde na esperança de salvar-se do esquecimento. Então, o que se espera desta memória? Segundo Jô Gondar (2005, p. 19):

O que o homem espera da memória é que ela o salve da degradação, que o retire do tempo, conduzindo-o às verdades eternas, formas imóveis e anteriores a tudo o que se constrói, a tudo que muda, a tudo que é acidental e contingente.

Diante disto, tem-se em contraposição, a noção de “memória social”, que abrangendo esta discussão sobre os acontecimentos passados, trata dos estudos baseados em fatos e narrativas das pessoas, dos lugares, das festividades, dos acontecimentos e, até mesmo, de espetáculos e *performances*, cuja primeira estrutura é de natureza social e de rememoração individual, como apontado anteriormente. Miguel Barrenechea (2005, p. 71) relata que Nietzsche traz reflexões de que a memória individual é inseparável da memória coletiva, a partir de noções de culpabilidade e ressentimento:

Foram necessárias torturas terríveis para criar a memória, mas ainda é possível o esquecimento salutar, quando se fecham temporariamente as comportas da consciência. É possível dar lugar ao novo, à criação. [...] uma memória do futuro vinculada ao esquecimento, que dê lugar a novas avaliações, a novas criações e experiências.

Busca-se através das narrativas dos entrevistados, coletar dados por meio da memória de suas experiências, a partir das quais foi possível identificar narrativas de fatos coletivos com base em perspectivas pessoais que ao serem cruzadas possibilitaram que se produzisse uma narrativa que se aproximava da experiência coletiva, rememorando, informações relevantes para esta pesquisa. Jô Gondar (2005, p. 17)

[a memória]²⁷ não nos conduz a reconstituir o passado, mas sim a reconstruí-lo com base nas questões que nós fazemos, que fazemos a ele, questões que dizem mais de nós mesmos, de nossa perspectiva presente, que do frescor dos acontecimentos passados.

²⁷ Grifos meus.

Salienta-se que tais recordações buscam refletir sobre a atuação do grupo, e ao rememorar suas experiências, demonstram sentimentos diversos em relação ao grupo como raiva, mágoa, paixão, mas acima de tudo, saudade. Paul Ricoeur (2007, p. 55) traz reflexões sobre a tentativa ou busca desta memória:

Quanto ao par evocação/recordação, a reflexividade está em seu auge no esforço de recordação; ela é enfatizada pelo sentimento de penosidade ligado ao esforço; a evocação simples pode, nesse aspecto, ser considerada como neutra ou não marcada, na medida em que se diz que a lembrança sobrevém como presença do ausente; [...] a evocação já não é simplesmente sentida, mas sofrida.

Os estudos da memória social baseiam-se nas revelações de uma memória coletiva, pode ser esquecida com o tempo. Ao estudá-la, entendem-se as transformações históricas, importantes para a compreensão de cada época. Tais estudos são salutares para que se possam resgatar informações em recortes temporais, que permitem treiná-las. Jacques Le-Goff (1990, p. 426):

Os esquecimentos e silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva. O estudo da memória social é um dos meios fundamentais de abordar os problemas do tempo e da história, relativamente aos quais a memória está ora em retraimento, ora em transbordamento.

Muitos acontecimentos, através dos fatos narrados, ao serem contados sob uma perspectiva parecida, tornam-se mais palpáveis, dando subsídio para investigação, de uma memória coletiva, contada por determinado grupo de pessoas. Deste modo, há uma impossibilidade de operar a memória individual se não há uma identificação com a coletiva. Para Maurice Halbwachs (2006, p. 39):

Para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser constituída sobre uma base comum.

Não se pode ser rígido e pensar que os depoentes ou narradores lembram-se de todos os detalhes e os detenham, de forma criteriosa. Devem-se relativizar algumas fissuras, dando outro cuidado para esta memória social, a partir das experiências, da importância e como elas são evidenciadas, por cada indivíduo.

Seguindo este raciocínio, quero me valer da noção de que os fatos narrados, coletivamente, não permitem ser tomados como uma única verdade, mas que evidenciam uma maior probabilidade do como ocorreu determinado fato. Segundo Jô Gondar (2005, p. 18), “*a memória é algo que os homens constroem a partir de suas relações sociais, e não a verdade do que passou ou do que é*”, pois pode conter fissuras, ruídos, invenções e intervenções do narrador em relação ao fato, como, também, o seu ponto de vista sobre determinada questão.

Além das narrativas dos entrevistados, também se baseou na memória do autor que aqui vos escreve e de depoimentos informais, do público e de artistas com idade superior aos 30 anos, que afirmaram a lembrança do espetáculo, seja no palco do Centro Cultural Martin Cererê, em festas de formaturas acadêmicas, ou até mesmo em eventos artísticos, festas sociais (matrimônios, aniversários, comemorações) ou confraternizações de empresas.

Tais depoimentos informais visavam aferir quais lembranças tais pessoas tinham sobre o espetáculo e optou-se por fazer conversas “informais”, sem alardeios para que não influenciasse nas respostas de outros entrevistados, principalmente o público mais jovem, que não conheceu o espetáculo. Estas perguntas eram realizadas “puxando assunto” com público que estava nas filas do Teatro Goiânia, Teatro Goiânia Ouro e sessões de cinema, em projeto do Teatro Zabriskie, em esporádicas vezes em 2012, 2013 e 2014.

Dentre estes entrevistados, poucos afirmaram não conhecer e alguns afirmaram “já terem ouvido falar”, mencionando-os em diferentes frases, que podem ser resumidas como “*grupo de drags que faziam comédia*”, ou “*bichas que se montavam e faziam teatro*”, acionando, de forma positiva a lembrança do grupo e dos espetáculos produzidos pelo mesmo.

Um destes populares surpreendeu-me, dizendo que eu participei do elenco e o mesmo me questionou do porque eu perguntar sobre o espetáculo. Fiquei sem graça, e respondi que apenas tive a curiosidade de perguntar para saber se as pessoas ainda lembravam. Tal depoente sugeriu que o grupo pudesse voltar, já que sabia da existência da tentativa de continuação do espetáculo.

Porém, ao perguntar para populares, ninguém soube responder como o espetáculo surgiu, pois, já o conheceram quando já havia se instalado nos palcos do teatro. Somente alguns dos entrevistados que participaram, desde a formação do elenco inicial, souberam dizer como o espetáculo surgiu.

O espetáculo *Jú Onze e 24* não foi concebido dentro dos palcos teatrais, tampouco com esta nomenclatura. Conta Leleco Diaz, em entrevista concedida em Junho de 2015, que o mesmo surgiu apenas como show de *drags*, iniciado sob o comando de Ludmila Pimentel²⁸ (**Imagem 5**), no início da década de 80:

Eu comecei a fazer [*drag*] depois, que vi em uma boate, um rapaz de Brasília, o Carlinhos Brasil, fazendo [*drag*]. Sentei em frente ao palco, e, na hora em que o cara entrou eu fiquei estático com aquilo, fiquei muito assustado, encantado, e na outra semana eu já estava fazendo aquilo. Eu olhava pra ele e me via lá, daí eu fiquei um ano e meio fazendo isso, só por entrada na boate, porque como eu não tinha dinheiro mesmo, a dona sempre me queria por perto, me tratava bem, mas era porque eu fazia show. Eles sabiam que eu tinha esse potencial, já desde muito novo. Depois, fui para Brasília, conheci boates de “hetero”²⁹ e trabalhei um bom tempo. Todos os dias, de segunda a segunda, trabalhei muito, cansei e voltei pra Goiânia e fui fazer show com a Ludmila. Ela já fazia show há anos e fiquei fazendo shows com ela e nas boates. Um dia ela “*deu a louca*” de ir embora do Brasil e fizemos um último espetáculo. No outro domingo, eu comecei com o Júlio Vilela, porque tinha um espaço que não podia ficar vazio e já começou com *Jú Onze e 24*.

Imagem 5: Ludmila Pimentel



Fonte: <http://paroutudo.com/colunas/coberturas/20060703/060703.htm>. Acesso em 30/01/2013

²⁸ Ativista travesti, atriz, venceu o Miss-Travesti Goiás (1989).

²⁹ Abreviação popular de heterossexuais. Grifos meus.

Antes da partida de Ludimila Pimentel, o grupo, ainda sem um nome, começou a investigar *performances* e cenas, bem como os figurinos, maquiagem e acessórios para a caracterização das *drag-queens*, mas percebeu que o trabalho em grupo se tornava oneroso.

Almejando outras oportunidades de trabalho, Ludimila Pimentel deixou o grupo, e como o projeto piloto apontava um caminho que poderia dar certo, se aliado ao teatro, o grupo se aliou a Júlio Vilela, que já estava envolvido nos meios teatrais goianienses, como o teatro ginástico.

As apresentações passaram a ocorrer em espaços alternativos em Goiânia, e como parte do público era homossexual, a cada exibição, estes sujeitos fizeram uma espécie de divulgação “boca-a-boca” do trabalho que foi ganhando cada vez mais público. Sérgio Gomes (2015) diz que:

Havia, na Rua 20, no centro uma boate que era do Augusto. E nessa boate, algumas *drags* faziam shows todos os domingos, e o Júlio sempre ali, assistindo. Aí surgiu uma vaga porque uma apresentadora foi embora pra Europa e, ali ficou aquele espaço, onde surgiu a ideia do Jú Onze e 24, e esse elenco foi cada vez aumentando e nos ficamos em cartazes de um mil novecentos e noventa e dois (1992) até dois mil e seis (2006) na morte de Júlio Vilela.

Desta maneira, Júlio após constatar a saída da apresentadora, recebeu o convite dos produtores do espaço GLS, e de forma experimental, assumiu o comando da apresentação, ainda sem muita experiência na função.

Após perceber que tais experimentações de intervir com pequenos diálogos com a plateia e que, estas intervenções começaram a funcionar e atrair público para tal espaço, começou a incrementar as costuras dos quadros com piadas, dando continuidade aos trabalhos em casas noturnas GLS, juntamente às *drag-queens* ali envolvidas. Segundo Chidiac & Oltramari (2004, p. 472):

Ser drag associa-se ao trabalho artístico, pois há a elaboração de uma personagem. A elaboração caricata e luxuosa de um corpo feminino é expressa através de artes performáticas como a dança, a dublagem e a encenação de pequenas peças. É relevante mencionar a inserção das *drags queens* nos meios de comunicação e na mídia, de forma bastante expressiva. Elas estão saindo de espaços exclusivamente GLBTT (Gays, lésbicas, bissexuais, transexuais e transgêneros) para executarem *performances* nos mais diversos ambientes.

Desde então, o grupo começou a ampliar o trabalho (tanto como *Jú Onze e 24*, como *drags* que, paralelamente faziam shows nestes espaços) em boates (*Jump*³⁰) (**Imagem 6**), saunas (*Músculo y Poder*, *Três Chic*, *Thermas Botafogo*) e bares alternativos, (*Flerte In*, *Joãozinho Mercês*, *Don Sebastian*, *Athenas*), promovendo, de certa forma, a fidelização constante de espectadores que apreciavam a *performance drag-queen* desde 1993, introduzindo este tipo de *performance* nestes espaços de sociabilidade gay em Goiânia e em outros espaços alternativos de públicos variados.

Imagem 6: notícia sobre a boate *Jump*



Fonte: acervo de Sérgio Gomes.

Nota-se, então, que as boates gays, que funcionavam aos fins de semana, perceberam a necessidade de oferecer entretenimento ao público, para “valorizar” seus espaços, oferecendo atrações. Tendo então como “diferencial” as apresentações das *drags*, permite-se analisar que neste momento ocorreu o início do processo de profissionalização das *drags* do estado, e o início do trabalho desenvolvido como arte performática. Com a ampliação da concorrência entre as casas noturnas gays goianas, influenciadas pela cultura noturna gay paulista, há um crescente investimento em atrações *drags* já renomadas em outros estados que também

³⁰ Extinta boate localizada à República do Líbano.

transitavam em diversos espaços artísticos, programas de televisão e ícones gays para promoção da diversidade cultural gay nas noites.

Frequentar espetáculos teatrais na década de 90, estava começando a ser habitual pela população goianiense, mas era falho e escasso o acesso por determinadas classes sociais. A logística de integração de transporte público não atendia às proximidades dos espaços culturais e casas de espetáculos (teatro físico, prédio). Outro complicador era a falta de valorização e reconhecimento do artista local.

Com as *drags* em boates também ocorriam tais dificuldades, pois, na maioria das vezes, exige-se mão de obra barata com qualidade de espetáculo. Há de certa forma, uma exigência de profissionalização dos atores *drag-queen* por parte dos proprietários de casas noturnas. Tal qualidade justificava-se, visualmente pela apresentação de figurinos elaborados, e, ainda, por pesquisa e exploração estética da maquiagem e de suas *performances*. Mas, por outro lado, há um embate na carreira, pois, se exige muito e não se paga um cachê justo ou de acordo com o trabalho/show apresentado.

Muitas vezes as *drags* já renomadas (regionais ou nacionais) fixavam seus espaços e não davam oportunidade a outras, apresentarem suas *performances*, por medo de perderem seus “territórios”. No objetivo de ampliar o mercado de trabalho para a atuação/*performance drag-queen*, o grupo de artistas que começava a se formar, se reuniu para propor outras *performances*, dialogando com diversificadas propostas de apresentações, que não ficassem, apenas dentro dos espaços gays.

Como Júlio Vilela trabalhava com teatro e dominada a improvisação em cena, suas inquietações artísticas transportaram tais *performances* para o palco, procurando dar visibilidades estes artistas e a seu próprio trabalho no âmbito da dramaturgia goiana, que se constituía.

Neste aspecto, é considerável afirmar que mesmo sem um intencionalidade forte e militante direta, seus textos traziam o questionamento das identidades de gênero e sexualidade, por parte de artistas envolvidos indiretamente com a militância gay, que acabaram por se unir, através do teatro, quebrando tabus e mudando o panorama teatral local.

Muitas vezes, situações discriminatórias sofridas pelo elenco, ao voltar para casa, após shows ou cotidianamente, eram desabafadas nos ensaios. Talvez, surja, com base nestes acontecimentos, o momento de protesto às condutas policiais ao

revistarem travestis, gays e lésbicas na vida noturna e falta de assistência social aos sujeitos homossexuais, como vítimas de violência. Leleco Diaz conta, informalmente, que, ao ser abordado pela polícia, ficou muito constrangido e transformou a conduta policial em cena, nos próximos espetáculos.

É importante destacar que não foi este o motivo inicial para a existência do grupo, mas o mesmo acabou por se caracterizar como forte espaço de sociabilidade entre espectadores que variavam entre artistas, espectadores e o público LGBT, oriundo dos espaços GLS.

Neste momento, referenciando, temporalmente, a década de 90, percebe-se, através da análise de vídeos e dos depoimentos das *drags* entrevistadas, que as apresentações do grupo tornam-se mais frequentes nos espaços teatrais e ficam esporádicas, nos GLS. Porém, algumas *drags* continuavam a realizar, paralelamente, as suas *performances* individuais, nas boates GLS, e em eventos particulares, concomitantemente à sua atuação nos espetáculos em grupo.

Dessa maneira, as narrativas apontam para uma preocupação, segundo a qual o grupo sentiu a necessidade de atribuir um nome a este tipo de espetáculo, que não ficava preso ao mercado GLS, mas que, também, pudesse comunicar a todos os públicos. Pensando em parodiar ou brincar com algo que fosse do conhecimento de todos, senso comum, surgiu o nome do espetáculo.

O nome do espetáculo *Jú Onze e 24 (Imagem 7)* foi inspirado no extinto programa *Jô Soares Onze e meia*, do Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), exibido entre os anos de 1988 a 1999. Até antes da existência do programa televisivo, o espetáculo não tinha um nome que traduzisse uma paródia, tampouco uma identidade de grupos de artistas, usando apenas de nomenclatura de “shows de *drags*”. Conta-nos Leleco (2015):

Júlio aproveitou a imagem dele que ele era gordo. Jô Soares, sempre fez muito sucesso, bem na época que o Jô tinha mudado o programa de Jô Soares para Jô onze e meia. Júlio aproveitou a paródia e fez uma parodiazinha com o nome Jú Onze e 24. Inclusive no começo a “musiquinha” de entrada (do espetáculo)³¹ era parecida com do Jô: uma musiquinha bem suave, gostosa. Eu não sei que música era aquela, nunca consegui com ninguém, mas era bem gostosinho. Começou, por aí, o nome, de ele aproveitar do gordo, e 24 foi dizer que só trabalhavam *gays*, ali, homens, homem vestido de mulher, geralmente é já visto como gay, então Jú Onze e 24, nasceu daí.

³¹ Parênteses complementar meu.

Imagem 7: Logomarca de *Jú Onze e 24*, em 2005.



Fonte: Acervo de Paulo Reis

Tais apresentações nas boates eram denominadas apenas de “shows de *drag-queens*” e, apresentavam uma sequência aleatória. Em meados de 1991, o grupo, que ainda não tinha um nome específico para o tipo de apresentação que realizavam, resolveu criar um nome para o espetáculo que aproximasse também as mesmas, para a cultura de ir assistir ao teatro e que instigasse a curiosidade das pessoas para irem assistir a este tipo de espetáculo.

Através da figura voluptuosa de Júlio Vilela, comparada à figura do apresentador e humorista Jô Soares, pode-se perceber de imediato uma caricatura da figura do apresentador televisivo através do apresentador goiano.

Outro ponto a ser considerado é que, ao se inspirar e parodiar o programa televisivo de TV aberta, ao grande público de massa, *Jú Onze e 24* despertava a curiosidade do público, em potencial, em querer saber o que acontecia, de fato, no espetáculo, estimulando, nas pessoas, a cultura de ir ao teatro.

A partir das entrevistas coletadas em Goiânia, de 2012 a 2015, para esta dissertação, admite-se afirmar que alguns dos atores e inclusive alguns espectadores relatam que o espetáculo trazia além de crítica de abordagem ao binarismo homem *versus* mulher, críticas sociais, abordagens sobre a política, de forma humorística em cenas e *performances drag-queens*.

Ainda sobre a gênese do nome do espetáculo, e por outro lado, parte do público e do elenco inicial, afirmou que o nome do espetáculo constituiu-se como resposta ao sarcasmo heteronormativo, em se depreciar a dezena “24” que, nos jogos de azar, mais popularmente conhecido como jogo do bicho, corresponde ou

representa o animal veado, que, na cultura, é o mesmo que “viado”, forma pejorativa de se referir aos homossexuais masculinos.

Houve, ainda, algumas poucas narrativas que sustentavam interpretações ainda mais diversas que diziam que pelo fato das sessões do espetáculo começarem às 21hs, e, na maioria das vezes, terminarem próximo ou após às 24hs, tornou esta marca do horário uma mítica, que se decidiu registrar, no nome do mesmo, a exemplo do recorte de jornal (**Imagem 8**).

Imagem 8: recorte de jornal



Fonte: cedido por Clésio Rodrigues

O que ocorria é que, como a duração do espetáculo era de aproximadamente, três horas e terminava bastante tarde, uma parcela do público sempre tinha que ir embora, pois, não circulava transporte público na cidade após às 24hs, tendo estas pessoas que sair mais cedo, pois, dependiam deste tipo de transporte para não ficarem “presas” nas redondezas do Centro Cultural Martin Cererê.

Tais narrativas, independentemente de serem encaradas como mitos ou próximas ao fato ocorrido, ajudam a construir a memória do espetáculo. Percebe-se, que mesmo em narrativas que possam ser diferentes da maioria, o importante não é adjetivar se isto ou aquilo é “verdade” (até por que, verdade é um conceito muito relativo e questionável), bom ou ruim, mas sim considerá-las como narrativas que

remetem ao “durante” do processo. Retomo a Gondar (2005, p. 21) para atentar, a partir destas narrativas, ao fato de que é no processo que se dá a construção da memória:

Os autores que focalizam o processo de construção da memória não valorizam tanto os seus pontos de partida e de chegada, concedendo ênfase ao durante. É no durante que se dão os confrontos e as lutas, mas também a criação.

Percebe-se que no “durante” do processo que se é valorizada na memória, dentro de um conjunto representativo. Quem não participou do processo de montagem ou quem nunca assistiu a nenhuma produção, deve se valer das narrativas e histórias de atores e espectadores, dos processos constitutivos da criação cênica, de como estas representações se deram ou foram inventadas. Jô Gondar (2005, p.16) aponta que:

Qualquer perspectiva que tomemos será parcial e terá implicações éticas e políticas. Pensar a memória como uma reconstrução racional do passado, erigida com base em quadros sociais bem definidos e delimitados [...] levamos a um tipo de posicionamento político.

É importante ressaltar que a relação entre tempo e espaço, é imprescindível para situar o contexto histórico, social e político em que Goiânia se enquadrava. De modo que, ainda sobre a década de 90, tem-se que Goiânia continuava experimentando um crescimento populacional, somando-se a este crescimento à visibilidade que é dada a uma capital.

Além dos fatores anteriormente citados, tem-se que certos valores de família eram mantidos pelas famílias tradicionais, que exigiam determinados comportamentos dos filhos, o que contribuiu para a violência aos homossexuais assumidos e afeminados, e ascensão das religiões protestantes e momento de fortalecimento teatral goiano, segundo relato dos entrevistados. Tais fatores também fizeram com que alguns homossexuais não assumissem publicamente tais orientações, para que não sofrer nenhum tipo de agressão, tampouco rejeição das próprias famílias.

A homossexualidade ser assumida pelos mais jovens e como consequência, a aceitação pela família, dá-se pelo enfrentamento que tal geração passou a ter, a partir da força dos movimentos sociais, mas que ainda apresenta limitações.

Estas questões tiveram implicações éticas e políticas, fizeram com que o elenco do espetáculo aprimorasse seus aparatos técnicos, pensando, ainda, em atingir públicos diferentes, numa construção processual através de temáticas diversificadas a cada apresentação, firmando o espetáculo em blocos, quadros, cenas e *performances drag-queens* que não levantassem, notoriamente a militância LGBT.

Porém percebe-se que as cenas, os textos, das *performances*, traziam críticas construtivas que questionavam a homossexualidade, quase sempre ridicularizadas nos jornais e em outros espetáculos. Isto me fez repensar a expectativa dos atores ao rememorar as experiências, e a transportação destes atores e espectadores durante o espetáculo, ao tempo presente, por meio de minha rememoração do acontecimento.

Ainda é viável analisar que a temática citada anteriormente, que foi explorada com bastante força, tinha seu caráter pedagógico, de combate à homofobia e prevenção às Doenças Sexualmente Transmissíveis (DST's), sobretudo à AIDS (Síndrome da Imunodeficiência Adquirida). Uma vez que o estigma de que somente homossexuais contraíam tais doenças ainda era amplamente difundido pela mídia e, como tais doenças não são específicas de uma orientação sexual, buscaram-se parcerias para esclarecimentos sobre a doença.

Desta forma, Júlio fazia divulgação e parceria com o *Grupo pela vida* (gerenciado pela Secretaria Municipal de Saúde de Goiânia), que realiza palestras preventivas, distribuem preservativos e realizam atividades artísticas, acolhendo tanto o público soropositivo quanto soronegativo.

Muitas intervenções foram feitas, em vários teatros, como o Teatro Goiânia Ouro, Teatro Goiânia, Teatro In (Acabado), com esporádicas sessões ou pequenas aparições, na perspectiva de divulgação de trabalho do grupo. Mas, o lugar onde o grupo se consolidou, com força, desde o final da década de 90 até 2006, foi o Centro Cultural Martin Cererê (**Imagem 9**), conhecido por seus festivais de teatro, no final da década de 90 e início dos anos 2000, e de seus festivais de rock, na primeira década deste século.

O teatro cresce, enquanto linguagem artística, produção de pesquisa cênica e entretenimento, surgindo muitos grupos teatrais (profissionais e comunitários) ganhando força política, com a criação da Federação de Teatro de Goiás (FETEG).

Imagem 9: Centro Cultural Martin Cererê.



Fonte: <https://www.google.com.br/maps/place/Centro+Cultural+Martin+Cererê> . Acesso em 14/10/2014.

Durante bom tempo, o teatro ficou sob os cuidados do diretor cultural, Carlos Brandão. Abreviadamente chamado pelos artistas e pelo público, em geral, de Martin Cererê, o Centro Cultural está situado à Rua 94-A, Setor Sul da cidade de Goiânia – GO.

O espaço cultural recebeu este nome a partir do espetáculo teatral chamado *Martin Cererê*, dirigido por Hugo Zorzetti, em 1988 que, por sua vez, realizou uma adaptação dramática do livro de Cassiano Ricardo, que trata da História do Brasil pela perspectiva indígena, e não apenas colonialista.

Há quem diga que, paralelamente à estreia do espetáculo de Zorzetti, Júlio Vilela e sua trupe já usavam o espaço do centro cultural, para realizar ensaios e algumas apresentações esporádicas, o que causou conflitos acerca da atribuição do nome ao espaço.

Os nomes dados às salas teatrais são emprestados da língua Tupi, encontrados no livro. O espaço cultural possui um café-bar *KARUHÁ* (que significa “lugar de comer”, em Tupi), dois teatros fechados de formato circular *PYGUÁ* (caverna de água) e *YGUÁ* (lugar de guardar água) (**Imagem 10**), um teatro de arena, a céu aberto *YTAKUÁ* (buraco de pedra).

Atualmente o espaço dispõe, ainda, de uma área livre arborizada, de agradável ventilação, que serve de espaço múltiplo para leitura e ensaios diversos. No centro cultural também é oferecido atividades de aulas circenses e dispõe de estacionamento para os visitantes.

Imagem 10: Teatros YGUÁ E PYGUÁ.



Fonte: <http://www.secult.go.gov.br/post/ver/179650/martim-cerere-divulga-programacao-de-Julho-a-dezembro-de-2014>. Acesso em 14/10/2014.

Um ponto importante a se relatar sobre este espaço é que ele foi um dos reservatórios de água usados pela companhia de Saneamento Básico do Estado de Goiás (SANEAGO) e que, após a desapropriação para tais fins, foi usado para torturas na ditadura militar, somente se transformando em espaço cultural em 1988³². Isto reforça a ideia que as memórias dos espaços também podem ser constituída pela memória oral.

Desde então, o espaço é administrado pela Agência de Cultura Pedro Ludovico (AGEPEL), oferecendo atividades de formação artística. Na tentativa de manter a rotatividade de frequentadores, nestes quase trinta anos de gestão, o espetáculo *Jú Onze e 24*, foi um dos mais apresentados no Centro Cultural, em paridade somente com o espetáculo Martin Cererê, obra teatral que deu o nome ao espaço cultural.

Exatamente dezoito anos após sua inauguração, em 2006, o Teatro *PYGUÁ*, recebe como complemento o nome *Sala Júlio Vilela (Imagem 11)*, após o falecimento do diretor. Como a sala teatral era considerada, por Júlio, sua segunda casa, artistas e produtores culturais, com a anuência do Governo do Estado de Goiás, consideraram não somente válida, mas merecida a homenagem, pelo reconhecimento ao tempo dedicado à promoção cultural e à diversidade, como artista e cidadão goianiense, já que o mesmo se mudou de São Paulo e acolheu Goiânia como sua cidade.

