

MESTRADO EM PSICOLOGIA
PSICOLOGIA DA JUSTIÇA E DA DESVIÂNCIA

A Prática e a Vivência *Drag Queen* em Portugal: Um Estudo Exploratório

Maria Cristina Aguiar

M

2023



Universidade do Porto
Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação

**A PRÁTICA E A VIVÊNCIA *DRAG QUEEN* EM PORTUGAL:
UM ESTUDO EXPLORATÓRIO**

Maria Cristina Aguiar

Novembro | 2023

Dissertação apresentada no Mestrado em Psicologia da Justiça e da Desviância, da Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade do Porto, orientada pela Professora Doutora ***Alexandra Maria da Silva Oliveira*** (FPCEUP).

AVISOS LEGAIS

O conteúdo desta dissertação reflete as perspetivas, o trabalho e as interpretações do autor no momento da sua entrega. Esta dissertação pode conter incorreções, tanto conceptuais como metodológicas, que podem ter sido identificadas em momento posterior ao da sua entrega. Por conseguinte, qualquer utilização dos seus conteúdos deve ser exercida com cautela.

Ao entregar esta dissertação, o autor declara que a mesma é resultante do seu próprio trabalho, contém contributos originais e são reconhecidas todas as fontes utilizadas, encontrando-se tais fontes devidamente citadas no corpo do texto e identificadas na secção de referências. O autor declara, ainda, que não divulga na presente dissertação quaisquer conteúdos cuja reprodução esteja vedada por direitos de autor ou de propriedade industrial.

Agradecimentos

Não há palavras suficientes para expressar a avalanche de emoções neste momento tão especial, a culminar uma trajetória académica iniciada no Curso Superior de Matemática, na Universidade Portucalense. Uma história, no entanto, interrompida por obstáculos, cuja génese não interessa referir neste capítulo grandioso da Psicologia. A jornada prolongou-se por sete anos, marcados por encontros e partilhas com muitos jovens colegas, alguns são agora recordações; mas outros ficaram no meu coração e continuam a apoiar-me. Destaco particularmente o António Gomes, pela vocação natural para psicólogo, para amigo, para mistagogo, a quem confiei a crítica deste trabalho e de quem escutei os pormenores que fizeram a diferença.

À Professora Alexandra Oliveira, um profundo agradecimento pela inspiração que me fez trocar Psicologia Clínica pelo Mestrado em Psicologia da Justiça e da Desviância. Coloquei-a em primeira opção como orientadora e não me arrependo, porque há coisas que não se explicam... sentem-se.

Uma palavra também para o meu editor Carlos Pereira Santos. Não o chamo de chefe, porque na relação entre nós não existem hierarquias; por isso tantas vezes facilitou as minhas ausências para poder celebrar, agora, a minha felicidade.

Por último, e porque é a parte mais importante, agradeço aos meus pais por nunca terem cortado as asas da minha liberdade, deixando-me voar desde que nasci. À minha irmã, amiga e confidente, muito obrigado por cuidares dos nossos “velhotes” e escutares o meu júbilo pelas conquistas ao longo do meu percurso académico.

Resumo

O fenómeno *drag queen* tem sido objeto de alguma investigação nos Estados Unidos da América, no entanto, a literatura em Portugal é escassa, não possibilitando uma compreensão aprofundada desta realidade. Nesse sentido, este estudo qualitativo, de carácter exploratório, pretendeu conhecer as vivências do processo de transformação, compreender os significados atribuídos às atuações e entender os desafios e as complexidades desta prática artística. Realizaram-se 12 entrevistas semiestruturadas a transformistas, inclusive, a uma mulher trans que atua neste contexto. Esta decisão resultou da informação sinalizada na literatura e da referência feita por alguns entrevistados sobre o potencial da prática *drag* no processo de identificação trans. Os dados foram analisados recorrendo à análise de conteúdo temática, resultando em quatro temas: “Caracterização Artística”, “Barreiras”; “Significado Atribuído às Experiências” e “Relação com a Comunidade LGBTQI+”. Estes temas desenvolveram-se em torno de um conceito central “Ser, Fazer e Estar *Drag Queen*” por congregar diferentes facetas de uma atividade que os participantes definem como arte, demarcando-se de questões de identidade de género e conferindo à feminilidade artística um significado polissémico e uma oportunidade de autorrealização. Concluiu-se que os atores enfrentam várias dificuldades socioeconómicas e socioculturais, e alguns dos fenómenos sociais identificados parecem afetar a faixa etária mais velha. Ficou também evidente uma relação complexa entre as *drag queens*, maioritariamente homens homossexuais, e um segmento da comunidade LGBTQI+. É, por isso, discutida a relevância de efetuar um trabalho que esclareça as circunstâncias subjacentes a esta ambivalência e delimite os contextos específicos em que ocorre este fenómeno.

Palavras-chave: Transformista; género; *queer*; identidade; homossexualidade

Abstract

The drag queen phenomenon has been the subject of some research in the United States of America. However, literature on this topic in Portugal is scarce, which does not allow for a deep understanding of this reality. In this regard, this qualitative exploratory study aimed to explore the experiences of the transformation process, understand the meanings attributed to performances, and grasp the challenges and complexities of this artistic practice. Twelve semi-structured interviews were conducted with drag performers, including a transgender woman who participates in this context. This decision was based on information highlighted in the literature and references made by some interviewees regarding the potential of drag practice in the transgender identification process. Data were analyzed using thematic content analysis, resulting in four themes: "Artistic Characterization," "Barriers," "Meaning Attributed to Experiences," and "Relationship with the LGBTQI+ Community." These themes revolved around a central concept of "Being, Doing, and Being a Drag Queen," encompassing different facets of an activity that participants define as art, distancing themselves from gender identity issues and giving artistic femininity a multifaceted meaning and an opportunity for self-realization. It was concluded that the actors face various socio-economic and sociocultural difficulties, and some of the identified social phenomena appear to affect the older age group. It also became evident that there is a complex relationship between drag queens, primarily gay men, and a segment of the LGBTQI+ community. Therefore, the relevance of conducting work to clarify the circumstances underlying this ambivalence and define the specific contexts in which this phenomenon occurs is discussed.

Keywords: Drag, gender; queer; identity; homosexuality

Resumé

Le phénomène des *drag queens* a fait l'objet de certaines recherches aux États-Unis, cependant, la littérature sur ce sujet au Portugal est rare, ce qui ne permet pas une compréhension approfondie de cette réalité. Dans cette optique, cette étude qualitative exploratoire visait à explorer les expériences du processus de transformation, à comprendre les significations attribuées aux performances et à saisir les défis et les complexités de cette pratique artistique. Douze entretiens semi-structurés ont été menés avec des transformistes, y compris une femme trans qui participe à ce contexte. Cette décision découle des informations mises en évidence dans la littérature et des références faites par certains interviewés concernant le potentiel de la pratique des drag queens dans le processus d'identification trans. Les données ont été analysées à l'aide d'une analyse de contenu thématique, aboutissant à quatre thèmes: "Caractérisation Artistique", "Obstacles", "Signification Attribuée aux Expériences" et "Relation avec la Communauté LGBTQI+". Ces thèmes tournaient autour d'un concept central "Être, Faire et Être une Drag Queen", englobant différentes facettes d'une activité que les participants définissent comme de l'art, s'éloignant des questions d'identité de genre et donnant à la féminité artistique un sens polysémique et une opportunité d'auto-réalisation. Il a été conclu que les acteurs font face à diverses difficultés socio-économiques et socioculturelles, et que certains des phénomènes sociaux identifiés semblent affecter davantage le groupe d'âge plus âgé. Il est également devenu évident qu'il existe une relation complexe entre les *drag queens*, principalement des hommes gays, et un segment de la communauté LGBTQI+. Par conséquent, la pertinence de mener un travail visant à clarifier les circonstances sous-jacentes à cette ambivalence et à définir les contextes spécifiques dans lesquels ce phénomène se produit est discutée.

Mots-clés: Transformistes, genre, *queer*, identité, homosexualité

Índice

Introdução.....	1
1. Breve Contextualização Histórica	2
2. Características das <i>Drag Queens</i>	3
3. Arte e Trabalho Transformativo.....	4
4. Corporalidade da Desconstrução Normativa.....	6
Método.....	7
1. Participantes.....	8
2. Instrumento	10
3. Procedimentos	10
Resultados	11
1. Caracterização Artística.....	12
1.1. Identidade artística	12
1.2. Processo transformativo	13
1.3. Cuidar da Carreira	13
1.4. Dinâmicas Interpessoais.....	14
2. Barreiras	15
2.1. Socioculturais	15
2.3. Concorrência	16
2.2. Socioeconômicas.....	17
2.4. Idade	18
3. Significados Atribuídos às Experiências.....	19
3.1. Vivências da Prática	19
3.2. Ressignificação e Demarcação da Expressão Artística.....	20
3.3. Autoconsciencialização.....	21
4. Relação com a comunidade LGBTQI+: Ambivalência	21
Discussão	22
Conclusão.....	28
Limitações e Potencialidades	30
Referências.....	31
Anexos.....	37

Lista de anexos

Anexo A – Tabela do Guião das Entrevistas Semiestruturadas

Anexo B – Guião Adaptado à Participante Trans

Anexo C - Declaração de Consentimento Informado

Anexo D – Mapa Temático de Análise

Introdução

A prática *drag queen*, em Portugal, tem atraído a atenção, sobretudo em documentários e em reportagens jornalísticas. Contudo, não parece suscitar idêntica correspondência ao nível académico.

O fenómeno *drag*¹ tem sido objeto de alguma investigação nos Estados Unidos da América, sendo que a literatura científica produzida analisa o tema a partir de grelhas teóricas feministas e *queer*, estando, nesse sentido, alicerçada na luta política de abolição de significados culturais cristalizados sobre o binarismo de género e da sexualidade. Porém, em Portugal, a literatura é escassa, sendo esta realidade pouco compreendida e condicionada por vieses que a colocam num território situado nas margens e na exclusão. Parece-nos, portanto, importante conhecer a realidade do transformismo em Portugal, concedendo voz aos sujeitos do estudo e, a partir das suas experiências pessoais, entender as particularidades desta expressão artística marginal no contexto nacional.

Dado que o material disponível sobre a arte *drag* concentra idiosincrasias culturais e uma pluralidade de fenómenos sociais não replicáveis em Portugal, onde se constatou a carência de literatura sobre o processo de significação do ator transformista, os problemas a submeter à investigação não se apresentaram totalmente definidos. Por isso, este trabalho procura colmatar esse vazio. Definimos, então, como objeto deste trabalho a atividade *drag queen* em Portugal, no sentido de conhecer a vivência do processo de transformação visual, compreender os significados atribuídos às dinâmicas durante as suas atuações, e ainda entender os desafios e as complexidades desta prática artística. O objetivo é trazer à luz novos olhares e perspetivas sobre expressões marginais da corporalidade *drag queen*, por forma a preencher algumas das lacunas na investigação neste âmbito em Portugal. Consideramos relevante compreender as particularidades deste fenómeno para além da mera vertente artística, centrando a atenção nos seus atores sociais e na subjetividade que ressalta dos seus espetáculos para assim (a) conhecer as motivações para a escolha da atividade artística como *drag queen*; (b) apreender os significados que atribuem às atuações como *drag queen*; (c) conhecer as dificuldades e complexidades do transformismo; e (d) analisar as dinâmicas da prática e da vivência *drag queen* com a comunidade LGBTQI+.

Para o efeito, procurou-se responder às seguintes questões: “como é que as *drag*

¹ De acordo com o glossário de Teixeira et al. (2021), as palavras mais comuns para *drag* em Portugal são transformista ou travesti, pelo que serão utilizadas neste trabalho como sinónimos.

queens pensam e vivem a sua atividade artística?” e “como se sentem por ser um contexto artístico marginal?” e “de que forma o fenómeno *drag queen* se define na comunidade LGBTQI+?”.

1. Breve Contextualização Histórica

Nos finais dos anos 70 inauguravam-se, em Lisboa, as primeiras casas de espetáculos travesti, o *Scarllaty Club* e o *Finalmente Club* (Horta, 2016). Nestes espaços públicos e de convivência social entre elementos da comunidade LGBT, os atores transformistas granjeavam um estatuto profissional com lugar em estruturas culturais convencionais, nomeadamente no teatro de revista. No entanto, o alarme social em consequência do flagelo da SIDA, nos finais dos anos 80, agudizou a visão estigmatizante da sociedade em relação ao travesti de palco, passando a ser equiparado ao travesti de rua, à época, muito associado à prostituição (Freitas, 2015). O termo travesti cai e dá lugar à designação transformista, até ao recrudescimento, a partir de 1990, do transformismo sob a influência da cultura anglo-americana denominada *drag queen* (Freitas, 2015). Com esta transição dá-se também a mudança de uma estética de imitação das mulheres para uma sensibilidade andrógina, sem género definido (Freitas, 2015).