³² Relato disponível em <http://www.secult.go.gov.br/post/ver/139308/centro-cultural-martim-cerere>. Acesso em 20/05/2013.

Imagem 11: Teatro PYGUÁ – Sala Júlio Vilela.



Fonte: <http://www.casacivil.go.gov.br/post/ver/168212/governo-do-estado-reinaugura-centro-cultural-martim-cerere> . Acesso em 14/10/2014.

Sendo assim, a homenagem foi em razão da movimentação cultural que Júlio Vilela e o espetáculo *Jú Onze e 24* representam, naquele espaço cultural. Apesar da forte pulsação cultural que o espaço cultural apresentava, como mostras e festivais de teatro, festival de poesia encenada e Mostra de Teatro Comunitário, o espaço passou por transformações e revezamento de públicos variados, tornando-se mais frequentado por apreciadores de música e bandas de *rock* alternativo. Neste sentido, a atribuição do nome da sala rememora o trabalho desenvolvido por Júlio Vilela e reforça a memória deste espaço.

Em tempos mais recentes, o Centro Cultural tem modificado seu público, sendo, majoritariamente, utilizado para festivais de música enquanto os espetáculos teatrais se aglomeraram em outros espaços teatrais na cidade de Goiânia, como o Teatro Goiânia, Teatro Goiânia Outro, Centro de Cultura e Convenções de Goiânia, Teatro Marista, Teatro Inacabado, Teatro Madre Esperança Garrido, Teatro SESI, Teatro SESC, Teatro Ritual, Teatro Carlos Moreira, Teatro João Alves de Queiroz, Centro Cultural da Universidade Federal de Goiás e no extinto Teatro de bolso Bibi Ferreira (demolido pela Prefeitura de Goiânia em 2014).

Apesar da gama de espaços teatrais presentes na realidade goianiense, em meados da década de 90, não havia muitos espaços na cidade. Tal marcador de tortura física frente ao Centro Cultural Martin Cererê também fez com que alguns integrantes do grupo pensassem sobre a ótica da tortura psicológica e social de se fazer transformismo em Goiânia. Principalmente pelo pouco diálogo em entender o transformismo como arte, muitas vezes confundidos com travestis e outras

identidades trans que, de certa forma, também mudam o corpo, mas estes últimos, de forma mais intensa, duradoura ou definitiva.

Em qualquer uma das situações, o fator de ter que investir em figurino para apresentar no teatro, passou por enfrentamento sobre a dificuldade de se trabalhar com teatro em Goiânia, narrados pelos entrevistados quando das diversas tentativas de não deixar o espetáculo acabar. Fatos estes que o público na maioria das vezes, não ficava sabendo, pois, mesmo com o objetivo de mostrar o espetáculo, criticava-se ainda o incentivo ao teatro. Em entrevista, Leleco Diaz (2013), relata:

Fazíamos os shows sempre com muita dificuldade de grana... Éramos vistos como guerreiros, pois, mesmo com ameaças de acabar com a peça, sempre dávamos um jeito de fazer. As bichas não tinham dinheiro nem pra pagar passagem, mas quando pisávamos no palco do Cererê, esquecíamos do mundo e tinha o prazer de estar ali [...] cansei de ser parado pela polícia depois, de fazer o espetáculo sendo confundido como travesti, pois, tinha que ir embora para casa a pé, do Cererê [...] e olha que ali o lugar era pesado [...] Você sabia que ali já foi lugar de tortura? E que a gente movimentava aquilo trazendo tanta alegria? (silêncio com olhos cheios de lágrimas) E hoje está abandonado, jogado às traças...

Leleco afirma ainda que, mesmo com tais dificuldades enunciadas, tentava-se gravar todas as produções executadas. Não convém afirmar que as produções gravadas em vídeo ou fotografias e imagens de todos os espetáculos foram disponibilizadas para o público, pois, havia um combinado, de que o mesmo, não poderia ter acesso a este material, no objetivo de não reproduzir ideias, conceitos ou *performances*. O próprio elenco não tinha autorização para demandar cópias das gravações, proibidos ainda de gravar os bastidores, isso antes é claro das facilidades dos celulares com câmeras.

Cenas dos espetáculos eram apresentadas em shows particulares, vendidos a empresas de pequeno e grande porte, ampliando ainda mais a divulgação do espetáculo a públicos não *gays*.

Estes espaços de apresentação ampliaram-se para festas, formaturas, eventos e congressos, divulgando, ainda, a produção teatral goianiense, chegando ao seu auge, em 1998, e, conforme alegam os entrevistados, ser o momento em que o grupo atinge reconhecimento local (Goiânia) e regional (várias cidades do estado de Goiás), realizando, ainda, apresentações esporádicas em outros estados, para além da região Centro-Oeste.

Conta César Ogawa, em entrevista cedida em julho de 2015, que o grupo tinha contato com artistas conhecidos e que já realizaram eventos para os mesmos. Disse ainda que o próprio Jô Soares, convidou o grupo para aparecer na televisão em seu programa:

O apogeu do grupo foi quando Jô Soares convidou a gente pra ir ao programa dele, O Júlio não aceitou, algumas pessoas quiseram levar o espetáculo para São Paulo, e ele não aceitou. Esta época foi quando nós trocamos o cenário que tinha uma perna de *drag* e um salto alto como sofá. Foi à época que a gente mais ganhou dinheiro e que mais ganhou evidência. Foi quando a gente foi fazer aniversário do cantor Leonardo, depois, fomos fazer show de Natal pro Leonardo também e daí a gente começou a frequentar meio de pessoas famosas. As pessoas famosas sabiam quem era o Jú Onze e 24, e o Júlio tinha medo de vir para São Paulo e perder seus atores.

Notam-se tais destaques a partir da participação de artistas famosos, em *Jú Onze e 24*, cantando uma música, atores televisivos ou personalidades goianas dando entrevistas no palco. Tais contatos faziam com que o espetáculo circulasse em altas classes e, os eventos para empresas, também fizeram com que o espetáculo passasse a fazer parte de outro mercado, que crescia na cidade: o de animações empresariais, hoje chamado de projeto-empresa.

É interessante rememorar que, depois, que entrei para o elenco, eu não sabia o que era animação para empresa e Júlio orientava que as animações para estas não podiam ter determinadas ações, gestos e palavras como aconteciam, às vezes no teatro. O figurino mudava da cena teatral para animações particulares, pois, assumia um tom mais alegre, colorido e divertido, pois, Júlio não gostava de vender a ideia de “travestis no palco”, mas a ideia que *drag* deve usar figurino colorido, e tem que “levar alegria e animação”.

Isso se deve ao fato de algumas *drags*, com experiências diversas, usarem figurinos que as deixavam cada vez mais “peladas”, que, para o público de boate GLS é bastante esperado. O que, para um público diverso, poderia conotar como apelativo e causar certo constrangimento. E, empresas que geralmente são muito reguladoras e rígidas quanto à indumentária de seus funcionários, poderiam não deixar o ator-*drag*³³ se apresentar.

³³ Utilizaremos a referencia ator-*drag* para indicarmos os atores atuantes em *Jú Onze e 24* e *Trupe do Jú*, pelo fato de não atuarem apenas como *drags*, mas pela experiência atoral no espetáculo.

Como, nestes eventos, não se podia prever a receptividade do público, Júlio orientava os atores *drag* a terem estes cuidados, principalmente com os homens, para que nunca os tocassem ou segurassem no objetivo de evitar constrangimentos, para ambas as partes. Ora seja porque o participante não poderia participar do jogo, evitando constrangimento ao entrar na brincadeira, ora para não dar a entender que, o contato físico (pegar no ombro do participante, abraçar, segurar a mão, por exemplo) pudesse conotar alguma pretensão sexual. Tais cuidados fizeram com que Júlio e sua trupe pudessem cada vez mais conquistar clientes para eventos fora do teatro.

Um fato muito peculiar do espetáculo é que, desde meados de 92, todo final de ano, o espetáculo realizava uma sessão especial, ultimamente, denominada *Jú Onze e 24 - Especial de Natal*, que proporcionava, aos artistas locais, personalidades, jornalistas, dançarinos e artistas que foram destaques, na cena goiana, uma premiação, em troféu, na qual homenageavam o trabalho realizado durante todo o ano.

O especial ganhava maior visibilidade de divulgação, pois, contava com o apoio de jornal impresso de grande circulação local (a exemplo, *Diário da Manhã, O Popular*), programas televisivos (a exemplo, *Radar, Aplauso*) e jornais de emissoras de televisão (a exemplo, *Jornal do meio dia, Jornal Anhanguera*), empresários. Grupos de teatro (a exemplo, *Teatro Ritual, Cia em Cena, Theatro Arte & Fogo Pinheiro Produções*), artistas goianos (a exemplo, *Cláudia Vieira, Fernando Perilo, Marcelo di Castro*), casas noturnas GLS (a exemplo, *Jump*) e público assíduo esperavam pelo evento.

A eleição era realizada previamente, através de votação, que ocorriam no decorrer do segundo semestre do vigente ano e, respeitando determinadas categorias também previamente determinadas, de maneira que o público era convidado a escrever em cédulas de votação sua/ seu favorita/o. Eram submetidos à indicação apenas os três candidatos mais votados, ou em ordem decrescente, dentro de determinadas categorias.

Erra comum que os três mais indicados na mesma categoria, concorria ao prêmio (a exemplo, melhor jornalista, melhor jornal televisivo, melhor espetáculo goiano, melhor ator, melhor atriz, melhor diretor, melhor artista plástico, melhor cantor, melhor cantora, personalidade do ano, empresa amiga de *Jú Onze e 24*, etc.).

Também se criou a categoria *Troféu Destaque do Jú Onze e 24*, dedicada a premiar ou uma *drag* revelação, ou um dançarino ou um integrante da equipe que foi destaque no ano corrido, valorizando o trabalho dentro da própria produção. Em geral, elencavam-se os premiados daquele ano, como se fosse o Oscar ou Troféu Imprensa goianos.

A votação era disponibilizada por uma enquete, em cédulas, que anunciava a sessão de *Jú Onze e 24 – Especial de Natal*. Havia um campo para que o público informasse alguma cena, quadro, *performance drag* ou número, em conjunto, que mais gostou, durante todo o ano, de certa forma, “reapresentando” os melhores momentos, para que o público assistisse, novamente, a alguma ou outra *performance* de seu desejo, também selecionadas por maioria de votos.

Nas ocasiões de *Especial de Natal*, era certo que o espetáculo demorava mais do que as costumeiras 3 horas. Em alguns anos, o Especial de Natal ocorreu durante dois dias, sendo divididos entre entrega de premiações e reapresentações, parte no sábado, parte no domingo. Em seus anos finais, apenas ocorreram premiações em sessões únicas, aos domingos, por conta de custos de produção.

Tais experiências fizeram com que os atores modificassem suas *performances*, de acordo com o espetáculo, pois, a cada sessão, deveria ter algum momento de novidade, principalmente, nos números em conjunto.

A comédia parecia não ser suscitada somente no palco, mas na expectativa ou curiosidade do público em querer ver atores *drags* andando calçados em saltos altos, botas e sapatos femininos. Sobre isto, o ator Chico Miranda conta em entrevista que, ele não tinha nenhuma habilidade com tais acessórios, de modo que o que tornava suas *performances* engraçadas era justamente o fato de andar de modo desajeitado:

Como eu não era *drag queen*, eu tive uma transição e passei por esses personagens, eu não tinha aquilo, não fazia show pra boate, eu não era isso, até porque nem tinha talento, nem tenho talento pra isso, eu não era como o Leleco, a Tina Brazil, que são talentosos e fazem bem, eu admiro muito. Aí eu nem sabia andar de salto, comprei um saltinho assim pequeno, e fiquei andando pra lá e pra cá dentro de casa pra aprender a andar de salto. Todo dia treinava, andando para lá e pra cá, mas sempre fui desajeitado.

Nem todas as *drags* andavam de salto na origem do espetáculo. Algumas tinham mais habilidades nesta prática, outras andavam em passos lentos, outras

arriscavam usar grandes botas. Relatam que nos ensaios tais habilidades de se andar em salto alto também foram exigidas, e a falta de prática fez com que quebrassem muitos sapatos na formação inicial do grupo.

Afirmam que tais sapatos, muitas vezes emprestados, cedidos ou “*elzados*”³⁴, de parentes próximos, e que a habilidade de andar sobre os mesmos foi sendo adquirida processualmente.

Tais habilidades, esperadas somente de mulheres, tornaram-se parte da atratividade da programação do espetáculo e, de certa forma, quebravam com a expectativa da plateia que, em certos momentos, parecia não acreditar que homens andavam, com tamanha desenvoltura, sobre saltos. Este objeto de projeção, para uso exclusivo feminino, desconstrói a expectativa de gênero, como será visto adiante.

O espetáculo *Jú Onze e 24* não foi o único trabalho que teve visibilidade com Júlio Vilela. A partir de parcerias com outros diretores, e com o movimento da comédia stand up, em 2005, outro espetáculo foi criado, inicialmente com o intuito de se trabalhar a comédia por texto, sem a figura da *drag-queen*, como discutido a seguir.

2.2 Deboshow

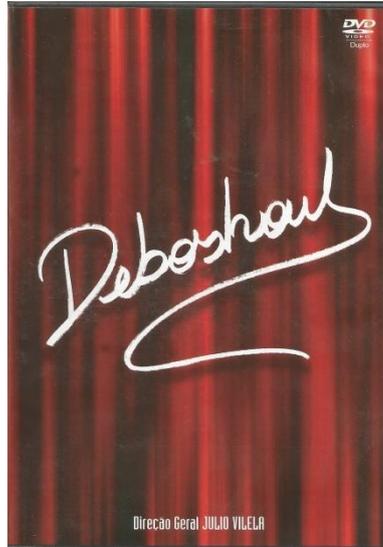
Outro espetáculo importante que Júlio começou a desenvolver, foi o *Deboshow (Imagem 12)*, uma comédia em que a figura da *drag-queen* não aparecia e tampouco era mencionada. Tendo em vista que o espetáculo objetivava de circular em espaços alternativos, o elenco era composto por atores/atrizes comediantes que trabalhavam a comédia *stand-up*, emergente naquele momento no teatro brasileiro, tendo como referências grandes companhias paulistanas.

Iniciado em um projeto cultural em 2005³⁵, que acontecia todas às sextas-feiras, no período noturno, em um bar e choperia na cidade de Goiânia, chamado Chopp 10.

³⁴ Expressão usada para designar furto ou roubo. No contexto em questão, “*dar a elza no salto*” entende-se por pegar o objeto emprestado sem o consentimento alheio, podendo o mesmo ser devolvido ou não, ao lugar de origem sem que o/a proprietário(a) note a ausência do objeto.

³⁵ Projeto Sexta no Chopp 10.

Imagem 12: Capa do DVD Deboshow



Fonte: DVD Vídeo Duplo – *Deboshow*. Direção Júlio Vilela, 2006.

Interessante destacar que os únicos integrantes que atuavam, concomitantemente nos dois espetáculos foram os atores Gleik Lino³⁶ e André Srur³⁷. Tanto em *Jú Onze e 24*, quanto em *Deboshow*, atuavam, predominantemente, como atores e bailarinos, criando textos para cenas, sendo raros os momentos de aparições como personagens femininos. Atuaram também em *Deboshow* os artistas: Danilo Barbosa, Juliana Hernandes, Marcelo di Castro, Marcelo Pedro, Pablo Diego, Renata Caetano e Wellington Dias, conforme informamos a ficha técnica do DVD, que só foi gravado após a morte do apresentador.

Após a morte de Júlio Vilela em junho de 2006, o diretor, produtor e ator Wellington Dias, assumiu a direção de *Deboshow* e como forma de homenagear Júlio Vilela, o elenco realizou a gravação do espetáculo, em 10/08/2006. Esta gravação foi disponibilizada para a comercialização em mídia DVD, e contou com a colaboração de muitos artistas e produtores goianienses. Consta, na contracapa do DVD, a idealização do projeto:

Criado em novembro de 2005 em Goiânia por Júlio Vilela, o Deboshow surgiu com a proposta de reunir atores/autores da cidade que ansiavam por um espaço onde apresentar sua produção. Feitas as primeiras reuniões e muitas risadas depois, estreava a primeira sessão de muitas outras que seguiriam. Conquistando um público cativo no bar onde se apresentava, o Deboshow reúne neste DVD, alguns dos quadros que fizeram sucesso nesse primeiro ano de espetáculo. Entre e sirva-se. Esperamos que se

³⁶ Ex-integrante de *Jú Onze e 24*; ex-integrante de *Deboshow*; ator, bailarino e professor de inglês.

³⁷ Ex-integrante de *Jú Onze e 24*; ex-integrante de *Deboshow*; ator e produtor cultural.

divirtam tanto quanto nós nos divertimos! Agora, desliguem seus celulares e... Ops! Desculpem. Força do hábito. (DIAS, 2006)

O projeto *Deboshow* não teve continuidade, sem a figura de Júlio Vilela, mesmo com extensa temporada em cartaz (quase todos os fins de semana, por aproximadamente 1 ano e 6 meses), de 2005 a 2006. O grupo decidiu que continuar o projeto sem a figura de Júlio “*não seria agradável e ético*”, segundo fala de Wellington Dias, em entrevista cedida em agosto de 2014. Além disso, alguns dos atores se dispersaram, buscando outros espaços de atuação em outras cidades. Em entrevista cedida em 2014, Wellington Dias afirma (2014):

Quando recebemos a notícia da morte de Júlio foi muito triste e queríamos desistir do projeto. Mas achamos que o Júlio merecia esta homenagem, pois, era um projeto que ele se dedicou muito. Mesmo com o coração apertado, sem verba e sem saber se iríamos continuar, resolvemos fazer o DVD [...] Após um tempo, os atores foram embora e buscaram outras perspectivas de trabalho em outras cidades, almejando propulsionar sua carreira artística, no teatro, na televisão, etc.

Deboshow, diferente de *Jú Onze e 24*, contava com a participação de Júlio Vilela, apenas na direção. Assim, as cenas eram “costuradas”, através de uma narrativa em voz *off*, indicando o nome do quadro seguinte, muito similar ao formato do espetáculo *Terça In (sana)*, emergente de tal transformação estética, nos espetáculos de comédia brasileira.

Desta forma, a partir destas observações, considera-se que o gênero teatral que Júlio Vilela se propunha a percorrer, era a comédia, em diferentes dimensões, em ambos os espetáculos. Porém, não se pode limitar a noção de que a comédia é, somente, um gênero teatral, pois, princípios e formas operacionais da mesma advêm de perspectivas diferentes, partindo desde o riso espontâneo a ações ridicularizadas.

Segundo Pavis (2006) os princípios da comicidade podem vir desde ações pouco habituais, que geram movimentos mecânicos, como as *gags* ou *quiproquós*; podem vir de uma ação que falha em seu objetivo, como tentar calçar um sapato apertado; ou de dimensões psicológicas, do julgamento de superioridade de quem assiste, como a percepção da falha do outro, ou da indiferença numa dimensão social.

Após este hiato sobre *Deboshow*, é salutar que se retome ao intuito do resgate da memória de *Jú Onze e 24*, e, a partir desta introdução sobre a comédia, entender

porque que tais *drags* causavam o efeito cômico e quebrava com a expectativa de gênero.

2.3 Homens de saltos: quebrando com a expectativa de gênero.

Com a inserção das *drags* como foco do espetáculo, o elenco, esporadicamente, confrontava-se com diversas sensações vindas da plateia que variavam entre estranhamento, vergonha, medo e empatia dos espectadores. Percebe-se que tais sensações eram oriundas de uma visão distorcida sobre o elenco, sobretudo por serem atores homossexuais.

A homossexualidade, durante determinado tempo histórico, foi um marcador de doença psicológica e sexual. Também foi motivo de discussões religiosas, devido a certas doutrinas oprimem tais sujeitos pela liberdade sexual.

Por sua vez, esta liberdade é questionada, também, pela sociedade, por se acreditar que o ser humano nasce e deve manter relações íntimas somente com o sexo biológico oposto ao seu, que não se deve mudar isso, ditando uma expectativa de gênero. Adiante, nesta pesquisa, entender-se-á como a homossexualidade foi enxergada nos últimos anos, até chegar-se à fabricação do gênero e sexualidade.

Partindo do princípio dos binarismos de homem e mulher enquanto sexo biológico, há uma expectativa social e de comportamento esperado, culturalmente para cada um destes sujeitos.

Um bebê que nasce com corpo e órgãos genitais masculinos é categorizado de “macho”, enquanto que corpos com órgãos genitais femininos são rotulados de “fêmeas”, características que, inicialmente, ditam, além das funções biológicas reprodutivas, uma expectativa de comportamento durante seu crescimento.

Durante o crescimento destes indivíduos, o convívio social, a partir da família, seus corpos são educados para que cumpram determinadas expectativas diferentes, impostas dentro de determinada cultura. Desde antes de nascer, uma das primeiras preocupações é saber qual é o sexo do bebê, para que, a partir desta informação, seus pais possam comprar roupas, que apresentem signos deste sexo (cor da roupa, formato, brinquedos, etc.).

Ao crescer, esta criança é educada para ter comportamentos esperados: enquanto a menina é incentivada, através das brincadeiras de boneca, a ter o

cuidado com a família e tarefas domésticas, o menino é incentivado nas brincadeiras com carrinhos e montagem de peças, ao trabalho fora de casa.

Desde a fase infantil à adolescência, a relação com o próprio corpo também é diferente: enquanto as meninas são tolhidas de tocarem seus órgãos genitais e suprimirem seus desejos, os meninos são incentivados a despertarem tais sensações. Somente na fase adulta é que de certo modo, a mulher “permite” se submeter aos próprios desejos e a cultura também impõe certos padrões de produções de masculinidades e feminilidades.

Têm-se, então, as implicações de movimentos e estudos feministas que questionaram e repensaram a designação do termo “gênero”. Percebeu-se a necessidade de se discutir o impacto da naturalização da subordinação de mulheres, marcadas pela feminilidade, como produto socialmente construído para o homem. A partir destas percepções, alguns pesquisadores foram essenciais para se pensar gênero e sexualidade.

Simone de Beauvoir (1970) discute no livro *O segundo sexo*, sobre a situação da mulher na relação oprimida pelo homem, que através dos fatos históricos, não tem passado, e que o sexo masculino já é dado, sendo então a mulher, o segundo. Criam-se discursos para que se valorize a representação da palavra homem em desfavor da palavra mulher. Beauvoir (1970, p. 09), afirma que:

O homem representa a um tempo o positivo e o neutro, a ponto de dizermos "os homens" para designar os seres humanos, tendo-se assimilado ao sentido singular do vocábulo vir o sentido geral da palavra homo. A mulher aparece como o negativo, de modo que toda determinação lhe é imputada como limitação, sem reciprocidade.

Propõe, ainda, pensar como esta visão foi construída e imposta, da soberania masculina sobre a feminina, Beauvoir (1970, p. 15) instiga a origem desta problemática:

Mas uma questão imediatamente se apresenta: como tudo isso começou? Compreende-se que a dualidade dos sexos, como toda dualidade, tenha sido traduzida por um conflito. Compreende-se que, se um dos dois conseguisse impor sua superioridade, esta deveria estabelecer-se como absoluta. Resta explicar por que o homem venceu desde o início.

Beauvoir (1970) explica que a fabricação social foi construída pelo homem e, ao formular as leis, os processos educacionais, as profissões, foi de forma a

favorecer seu próprio sexo, o que justifica, historicamente, a relação hegemônica masculina. Outro questionamento, feito pela autora, é o apontamento do sexo feminino visto como corpo frágil, em tónus muscular, em relação ao homem e reforça a desigualdade, nas relações afetivas entre tais gêneros.

Percebe-se que, desde que o ser humano vive no modelo de sociedade, o homem (entende-se, aqui, o sujeito do sexo masculino) predominou certos valores em relação à mulher. Tais supremacias são chamadas de hegemonia, ditando que homens apresentam relações de poder sobre a mulher.

Reflete-se que tais aspectos influenciam na ótica de em determinados aspectos, enxergar o homossexual como “fresco”, frágil, já que sua sexualidade não corresponde à expectativa como masculina, colocando-o ao lugar submisso da mulher.

Gayle Rubin (1993) discute, em seu livro, *Tráfico de mulheres*, tais questões que suprimem o homossexual da sexualidade humana, equiparando-se às mesmas relações de opressão que a mulher sofre, que vão sendo dadas e naturalizadas. Desta forma, a autora propõe o sistema sexo/gênero para repensar a sexualidade humana, determinando que haja uma desigualdade de gênero, muito impregnada em algumas culturas, onde há uma segregação desses aspectos tidos como naturais e orgânicos, como, por exemplo, o casamento heterossexual como parte da matriz de determinada sociedade.

No entanto, mulheres ou homens que fogem parcialmente ou totalmente desta fabricação de corpo e de comportamento social dita pelos gêneros (masculino e feminino), geralmente passam ou já passaram por alguma forma de preconceito. Seja por apresentarem características ou comportamentos “estranhos”, ou por caotizarem aquilo que não podiam durante determinadas fases de sua vida, contestar: a sexualidade.

Afirmo sexualidade, pois, segundo o Ministério da Saúde (1993) há, em voga, três orientações sexuais: 1) a heterossexualidade (tida como normal, uma regra de comportamento e desejo sexual pelo sexo oposto ao seu, esperada e normatizada pela sociedade desde o nascimento)³⁸; 2) a bissexualidade (tida como imoral, mas uma forma mais aceitável do comportamento e desejo sexual pela pessoa que possui o mesmo e/ou oposto sexo ao seu)³⁹; e 3) a homossexualidade (ainda vista

³⁸ Parênteses complementar meu.

³⁹ Idem.

como promiscuidade, indecente, que abarca pessoas que têm desejos e atrações sexuais pelo mesmo sexo que o seu) ⁴⁰. Ainda aponta que, em meados de 1946, a Medicina incluiu a homossexualidade no Código Internacional de Doenças (CID), como doença de personalidade patológica, na subcategoria de desvio sexual. Após algumas mudanças, e com o apoio dos movimentos sociais, somente em 1993, a homossexualidade é retirada do CID não sendo mais considerada como patologia; começa-se a instaurar a luta pela liberdade sexual, enquanto orientação, e não opção sexual.

Contudo, a Medicina ainda patologiza as pessoas com as identidades trans, como as travestis e transexuais, neste rol do CID. A cirurgia de resignação sexual (que é irreversível), em homens ou mulheres transexuais (também chamados de homens ou mulheres T), deve ser assistida por uma equipe médica, composta por psicólogos, psiquiatras e fonoaudiólogos. Tais profissionais atestam o diagnóstico que tais sujeitos não se identificam com os seus corpos biológicos, sendo “autorizada” uma série de mudanças, que não é somente a fabricação/implantação de órgãos genitais. Contestar esta identidade com o corpo biológico também intrigou não somente a Medicina, mas algumas doutrinas religiosas, pois, não é vista como normal. Guacira Louro (2001, p. 57):

A norma não precisa dizer de si, ela é a identidade suposta, presumida; e isso a torna, de algum modo, praticamente invisível [ou óbvia]. Será, pois, a identidade que foge à norma, que se diferencia do padrão, que se torna marcada. Ela escapa ou contraria aquilo que é esperado, ela se desvia do modelo.

Tais sujeitos de identidades trans e de práticas sexuais que desviam da heterossexualidade, durante toda a História da humanidade foi pistolada pela igreja como pecaminoso, vergonhoso e atos de perversão, imorais. Para Michel Foucault (2014, p. 65):

Creio que o cristianismo encontrou um meio de instaurar um tipo de poder que controlava os indivíduos através de sua sexualidade, concebida como coisa da qual era preciso desconfiar, alguma coisa que sempre introduzia no indivíduo possibilidades de tentação e queda.

Partindo do princípio da contraposição deste poder e controle pelas instituições, permite-se entender que o correto, o aceitável, o “moral” seria todas as

⁴⁰ Idem.

regras e valores agregados a um grupo. O conceito de moralidade é questionável. Segundo Michel Foucault (2014, p. 32):

Por "moral" entende-se um conjunto de valores e regras de ação proposto aos indivíduos e aos grupos por intermédio de aparelhos prescritivos diversos, como podem ser a família, nas instituições educativas as igrejas, etc. Acontece de essas regras e valores serem bem explicitamente reformulados numa doutrina coerente e num ensinamento explícito. Mas acontece também de elas serem transmitidas de maneira difusa e, longe de formarem um conjunto sistemático, constituírem um jogo complexo de elementos que se compensam, se corrigem, se anulam em certos pontos, permitindo assim, compromissos ou escapatórias. Porém por "moral" entende-se igualmente o comportamento real dos indivíduos em relação aos valores e regras que lhes são propostos: designam, assim, a maneira pela qual eles se submetem mais ou menos completamente a um princípio de conduta; pela qual eles obedecem ou resistem uma interdição ou a uma prescrição; pela qual eles respeitam ou negligenciam um conjunto de valores.

Percebe-se que tais controles da moral são moldados de acordo com o grupo social em que se vive, embora, nem sempre, tenham êxito, pois, os indivíduos podem negligenciar ou se submeterem a tal controle.

Foucault (2014) traz a abertura para se discutir a sexualidade, em *História da sexualidade, tomo 2*, abarcando grupos de minorias e tenta dar legitimidade a estes grupos marginais, percebendo, ainda, que a sexualidade dá-se no construto social. De certa forma, ele aponta que a homossexualidade, assim como a heterossexualidade, são construções recentes e que uma depende da outra para se legitimar pelo princípio da oposição.

Este fator contribuiu para que as *drag-queens*, ao se montarem e se caracterizarem (mesmo temporariamente) como mulheres, fossem, também, confundidas ou jogadas no mesmo grupo das identidades trans, que fogem a este controle. A recente luta dos movimentos sociais, que defendem o direito às identidades trans, é pelo reconhecimento da legitimidade (com cirurgia com não) de gênero. Para Judith Butler (2003, p. 25):

O gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado; tem de designar também o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos. Resulta daí que o gênero não está para a cultura como o sexo para a natureza; ele também é o meio discursivo/cultural pelo que "a natureza sexuada" ou ainda "um sexo natural" é produzido e estabelecido como "pré-discursivo", anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra sobre a qual age a cultura [...] Na conjuntura atual, já está claro que colocar a dualidade do sexo num domínio pré-discursivo é uma das maneiras pelas

quais a estabilidade interna e a estrutura binária do sexo são eficazmente asseguradas.

Permite-se refletir que, o fato da *drag*, em determinadas cartografias, iludir o público com a fabricação de corpos e brincar com o jogo das identidades femininas, como parte de suas *performances*, fez com que esta confusão usual fosse fortalecida. Ao criar um corpo que não é seu, mas, ao mesmo tempo, emprestá-lo ao do intérprete, brinca com o jogo das produções sobre feminino, bebendo dos valores e dos produtos culturais em voga.

Em pesquisas sobre a relação ao corpo e espacialidades, tende-se a querer, de forma imperativa, sobretudo nas artes, uma relação harmônica e simbólica entre tais campos. Ora quer se negar, desconstruir, mas, mesmo assim, tais relações (harmônicas ou não) não deixam de serem intercambiáveis. Fala-se demais sobre o corpo, tendenciando a deixar de percebê-lo enquanto o que pulsa, por si só. Talvez, seja a partir da discussão entre corpo e espaço que a sociedade obtém conflitos entre as sexualidades desviantes.

Segundo Gil (1997), discutir sobre o corpo também é enfrentar resistências, pois, está por todo lado e, quanto mais se fala sobre o corpo, menos ele existe, por si próprio. Tal reflexo deve-se ao declínio da cultura ocidental, por achar que ele pode resolver tudo.

A partir da reflexão do autor, permite-se pensar que, de certa forma, tais identidades e *performers drags* projetaram, em seus corpos, os produtos culturais, os modelos a serem seguidos, um conceito de beleza e projeção de corpo feminino. O corpo, como objeto de prazer, também traz outras marcas.

Outro ponto a ser observado é que, a AIDS, desde seu surgimento, divulgada como o “câncer gay”, ficou atrelada às práticas sexuais de qualquer sujeito que subverta a norma. É válido ressaltar que, na década de 80, a profissão de artista *drag-queen* ficou ligada à homossexualidade, correlacionadas à AIDS e à promiscuidade. Larissa Pelúcio (2012, p. 04) aponta que:

Muita coisa mudou desde os anos 80, quando fomos aterrorizados pelo pânico moral da AIDS, quando um surto de ignorância médica ressuscitou palavras medievais como ‘peste’ e ‘praga’. Enquanto tem-se como ‘homossexualismo’ e ‘perversão’ voltaram a povoar a imaginação midiática, nós buscávamos saídas.

No imaginário coletivo de populares, na notícias de rádio e televisão, estas identidades ainda são referenciadas no gênero masculino, atreladas, na maioria das vezes, com reportagens de violência, roubo, furto, tráfico de drogas e prostituição. Notícias como “o travesti fulano, conhecido como beltrana foi violentada até a morte”, “o transexual x, com o nome de y roubou do casal nesta madrugada, enquanto realizava um programa”, “o traveco tal, conhecida como qual, foi preso portando x quilos de cocaína, na região dos motéis da cidade”, reforçam uma imagem negativa de que tais sujeitos estão, obrigatoriamente, ligados a tais atos ou profissões de risco, por ser público-alvo portador de doenças sexualmente transmissíveis.

Tal fato retoma os pressupostos de Gayle Rubin (2003, p. 52,58-59) quando questiona a mídia, para apontar que os seres humanos localizam-se em mundos sexuais marginais e que a preocupação com a AIDS já afetou a ideologia sexual:

Segundo a mídia mais influente e o preconceito popular, os mundos sexuais marginais são tristes e perigosos. Descrevem-nos como pobres, feios e habitados por psicopatas e criminosos [...] As tentativas de neutralizar essa contrapropaganda por meio de informações mais fidedignas em geral são obstruídas pela censura [...] A AIDS trará consequências duradouras para o sexo em geral e para a homossexualidade em particular [...] Aqueles que já vivem nos guetos vão evitar situações que os exponham em riscos [...] exatamente quando os homossexuais estavam conseguindo resultados em sua luta para livrar-se do estigma da doença mental, eles se veem metaforicamente associados à imagem da degradação física fatal.

Com o surgimento da epidemia da AIDS, adquirem-se uma nova forma de se pensar a reprodução e a construção do sexo, aliada à Medicina. Porém, determinados grupos de raça, gênero e classe, tendem a repatologizar a sexualidade. O uso de contracepção potencializa o discurso de um sexo “seguro”, principalmente com o crescimento de outras doenças sexualmente transmissíveis e com a grande onda de controle de natalidade.

Permite-se refletir, a partir da reflexão inicial deste capítulo, que a recepção do público variava de acordo com as provocações das *drag-queens*, pois, no espaço teatral, as *drags* eram personagens mais performáticos. Estas provocações faziam com que o público se recordasse de situações que reverberavam em risos, numa identificação coletiva em processos discriminatórios (inclusive do próprio grupo), propondo uma reflexão posterior ao espetáculo.

Discriminações sobre intolerância religiosa, homofobia, violência verbal e física contra a mulher, *bullying*⁴¹ eram, a todo o tempo, satirizadas para que o público pensasse na situação, posteriormente. Temas como: a “bicha” afeminada que apanha de homens; a mulher feia que é espancada pelo marido; o evangélico que demoniza as religiões de matrizes africanas; homofobia dentro do universo LGBT, dentre outros, eram, em geral, o repertório de sátiras apresentadas.

Os “guetos” gays tornam-se um ótimo espaço para a aceitação destes questionamentos, pois, usando da análise de Néstor Perlongher (2008, p. 73-74), “nas áreas de cultura homossexuais há uma concentração de gays que usam suas linguagens, opondo-se ao puritanismo da sociedade”. Por este motivo, as boates gays abarcaram estas *performances*, antes mesmo da realocação do grupo para o teatro, também como forma de experimentação da reação de plateia.

Neste sentido é preciso entender a identificação e diferença como processos que não se separam, dependentes um do outro, numa construção simbólica e social, causando uma dependência material. A construção da identidade infere num processo que se opera no círculo da cultura, num contexto global de regulação e representação. Stuart Hall (2001, p. 10 -16) aponta que:

Esta identidade marcada pela diferença tem símbolos concretos que ajudam a identificar nas relações sociais quem é, por exemplo, mulher e quem não é. Assim a construção da identidade é tanto simbólica quanto social e a luta para afirmar uma ou outra identidade ou as diferenças que os cercam tem causas e consequências materiais [...] O conceito de identidade é importante para examinar a forma como a identidade se insere no “círculo da cultura” bem como a forma como a identidade e a diferença se relacionam com o discurso sobre a representação.

Neste sentido, permite-se pensar que o processo de recordar, sentir, aproximar, distanciar ou de identificação era evocado através das provocações das *performances* e cenas apresentadas, no palco, é potencializado por meio do trabalho das *drags*, ora de forma escrachada, caricatural, ora de forma subjetiva nas cenas apresentadas.

Ao se pensar nesta representação socialmente construída, permite-se inferir uma tentativa de calar estas minorias colocadas no lugar de culturas subalternas,

⁴¹ Apesar de o termo aparecer na educação, o espetáculo mostrava cenas em que os atores encenavam situações cotidianas em contexto escolar, ou oriundas de “brincadeiras de criança”, tendo como foco os personagens típicos de escola: a patricinha, o “viadinho”, o gordinho, o negro e a feia.

por meio da exclusão, tornando invisíveis, socialmente, marcados pela diferença, homossexuais, negros e estrangeiros, por exemplo.

Pode-se refletir que este seja o ponto mais revelador das paródias *drag-queens*: trazer reflexões através do escracho, da hiperbolização do gesto e da fabricação do corpo, para dar voz às pessoas que são silenciadas, pois, como não seguem a um padrão social e cultural que lhes é ditado a todo o tempo, tornam-se invisíveis.

Como estas minorias foram caladas? Como convivem com quem as invisibiliza⁴²? Como a hegemonia operou neste processo de representação? Não é salutar afirmar que estas vozes estão permanentemente caladas, silenciadas, mas sim, talvez ignoradas, na tentativa de desconstruir estes conceitos essencialistas. Retomo a Hall (2001, p. 81) que apresenta como a identidade e a diferença convivem:

Elas não só são definidas como também impostas, elas não convivem harmoniosamente, lado a lado, em um campo sem hierarquias; elas são disputadas. A identidade e diferença estão, pois, em estreita conexão com a relação de poder: o poder de definir a identidade e de marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas de poder. A identidade e a diferença não são inocentes.

Neste sentido, é importante analisar que o espetáculo contribuiu para o confronto do binarismo de gênero e, aos poucos, ao quebrar com tais expectativas, havia um caráter pedagógico quanto à aceitação e tolerância à temática *gay* e aos movimentos sociais. Desta forma, o gênero se relaciona a tais identidades, que se operam em atos performativos.

Judith Butler (2012) propõe pensar que o gênero está relacionado a identidades que podem ser compreendidas em instabilidades e temporalidade social, que é constituída a partir da continuidade ou repetição de atos (performativos).

Tais atos refletem no modo como o corpo (e gênero) é apresentado no convívio social através de uma normatização sexual e uma “contestação”, fazendo, assim, com que as chamadas fronteiras da sexualidade sejam testadas a todo o momento pelo sujeito que as compõe.

Sendo assim, é aceitável refletir que estas intervenções atuam como paródias de gênero, pois, brincam e expõem os sujeitos ali presentes. As paródias de gênero

⁴² Uso aqui o termo invisibilizar no sentido de deixar fora de foco, ignorada, apagada.

são mais performáticas, porque brincam com a imitação do próprio gênero, segundo Judith Butler (2003, p. 93):

Neste caso, deve ser possível encenar esse gênero sob formas que chamem a atenção para o caráter construído das identidades heterossexuais que podem ter um interesse particular em apresentar a si mesmas como essenciais e naturais, de maneira que seria legítimo dizer que o gênero em geral é uma forma de paródia, mas que algumas performances de gênero são mais paródicas do que outras.

Todavia, para além dos simples processos de estranhamento e identificação, estão os tabus acerca das sexualidades, que ganhavam espaços mascarados pelo humor e, pelo que se pode chamar de “fator trágico”⁴³, revelados pelas risadas da plateia, podendo ter seu efeito de catarse.

Percebe-se que, através desses risos, o “fator trágico” merece atenção: o medo, o tabu e preconceito de se falar de/em gênero e sexualidade, em um campo que parece tão “aberto” a se falar de tais questões, como o teatro, foi o lugar em que encontrei algumas barreiras.

Tais barreiras são deparadas ao tratar da sexualidade dos próprios atores, ao se aproximarem da profissão de *drag-queen*, pois, há uma grande parcela destes homossexuais, que abarcam, também, o rótulo de que conseguem realizar somente este tipo de trabalho; da exigência, típica do mercado de trabalho, dos atores representarem variados personagens, que não sejam femininos ou afeminados.

Nem sempre cabe o trabalho de *drag-queens* ou personagens femininos, interpretados por homens; conseqüentemente, as dificuldades de atores afeminados desvincularem a representação afeminada de personagens caricatos, em outras atividades teatrais, é notória.

Percebe-se que, no convívio social, há uma falta de inserção ao estudo, em formação inicial, sobre a discussão de gênero e sexualidade, pois, tais tabus são impostos pela família e, mesmo na escola, tende-se a menosprezar a temática, por não saber tratar tais assuntos.

Mesmo categorizadas dentro do grupo de homossexuais, os homens *gays* levaram toda a “bagagem” contextual da terminologia, predominando, novamente, a hegemonia masculina, de uma forma mascarada. Ouve-se, até hoje, no discurso e

⁴³ Elemento de natureza que antecede a tragédia, que não pode ser mensurado ou o quantificado. Neste sentido, a palavra “trágico” indica algo que ultrapassa o limite da normalidade. Ver LESKY (1990, p. 17)

nas opressões de mulheres lésbicas, certo *bullying*, por parte de homens gays, “brincadeiras” taxativas acerca de suas masculinidades e de sua fabricação sexual. Ao se pensar em mercado GLS, disponibilizam-se mais opções para homens gays do que para mulheres lésbicas, a exemplo das saunas, aplicativos de celulares, festas e bares.

Percebe-se, ainda, nas paródias *drag-queens*, certa tentativa de repressão pela ausência do “falo”, nestas mulheres, ditadas com adjetivos pejorativos, como “sapatões”, “caminhoneiras”, etc., agregando uma visão estereotipada da mulher séria, infeliz e sexualmente incompreendida, contrapondo-se ao “viadinho”, “boiola”, “bicha”, que remete a uma virilidade afeminada, alegre e sexualmente compreendida.

Desta forma, admite-se pensar que a teoria construtivista considera que o desejo sexual ocorre pela cultura e história do indivíduo, que contrapõe as concepções essencialistas e percebe a influência cultural em outros aspectos, como comportamento e comportamentos sexuais. Parte da base heteronormativa para se entender outras formas de sexualidade não reprodutivas.

Tais organizações entenderam e formulam as tais masculinidades e feminilidades, partindo do princípio que o sexo causa o gênero e vice-versa. O sexo causa o gênero por questões reprodutivas, enquanto o que gênero causa o sexo na condição de *locus* da sexualidade. Desta forma, é possível refletir que gênero e sexualidade estão unidos, e na conjuntura atual, inseparáveis, aliados a uma determinada subjetividade. Segundo Judith Butler (2003, p. 29):

Os sujeitos são reconhecíveis, primeiramente, de acordo com seu gênero, masculino ou feminino, delimitados pela matriz heterossexual. [...] a grade de inteligibilidade cultural por meio da qual os corpos, gêneros e desejos são naturalizados.

Ainda oriundos de uma visão social heteronormativa da sociedade, que aos poucos, através das paródias encenadas, se reeducaram, pode-se entender que ao introduzir tais temáticas, e na visibilidade de corpos que quebram com tais expectativas de gênero, inconscientemente o grupo não levantou bandeiras militantes, mas propôs, através do humor, uma mudança sobre o pensamento da cultura gay e ao movimento à tolerância.

Neste momento, considera-se mapear algumas confusões nesta “sopa de letrinhas” sobre sexualidades e identidades trans em confusão com as *performances* artísticas, onde se tende, mesmo após alguns esclarecimentos serem tratados sob a mesma perspectiva.

3. JÚ ONZE E 24: TOCA O SINAL, ABREM-SE AS CORTINAS E “ARRAZA VIADO”!

As cenas do show humorístico *Jú Onze de 24* eram apresentadas em blocos, satirizando jornais (a exemplo, *Jornal Nacional* – Rede Globo, *Jornal do Meio-dia* – afiliada SBT em Goiânia, *Jornal Anhanguera* – afiliada Globo Local), telenovelas (como, por exemplo, *A usurpadora* – e todas as novelas mexicanas do gênero, *A próxima vítima* – e todas as novelas que fizeram sucesso durante o programa), programas de Tv (como por exemplo, *Ratinho Livre*, *Fantasia*, *Programa Livre*, *Jô Soares Onze e meia*), crítica à política brasileira (e goiana), entrevistas com artistas (globais e locais) e personalidades importantes (políticos, personalidades goianienses, ONG's de projetos sociais), que serão descritas abaixo.

Além disso, outro ponto bastante marcante do show são *performances* de atores *drag-queens*, com produções diferenciadas dos demais quadros. Percebe-se então que os quadros se aproximavam do teatro de revista, misto a um modelo de *talk show*, já que a ideia original se inspirava em Jô Soares.

Salienta-se que a sequência, apresentada abaixo, é uma tentativa de registro, uma vez que a ordem de alguns quadros e cenas, variava a cada apresentação, podendo, ainda, ser retirada de uma ou outra sessão, bem como a variação do elenco e convidados. Desta forma, havia elenco fixo e artistas convidados.

O elenco fixo de *Jú Onze e 24* sofreu alterações, ao longo de alguns hiatos entre décadas, identificando que apenas alguns atores *drags* permaneceram, desde o início da criação do grupo até o término, dentre eles: Clésio Rodrigues, Leleco Diaz, Marques Matos e Marcos D'ávila. Já na equipe de produção, estiveram: Sérgio Gomes e Toninho.

Também se percebe que alguns nomes narrados, nas entrevistas realizadas, nesta pesquisa e na análise dos espetáculos, não apresentavam sobrenome, pois, os informantes não se recordam dos nomes completos dos atores, apenas o primeiro nome e não souberam informar em alguns casos. Em outros casos, opta-se por usar pseudônimos, para preservar a identidade de alguns entrevistados, que não autorizaram a sua identificação masculina, nesta pesquisa, respeitando a ética e integridade dos sujeitos citados.

Os entrevistados também salientaram que seria dificultoso lembrar-se de todos os nomes que passaram no palco de *Jú Onze e 24* e, a partir de suas narrativas,

tenta-se organizar uma sequência cronológica, que pode ter fissuras e deixar de apresentar nomes que não se recordaram, no momento desta pesquisa.

A evolução de *Jú Onze e 24*, representada no esquema abaixo, foi montada a partir da memória dos entrevistados e da interpretação das filmagens, e não representa o tempo fixo de cada participante, mas um recorte temporal, por grupos, onde um ou outro se ausentava, por um tempo ou em saída definitiva:

Década de 80	Shows de <i>drags</i> em espaços alternativos; Apresentação de Ludimila Pimentel
1992-1993	Ludimila se ausenta; Entra Júlio Vilela como apresentador; Cria-se o nome <i>Jú Onze e 24</i> . Elenco: Júlio Vilela, Marculino Lima, Leleco Diaz, Marcos Dávila e Lucimar Amorim.
1993-1994	Começa a sair dos espaços alternativos e se insere nos palcos teatrais, fixando-se no Martin Cererê; Elenco: Júlio Vilela, Marculino Lima, Leleco Diaz, Marcos Dávila, Lucimar Amorim, André Barros e Kauê ⁴⁴ .
1995-1998	Toma proporções maiores, apresentando-se em outras cidades da região metropolitana de Goiânia; Elenco: Júlio Vilela, Marculino Lima, Leleco Diaz, Marcos Dávila, Marques Matos, César Ogawa, Cristiano Mullins, Randerson Martins, Lucimar Amorim, André Barros, Marcos Castro, Marco Antônio, Clésio Rodrigues, Arsênio Gomes e Tamine Bou Karim.
1998-2002	Atinge o momento auge de reconhecimento; Espetáculo todos os fins de semana/quinzenais; Amplia o mercado para animações; Amplia suas apresentações para fora da cidade; Elenco: Júlio Vilela, Lázaro Leal, Clésio Rodrigues, Leleco Diaz, César Ogawa, Arsênio Gomes, Marcos Dávila, Marques Matos, Randerson Martins, Chico Miranda, Cláudio Guimaraes, Marco Antônio, Gleik Lino, André Srur, Marcelo Venâncio, Helder Moreira, Lidervan ⁴⁵ .
2003-2006	Queda do mercado teatral, com apresentações mensais/ bimestrais Aumento das animações empresariais; Elenco: Júlio Vilela, Lázaro Leal, Clésio Rodrigues, Leleco Diaz, Arsênio Gomes, Marcos

⁴⁴ Não souberam informar o sobrenome.

⁴⁵ Idem.

	Dávila, Marques Matos, Randerson Martins, Cláudio Guimaraes, Marco Antônio, Helder Moreira, Thyago Lacerda, Gleik Lino, Andre Srur, Edilberto Souza, Paulo Reis.
2006	Morre Júlio Vilela; encerra-se o espetáculo. Última apresentação do grupo em homenagem a Júlio Vilela
2008	Cria-se <i>Trupe do Jú</i> Direção de Leleco Diaz Elenco: Leleco Diaz, Lázaro Leal, Marques Matos, Vinícius Branquinho, Wanderson Souza, Bruno Trilo, Jorge Silva, Cleverson Rodrigues

Grande parte das *performances*, elaboradas pelos atores *drags* entrevistados, foram influenciadas pelas produções midiáticas australianas e norte-americanas, tais como os filmes *Priscilla, a Rainha do deserto* e *Para Wong foo, obrigada por tudo!*. Houve, também, influência de produções nacionais, a exemplo dos *shows* de talentos, nos programas exibidos pelo apresentador Silvio Santos, com apresentações de *drag-queens* transformistas.

Os entrevistados citam, ainda, a influência da dança e da música, ao conceber *performances* que ilustram as grandes divas do rádio, da Música Popular Brasileira (MPB) ou das divas *pops* internacionais, ao longo do século XX. Alguns relatam que, desde o início, quando “montadas”, eram confundidas com as travestis e relatam que, no elenco de *Jú Onze e 24*, havia divisões para quem realizava *performances* caricatas, transformistas e cenas. Segundo Gontijo (2009, p. 100):

Desde o sucesso mundial do filme *Priscilla, a rainha do deserto* [...] o termo *drag queen* vulgarizou-se [...] em detrimento do termo brasileiro transformista (aquela que se transforma em mulher através da adoção momentânea do vestuário feminino), mais especialmente em detrimento do termo até então muito utilizado no “mundo gay”, caricata (aquela que caricatura a mulher). Esta substituição terminológica parece ter acontecido a partir da divulgação massiva do termo *drag queen* na imprensa carioca e brasileira em geral (cada vez mais interessada no crescente “mercado homossexual”), concorrendo para a criação de uma categoria “nova” de indivíduos.

A recepção do público variava, de acordo com as provocações das *drag-queens*, pois, se percebe que as mesmas eram os personagens mais performáticos, naquele cenário, entre dançarinos e atores que, por ora, representavam, também, personagens masculinos.

O espetáculo, ao longo de seus mais de quinze anos de existência, passou por várias transformações. Neste momento, tenta-se cartografar os principais números existentes, uma vez que o *show* contava com mais de 800 quadros, sendo impossível fazer uma descrição densa. Reitera-se que o mapeamento, a seguir, não é fixo e foi realizado a partir da análise dos três últimos anos do espetáculo, sendo os mesmos mudados, alterados ou reorganizados, a cada sessão. Mesmo seguindo a estrutura das cenas, pontuar-se-ão algumas mudanças que se foram realizadas, em alguns momentos, a partir da memória dos entrevistados.

3.1 A *performance drag*: montagem, apresentação, desmontagem

Atualmente, tem-se uma vasta discussão sobre o referido tema, nas variadas áreas de conhecimento, sobretudo nas Artes, nas Ciências Sociais e na Antropologia que problematizam a *performance* em diferentes contextos. O antropólogo Richard Schechner (2006, p. 28) aponta que esta variada compreensão da realização da *performance* está na vida cotidiana muito mais do que se imagina:

Nos negócios, nos esportes, e no sexo, “realizar performance” é fazer algo no nível de um padrão – ter sucesso, ter excelência. Nas artes, “realizar performance” é colocar esta excelência em um show, numa peça, numa dança, num concerto. Na vida cotidiana, “realizar performance” é exibir-se, chegar a extremos, traçar uma ação para aqueles que assistem. No século XXI, as pessoas vivem pelos meios da performance como nunca viveram antes.

Percebe-se que a aplicabilidade da palavra *performance* não se limita a uma vertente, propondo sua discussão para além de um conceito superficial de “desempenho”, muito adotado na área de negócios e no esporte, para assinalar “êxito”. A própria noção de performance é contestada pelos estudiosos sobre a possibilidade de tudo ser performance. Acredito ser aí onde devemos desconfiar dos conceitos, onde foram criados por uma única perspectiva que não abarca as demais, pois, o mesmo é ao menos duplo ou triplo e também não tem todos os componentes. Pode apresentar uma pluralidade, uma expressão do possível. Segundo Deleuze & Guattari (1995, p. 24-26):

Todo conceito remete a um problema, a problemas sem os quais não teria sentido, e que só podem ser isolados ou compreendidos na medida de sua solução: estamos aqui diante de um problema concernente à pluralidade dos sujeitos, sua relação, sua apresentação recíproca. [...] Num conceito há pedaços vindos de outros conceitos, que respondiam a outros problemas e supunham a outros planos. Não pode ser diferente, já que cada conceito opera um novo corte, assume novos contornos, deve ser reativado, cortado.