A década de 1970 é paradigmática no que concerne ao interesse académico norte-americano sobre a comunidade *drag queen*, por via do estudo seminal da antropóloga Esther Newton publicado, pela primeira vez, em 1972 e reeditado em 1979. Este trabalho etnográfico permitiu romper alguns dos véus censórios de uma época em que era proibido e considerado crime usar roupas do sexo oposto (Newton, 1979) e nasceu uma década depois da revolta de *Stonewall*, na qual participaram as *drag queens*, que provocou uma viragem importante na reivindicação dos direitos LGBTQI+ (Landers & Kapadia, 2019). Problemática, de resto, sentida no Portugal do Estado Novo, cujo regime de intolerância protagonizou episódios de perseguição e de criminalização do travestismo e da homossexualidade, sendo ambos rotulados como marginais e doentes (Almeida, 2009).

As concepções moralistas alicerçadas numa sociedade patriarcal e heteronormativa empurraram as *drag queens* para bares e discotecas *gays*, contextos considerados minoritários e igualmente discriminados, pelos que os seus processos de subjetivação são historicamente contingentes a essa comunidade (Filipović, 2021). O seu crescimento e consolidação conferiu-lhes um estatuto especial dentro desse contexto, sentido como seguro para explorar diversas formas de subversão das normas sociais (Greco & Kunert, 2016). A

associação à comunidade LGBTQI+, apesar de ter criado uma coesão e identidade grupal, faz com que as *performances drag* sejam lidas socialmente como marginais e condicionadas por estereótipos negativos (Amanajás, 2015), pelo facto de não se enquadrarem na norma heterossexista e binária da sociedade, o que os torna alvos de discriminação (Herek, 2004).

2. Características das *Drag Queens*

A palavra *drag* tem várias etimologias nem sempre claras e identificáveis. No entanto, é consensual localizar a sua génese na cultura teatral inglesa dos meados do século XIX (Baker, 1994), numa altura em que as personagens femininas só podiam ser interpretadas por homens travestidos. É nesta linha que se define a característica distintiva da cultura *drag* situando-se, portanto, numa prática performativa. Em relação a *queen*, diz-nos Newton (1979), é um termo genérico para homem homossexual.

As *drag queens* representam apenas uma parte do amplo conceito de transformismo muitas vezes confundido com transidentidade. Como Keenan e Mess (2020) esclarecem, *drags* e transsexuais não são sinónimos, ainda que se possam sobrepor, dada a possibilidade de artistas trans atuarem no contexto do transformismo, sendo que, nestes casos, o indivíduo não se identifica com o seu sexo biológico e pode submeter-se a um processo de alterações físicas e hormonais para a constituição de um corpo feminino definitivo. Ao contrário, a *drag queen* é um indivíduo que se apropria de vestuário, acessórios, expressões e posturas social e historicamente atribuídas a mulheres apenas com um propósito performativo e, na sua maioria, não tenciona submeter-se à mudança de sexo (Knutson et al., 2019; Rupp et al., 2010; Taylor & Rupp, 2004; Teixeira et al., 2021). Além disso, não se considera que todos os homens que se vestem de mulheres sejam *drag queens*, uma vez que no ato de se travestir pode estar subjacente a intenção de obter prazer ou excitação sexual, sem qualquer estética performativa (Taylor & Rupp, 2004). Existe, porém, uma variedade de identidades *drag*: os *drag kings*, representados por mulheres vestidas com roupas culturalmente atribuídas ao género masculino; e *drag queers* que utilizam uma estética não-binária, neutra ou andrógina.

As *drags* identificam-se como homens e a única identidade que tornam acessível ao público é a da sua personagem, pelo que se expressa numa dimensão contextual e temporal (Ferreira & Aléssio, 2020; Knutson et al., 2019). Geralmente, as *drag queens* não pretendem levar para a sua vida real a personagem (Tewksbury, 1994), sendo apenas uma identidade artística.

Berkowitz et al. (2007) mostram que ser *drag queen* não é uma prática exclusiva a um determinado grupo identitário, sendo aberta a pessoas trans, a indivíduos heterossexuais, lésbicas ou não-binários. Além disso, os espetáculos têm o potencial de se converterem em lugares de contestação de modelos sociais e económicos (Filipović, 2022). A diferença gera ansiedades culturais no seio do grupo dominante, por essa razão a atividade desta população é alvo de ideias e crenças erradas, em particular em relação à sua identidade de género e a generalizações desta prática à homossexualidade — posição que se torna inflexível ao excluir a coexistência de artistas hétero (Levitt et al., 2017).

3. Arte e Trabalho Transformativo

O ator transformista utiliza características das comunidades hétero, LGBTQI+ e de artistas conhecidos para criarem as suas personagens, cujos espetáculos abrangem uma variedade de exhibições artísticas como o canto ao vivo, a dança, o humor, a interpretação, o burlesco ou a conceptual. Para todos os efeitos, ser *drag* envolve a manipulação da identidade. O palco, o figurino e a dinâmica com o público contribuem para a encenação da identidade *drag* e isso implica um processo exigente de transformação física, no sentido de ele se tornar “ela”, ou pelo menos assim pareça aos olhos dos espectadores. Os artistas cumprem um detalhado e complexo conjunto de rotinas e de técnicas especializadas de modificação visual, seguindo uma precisão ritualística que pode durar longas horas (Knutson et al., 2019; Tewksbury, 1994). Entre as várias etapas desta metamorfose, os artistas têm de ocultar os genitais, depilar as pernas, os braços, as axilas, o peito e outras partes visíveis do corpo, usar sapatos de tacão alto, roupa e maquilhagem feminina (Knutson et al., 2019; Tewksbury, 1994). No entanto, há casos em que o artista não se preocupa em ocultar o seu órgão sexual e, tão-pouco, se depila ou se barbeia, assumindo particularidades da sua identidade masculina (Rupp et al., 2010).

O processo transformativo requer habilidade, paciência e muito trabalho, o que, de uma forma geral, culmina com a satisfação pela oportunidade de se tornarem noutra pessoa (Berkowitz & Belgrave, 2010; Tewksbury, 1994). Por conseguinte, o figurino *drag queen*, além de ser uma ferramenta de trabalho, tem uma função psíquica que sustenta uma fantasia num espaço social próprio (Oliveira et al., 2018).

Em alguns casos, o transformismo constitui uma forma segura para as *drag* trans expressarem a identidade de género (Knutson et al., 2019), sendo este ato criativo

empoderador pela oportunidade em assumir publicamente a sua feminilidade (Rupp & Taylor, 2003).

A arte do transformismo é, inclusive, uma abertura para a realização de uma carreira no espetáculo (McCormack & Wisnall, 2021), ainda que não garanta retorno económico capaz de cobrir o investimento na constituição dos cenários, dos figurinos e da organização dos espetáculos (Alessandrin, 2022; Marín, 2022). Neste sentido, os atores necessitam de alternar a prática *drag* com um trabalho diurno, o que implica um duplo esforço.

Greco e Kunert (2016) explicam que a prática *drag* visa a desestabilização dos construtos de masculinidade e de feminilidade através de um processo criativo irónico, sobretudo, *camp*. De acordo com Sontag (1964), o *camp* é uma sensibilidade com predileção pelo não-natural, pelo artifício e o exagero pelo incongruente, pela transformação do sério no frívolo. Ou, complementam Greco e Kunert (2016), é um conjunto complexo de práticas ritualizadas, oriundas de populações marginalizadas e estigmatizadas, que contribuem para desnaturalizar a ordem social classista e genderizada.

Na *drag queen* a transformação dá-se do masculino em feminino, ou seja, ser homem feminino é por definição cultural uma incongruência. No seu ensaio, Sontag (1964) considera esta estética como característica distintiva da comunidade *gay*, por se posicionar criticamente em relação às expectativas sociais sobre a sexualidade. Da mesma forma, Meyer (1994) considera os códigos de vestuário e poses específicas do *camp* como estratégias de diferenciação e uma linguagem unificadora da comunidade *queer*. A identidade *queer* é entendida como uma ação performativa num discurso à margem da hegemonia heterossexual e está subjacente às práticas *drag* (Alessandrin, 2022). É nesta linha de politização que a estética *camp* se introduz na arte *drag* que, por via da paródia, critica o sistema heterocêntrico e homofóbico (Greco & Kunert, 2016).

A arte *drag* concebeu a sua própria sensibilidade dentro do *camp*, ao criar dois estilos dentro do mesmo fenómeno: o *low camp* e o *high camp*. As *drag low camp* elaboram as suas personagens com um teor cómico visual, adotando um estilo carregado e exagerado na maquilhagem e nos acessórios femininos, com enormes perucas, sem terem, contudo, preocupações em se parecerem femininas, já que têm subjacente a intenção de censurar e caricaturar as convenções de género. O propósito do espetáculo *drag low camp* é enfatizar os maneirismos em paródias (Zervignon, 2004), em contraponto com o *glamour* e o rigor da *drag high camp*. Há aqui a intencionalidade de imitação baseado num estilo extremamente elaborado, ao ponto de a personagem adquirir as semelhanças do seu modelo original (normalmente atrizes e cantoras conhecidas) ou, então, criá-la segundo a sua inspiração

pessoal, procurando corresponder às características de feminilidade consideradas normativas. O enfoque visual da *drag high camp* é mais sério, tendente a idealizar, demonstrando, por isso, grande cuidado e preocupação com os seus figurinos (Zervignon, 2004).

4. Corporalidade da Desconstrução Normativa

Como artistas, os transformistas criam com o corpo um simbolismo de inversão e de transgressão que corrobora a dimensão culturalmente construída e não-natural do género (Butler, 2017; Greaf, 2015; Greco & Kunert, 2016; Levitt et al., 2017; McCormack & Wisnall, 2021; Rupp & Taylor, 2003). A literatura mostra-nos que estamos perante um fenómeno mutável, performático e suscetível de agregar em simultâneo as características femininas e masculinas, numa transição fluida do género (Butler, 2017; Chidiac & Oltramari, 2004; Egner & Maloney, 2015). A personagem adquire um perfil físico e psicológico próprio que, de acordo com Chidiac e Oltramari (2004), não se funde à identidade pessoal do ator, cujo corpo se constitui uma superfície plástica por onde circulam várias identidades em constante construção (Le Breton, 2010; Hall & Du Gay, 1996).

Além disso, a *drag queen* articula-se em palco como mediadora da consciencialização da diversidade de género (Levitt et al., 2017). A desconstrução de discursos ideológicos de género proporciona experiências transgressivas e sensibiliza o público sobre questões sociais fraturantes (Egner & Maloney, 2015; Ferreira & Aléssio, 2020; Rupp et al., 2010). Segundo Greaf (2015), não são os genitais que tornam uma pessoa socialmente feminina ou masculina; as *drag queens* têm a capacidade de expor as falhas da construção sociocultural do género e de quebrar as diretrizes que ordenam como uma mulher se deve apresentar e como agir (Greaf 2015; Taylor & Rupp, 2004). A possibilidade de transgressão do género, o disfarce e a abertura à sexualidade entre pessoas do mesmo sexo constituem algumas das razões apelativas à adesão a esta prática artística (Taylor & Rupp, 2004), assim como o fascínio pelo *glamour* e a possibilidade de granjear um estatuto dentro do grupo e face aos espectadores (Berkowitz & Belgrave, 2010; Knutson et al., 2018).

Para Rupp et al. (2010), há, nestas atuações, uma comunicação instrumental desafiadora da masculinidade hegemónica. A presença no espetáculo de homens heterossexuais oferece às *drag queens* uma oportunidade de evidenciar a masculinidade *gay* e muitas assumem atitudes sexuais agressivas para chocar (Egner & Maloney, 2015).

Moncrieff e Lienard (2017) acrescentam que o reconhecimento e o sucesso motivam situações disruptivas por parte do artista. Além disso, o estatuto e a autoafirmação contribuem para o empoderamento da *drag queen*, muitas vezes exposta a ambientes aversivos no decorrer do espetáculo (Hopkins, 2004).

Há estudos que mostram que os *gays* afiliados a perspetivas convencionais da masculinidade percecionam de forma negativa as *drag queens* (Berkowitz et al., 2007; Berkowitz & Belgrave, 2010; Bishop et al., 2014), sendo que os homossexuais homonormativos são tidos como mais apelativos do que os efeminados. Este fenómeno afeta a população *drag queen*, expondo-a a um duplo estigma, o que pode levar à rejeição ou à violência por via do heterossexismo e transfobia (Knutson et al., 2019; Levitt et al., 2017; Moncrieff & Lienard, 2017).

A marginalização intragrupal tem implicações na intimidade dos artistas, pelo facto de os seus parceiros não se conseguirem desligar da imagem da personagem feminina (Knutson et al., 2019; Levitt et al., 2017; Moncrieff & Lienard, 2017). A associação a estereotípias femininas marca as *drag queens* com uma diferença indesejável, o que prejudica a sua identidade social (Bishop et al., 2014; Goffman, 1990). Por outro lado, sendo a efeminação masculina estigmatizada pela sociedade, o mundo das *drag queens* proporciona um refúgio aos homens que desejam consumir a sua feminilidade (Rupp et al., 2010).