Outros estudos da *performance*, análogos à *body art* na década de 60, introduzido pelas artes visuais, traçaram um diálogo entre uma arte subjetiva, e que muito tempo no Brasil, ficou entendida como uma improvisação realizada em lugares não convencionais às produções artísticas. Renato Cohen (2007, pág. 27) afirma que:

A noção que ficou para o público brasileiro é que performance é um conjunto de sketches improvisados e que é eventualmente apresentada em locais alternativos... Claro que comparada ao teatro, à performance de fato se realiza em espaços alternativos com poucas apresentações e um tempo maior para a improvisação.

Desta forma, o caráter polissêmico do conceito sobre *performance* deixa-o mais distante de se ter uma compreensão única, unilateral. Admite-se refletir que a *performance* guarda, em sua raiz, características cênicas, plásticas ou visuais, podendo dialogar com uma perspectiva antropológica, a partir da experiência da vida cotidiana. Não cabe a nós criar um conceito, mas saber de qual lugar se parte para abraçar o lugar dos estudos da *performance*.

Portanto, calcemos o salto no intuito de andar pela perspectiva antropológica de Richard Schechner (2012) e Victor Turner (1974), um tanto distantes do campo das *Performance Arts*, e propor um diálogo com a teoria *queer*, entendendo como operam as performatividades de gênero, seus processos de construção simbólica, a partir da representação cênica e da *performance drag* em *Jú Onze e 24*.

Se a noção de *performance*, para Schechner (2006) surge a partir da noção de experiência de Goffman, segundo a qual o *performer* concebe suas apresentações através do treino e do ensaio. Esta visão uma analogia com a linguagem do teatro, para perceber que o ator-*drag*, “monta-se” através da sua visão de mundo sobre a fabricação de feminilidades, presentes no corpo, nos adereços, no figurino e na voz da *drag*, ora em cena.

Neste aspecto, nota-se que as *drags*, em *Jú Onze e 24*, traziam suas experiências dos palcos, da sua vida cotidiana, de suas outras *performances*, para conceber outras dentro do espetáculo.

Schechner (2011) aborda uma estrutura de que na *performance*, existe uma estrutura que “transportados e transformados”, saindo de seu “mundo habitual para um mundo performativo”, através de um processo cíclico que se inicia em ações, partir para a preparação, seguir para o aquecimento, o momento da *performance* e o esfriamento. Pode, ainda, voltar para o ponto de partida, ou seja, saindo do sistema de “transporte” no qual chegaram ao plano performativo ou serem transformados, a partir das experiências de cada audiência.

Pode-se resumir, que a partir da analogia de Shechner (2011), os atores *drags* partiam das experiências vividas (como andar, falar, gesticular), preparavam suas *performances* (escolha do texto, ensaio, figurino, acessórios), realizavam aquecimento (da fala, do corpo, da passagem de palco, da *performance*), apresentavam a cena ou a *performance*, desmontavam (esfriamento do corpo, da voz, do espetáculo, da *drag*) e, por ora, sabiam da repercussão de suas *performances*, fazendo-os serem tanto transformados (aprimoramento de técnicas e experiência do ator-*drag*) e transportados (apenas “desmontar” e voltar ao seu mundo “real”). Voltar-se-á nesta análise, a partir da experiência dos quadros dos espetáculos, pois, não se limita em uma simples explicação.

Para partir desta noção de experiência, entende-se como a operação das relações de gênero está diretamente ligada à preparação de suas *performances*, pois, se apresenta corpos tidos como estranhos, *queer*. Estes corpos fabricados, montados da *drag*, são estudados a partir dos estudos pós-estruturalistas que questionam as relações hegemônicas e as colocam em xeque.

Hall (2001) apresenta que nos estudos pós-estruturalistas, tais discursos que questionam a heteronormatividade, a exemplo dos estudos *queer*, serviu para dar voz à grupos que eram considerados subalternos, como negros, mulheres, homossexuais, considerados como minorias, pelos estudiosos da teoria clássica.

Estudos recentes *queer* apontam para a análise das teorias feministas baseadas na oposição homens *versus* mulheres e também aprofundam os estudos sobre minorias sexuais, dando maior atenção à formação de sujeitos da sexualidade desviante como o travestismo, a transexualidade e a intersexualidade. Guacira Louro (2004, p. 38-39), explica que:

Queer pode ser traduzido como estranho, ridículo, excêntrico, raro ou imaginário. A expressão também se constitui na forma pejorativa com que são designados os homens e mulheres homossexuais [...] Representa claramente a diferença que não quer ser tolerada. *Queer* também representa, na ótica de alguns, uma rejeição ao caráter médico que estaria implícito na expressão “homossexual”.

Discutir sobre a performatividade de gênero implica, necessariamente, discorrer sobre sexualidade, tendo em vista que, em sua existência, o ser humano é moldado ao gênero, desde o nascimento e vive numa determinada sociedade, imbuído em determinada cultura. Permite-se questionar, ainda, que, a partir do gênero, o corpo traz marcas que traduzem muito do que se é e o lugar que se ocupa no mundo.

A partir dos estudos pós-estruturalistas, pensa-se em gênero como algo que se faz e que inclui toda experiência cultural, ao modo de ser e agir no mundo com sua marca, expressão e signos corporais, não sendo apenas o sexo. Desta forma, é importante refletir que o ser humano é moldado desde o nascimento, e apropria-se de diferenças na cultura. Segundo Judith Butler (2012, p. 25, 35):

Gênero não é algo que somos, é algo que fazemos, um ato, ou mais precisamente, uma sequência de atos, um verbo em vez de um substantivo, um fazer em vez de um ser. O gênero é a contínua estilização do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de um quadro regulatório altamente rígido e que se cristaliza ao longo do tempo para produzir a aparência de uma substância, a aparência de uma maneira natural de ser.

Isto infere pensar que uma pessoa não está livre para decidir qual gênero escolher, pois, a questão do rótulo do gênero é muito limitada e não permite margem para uma livre escolha justamente pelo sexo biológico nascido. A ideia da performatividade se origina da simulação da identidade do ser, na qual a expressão são os supostos resultados. Neste sentido, Butler (2012, p. 25) afirma que:

O gênero demonstra ser performativo, constituinte da identidade que pretende ser, o gênero é sempre um fazer, embora não um fazer por um sujeito que se possa dizer que preexista ao feito, performativamente constituído pelas próprias expressões que são seus resultados.

Desta forma, deve-se ater aos conceitos de *performance* e performatividade quando se relaciona ao gênero. Gênero não é *performance*, mas utiliza da performatividade para a contestação do próprio eu. Desta maneira, Butler (2009, p.

33) enfatiza que “a *performance* pressupõe um sujeito, enquanto que a *performatividade* contesta a própria noção de sujeito”. Nota-se que a construção do sujeito é uma fabricação cultural, determinada por grupos.

Então há uma linguagem para a constituição do gênero? São somente homem masculinizado ou mulher feminilizada, rotulados pelas diferenças de sexo? Ao se pensar que as identidades de gênero são construídas e constituídas pela linguagem, não há identidade de gênero que preceda a linguagem, o discurso que se promove que o torna performático, seja no dialeto, seja no ser e estar no mundo. Butler (2012, p. 93) aponta que:

(ao construir uma identidade de gênero) ⁴⁶ não existe um eu fora da linguagem, uma vez que a identidade é uma prática significativa, e os sujeitos culturalmente inteligíveis são efeitos e não causas dos discursos que ocultam a sua atividade.

Admite-se retomar a Schechner para refletir que toda esta discussão de gênero e suas performatividades, são tomadas como experiência da vida cotidiana para que o ator, em *Jú Onze e 24*, possa compor a *drag*. Toda forma de opressão às categorias tidas como minorias serviu como exemplo para trazer à tona processos discriminatórios sobre a mulher e a sexualidade. O fato de serem homens que representavam produções de feminilidades, também era, de certo modo, uma visão de como os produtos culturais percebem a mulher como produto. Admite-se considerar que tais experiências corroboram para que montem as *performances*.

Van Gennep (2013) ao estudar os ritos de passagem, propõe pensar que várias sociedades se articulam no tempo e espaço, que exige passagens constantes de uma situação social à outra, como se seguissem em etapas. Um destes estudos propõe se pensar em ritos preliminares, liminares e pós-liminares. Gennep (2013, p. 37) explica:

Proponho, por conseguinte, denominar ritos preliminares os ritos de separação do mundo anterior, ritos liminares os ritos executados durante o estágio de margem e ritos pós-liminares os ritos de agregação ao mundo novo.

Um dos primeiros rituais de passagem que algumas *drags* têm, é o batismo de um nome para a aceitação pelo grupo, que não necessariamente é dado pelo

⁴⁶ Parênteses complementar meu.

intérprete. Este momento preliminar de atribuição do nome pode ser ligado a um pseudônimo que indique seu nome artístico ou podem ser batizadas como “filhas” de outras *drags*, na ilusão de um parentesco relacionado por aproximações estéticas ou ainda num processo de identificação por cartografias de *drags* e suas *performances*.

O rito se torna liminar, quando há a fixação do nome e há a primeira aparição em público, confirmando que a *drag*, nasceu. Torna-se, pós-liminar quando todos do seu grupo a reconhecem como uma nova *drag*, assim como o público. Neste rito, há também um aprendizado que é usado no universo LGBT, o *bajubá*, muito usado pelas *drags* e travestis, como verificado anteriormente. Tais dialetos são indispensáveis para o convívio em grupo, uma vez que a língua se torna cotidiana. Da mesma forma, o figurino também indica uma linha performativa que esta *drag* poderá seguir. Genep (2013, p. 145) ensina que em alguns rituais de passagem:

os períodos de margem emprega-se uma língua especial, que às vezes incluindo inteiro vocabulário desconhecido ou não usual na sociedade geral e às vezes consiste apenas na proibição de empregar certas palavras da língua comum. [...] deve-se ver nesse fato um fenômeno da mesma natureza que a mudança de vestuário, [...] isto é um procedimento de diferenciação perfeitamente normal.

Segundo Arnold Van Genep (2013), os rituais de passagem também inferem ritos de agregação, pois, se você pertence a um determinado grupo, significa que você exclui outro grupo, diferenciando-o de seus valores, sentimentos e ações que têm características próprias. Uma vez que se reconhece como *drag*, reconhece-se a possibilidade de passar por diversas situações e uma série de comportamentos a serem aprendidos, como se maquiar, andar de salto, afeminar-se na *performance*, etc.

No caso específico das *drags* aqui analisadas, todas tiveram este batismo em relação às suas experiências, junto ao diretor Júlio Vilela em rodas de amizade ou em função de suas *performances* dentro e fora do espetáculo.

Leleco conta, a exemplo, que seu pseudônimo foi concebido graças a um apresentador de mesmo nome que se parecia com ele, quando jovem. E, como apelou com o apelido, caiu na graça dos colegas e do público, assumindo-o ainda como nome artístico. Já Amargosa Simpson, relata que gostaria de ter o nome de Margareth, e como os outros não gostaram, forçaram-na a aceitar como tal.

Dentre os demais rituais de passagem, que foi comum a tais atores *drags* destacam-se: a entrada no grupo, a habilidade de se maquiar e criar seu estilo próprio, a primeira apresentação, uma provável despedida (desvinculação do grupo, de forma voluntária ou não), a promoção para um número solo e a promoção para categorias de elenco. Este último caso, influenciava, diretamente, no pagamento de divisão de cachês, momento no qual era dividido em elenco 1 (os mais experientes, desde a formação inicial), elenco 2 (os que já tinham alguma experiência considerável, junto ao grupo) e elenco 3 (os recém-chegados ou aqueles que faziam participações esporádicas).

Pensando neste estado “liminar” que Genep propõe, percebe-se relação existente entre estar como homem, estar como mulher, representar o grupo, não representar o grupo, ser *drag* do elenco, ser *drag* apenas da boate. A partir do conceito de “estrutura e antiestrutura” (Genep, 2013) reflete-se que o estado inicial, para o de transição, provoca o conflito da organização social, pois, estão no entre-lugares.

Victor Turner (1974) afirma que a liminaridade não se estende por muito tempo uma vez que chega à outra agregação, ou estrutura. E se pensar que a *drag* não chega a uma estrutura, pois, fica nesta fabricação da margem? Se pensar, ela ultrapassa a fronteira da liminaridade para a fabricação do feminino, mas não permanece nesse lugar.

Fica à margem, nos entre-lugares, no “borrado”, no corpo capaz de iludir com gêneros. Talvez, seja o motivo que ela cause o “terremoto” desestabilizador dos gêneros. Ela é, simbolicamente, uma representação, existe. Mas não é, pela transição efetiva de gênero, como as travestis, pois, retornam, “desmontam”. Usa do jogo da representação do feminino para enganar.

Para se pensar que esta relação também faz parte da *performance drag*, retoma-se a Schechner (2012) que, ao se aproximar das qualidades do teatro, não exclui outras formas de expressão, mas se orienta a partir destas qualidades para seguir numa perspectiva de pesquisa de *performance* no campo cênico, usando o *game theory* por conseguir relacioná-las.

Estar neste jogo de engano faz parte da *performance* da *drag*, não sendo limitado, apenas, à apresentação, pode-se pensar que há duas *performances* na *drag*: a primeira, onde se “fabrica” o corpo, momento em que o público não vê; e o

segundo, o momento que o público vê, a apresentação (textual, dança, dublagem, etc.).

A primeira *performance* é a “montagem”. Porém, quase em sua totalidade, esta parte não é vista pelo público e tampouco registrada, pois, as *drags* não aceitam registros, deste primeiro passo do processo, a fim de não revelarem sua identidade masculina. Também não se permite ver, pois, estão guardadas as técnicas para a fabricação do corpo, usando de enchimentos, próteses, maquiagens que disfarçam as características masculinas e cria-se uma possibilidade feminina.

Esta etapa, entende-se como a “**preparação**”, proposta no esquema de transformados e transportados, de Schecher (2011). Por outro lado, reflete-se que esta etapa é outra *performance*, se analisar a construção corporal e o processo da maquiagem. Neste momento que a *performance* se inicia, com a atenuação de falhas, irritações ou desgastes que a pele adquire, com o passar dos anos. Popularmente, os maquiadores profissionais chamam esta etapa de “fazer a pele”; é como se aperfeiçoassem aquela pele anterior. Disfarçam-se as olheiras, espinhas, barba, bolsas na região dos olhos e o que for preciso para esconder a expressão masculina.

Posteriormente, disfarçam-se os pelos das sobrancelhas para criar outras, especificamente femininas. Depois, são os olhos que recebem uma atenção especial, pois, além de afeminar o olhar e a expressão facial do *performer*, revelam a identidade da *drag*, assim como a boca. O olhar da *drag-queen* caricata é mais expressivo do que o da transformista, pois trabalha com o exagero.

Após finalizar a maquiagem, a *drag* vai para a fase de “montar” o corpo com seu figurino e acessórios (unha, pulseira, peruca, lentes de contato, cílios, etc). Percebe-se que, no início da década de 90, as *drags* de *Jú Onze e 24* usavam vestimentas exageradas, como forma de exaltar e caricaturar a beleza feminina. Associadas como grandes *ladies*, sempre se comportavam como a caricatura de uma dama. Mas, com a inserção de outras cartografias e a evolução das técnicas de maquiagem e de adereços, algumas mudanças ocorreram em sua forma de vestir. Continuaram as caricaturices das *drags*, porém, surgiu uma nova visão estética, associada à beleza, as *drags* transformistas, como resposta à tradução de *drag-queen* como rainha-*dragão*.

A preocupação, então, passa a ser com a verossimilhança, com a verdadeira aparência de uma mulher, resultando em seios de tamanhos mais proporcionais ao

corpo, cabelos ou perucas mais naturais (não mais exagerados, como as *caricatas*), trazendo, assim, uma imitação de uma artista ou criando uma identidade própria para essa *drag*, personalizando a mesma sob seu desejo, sua perspectiva de beleza. Nasce, então, a cartografia das *drags* personificadas, pois é a *persona* (pessoa) traduzida no intérprete que desejou, criando seu monstro ou sua rainha.

O final desta montagem pode ser a colocação da peruca ou o vestimento do sapato. As pessoas vão observar os sapatos das *drags*. Habitualmente, elas têm preferência por botas, porque são mais fáceis de equilibrar. Segundo Linda O’Keeffe (1996, pág. 294): “as botas são um símbolo de feminilidade ao longo do tempo, para dar aspecto de delicadeza e valorizaram as pernas femininas”. Isso mostra que a referência é válida e também esconde o pé masculino.

Ainda na proposta do processo de transformados e transportados de Schecher (2011), o “**aquecimento**” pode ser entendido como a passagem de palco (marcação de lugares), treinar a voz ou gestos da coreografia estando “montada”, para se certificar que algo não possa dar errado (como cair a peruca, rasgar o firurino, etc). Existem as *drags* que também fazem este aquecimento como o aquecimento corporal, dependendo da complexidade de movimentos a se fazer na *performance*. Estando “pronta” para entrar em cena, encerra-se a primeira *performance* e as fases de preparação e aquecimento no esquema de Shechner.

Logo, pensa-se a partir da observação esta etapa, as diferentes cartografias de *drag-queens*: caricata, transformista, personificada e transformista. Tais exemplos de *drags*, no trabalho, servem como exemplificação de como sua *performance* se destacava no espetáculo. É importante dizer que nenhuma das *drag-queens* se limitava a uma cartografia, pois sempre estão “transitando” em cartografias diferentes, durante o espetáculo. É uma tentativa de mapeamento, por momento de performance.

Chega o momento de entrar em cena, a segunda *performance* (para a *drag*) ou a grande “**performance**” (para a audiência), no esquema de Schechner. O momento da *performance* pode variar entre diferentes apresentações, que, em *Jú Onze e 24*, se realizavam através de quadros, com texto oral e dublagem, caracterizando as *performances drags*.

Passa-se, agora, a apresentar o quesito oralidade. Se as *drags* ora se abstêm da própria voz para dar vida a outra cantora (no caso da dublagem), ora elas podem intervir com uma voz fictícia ou a voz do *performer in loco*. Nesse sentido, a

provocação é explícita, porque lida, diretamente, com um público que a ouve, ao contrário daquele que somente a assiste. Schechner (2011, p. 219) orienta que é na intensidade da performance que se atraem os participantes:

Compreender a “intensidade da performance” é descobrir como uma performance constrói, acumula, ou usa a monotonia; como ela atrai participantes ou intencionalmente os barra; como o espaço é projetado ou manipulado.

Quando esta *drag* ainda está se performando para o seu público, em alguma entrevista ou apresentação, há uma transfiguração dessa voz, o que deixa claro que o público sabe que aquela voz, na música, é de uma cantora, geralmente renomada, mas, no momento da *performance*, acredita ou ilude-se que seja a voz da *drag*. Tais *performances* serão descritas em “estrutura do espetáculo”.

Há uma relação estética e mítica na *performance drag-queen*. Ora acredita-se que aquela *drag*, naquele momento de sua performance, seja uma pessoa que vivencia tudo aquilo o que representa, ora volta-se à realidade e sabe-se que é um momento de fantasia ilusória. Retoma-se ao discurso de Cohen (Ibid., pág. 122), que explica a diferença da relação estética e da relação mítica na *performance*.

Na relação estética, há um distanciamento psicológico em relação ao objeto, porque o espectador não faz parte da obra, mas apenas observa. Já na relação mítica, o espectador entra na obra e participa ativamente, porque já deixa de ser um mero assistente.

A interatividade do jogo é fundamental para que a *performance* aconteça numa relação de transformados e transportados tanto para os espectadores, quanto para quem joga. Uma vez que a *performance drag* em algumas cartografias, como a caricata, realiza um jogo depende da relação da plateia para sobreviver, analisa-se que o sistema entre *drag*, plateia e música são essenciais para que se atinja o objetivo da *performance*.

Segundo Turner (1974), a *performance* tem o poder de fazer o ser humano se comportar, pois, atinge a esfera da experiência dos atores sociais, podendo ser usada para persuadir as pessoas. Neste sentido, pode-se verificar a partir de Turner, que se o mundo da vida é dramatizado, é este fator que reforça processos de identificação.

Ao se relacionar com a função da comédia, como apontada por Pavis, os processos de identificação e diferença, em Hall, e a receptividade do ator social, em Turner, percebe-se que as *performances drags* desestabilizam o sujeito, em suas afirmações de identidades, pois são questionadas, a todo o momento. Guacira Louro (2001, p. 549) diz que:

A afirmação da identidade implica sempre a demarcação e a negação do seu oposto, que é constituído como sua diferença. Esse “outro” permanece, contudo, indispensável. A identidade negada é constitutiva do sujeito fornecer-lhe o limite e a coerência e, ao mesmo tempo, assombra-o com a instabilidade.

Diante disso, os atores *drags* têm o potencial de subverter as normas, padrões e transformar este estado de representação em identificação ou diferenças entre sua audiência, seja através do texto, que emite uma mensagem ou da dublagem, que emite uma linguagem subjetiva.

Depois de passar do estado de performance, os atores *drags* e o público vão para o estado de “**esfriamento**”, que podem refletir ou não sobre as afetações alcançadas por tais *performances*, seguindo a proposta de transformados e transportados de Schechner (2011). Schechner apud Ligiéro (2011, p. 19) afirma que tal procedimento é que auxilia no resultado de uma experiência vivida, no comportamento restaurado:

O esfriar-se inclui levar os atores e espectadores, para fora, ou para longe da performance, colocando o espaço da performance e instrumento em descanso; o depois inclui espalhar as novidades sobre a performance avaliando-as – mesmo escrevendo livros sobre elas – e de muitas maneiras estabelecendo como determinadas performances alimentam diretamente os atuais sistemas da vida social e estética.

Após cada espetáculo, as *drags* se “desmontavam”⁴⁷ e “saíam” de seus personagens. Parece que este processo é um tanto menor que a preparação, pois não há, geralmente, um ritual para se fazê-lo. Em *Jú Onze e 24*, havia o ritual de se tirar a peruca ao final do espetáculo, apresentando os nomes dos atores, reforçando a ideia de que era um espetáculo.

Depois deste momento, todos iam para o camarim ou espaço similar e se despedem desta figura “montada”, idealizada e ilusória. Após este processo, o ator-

⁴⁷ Retirar a caracterização, a montagem, a maquiagem, voltando à identidade masculina do ator.

drag volta à sua personalidade ou figura original. Volta-se para sua vida cotidiana, normal e exercendo seus papéis sociais.

Como desdobramento desta *performance*, pode-se analisar que, depois de apresentada, tais *performances drags* não existem mais. Existirão, somente, na memória e na narrativa de quem viu e que depois, apenas, narra a outras pessoas. Mesmo que se registre em vídeos, documentos, fotos e textos, quem a vê ou lê, não tem a ideia da *performance*, em sua totalidade.

3.2 Estrutura do espetáculo

Agora, chega a hora de se *performar*, de “realizar *performance*” (Schechner, 2001). É a parte na qual a participação do público é pertinente e necessária, pois, para que o espetáculo aconteça, se fazia necessária a presença do público. A interação com o público neste momento faz-se imprescindível.

Sendo assim, a participação do público era avaliada e controlada por quadros, onde alguns havia tal interatividade direta, e outras, indiretas, de maneira subjetiva. O ritual para que esta relação fosse possível entre ator-*drag* e plateia, era iniciado a partir da entrada do público na sala do Martin Cererê e sentida pelas primeiras interações nos primeiros quadros apresentados.

Neste sentido, a recepção era realizada de forma a receber bem os espectadores, para que se sentissem confortáveis e agradáveis em estarem num espaço que pudessem ao mesmo tempo encontrar com amigos e apreciar um espetáculo.

3.2.1 Recepção

Os entrevistados relataram informalmente, que a recepção do público para adentrar ao teatro ficava a cargo de quem realizava a produção do dia, que contava, na maioria das vezes, com alguns dos integrantes do elenco, amigos próximos de Júlio Vilela ou companheiros/namorados de algum dos integrantes. Tamine

Boucarim Café⁴⁸, a única mulher a integrar-se ao elenco, fixamente, afirma em entrevista, que fez parte da equipe de produção, mas ficou pouco tempo na função, pois, gostaria de atuar:

O Júlio me conheceu através do Luiz, e me chamou, a princípio, para a produção do Jú Onze e 24. Quando eu entrei, em mil novecentos e noventa e quatro (1994), eu entrei como produtora. Recepcionava o público e corria pra lá e pra cá para dar conta das coisas, ajudava a montar o cenário, mas fiquei pouquíssimo tempo no cargo de produção. Logo depois, principalmente por causa da minha imensa amizade com Cristiano Mullins e Marcos Dávila, eu dava uma pressionada por querer atuar no Jú. (CAFÉ, 2015)

Nas imagens dos espetáculos em suas origens, percebe-se que, ao adentrar na sala do Martin Cererê, o público encontrava mesas e cadeiras, organizadas em grupos, onde se acomodava para assistir ao espetáculo, sendo-lhes oferecido bebidas e petiscos para consumo imediato. Relatam os entrevistados que, em determinadas épocas, havia estas parcerias na venda de bebidas, dentro da sala do teatro (o que hoje em muitos lugares é proibida a entrada), no objetivo de complementar a renda e a manutenção do espetáculo.

Já nos três últimos anos do espetáculo, nota-se, através das gravações, que as bebidas pararam de ser comercializadas. Este hiato, relata Sérgio Gomes⁴⁹ (apelidado de “Serginho”, 2015), em entrevista, que é “*porque começou a dar mais prejuízo do que ganhos e, como dobrava o trabalho da produção, foi melhor retirar*”.

Porém, o formato de mesas na plateia continuou como forte característica e, aos poucos, o próprio público mudava a ordem, o lugar, no objetivo de ficar mais próximo de outras mesas ou de achar um lugar melhor para assistir. Serginho (2015) rememora que, nesta entrada, antes do espetáculo iniciar, ele soltava uma gravação, em narrativa em voz *off*, que pedia para a plateia desligar o celular. Nesta gravação, havia uma voz masculina que brincava com o dialeto gay, na qual o narrador “dava *pintas*” e o público sorria.

Esta narração equivalia das três batidas no palco, convencionadas, no teatro, para indicar que o espetáculo iria começar. Com o avanço tecnológico, as batidas foram substituídas por sinais sonoros ou campainhas, mas, em *Jú Onze e 24*, se usava da narração. A narração trazia frases como, por exemplo: “*Faltam 10 minutos*

⁴⁸ Ex-produtora e atriz do elenco de Jú Onze e 24; Hoje, trabalha como assistente social. Grifos meus.

⁴⁹ Ex-sonoplasta de Jú Onze e 24; Hoje, trabalha como agente de saúde e fotógrafo. Grifos meus.

para o início do espetáculo. Aproveita para dar uma última espiadinha no celular, ‘aquendar um oxanã’⁵⁰ ou ir ao banheiro”.

Tais narrações não obedeciam ao tempo cronológico da mesma (*faltam 10 minutos, restam 5 minutos, falta só um minutino*), pois eram um momento subjetivo ,que dependia ora de confirmar se todo o público adentrou ao teatro, ora se o elenco estava preparado para entrar em cena com a abertura do espetáculo.

3.2.2 Abertura: *performance* em grupo

A narração, não indicava precisamente a *performance* ou quadro que “abriria” do espetáculo, pois, era orientada por uma gravação padronizada que trazia como fala, uma última narrativa, precisa, que dizia que o espetáculo vai começar, ditando o início do espetáculo. E apagavam-se as luzes.