Contudo, os episódios de radicalização por parte de alguns homossexuais em relação às *drag queens* coincidem com épocas em que a comunidade *gay* esteve sob ameaça de violência e ostracismo por parte da sociedade dominante (Hopkins, 2004). Entretanto, McCormack e Wisnall (2021) notaram que a dupla marginalização, identificada em estudos precedentes, é menos evidente à medida que a prática *drag* se vai arreigando no seio LGBTQI+, tornando-se a parte mais visível daquela comunidade, especialmente durante as *Pride Parades* (Filipović, 2021). Além disso, McCormack e Wisnall (2021) sustentam que a arte transformista representa uma via para a realização de artistas deste grupo minoritário, pelo facto de ainda se depararem com barreiras ao acesso à arte e à cultura convencionais.

Método

Face à escassez de literatura sobre o tema em Portugal, propõe-se uma investigação qualitativa exploratória e descritiva sobre a população *drag queen*, tentando uma

aproximação à complexidade do fenómeno e à formulação de questões pertinentes para futuras investigações (Swedberg, 2020). A abordagem qualitativa, com recurso a entrevistas semiestruturadas, permite aceder à subjetividade de populações minoritárias, dando-lhes visibilidade na sua própria linguagem (Braun & Clarke, 2013) e valoriza as vivências e as interações sociais dos atores implicados.

Ser *drag queen* implica uma teatralização provocatória dos discursos essencialistas que moldam códigos normativos de feminilidade e de masculinidade (Greco & Kunert, 2016). Uma perspetiva em linha com o construcionismo social que lê o sexo e o género como categorias distintas, independentes das divisões biológicas, sendo o produto das relações sociais num contexto particular (Nogueira, 2014). Assim, consideramos pertinente uma orientação construcionista social e antiessencialista, cujo interesse é criar unidades de análise a partir da interpretação individual sobre a prática transformista.

1. Participantes

A amostra deste estudo é composta por 12 participantes, obtida através de amostragem por conveniência. A seleção dos participantes obedeceu exclusivamente aos critérios que assegurassem as características da população-alvo para responderem às finalidades do estudo (Patton, 2014).

Para constituir esta amostra, começamos por recorrer às redes sociais, por constatararmos que funcionam como portfólio artístico das *drag queens* e, também, porque percebemos, desde logo, a dificuldade em abordar diretamente os artistas no local dos seus espetáculos. Para o efeito, foram consultados perfis artísticos no Instagram e no Facebook e enviados convites diretos à participação para 42 artistas. Destes, apenas nove se disponibilizaram a participar neste projeto. Dos restantes 33, a maioria não leu a mensagem, outros leram, mas não responderam e cinco, embora inicialmente demonstrassem interesse em participar, deixaram de estabelecer comunicação ou pretendiam responder à entrevista por escrito, o que não estava previsto na nossa investigação. Obtivemos mais um transformista por indicação de um dos participantes que é seu amigo; outro foi garantido por contacto pessoal no bar onde é artista residente; ainda beneficiámos da colaboração de uma produtora de eventos, sediada em Braga, que nos indicou um nome de outra *drag queen*. Desta forma, completámos a amostra com 12 pessoas. A receptividade dos que aceitaram fazer parte poderá ter sido facilitada pelo facto de grande parte das *drag* já ter participado

em diversas reportagens e entrevistas nos *media*.

Embora não exista um critério uniforme em investigação qualitativa (Patton, 2014), encerrámos a constituição da amostra assim que constatámos um padrão nas narrativas. Por isso, a inclusão de novos elementos pouco acrescentaria ao material recolhido, já tido como pertinente para a análise (Glaser & Strauss, 1967).

A amostra inclui uma mulher trans que atua no contexto do transformismo. O interesse numa pessoa aparentemente externa à população-alvo decorreu da informação sinalizada na revisão da literatura e, também, da que resultou do contacto com um gerente de um bar aberto à comunidade *gay* e ainda da referência feita por alguns entrevistados sobre o potencial da prática *drag* no processo de identificação trans. A mulher trans participante nesta investigação tem a particularidade de ter feito a transição depois de se iniciar como ator transformista, o que nos pareceu um facto relevante. Ainda tentámos reforçar esta presença com mais duas mulheres trans conhecidas no espetáculo transformista. Contudo, apenas uma delas respondeu ao nosso convite, tendo solicitado o pagamento para responder à entrevista, o que inviabilizou a sua participação.

A maioria das pessoas entrevistadas identificou-se como homem homossexual cisgénero, apenas um se declarou não-binário e a mulher trans como heterossexual. As pessoas participantes têm uma idade média de 40 anos, sendo a idade mínima de 21 e a máxima de 74 anos. Duas das quais são de nacionalidade brasileira, tendo começado a prática *drag* em Portugal, e as restantes são portuguesas. Quatro das pessoas respondentes possuem o ensino superior, uma dos quais é detentora de grau de mestre e outra encontrava-se a terminar o mestrado; cinco estudaram até o 12.º ano, e as restantes três completaram os diferentes ciclos do ensino básico (1.º ciclo, 2.º ciclo e 3.º ciclo). O espetáculo não representa a principal fonte de rendimentos para 11 participantes, que mantêm uma profissão durante o dia, ainda que um deles viva de um negócio com produtos relacionados com o transformismo, e apenas a participante trans depende exclusivamente dos cachés dos seus espetáculos. Dois deles estão reformados das profissões formais que conciliaram com a atividade transformista.

A inclusão de cinco participantes de fora do Distrito do Porto permitiu captar perfis artísticos variados enriquecendo a amostra (e.g. cabaré, burlesco, *drag go-go dancer*, o *lipsync* e o humor). As pessoas participantes têm diferentes anos de experiência no transformismo: entre um e mais de 40 anos de experiência.

2. Instrumento

A constituição do *corpus* deste trabalho foi efetuada a partir de entrevistas semiestruturadas, por permitirem aceder aos múltiplos significados atribuídos pelos atores sociais às suas vivências. Este instrumento tem o perfil de uma conversa e permite alcançar um profundo nível de compreensão de como as pessoas se percecionam e constroem a realidade onde se inserem (Braun & Clarke, 2013), e a investigadora mantém um posicionamento aberto, ciente de que não existem verdades absolutas (Patton, 2014).

Para o efeito, elaborámos um guião estruturado organizado em dimensões, de acordo com os respetivos objetivos específicos (Anexo A), de modo a torná-lo num instrumento coerente, rigoroso e credível (Silvestre et al., 2014), que foi adaptado à participante trans (Anexo B). As perguntas foram desenvolvidas no sentido de captarem as experiências subjetivas da *drag queen*, incluindo implicitamente aspetos sociais e culturais lacunares na literatura em Portugal. O protocolo de entrevista foi submetido à apreciação de um participante, que validou a linguagem utilizada numa entrevista-piloto.

3. Procedimentos

No que respeita à recolha de dados, o trabalho de campo iniciou-se em outubro, com vários contactos presenciais e nas redes sociais. As entrevistas decorreram entre janeiro e fevereiro de 2023, com uma duração média de 40 minutos cada. Sete destas entrevistas decorreram presencialmente, em locais escolhidos pelos participantes, consoante a disponibilidade de cada um, por forma a não perturbar as suas rotinas. As restantes cinco entrevistas foram mediadas por videoconferência, através da plataforma Zoom, uma vez que os participantes residem fora do Distrito do Porto (três em Lisboa, uma em Leiria e outra em Braga).

Antes da entrevista foram explicados os fundamentos e os objetivos do trabalho, e depois lida a declaração de consentimento informado (Anexo C) e solicitada a autorização para gravar as entrevistas de forma a garantir a transcrição *ipsis verbis*, explicando que facilitaria análise e tratamento dos discursos. Uma vez que não foi possível efetuar todas as entrevistas presencialmente, não sendo, por essa razão, possível as assinaturas de toda a amostra, optámos pelo registo áudio/vídeo (neste caso por partilha de ecrã) do consentimento

dos respondentes — facto que deixou alguns deles mais confortáveis. Assim, foi seguido um critério uniforme que assegura equidade e consistência à abordagem das pessoas entrevistadas. Em todas as circunstâncias deixámos claro que não existem respostas certas ou erradas, e houve o cuidado de garantir o anonimato dos testemunhos, explicitando que em momento algum, durante a entrevista, seriam mencionados o nome artístico e o nome civil, caso assim o entendessem.

Quanto à análise de dados, estes foram tratados segundo a Análise de Conteúdo Temática (ACT) de Braun e Clarke (2013), por permitir identificar e analisar de forma detalhada elementos do discurso dos participantes. A ACT envolve a familiarização com os dados durante a transcrição das entrevistas. A partir daqui, fizemos uma leitura flutuante na procura de citações específicas que servissem de base para a formação de códigos, no sentido de encontrar padrões de significados relevantes, segundo uma lógica indutiva.

À medida que a leitura se aprofundava foram emergindo temas com base em diferentes padrões e semelhanças que capturavam algo importante no pensamento produzido pelos participantes. Este processo implicou uma constante verificação e refinamento dos dados, implicando a renomeação das categorias e de subcategorias até se obter uma perspetiva final congruente (Braun & Clarke, 2006). A identificação e organização dos temas não se limitaram a uma lógica de proximidade às questões de investigação, mas também pela relevância e frequência como esses pensamentos e ideias se manifestavam nas entrevistas.

Resultados

Da análise efetuada às entrevistas emergiram quatro temas, “Caracterização Artística”, “Barreiras”; “Significado Atribuído às Experiências” e “Relação com a Comunidade LGBTQI+”, que nos parecem traduzir significativamente os padrões detetados nos discursos dos participantes, cujo mapa temático pode ser consultado em anexo (Anexo D). Estes temas desenvolvem-se em torno de um conceito central “Ser, Fazer e Estar *Drag Queen*” por congregar diferentes facetas da prática e da vivência da arte: como o indivíduo se identifica, se autoexpressa e a qualidade da sua ligação à arte; a ação que envolve os elementos criativos e performáticos no desempenho da personagem; e, por fim, o estado temporário da apresentação da transformação visual. Deste modo, conseguimos explorar as particularidades e as subjetividades do fenómeno, as dinâmicas sociais inerentes à experiência transformista, e, ainda, captar a relação com o contexto principal e com o seu

entorno. Na secção que segue serão explicados e apresentados os subtemas e os códigos que identificam as características dos dados.

1. Caracterização Artística

Das narrativas dos participantes entende-se que as propostas *drag* afirmam-se “uma arte, uma outra forma de cultura” (DQ1²), destinada ao entretenimento do público. Seguindo essa linha, constitui-se o primeiro tema “Caracterização Artística”, no qual se exploram, a partir dos discursos, os aspetos particulares do transformismo, a conceção da identidade artística e as estéticas subjacentes, numa articulação entre a prática e as dinâmicas sociais que dela resultam no processo de subjetivação *drag*. A constituição do tema é suportada pelos significados dos quais resultaram nos subtemas “Identidade Artística”, “Processo Transformativo”, “Cuidar da Carreira” e “Dinâmicas Interpessoais”.

1.1. Identidade artística

Este subtema reúne o conjunto de traços exclusivos e singulares da personagem, a partir da qual o seu autor expressa uma imagem que diferencia a sua atuação em relação às dos outros artistas. Cada participante expôs as suas fontes criativas e perceções da sua identidade artística, cujo corpo travestido é apresentado como uma linguagem artística da feminilidade, que tanto pode ser de “uma mulher muito exuberante, hiperfeminina” (DQ12), ou “ir contra os padrões” (DQ3) e ainda conter elementos histórico-étnicos, por influência da geografia de proveniência, caso de DQ9 que tenta “representar uma típica mulher brasileira da minha região amazónica (...) misturada de índios, de africanos, de portugueses”. O repertório de identidades artísticas conflui, também, para versões do feminino ancoradas no “poder da mulher” (DQ5) ou nos “movimentos de emancipação da mulher” (DQ3), bem como pela versatilidade na manipulação dos traços masculinos “não tanto a nível estético, mas através de gestos e expressões” (DQ4).

Nesta construção simbólica, a identidade do ator não se funde à identidade da personagem, como se ilustra a partir da experiência de DQ2 “criei uma *drag queen* barbuda para não ferir a minha masculinidade, enquanto pessoa no dia a dia”; e que DQ6

² De modo a facilitar a exposição e a interpretação dos resultados, atribuiu-se a cada participante um código composto pelas iniciais de *Drag Queen* e o número da ordem da sua entrevista. No caso da participante trans será identificada como DQT.

complementa e descreve como opera a separação: “A [nome omitido] é a [nome omitido] e o [nome omitido] é o [nome omitido], nada de misturar, cada um deles tem o seu espaço. A [nome omitido] tem espaço numa mala e o [nome omitido] tem espaço em casa”.