O quadro de abertura, na existência do espetáculo, variava entre *performances* em conjunto ou individuais. Já nos três últimos anos, percebe-se que havia uma convecção de começar com um número em grupo.

Neste sentido, percebe-se que, é um quadro que introduz o público ao universo das *drags*, utilizando de uma *performance* musical dançante com bailarinos, coreografia elaborada, anunciando uma novidade. Utiliza-se de música com batida eletrônica e em idioma estrangeiro, geralmente em inglês, apresentando uma figura feminina (*drag*) em contraponto à masculina (bailarinos), conforme mostra a imagem abaixo (**imagem 13**).

Imagem 13: número de abertura: Madonna – versão “Vogue clássico”.



Fonte: Cedido por Clésio Rodrigues

⁵⁰ Fumar um cigarro. VIP & LIB (2006, p.100)

Percebe-se, pela maioria dos números de abertura do espetáculo, que as *drags* começam com uma roupa e terminam com outra, podendo os bailarinos apresentar também esta evolução. Em alguns casos, também começavam com uma cor e penteado de cabelos e terminavam com outro cabelo diferente na mesma *performance*.

Brinca-se então com a imagem e desconstrução da própria montagem e produção de feminilidade, pois uma vez que se monta uma figura para desconstruí-la e aparecer outra (**Imagem 14**).

Imagem 14: número de abertura: Madonna – versão “Hung up”



Fonte: Acervo de Paulo Reis

Tais trocas de roupa se davam por outras que serviam de “capas”, dando a ilusão de que havia uma troca imediata de figurino. Da mesma forma acontecia com as perucas, onde as mesmas estavam organizadas uma dentro da outra, técnica herdada dos truques de ilusionismo.

Em determinado momento da música, tanto o ator-*drag* quanto bailarino anunciam esta evolução através da dança e da imagem produzida pelo conjunto da peruca e da indumentária, sugerindo anunciar uma *drag* andrógena (se apresentar como uma figura futurística) ou transformista (se tentar seguir a cantora original – **Imagem 15**).

Imagem 15: número de abertura “Rouge”



Fonte: acervo de Clésio Rodrigues

Em algumas gravações, aparecem, na abertura, números que não fazem esta evolução, a exemplo dos duetos, que, em sua grande maioria, parodiavam a maneira de cantar entre as vozes (feminina/feminina ou feminina/masculina), parodiando o grito, ou a suposta troca de vozes, entre os intérpretes. Dinho César Ogawa⁵¹ lembra de um número de abertura que o marcou, no qual, sua *drag*, Satiko Natasha, se transformava na cantora Celine Dion, e, no meio da *performance*, fazia uma paródia com a voz da cantora, tentando chegar ao microfone.

3.2.3 Apresentação de Júlio Vilela

Após o primeiro número, havia a *performance* de Júlio Vilela, que se “auto anunciava” como apresentador do espetáculo e, realizava a organização dos próximos números. À medida que o espetáculo se desenrolava, o apresentador e os anunciava de forma que os atores *drags* pudessem revezar e se prepararem nas caracterizações de suas participações.

Sua entrada era um dos momentos marcantes no espetáculo, pois, aparecia vestido com terno e saias. À medida que o espetáculo prosseguia, Júlio trocava de

⁵¹ Integrante de Jú Onze e 24, em meados de 1994 a 2002; Hoje empresário no ramo de beleza.

saia, dando a ideia de que havia trocado de roupa (**Imagem 16**). Analisando vídeos, percebe-se que em meados dos anos de 1998, havia um *jingle* para a entrada do mesmo, cantado na voz de Marcelo Barra, que trazia um *mix* de modalidades musicais no arranjo, e, ao final imitava o som da abertura do telejornal *Fantástico*, da Rede Globo de Televisão: “*Júlio Vilela... Júlio! (2x) É fantástica!*”.

Com a evolução do espetáculo, Júlio passou a se apresentar com algumas músicas diversas, até se fixar, nos últimos anos, com uma música que, marcou a sua entrada: *Eu só quero amar*, na voz do cantor Tim Maia⁵²:

Vou pedir pra você voltar
 Vou pedir pra você ficar
 Eu te amo
 Eu te quero bem
 Vou pedir pra você gostar
 Vou pedir pra você me amar
 Eu te amo
 Eu te adoro, meu amor
 A semana inteira fiquei esperando
 Pra te ver sorrindo
 Pra te ver cantando
 Quando a gente ama não pensa em dinheiro
 Só se quer amar
 Se quer amar
 Se quer amar
 De jeito maneira
 Não quero dinheiro
 Eu quero amor sincero
 Isto é que eu espero
 Grito ao mundo inteiro
 Não quero dinheiro
 Eu só quero amar

Júlio fazia uma dublagem e brincava com o seu corpo voluptuoso e, parodiando a si mesmo e às *drags* de seu espetáculo, tentava imitar gestos que estas faziam. Em sua entrada, fazia a dança das trocas de saias e as retirava, uma por uma, em momentos diferentes.

Ao terminar sua *performance* de entrada, ele fazia um gesto para parar de tocar a música e conversava com a plateia, dando boas vindas aos que ali estavam pela primeira vez (o que fazia o apresentador marcar o convidado para participar das brincadeiras, como veremos nos próximos quadros).

⁵² Letra retirada de <http://www.vagalume.com.br/tim-maia/nao-quero-dinheiro-so-quero-amar.html#ixzz3jE1YxKQ6>.

Imagem 16: Júlio Vilela de terno e saia



Fonte: acervo de Clésio Rodrigues

Ao congelar a música, brinca com o sonoplasta, invertendo o papel da produção como se estivesse errado, e improvisava um jogo de discórdia, xingando o mesmo. Serginho (2005) conta que:

Os xingamentos (em cena) ⁵³ não passavam de uma brincadeira para fazer o público rir, e que quando se errava de verdade, o intuito (do jogo) ⁵⁴ era fazer a plateia não perceber, pois, já estaria acostumada a ver o *Jú* brincando com o sonoplasta. dava as boas vindas para a plateia.

Após este momento, *Jú* curiosidade acerca de toda programação, informando que haviam muitas surpresas com as esquetes de teatro, os jornais informativos, as dublagens e as *performances drag-queens*, além, ainda, de atrações de artistas convidados, divulgação de outros eventos e entrevistas com celebridades. Por fim, realizava agradecimentos aos patrocinadores, contava alguma piada, falava com plateia e, logo em seguida, anunciava o próximo número ou as suas assistentes de

⁵³ Parênteses complementar meu

⁵⁴ Idem.

palco. Esta mesma apresentação também ocorria em eventos particulares (**Imagem 17**).

Imagem 17 – Entrada de Júlio em evento particular



Fonte: acervo de Chico Miranda

3.2.4 Apresentação das assistentes de palco: as *drags* personificadas.

Quando a *drag* já é “batizada”, geralmente usa-se o nome da mesma para identificar os atores, sendo uma “marca” que os mesmos irão “carregar” pelo resto de suas carreiras, pelo menos no grupo de socialização em que estes sujeitos vivem. Já as *drags* personificadas, são aquelas em que são batizadas para adentrarem ao mundo *drag*, muito parecido com os rituais de capoeira, candomblé e militar, são “batizadas com um nome”, evidenciando ainda uma suposta relação de parentesco. Isto infere dizer que toda *drag* personificada tem um nome e a mesma foi batizada por outra *drag* ou um conjunto de amigos gays que apreciam a *performance drag*.

O fato de ter um nome de batismo, personificada, cria-se a ilusão de que a *drag* tem uma continuidade de vida fora do palco, assim como personagens no Teatro,

relatadas em seus stand-ups, piadas e *performances* no palco. Também não impede de ao ser personificada, poder “pulular” entre categorias de *drags* diferentes.

Em *Jú Onze e 24*, houve, em sua trajetória, três *drags* personificadas que ganharam visibilidade como assistentes de palco: Geizebel, Amargosa Simpson e Kanichala Vonique.

Tais assistentes realizavam de fato, a conexão entre o que acontecia no palco com os atores *drags* nos bastidores. Além disso, brincavam com a plateia e contavam piadas, servindo, ocasionalmente de escada⁵⁵ para Júlio Vilela.

Geizebel (**Imagem 18**) foi a primeira assistente de palco, e se destacava pela voz fina e maquiagem carregada de branco, bocarra e roupas coloridas. Características estas que marcavam uma visão de *drag* da época, semelhante às maquiagens de Carmelita dos patins. Geizebel, ainda na época de única assistente de palco do espetáculo, trazia recados da plateia para o momento em que Júlio realizava entrevistas com convidados.

Imagem 18: Geizebel e Júlio Vilela



Fonte: acervo de Sérgio Gomes

Em alguns momentos, Geizebel também contava piadas e interagiu com a plateia, sempre que abria “brecha”. A assistente de palco, também criou, de forma a iludir o público, um prêmio fictício, onde no fim do espetáculo o ganhador poderia conhecer o seu referido camarim.

⁵⁵ Expressão usada para designar apoio, para que humorista possa realizar o jogo de piadas em cima ou a partir de alguém. Grifos meus.

Depois de algum tempo, surgiu a necessidade de mais outra assistente, quando apareceu Amargosa Simpson, que trabalha a caricatura de vedetes e chacretes (**Imagem 19**). Com a saída de Geizebel, no meio da década de 90, Amargosa ficou por um tempo como a única assistente, ganhando um *jingle* próprio:

Perigosa, Amargoza! (2x)
Ela é demais, deixa todas pra trás,
Te abandona jamais...
Perigosa, Amargoza! (2x)
Ela é demais, deixa todas pra trás,
Não a deixe jamais...

Seu corpo é lindo, é sensual
Com ela o pecado é sempre capital
Se apaixonar por ela, *baby*, é coisa normal...
Pois, ela é gostosa, etc. e tal!

Apesar do humor e de sua aproximação com tais figuras, tem-se novamente a ideia de *drag* Personificada, pois, a Amargoza é sempre a mesma personagem, mesmo quando *performa* em outras categorias, pois, o seu jeito atrapalhado faz que torne risível todas as outras tentativas de *performance*.

Imagem 19: Amargosa Simpson



Fonte: Cedido por Amargosa Simpson

Desde então, a maioria de suas entradas era com seu *jingle* ou com outras músicas. O humor de Amargosa parece ser apreciado pelo público, por seu corpo, sua *performance* não condizerem com o que a letra da música, pois joga com o

desajeitado, o atrapalhado. Não que esta seja a única característica de Amargosa, mas tal caricatura era forte em *Jú Onze e 24*.

Em meados de 1998, entra Kanichala Vonique (**Imagem 20**), sendo a segunda assistente de palco.

Imagem 20: Kanichala Vonique



Fonte: Cedido por Kanichala Vonique

Nesta composição, o diferencial de Kanichala é que sua *performance* lembra as origens da arte transformista. Suas *performances* são, geralmente, criadas no intuito de resgatar as grandes cantoras e rainhas do rádio, (como Emilinha Borba, Ângela Maria, Dalva de Oliveira, Carmem Miranda), ora *performando* músicas românticas ou bregas, se aproximando da figura da *drag* transformista.

Porém, Kanichala usa de um repertório de piadas para fazer com que o público sorria, através de possíveis acontecimentos ocorridos a ela. Apesar de ter uma habilidade para cantar, seu texto sempre envolve situações em que ela passa por constrangimentos ou suas derrotas em concursos de *miss*, o que a faz transitar na *drag* caricata.

Após a apresentação de suas assistentes de palco, Júlio Vilela anunciava os próximos quadros, ou cenas. Em alguns momentos, as *drags* também faziam o mesmo e se mostravam sempre atentas às improvisações e à resposta do público, em relação ao espetáculo.

Desta forma, as *drags* também tinham a função de auxiliar algum convidado ou participante na plateia, levando microfones, auxiliando na conduta ao palco ou levando recados/perguntas para Júlio Vilela, no quadro de entrevista.

3.2.5 Cenas/Quadros/Piadas

No espetáculo, havia cenas curtas, que eram, na verdade, adaptações dramatúrgicas de piadas prontas ou de textos dramáticos diversos que poderiam incitar o riso na plateia. Júlio Vilela pegava, e outras vezes adaptava tais piadas, de livretos em bancas de jornal ou recortes de revistas.

Junto com os *atores drags* envolvidos na cena, realizava tais adaptações, preocupando-se com os aspectos como tempo da comédia, oralidade, substituição de termos ou palavras pejorativas e quantidades de participantes em cena, preocupando-se com termos abusivos no objetivo também de não ofender a plateia, principalmente quem estaria assistindo pela primeira vez.

Outras cenas também eram propostas pelos atores, cujos textos debochavam dos valores e padrões sociais. Com a popularização da internet e o acesso a vídeos diversos, e comédias *stand ups*, tais textos foram adaptados, também para este formato. Também havia adaptações de textos criados específicos para a realidade local, brincando com os costumes e culinária local, valorizando o contexto local.

Conta-nos Chico Miranda⁵⁶, em entrevista concedida em janeiro de 2013, que “a maioria dos textos era o Jú quem trazia e ele também escrevia outros”. Como Chico já trabalhava com teatro, diz o ator que:

Parte de sua experiência no palco contribuía para ajudar os demais colegas com o tempo da comédia. Ao contrário do que as pessoas pensam, não é fácil fazer comédia, pois, não é fácil fazer as pessoas rirem. Fazer gracinha para alguém querer rir é mais fácil, mas fazer rir com graça é difícil.

O ator, explica que não teve experiência de ser ou interpretar *drag* antes de entrar no elenco, mas se achava uma *drag* caricata porque não tinha a menor habilidade para dançar e andar de salto alto, e usava disso para fazer as pessoas rirem.

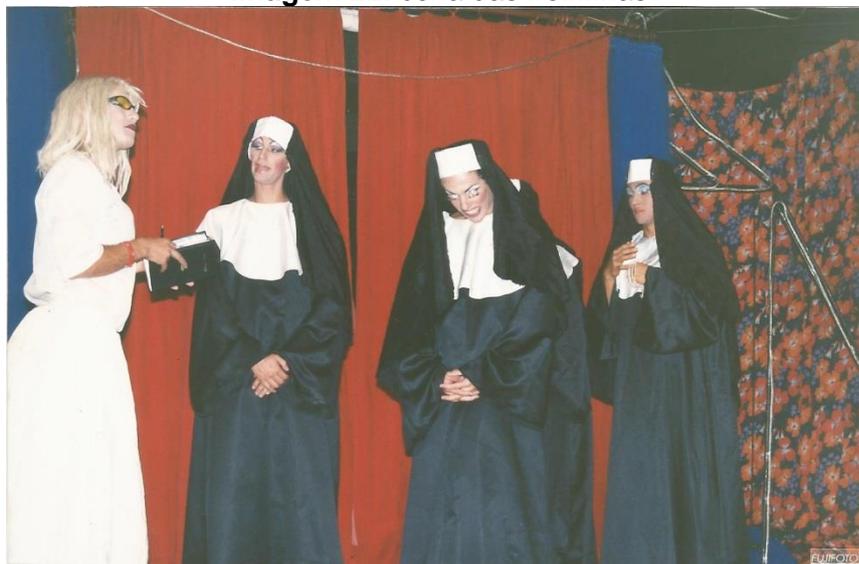
Complementa, Chico Miranda, que desde que entrou no espetáculo, seu forte era trabalhar cenas ou quadros, pois, também, preferia ficar nesta parte da composição do espetáculo, se firmando com o texto humorístico, já que havia formação em artes cênicas (**Imagem 21**).

⁵⁶ Ex- integrante de Jú Onze e 24; Ator, diretor de teatro e profissional odontológico.

Imagem 21: cena convidada

Fonte: acervo de Chico Miranda

A partir da narrativa do ator e das imagens analisadas, percebe-se que os textos eram dirigidos por Júlio Viela, mas criados pelo elenco. Traziam em seu bojo, piadas como: o estigma da mulher loira ser burra; o homossexual afeminado; a mulher branca e rica que vive da pensão do marido falecido; as diversas relações de “Joãozinho” com sua professora; as brigas na escola com a professora irritada; o aluno esperto e tarado, enfim, uma gama de comportamentos sociais que mostram tais estigmas e preconceitos (**Imagem 22**).

Imagem 22: cena das freirinhas

Fonte: cedidas por Clésio Rodrigues

Porém, havia de certa forma, algum contexto pedagógico, pois, ao ser encenada, a piada traz um contexto pedagógico, sugerindo um lado “positivo”, contornando a situação apresentada.

Já os quadros, eram paródias de programas televisivos e seus respectivos apresentadores, como: Ana Maria “Brega”, Cozinhando com Dona “Pires”, Programa Fantasia (**Imagem 23**).

Imagem 23: garotas fantasia



Fonte: acervo de Chico Miranda

Nestas cenas, acredita-se encontrar a cartografia de *drag* personificada, pois, não simulam alguém conhecido, mas cria-se uma ideia de personagem feminina, com nomes fictícios e passageiros para aquela cena. Entretanto, também deve-se levar em conta, que em piadas ou em cenas, apropriavam-se do termo “personagem” e brincava-se com papéis clichês, não sendo em algumas vezes uma ideia de *drag*, mas um simulacro feminino.

3.2.6 *Performance drag* caricata

A *performance drag* caricata, no espetáculo aqui em análise, permite cartografar tanto o momento de dublagem de uma música, fora do contexto textual, como nas cenas. As dublagens, no início do grupo, eram realizadas por Marculino

Lima e Leleco Diaz, que foram os principais atores *drags* a pesquisar a caricatura, com o material que tinham em mãos: uma música, que poderia ser em português ou em língua estrangeira.

Leleco diz que pesquisa, na música, as possíveis interpretações que a letra e o tom da voz da cantora permitem fazer. Desta forma, pode-se brincar com as possibilidades de movimentações, inventando ações que despertem a curiosidade da plateia e estabeleçam o jogo da desconstrução da beleza.

Conta Leleco Diaz (**Imagem 24**), em entrevista concedida, em junho de 2015, que esta caricatura da mulher era idealizada pela “*visão de que é exageradamente maquiada, com pelos no corpo (axilas e vagina) e cabelos despenteados, dentes careados, contrapondo ao padrão de estética da beleza*”.

A *drag* caricata, ao satirizar a mulher de seios enormes, cabelos despenteados, sem dentes, lida com as provocações de gênero que tentam ditar a estética feminina, reafirmando que o padrão de beleza é um seio proporcional, cabelos lisos, com a arcada dentária completa, questionando tais valores, possivelmente herdados de uma cultura de beleza. Em linhas gerais, as *caricatas*, em suas *performances*, animavam, reclamavam, ironizavam, debochavam, satirizavam e criticavam a sociedade, com suas normas e construtos hegemônicos, calcados em essencialismos.

Imagem 24: Leleco Diaz performando uma *drag* caricata



Fonte: cedido por Leleco Diaz

Percebe-se que a *drag* caricata chega mais fortemente e, de certa forma, com mais impacto do que as outras cartografias. Isso se deve pelo poder cômico e das intenções que esta comicidade proporciona, além de ser um modo performático mais aceitável em públicos diversos, pelo fator humorístico. Admite-se analisar que ela representa as demais “categorias” nos estudos *queer*, por parodiar as relações de gênero, o que não anula tal relação nas outras cartografias, mas que apenas a destaca frente às demais (**Imagem 25**).

Imagem 25: casal samba



Fonte: cedido por Clésio Rodrigues

Butler (2003) afirma que as *drags* têm o poder de “brincar” com as relações de gênero, superando o binarismo masculino/feminino, pois, em suas características caricatas, permite-se usar de vários materiais e acessórios, na composição deste corpo feminino/masculino. A imagem de uma *drag-queen* é associada aos estereótipos de beleza, sedução e vaidade, frutos de sua indústria cultural que dita comportamentos.

Sendo assim, é possível refletir que a *drag* caricata põe em xeque toda a relação construída das expectativas de gênero, e “joga” com o público, a brincadeira

das diferenças, através das ações com o próprio corpo, em paralelo com a música e com o texto verbal e não-verbal. Também pode brincar com as outras cartografias, pois, ela é a desconstrução ou a junção de todas as demais, ora se valendo de signos, ora se desapegando de outros na construção de algo que é negado a ela: a beleza, o que torna a sua *performance* risível.

Vencato (2002), complementa que a ambiguidade dos signos que atravessam os gêneros, é o destaque, o diferencial, o brilho das *performances* das caricatas, pois, a diversão, o risível não está na busca da beleza, mas na feiura, na imperfeição, no estranho. É uma aparição daquilo que não quer se ver ou se identificar.

Desta maneira, é viável apropriar-se, a partir de Hall (2001), a noção de diferença daquilo que sou, e daquilo se se vê na caricatura. Aquilo que se vê da *drag* caricata, é, justamente, aquilo que não quero que vejam de mim, pois enquanto público busca os padrões de beleza, a *drag* caricata, contesta, foge dos mesmos.

Admite-se analisar que a *drag* caricata é um palhaço estilizado, não apenas pela sua maquiagem exagerada do artista circense, mas pela ridicularização de si que aponta, no outro, e tira onda no circo da beleza, é o mundo. Ela “pega carona” no gênero, mas “caminha na contramão da estrada” e ainda “faz *carão*⁵⁷” para os carros. É por este motivo que ela resiste ao tempo, e sobrevive.

A caricata (**Imagem 26**) é, ao contrário do que demonstra, muito inteligente: se faz de burra para sobreviver, pois expõe, de forma explícita, a reflexão de sua *performance*: ao rir do outro, você ri de você. São chamadas de caricatas pois exageram nas produções performáticas, enunciando uma visão caricatural de uma mulher, aumentando as expressões, boca, seios, etc, dando uma visão paródica de uma mulher “feia”, contraponto o conceito de beleza feminina, sendo uma caricatura, uma deformação.

São chamadas de caricatas, não somente por representarem a desconstrução do corpo feminino, mas por exagerar nas produções performáticas, enunciando uma visão caricatural de uma mulher, aumentando as expressões, boca, seios, etc, dando uma visão paródica de uma mulher “feia”, contraponto o conceito de beleza feminina, sendo uma caricatura, uma deformação.

⁵⁷ Pose, esnobação, presunção. VIP & LIB (2006, P. 40)

Imagem 26: Leleco Diaz: *drag* caricata em outra *performance*



Fonte: cedido por Sergio Gomes.

Podem apresentar apenas um elemento de “exagero” ou todo um conjunto, como o cabelo despenteado, um dente careado, cílios enormes, conforme imagem acima. Tal categoria de *drag* é a mais comum, tendo em vista a ideia de que *drag-queen*, conforme algumas teorias, é de uma outra tradução para o termo “mulher dragão”, confrontando o conceito de beleza categorizado pela cultura europeia.

3.2.7 Garotas do Zodíaco (ou do Zoológico) / Heroínas do Jú

Este era um dos os quadros mais esperados no espetáculo: as “Garotas do Zodíaco”⁵⁸ ou “Heroínas do Ju”⁵⁹, que fazia alusão às vedetes, chacretes⁶⁰ e assistentes de palco, que abrilhantavam e incentivavam, diretamente, a participação

⁵⁸ Quadro inspirado no quadro do programa Planeta Xuxa, exibido pela rede globo de 2000 a 2001, que relatavam previsões dos 12 signos do zodíaco.

⁵⁹ Quadro inspirado nas grandes heroínas de Histórias em Quadrinhos (HQ), da *Marvel Comics*.

⁶⁰ Assistentes de palco do Programa do Chacrinha, programa exibido na década de 70. Grifos meus.

do público ali presente. O quadro, que recebeu variados nomes, ao longo dos anos, tornou-se um dos mais esperados do espetáculo.

Conta-nos Clésio Rodrigues, em entrevista concedida, em abril de 2015, que o mesmo foi criado com o objetivo de “enrolar” a plateia, para dar tempo de outros atores *drags*, que viriam a seguir, trocarem de figurino e se prepararem para entrarem em cena. Mas, se tornou um quadro que fazia as pessoas sorrirem, pelo fator improvisacional entre as *drags* no palco, Júlio Vilela e convidados. Este quadro não era ensaiado.

Nota-se que visava à participação interativa, específica com os homens da plateia (**Imagem 27**), cujo objetivo era fazer com que ali interagissem com “garotas”, provocando um determinado “desconforto”, ao dançarem com “homens vestidos de mulheres”. Geralmente, pegava-se alguém que estivesse assistindo pela primeira vez o espetáculo. Como o público veterano sabia o objetivo do quadro, em muitos momentos, o próprio público denunciava quem estava ali pela primeira vez, para “sacanear” com o colega.

Imagem 27: garotas do zodíaco



Fonte: acervo de Clésio Rodrigues

Depois, de instalados no palco, Júlio apresentava aos homens que subiam ao palco algumas garotas. Anunciado que eram as “garotas do zodíaco (ou do zoológico)”, as garotas, juntamente com Júlio Viela, dublavam a música *Planeta*

Xuxa (na voz de *Xuxa Meneghel*), que Júlio performava como a tal (parodiando ainda com a Língua Brasileira de Sinais - LIBRAS), enquanto que as garotas, as paquitas. Segue-se abaixo trecho da letra:

Planeta Xuxa
Uo, uo, uo, uo Xuxa
le, e, o, o (Refrão)

Ouçã o que eu digo:
Só o que vem do coração faz sentido.
Quem foi que disse que não há vida inteligente na Terra?

(Refrão)
Conte comigo,
Eternamente a gente vai ser amigo.
Numa corrente, gente que é gente.
Só faz o bem não faz guerra⁶¹

Anunciado quem eram as “heroínas do Jú”, dublava-se a música *Você escolheu errado seu super herói* (na voz do grupo *As Frenéticas*). Segue-se, abaixo, trecho da letra:

Se você pensa que é Átila
O flagelo dos deuses
Destruindo o dia, o ano e os meses.
Essa loucura é de dez
Varrendo o mundo a ferro e a fogo
Como se tudo fosse apenas um jogo
Mas o que mais me dói, mas o que mais me dói
Você escolheu errado o seu super-herói

Sou mais o homem-aranha
Na minha teia
Gama, suor e façanha
Ser como o homem-aranha
Ah! Isto é que é manha

Sou mais a mulher maravilha
Lindona, sexy, gostosa
Poderosa como a espada de um samurai
E faço versos em forma de hai kai

Por onde ela passa eu sigo a sua trilha
Ah! Como eu queria
Ser a mulher maravilha perdido numa ilha⁶²

A entrada das *drags*, neste quadro, não ocorria pela *coxia*⁶³ ou entrada do palco, mas pela plateia, orientada pela “costura” do apresentador Júlio Vilela e, em

⁶¹ Letra disponível em: <http://letras.mus.br/xuxa/295281/>. Acesso em 20/04/2015.

⁶² Letra disponível em: <http://www.vagalume.com.br/as-freneticas/voce-escolheu-errado-seu-super-heroi.html>. Acesso em 20/04/2015.

seguida, pela música de abertura do extinto Programa Planeta Xuxa, exibido na rede Globo de Televisão.

Tais “garotas” (**imagem 28**) dançavam cada modalidade de música diferente e que os homens convidados deveriam dançar junto ou realizar a coreografia com elas, formando casais. Assim, o quadro parodiava os programas de namoro na TV, como Silvio Santos. Representavam paródias de personagens femininos, ora como simulacro com o figurino idêntico, ora com criação livre, e dançavam forró, *dance*, pop, axé, pagode ou samba.

Ao final, as danças apresentadas, pelo casal, eram avaliadas por votação da plateia, através de palmas. O participante ganhador recebia um brinde que variava entre perfumes, vales descontos, jantares, que divulgavam os patrocinadores, com seus comércios locais.

Imagem 28: Garotas do Zodíaco do Jú, em 2001, em frente o Teatro Pyguá



Fonte: Acervo de Chico Miranda

Refiro a uma “garota” ou “heroína” (**imagem 29**), pois, os quadros nunca se apresentavam juntos, devido à mesma característica de interação com a plateia, no

⁶³ Espaço nas laterais do palco onde atores, cenários e adereços cênicos ficam ocultados no objetivo da plateia não ver.

objetivo de que Júlio Vilela, ao se apresentar aos finais de semana, não deixava o quadro com o mesmo nome para não demonstrar repetitividade e variações no espetáculo, inclusive de figurinos e *performances*⁶⁴.

Usarei aqui, como referência, o quadro “Garotas do Zodíaco” para ilustrar os discursos discriminatórios em atitudes aparentemente aceitas nos discursos de violência contra a mulher e a homossexuais. Ao serem perguntadas quais os signos que as *drags* representavam, as mesmas respondiam que eram: a vaca, a pomba, a cachorra, o alce, o veado, a gatinha, etc.

Imagem 29: Heroínas do Jú, em 2003, dentro do teatro Pyguá.



Fonte: acervo de Sergio Gomes.

Pode-se pensar que, através dessas nomenclaturas que referenciavam o mundo animal, elas parodiam os signos. O quadro, de maneira sutil, retratava a violência verbal cometida aos homossexuais e mulheres; mostrava discriminação masculina. Ao rir, o público lembra-se do fator trágico na comédia, mas que se diluía nas danças das *drags* cujo objetivo era o incentivo a participação de seus parceiros (público escolhido).

⁶⁴ É importante notar que estes quadros eventualmente recebiam nomes diferentes, de acordo com algum concurso vigente na época, veiculado pela comunicação de massa, como concurso da garota “É o Tchan”, Garotas Fantasia, Garotas do Fantástico, Musa do Carnaval, e assim por diante.

3.2.8 Entrevistas com personalidades, artistas e populares.

Através da análise dos espetáculos e a partir dos depoimentos colhidos, foi citado que, no espetáculo, eram realizadas entrevistas com artistas regionais (a exemplo de Claudia Vieira, Fernando Perilo, Danilo Alencar) e nacionais (Fábio Assunção, Rita Cadillac, Chistiane de Oliveira, Nicete Bruno, Paulo Goulart) que produziam arte em variadas linguagens (teatro, novela, cinema, dança, música, circo, artes plásticas, artes visuais, performers e *drags*), na tentativa de fazer um intercâmbio cultural que valorizasse a produção da classe artística local.

Seria impossível conseguir informar todos os entrevistados pois, as gravações haviam cortes e não havia identificação dos entrevistados nestas mídias. Havia, ainda, interlocuções com políticos, gestores públicos, jornalistas e ativistas LGBT para discutir sobre políticas públicas para a saúde, educação, saneamento básico e bem estar social da população.

É importante relatar que, durante tais entrevistas, faziam-se perguntas de variados assuntos e, quando se percebia a falta de diálogo para as relações de gênero, o público enchia o entrevistado de perguntas, sobretudo o público homoafetivo⁶⁵, que buscava questionamentos políticos acerca de seus direitos.

Tais questionamentos propunham dialogar o combate ao preconceito e assédio moral sofridos, paulatinamente, reforçados pela mídia. Isto me fez repensar sobre a expectativa dos atores ao recordar, e da transportação destes atores e espectadores durante o espetáculo.

Em 28 de outubro de 1993, em entrevista no próprio espetáculo, Andrea Gaspareli, conhecida transformista nas noites *gays* do Brasil por realizar a referida arte como Gal Costa afirma:

Tudo que é feito com criatividade é muito importante. As pessoas costumam dizer que a arte da dublagem não é arte. A arte da dublagem é muito difícil. Imitar é muito simples, a gente criar em cima da música e passar uma mensagem a partir da música no palco é muito mais difícil.

⁶⁵ Homoafetividade é a relação de afeto entre casais homossexuais. A homossexualidade é a orientação sexual, enquanto que a homoafetividade pressupõe afeto, união, renovando o conceito de família.

Nas entrevistas últimas um dos convidados foi o vencedor do *reality show* patenteado pela “Endemol”, *Big Brother Brasil 3*, em outubro de 2003, o senhor Dhomini (**Imagem 30**):

Imagem 30 : Júlio Vilela com o ex-Big Brother Brasil Dhomini



Fonte: Acervo de Paulo Reis

3.2.9 *Performance drag* Transformista

Já as transformistas, são as *drags* que se “transformam” ou imitam a forma de uma mulher buscando uma imagem verossímil ou a aproximação idêntica ou que aparente uma figura feminina conhecida (**imagem 31**). O primeiro elemento a ser observado é a maquiagem e talvez seja o elemento essencial para essa caracterização que se torna visual-perfomática. Segundo Gontijo (2009, P. 100):

Designavam-se nas décadas de 1970 a 1980, o termo transformista os homens que se transformavam em mulher, sem forçosamente caricaturar a feminilidade [...] mas, ao contrário, tentando imitá-la à perfeição, numa época em que o termo travesti era pejorativamente associado à prostituição.

A transformista toma posse do esteticismo visual e da expressão corpórea e géstica de outrem. Busca a imitação fiel de um artista conhecido, ou de uma figura própria de criação, sendo assim, uma variação de *performance drag* que busca uma imitação, uma clonagem, um “se passar por” determinada artista, podendo trazer alguns elementos que fogem a tal fidelidade.

Imagem 31: bailarinos e *drags* transformistas da *performance* da cantora Cher



Fonte: cedido por Chico Miranda

Ao contrário, ou diferentemente das *drags* extravagantes, as transformistas não usam roupas/fantasia espalhafatosas, exageradas porque simulam traços e corpo de mulheres, tentando segui-las à risca, em quase todos os aspectos. Há uma imitação da fabricação da mulher heterossexual. Segundo Benedetti apud Vergara (2014):

As transformistas, priorizam um feminino que prima por se aproximar o máximo possível das qualidades culturalmente atribuídas à mulher de acordo com o padrão heteronormativo: beleza, sensualidade e até mesmo certa ousadia (característica atribuída à mulher “moderna”), porém sem cair numa hipérbole que as faça parecer demasiado execradas.

Desta forma, as transformistas assemelham-se a um tipo de *cover*⁶⁶ visual e podem seguir uma carreira artística para lembrar alguém, ou mesmo como sócias de determinados artistas. As *performances* da *drag* transformista, em geral começam com a dublagem de músicas e há certo “sentido” ou enredo para a dublagem musical.

⁶⁶ Uso a palavra *cover* no sentido de semelhança ou sócia de alguém, cópia de alguma forma.

3.2.10 Jornal: TI TI TI

O jornal TI TI TI do Jú (**imagem 32**), foi criado, também, como um quadro para dar tempo de trocas de roupa. Em suas origens, apresentava apenas algumas notícias diversas no intuito de parecer um programa de televisão.

Com a chegada do ator Chico Miranda, o quadro tomou mais força e acabou sendo um dos mais esperados dentro do espetáculo. Inspirado em programas de fofocas, davam notícias populares sem sentido, outrora criticava a situação da política local, e parodiava os telejornais locais e nacionais, usando os nomes dos jornalistas como correspondentes.

Imagem 32: Jornal TI TI TI e suas âncoras



Fonte: cedidas por Chico Miranda

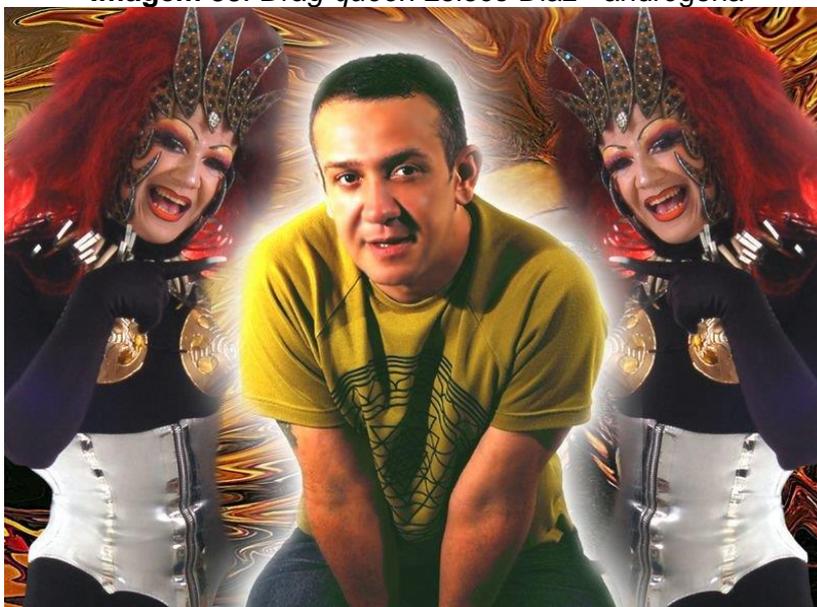
Brincava-se, ainda com as notícias trágicas e bizarras que apareciam nos jornais ou piadas diversas, que faziam trocadilhos com significados da língua portuguesa.

Apresentava uma fictícia previsão do tempo, atualizava-se de acordo com a evolução dos telejornais, como também apresentava seus comerciais de fictícios patrocinadores, como: Arroz Bucê, Sabonete Bozz, Curso Pré-vestibular “Lúcida” Vasconcelos e refrigerantes Noku.

3.2.11 Performance drag Andrógena

A *drag* andrógena mistura, brinca e provoca, com a imagem feminina e masculina ao mesmo tempo. Sua maquiagem não é especificamente feminina, mas pode fazer alusão a uma imagem futurista (**imagem 33**), um *insight* de um ser imaginário, ou de outro planeta. “Brinca” com o feio e o belo, ou acha beleza no feio ou vice-versa e, usa muitas habilidades pessoais como arte circense, mímica, pirofagia e outras habilidades humorísticas ou dramáticas.

Imagem 33: *Drag-queen* Leleco Diaz - andrógena



Fonte: cedido por Leleco Diaz

A andrógena se destaca pelo estilo de *performance*, que utiliza de vocais de gênero musical conhecido como *drag-music*⁶⁷ e das batidas eletrônicas. Sua força está somente na imagem, mas sobretudo na música que utiliza de vocais e tribal house. Não há uma explicação exata de onde nasceu este estilo, mas segundo Daniel Vergara (2014, p. 20):

É um gênero pop eletrônico que traz influências da Disco Music, Tribal e House, formando a Tribal House. Assim, a *Drag Music* é um estilo musical que nasceu entre a comunidade LGBT, buscando, na Disco Music, as letras e na Tribal House, a batida.

⁶⁷ Categoria musical que utiliza de batidas eletrônicas e voz gritante para a ostentação de voz feminina. Grifos meus.

A imagem da andrógina também desestabiliza o binarismo de gênero, pois sua própria nomenclatura é oriunda dos termos biológicos: andrógina é a pessoa que está na ambiguidade entre ter características masculinas e femininas.

Mas, também, pode ser considerada aquela cujo corpo “monta” em devires: devir animal, devir futurista ou devir *drag*-ex-máquina (robôs), e pode fazer alusão á aquilo que o ser humano não pode ser, brincando com os desejos: desejo de ser máquina, de ser outros animais, etc.

Além disso, suas caracterizações são muito peculiares, pois podem apresentar corpos masculinos e determinadas características femininas. Pode-se tomar emprestado de Donna Haraway o corpo “ciborgue” para pensar-se na “*drag*-ciborgue”.

Pode-se pensar nesta *drag-ciborgue*, não somente pela estética do estranho, mas pela relação das tecnologias, da supervalorização da artificialidade presentes no ser humano, colocando em evidencia as fragilidades humanas, colocando-as em xeque a partir de uma *drag* ex-máquina. Para Haraway (2013, p. 38-41):

O ciborgue é uma criatura de um mundo pós-gênero: ele não tem qualquer compromisso com a bissexualidade [...] está comprometido com a parcialidade, a ironia e a perversidade [...] e anseiam por conexão, onde a fronteira entre o humano e o animal é transgredida.

Clésio Rodrigues, em seus traços masculinos, apresentava uma proposta de *drag* futurista (**imagem 34**) que poderia brincar com os fetiches masculinos e trazia em suas produções, acessórios de “cabeças”.

Tais acessórios de cabeça, unhas prolongadas, cabelos que fogem à aparência verossímil feminina, próteses, projeções no próprio corpo (iluminação e neons) geralmente são marcadores para tal cartografia, uma vez que a confecção das mesmas não aparentam um estilo humano, mas um corpo desconstruído, quase máquina, um ciborgue.

Imagem 34: *Drag andrógena*



Fonte: acervo de Clésio Rodrigues

Andrômeda Cyber, uma das *drags* do espetáculo, disse, que se identifica nesta cartografia, e que suas concepções eram trazer tanto em seu nome, quanto em suas *performances* esta ideia de novidade, de um corpo tecnológico, já que também trabalha como DJ.

3.2.12 Apresentação Final/ Última *performance*:

A apresentação final trazia um número em conjunto (**imagem 35**) que era inspirado em grandes produções já existentes. Esta *performance* era apresentada para finalizar o espetáculo, com algo que causasse impacto de forma bonita, graciosa e harmônica, envolvendo o maior número de integrantes possível.

Geralmente, este era o quadro que se mais investia em figurino, durante a produção do espetáculo, pois, como envolvia a maior parte do elenco, todos os detalhes deveriam ser pensados.

O diferencial deste número, é que haviam bailarinos juntos com as *drags*, sendo os próprios atores *drags* que se revezavam, para dançarem, no final. Em alguns momentos, fingia-se que o último quadro era o desejo do entrevistado do dia e que havia preparado de improviso, somente para agradar o convidado.

Imagem 35: número final – Madonna “vogue leque”



Fonte: Acervo de Paulo Reis

3.2.13 Despedida do elenco

A despedida do elenco é o momento de se inicia o “**esfriamento**” da *performance* e do espetáculo. É a chamada de elenco, na qual todos os participantes que integram a equipe de *Jú Onze e 24* são anunciados, para receber aplausos do público.

Júlio Vilela buscava anunciar o nome de todos os integrantes do grupo e quando esquecia, improvisava o sobrenome. Aos atores que estavam de *drags*, seu último ritual era retirar a peruca em frente à plateia, sendo esta uma exigência do espetáculo.

Após anunciar o elenco, realizava agradecimentos aos apoiadores e reais patrocinadores. No início do grupo, Júlio Vilela, ao se despedir da plateia, chamava algum convidado para subir ao palco e brincava com a figura de Xuxa Meneghel ao passar batom e fazer marquinhos no rosto dos convidados. Como forma de premiação, algumas vezes era ofertado conhecer o camarim de Geizebel, no intuito de despertar a curiosidade do espectador para conhecer os bastidores.

Nos últimos anos, a chamada de elenco foi fixada a partir da música *Hora da partida*, na voz de Reinaldo Nascimento, que dizia que era hora de ir embora, mas que ao partir você iria junto, trazendo uma mensagem positiva. Desta forma, Júlio terminava o espetáculo parodiando consigo mesmo, sobre os possíveis patrocinadores: “*Quem me veste? Eu mesma!, Quem me alimenta: só frango! E quem vos fala é a maravilhosa, a gostosa e quase cremosa: Júlio Vilela!*”. E assim terminava o espetáculo.

3.3 Produção

A produção, direção e apresentação do espetáculo eram feitas pelo próprio Júlio Vilela que contava com parte do elenco para a confecção e organização dos figurinos, montagem do palco, assistente de ensaio e venda de bebidas⁶⁸.

Durante a parte de pré-produção, Júlio era o maior responsável por elencar as esquetes, dublagens, figurinos e inspecionar o andamento dos ensaios, que contavam com bailarinos e atores que trabalhavam como *drag-queens*, mas, durante um período, o próprio elenco trabalhava em aspecto colaborativo, logo no início do grupo.

Adereços cênicos, figurinos sofisticados, maquiagem e perucas naturais só foram se aprimorando à medida que se descobriam novas técnicas e possibilidades cênicas, pois, no início de sua existência, os materiais eram aproveitados de suas experiências anteriores ou de figurinos que os próprios atores já tinham em casa. Na medida em que as técnicas se aperfeiçoaram, tais elementos foram aprimorando-se,

⁶⁸ Durante o andamento espetáculo eram vendidas bebidas para complementação dos custos de produção, que também se pensava num cabaré, no objetivo de dar mais atrativos para o público se divertir com seus amigos, familiares, etc. Depois, de algum tempo foi tirado este serviço.

tentando, a cada espetáculo modificá-los, a fim do público não perceber a repetição de produção em cenas novas, assim como o cenário, que mudava a cada ano.

Serginho era o responsável pela organização e operação do som do espetáculo, enquanto que Toninho cuidava da organização da montagem e desmontagem do cenário, ganhando um papel destaque no espetáculo, usando terno e gravata, como um assistente masculino, apesar de não ter uma entrada como as demais. Toninho foi uma figura importante na existência do espetáculo, pois assessorava, a todo momento, a entrada e saída do cenário, tendo a função múltipla de contrarregragem.

Na produção, também trabalhou Tamine Bou Karim e Diva Vasconcelos, que realizavam múltiplas funções desde a pré-produção (organizar figurinos, ajudar na montagem do palco, venda de ingresso), produção (recepção do público, conferência de ingressos), e pós-produção (guardar cenário, desmontar palco)

Pelo elenco de *Jú Onze e 24* passaram atores e apenas uma atriz⁶⁹ que levaram e levam o ofício de *drag-queen* por muito tempo, mas por outro lado, outros desistiram da profissão. Alguns transformaram o próprio corpo em função de suas identidades de gênero, se reconhecendo como mulheres e acreditarem que a *performance drag-queen* já não mais as representavam.

O grupo sofreu perdas irreparáveis, como a morte de Marculino Lima, a saída de atores que foram buscar, em outras profissões, seus espaços e, por fim, a perda de Júlio Vilela, que desestabilizou não somente o espetáculo, mas uma história de convivência de mais de quinze anos.

3.4 “*Bicha não morre, vira purpurina!*”: a morte de Júlio Vilela e o fim do espetáculo.

Estava dormindo, quando toca o telefone por volta das oito e pouco da manhã. “É a Polayne?” Sim – respondi. “Aqui é Serginho, do Jú, tô te ligando pra te dar uma notícia desagradável, mas tenho que dar”. Com susto, eu ainda meio sonolento, acabei de acordar. “O que aconteceu?”, perguntei já inquieto. “O Jú morreu, Paulinho! O corpo tá vindo pra Goiânia e estamos indo pra casa dele”. “Como assim?”- perguntei aflito. “Morreu em São Paulo... vai pra casa dele que lá conversamos, tenho que ligar pra todos do elenco! Desculpa te dar a notícia assim, mas não tenho outro jeito.

⁶⁹ Das atrizes que passaram pelo elenco, somente uma se fixou durante pouco tempo e outras somente tiveram participações especiais como convidadas, atuando como bailarinas ou em cenas.

Tchau!” (trecho de minha memória ao lembrar como recebi a notícia da morte de Júlio Vilela - Paulo Reis Nunes)

O rigor acadêmico não vai conseguir tirar desta escrita a emoção aqui sentida. Assumo que este, talvez seja o capítulo mais difícil de ser escrito nessa dissertação. Peço licença aos leitores para abrirem uma exceção para me posicionar também nesta escrita, pois, faz parte de mim.

Ao desligar o telefone, não acreditava na notícia. Liguei para Gleik e o mesmo a confirmou. Parece que o ser humano nesta hora liga para outra pessoa na expectativa de isso ser uma informação enganosa. Tomei meu café da manhã coado a lágrimas, sentado no sofá de casa, na solidão do sentimento de perda. Meu felino, de nome “Estrupício” veio se esfregar em mim. Tomei-o em meu colo, e desabei a chorar. Só uma *drag* caricata, aos prantos, louca, se jogando, saberia encenar o que se passou.

Horas depois, fui ao apartamento de Júlio. Encontrei com Gleik, Diva e Clésio. O lugar estava revirado. Fotos, mobília, papéis, caixas, tecidos e jornais espalhados pelo chão da casa. Avisaram que tinha uma caixa pra mim. Continha alguns DVD's diversos de artistas. Recebi sem reação. Gleik separou um ou outro tecido e me deu para que eu fizesse algum figurino. Tentei ficar calmo e ouvir o desabafo de Diva e Clésio que pareciam inconformados. Alguns minutos depois, tinham que fechar o apartamento e só me restou pegar a caixa e os tecidos. Antes de nunca mais voltar ao apartamento, eu enfiei a mão num saco de lixo, e peguei algumas fotos, sem escolher, como que alguém pega algo com esperança de achar valioso. Não o valor material, mas o valor da história do grupo. Com apenas cinco fotos, prometi, a mim mesmo, que, um dia, escreveria a história do grupo.

Júlio Vilela sempre que podia, comparecia às Paradas do Orgulho Gay de São Paulo, para prestigiar as *drags* que apareciam por lá. Trazia, na medida do possível, alguma novidade para o elenco e para o espetáculo, desde ideias, cenas ou mídias em DVD para inspirar alguma *performance*.

O que se sabe é que Júlio, depois que retornou da 10ª Parada do Orgulho LGBTQTT de São Paulo, em 15 de junho de 2006, retornou ao hotel onde estava hospedado e ficou no quarto e foi dormir, já à noite. Dali, não saiu. Conta Wellington Dias, que estava no mesmo hotel hospedado que Júlio, que haviam combinado de se encontrar no dia seguinte, e conhecer a programação cultural da cidade.

Passada da hora do café da manhã, o serviço de quarto começou a trabalhar. A camareira foi limpar o quarto em que Júlio estava e bateu na porta do quarto. Ninguém respondeu ao chamado. Como não obteve resposta positiva, e, como procedimento do seu trabalho, adentrou ao quarto, no objetivo de organizá-lo.

Logo que entrou a camareira encontra Júlio desacordado no chão e desconfia que o mesmo não estivesse apenas dormindo. Ao se aproximar, percebe que havia algo errado e, aciona a equipe do hotel. Esta equipe chama a emergência de saúde pública e, na tentativa de reanimação, percebe-se que Júlio estava com dificuldade de respirar e sem conseguir falar.

Júlio foi encontrado com vida, no quarto, e em seguida foi levado ao hospital Santa Casa de Misericórdia, em São Paulo. No hospital recebeu os cuidados apropriados e ficou internado na Unidade de Terapia Intensiva. Na madrugada de 17 de Junho de 2006, sofre de parada cardíaca. A saúde de Júlio não contribuiu para que ele fosse salvo, por conta do excesso de cigarro e falta de exercício físico, fator este relacionado à sua obesidade. Morreu aos 47 anos. Nasceu e morreu na mesma cidade. Mas seu corpo e sua memória ficaram em Goiânia, cidade que considerava sua terra natal.

Os amigos de Júlio eram, em grande parte, a sua equipe de trabalho. Sua família parece nunca ter aceitado a sexualidade do ator e não matinha contato com o mesmo. Amigos relatam que, raramente, Júlio tocava no assunto sobre família. Dizem os entrevistados que, após a morte de Júlio, a família veio à Goiânia avaliar os bens materiais, levando parte do material que pertencia ao espetáculo *Jú Onze e 24*. Após algumas tensas conversas, a família entendeu que, no material pertencente ao espetáculo, havia valor artístico e sentimental de um grupo, e que não era somente de Júlio.

Diva Vasconcelos, sua assistente pessoal, fez parte da vida de Júlio em sua casa, no espetáculo, na rua, disse, em conversa informal, que se lembra do mesmo não como um patrão, mas como um companheiro e se sentiu desolada com a partida do amigo. Emocionada, informa que “*se soubesse que iria acontecer o que aconteceu, tinha entrado na frente do carro que levou Júlio de casa até o aeroporto de Goiânia e não teria o deixado ir pra São Paulo*”. Ela brinca, por ser uma mulher negra, alta, forte e valente, que enfrentaria qualquer coisa que pudesse evitar algum mal, mas que se sentiu sem chão, com a morte do amigo, pois, ele não era apenas seu sustento, mas seu porto seguro. Diva conta que teve o apoio moral dos amigos

que integravam ao elenco, como Toninho, Leleco, Gleik e Clésio, para se reerguer e relata uma passagem com Júlio Vilela:

Um dia eu queria comprar um lote e disse: Júlio será que compro, quero sair do aluguel. Aí Júlio disse: Compra nêga, você depois, constrói e fica com a casa e sai desse sofrimento do aluguel. Aos poucos você vai pagando... (Diva Vasconcelos, em Agosto de 2015).

Ela conta com sentimento de orgulho, que dez anos depois, está no lote que Júlio incentivou a comprar e que construiu com muita dificuldade. Brinco que Diva era uma das mulheres de Júlio tinha e sendo simpática, recorda, com alegria, das brincadeiras entre os mesmos.

3.5 A tentativa de *Trupe do Jú*

Após quase três anos sem temporada de *Jú Onze e 24*, alguns atores eram cobrados sobre uma possível continuidade com o grupo, mesmo sem a presença de Júlio Vilela. Naquele momento, ficou sem saber se atenderia às expectativas do público e se conseguiria levar o projeto adiante, tendo em vista a repercussão da morte do apresentador.

Do mesmo modo que parte do elenco gostaria de continuar com o projeto, outra parte preferiu não continuar com a proposta, alegando que *Jú Onze e 24* já havia sido “enterrada”, junto com Júlio.

No intuito de dar continuidade à proposta do espetáculo e, ao mesmo tempo, dar uma nova roupagem, criou-se o grupo *Trupe do Ju*, em 2008, formado por atores *drag-queens*, oriundos do *Jú Onze e 24* e outras *drags*, que se apresentavam nas *boates gays*, em Goiânia.

Nesta transição, houve alguns conflitos entre o elenco mais experiente do grupo, pois parte não gostaria de continuar no espetáculo, por motivo pessoal ou por motivo da dor da perda do Júlio. Outros, ainda, indagaram que o projeto não iria ter êxito, com este nome, enquanto que outro grupo apoiava, justamente, este nome, ainda que referendasse o espetáculo e não se perdesse a característica deste tipo de trabalho.

A nomenclatura *Trupe do Ju* foi idealizada por Leleco Diaz, após o término do grupo como *Jú Onze e 24*. Na tentativa de rememorar o espetáculo, juntamente com o apresentador e sua respectiva história, o nome faz alusão a uma continuidade do espetáculo, já que ficou a trupe e o apresentador não estava mais presente, fisicamente.