1.2. Processo transformativo

Os participantes submetem-se a um processo demorado e exigente de transformação visual, sendo “quase uma preparação psicológica, física e cultural” (DQ2) e muitas vezes os artistas para “três ou quatro *playbacks* têm de mudar de figurino de alto a baixo para apresentar uns bonecos³ diferentes” (DQ6). O ato de “montar”⁴ é um ritual sistemático de aplicação de técnicas de modificação da silhueta com recurso a próteses, espartilhos, enchimento do quadril, de redefinição das sobancelhas e de sucessivas camadas de maquilhagem, o que pode consumir em média “duas horas e meia, três” (DQ12) e causa desconforto físico, porque “a gente não consegue fazer chichi, porque eu estou totalmente preso” (DQ9). No caso da participante transgénero “o processo é a mesma coisa (...) preocupo-me em fazer transformação (...), faço tudo para ser diferente, para haver o impacto do transformismo” (DQT10).

O esforço na construção e idealização dos figurinos implica um duplo desgaste, já que os participantes conciliam o processo com a atividade diurna, o que se complica num meio onde só existe um espaço adequado a este tipo de espetáculos: “Acabamos por ter as mesmas pessoas, então isso obriga também a uma logística muito grande da nossa parte para não estarmos sempre a apresentar os mesmos números” (DQ3).

Os participantes relatam a necessidade de um investimento diário e paciente na preparação do guarda-roupa, na inovação de coreografias e em maquilhagem com o propósito de cativar o interesse do público: “No início da semana já tenho de pensar no cabelo, na roupa e talvez a temática da festa e o tipo de música” (DQ9).

1.3. Cuidar da Carreira

Os códigos “Autoagenciamento”, “Contextos variados”, “Novas competências” deste subtema sintetizam as estratégias utilizadas pelos participantes na gestão e promoção da atividade artística. A maioria dos artistas está vinculada a *residências*, onde granjearam um estatuto artístico, ao ponto de atrair o interesse de outras *casas* que os contactam

³ “Boneco” faz parte da gíria dos transformistas ao se referirem ao figurino.

⁴ “Montar” refere-se ao processo transformativo e é utilizado na gíria *drag*.

pessoalmente ou por intermédio dos seus transformistas residentes. No entanto, para entrar no universo *drag* é preciso “fazer conhecimentos (...) sejam donos ou gerentes” (DQ11) e ter uma atitude proativa. “Temos de fazer, basicamente, tudo por nós (DQ3); “Trato de toda a produção faço as minhas roupas, faço as minhas perucas, faço a minha maquiagem, as fotografias, as montagens de música, encenações” (DQ4).

No sentido de alargar o leque de oportunidades, os artistas mobilizam meios próprios para relocalar as suas *performances* para contextos destinados a diversos tipos de públicos, desde “Expo Erótica”, “festas de aniversário”, “jantares de empresas”, “lançamento de marcas” (DQ2); “casas de alterne, boates, discotecas (DQ7) ou até “despedidas de solteiros” (DQ5). Apenas um participante está ligado a uma agência, pelo benefício de “dali poderem surgir mais algumas coisas” (DQ5) e outro, além do autoagenciamento, vinculou-se a uma produtora que lhe permite uma participação ativa em contextos sociais, “a fazer entrevistas (...), palestras, mesas redondas, discussão...” (DQ9).

Nota-se, ainda, a necessidade de literacia digital para explorar o potencial das aplicações de dispositivos móveis na partilha de fotografias e de vídeos, criando dinâmicas sociais virtuais e abrindo janelas de autopromoção: “Tento sempre deixar a rede social um bocado ativa, porque parar é morrer” (DQ5). Com efeito, a prática *drag* proporciona múltiplas aprendizagens, conferindo segurança para abraçar desafios (“Senti o impulso de ir até a uma loja comprar uma máquina de costura sem nunca ter feito uma única bainha” - DQ3) e aprofundar dimensões da criatividade e de empreendedorismo. “Idealizo a boneca do zero ao mil e crio outras bonecas, abri um negócio só disso, já criei cerca de 35 bonecas de raiz na minha loja” (DQ2).

1.4. Dinâmicas Interpessoais

A prática *drag* é, igualmente, um lugar social de partilha, de solidariedade, de apoio emocional e de cooperação. As dinâmicas relacionais aprofundam-se num esforço concertado de superação de dificuldades comuns: “Se uma precisa de uma peruca ou disto ou daquilo eu tenho, e se eu precisar também me dão” (DQ1); “(...) tenho amigos que fazem disso arte, porque me entendem, sabe? Sacrificam-se também” (DQ2). Numa das entrevistas percebemos o potencial das redes sociais em gerarem um sentido de afiliação a transformistas que, pela sua experiência e estatuto, assumem o papel de mentores e de figuras tutelares das iniciantes a quem apelidam de “*drag* filhas”: “Esta ideia de amadrinhar ou apadrinhar surge da necessidade do artista que quer começar e precisar de alguém que dê

conselhos esteja mais presente, pronto, lá está, é um segundo pai, uma segunda família” (DQ3).

O apoio experiente estreita o sentido de comunidade, de cooperação, de instrução, e favorece relações de amizade e de cumplicidade que, na maioria dos casos, se estende à vida real. “A [nome omitido](...) é o meu melhor amigo rapaz, é a minha melhor amiga rapariga e com ele estou mais vezes e falo sempre (...) com ele sim, converso da minha vida toda do [nome omitido], da [nome omitido]...tudo” (DQ12).

2. Barreiras

As opiniões são unânimes quanto à falta de valorização social e económica da arte *drag* e de barreiras no acesso ao capital cultural. O entendimento de uma maior aceitação do transformismo é geral, no entanto, em algumas entrevistas detetámos que a imagem da *drag queen* é ainda distorcida social e culturalmente. Para dar amplitude aos problemas sinalizados, desenvolvemos quatro tipologias de dificuldades: “Socioculturais”; “Socioeconómicas”; “Idade” e “Concorrência”.

2.1. Socioculturais

Em seis entrevistas identificámos a percepção de preconceitos resultantes, sobretudo, de construções sociais que “têm por base mentiras, que não são bem assim, ou opostas” (DQ1) sobre o que é o transformismo. As atitudes negativas percecionadas face à prática *drag* geram decisões defensivas, como manter o secretismo no local de trabalho diurno, exemplificado por DQ12, “eu trabalho com muitos jovens (...) os pais olham para isto de uma outra maneira... como muita gente acha que a *drag queen* tem de ser prostituta (...) é mais para me proteger (...)”. Opinião partilhada por DQ8, com um *background* artístico de 53 anos, que ainda vislumbra sinais de intolerância quando o transformismo não se expressa num *habitat* onde é esperado e desejado: “(...) Convidaram-me para apresentar o circo (...), mas para crianças pôr um travesti, alguns ainda são filhos de pessoas que não conhecem o que é um travesti, e é muito difícil, sabe?”. Da mesma forma que DQ3, de 24 anos, ao se apresentar em *drag* no contexto universitário experimentou dois polos reativos.

Perceber as dinâmicas das pessoas e perceber os núcleos: as pessoas muito atentas (...); os que estavam completamente chocados, sendo que eram pessoas da minha

idade, (...) e isto é que me assusta mais é ter pessoas da minha geração que não têm abertura para este tipo de temática, de estéticas, de vertentes artísticas (...).

O testemunho de DQ2 mostrou-nos que, por vezes, ocorrem situações que obrigam a reagir fisicamente: “Já me peguei à pancada (...) com alguém que me deu um piropo e eu estava a trabalhar a fazer publicidade por uma discoteca e, rapidamente, tirei os tacões e a peruca e fui de cabeça.”

Além disso, constatámos que as expectativas relativas a padrões sociais de feminilidade, enquanto objeto erótico masculino, podem provocar reações verbais e não verbais de estranheza face ao homem travestido.

Mesas de despedidas de solteiro, que maioritariamente são homens e estão lá para ver umas boas maminhas e uns rabos engraçados e de repente veem um homem em lingerie aquilo para eles é assim... um bocado coiso...; e mesmo da parte da direção do [nome omitido] ‘ai as suas cuecas estão um bocadinho reduzidas’, aí tive de sentar as pessoas e dizer ‘aqui a minha colega que é mulher pode usar um tapa-sexos, eu que sou homem, tenho 30 pares de cuecas em cima de mim que não sai nada, umas meias de rede e tudo mais e isso já é um problema muito grande usar umas cuecas reduzidas (DQ4).

Os problemas tornam-se mais graves quando a *drag queen* tem de enfrentar as reações da sua família como reflexo de preconceitos contra a homossexualidade:

“O meu pai nunca quis ir ver a [nome omitido] num meio relacionado *gay*, o meu pai foi ver a [nome omitido] quando eu era cabeça de cartaz de uma peça de teatro banalíssima (...), foi um momento muito importante para mim e para ele, porque eu senti-me validado” (DQ2).

2.3. Concorrência

A competição decorrente dos elevados ingressos é considerada penalizante, devido à fraca qualidade das propostas artísticas e para a média dos cachês pagos. “Nesses sete anos, aqui no Porto, desses novos só apareceu uma pessoa com qualidade (...) porque não há conteúdo” (DQ10T). O excesso de oferta caminha em sentido contrário à disponibilidade de espaços, criando um fenómeno de degradação das condições e de tensão latente entre artistas.

Isto começou a levar um rumo de tal maneira com estas novatas, sem perceberem nada, e venderem-se ao preço da uva mijona” (DQ6); (...)as casas estão a apostar

muito no que é barato, no que se desvaloriza (...) então, está a acabar por ficar uma imagem um bocado feia (DQ5).

Em simultâneo, os transformistas mais experientes acusam as novas *drags* de se apropriarem da arte por motivações distorcidas, porque “dizem 'já sou mulher'... mulher?! Não é assim que nasce um artista (...), é preciso nascer com veia artística.” (DQ8), afirmação que DQ2 complementa ao apontar que “(...) muita gente (...) utiliza aquela sexta-feira em que se pode fantasiar ou mascarar sob a tutela de ser *drag queen*, que não é na verdade (...)”.

2.2. Socioeconómicas

Os participantes descrevem um cenário de precariedade compaginado com a falta de espaços artísticos. Os baixos cachés inviabilizam a pretensão de assumir a prática *drag* como profissão, sendo necessário garantir outras fontes de rendimentos para fazer face ao investimento nos acessórios, maquilhagem e guarda-roupa. “É um trabalho muito inglório, por isso não se pode fazer disto um trabalho só, não é possível...” (DQ12). Se para quem tem uma situação estabelecida enfrenta uma série de dificuldades económicas, para os iniciantes as barreiras tornam-se mais opacas. “Para as *drags* mais pequenas, como eu menos conhecidas (...) é praticamente impossível” (DQ1). As recompensas pelas quais os transformistas competem são parcialmente satisfatórias e, na maioria dos casos intangíveis. Ainda assim, a realização criativa e artística sobrepõe-se às questões de segurança económica.

Fazer uma viagem (...), que só portagens, gasolina, o desgaste do carro, as coisas que eu levo para atuação me exigiram muito dinheiro para eu chegar lá e receber vinte ou trinta euros, que nem sequer meia viagem pagam (DQ3).

O cenário de incerteza económica, por outro lado, complica-se em geografias distantes de Lisboa e devido ao fraco investimento em espaços de espetáculos. “É preciso mais casas extra-gay (...) acreditam pouco no travesti... em Lisboa há mais, mas no Porto temos quantas casas de show?” (DQ12). Situação corroborada pela experiência de um dos participantes que se mudou para a capital, onde diz ter encontrado “muitas mais oportunidades, principalmente na área em que trabalho (...) quando falo no Porto, falo no Norte no geral, (...) tem tudo para ter o que Lisboa tem, mas, pronto, ainda faltam oportunidades de trabalho” (DQ4).

As assimetrias acentuam-se para quem dispõe de apenas um espaço, caso de DQ3, “temos momentos, vão procurando coisas diferentes (...) Em Lisboa há mais variedade de

shows”, ou em Braga, onde, conta DQ9, é inexistente um espaço de sociabilidade daquela comunidade. “Para se fazer um momento para assistir a um episódio e de seguida festa, show, performance... estamos procurando um local fixe para fazer”.

A sub-representação nas agendas culturais convencionais assinala a marginalização económica e social da arte *drag*:

Vamos tendo algumas participações de *drag queens* que cantam ao vivo a participar no *The Voice*, por exemplo(...), mas também não sinto que seja valorizado, não sinto que exista, realmente, um investimento para que passe a ser, que haja mais *drag* na televisão (DQ3).

2.4. Idade

Para os transformistas mais velhos, a idade é percecionada como uma variável desfavorável às oportunidades de espetáculo. “Vem uma pessoa já de 40 anos e elas já não ligam nenhuma (...) o artista não tem idade, seja ele qual for, tem talento e é esse talento que as pessoas têm de ver” (DQ6). Há outros que sentem uma animosidade tácita por parte de outros atores, ao considerem-nos um empecilho: “Olha, tem lá uns que estão à espera que eu morresse; outras à espera que deixe a carreira para me substituir” (DQ7).

Estes depoimentos indiciam uma mudança do estilo tradicional para o estilo da nova geração (“agora são todos *drag queens*... não me chame *drag queen*... quase todos eles não fazem show” - DQ7), o que podemos prenunciar como conflito geracional.