Algumas reuniões esporádicas foram realizadas sobre possíveis ideias de dar continuidade ao grupo. Dentre tais reuniões, eu não pude participar das últimas, nas quais se daria subsídio para a estreia do grupo, em dezembro de 2008. Eu me encontrava em viagem para Amsterdã (Holanda), pesquisando como se estabelecia a *performance drag-queen* fora do Brasil, padrão europeu, numa cidade onde tais figuras são referenciadas por apresentarem uma cultura LGBT de paródia, muitas vezes, polêmica.

Voltando ao Brasil em fevereiro de 2009, fui informado que o grupo *Jú Onze e 24* havia voltado com o nome de *Trupe do Jú*, em dezembro de 2008. Neste espetáculo, com o tema de *Cest Magic*, a ideia francesa era referendar alguns clássicos do cabaré parisiense, para que, a cada bloco, fosse “costurada” cada atração com o tema.

Por incompatibilidades diversas, após a estreia de “Trupe do Jú” – *cest magic*, algumas pessoas do elenco originário de *Jú Onze e 24* terminaram, definitivamente, suas participações como *drags* no espetáculo, renovando o elenco com a substituição de outras *drag-queens*.

Neste momento de transição do espetáculo *Cest Magic*, começa o ensaio para o espetáculo “*Cabaret*”, já com o novo elenco, permanecendo do elenco original do *Jú Onze e 24*, somente os atores *drags* Leleco Diaz, Toninho, Lázaro Leal, Marques Matos, Sergio Gomes, Helder Moreira, e eu (Paulo Reis), tendo como convidadas para participação especial as *drags* Tina Brazil (Randerson Martins) e Veruska Martini (Edilberto Silva), que já passaram pelo elenco de *Jú Onze e 24*, mas estavam ali como convidadas.

Ao começar novos ensaios, conheci outros atores, dançarinos e *drag-queens* que fizeram parte da instauração do grupo *Trupe do Jú*: Bombom di Momatre (*in memoriam*), Ketelyn Kate, Lorrara Kate, Paola Vulcão, Sansara Àtil, Táborah Coxx. Havia outras *drags* naquele momento, mas por questão de ética desta pesquisa e do direito de não quererem ser mencionadas nesta, não autorizaram que seus nomes fossem divulgados (**Imagem 36**).

Imagem 36: *drags* do elenco de Trupe do Jú



Fonte: cedidas por Leleco Diaz

Os ensaios ocorriam no extinto Espaço das Artes, dentro da Sala Cici Pinheiro, hoje derrubados pela prefeitura de Goiânia por especulação imobiliária. Nestes ensaios, Leleco acabou assumindo o papel de direção antes desempenhado por Júlio Vilela, ensaiando os novos integrantes e cobrando aprimoramentos técnicos das *drag-queens*, como presença cênica no palco, saber a letra das músicas, e dublar (articulação da boca em detrimento da voz do áudio) e produção⁷⁰.

Após dois meses de ensaio e divulgação, estreia-se *Trupe do Jú* – cabaré no Teatro Goiânia Ouro em abril de 2008, com casa lotada. Combinou-se que os cachês recebidos de algumas apresentações que partissem do grupo, realizadas em boates GLS de Goiânia, tinham o objetivo de levantar verba para custear as produções dos próximos espetáculos e, isso gerou um determinado desconforto entre o grupo, pois, os locais onde tais apresentações foram realizadas eram os locais que as *drags* recém-chegadas se apresentavam individualmente e cobravam seus cachês de forma individual.

⁷⁰ Entende-se aqui produção por conjunto de adereços que compõem o figurino, a maquiagem e acessórios como perucas, saltos, meia calça, cílios postiços, com sua devida apresentação: limpos e conservados.

Num momento de reunião, após a estreia do espetáculo, houve desentendimentos sobre cachês a serem pagos e conflitos de ideais de produção. A maior parte do elenco oriundo de *Jú Onze e 24* decidiu encerrar naquele momento a participação.

É interessante destacar que a saída de integrantes não desqualificou o trabalho desenvolvido pelo grupo. Tampouco o trabalho deixou de ser prestigiado pelos antigos integrantes, pois, quase todos não dependiam financeiramente, dos cachês pagos para sobrevivência, e tinham suas outras profissões além de artista. Outro ponto importante é que tais profissionais, embora tenham se ausentado do grupo original, não deixaram de serem reconhecidos pela participação em *Jú Onze e 24* e de certa forma, seus *status* continuaram os mesmos ou aumentaram após a saída da trupe.

Comentários como “tal *drag* era do Jú” são constantes, na travessia individual de tais artistas e tal marca está impregnada em suas carreiras. Acredito que a importância de tais marcadores reitera a memória do espetáculo.

A última vez em que o grupo se apresentou como *Trupe do Jú*, foi em 2010, em um especial de Natal, como era de costume fazer em *Jú Onze e 24*. Outras tentativas de permanência foram realizadas, mas não passaram de alguns ensaios e projeto. Inclusive, quando no ingresso, neste Programa de Mestrado, havia uma tentativa de continuidade, mas que não foi concretizada pela estimativa de direção e gerência do grupo, tendo em vista os ocorridos nas apresentações últimas.

4. O CONTEXTO: *DRAG-QUEEN? DRAG (QUEER?) “ISSO É HOMEM”?*

Mas, afinal, o que é uma *drag-queen*? “É viado, é bicha, é travesti, é essa coisa estranha? É um homem vestido de mulher? Que porra é essa?”⁷¹. Há vários embates sobre a etimologia da palavra *drag*. Dentre as quais, a mais usada, informalmente, no contexto teatral seria de William Shakespeare, ator e dramaturgo Inglês, nascido no século XVI, que indicava em seus textos a rubrica⁷² **D.R.A.G.** (“*Dressed Resembling A Girl*” tradução: “*Vestido como uma garota*”⁷³), para indicar ao ator uma representação feminina.

O que se sabe, é que, na época em questão, era proibida a atuação de mulheres, e tal indicação serviriam para ajudar os atores, que representavam personagens femininos, a darem determinadas intenções, nas cenas dos seus espetáculos “Travestir”, em contextos teatrais, é estar “vestido de” determinado personagem, diferentemente do termo “travesti,” que indica uma identidade sexual transgênero.

Esta versão também é contestada por se acreditar, ainda, que a mesma tivesse surgido de uma gíria, nas comunidades *gay* americanas, em meados de 1920, para indicar garotos que se vestiam como mulher, por usarem saias longas que se “arrastavam” no chão, sendo traduzida por “arrastar”, pois, em inglês o verbo e substantivo “*drag*”⁷⁴.

Já a complementação do termo *queen*, traduzida por “rainha”, veio da palavra “*cwene/quean*”, gíria usado para designar mulheres promíscuas e homens homossexuais afeminados, usado no inglês arcaico⁷⁵. Também há controvérsias se a etimologia da palavra *drag-queen* é uma representação caricatural da figura feminina, traduzida como “Rainha-Dragão” uma vez que uma destas cartografias se apresenta com características femininas exageradas, tanto nas maquiagens, quanto no componente visual de seu figurino e acessórios.

⁷¹ Termos usados pelo grande público, muitas vezes de maneira pejorativa ao confundir ou rotular a performer *drag* com as identidades trans, como as travestis e transexuais.

⁷² Indicação dada pelo autor a seus atores para interpretar o texto dramático, também conhecido como didascálias ou indicações cênicas. (PAVIS, 2006, p.96)

⁷³ Tradução popular. In: [http://en.wikipedia.org/wiki/Drag_\(clothing\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Drag_(clothing)). Acesso em 21/04/2013.

⁷⁴ Verbetes *drag* /draeg/. In: Dicionário Oxford escolar para estudantes brasileiros de inglês. 2007, p. 443.

⁷⁵ In: <http://www.etymonline.com/index.php?term=quean>

Quero exemplificar, aqui, uma leitura temporal da identidade *drag*, forte na década de 90, fortemente enunciada no filme “*To Wong Foo, Thanks for Everythink, Julie Newmar*”, dirigido por Kinson Bebar, em 1994.

O filme, que na versão dublada em português torna-se “*Para Wong Foo, Obrigada por tudo, Julie Newmar*” conta uma história de três *drag-queens* (Vida: uma típica americana branca e bem sucedida; Chi-chi: uma típica espalhafatosa “latino-americana”; e Noxeema: uma emergente “afro-americana”) que, de carro, viajam para disputar o título de Miss *drag* Califórnia. No caminho, ao se perderem do mapa, iniciam um diálogo acerca do que é ser *drag-queen*:

[Chi-Chi: E como saber para onde vamos?

Vida: Instinto, querida!

Noxeema: Querida, se quiser aprender a ser uma *drag-queen*, vai ter que aprender essas coisas...

Chi-Chi: Mas como assim, ser uma *drag-queen*? Eu sou uma *drag-queen*...

Vida e Noxeema: (risos)

Noxeema: Não, você é simplesmente um rapaz de vestido. Quando um homem “normal” põe um vestido para realizar fantasias sexuais, ele é um travesti. Quando um homem tem uma mulher presa no corpo de um homem e faz uma pequena operação, ele é um transexual.

Chi-chi: Eu sei disso!

Noxeema: quando um homem gay tem uma noção de elegância grande demais para um só gênero, ele é um *drag-queen*!

Vida: Obrigada!

Noxeema: e quando um rapazinho latino põe um vestido ele é simplesmente um garoto de vestido.

Chi-chi: então sou só um garoto de vestido?

Vida: sim, com toda certeza!] ⁷⁶

Este pensamento trouxe enunciações para que, de certa forma, houvessem divisões entre os papéis representativos de *drags*, travestis e homens de vestido. Tais discursos contribuíram para que iniciassem uma separação entre tais sujeitos, parecendo anunciar uma competitividade para saber quais dentre eles podem ou não ser performático. Em pesquisas recentes, aborda-se as terminologias travestis e transexuais por identidades trans, contestando o pensamento da década mencionada.

Dar uma definição do que é ser *drag-queen*, em pesquisas recentes, tornou-se líquido, pois, a própria representação, as *performances*, as técnicas de dança e pretextos para montagens se tornaram múltiplas. A tentativa de rotular anularia a premissa de múltiplas identidades e suas representações. Uma *drag-queen* nunca é

⁷⁶ Dublagem do filme português. Grifos meus.

uma *drag* estática, sozinha. Ela sempre será uma mistura de identidades e contaminações de seu tempo, de suas inquietações, de suas *performances*, de suas paródias e de seus fracassos.

Sabe-se que, atualmente, tais reflexões já discutem as identidades Trans, sem colocar tais sujeitos no lugar da marginalidade ou da inferioridade. Saindo deste lugar, a trupe de Júlio Vilela vem discutir sobre tais visibilidades, tornando a identidade homossexual como viés norteador da existência do grupo.

Outra questão a atentar é que, ao contrário do que muitas pessoas pensam ou generalizam, a profissão *drag-queen* não é influenciada, diretamente, pela orientação sexual do *performer*. Em sua maioria, os intérpretes *drags* são homossexuais e bissexuais, mas existe uma parcela crescente de heterossexuais que adotam, provisoriamente, uma personagem *drag* caricata, a partir da evolução das comédias emergentes da indústria cultural.

Não se pretende, aqui, colocar em foco a investigação sobre a sexualidade do ator-*drag*, apesar de se verificar, empiricamente, ao participar do grupo *Jú Onze e 24*, que todas aquelas *drag-queens* apresentavam orientações sexuais homossexuais.

O pesquisador Fernando Luiz Cardoso (2005, p. 423)⁷⁷, analisa os aspectos comportamentais das *drag-queens*, travestis e transexuais e afirma que, “*vestir-se em drag-queen trata-se de um dos modos socialmente mais aceitos e menos agressivo de travestir-se, uma vez que a presença do público se faz necessária*”. A partir desta análise, Cardoso (2005, p. 425) aponta questões provocativas sobre gênero e sexualidade, afirmando ainda:

(as *drags*)⁷⁸ são homossexuais que adotam por algumas horas uma figura feminina elaborada, incorporando seus trejeitos e maneirismos como forma de manifestação crítica ou artística com o cunho de entretenimento lúdico ou profissional.

Admite-se discordar do autor, se se pensar na possibilidade de que as *drags* adotam, por algumas horas, a figura feminina, com seus trejeitos, para uma *performance*. Mas, isso não permite generalizar e afirmar que todas as *Drag-queens* são homossexuais, pois pode-se ater aos casos em que atores interpretam *Drag-*

⁷⁷ Pesquisador da Universidade Estadual de Santa Catarina.

⁷⁸ Parêntesis complementar meu.

queens em filmes, programas de televisão, animações em eventos, passam por uma situação de *drag-queen*.

Esse foco recai em afirmativas preconceituosas, estigmas e marcadores pejorativos de um ator representar uma *drag* ou representar uma travesti. Recai no marcador de que a sexualidade do sujeito que a interpreta é a mesma ou similar à sexualidade apresentada pelo personagem.

Tem-se o caso do ator brasileiro Floriano Peixoto, que ficou conhecido por representar a personagem Sarita Witt, uma travesti séria, que exigia respeito com comentários esdrúxulos. Ao participar da novela *Explode Coração* (1995), de Glória Peres, a sexualidade do ator foi questionada, por muito tempo, devido ao mesmo representar uma personagem que “embaralha” a sexualidade.

Outro exemplo são os atores que gravaram o filme *Priscilla, a rainha do deserto*, que, ao realizarem um laboratório, acompanhando três *drags*, também tiveram sua orientação sexual⁷⁹ contestada, tornando-a um marcador que associa sua profissão com a sexualidade do intérprete.

É comum, no contexto das teledramaturgias e filmes, o ator ou atriz ficar reconhecido pelo trabalho atoral e carregar marcas do personagem pelo resto da vida. Populares não lembram o nome do artista, apenas nome e contexto da personagem. Há casos, em situações extremas, em que o ator ou atriz que representam personagens polêmicos, receber agressão verbal ou física, em momentos fora das gravações. Isso se deve ao fato do público relacionar, nos processos de empatia ou repulsa, na trama, com o personagem.

Tais processos de identificação ou indiferença recaem no processo de construção da identidade para entender que ela se desloca e não é imutável, fixa, que também é contaminada dentro de determinada cultura. Sobre isso, Hall (2001, p.108) lembra de que:

A identidade não assinala aquele núcleo estável do eu que passa, do início ao fim, sem qualquer mudança, por todas as vicissitudes da história. Esta concepção não tem como referência aquele segmento do eu que permanece, sempre e já, mesmo, idêntico a si mesmo ao longo do tempo. Do ponto de vista do “eu coletivo”, nacional, não há um eu coletivo capaz de estabilizar, fixar ou garantir o pertencimento cultural ou uma unidade imutável que se sobrepõe a todas as outras diferenças. [...] As identidades estão sujeitas a uma historicização radical.

⁷⁹ Tais afirmações podem ser encontradas no documentário *Please, ladies!* (1993). Este documentário deu origem ao filme *Priscilla, a rainha do deserto*.

Hall (2001) lembra que, pelas teorias pós-modernas, não há mais uma centralidade do sujeito, que tem uma identidade fixa. As relações sociais e culturais produzem uma complexidade de simbologias, com as quais se identifica ou se rejeita. Desta maneira, não há mais que se falar em uma identidade fixa e completa.

Se uma vez que estas identidades são mutáveis, associam a profissão do interprete com o personagem que o representa. Porém, outras teorias da representação, como a de Antonin Artaud, contestam que a noção de que o personagem que eu interpreto está fora de mim, o personagem pode ser meu duplo, uma extensão de mim mesmo, no outro, e que teatro e vida se fundem.

Na mesma relação, é comum o público lembrar-se da *performance* e o nome da *drag*, não sabendo quem é o *performer*. Isso também se deve ao fato de, algumas *drags*, não gostarem de revelar seus nomes de batismo, principalmente, no momento de suas *performances* e montagens.

É permitido realizar um paralelo com o trabalho atoral sobre o marcador de ser/representar uma *drag*. Pude analisar, na experiência com *Jú Onze e 24* que, por um lado, mesmo “desmontadas”⁸⁰, era comum, dentro do próprio grupo, os atores se chamarem pelo nome de *drag* ou pelo primeiro nome de batismo, quando não apresentavam tal pseudônimo. Tal prática também é comum com as *drags* que atuam nas *boates*, já que, em algumas vezes, não se sabe o “nome de *boy*”⁸¹ do intérprete.

A inversão de papéis recai no espaço de uma *performance* crítica e perturbadora dos papéis sexuais tradicionais. Renato Cohen (Ibid. pág. 45, 58), alerta que o *performer* trabalha com o princípio do prazer. Compõe, assim, algo que não é do seu dia-a-dia, e pode representar algo em cima de si mesmo.

O trabalho do artista da performance é de libertar o homem de suas amarras... Há uma ambiguidade entre a figura do artista performer e o personagem que ele representa, porque o performer se polariza entre o ator e a máscara da personagem.

Saliento então a necessidade do *performer* ou ator-*drag* de instigar, provocar seu público. Seja a partir das experiências pessoais vividas ou imaginadas, a *drag*, vai então, suscitar o riso, o cômico, a beleza ou o estranhamento, não sendo a sua

⁸⁰ Terminologia utilizada para descaracterizar a *drag*, tirar a vestimenta, a maquiagem, a peruca..

⁸¹ Expressão usada para identificar o nome de batismo ou social masculino. Grifos meus

sexualidade que define ou promove tais eventualidades, mas o objetivo da sua *performance*.

4.1 Outros corpos *queer*: *drag-kings*, travestis, hermafroditas, transexuais e *crossdressers*: confusões de gênero.

De modo geral, tende-se a reproduzir uma confusão usual, decorrente da falta de conhecimento e contato com as discussões de gênero e sexualidade, na qual se coloca sob um mesmo “rótulo” de desviante sexual: travestis, transexuais, *drag-queens*, transformistas e outras, confundindo suas identidades políticas, suas *performances*, seja de gênero, seja artística à sua terminologia, por seus corpos estarem nas fronteiras, no entre-lugares, no embaralhamento da sexualidade e do gênero.

Não se pode tratar destes sujeitos através de generalizações, é preciso ter sensibilidade e despir-se de alguns preconceitos para entender que não há adjetivações de melhor ou pior sobre os mesmos, mas que se apresentam de formas diferentes. Dessa maneira, segue, abaixo, um breve panorama para permitir a aproximação, entre cada um dos termos citados, aqui, para que se percebam quais deles podem ser performáticos.

Em linhas gerais, reflete-se que o *drag-king* (em contraposição à *drag-queen*) é uma artista do sexo feminino que se traveste e realiza *performances* na fabricação de masculinidades para caracterizar um perfil ou personagem masculino. Eliane Borges Berutti⁸² (2002, pág. 01), que pesquisou as *drag-kings*, em New York, salienta que:

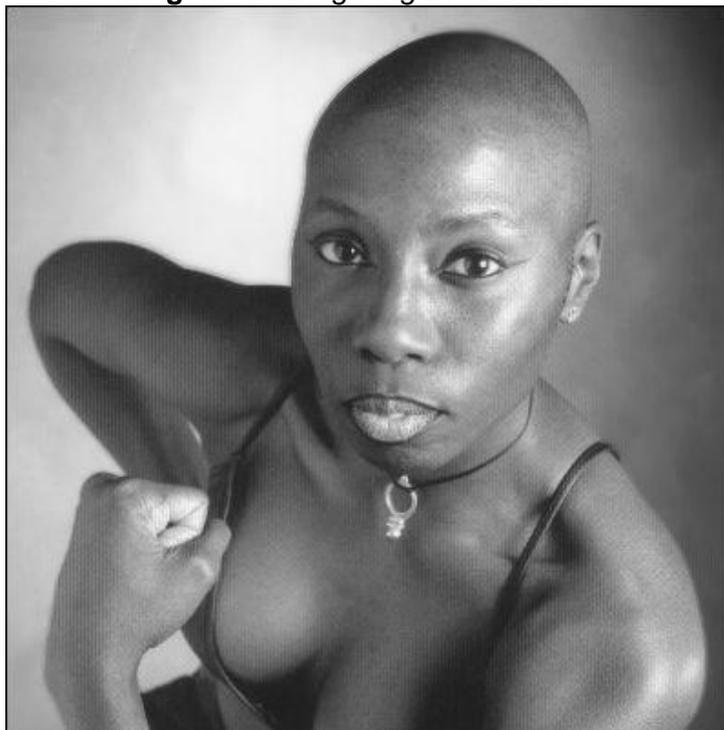
Este performer pode ser uma mulher heterossexual que assume uma persona masculina apenas para fazer o show, que encontra uma forma de expressar sua masculinidade. Cumpre ressaltar que o *drag king*, assim como a *drag queen*, pode fazer uso apenas do palco para existir como também, ao inverso, fazer uso do *drag* para existir.

Tem-se como exemplo a *performer* e *drag-king* americana, Dréd Gerestant (**Imagem 37**), famosa por representar vários ícones da cultura negra americana,

⁸² Pesquisa de pós-doutorado realizada na *New York University*, intitulado “*drag-kings*: brincando com gêneros”.

desde Busta Rhymes à Grace Jones. Em suas *performances*, Dréd inicia sua caracterização na frente do público, opção que denota, segundo a mesma, sua intenção de derrubar estereótipos raciais e de gênero, mostrando que o desempenho de papéis sociais a partir de produções de masculinidade também é uma *performance*.

Imagem 37: *Drag-King* Dréd Gerestant



Fonte: http://image.ohmynews.com/down/images/1/limbus_109954_1%5B1%5D.jpg. Acesso em 24 outubro 2008.

As travestis por sua vez, (diferentemente dos *crossdressers*) são pessoas nascidas com a genitália masculina e, por conseguinte, são definidas como pertencendo ao “sexo masculino”. As mesmas alteram seu corpo em favor da busca de uma forma feminina ou, em outras palavras, para adquirir contornos que se assemelhem aos das mulheres. Para chegar a este objetivo, se submetem a hormônioterapia (na maioria das vezes sem acompanhamento médico), aplicam silicone ou realizam cirurgia de implante de próteses, deixam o cabelo crescer, se vestem e agem da maneira, segundo a qual, a cultura considera característica do sexo feminino, mas não realizam cirurgia genitália de resignação sexual.

Essa última característica representa, para algumas pessoas, uma grande diferença, capaz de diferenciar as pessoas transexuais, das travestis. A cirurgia, muitas vezes, representa o objetivo ou a intenção motivadora de todo o processo

transexualizador, pois, as/os transexuais narram uma sensação de não se reconhecem nos corpos que estão como se estivessem aprisionados (as) num corpo que não é o seu.

Por mais que adotem uma identidade e uma *performance* de gênero oposta àquela esperada do corpo que renegam, tudo isso pode não ser suficiente, sendo indicada a realização da cirurgia. Passam, muitas vezes, por tratamento psicológico, antes de realizarem tal cirurgia, que, até este momento é irreversível, o que torna sua prescrição mais difícil pela equipe de acompanhamento psicossocial.

É importante destacar que a Medicina avançou na discussão sobre a transexualidade. Ao falar de transexualidade, se lida com o discurso de identidades trans, que não discute apenas a situação da cirurgia, mas de seu reconhecimento como mulher ou homem (trans), perante o Estado, e a sociedade. No Brasil, tem-se como exemplo, e atriz Rogéria (**Imagem 38**), que se identifica como transexual pioneira por levar tal identidade à mídia, atuando nos palcos dos programas de TV e teatro.

Imagem 38: Mulher Trans Rogéria



Fonte: <http://jornale.com.br/acuio/wp-content/uploads/2007/10/16.jpg>. Acesso em 22/10/2008.

Já os *crossdressers*⁸³, segundo Celso Lima (1996, pág. 85) “são os indivíduos homens que se satisfazem em usar roupas femininas, mas que não se interessam em mudar fisicamente”.

Para o *crossdresser*, a simples utilização das roupas e acessórios femininos é fonte de prazer e não, necessariamente, são homossexuais. Não se categorizam como *drag-queens*, pois afirmam não estarem ligados ao mercado GLS e, tampouco, à cultura LGBT. A maior parte dos *crossdressers* são homens heterossexuais casados e têm esposas que os acompanham em encontros específicos para tal público, como forma de satisfação erótica⁸⁴.

Ana Paula Vencato (2009) afirma que em sua pesquisa de campo, as *cd's* – abreviação de *crossdresser* – não sabem dizer de onde vinha o desejo de se vestir de mulher, de se “montar” e, que este termo, logo como a ação de se produzir, não é uma exclusividade das *drag-queens* e das travestis, mas também usada neste grupo.

Apesar de uma grande confusão, as pessoas hermafroditas não são sujeitos que simplesmente “escolhem” sua orientação sexual. Também não se utiliza mais esta nomenclatura, pois, se percebeu que esta nomenclatura é limitada e agregou-se sinônimo pejorativo, alterando-o para “*intersex*”. Apresentam características de corpo sexuado variante entre masculino e feminino. Segundo Lima (1996, pág. 79):

O que acontece em geral, é que em uma determinada fase de seu crescimento, um dos cariótipos (feminino ou masculino)⁸⁵ irá se desenvolver com maior frequência e então, os hermafroditas procuram uma forma de “eliminar” ou atenuar os tecidos do sexo que não desejam.

Neste sentido, com a repercussão, na mídia, do caso da atriz e modelo Roberta Close, a explicação ficou muito superficial para lidar com as pessoas que apresentam dimorfismos sexuais⁸⁶. Além disto, o que a Medicina atual orienta é que a pessoa é quem decide quais os órgãos a serem retirados ou implantados, a partir de sua identidade sexual. Atualmente, em muitos casos, tais decisões são tomadas

⁸³ Terminologia inglesa que têm o mesmo significado de travestir-se. São indivíduos que têm atração fetichista em vestir roupas femininas e se autodenominam “CDs” (abreviação da palavra *Cross-Dresser*).

⁸⁴ Homens que “têm a fantasia de usar roupas do sexo oposto” ou se vestem de mulher. (VENCATO, 2002)

⁸⁵ Parênteses complementar meu.

⁸⁶ Estudo da diferenciação biológica do sexo masculino e feminino.

logo após o diagnóstico no bebê, para que nem a criança, nem a família passem por constrangimentos futuros.

4.2 Polayne Cashman Grace: Nasce uma *drag-queen*

Esta *drag* nasce a partir do encontro com Júlio Vilela, em um concurso que elencaria novos talentos em teatro, dança e música, como descrito no primeiro capítulo. No concurso, preparei uma *performance* denominada “*Charlenne*”, na qual uma mulher era deixada por um marido e, ao final, lia uma carta de despedida. Não sabia que, no júri, encontrava-se o ator e produtor Júlio Vilela. Mesmo sem êxito na premiação do concurso, fui convidado para integrar a trupe do show *Jú Onze e 24*, no mesmo mês (**imagem 39**).

Imagem 39: Performance: “*All or Nothing!*” em *Jú Onze e 24*.



Fonte: Acervo de Paulo Reis

Porém, eu ainda não tinha um “nome de guerra”⁸⁷, que é o nome de *drag*, como parte do ritual convencionado no mundo das mesmas. Foi então que Leleco Diaz me “batizou” com o nome de *Polayne* (talvez brincando com o anagrama de Polyane) e alguns dias depois, de pensar muito, complementei: *Polayne Cashman Grace*.

Preocupado com isso, pensei no nome de *drag* porque era uma identidade própria. Como a trupe também fazia animações, despedidas de solteiro e festas empresariais, pensei: “*Somos artistas e ganhamos dinheiro levando risos, graça para o público*”. (*Polayne*; *Cash*= dinheiro + *Man*= homem; *Grace*= Graça). É importante ressaltar que os nomes das *drags* não seguem o padrão de uma língua estrangeira, mas acredita-se que sempre que se adota, acrescenta-se um destaque ao nome. Nasce então, *Polayne Cashman Grace* (**Imagem 40**).

Imagem 40: *Drag-queen Polayne Cashman Grace*



Fonte: Acervo de Paulo Reis

⁸⁷ Referência emprestada dos militares que usavam pseudônimos ao ir para combates. Na mesma relação, usou-se muito na década de 90, tal expressão pelas travestis e *drags* para não revelarem seus nomes verdadeiros.

Adquiri experiência, no espetáculo *Jú Onze e 24*, que serviu de como escola, desde a presença cênica, quanto a dublar a música. Após o encerramento do espetáculo, continuei a fazer *performances* esporádicas, na região metropolitana de Goiânia.

Ao terminar a graduação, tive a oportunidade de viajar para fora do Brasil, em Amsterdã - Holanda, onde participei de uma competição entre *drag-queens*, aberta ao público, em sua 12ª edição, intitulada “*Pink Christmas*”, o Natal rosa, referendando a ideia de família e compaixão entre famílias *gays* e lésbicas.

Participei como a única *drag* brasileira, que tinha que apresentar habilidades conceituadas como “tipicamente femininas”, brincando com a produção de feminilidades: dançar e patinar no gelo, fritar ovo em menor tempo, trocar a fralda de bebê, em poucos segundos, e, por fim, pegar a maior quantidade de homens sarados para aprisioná-los numa espécie de cadeia, sendo os mesmos modelos locais.

Na época, algumas das diversas imagens que compunham os cartazes do evento foram muito polêmicas, pois uma me chamou atenção por trazer uma *drag-queen* como Maria, a mãe de Jesus, figura bastante respeitada nas religiões cristãs. Nestas fotos, em Amsterdã, aparecia Maria cuidando do menino Jesus; ao fundo (**imagem 41**), apareciam os três reis magos e um anjo numa versão erotizada, apresentando corpos viris que brincam com os fetiches sexuais.

Imagem 41: Fotos de Maria e os três reis magos em Pink Christmas



Fonte: Acervo de Paulo Reis.

Por um lado, as bancadas religiosas acharam uma afronta à tradição religiosa e, por outro lado, os organizadores do evento lutaram por representação livre da

Arte, já que a própria representação, nas encenações de Jesus Cristo, na Páscoa, é livre e poderia trazer outras representações de Maria, assim como é comum a encenação em festividades católicas.

Voltando ao Brasil, participei de *Trupe do Jú*, encerrando-a após a falta de circulação do mesmo, preferindo, então, investir na pesquisa da *performance* artística, não me limitando ao mercado GLS.

Hoje, após a extinção de *Jú Onze e 24*, *Polayne* continua seu trabalho com *performances* individuais, em despedidas de solteiro, festas e animações empresariais, por ora, aparece em alguns lugares, em rodas de amigos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“Está chegando a hora
É hora de partir
Me dá uma dor no peito
Ter que ir embora e te deixar aqui*

*Mas eu já resolvi
Sozinho eu não vou
Pois, eu só vou embora
Se comigo você for*

*E lá vou eu
Lá vou eu, meu amor
Mas não vou só
Se a terra é pra plantar
O samba é pra sambar
O embalo desse som vai nos levar, me leva!”⁸⁸*

Este trabalho não é conclusivo e nem foi idealizado para que possa ficar guardado em alguma gaveta. Tratar da memória do espetáculo *Jú Onze e 24* é, antes de tudo, mexer nas memórias de pessoas que estiveram envolvidas num grupo que deu voz ao teatro goiano, através de Júlio Vilela.

Ju foi um homem à frente de seu tempo, que fazia piada de suas desgraças, era um palhaço de saia, que rodava entre os palcos artísticos e o palco da vida. E o palco da vida o fez sair entrar com a cabeça erguida de todos os lugares onde entrou. Enfrentou a família, a política, o preconceito e transformou em arte, trazendo as *drags* de guetos *gays* para a cultura goianiense. Fez inimigos, amigos, sorrisos.

A memória social do espetáculo *Jú Onze e 24* perpetua-se, até hoje, como referência teatral goiana e nas relações de sociabilidade LGBT, pois, durante sua existência, apresentou aproximações e distanciamentos de linguagens teatrais. O diferencial do espetáculo, é que fez com que a perspectiva apresentada a partir das *performances drag-queens* colaborou para que o espetáculo se tornasse um espaço de sociabilidade, tentando ainda problematizar (através da paródia) as relações humanas.

Ao tratar das *performances drag-queens* não há como se negar alguma relação paródica, caricatural, estética ou lúdica envolvida na representação destes sujeitos, podendo referendar algumas cartografias de *drags* associadas à sua representação.

⁸⁸ ONASIS, Pierre; JORGE, Paulo. Música: Hora da Partida [*performed by* Reinaldo Nascimento]. In: Terra Samba Ao Vivo e a Cores [CD]. Brasil, São Paulo: UNIVERSAL MUSIC, 1998.

Esta noção de *performance* pôde ser entendida a partir de alguns ritos de passagem, de alguns sujeitos, ao longo do espetáculo.

Há vários rituais de montagem e *performance drag* em voga, que são oriundos do grupo, da sociabilidade que o espetáculo representou, ao longo destes mais de vinte anos em cartaz, como a própria profissionalização do mercado *drag*, em Goiânia, e o reconhecimento de tal como um produto cultural, que, aos poucos, tem ganhado cada vez mais espaços, em outros locais que não sejam em seus nichos iniciais.

Falar sobre sexualidade no palco, em tempos atuais, é possível, graças ao trabalho que Dzi Croquettes, *Jú Onze e 24*, Jorge Lafon e outros tantos que já se foram, fizeram no passado, fruto das gerações anteriores. Hoje, se ri da *drag*. Antes, se tinha medo. Hoje se ri do homossexual afeminado. Ontem, ele era espancado. Não que tais problemas sociais tenham sido eliminados, mas são consideráveis o avanço e a aceitação das sexualidades por parte dos próprios sujeitos.

Penso que quase todos os homossexuais têm um devir *drag*. Da mesma forma as mulheres heterossexuais possuem um devir gay. Este devir muitas vezes aparece em forma de brincadeira entre o próprio grupo, nas *pintas*⁸⁹, nas performatividades de gênero, nas sexualidades, na afronta, no carão, no dialeto gay, nas habilidades com tarefas dadas como femininas, etc.

Parafraseando Simone de Beauvoir, ao pesquisar estudos sobre gênero, afirma que não se nasce mulher, torna-se mulher, penso que não se nasce *drag*, torna-se *drag*. Tornei-me ator para, a partir da experiência teatral, representar minha *drag*, pois, para mim, a *drag* é um personagem que é fabricada em multiplicidades, desde o jogo com a plateia às suas diversas relações com o enredo de suas dublagens.

Porém, tenho em mente, que nem todas as *drags* são oriundas desta experiência semelhante à minha, oriunda da formação teatral. Os *performers*, ora pesquisados, em conversas informais, intitulam suas *drags* como representação de um personagem fictício; outros se intitulam apenas como *drags* e reiteram suas “montagens” somente para um momento artístico e não adotam nenhuma definição; outros optaram por “aposentar sua *drag*”⁹⁰ e esquecer tais experiências, pois, acreditam que a associação da experiência passada pode ser pejorativa em suas

⁸⁹ Expressão que abrevia a frase: dar pinta de viado; o mesmo que demonstrar para todos que é gay.

⁹⁰ Expressão usada para indicar que a *drag* não se apresenta mais, que parou de existir.

atuais profissões⁹¹; e outros afirmam ser, de certa forma, o seu lado feminino por detrás da máscara da maquiagem e das roupas em suas *performances*.

Portanto, é viável conferir que a realidade e a *performance drag* ofereceram experiências e abriram um caminho para a profissionalização do segmento. Ouve-se falar que “não se fazem mais *drags* como antigamente”. Percebe-se que algumas cartografias sobrevivem com mais força e outras lutam para não serem esquecidas. A arte que antes era conhecida como transformismo foi banalizada e não se nota a presença destas *performances*, como antes.

Os espaços também variaram, pois, o público reconhece, mas parece não valorizar o trabalho das artistas *drags*. Conhecer o tipo de público é o que leva as *drags* improvisarem e a prepararem seus “shows”. Lidar com o aqui – agora é o que faz com que a *performance* exista, com ou sem improvisações. Penso que uma *drag* deva analisar, perceber e propor, ao seu público uma visão diferenciada do seu trabalho - mesmo que se chegue aos pedestais da fama. Sempre defendi que as *drags* devem levar o seu trabalho com seriedade, respeito e profissionalismo, já que esta *performance* se tornou profissão.

A profissional *drag*, como qualquer outra, deve apresentar determinada capacitação, com noções básicas de música e interpretação, além de certo domínio em língua estrangeira. E, para aquelas que dublam músicas em língua estrangeira, obviamente, devem saber, ao menos, o enredo ou o contexto do que estão dublando, conscientes de que não dá pra dublar a frase “*Look my face!*” fazendo expressão de “*I Love you*”, ou, então, dublar a expressão “*come on!*”, com o sentido de “saia fora!”

Muitas pessoas confundem, generalizam e criam arquétipos acerca do mundo *drag-queen*. Às vezes, são chamadas de artistas, outras vezes de prostitutas, em certas ocasiões são reverenciadas pelo adjetivo de lindas e maravilhosas, e assim por diante...

Por fim, vejo que a *performance* das *drag-queens* pode ser mudada ou reelaborada com o tempo, dependendo do seu público alvo e que a discussão acerca da teoria *queer* deve ser bem trabalhada, para não ficar no superficial ou cair no vazio da discussão da tautologia. Este trabalho pôde perceber como a paródia

⁹¹ Opta-se, em alguns momentos não revelar nomes à tais informações, para preservar a identidade do entrevistado, como sugere o comitê de ética e pesquisa da Universidade Federal de Goiás.

tem seu efeito provocador do que a simples imitação ou verbalização do texto, pois, provoca com a sexualidade alcançando outras dimensões desejáveis.

A fabricação dos corpos é moldada e transformada, a todo o momento, imitando uma projeção de uma idealização da mulher, provocando e instigando o seu público a pensar sobre gênero. Aprende-se muito sendo uma *drag-queen*, pois, o momento do imprevisto e a situação de se deparar com a reação da plateia é que fazem a *performance* acontecer, nem que seja por alguns momentos.

Deve-se refletir que ao abrir esse leque de possibilidades, a *performance drag-queen* também se orienta na representatividade, aliados aos estudos da teoria *queer*, permeando também o campo da sexualidade e da teatralidade, pois, nas Ciências Sociais e na Antropologia discute-se a performatividade de gênero, a partir dos estudos pós-estruturalistas.

A *performance drag-queen*, nasce da experiência vivida, do palco, da rua, da boate, da improvisação. É nesta relação entre lugares e espacialidades, que seu corpo é construído e destruído, é fundido e confundido, é babado, é bafão, é gritaria, é confusão!.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARENECHEA, Miguel Angel. Nietzsche e a genealogia da memória social. *In: O que é memória social?* Contra Capa Livraria: Rio de Janeiro, 2005.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Tradução de Sergio Milliet. 4ª edição. Ed. Difusão Europeia do Livro. São Paulo: 1970.

BERUTTI, Eliane Borges. **DRAG KINGS: Brincando com os Gêneros**. X Encontro Regional de História, UERJ, 2002.

BUTLER, Judith. **Críticamente subversiva**. *Sexualidades transgresoras. Uma antologia de estudos queer*. Barcelona: Icária editorial, 2003.

_____. **Corpos que importam: sobre los limites materiales y discursivos del sexo**. Buenos Aires: Paidós, 2009.

_____. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar- 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2012.

CARDOSO, Fernando Luiz. **Inversões do papel de gênero: drag-queens, travestismo e transexualismo**. *Psicologia. Reflexão e Crítica*, Porto Alegre (RS), v. 18, n. 3, p. 421-430, 2005.

CHIDIAC, M. T. V.; OLTRAMARI, L. C. **Ser e estar drag-queen: um estudo sobre a configuração da identidade queer**. *Revista Estudos de Psicologia (Natal)* [online]. 2004, vol.9, n.3, pp. 471-478.

COHEN, Renato. **Performance Como Linguagem**. Perspectiva, São Paulo: 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs- capitalismo e esquizofrenia**; tradução de Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. - Rio de Janeiro: Ed: 34 1995.

DODEBEI, Vera. Memória, Circunstância e movimento. *In: O que é memória social?* Ed. Contra Capa Livraria: Rio de Janeiro, 2005.

GENNEP, Arnold Van. **Os ritos de passagem**. Tradução de Mariano Ferreira. 4 edição. Vozes: Petrópolis, 2013.

GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. Ed. Relógio d'água, 1997.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Perspectiva: São Paulo, 2013.

GONDAR, Jô. Quatro proposições sobre a memória social. *In: O que é memória social?* Ed. Contra Capa Livraria, Rio de Janeiro, 2005.

GONTIJO, Fabiano. **O rei momo e o arco-íris: homossexualidade e carnaval no Rio de Janeiro**. Garamond, Rio de Janeiro, 2009.

FOUCAULT, Michel. **A vontade de saber**. Ed. Paz e terra: São Paulo, 2004.

_____. **História da sexualidade 2**. Ed. Paz e terra: São Paulo, 2014.

_____. **Vigiar e punir**. 41ª edição. Ed. Vozes: Petrópolis, 2013.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Ed. Centauro: São Paulo, 2006.

HALL, Stuart. **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Ed. Vozes, Petrópolis: 2001.

HARAWAY, Donna. **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano/** Organização e Tradução de Tomaz Tadeu da Silva- 2 ed. BH: Autêntica, 2013.

LE-GOFF, Jaques. **Historia e Memória**. UNICAMP: Campinas, 1990.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. 2ª edição. Perspectiva: São Paulo, 1990.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras**. Garamond: Rio de Janeiro, 2011.

LIMA, Celso P. **Genética Humana**. 3ª edição. Harbra: São Paulo, 1996.

LOBERT, Rosemary. **A palavra mágica: a vida cotidiana dos Dzi Croquetes**. UNICAMP: Campinas, 2010.

LOURO, Guacira Lopes. **Currículo, gênero e sexualidade - refletindo sobre o "normal", o "diferente" e o "excêntrico"**. Revista Labrys, Estudos feministas. Número 1-2, Julho/Dezembro de 2002.

_____. **Um Corpo Estranho: Ensaio sobre sexualidade e teoria *queer***. Autêntica: Belo Horizonte, 2004 .

_____. **Gênero, sexualidade e educação; uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis: Vozes, 2001.

MISKOLCI, Richard. **A teoria *queer* e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização**. Revista Sociologias, Porto Alegre, ano 11, nº 21, jan/Jun. 2009.

_____. **Teoria *queer*: um aprendizado pelas diferenças**. Autêntica: Belo Horizonte, 2012.

MINISTÉRIO DA SAÚDE. **Cadernos de atenção básica. Saúde sexual e saúde reprodutiva**. Nº 26, 1ª edição, Brasília, 1993.

OLIVEIRA, João Manuel. **O rizoma gênero: cartografia de três genealogias**. Revista e-cadernos [Online], nº 15, 2012.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Perspectiva: São Paulo, 2006.

PELÚCIO, Larissa. **Apropriações possíveis e provocações necessárias para uma teoria *cú***. Revista Queering Paradigmas 4. Rio de Janeiro, 2012.

PERLONGHER, Néstor. **O negócio do michê: a prostituição viril em São Paulo**. Ed. Fundação Perseu Abramo: São Paulo 2008.

RICOEUR. Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. UNICAMP: Campinas, 2007.

RUBIN, Gayle. **Pensando sobre sexo: notas para uma teoria radical da política da sexualidade**. Cadernos Pagu, Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero Pagu UNICAMP, n. 21, p. 1-88, 2003.

_____. **O TRÁFICO DE MULHERES: notas sobre a “economia política do sexo”**. Ed. SOS Corpo. Recife: 1993.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a teoria Queer**. Autêntica: Belo Horizonte, 2012.

SCHECHNER, Richard. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Ed. Mauad X: Rio de Janeiro, 2012.

_____. **Performers e espectadores – Transformados e transportados**. Revista Moringa. Joao Pessoa, v 2, n1, 155-185, jan/jun, 2011.

_____. **O que é performance?** Tradução de Almeida, in *Performance studies: an introduction*, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51. 2006.

TURNER, Victor. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura**. Vozes: Petrópolis, 1974.

VENCATO, Anna Paula. **Fervendo com as drags: corporalidades e performances de drag-queens em territórios gays na Ilha de Santa Catarina**. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

_____. **EXISTIMOS PELO PRAZER DE SER MULHER: uma análise do Brazilian Crossdresser Club**. Tese de Doutorado em Antropologia e Sociologia. UFRJ, 2009.

VERGARA, Daniel. **Eu, uma drag nos país das maravilhas: uma etnografia do devir trans em Pelotas – RS**. Dissertação de Mestrado em Antropologia da Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2014.

VIP, Ângelo; LIB, Fred;. **AURÉLIA - a dicionária da língua afiada**. 1ª edição. Editora do Bispo: São Paulo, 2006.

FILMES/FILMAGENS CONSULTADOS

CARANDIRU. [Carandiru]. Direção: Hector Babenco. Produção: HB Filmes, Globo Filmes e Columbia Tristar do Brasil. Brasil/2002. 1 DVD.

JÚ ONZE E 24. Direção: Júlio Vilela. Produção independente. Vários DVD's. Brasil/ 1999 a 2010. 40 DVD's

MÁ Educação. [La Mala Educación]. Direção: Pedro Almodóvar. Produção/Distribuição: Fox Home Entertainment. Espanha/ 2004. 1 DVD.

MADAME Satã. [Madame Satã]. Direção: Karim Ainouz. Produção/Distribuição: Videofilmes, Wild Bunch, Lumière e Dominant 7; Brasil/ 2002. 1 DVD.

MENINOS não choram. [Boys Don't Cry] Direção: Kimberly Peirce. Produção/Distribuição: 20th Century Fox. EUA/1999. 1 VHS.

MINHA Vida em cor de rosa. [Ma Vie em Rose]. Direção: Alain Berliner. Produção/Distribuição: Sony Pictures Classics; Bélgica/ 1998. 1 DVD.

PARA WONG FOO Obrigada por tudo, Julie Newmar. [To Wong Foo Thank's for Everthink, Julie Newmar:]. Direção: Beban Kidron. Produção/Distribuição: Amblin Entertainment e Universal Pictures do Brasil; EUA/ 1995. 1 DVD.

PRISCILA – A Rainha do Deserto. [The Adventures of Priscila, Queen of the desert]. Direção: Stephan Elliott. Produção: 20th Century Fox; Austrália/ 1994. 1 DVD.

QUASE Uma mulher. [Just Like a Woman]. Direção: Christopher Monger. Produção/Distribuição: Editora NBO; Inglaterra/ 1992. 1 DVD.

ANEXOS

Samba enredo escola de samba lua-Alá.

A ESTRELA BRILHA,
 COM TODO O SEU ESPLENDOR...
 E O LUA-ALÁ,
 VEM CHEGANDO PRA MOSTRAR,
 JÚLIO VILELA COM AMOR.
 DÍS-LHE ESTRELA
 A ESTRELA BRILHA,
 COM TODO O SEU ESPLENDOR,
 E Ô LUA-ALÁ,
 VEM CHEGANDO PRA MOSTRAR,
 JÚLIO VILELA COM AMOR.
 EU DISSE QUE ELE...
 ELE INICIOU NO GINÁSTICO,
 COM MUITO FERVOR, FERVOR,
 MAS FOI, NO JÚ 11:24 DO CERRADO,
 QUE ELE NOS ENCANTOU,
 NÃO SEI SE ELE É HOMEM NÃO SEI SE É MULHER,
 JÚLIO VILELA É A RAINHA DO AXÉ.
 NÃO SEI SE ELE É HOMEM NÃO SEI SE É MULHER,
 JÚLIO VILELA É A REINHA DO AXÉ.
 ALÔ ESTRELA
 A ESTRELA BRILHA,
 COM TODO SEU ESPLENDOR,
 E O LUA-ALÁ.
 VEM CHEGANDO PRA MOSTRAR,
 JÚLIO VILELA COM AMOR.
 EU DISSE QUE ELE...
 ELE INICIOU NO GINÁSTICO, COM MUITO FERVOR, FERVOR.
 MAS FOI, NO JÚ 11: 24 DO CERRADO QUE ELE NOS
 ENCANTOU...
 CADE O ARROZ,
 CADÊ O PIQUÍ,
 JÚLIO VILELA E AS DRAGQUINS ESTÃO AÍ,
 CADÊ O ARROZ,
 CADÊ O PIQUÍ,
 JÚLIO VILELA E AS DRAGQUINS ESTÃO AÍ.

Música= Edílson Morais
 Composição= Mardem Ribeiro
 Isabel Campos.

0.0.1-2.1-...0.00-0+...-0!!!80:



Uau! Essas são para quem tem pés de atleta, corpo de atleta...

RAINHA FUTSAL
4x R\$ **5,65**
Ou 22,60 à vista
180 pares

TOPPER FUTSAL
4x R\$ **4,95**
Ou 19,80 à vista
200 unidades

flávio's
CALÇADOS & ESPORTES

Crediário próprio
Tudo em **zero**

Com precinhos assim, só bofe pra não usar!

SAPATO KULDARE

SAPATO

SAPATO DOMINICCI

UOL, PÓS-ESTE FOMENTO É CÍDIO MANTERNA

Goiânia, 25 a 31 de julho de 1999

Arquitetura

ENEA GOIÂNIA 99

Dos dias 24 a 30, Goiânia sedia o 23º Encontro Nacional dos Estudantes de Arquitetura, Enea. Com o tema *Regionalismo Brasileiro: Uma Semente na Nossa Modernidade*, o evento quer promover discussões sobre patrimônio histórico, cultura regional e caminhos da arquitetura nacional.

Reprodução



Espectáculo

DE SALTO ALTO

Há nove anos em cartaz em Goiânia, o espetáculo *Jú Onze e 24* conquista público cada vez mais eclético, fazendo humor com paródias a programas de TV, brincadeiras com a platéia e exibindo musicais no estilo teatro de revista.

Salvio Juliano

Quando as luzes se acendem entra no palco o personagem Jú, cantando e dançando triunfante, com o corpanzil bem equilibrado sobre o salto alto da bota e vestido por um longa saia. De posse do microfone, ele começa em alto volume o espetáculo que mescla números musicais, entrevistas e brincadeiras com o público. Trata-se de *Jú Onze e 24*, um misto de apresentações de transformistas e talk-show que está em cartaz há nove anos em Goiânia.

A grande fonte de inspiração para Júlio Vilela são os programas de televisão. E quanto mais popular melhor. Imitando os programas de auditório, ele incita a platéia, perguntando cadê a caravana de Trindade, ou de Guapó, bem ao estilo Silvío Santos. Durando meses, foram apresentados quadros como "Ana Maria Brega", simulacro do antigo programa que a apresentadora tinha na Rede Record.

No momento, a maior paródia televisiva é o quadro "Transformação", extraído do *Planeta Xuxa*. Como no programa exibido aos domingos pela TV Globo, no *Jú Onze e 24* são escolhidas pessoas da platéia para serem submetidas às transformações. No final dos espetáculos, as mulheres desfilam com roupas novas, maquiagem, cabelos cortados e escovados – muitas vezes até com nova tonalidade. Tudo feito por um salão de beleza especializado que patrocina o quadro. Já os homens ganham a fantasia nada comportada de drag queen, com peruca, adereços esdrúxulos e vestido que mais parece um repolho. A referência à TV começa pelo nome do espetáculo, uma paródia a *Jô Soares*, do programa *Jô Onze e Meia*, exibido pelo SBT.

e a cantora Roberta Miranda, para citar apenas alguns.

O público do show, que já foi basicamente GLS (sigla politicamente correta que significa Gays, Lésbicas e Simpatizantes), tem se mostrado bastante eclético. Prova disso são os constantes convites que a trupe tem recebido para se apresentar em formaturas, churrascos, convenções e até chás de panela.

Júlio Vilela divide o palco com 11 atores – Alessandro, Anderson Martins, Arsênio Leal, Cláudio Guimarães, Clécio Dantas, Chico Miranda, Ildevan Neves, Leleco Diaz, Marco Antônio, Max Marquez e Sérgio Gomes. Soma-se a esse time Toninho, como contra-regra. A luz é operada por Marcos D'Ávila, a sonorização é feita por Clóvis e o cenário tem a assinatura do decorador Genésio Maranhão.

Polícia

Paulistano, Júlio Vilela veio para Goiânia em 1986 para ministrar um curso de turismo. Gostou tanto da cidade que resolveu ficar. Nessa época ele já era ator, e havia recebido prêmios por montagens de peças renomadas, como *Album de Família*, de Nelson Rodrigues.

Em janeiro de 1991, montou o *Jú Onze e 24*, que foi exibido num bar chamado Vogue, hoje extinto. Em outubro do mesmo ano, ele já ocupava uma das salas do Centro Cultural Martim Cereré, onde se apresenta até hoje.

Desse tempo pra cá muita coisa mudou, como a equipe, que ficou mais profissional, e o grupo, que cada vez ganha perfil de empresa.

Contudo, Júlio ainda vê dificuldades, como a falta de patrocínio, que faz com que o preço do ingresso



Entrevista

Uma das facetas do espetáculo são as entrevistas. Júlio Vilela diz que de prostitutas (inclusive uma, que durante o dia era gari, e à noite fazia programas) a políticos, já levou para enfrentar as luzes do palco artistas plásticos, jornalistas, cantores, atores e dançarinos.

Nomes reconhecidos nacionalmente também já foram sabatinados no espetáculo, como os televisivos Jonas Torres, Fábio Assunção

Fotos: Isa Ywamamoto



Júlio Vilela e Max Marquez

para muitos, e até a apresentação dos atores, que segundo ele têm muito o que aprender.

Outro problema é a inexistência de um local próprio para ensaiar e guardar o figurino (só as perucas, por exemplo, são mais de 20). Júlio conta que eles discutem as idéias e estudam os personagens na sala de sua casa. "Para compor a Carmem Miranda assistimos a quase todos os filmes existentes da atriz", conta ele.

Atualmente a trupe estuda o musical *Cats*, de Frank Loyd Webber, que está há duas décadas em cartaz na Broadway, em Nova York. De tanto assistir ao filme, eles já descobriram que as perucas usadas pelos gatos são feitas de pelúcia, fixadas mecha por mecha na cabeça dos personagens.

A próxima apresentação acontece nos dias 14 e 15 de agosto, às 21 horas, no teatro Pyguá, do Centro Cultural Martim Cererê. O travesti Rogéria deverá dar o ar da graça no espetáculo. Uma boa oportunidade para quem quer rir bastante e até — quem sabe? — ganhar uma transformação. Informações pelo telefone 229-0087.



O ator Clécio Dantas em cena: roupa com muitos laçarotes e babados