Há aqui uma guerra entre dois mundos que é o mundo das mais velhas com o mundo das mais novas (...) Tem de haver algum respeito pela hierarquia (...), no entanto, eu acho que as pessoas mais velhas têm que aprender que há uma geração mais nova que vai dar continuidade ao que elas construíram (DQ4).

Em contrapartida, notámos o cuidado de participantes mais jovens em reconhecerem o papel histórico da geração mais antiga de transformistas, num processo de legitimação como membros da comunidade: “Se não fosse uma *drag* há muitos anos atrás pensar ‘eu vou-me vestir, eu vou fazer esta maquiagem, eu vou meter uma peruca’ (...) eu não estava cá, nem esta geração *drag queen* toda” (DQ1).

3. Significados Atribuídos às Experiências

Este tema aprofunda o sentido e o valor atribuídos às vivências da prática *drag*. As experiências são singulares, pelo que o processo de significação varia de acordo com o estilo de atuação, da perspetiva individual e das recompensas emocionais que daí resultem. Numa combinação de perceções, de valores e de emoções, entendemos que Ser, Fazer e Estar *Drag Queen* é também uma forma de empoderamento das identidades pessoais, uma via de realização e uma ferramenta educativa para a mudança de atitudes e de promoção da inclusão e da diversidade. Nesse sentido, é apresentado em três ramificações: “Vivências da Prática”; “Ressignificação e Demarcação da Expressão Artística” e “Autoconsciencialização”.

3.1. Vivências da Prática

As trajetórias individuais têm pontos de eclosão e significados distintos. O que os orientou para a prática *drag* tanto pode ser o primeiro contacto com o espetáculo (“Fui a uma casa no Porto, teria para aí 16 ou 17 anos, (...) e vi lá um espetáculo, foi a primeira vez que vi e disse ‘uau, eu quero fazer isto’” - DQ5), como uma situação inesperada ou a concretização de uma idealização.

Eu nunca quis ser *drag queen* (...) houve um dia, no Carnaval (...) foi uma fantasia tão minuciosa (...) e a imagem foi muito bem recebida (...) contrataram-me na hora para ser a imagem de uma discoteca. (DQ2); Eu sabia antes sequer de entrar em *drag* pela primeira vez, porque sempre pelas séries que vejo, por exemplo *RuPaul’s Drag Race* (DQ1); é como se tivesse um Porsche e ter que manter um Porsche durante a minha vida e me deixa feliz e realizado (DQ11).

Em alguns casos, o início da prática *drag* representou uma oportunidade para a autorrealização (“Gostava de ser ator, mas não consegui”- DQ7), uma forma de encontrar um novo sentido na vida, ou resgatar a competência artística.

Iniciei como *drag queen* de uma forma muito voltada para um *hobby* (...) durante a pandemia, que eu estava em casa o tempo todo, só trabalhávamos e não fazíamos nada (DQ9); Senti a necessidade de ter algo que me preenchesse os dias, porque estava habituado, realmente, de ter a dança depois da escola e como deixei de ter essa vertente senti sempre a falta de alguma coisa (DQ3).

Por outro lado, encontramos participantes que referem o efeito positivo que a prática *drag* tem em si, num processo, que para alguns é de autoconhecimento, para outros uma

forma positiva de auto-observação do corpo.

Tenho preconceitos com o meu corpo em [nome omitido] e em [nome omitido] não os tenho, eu consigo me refugiar na minha personagem (DQ5); É quase como uma terapia, faz-me tão bem estar ali a descobrir e a criar outra cara em cima da minha... faz-me descobrir algo mais de mim (DQ4).

A estética da personagem oferece, a alguns atores, a sensação de serem admirados e desejáveis pela feminilidade representada e de contingências de realização que seriam mais difíceis com a sua identidade masculina.

Já me permitiu chegar a muitos sítios que enquanto [nome omitido] nunca teria chegado. Já cheguei a grandes palcos, já ganhei concursos, já fiz entrevistas e o [nome omitido] por si só não teria as experiências que a [nome omitido] proporciona (...) (DQ3); O que mais me fascina é os aplausos do público e alguns homens dizerem ‘olha que mulher bonita’ [risos], é agradável ouvir (DQ8).

Para muitos dos participantes, a personagem é integrada como uma extensão de si e uma forma de explorar aspetos diferentes da sua personalidade.

É a criação de um alter-ego, de algo que na realidade acho que eu gostaria de expressar muitas vezes em rapaz e que não consigo e que de outra forma consigo (...) sou mais relaxado em homem e em mulher aquilo é-me natural, estar de saltos altos, sinto o cabelo atrás (...) com o peito aberto, toda... poderosa... (DQ12)

A estética *drag* é também a experimentação de um nível de liberdade que para uns é reflexiva, diluindo convenções sociais de “agir de forma diferente em situações, me sentir mais livre, mais solto, não me prender tanto a padrões sociais e poder vestir a roupa que eu quiser” (DQ9), enquanto para outros é uma liberdade evasiva. “Quando me começo a transformar, quase me esqueço de mim mesmo depois só estou mesmo à espera da reação do público e isso é que me fascina” (DQ6).

3.2. Resignificação e Demarcação da Expressão Artística

As *performances* funcionam como instrumento de resignificação e de demarcação da expressão artística das questões de identidade de género e de crenças fundeadas em representações sociais negativas.

O nosso objetivo como artistas é ensinar o público, mostrando o que é a nossa arte. Confundem muitas vezes com a identidade de género e não tem nada a ver (DQ4); Começo logo a dizer que sou uma mulher como o ovo Kinder, uma mulher com

surpresa...enfim, aquelas brincadeiras que as pessoas percebem logo que estão diante de um ator e não de uma bicha maluca (DQ6); Não conseguem muito compreender o transformismo como arte, porque antigamente não se chamava transformismo, era travesti e associavam muito ao travesti de rua, por culpa de muitos nós que apoderavam-se dessa imagem e faziam a prostituição (DQ5).

As propostas artísticas não se resumem ao entretenimento, tendo subjacentes formas provocadoras de sensibilização e de intervenção para a afirmação do conceito de arte, constituindo-se num lugar para a pluralidade de atores sociais. “É importante deixar claro que existem pessoas heterossexuais que fazem *drag*, existem pessoas transexuais que fazem *drag* e pessoas cis género também que fazem *drag* e isso é completamente normal (...)” (DQ9).

3.3. Autoconsciencialização

Os discursos da maioria dos participantes revelaram que o transformismo pode ser uma via facilitadora da identificação trans. Ao vestirem-se de mulher, esses indivíduos encetam um processo de desenvolvimento de consciência e de compreensão de aspetos essenciais da sua identidade, como nos exemplifica DQ4: “Eu tenho alguns casos de amigas minhas trans e elas tiveram alguma dificuldade, aliás, o *drag* ajudou-as a perceber aquilo que elas são na sua identidade de género”.

A participante trans, DQ10T, confirma o contributo do transformismo no *insight* da sua construção individual e de autoafirmação: “Eu queria não era transformar-me, era arranjar maneira de me identificar comigo mesma... eu era um rapaz efeminado, mas não feminino assim de aspeto (...) foi mais um incentivo para ganhar coragem e para ganhar conhecimento das coisas (...). Estar no papel da personagem permite a DQ10T vivenciar a feminilidade de uma forma segura e irreverente:

“Gosto mais de estar como [nome omitido] sinto-me mais...por acaso nunca pensei muito sobre isto [a participante ficou a refletir sobre o significado desta vivência]... fico mais atraente, sinto-me mais sensual, então, acho que isso me dá, enquanto mulher, mais segurança.”

4. Relação com a comunidade LGBTQI+: Ambivalência

Os participantes consideraram-se membros da comunidade LGBTQI+, sobretudo pela relação histórico-social como grupos minoritários e marginalizados. No entanto, a

maioria defende outras via de militância não necessariamente integradas nela (“consequimos os nossos direitos de igualdade dando respeito, saber colocar respeito, saber entrar e saber sair de qualquer lugar em que você entra e sai” - DQ11), tanto que apenas dois participantes estão envolvidos ativamente nas ações LGBTQI+. Ficou claro que a pertença àquela comunidade não é critério exclusivo para se ser *drag queen*. Esta categoria é explorada num único subtema: “Ambivalência”, por força da relevância dos padrões de significado da qualidade das dinâmicas entre estes dois grupos sociais.

A relação, pelo menos com um segmento da comunidade *gay*, é paradoxal. Por um lado, reconhecem que é nesta comunidade que encontram o público principal, dando visibilidade aos espetáculos, já que “a comunidade te dá o apoio e você devolve (...) trazendo entretenimento, trazendo educação e promoção de conhecimento (...)” (DQ9); por outro lado, a maioria dos participantes consideram que não são valorizados como artistas e sentem-se expostos a críticas depreciativas por minudências, como ilustra DQ5: “(...) 90 por cento não aprecia, é mais crítico ao espetáculo, mas não é crítico positivo é para deitar abaixo, negativo (...) se me faltar uma pedra num determinado sítio já é um problema para a comunidade LGBT...”

A sensação de pertença sobressai na partilha de interesses e de superação de barreiras socioculturais em que as *performances* têm “essa conduta de dar a ouvir e de fazer ouvir as vozes que não são ouvidas. Portanto, sim, existe aqui uma ligação que é inquebrável, é impossível de separar a arte *drag* da comunidade LGBTQI+” (DQ3). No entanto, a percepção de atitudes negativas face à estética *drag queen* esbate a dimensão desta união e faz emergir episódios de segregação. “Há muitos *gays* que nem gostam de ver outros que se vestem de mulher para fazer *show* (...). Conheço rapazes meus amigos que me dizem assim ‘ai, conheci um rapaz, mas quando me disse que fazia *show* já não o quis’(...)” (DQ10T).

Esta relação ambivalente força a proximidade da maioria das *drag queens* entrevistadas com o público heteronormativo, no seio do qual as suas propostas artísticas acolhem a recetividade desejada e disso dá-nos conta DQ12: “Prefiro mil vezes trabalhar para o publico heterossexual, é muito melhor, gosto muito mais (...) dá-me mais adrenalina, dá-me mais vontade (...) acho que é mais apreciado até.”

Discussão

No entendimento das pessoas que participaram no nosso estudo, as propostas

artísticas que apresentam afirmam-se como uma arte, ou até uma forma de cultura, que se dirige ao público. A prática *drag* configura, assim, uma expressão de arte destinada ao entretenimento (Freitas, 2015; Litwiller, 2020; McCormack & Wisnall, 2021), cujas estéticas contrariam as definições canónicas de *performance*. Segundo Schechner (2003), um ator tanto se move pelo espetáculo, pelo teatro, pela dança e pela música, porém, é o contexto histórico-cultural que determina o que é arte. Da mesma forma que as qualidades físicas e morais não são intrínsecas a atributos corporais do homem ou da mulher, mas o resultado da interpretação social dessa diferença, ao definir-lhes normas de comportamento estereotipado (Le Breton, 2006).

Os resultados deste trabalho expõem uma realidade que se articula por entre uma série de dificuldades e complexidades. Alguns dos fenómenos sociais identificados são transversais à sociedade, em particular a discriminação etária. A inclusão de quatro artistas com mais de 60 anos abriu-nos um ângulo de análise de uma população subestudada na literatura das ciências sociais, facto que coincide com as conclusões de Donorfio et al. (2022). Após uma revisão da literatura, os autores perceberam que as *drag queens* mais velhas não são objeto de estudo, pelo que consideram importante entender a relação entre o envelhecimento do artista e a mudança entre o estilo *drag* tradicional para o *drag* do século XXI, bem como perceber como a expressão *drag* pode ser uma ferramenta de promoção da resiliência. Parece-nos, também, pertinente desenvolver esta questão em trabalhos futuros, até para se compreender a forma como estas experiências são interiorizadas pelos transformistas mais velhos e para tornar clara a relação entre o envelhecimento e a prática *drag queen*, e o impacto nas dinâmicas dos seus atores.

As *drag queens* que participaram neste trabalho personificam uma aparente feminilidade polissémica, sensibilizando o nível de entendimento sobre a diversidade de estéticas utilizadas neste fenómeno e, sobretudo, permitem perceber como os atores incorporam certos marcadores sociais femininos no processo transformativo. Os resultados demonstraram que a personagem é adaptável ao modo como os atores pretendem ser percebidos e validados pelo público, de acordo com o seu estilo performativo, havendo ainda a flexibilidade para mostrar elementos identitários da região de onde são oriundos. Este é um fator que nos parece interessante pelo facto de os seus criadores valorizarem e partilharem aspetos culturais diferentes aos do contexto onde habitam e atuam. Tal significa que o processo de criação e desenvolvimento da personagem *drag* implica a compreensão e uma intenção do ato de representar a feminilidade (Dougherty, 2017), embora o objetivo principal não seja o de desempenhar o papel da mulher. Por conseguinte, o cenário do palco

constitui um espaço social para a concretização de diversas fantasias (Oliveira et al., 2018), onde o indivíduo projeta intencionalmente uma aparência que manipula com vestuário, expressões faciais, gestos ou movimentos corporais como estratégia para criar uma impressão nos outros (Goffman, 1993). E, assim, sugerir uma ampla gama de significados simbólicos, em que a *performance drag* é uma descoberta da representação da feminilidade, que pode mudar de acordo com as autopercepções, as intenções e as escolhas estéticas, de modo a torná-la mais significativa a cada um dos atores (Dougherty, 2017).

Ao descreverem as fontes de inspiração para a construção das suas personagens, os participantes indiciam uma mudança de estéticas performativas *drag*, algumas das quais têm absorvido dimensões sociais e culturais próprias de um tempo histórico, como defende Greaf (2015). Percebemos que a representação da feminilidade pode ser ancorada na afirmação social e política da mulher, pelo que se depreende a tendência da nova geração em inspirar-se no pensamento pós-estruturalista, reforçando esse simbolismo na sua identidade artística (Greaf, 2015; Taylor & Rupp, 2004). Podemos analisar a cultura *drag queen* também através da lente da interseccionalidade (McNeal, 1999), por juntar duas identidades sociais oprimidas pela cultura machista — a homossexualidade masculina e a feminilidade. Por conseguinte, os espetáculos têm o potencial de desconstrução de estereótipos de género e da heterossexualidade (Horowitz, 2013; Levitt et al., 2017) e de afirmação de grupos minoritários (homossexualidade masculina, da mulher cis e trans). O que corrobora a teoria da performatividade de género e o poder subversivo *drag* defendida por Butler (2017). Além disso, notámos diferenças nas linguagens visuais e corporais entre os atores mais velhos e os mais novos, e o aparecimento de uma nova forma de transformismo que consiste numa combinação de traços femininos e masculinos (e.g. barba, bigode), como já constaram Rupp et al. (2010). O que prediz uma tentativa de abolição dos construtos de feminilidade e de masculinidade como produtos do sistema social e cultural (Greco & Kunert, 2016; Le Breton, 2006) e indica que o momento em que o indivíduo começa a carreira influencia significativamente a subjetivação da sua experiência (Knutson et al., 2021).

Por outro lado, a subvalorização da arte faz com que as *drag queens* se movam num contexto precário e incerto, já que os locais onde atuam pagam pouco e o que recebem não cobre o investimento na criação dos figurinos e nas deslocações. Além disso, o prazer em construir a personagem é condicionado pelo desgaste físico e emocional, porque a maioria dos artistas deste estudo trabalha durante o dia num outro emprego e dois deles, à altura das entrevistas, estavam no Ensino Superior, um deles trabalhador-estudante. Portanto, a prática e a vivência *drag queen* implica um duplo desgaste para a obtenção de uma recompensa

material e artística aquém das expectativas (McCormack & Wignall, 2021; Marín, 2022). O esforço e o sacrifício não se resumem à noite do espetáculo, já que os participantes estão conscientes de que estagnar num tipo de apresentação implicará a perda da atenção do público, o que precipitará o fim da atividade artística (Villanueva-Jordán, 2017). Os atores estão expostos a exigências permanentes de idealização e de preparação das coreografias, implicando uma atualização constante de técnicas e de competências, num processo que acaba por ser de autodescoberta do potencial criativo, o que coincide com os dados de Knutson et al. (2018).

A questão do espaço para os espetáculos surgiu frequentemente nos discursos, principalmente o desejo de maior visibilidade nas agendas culturais convencionais. Esta marginalização económica e social não se confina à perceção dos participantes deste trabalho. Alessandrin (2022) e McCormack e Wignall (2021) relatam situações semelhantes em França e na Grã-Bretanha, respetivamente, onde o transformismo atingiu grande popularidade por influência do programa televisivo *RuPaul's Drag Race*, conferindo o estatuto de cultura *Pop* às apresentações *drag* (Baxter et al., 2022). De resto, uma problemática identificada também no passado nos Estados Unidos da América (Berkowitz & Belgrave, 2010; Rupp & Taylor, 2003). Nesse sentido, a ação proativa dos participantes na autogestão da carteira de contactos tem sido fundamental para alcançarem contextos variados, até para ampliarem as possibilidades de retorno económico e de satisfação artística. Caminho, aliás, que reflete a tentativa em esbater o pressuposto de que a *drag queen* configura uma personagem de entretenimento em espaços noturnos para um público predominantemente LGBTQI+ (Ferreira & Aléssio, 2020; Villanueva-Jordán, 2017).

As dificuldades socioeconómicas aqui identificadas cruzam-se com as que resultam do aumento de novos atores transformistas, facto percecionado como uma ameaça à quebra da coesão da qualidade das propostas artísticas (Knutson et al., 2018). Tratando-se de um grupo social em que recursos sociais e económicos são muito limitados, a competição contribui para um clima de disputa e de desconfiança. Em contrapartida, percebe-se a formação de redes de apoio social e de relações proximais, envolvendo uma variedade de interações e de comportamentos, a partir das quais se desenham relações hierárquicas entre “filhas” e “mães” *drag*, estas já com um estatuto artístico (Moncrieff & Lienard, 2017), cuja experiência ajuda a criar um sentido de comunidade *drag*, com benefícios recíprocos (Hopkins, 2004). Notámos nestas dinâmicas uma estrutura e funcionamento que se aproxima do conceito de orgânica social. Para Luhmann (2000), o sistema da arte é um sistema social autónomo que gera as suas próprias normas e códigos assentes numa comunicação simbólica

e estética, e se reproduz por via da autorreferência. Pela forma como os participantes se referiam criticamente ao segmento da nova geração *drag*, deduzimos que existe um reportório específico que determina quem é e como dever ser uma *drag queen*, tal como encontrámos no trabalho de Villanueva-Jordán (2017). Deste modo, seria interessante aprofundar esta articulação e analisar os seus efeitos nos indivíduos deste grupo social, tendo ainda em conta os conflitos e a competição emergentes como prováveis variáveis de exclusão.

A experiência corporal da prática *drag* propicia uma compreensão aprofundada das múltiplas dimensões e interpretações do corpo do seu ator, sem, contudo, dar-se o fenómeno identidade ator-personagem. A identidade artística existe apenas no ato performativo, não é real (Goffman, 1993), e exhibe diferenças marcantes no comportamento e na relação interpessoal do ator fora do palco (Ferreira & Aléssio, 2020; Knutson et al., 2019). Os participantes descrevem as suas personagens na terceira pessoa e no género feminino, como se fosse uma entidade distinta e separada do seu “eu” masculino, ainda que sejam interdependentes no ato de construção (Hopkins, 2004). Tanto que encontrámos um ator que não considera importante consolidar uma imagem integralmente feminina, ao manter a barba como referência da sua identidade como homem.

Ficou, igualmente, patente que a expressão artística de feminilidade não prenuncia um desejo implícito de mudança de sexo, tal como constataram antes Chidiac e Oltramari (2004), Rupp et al. (2010) e Knutson et al. (2019). Os participantes vincaram nos seus discursos que ser *drag queen* não configura uma identidade de género e que ser trans não é o mesmo que ser, estar ou fazer *drag*, afirmando claramente o transformismo como arte. Ou seja, é uma forma alegre e descontraída de expressar uma identidade diferente da que o indivíduo se apresenta na realidade social em que se inscreve (Litwiller, 2020), apenas com um propósito artístico. Por outro lado, os resultados deste estudo reforçam o reconhecimento da prática *drag* como via segura para a expressão e para autoafirmação da mulher trans (Knutson et al., 2019; Rupp & Taylor, 2003) e uma oportunidade para quebrar o processo de subjetificação imposto por segmentos transfóbicos da sociedade, como verificou Litwiller (2020). Segundo as descrições dos participantes, o transformismo apresenta-se num espaço social e psicológico aberto à expressão da pluralidade de géneros e de sexualidade, em linha com as reflexões de Alessandrin (2022), Greco e Kunert (2016). A vivência da personagem proporciona, como diz Le Breton (2001), o abandono do corpo social, numa manifestação de liberdade de imaginação e de fantasia sem condicionamentos socioculturais, numa autoexploração dos limites, significando para alguns um alter-ego, criado de acordo com a

subjetividade de cada ator. A possibilidade de alterar a sua personalidade através da personagem pode ser vivida como uma forma de expressão segura e livre de julgamentos (Hopkins, 2004; Knutson et al., 2019).

Para as pessoas entrevistadas, a experiência pessoal evolui para o autoconhecimento e proporciona a percepção de um poder situacional por via da feminilidade artística, o que coloca o ator perante variadas possibilidades de autorrealização e de alguma projeção social que não seria alcançável sem o impulso da personagem feminina. Vislumbramos neste cenário um potencial de subversão do *status quo* de uma realidade socialmente construída sob o signo masculino. Neste sentido, o ator granjeia um estatuto especial dentro da comunidade *drag*, ganha visibilidade, desfruta de oportunidades e de vivências que não lhe seriam acessíveis na sua identidade como homem, num processo paradoxal entre celebridade e marginalidade (Berkowitz & Belgrave, 2010; Knutson et al., 2018), sendo, também, uma forma de se realizar artisticamente (McCormack & Wisnall, 2021). No fundo, as motivações para escolha da atividade artística são tão diversas como os estilos performáticos, na maioria dos casos não é intrínseca, mas espoletada por uma situação ou oportunidade de contacto com os espetáculos. Por outro lado, reside no vínculo afetivo entre o ator e a prática a resolução de tensões psicológicas, cujo corpo ganha uma versão mais positiva na vivência de uma aparência feminina (Muñoz, 1997), enquanto para outros tem uma função catártica e é uma forma de explorar as suas emoções (Knutson et al., 2018). Neste sentido, a prática *drag queen* é uma vivência multidimensional que coloca o ator num processo de autorreflexão e de autoexame do seu potencial individual.

Apesar de todos reconhecerem maior aceitação social, persistem percepções de estereótipos negativos, alguns devido à desinformação de uma parte da sociedade em que consiste o transformismo, sendo confundido com uma identidade trans (Hopkins, 2004), outros devido a uma visão estigmatizante da figura *drag queen* (Amanajás, 2015). Algumas das narrativas indicam-nos resistências e intolerância implícitas em atitudes e verbalizações, sobretudo, em contextos fora do espetáculo. Neste aspeto, a experiência de um dos participantes parece-nos relevante pela forma como reagiu com o seu “eu” masculino a um comentário que considerou ofensivo, quando se encontrava num espaço público durante o dia — uma ação idêntica à identificada por Mendoza e Valtierra (2021). Com efeito, algumas das narrativas revelam a carga simbólica do corpo como meio de comunicação instrumental, cujos espetáculos têm um papel educativo de promoção de mudanças de atitudes do público. Esta situação pode complicar-se pelo que Alessandrin (2022) classifica de precariedade relacional, face à não aceitação dos familiares da simbiose entre *drag queen* e a

homossexualidade masculina, como aconteceu na vida de um dos participantes, especificamente, na relação com o pai.

A arte *drag* afirma-se num dispositivo festivo que dá visibilidade e tem implicações sociais no seio da comunidade LGBTQI+ (Baxter et al., 2022). No entanto, deparamo-nos com perceções de segregação por parte de um segmento da comunidade *gay*, algumas concordantes com a teoria da dupla-estigmatização (Berkowitz et al., 2007). O que podemos discutir a partir dos nossos dados é que a relação com a comunidade se define de uma forma ambivalente, cujas dinâmicas da prática e da vivência *drag* nem sempre são harmoniosas e, em alguns casos, são percecionadas como tentativas de desvalorização e de desrespeito pelo transformismo, embora não generalizadas a todos os espaços e à população *gay*. Aliás, uma problemática semelhante à que Berkowitz et al. (2007) sinalizaram em atuações em contextos artísticos amadores, o que pressupõe que uma conjuntura estruturante e profissionalizante tende a gerar satisfação e realização dos atores. Por essa razão, consideramos relevante direcionar um estudo que esclareça as circunstâncias subjacentes a esta ambivalência e delimite os contextos específicos em que ocorre este fenómeno.

Conclusão

Este trabalho pretendeu dar um contributo para a escassez de literatura científica sobre a atividade *drag queen*, particularmente em Portugal, através de um estudo exploratório de natureza qualitativa. Para tal, propusemo-nos a conhecer as vivências do processo de transformação, a compreender os significados atribuídos às atuações, e ainda a entender os desafios e as complexidades desta prática artística, sendo que as narrativas das 12 pessoas participantes responderam às questões de investigação que fundearam este trabalho.

Resulta deste trabalho uma perspetiva compreensiva sobre a prática e a vivência *drag queen* em Portugal, cuja realidade se encontra trespassada por várias dificuldades tanto a nível social, como económico, e debate-se com a falta de oportunidades e de espaços para espetáculos, bem como com a pouca valorização social e económica da sua arte. Tal facto, leva-nos a concluir que se trata de uma comunidade forçada a colocar-se em territórios marginais e excluídos do capital cultural. Além disso, o número de *drag queens* existente parece ser muito superior à procura do mercado, o que dificulta o acesso a eventos e a cachés capazes de cobrir o investimento que fazem nos diversos figurinos. Apesar do duplo esforço,

ao conciliarem a atividade profissional com o espetáculo *drag* à noite, percebemos que as pessoas participantes gostam do seu trabalho e sentem-se motivadas para a criação de propostas artísticas, procurando o apoio e o carinho do público.

Fica também claro o que significa o transformismo para os participantes: é uma expressão artística, onde a liberdade é a base da sua identidade artística. Ao considerar o transformismo uma arte, elas deixam subentendido que faz parte de uma cultura contemporânea e, por conseguinte, reclamam esse estatuto e um retorno económico adequado. Os discursos revelam ainda que o ator sente a necessidade de dissolver os estereótipos que vinculam o transformismo à identidade de género e à orientação sexual, defendendo que o espetáculo é um espaço plural, onde é possível promover a qualidade discursiva sobre a diversidade sexual, social e cultural.

Este trabalho expõe uma relação complexa entre as linguagens visuais *drag queen*, produzidas maioritariamente por homens homossexuais, e um segmento da comunidade LGBTQI+, o que reforça a pertinência desta investigação para o esbatimento do estigma latente relacionado com a essência do transformismo e o posicionamento identitário dos seus agentes. Isto sem, contudo, comprometer o potencial empoderador e de *insight* de indivíduos ainda em autodescoberta da sua identidade, caso das mulheres trans, conforme constatámos nos discursos dos participantes e na literatura consultada.

A arte *drag* permite aos atores exteriorizarem as suas emoções, desenvolverem o seu potencial criativo e várias competências e, simultaneamente, reivindicar direitos e o valor social que lhes concede um sentido de comunidade. Ao transformarem visualmente o corpo, os indivíduos sentem a disposição para experimentar outra maneira de ser sem a coerção social ou psicológica (Le Breton, 2022) e a liberdade para explorarem várias facetas do seu “eu”, por intermédio de uma personagem feminina que, em certos casos, sentem como versão mais positiva de si próprios e lhes proporciona autorrealização. O corpo deixa de ser obediente (Foucault, 1994) para se movimentar entre a aparência feminina e a essência masculina para dar lugar à fluidez do género (Egner & Maloney, 2015). Concluimos que para as *drag queen* a feminilidade é múltipla e que o corpo é uma superfície moldável, não restritiva às construções socioculturais.

Limitações e Potencialidades

Durante os contactos efetuados durante esta investigação, percebemos que a comunidade *drag* se encontra em crescimento e em expansão, pelo que este trabalho teria sido beneficiado se tivesse sido ampliado temporalmente, por forma a ser mais abrangente do ponto de vista geográfico e de experiências pessoais. Nesse sentido, consideramos que a amostra recrutada apenas parcialmente satisfaz os propósitos deste projeto. Faltou encontrar atores heterossexuais, o que daria maior solidez às narrativas dos participantes que consideram o transformismo um fenómeno de diversidade sexual e de género. Também consideramos que seria enriquecedor juntar à da única participante transgénero outras vivências idênticas, porém, com um início no contexto do transformismo mais contemporâneo.

De qualquer forma, sublinhamos a originalidade e a importância deste trabalho, e o seu contributo para colmatar a falta de conhecimento científico sobre o fenómeno estudado. O material obtido servirá, certamente, de base para o aprofundamento do conhecimento sobre este fenómeno social em futuras investigações. Assim como consideramos que a visibilidade que este trabalho dá às práticas e aos atores *drag queen* são um contributo importante para o seu reconhecimento e inclusão social.

Referências

- Alessandrin, A. (2022). Drag in the city: éléments pour une analyse du paysage Drag Queen français. *Le Sujet Dans La Cité, Actuels* n° 12(2), 235–248.
<https://doi.org/10.3917/lstdlc.012.0235>
- Almeida, S.J. (2009, julho 17). O Estado Novo dizia que não havia homossexuais, mas perseguia-os. *Público*. <https://www.publico.pt/2009/07/17/sociedade/noticia/o-estado-novo-dizia-que-nao-havia-homossexuais-mas-perseguias-1392257>
- Amanajás, I. (2015). Drag queen: Um percurso histórico pela arte dos atores transformistas. *Revista Belas Artes*, 6(16), 1-23.
- Baker, R. (1994). *Drag: a history of female impersonation in the performing arts*. New York University Press.
- Baxter, D., Leer, C., & Graham, A. (2022). Dragging up the night: Exploring the changing dynamic of audiences at drag events in the UK. *Journal of Policy Research in Tourism, Leisure and Events*, 15(2), 125–139.
<https://doi.org/10.1080/19407963.2022.2042816>
- Berkowitz, D., Belgrave, L., & Halberstein, R. A. (2007). The interaction of drag queens and gay men in public and private spaces. *Journal of Homosexuality*, 52(3–4), 11–32. https://doi.org/10.1300/j082v52n03_02
- Berkowitz, D., & Belgrave, L. L. (2010). She works hard for the money: Drag queens and the management of their contradictory status of celebrity and marginality. *Journal of Contemporary Ethnography*, 39(2), 159–186.
<https://doi.org/10.1177/0891241609342193>
- Bishop, C., Kiss, M., Morrison, T. G., Rushe, D. M., & Specht, J. (2014). The association between gay men's stereotypic beliefs about drag queens and their endorsement of Hypermasculinity. *Journal of Homosexuality*, 61(4), 554–567.
<https://doi.org/10.1080/00918369.2014.865464>
- Braun, V., & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3(2), 77–101.
<https://doi.org/10.1191/1478088706qp063oa>
- Braun, V., & Clarke, V. (2013). *Successful qualitative research: a practical guide for beginners*. SAGE Publications Limited.

- Butler, J. (2017). *Problemas de gênero feminismo e subversão da identidade*. Orfeu Negro.
- Chidiac, M. T. V., & Oltramari, L. C. (2004). Ser e estar drag queen: Um estudo sobre a configuração da identidade queer. *Estudos de Psicologia (Natal)*, 9(3), 471–478. <https://doi.org/10.1590/s1413-294x2004000300009>
- Donorfio, L., Chapman, B., & Henneberry, K. (2022, novembro 2-6). *Aging drag queens: Risks, rewards, expression and performance* [Apresentação em poster]. Annual Scientific Meeting, “Embracing Our Diversity. Enriching Our Discovery. Reimagining Aging”, Indianapolis, Estados Unidos. <https://doi.org/10.1093/geroni/igac059.3031>
- Dougherty, C. (2017). *Drag Performance and Femininity: Redefining drag culture through identity performance of Transgender Women Drag Queens* [Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual do Minnesota, Mankato]. Cornerstone: A Collection of Scholarly and Creative Works for Minnesota State University, Mankato. <https://cornerstone.lib.mnsu.edu/etds/730/>
- Egner, J., & Maloney, P. (2015). It has no color, it has no gender, its gender bending: Gender and sexuality fluidity and subversiveness in drag performance. *Journal of Homosexuality*, 63(7), 875–903. <https://doi.org/10.1080/00918369.2015.1116345>
- Ferreira, L. R., & Aléssio, R. L. D. S. (2020). A Experiência drag queen como transição na vida adulta. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, 20(3), 813–834. <https://doi.org/10.12957/epp.2020.54351>
- Filipović, A. (2021). Drag for everyone: Creative industries and the becoming-visible of drag in the 21st century Belgrade. *Sexualities*, 25(8), 1096–1110. <https://doi.org/10.1177/13634607211019364>
- Filipović, A. (2022). Becoming apart: Drag and the practice of immanent resistance in postsocialist Belgrade. *European Journal of Cultural Studies*, 136754942211444. <https://doi.org/10.1177/13675494221144468>
- Foucault, M. (1994). *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Relógio D’Água.
- Freitas, M. (2015). Podem chamar-lhe loucura, mas achamos que é cultura: A performance do transformismo em Lisboa. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 2(2), 271–294. <http://www.rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/view/279>
- Glaser, B. G., & Strauss, A. L. (1967). *The discovery of grounded theory: Strategies for Qualitative Research*. Transaction Publishers.

- Goffman, E. (1990). *Stigma: Notes on the management of spoiled identity* (2nd ed.). Penguin Books.
- Goffman, E. (1993). *A apresentação do eu na vida de todos os dias*. Relógio D'Água.
- Greaf, C. (2015). Drag queens and gender identity. *Journal of Gender Studies*, 25(6), 655–665. <https://doi.org/10.1080/09589236.2015.1087308>
- Greco, L., & Kunert, S. (2016). Drag et performance. *Encyclopédie Critique Du Genre*, 222–231. <https://doi.org/10.3917/dec.renne.2021.01.0254>
- Hall, S., & Du Gay, P. (1996). *Questions of cultural identity*. SAGE Publications Limited.
- Herek, G. M. (2004). Beyond homophobia: Thinking about sexual prejudice and stigma in the twenty-first century. *Sexuality Research and Social Policy*, 1(2), 6–24. <https://doi.org/10.1525/srsp.2004.1.2.6>
- Hopkins, S. J. (2004). Let the drag race begin. *Journal of Homosexuality*, 46(3–4), 135–149. https://doi.org/10.1300/j082v46n03_08
- Horowitz, K. R. (2013). The trouble with “queerness”: Drag and the making of two cultures. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 38(2), 303–326. <https://doi.org/10.1086/667199>
- Horta, B. (2016, abril 29). 40 anos de Finalmente: Viagem ao mundo secreto das plumas e extravagâncias. *Observador*. <https://observador.pt/especiais/40-anos-finalmente-um-segredo-mal-guardado-da-noite-lisboa/>
- Keenan, H. B., & Mess, L. M. H. (2020). Drag pedagogy: The playful practice of queer imagination in early childhood. *Curriculum Inquiry*, 50(5), 440–461. <https://doi.org/10.1080/03626784.2020.1864621>
- Knutson, D., Koch, J. M., Sneed, J., & Lee, A. (2018). The emotional and psychological experiences of drag performers: A qualitative study. *Journal of LGBT Issues in Counseling*, 12(1), 32–50. <https://doi.org/10.1080/15538605.2018.1421114>
- Knutson, D., Koch, J. M., Sneed, J., Lee, A., & Chung, M. (2019). An exploration of gender from the perspective of cisgender male drags queens. *Journal of Gender Studies*, 29(3), 325–337. <https://doi.org/10.1080/09589236.2019.1668260>
- Knutson, D., Ramakrishnan, N., McDurmon, G., Federici, D. J., & Koch, J. M. (2021). Drag performance and health: Predicting depression and resilience. *Psychology of Sexual Orientation and Gender Diversity*. <https://doi.org/10.1037/sgd0000542>
- Landers, S., & Kapadia, F. (2019). 50 years after Stonewall, the LGBTQ health movement embodies empowerment, expertise, and energy. *American Journal of Public Health*, 109(6), 849–850. <https://doi.org/10.2105/ajph.2019.305087>

- Le Breton, D. (2001). *Anthropologie du Corps et Modernité*. Presses Universitaires de France - PUF.
- Le Breton, D. (2006). *Sociologia do Corpo*. Editora Vozes
- Le Breton, D. (2010). Ingénieurs de soi: technique, politique et corps dans la production de l'apparence. *Sociologie et sociétés*, 42(2), 139–151.
<https://doi.org/10.7202/045359ar>
- Le Breton, D. (2022). *Cuerpos enigmáticos: variaciones*. LOM Ediciones.
- Levitt, H. M., Surace, F. I., Wheeler, E. E., Maki, E., Alcántara, D., Cadet, M., Cullipher, S., Desai, S., Sada, G. G., Hite, J., Kosterina, E., Krill, S., Lui, C., Manove, E., Martin, R. J., & Ngai, C. (2017). Drag Gender: Experiences of gender for gay and queer men who perform drag. *Sex Roles*, 78(5–6), 367–384.
<https://doi.org/10.1007/s11199-017-0802-7>
- Litwiller, F. (2020). Normative drag culture and the making of precarity. *Leisure Studies*, 39(4), 600–612. <https://doi.org/10.1080/02614367.2020.1800798>
- Luhmann, N. (2000). *Art as a social system*. Stanford University Press eBooks.
<https://doi.org/10.1515/9781503618763>
- Marín, E. L. (2022). Teatralidades drag queen: Ceación y comprensión de una práctica escénica- espectacular. *Pesquisas e Inovações Multidisciplinares em Ciências Humanas e Sociais no Século XXI*, 32-47. <https://doi.org/10.55232/1085002.3>
- McCormack, M., & Wignall, L. (2021). Drag performers perspectives on the mainstreaming of british drag: Towards a sociology of contemporary drag. *Sociology*, 56(1), 3–20. <https://doi.org/10.1177/00380385211008387>
- McNeal, K. E. (1999). Behind the make-up: Gender ambivalence and the double-bind of gay selfhood in drag performance. *Ethos*, 27(3), 344–378.
<https://doi.org/10.1525/eth.1999.27.3.344>
- Mendoza, A. L. R., & Valtierra, D. S. (2021). Emociones en torno a la violencia hacia las mujeres drag queen. *Revista Del Laboratorio Iberoamericano Para El Estudio Sociohistórico de las Sexualidades*, 6, 14–31. <https://doi.org/10.46661/relies.6288>
- Meyer, M. (1994). Introduction: Reclaiming the discourse of Camp. In M. Moe (ed.), *The Politics and Poetics of Camp* (pp. 1-19). Routledge.
- Moncrieff, M., & Lienard, P. (2017). A natural history of the drag queen phenomenon. *Evolutionary Psychology*, 15(2). <https://doi.org/10.1177/1474704917707591>
- Muñoz, J. F. (1997). The White to Be Angry: Vaginal Davis's terrorist drag. *Social Text*, 52/53, 80. <https://doi.org/10.2307/466735>

- Newton, E. (1979). *Mother Camp: Female impersonators in America* (2nd ed.). University of Chicago Press
- Nogueira, C. (2014). Construcionismo social, discurso e gênero. *Psicologia*, 15(1), 43.
<https://doi.org/10.17575/rpsicol.v15i1.490>
- Oliveira, T. Z. D., Guimarães, L. D. V., Caeiro, M. D. L., Caeiro, M., & Júnior, A. B. G. (2018). Identifying as a drag queen and the meaning of work. *RAM. Revista De Administração Mackenzie*, 19(spe). <https://doi.org/10.1590/1678-6971/eramd180060>
- Patton, M. Q. (2014). *Qualitative research & evaluation methods: Integrating theory and practice* (4th ed). SAGE Publications, Incorporated.
- Rupp, L. & Taylor, V. (2003). *Drag queens at the 801 Cabaret*. The University of Chicago Press.
- Rupp, L. J., Taylor, V., & Shapiro, E. I. (2010). Drag queens and drag kings: The difference gender makes. *Sexualities*, 13(3), 275–294.
<https://doi.org/10.1177/1363460709352725>
- Schechner, R. (2003). *Performance theory*. Routledge.
- Silvestre, M., Fialho, I., & Saragoça, J. (2014). Da palavra à construção de conhecimento científico: Um olhar reflexivo e meta-avaliativo sobre o guião de entrevista. *Comunicação & Informação*, 17(2). <https://doi.org/10.5216/31793>
- Sontag, S. (1964). Notes on "Camp". *Partisan Review*, 31(4).
https://monoskop.org/images/5/59/Sontag_Susan_1964_Notes_on_Camp.pdf
- Swedberg, R. (2020). Exploratory research. In C. Elman, J. Gerring, & J. Mahoney (Eds.). *In The Production of Knowledge: Enhancing Progress in Social Science* (pp. 17-41). Cambridge University Press eBooks.
<https://doi.org/10.1017/9781108762519.002>
- Taylor, V., & Rupp, L. J. (2004). Chicks with dicks, men in dresses: What it means to be a drag queen. *Journal of Homosexuality*. https://doi.org/10.1300/j082v46n03_07
- Teixeira, T., Grave, R., Aires, R., Pereira, C.G. (2021). *Isto não é um glossário: In/definições de gêneros e sexualidades*. Gentopia - Associação para a Diversidade e Igualdade de Género.
<https://drive.google.com/file/d/1YbDDxCXRXeFhfnmnyODcQLvEw-unKQXj/view>

- Tewksbury, R. (1994). Gender construction and the female impersonator: The process of transforming “he” to “she.” *Deviant Behavior*, 15(1), 27–43.
<https://doi.org/10.1080/01639625.1994.9967956>
- Villanueva-Jordán, I. (2017). Yo soy una drag quenn, no soy cualquier loco. Representaciones del ragqueenismo en Lima, Perú. *Península*, 12(2), 95–118.
<https://doi.org/10.1016/j.pnsla.2017.06.005>
- Zervignon, A.M. (2004). Drag shows: Drag queens and female impersonators. In C.J. Summers (Ed.), *The Queer Encyclopedia of Music, Dance, and Musical Theater* (pp.89-91). Cleis Press.

Anexos

Anexo A – Tabela do Guião das Entrevistas Semiestruturadas

Dimensões	Objetivos	Formulário de Questões
A- Caracterização geral do transformismo	- Conhecer aspetos particulares sobre o transformismo; - Compreender o processo de formação da personagem; - Tipificar os contextos dos espetáculos e possíveis relações de agenciamento; - Analisar as perceções do artista em relação ao público presente nos seus espetáculos.	1. Desde quando atua como <i>drag queen</i>? 2. Qual é a sua definição pessoal para transformista/<i>drag queen</i>? a. Quando monta a sua personagem pretende ficar igual a uma mulher ou criar uma representação de uma mulher? b. Como caracteriza a realidade <i>drag queen</i>? i. O que diria a uma pessoa que deseje experimentar como artista o espetáculo <i>drag queen</i>? c. Como é o processo de montagem da personagem para um espetáculo? d. Em que espaços artísticos/contextos realiza os seus espetáculos? i. Como é que chega a esses espaços artísticos? ii. Como são as dinâmicas da assistência com o seu momento de atuação? iii. Recorda-se de algum episódio com alguém da assistência que o tenha marcado?
B- Conhecer as motivações, experiência e os momentos de decisão em iniciar carreira artística	- Analisar as experiências; - Aferir possíveis acontecimentos com impacto na escolha do transformismo; - Analisar se existe uma interdependência entre a identidade da personagem <i>drag queen</i>	3. Qual o papel que a arte <i>drag</i> desempenha na sua vida? a. Acha que lhe permite vivenciar algo de diferente na sua vida? b. Em que momento particular da sua vida sentiu que queria ser <i>drag queen</i>? i. Costumava assistir aos espetáculos <i>drag</i>? c. O que é que o mais fascina na persona <i>drag queen</i>?

Dimensões	Objetivos	Formulário de Questões
	e a identidade pessoal do artista.	i. Sente que a atuação da sua personagem tem um propósito para além do mero entretenimento? d. Como é que entra na personagem e de que forma a vai incorporando em si? i. Quando termina o espetáculo consegue separar-se totalmente da personagem <i>drag queen</i>?
C- Conhecer dificuldades e complexidades sociais na prática do transformismo	- Entender como pensam que é a perspetiva social sobre o transformismo; - Explorar o potencial do transformismo em criar redes de apoio; - Identificar possíveis barreiras à prática do transformismo.	4. Como é ser <i>drag queen</i> em Portugal? 5. Como perceciona a aceitação do transformismo em Portugal? a. Sente-se à vontade para falar abertamente com pessoas fora deste universo que é <i>drag queen</i>? i. Se NÃO, no seu entender, quais serão as razões para essa limitação/entrave? b. Fora do espetáculo, qual é a sua ligação com o mundo <i>drag</i>?
D- Analisar as dinâmicas da prática e vivência <i>drag queen</i> com a comunidade LGBTQI+.	- Saber qual a relevância da comunidade LGBTQI+ na prática <i>drag queen</i>; - Dar espaço a partilha de possíveis situações decorrentes na inter-relação.	6. Qual é relação entre as práticas e a vivência <i>drag queen</i> com a comunidade LGBTQI+? a. Considera que a arte <i>drag</i> desempenha um papel particular nessa comunidade? i. Se SIM, o que resulta dessa inter-relação? b. Diria que está envolvido na comunidade LGBTQI+ de alguma forma?

Dimensões	Objetivos	Formulário de Questões
E-Conhecer perfil sociodemográfico dos participantes	- Recolher elementos sociodemográficos úteis para a análise do fenómeno; - Dados importantes para a caracterização da amostra.	7. Para terminar, peço-lhe que me dê alguns dados sociodemográficos que poderão ser úteis para a análise da sua entrevista: a. Qual é a sua idade? b. De onde é natural? c. Qual é o seu nível de escolaridade? d. Tem uma profissão além da atividade como <i>drag queen</i>? e. Qual é a sua orientação sexual? f. Com que género se identifica
F- Explorar ângulos do transformismo não previstos no guião	- Dar espaço à possibilidade de emergirem aspetos que não tenham sido abrangidos pelas questões anteriores; - Encerrar a entrevista.	8. Há alguma questão que ficou por lhe colocar e que considere relevante para a melhor compreensão da realidade <i>drag queen</i>?

Anexo B – Guião Adaptado à Participante Trans

1. Desde quando atua no contexto do transformismo?
 2. Tem uma definição pessoal para transformista?
- (Questão colocada intencionalmente para ver como a participante se posicionaria face ao fenómeno)
- a. Como caracteriza a realidade transformista?
 - i. O que diria a uma pessoa que deseje experimentar como artista o espetáculo transformista?
 - b. Segue um processo de montagem da personagem?

- c. Em que espaços artísticos/contextos realiza os seus espetáculos?
 - i. Como é que chega a esses espaços artísticos?
 - ii. Como são as dinâmicas da assistência com o seu momento de atuação?
 - iii. Recorda-se de algum episódio com alguém da assistência que a tenha marcado?
- 3. Qual o papel que a arte transformista desempenhou na sua vida?
 - a. Acha que lhe permite vivenciar algo de diferente na sua vida?
 - b. Em que momento particular da sua vida sentiu que queria trabalhar no contexto transformista?
 - i. Costumava assistir aos espetáculos transformista?
 - c. O que é que a mais fascina no espetáculo?
 - i. Sente que a atuação da sua personagem tem um propósito para além do mero entretenimento?
 - d. Como é que entra na personagem e de que forma a vai incorporando em si?
 - i. Quando termina o espetáculo consegue separar-se totalmente da personagem?
- 4. Como é trabalhar no contexto transformista em Portugal?
 - a. Como perceciona a aceitação do transformismo em Portugal?
 - b. Sente-se à vontade para falar abertamente com pessoas fora deste universo sobre o que faz?
 - i. Se **NÃO**, no seu entender, quais serão as razões para essa limitação/entreve?
 - c. Fora do espetáculo, qual é a sua ligação com o mundo transformista?
- 5. Como é a relação entre as práticas e a vivência transformista com a comunidade LGBTQI+?
 - a. Considera que a arte *drag* desempenha um papel particular nessa comunidade?
 - i. Se **SIM**, O que resulta dessa inter-relação?

- b. Diria que está envolvida na comunidade LGBTQI+ de alguma forma?
6. Para terminar, peço-lhe que me dê alguns dados sociodemográficos que poderão ser úteis para a análise da sua entrevista:
- a. Qual é a sua idade?
 - b. De onde é natural?
 - c. Qual é o seu nível de escolaridade?
 - d. Tem uma profissão além da atividade como transformista?
 - e. Qual é a sua orientação sexual?
7. Há alguma questão que ficou por lhe colocar e que considere relevante para a melhor compreensão da realidade transformista?

Anexo C - Declaração de Consentimento Informado

A presente investigação realiza-se no âmbito da Dissertação do Mestrado em Psicologia da Justiça e da Desviância da Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade do Porto da estudante Maria Cristina Aguiar, orientada pela Professora Doutora Alexandra Oliveira. O objetivo deste trabalho é conhecer a vivência pessoal como *drag queen*. Para participar no estudo é necessário ter pelo menos 18 anos de idade, e estar envolvido na atividade artística *drag queen*. Nesse sentido, gostávamos de contar com a sua participação que envolve a realização de uma entrevista com questões focadas nas motivações, significados da prática transformista e a sua relação com a comunidade LGBTQ+. Ser-lhe-ão solicitados alguns dados sociodemográficos, apenas com o propósito de facilitar a análise dos dados obtidos a partir da entrevista. Em nenhum momento lhe será pedido o nome civil ou artístico (mas pode mencioná-los se se sentir à-vontade), e qualquer contacto ou outro dado que o possa identificar, garantindo, assim, o seu anonimato. As informações fornecidas serão tratadas também de forma anónima, destinando-se exclusivamente aos objetivos deste projeto. Para o efeito, solicito a sua autorização para gravar a entrevista, uma vez que o registo áudio/vídeo garante a reprodução exata das suas palavras e será conservado apenas pelo período necessário para atingir os objetivos da investigação, sendo depois destruída.

A sua participação é voluntária podendo, a qualquer altura, parar ou recusar participar, sem que tal resulte em qualquer prejuízo para si. Caso no final chegue à conclusão que não deveria ter dado a entrevista, a mesma será apagada nesse momento. Garantimos que não há riscos previsíveis associados à sua participação neste estudo, e a sua participação pode ser informativa e/ou poderá permitir-lhe refletir sobre questões importantes, pelo que consideramos que poderá ter interesse para si.

Peço-lhe agora que leia em voz alta os seguintes itens para que fique gravado o seu consentimento:

Eu [nome completo do/a participante] declaro ter-me sido lido e ter compreendido este documento, bem como as informações verbais que me foram fornecidas e assevero que

1. Sou maior de idade;
2. Foram-me explicados os objetivos gerais do estudo, assim como as condições de participação;
3. Aceito participar voluntariamente;
4. Tenho a garantia que os dados são anónimos e serão apenas usados para fins de investigação científica;
5. Tenho a garantia que posso desistir de participar, a qualquer momento.

Anexo D – Mapa Temático da Análise



A Prática e a Vivência *Drag Queen* em Portugal: Um Estudo Exploratório

Maria Cristina Aguiar

FACULDADE DE PSICOLOGIA E DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO

