

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

David Ceccon dos Santos

**DRAG-QUEER ALMA NEGROT:**  
**o corpo como montagem artística**

Porto Alegre  
2017

### CIP - Catalogação na Publicação

Santos, David Ceccon  
Drag Queer Alma Negrot: o corpo como montagem  
artística / David Ceccon Santos. -- 2017.  
116 f.  
Orientadora: Camila Monteiro Schenkel.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto  
de Artes, Curso de Artes Visuais, Porto Alegre, BR-  
RS, 2017.

1. arte . 2. corpo. 3. queer. 4. drag queen. 5.  
montagem. I. Schenkel, Camila Monteiro, orient. II.  
Título.

David Ceccon dos Santos

**DRAG-QUEER ALMA NEGROT:  
o corpo como montagem artística**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Artes Visuais como requisito parcial para obtenção de diploma de bacharel em Artes Visuais.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Camila Monteiro Schenkel

Banca examinadora:

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Paola Basso Menna Barreto Gomes Zordan

Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras

Porto Alegre

2017

*A maioria ignora o que não tem nome; e a maioria acredita na existência de tudo o que tem um nome.*

(Paul Valéry)

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe, pelo apoio e amor incondicional e por acreditar em mim e em minhas escolhas, mesmo quando eu duvido delas. Por sua força, determinação e bom humor que sempre me inspiram. Ao meu pai, pelo amor incondicional, pela compreensão, apoio e paciência para me ouvir chorar as pitangas. E pelas térmicas de café compartilhadas. Ao meu irmão, por estar sempre à porta ao lado. Ao meu meio-irmão, pela alegria e pelas horas de brincadeira. E ao Frederico, nosso cachorro, por estar literalmente sempre ao meu lado durante este processo de escrita.

Ao meu namorado, Pedro Flores, por me aturar durante este processo. Pelo amor e companheirismo sempre. À Claudia Prass, por estar diariamente ao meu lado, partilhando deste estágio de formação. E, principalmente, pela amizade e pelas nossas montanhas-russas de emoções e birutices. Também à Gabriela Loss, por isso e por sua amizade, loucura e força. Aos meus amigos Cadu, Gui Cardoso, Isabela, Nina, Alice, Calvin, Richer, Rafa, Lipe, Marcelo, Gui F. e Fernando por todas as vezes que “fracassamos” juntos. A Ana Carolina e Camila Ling, pela amizade e por compartilharem suas existências comigo.

Ao meu querido orientador, professor e amigo Alexandre Santos, por ter me acolhido como bolsista em sua pesquisa e por ter estado ao meu lado durante todo este meu percurso, me guiando e compartilhando seu amor pela pesquisa, pela arte e pelas questões da diferença. Agradeço a ele, também, por ter orientado este trabalho durante a primeira etapa deste processo.

À minha orientadora Camila Schenkel, por ter aceito o desafio de me acompanhar durante esta segunda etapa de escrita. Pelas imensas contribuições que me ajudaram a chegar até aqui. (Aproveito para pedir perdão pelos eventuais cabelos brancos que possa ter causado a ela.)

Aos professores Paola Zordan e Eduardo Veras. A este último, por me acolher amavelmente como orientando em um momento anterior a Camila poder assumir esta posição. A ambos, por suas valorosas e instigantes contribuições nesta etapa final de minha graduação. Aos demais professores do IA.

Aos meu *wifi*, por todas as dores de cabeça ao longo da pesquisa, por se negar a funcionar nos momentos mais cruciais.

## RESUMO

Em *Drag Queer Alma Negrot: o corpo como montagem artística*, proponho-me a analisar a produção do jovem artista porto alegreense Raphael Jacques (1995), que encarna sua construção artística em seu *alter ego drag queer* Alma Negrot, partindo do recorte dos trabalhos em fotografia divulgados nas redes sociais. Dentro deste recorte, intento perceber os encontros e possíveis intersecções de sua arte com questões do universo *drag queen* e da Teoria Queer, bem como com a realidade política e social brasileiras relativa ao universo LGBT e a outras minorias sociais. Nesta perspectiva de análise, proponho, também, um exercício de aproximações entre o trabalho de Raphael Jacques e outras poéticas artísticas que compartilhem desses eixos temáticos.

**Palavras chave:** arte, *queer*, corpo, gênero, *drag queen*, montagem

## ABSTRACT

In *Drag Queer Alma Negrot: o corpo como montagem artística*, I propose to analyze the production of the young Brazilian artist Raphael Jacques (Porto Alegre, 1995), who embodies his artistic construction in his alter ego drag queen Alma Negrot, from the scope of his works of photography released on social networks. Within his photography, I attempt to understand the encounters and possible intersections of his art with issues of the drag queen universe and Queer Theory, as well as trace a parallel with the Brazilian political and social reality related to the LGBT culture and other social minorities. In this perspective of analysis, I propose an exercise of approximations between the work of Raphael Jacques and other artistic poetics that share the thematic axes.

**Keywords:** art, queer, body, genre, drag queen, montage

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> Raphael Jacques, <i>(El Morocho)</i> , 2017 .....	16
<b>Figura 2:</b> Alma Negrot, <i>No mato um caboclo, na trilha, no vento, na noite escura no norte do tempo fazendo firula no dia e na noite, dançando pra Lua...</i> , 2015 .....	22
<b>Figura 3:</b> Raphael Jacques, <i>Cabloco das matas</i> , 2014 .....	24
<b>Figura 4:</b> Raphael Jacques, <i>Ni hombre ni mujer, TRANS-mutação</i> , 2012 .....	24
<b>Figura 5:</b> David Ceccon, <i>Sem título (veado enforcado)</i> , 2014 .....	26
<b>Figura 6:</b> David Ceccon, <i>Autorretratos com Armário (nº 7, 2, 8 e 1)</i> ., 2014-6 ..	27
<b>Figura 7:</b> David Ceccon, <i>Série Tinder</i> , 2015.....	28
<b>Figura 8:</b> Alaska Thunderfuck, <i>Imagem promocional para a 5ª temporada de RuPaul's Drag Race</i> , 2013 .....	35
<b>Figura 9:</b> Alma Negrot, <i>Armadura</i> , 2016.....	35
<b>Figura 10:</b> Nina Bonina Brown, <i>Montagens para a 9ª temporada de RuPaul's Drag Race</i> , 2017 .....	37
<b>Figura 11:</b> Milk, <i>Montagens para a temporada All Stars 3 de RuPaul's Drag Race</i> , 2017 .....	38
<b>Figura 12:</b> <i>Lady Bunny, Misstress Formika, Sweetie, Anna Conda e Tabboo!</i> no camarim da <i>Pyramid Club</i> , 1992 .....	41
<b>Figura 13:</b> Kim Chi, <i>Montagens da participante da 8ª temporada de RuPaul's Drag Race</i> , 2016.....	41
<b>Figura 14:</b> Alma Negrot, <i>El regreso de Alma Hayeck</i> , 2017.....	43
<b>Figura 15:</b> Alma Negrot, <i>Vida um novo suporte para a pintura</i> , 2016 .....	44
<b>Figura 16:</b> Alma Negrot, <i>Pájaro Rosado</i> , 2016 .....	46
<b>Figura 17:</b> Ryan Burke, <i>Autorretrato nº 72</i> , s.d. ....	46
<b>Figura 18:</b> Alma Negrot, <i>Registro de performance na Me Ocupa</i> , 2017 .....	47
<b>Figura 19:</b> Alma Negrot, <i>Eu recrio figurinos, eu plagio as cores que as borboletas imaginam</i> , 2015 .....	48
<b>Figura 20:</b> Alma Negrot, <i>Maquiagem de palhaço de hoje</i> , 2015 .....	48
<b>Figura 21:</b> Werner Pawlok, <i>Leigh Bowery</i> , 1988.....	49
<b>Figura 22:</b> Uli Weber, <i>Leigh Bowery</i> , 1990s .....	49
<b>Figura 23:</b> Fergus Greer, <i>Leigh Bowery, session VI, Look 33</i> , 1992 .....	50



<b>Figura 24:</b> Leigh Bowery, Frame de <i>The Legend of Leigh Bowery</i> , 2002 .....	50
<b>Figura 25:</b> Alma Negrot, <i>ECODRAG</i> , 2015. ....	52
<b>Figura 26:</b> Cassils, <i>Publicidade: Homenagem a Benglis</i> , 2011.....	54
<b>Figura 27:</b> Cassils, <i>O resiliente 20%</i> , 2013.....	54
<b>Figura 28:</b> Sara Panamby, Registro da performance <i>Trojan Whore</i> , 2012. ....	57
<b>Figura 29:</b> Alma Negrot, <i>La Vie En Rose</i> , 2015.....	58
<b>Figura 30:</b> Kardashians para a capa do <i>The Hollywood Reporter</i> , 2017.....	60
<b>Figura 31:</b> ORLAN, <i>A Mouth for grapes</i> , s.d. ....	61
<b>Figura 32:</b> ORLAN, <i>The Second Mouth</i> , 1993.....	61
<b>Figura 33:</b> Alma Negrot, <i>DON'T BE A QUEEN JUST BE A DRAG I</i> , 2015 .....	64
<b>Figura 34:</b> Alma Negrot, <i>DON'T BE A QUEEN JUST BE A DRAG II</i> , 2015 .....	64
<b>Figura 35:</b> Alma Negrot, <i>Alma em @aoruaura</i> , 2017.....	66
<b>Figura 36:</b> Cindy Sherman, <i>Untitled (#398, #355, #397 e #399)</i> , 2000 .....	68
<b>Figura 37:</b> Alma Negrot, <i>Cristallyne I</i> , 2017 .....	72
<b>Figura 38:</b> Alma Negrot, <i>Cristallyne II</i> , 2017 .....	72
<b>Figura 39:</b> Alma Negrot, <i>#AHEADBR I</i> , 2017 .....	72
<b>Figura 40:</b> Alma Negrot, <i>#AHEADBR II</i> , 2017 .....	72
<b>Figura 41:</b> <i>Printscreen</i> de um recorte de 9 imagens presentes no Instagram de Alma Negrot. ....	74
<b>Figura 42:</b> Alma Negrot, <i>Burlesque. Opulencia</i> , 2016 .....	80
<b>Figura 43:</b> Marcel Duchamp, <i>Rrose Sélavy</i> , 1921 .....	81
<b>Figura 44:</b> Andy Warhol, <i>Self-Portrait in Drag</i> , 1981 .....	83
<b>Figura 45:</b> Christopher Makos, <i>Imagem Alterada</i> , 1982 .....	83
<b>Figura 46:</b> Alma Negrot, <i>Don't be a queen just be a drag</i> , 2014 .....	86
<b>Figura 47:</b> Virgínia de Medeiros, <i>Sérgio Simone</i> , 2007-9 .....	88
<b>Figura 48:</b> Alma Negrot, <i>I love shoes</i> , 2016 .....	90
<b>Figura 49:</b> Alma Negrot, <i>I woke hard I woke heavy</i> , 2016 .....	90

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>1. NEM ISSO, NEM AQUILO, APENAS SER: APRESENTAÇÕES DE SI.....</b>	<b>15</b>
1.1. Alimentando o monstro: as existências de Raphael Jacques.....	15
1.2. Virando-se ao avesso: as existências de Alma Negrot.....	19
1.3. Raphael, Alma e eu: primeiras aproximações .....	23
<b>2. O DRAG EM ALMA .....</b>	<b>30</b>
2.1. Artista, <i>drag queen</i> ou o quê? Da cena cultural ao <i>drag</i> em Alma ....	30
2.2. Montagem do corpo e temporalidade <i>drag</i> .....	39
<b>3. ARTE E O QUEER EM ALMA.....</b>	<b>62</b>
3.1. Alma Negrot: performance, fotografia e internet.....	62
3.2. Gênero, pós-gênero e o <i>queer</i> em Alma .....	77
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>91</b>
<b>5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS .....</b>	<b>95</b>
<b>6. APÊNDICE A.....</b>	<b>101</b>
<b>7. APÊNDICE B.....</b>	<b>113</b>

## INTRODUÇÃO

Parece-me que deveria começar minha escrita de maneira simples, com a afirmação de que vivemos em um tempo de multiplicações de posições, práticas e dos próprios sujeitos. Não nos conformamos mais a verdades absolutas e únicas, vivemos em uma rede de discursos. Não temos mais certezas sobre nós mesmos, estamos em constante trânsito — e vivemos posicionados dentro e entre esses vários lugares do discurso. Estamos cada vez mais conscientes da complexidade que nos assola em vários âmbitos. Cada vez mais angustiados com a quantidade absurda de informações — e imagens — que nos cercam, e que crescem mais e mais a cada dia. Somos vítimas da facilidade com que podemos acessá-las.

Estamos repensando nossos sentidos de nós<sup>1</sup>. Parece estar se constituindo um novo paradigma, que transforma nossas certezas absolutas e nossa crença em uma essência do *ser* — imutável e única — tentativas inutilmente redutoras de explicar a experiência de *ser humano* em um século em que a globalização, as teorias pós-estruturalistas e, principalmente, a cultura digital abrem nossa percepção para a complexidade real de viver neste tipo de sociedade. Assim, nosso lugar de *ser humano* passa a ser descentrado e fragmentado, entendido como fluído, instável, passível de mudança, polimorfo, relativo, contraditório. Abrimos espaço para uma nova experiência no mundo, para a produção e para a visibilidade de novos saberes e novos discursos — descentrados, desierarquizantes, múltiplos.

Também, na arte, vivemos, desde o início da década de 1960, um fenômeno de complexificação e ressignificação do fazer artístico, no qual ideais como a celebração do ordinário e do cotidiano e a mescla entre arte e vida se

---

<sup>1</sup> Refiro-me, aqui, ao termo ‘sentidos de si’, cunhado por Stuart Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2011, p. 9.

inserir no fazer artístico, aproximando a arte da realidade<sup>2</sup>. Neste contexto, acompanhado as mudanças de ordem sociológica e filosófica das quais falei antes, a arte também dá vazão às micronarrativas e à diferença, atentando para a heterogeneidade de discursos e diluindo suas fronteiras. Abre-se a possibilidade, desta forma, para que o universo do privado, do íntimo, do individual seja explorado de forma sensível e exaustiva<sup>3</sup>.

Parece-me, ainda, que a arte hoje revela e lida com novos desafios e novas complexidades. Muito disso se deve à emergência da cultura digital e da facilitação do acesso à informação. O surgimento de novas formas de produção, reprodutibilidade e divulgação da imagem cria uma situação inédita: uma verdadeira avalanche de imagens com *scroll* infinito<sup>4</sup> atualizadas a cada instante no meio digital. Dentro desta lógica, ocorre uma proliferação massiva das práticas fotográficas que assumem diversas naturezas e diluem ainda mais as fronteiras entre categorias e definições antes mais ou menos estabelecidas, afetando as práticas até então consolidadas<sup>5</sup>. No campo da arte<sup>6</sup>, a ampla acessibilidade à internet e a popularização dos *smartphones* — fenômenos estes que fazem parte desta nova cultura digital — criam novos espaços de produção, divulgação, recepção e pensamento para os artistas<sup>7</sup>. Um local de natureza radicalmente diferente dos museus ou mesmo dos espaços alternativos explorados a partir dos anos 1960 e 1970 — como a rua —, em que as fronteiras e delimitações da definição do espaço da arte tornam-se líquidas ou, mesmo, intangíveis.

---

<sup>2</sup> MACIUNAS, George. Neo-Dada na Música, Teatro, Poesia, Arte, (1962). In: *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, s.p.

<sup>3</sup> Considerações formuladas a partir de CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. São Paulo, Martins, 2005 e ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

<sup>4</sup> *Scroll* infinito se refere às páginas da internet cujo conteúdo pode ser rolado infinitamente na tela. O começo da navegação é definido pelo horário de acesso do usuário à página, a partir de publicações mais recentes da rede de contatos da pessoa. Não existe fim ou limite da página, o conteúdo é sempre atualizado e sobreposto: cabe ao usuário decidir quando será o fim do seu acesso ao site. Um exemplo é o formato das redes sociais mais populares, como Facebook, Instagram ou Tumblr.

<sup>5</sup> DOBAL, Susana; GONÇALVES, Osmar. *Fotografia Contemporânea – Fronteiras e Transgressões*. Brasília: Casa das Musas, 2013, p. 7-8.

<sup>6</sup> Campo da arte é usado segundo a definição de Bordieu como um sistema estruturado em posições de poder e com regras instituídas que constituem e dominam o conhecimento específico da arte. BORDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

<sup>7</sup> GROYS, Boris. Art Workers: Between utopia and the archive. *E-flux*, Journal #45. New York: may 2013, p. 357.

Em outra esfera, a abertura dos estudos acadêmicos e do campo da arte no Brasil para as questões de representatividade e diferença possibilitam discursos que antes não estariam inseridos no sistema ganharem, não apenas visibilidade, mas certa centralidade nas práticas dos jovens artistas e nos estudos atuais de jovens pesquisadores e historiadores da arte. Assuntos relativos à presença e representação das mulheres na história da arte, ao racismo e ao preconceito, além do próprio questionamento sobre o eurocentrismo nas abordagens da arte têm formado circuitos de debates e de produção artística para temáticas voltadas à negritude, ao feminismo, ao gênero, à sexualidade, à descolonização, etc. Ao lado disso, vivenciamos uma crescente intenção de multiplicação e desierarquização dos discursos a partir dos diversos locais de fala<sup>8</sup>, situação essa que proporciona uma maior atenção e inserção de artistas que vivam, repensem e sensibilizem questões minoritárias em suas poéticas.

Por isso e dentro deste grande contexto social, político, histórico e artístico, sinto a necessidade primeira de me apresentar e afirmar: sou um artista escrevendo sobre outro artista. E, mais do que isso, sou um artista jovem escrevendo sobre outro jovem artista. Penso que a escolha por este artista talvez fale tanto ou mais sobre mim quanto sobre meu objeto de estudo, pois as questões que abordarei aqui atravessam, também, minha poética, meu discurso, minha vida e meu interesse como pessoa e como artista. Nossas trajetórias, minha e de Raphael Jacques, parecem se encontrarem a partir de um eixo central que pretendo analisar neste trabalho: o gênero e as identidades.

Comecei a atuar como artista pensando estas questões no início de 2013, e, ao lado disso, desenvolvi uma pesquisa teórica de Iniciação Científica a partir de artistas que trabalhassem sob a perspectiva da marginalidade, diferença e desconstrução de gênero. Esta investigação ocorreu entre 2012 e 2017, período em que estive vinculado à pesquisa *A fotografia na arte contemporânea: diferença e micronarrativas* do professor Alexandre Santos, como bolsista PIBIC-

---

<sup>8</sup> Conceito advindo de Foucault que expressa a noção de que sujeito é dependente e está situado necessariamente em um domínio do discurso. Esta posição ocupada por este sujeito estará, assim, sempre inserida em uma rede de poder em relação a outras posições de discurso, sem que jamais nenhuma delas possa ser considerado titular. FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do Saber*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p. 205.

CNPq. Ao longo do meu percurso de graduação, alternei sob estas duas perspectivas da arte – a da teoria e a da prática - que dividiam fronteiras, se retroalimentavam, se incomodavam. Por vezes uma e sobrepunha a outra, mas em nenhum momento elas se encontravam, efetivamente, em minha produção – nem teórica, nem poética. É nesta caminhada, entre teoria e prática de arte, que optei por estudar a produção de Raphael Jacques e fazer dele o tema do meu trabalho de conclusão de curso, a partir de uma proposta de uma escrita que se aproxime deste artista como forma a estabelecer um diálogo.

Feita esta contextualização geral que julgo necessária para compreensão deste trabalho, apresento, propriamente, o foco de minha pesquisa: elaborar uma reflexão para a produção do artista porto alegreense Raphael Jacques (1995), que encarna sua construção artística em seu *alter ego drag queer* Alma Negrot. Escolho trabalhar a partir do recorte de seus trabalhos em fotografia divulgados nas mídias digitais e intento perceber os encontros e possíveis intersecções de sua arte com questões do universo *drag queen*, com a Teoria Queer<sup>9</sup> e com a realidade política e social brasileiras relativas ao universo LGBT e outras minorias sociais<sup>10</sup>. Neste processo, proponho cruzamentos entre o trabalho de Raphael Jacques com o de outros artistas, pensando em pontos de contato entre essas poéticas.

Ao escolher trabalhar com um artista jovem e próximo a mim — que tem uma produção tão recente e transgressora — me deparei com alguns desafios centrais para a execução desta pesquisa. Uma primeira característica deste trabalho é a escolha em constituir as minhas fontes pautadas no diálogo direto com Raphael Jacques. Desta forma, a partir de entrevistas que realizei com ele, levo em conta o discurso do artista sobre o seu processo e interesses poéticos

---

<sup>9</sup> A Teoria Queer tem suas origens entre o final dos anos 1980 e início dos 1990, a partir de uma tensão de teóricas com o feminismo tradicional em relação a ideia de construção do gênero e identidade. Um dos marcos iniciais da teoria é o livro da filósofa pós-estruturalista estadunidense Judith Butler, *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*. Sua primeira edição foi publicada em 1990 nos Estados Unidos pela editora Routledge. O livro só chegou ao Brasil em sua versão traduzida para o português *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade* em 2003, pela editora Civilização Brasileira.

<sup>10</sup> Apesar de existirem críticas por parte de alguns estudiosos para o conceito de minoria, pretendo pensar no termo como Melo o define, relativo à “natureza de acesso ao poder, isto é, grupos que podem até ter um número elevado de membros, mas que têm menos acesso aos mecanismos de poder. Esses grupos podem também ser de natureza étnica (negros, por exemplo, característica genética) ou ativistas (aqueles que o *status* é adquirido, fruto de uma opção)”. MELO, Victor de Andrade de. *Lazer e minorias sociais*. São Paulo: IBRASA, 2003, p. 24.

e sua visão de mundo. Também reuni entrevistas de terceiros, às quais tive acesso pela página de Facebook do artista e por pesquisas através do Google e Youtube<sup>11</sup>. Ele me disponibilizou, além disso, alguns materiais de seu acervo pessoal, como textos que ele próprio escreveu sobre seu trabalho. Acredito ser interessante acrescentar que, até onde pude apurar, não existe ainda literatura e pesquisas acadêmicas sobre ele, sendo impossível o exercício de traçar paralelos com fontes secundárias.

Um segundo desafio foi delimitar o escopo de estudo frente às diversas linguagens artísticas que Raphael Jacques utiliza — desde a performance presentificada, o vídeo, a fotografia, até as oficinas de maquiagem, as atuações como DJ ou maquiador, os trabalhos com direção de arte, etc. Assim, para esta pesquisa, escolhi o recorte a partir da forma com a qual eu posso me relacionar e acessar o trabalho de Alma Negrot diretamente: as fotografias disponibilizadas pelo artista em suas páginas de Facebook<sup>12</sup> e de Instagram<sup>13</sup>. Um terceiro ponto deste projeto foi lidar com fenômenos muito recentes do mundo contemporâneo, com os quais o trabalho de Raphael se imbrica e dialoga ativamente. Fenômenos como a emergência da cibercultura, a ampliação dos discursos sobre os locais de fala e sobre a diferença, os universos da cultura *pop* e do *drag queen* contemporâneos brasileiros, as festas de rua, entre outros.

Diante dessa situação, optei por estruturar este trabalho em três grandes capítulos que se ramificam em alguns subcapítulos. No primeiro capítulo, faço uma breve apresentação do artista e de seu *alter ego*, Alma Negrot. Também me apresento e relato como entrei contato com sua poética, estabelecendo paralelos entre nossos interesses e práticas artísticas. No segundo capítulo, analiso o trabalho de Raphael Jacques a partir da perspectiva do universo *drag queen*, mapeando conceitos que são emprestados e apropriados do *drag* e que aparecem em suas criações. Nele, procuro traçar, também, aproximações com poéticas de outros artistas das artes visuais e com performers da cena

---

<sup>11</sup> Entrevista concedidas pelo artista em 2015 para Zirrah, em 2016 para o site da Melissa, e em 2017 para o Erotic Projetc e para Regina Volpato. Também utilizo como fonte os materiais disponíveis no canal do *Youtube* do grupo Drag-se e do próprio artista, em que há materiais de divulgação e oficinas de maquiagem ministradas por ele.

<sup>12</sup> <https://www.facebook.com/almanegrot>

<sup>13</sup> <https://instagram.com/almanegrot/>

*underground* a partir de outros lugares e épocas. No terceiro capítulo, me aproximo das questões próprias do campo artístico, analisando seus trabalhos a partir da performance e da fotografia e refletindo sobre como esses meios se modificam no espaço digital. Em seguida, investigo como as questões do *queer* perpassam sua produção a partir de um diálogo com outros artistas.

É minha intenção que esta pesquisa se concretize, também, como um espaço de resistência e visibilidade para questões que, recentemente, estão sendo fortemente atacadas por uma onda de moralismo e conservadorismo. Na atual conjuntura política brasileira — que engendra grandes retrocessos sociais — este trabalho pretende prestar uma contribuição aos estudos acadêmicos da arte no que tange a suas relações com as discussões sobre corporalidade e com a Teoria Queer. Além disso, propõe-se como uma colaboração à construção de uma História da Arte mais plural e inclusiva.



## **CAPÍTULO 1 – NEM ISSO, NEM AQUILO, APENAS SER: APRESENTAÇÕES DE SI**

O artista que eu escolhi estudar é jovem – tanto em trajetória quanto em idade – e, ainda que tenha alcançado um grande reconhecimento no cenário *drag queen* brasileiro, permanece majoritariamente desconhecido no campo das artes visuais. Por estes motivos, escolhi iniciar este texto com um capítulo que apresenta o artista, seu *alter ego* e sua trajetória, incluindo nesta seção dados sobre sua vida que considero relevantes para o desenvolvimento de seu trabalho artístico. Faço essa apresentação baseada no relato do próprio artista, a partir da entrevista que realizei com ele em outubro de 2017, e, também, utilizando como fonte textos poéticos e outras entrevistas que ele generosamente me disponibilizou<sup>14</sup>. Assim, divido este capítulo em três momentos. No primeiro, apuro questões relativas à trajetória e vivências de Raphael Jacques que contribuíram ou fizeram parte da criação de seu *alter ego*. Na segunda seção, apresento as existências, representações e experimentações engendradas em Alma Negrot. Num terceiro momento, apresento-me como artista e pesquisador. Também relato meus primeiros contatos com a poética de Raphael Jacques e discorro sobre as questões pessoais e artísticas que levaram a me interessar por seu trabalho.

### **1.1. ALIMENTANDO O MONSTRO: AS EXISTÊNCIAS DE RAPHAEL JACQUES**

Raphael Jacques (figura 1) nasceu em Porto Alegre em 1995. Mudou-se com a mãe para Gramado, cidade turística na serra gaúcha, logo após seu nascimento, passando sua infância e parte da adolescência na cidade. O galpão do quintal de sua casa foi seu primeiro ateliê, onde começou a desenvolver seu interesse por artes ainda na infância, encantado pela construção de imagens desde muito cedo. Viveu na cidade até seus 15 anos, quando decidiu se mudar para Canela, cidade vizinha, alugando um apartamento com alguns amigos. Em Canela, ele resolve abandonar o Ensino Médio e viajar:

---

<sup>14</sup> Ver nota de rodapé nº 11

Eu abandonei o ensino médio, porque, achava uma bosta, o colégio era horrível, e, realmente, quem morava e estudava lá não tinha muita perspectiva de vida... a gente realmente estudava para trabalhar nas fábricas de chocolate ou de móveis que tinham lá.<sup>15</sup>

Veio para Porto Alegre em 2013, trabalhando com pintura, ilustração e desenho. Aqui, morou no Moinho Negro, um espaço autônomo de cultura libertária de cunho anarquista e multicultural, localizado na região de resistência histórica quilombola. No Moinho Negro, começou a ter contato com os estudos *anarcopunk*, que parecem influenciar sua estética e reverberar na radicalidade de seu discurso (Figura 4). O artista relata que participava de movimentos de rua e de esquerda, mas que poucas vezes isso incluía questões ligadas ao universo LGBTQ, sendo normalmente um circuito de “anarcomachos”<sup>16</sup>.



Figura 1: *Raphael Jacques (El Morocho)*. Fotografia por Rafael Morse, 2017.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> JACQUES, Raphael. Entrevista concedida a David Ceccon via Whatsapp (São Paulo - Porto Alegre), 24 out. 2017. Ver Apêndice "A" desta monografia

<sup>16</sup> Anarquistas que se identificam como homens e heterossexuais e acabam circundando a ideologia por sua própria esfera de vivências, distanciados das questões minoritárias ou outros tipos de existências.

<sup>17</sup> Todas as imagens desde trabalho foram retiradas do Instagram ou Facebook do artista. As legendas se referem às legendas escolhidas por ele para acompanhar as imagens nas redes sociais e não representam,

Além disso, nessa mesma época, Raphael começou a trabalhar na Erotic Videos, uma sauna que recebia diariamente shows de *gogoboy*s e *drag queens*. Ele relata que este foi seu primeiro contato com o mundo fantástico do *drag queen*: “esses espetáculos me instigavam muito pelo cuidado estético e o desejo que provocavam. Me identifiquei com a figura da *drag* que se transformava em algo tão diferente”<sup>18</sup>. Resolve, então, começar a performar como *drag* no local.

Estas primeiras experiências o levaram a perceber que o mundo *drag* e seu encanto ficavam restritos a um ambiente privado e secreto. Fundindo essa inquietação às suas vivências na rua e com o movimento *anarcopunk*, criou o coletivo de artistas Queeridas, com o intuito de levar a experiência do corpo *drag* e do *queer* para a esfera pública, em festas de rua. A origem do Queeridas parece orientar-se por uma demarcação política de novos estados do corpo, mais do que pelas questões estéticas do *drag queen*:

As Queeridas era um coletivo de pessoas montadas com sucata, tinta guache, capas de chuva e roupas de brechó sem a menor pretensão profissional ou de entretenimento. Nós entendíamos o ato de transformar o corpo como uma expressão híbrida contra binariedade de gênero e a demarcação política da população LGBT na cidade. Saíamos nas praças com caixas de som portáteis e tintas para gente se enfeitar e pintar a cara de quem se juntasse ao nosso bonde.<sup>19</sup>

Entre 2013 e 2014, Raphael também foi para Buenos Aires. Na cidade, morou um tempo no Circo Trivente, onde aprendeu técnicas de circo e de corpo, coisa que ajudaria bastante em suas performances no futuro. Em 2014, novamente em Porto Alegre, se inscreveu no ENEM e ingressou por meio dele no curso de Licenciatura em Artes Visuais da UFRGS. Frequentou-o por dois semestres. Acabou desistindo do curso, sem abrir mão do fazer artístico nem

---

necessariamente, o título da obra. Pelo que pude levantar, Raphael Jacques não trabalha a partir de títulos para as fotografias, nem em uma perspectiva tradicional que as caracterizaria como uma obra única e final. Frequentemente as mesmas imagens são postadas diversas vezes e surgem com títulos diferentes e em momentos diferentes. A datação é feita a partir do ano da postagem da imagem na *internet*. As referências aqui são utilizadas a partir da postagem mais antiga (caso haja repetição).

<sup>18</sup> JACQUES, Raphael. Entrevista concedida a David Ceccon via Whatsapp (São Paulo - Porto Alegre), 24 out. 2017. Ver Apêndice "A" desta monografia.

<sup>19</sup> JACQUES, Raphael. Entrevista concedida a David Ceccon via Whatsapp (São Paulo - Porto Alegre), 24 out. 2017. Ver Apêndice "A" desta monografia.

deixar de assumir-se como artista visual<sup>20</sup>. Estava frustrado com a falta de suporte para performance na universidade<sup>21</sup>.

Em 2015, envia um vídeo de inscrição para entrar no grupo Drag-se (RJ), e é aceito. Então, muda-se para o Rio de Janeiro no mesmo ano, local onde morou até 2017:

Drag-se é um coletivo que começou fundado pela Bia Medeiros e é uma plataforma digital de conteúdo sobre *performers* do Rio de Janeiro, que teve um apoio de financiamento coletivo da Prefeitura do RJ e de um Projeto de Catarse. (...) (Durante) dois anos, eu fiquei desenvolvendo trabalhos dentro desse coletivo (...). Então a gente tinha material de entrevista, alguns vídeo-performance, tutorial de maquiagem, enfim, algumas coisas que eram mais documentais e outras que eram processos artísticos. (...). No início eram 13 (drags) (...) hoje a gente é bem menos, uns 4, 5, e cada um seguiu seu caminho, sua poética.<sup>22</sup>

Trabalhou dois anos no Rio de Janeiro com o grupo Drag-se, além de performar em festas como a V de Viadão e o Baile Gay, em que também era produtor. Após esse período, sentindo o campo da cidade desgastado, sem possibilidade de novos trabalhos, muda-se para São Paulo no início de 2017. Desde então, seu trabalho tem se transformado, expandindo-se para outros campos além das artes e do *drag queen* — como publicidade, música e moda. Também tem recebido um maior reconhecimento em São Paulo, possivelmente pelo próprio caráter da cidade, conhecida por ser o centro cultural e artístico do Brasil. Em 2017, participou do programa Amor e Sexo<sup>23</sup>, foi matéria de jornais importantes, como A Folha de São Paulo<sup>24</sup>, além de performar na abertura da FETCH #1<sup>25</sup>, um dos eventos mais importantes do ano no universo *drag*, por ter como atração principal Sasha Velour, vencedora da 9ª temporada do *reality show*

---

<sup>20</sup> Posição assumida em entrevista com Regina Volpato, julho de 2017, disponível no *Youtube*.

<sup>21</sup> O artista diz, em entrevista concedida para mim, que não encontrava espaço para desenvolver sua poética dentro da faculdade de Artes Visuais da UFRGS. Sobre isto, acrescento que o curso de Artes Visuais da UFRGS não possui professores ou um ensino sistemático da performance e história da performance. Também há uma certa tradição de ensino em categorias de arte já cristalizadas, como cerâmica, gravura, pintura, desenho e fotografia, enquanto que as produções que envolvam o corpo ou outros tipos de trabalho em que o objeto da arte seja outro (como o som, realidades virtuais, etc.) acabam não encontrando um lugar dentro do sistema. Existe, entretanto, projetos de pesquisa voltados para a performance, mas que não são amplamente conhecidos ou acessíveis a maior parte dos alunos.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> Programa produzido e exibido pela Rede Globo. Edição de 02/03/2017.

<sup>24</sup> Matéria de João Carneiro para a edição de 18/06/2017.

<sup>25</sup> Evento realizado no Cine Joia em São Paulo, em 23/09/2017.

RuPaul's Drag Race. Ele segue desenvolvendo seus trabalhos em fotografia, vídeo e performance na cidade de São Paulo desde então.

## 1.2. VIRANDO-SE DO AVESSO: AS EXISTÊNCIAS DE ALMA NEGROT

Alma Negrot é *alter ego* de Raphael Jacques (figura 2). Ela nasce como *persona*<sup>26</sup> entre 2013 e 2014. Ele a descreve como “ciborgue, *voodoo queen*, sedenta de vida, programada para operar como um terremoto”<sup>27</sup>. Alma Negrot surge como um nome, e representa essa audácia de criar com o corpo, mas fazer com a “Alma”. Raphael não nos explica o significado de Negrot, ainda que pareça haver um aspecto irônico e lúdico nesta escolha, remetendo à cultura negra, ao mesmo tempo em que flerta com uma possível origem francesa do nome — com o t final mudo —, podendo indicar uma relação com a cultura europeia e sua hipervalorização. Negrot parece carregar essa ambiguidade entre o colonizador e o colonizado, o escravo e o senhor, a periferia e os “ricaços”. Ele apropria-se, assim, dessas referências e se afirma como “alma brasileira”, partindo do multiculturalismo e da descolonização como discurso.

Ao meu ver, Alma Negrot existe em duas esferas: representa, primeiramente, a própria expressão de si do artista, livre das amarras de gênero e das obrigatoriedades que são circunscritas nos corpos. Ela não é uma personagem, não é uma construção para além de Raphael Jacques. Ela é tudo que o artista anseia ser e coloca em prática, *presentando-se*<sup>28</sup> a partir da montagem de seu próprio eu para criar novas visualidades, novos sentidos para o corpo:

Ela é como o vento, não é uma personagem em si, mas o trânsito dela mesma. É uma forma que encontrei de exercer minha expressão de gênero, que de acordo com o que sinto, não tem a

---

<sup>26</sup> Termo em latim originalmente utilizado no teatro, que remete ao papel ou personagem vivido pelo ator, como uma espécie de máscara. É apropriado por Jung na psicologia para remeter à face social que o indivíduo apresenta ao mundo.

<sup>27</sup> JACQUES, Raphael. *Conheça Alma Negrot* – entrevista para o site da Melissa, 16 de dezembro de 2016.

<sup>28</sup> Fazer presente a si mesmo, em oposição a representar — fazer de si outro, encenar. AMBROSINI, Norma. Presentar o representar. El lenguaje performático como posibilitador de un teatro más ‘vivo’. In: *Congreso Tendencias Escénicas [Presente y futuro del Espectáculo] XXIV Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo, Año XVII, Vol. 28, Agosto de 2016, p. 89- 101.

pretensão de parecer com um 'corpo feminino', tal qual a sociedade impõe, tudo extremamente harmonizado, depilado, delicado e frágil, pronta para o consumo dos homens.<sup>29</sup>

Para Raphael, a performance de Alma Negrot é uma espécie de espelho de todas as coisas que vivenciou em sua vida: ser uma pessoa não binária, não branca<sup>30</sup>, sem grana. Alma nasce como uma forma de terapia<sup>31</sup>, existindo e resistindo pelo simples movimento de se transformar. Alma não é homem nem mulher, mas uma rejeição o corpo manufaturado para transportá-lo a outro lugar, operando uma resignificação dele e de si, de dentro para fora.

Em uma segunda esfera, Alma existe em um movimento de encontro e tensionamento entre várias identidades — *drag queen*, artista visual, performer, maquiador, DJ —, sem a intencionalidade de se resumir a uma ou outra coisa:

Minha proposição está no deslocamento do conforto; no meio acadêmico e artístico institucional sou a *drag* que remete a uma vivência subversiva e no meio *drag* identitário, minado de códigos delimitados, sou apenas artista que experimenta possibilidades para além das regras.

(...) atualmente, meu trabalho mistura referências do *universo drag queen* que, apesar do glamour, sempre foi marginalizado ou tido como frívolo demais pra ser apresentado como uma ação consistente em qualquer galeria de arte e (que representa) a liberdade do corpo que não se define em nenhuma categoria de entretenimento. Lidar com esse deslocamento requer saber lidar com cada circunstância, da exotificação e (do) objeto de estudo nas universidades ou responder minimamente às demandas do mercado de trabalho para me sustentar.<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> JACQUES, Raphael. *About @Alma Negrot*. Entrevista concedida para o Erotic Project, 2 de maio de 2017.

<sup>30</sup> Jacques não se afirma como negro, mas sim como sujeito não-branco. Ele não se identifica como pessoa negra “porque meus traços são demasiadamente europeus em espaços negros, nem como branco porque nunca fui branco o suficiente pra estar nesse lugar de privilégio, principalmente no sul do país”. Apesar de sua posição discursiva, seu trabalho engendra questões de negritude e símbolos da cultura africana e, nesse sentido, considero-o como atuante politicamente nos espaços e processos resignificadores da negritude brasileira. JACQUES, Raphael. Entrevista concedida a David Ceccon via email (São Paulo - Porto Alegre), em 2016. Ver Apêndice "B" desta monografia.

<sup>31</sup> A partir do relato feito por Raphael Jacques em *Alma Negrot, uma breve apresentação*, disponível no canal Drag-se do Youtube, 2015

<sup>32</sup> JACQUES, Raphael. Entrevista concedida a David Ceccon via email (São Paulo - Porto Alegre), em 2016. Ver Apêndice "B" desta monografia.

É importante dizer, no entanto, que discordo relativamente da posição de Jacques sobre a fronteira “murada” entre as artes e o universo *drag*, que supostamente se desdenham entre si e nunca se misturam. Existem alguns exemplos de encontros frutíferos entre o mundo *drag* e as artes visuais muito anteriores às ações de agora: alguns casos como os filmes de Andy Warhol estrelando a atriz *trans* Candy Darling na década de 1970; as performances chocantes e abjetas de Divine, *drag queen* e atriz que participou do filme de John Waters, *Pink Flamingos* (Estados Unidos, 1972); as fotografias de Nan Goldin que perpassam o submundo *drag* de New York nas décadas de 1980 e 1990; as experimentações loucas de Leigh Bowery, performer e *night clubber* em Londres na mesma época que Goldin; ou, ainda, as fotografias feitas a partir da década de 1960 pelo estadunidense Robert Mapplethorpe que flertam com as ambiguidades dos corpos e com a androginia.

Todavia, concordo com Jacques quando penso que essas manifestações artísticas surgiram, em sua grande maioria, em meio a cena cultura *underground* e foram absorvidas posteriormente pelo sistema das artes. E, ainda que tenham encontrado reconhecimento do campo tradicional da arte, algumas dessas manifestações ainda causam incômodo e provocam, ainda hoje, grandes discussões e, em alguns casos mais extremos, levam a censura das exposições e perseguição e processos jurídicos de seus organizadores quando exibidas em galerias, museus ou instituições de arte<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> Um exemplo disso é a exposição *The Perfect Moment* de Robert Mapplethorpe prevista para acontecer em junho de 1989 na Corcoran Gallery of Art (Washington, D.C., Estados Unidos). Ela foi cancelada duas semanas antes de sua abertura após um processo do senador Jesse Helms, a pretexto de ferir a moral e os bons costumes. Recentemente, assistimos coisa semelhante acontecer no Brasil, como o fechamento da exposição *Queermuseu* no Santander Cultural de Porto Alegre (2017), ou a proibição da entrada de menores na exposição *História da Sexualidade* no MASP (2017).





Figura 2: Alma Negrot - *No mato um caboclo, na trilha, no vento, na noite escura no norte do tempo fazendo firula no dia e na noite, dançando pra Lua...* Fotografia por NEZ IMG, 2015.

Alma Negrot começa a ser montada a partir de um devir. Nenhuma caracterização se repete, cada montagem é única e depende desse devir, desse primeiro momento em que uma ideia, uma inspiração, uma cor, um material mexa com a “alma” de Raphael Jacques. Na entrevista, ele me conta sobre algumas inspirações para seu trabalho, como a relação com o Butô e com a pintura:

Eu geralmente começo em uma caracterização pensando em um devir, em um sentimento, uma cor, um conceito, alguma coisa. Mas nunca penso nesse trabalho finalizado. Eu prefiro deixar esse trabalho ser entregue ao acaso, e lidar com as circunstâncias, até terminar ele.

E eu acho que tem uma ligação muito forte com o Butô para mim, porque no Butô, uma dança contemporânea japonesa, você não dança. Na verdade, você deixa o seu corpo ser dançado pelas suas sombras. Aí é uma outra relação com a intuição e com a técnica. E, para mim, é a mesma coisa com a maquiagem... eu deixo o meu



rosto ser pintado, eu simplesmente tenho alguma ideia, alguma noção sobre um devir que eu estou sentindo e como eu quero realizar, mas eu deixo as cores verterem. Eu deixo o processo me apresentar soluções para esse trabalho acontecer.

É muito parecido com a pintura, porque na pintura eu também sempre penso no processo dessa forma: a tela em branco onde eu preparo o fundo e aí essa ideia, essa entidade, esse personagem começa a aparecer aos poucos. Nas pinturas, eu geralmente pinto personagens ou entidades mesmo, e sempre tem uma relação muito forte espiritual, tanto na tela quanto na maquiagem... porque eu coloco uma intenção muito forte naquilo que eu estou fazendo.<sup>34</sup>

A maquiagem, a indumentária, as *assemblages*, todos os processos e materiais usados em sua montagem viram o corpo de Alma Negrot. São formas de colocar essa “alienígena” para fora e mostra-la ao mundo.

### 1.3. RAPHAEL, ALMA E EU: PRIMEIRAS APROXIMAÇÕES

Eu conheci Raphael Jacques durante minha graduação no Instituto de Artes da UFRGS, entre 2013 e 2014. Conversamos algumas vezes nos corredores ou em encontros casuais pelo prédio de aulas, mas eu ainda não sabia muita coisa sobre seu trabalho ou sua vida. Conhecia apenas os desenhos e pinturas que ele fazia sobre papel, tela ou bonés, em que utilizava verdes intensos e cores vibrantes, tropicais, trazendo com frequência a representação ou alusão de uma figura negra ou latina. Remetiam-me sempre às pinturas de Lasar Segall e Gaugin. Pareciam revisitar questões relativas à fauna e à flora tropical, à exotificação das culturas indígena, latina e africana, carregando um viés crítico e, por vezes, irônico (figura 3). Ao mesmo tempo, ele cruzava essas referências com outras esferas de significação, como o anarquismo, a cultura LGBT, o *queer*<sup>35</sup>, o universo punk, etc. (figura 4). Naquela época, quando o conheci, a Alma Negrot ainda não havia nascido em sua poética.

---

<sup>34</sup> JACQUES, Raphael. Entrevista concedida a David Ceccon via Whatsapp (São Paulo - Porto Alegre), 24 out. 2017. Ver Apêndice "A" desta monografia.

<sup>35</sup> A Teoria Queer propõe uma reapropriação e ressignificação do termo *queer*, que era tradicionalmente utilizado de forma pejorativa como xingamento contra os homossexuais. A expressão *queer* pode ser traduzida como estranho, ridículo, raro, excêntrico, extraordinário, tudo aquilo que não se encaixa. E, segundo Butler, o “Queer adquire todo o seu poder precisamente através da invocação reiterada que o relaciona com acusações, patologias e insultos”, ao propor uma nova forma de existência para os corpos



Figuras 3: Raphael Jacques. *Cabloco das matas*, óleo e acrílica sobre tela, 2014 (esq).  
Figura 4: Raphael Jacques. *Ni hombre ni mujer, TRANS-mutação*, pixo, RJ, 2012 (dir).  
Imagens disponíveis no blog do artista.

Neste mesmo momento, entre 2013 e 2014, eu estava iniciando minha investigação como artista. Minha produção estava se desenvolvendo a partir da gravura e da fotografia (figuras 5 e 6), o que logo se expandiria para outros meios – pintura, instalação, cerâmica, mídias digitais (figura 7). Eu estava começando a desenvolver minha poética e a pensar as questões de gênero, identidades e violência a partir desse processo. Além disso, estava me aventurando pela primeira vez a estudar a Teoria Queer, encontrando ali um aporte teórico sobre muitas coisas que me angustiavam. O *queer* parecia contemplar experiências que eu vinha vivenciando, tanto em âmbito pessoal, quanto em meu fazer artístico, para além das categorias culturais impostas de gênero — homem ou mulher. Eu estava experimentando uma série de reconstruções de maneira

---

que não seja normativa e centralizadora. BUTLER, Judith. Críticamente subversiva. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*. Barcelona: Icaria editorial, 2002, p. 58.

muito intuitiva: a partir da fotografia como um meio de fluir identidades. E pela gravura, como possibilidade de vivenciar a margem: pensando sobre as violências, silenciamentos, medos, angústias, preconceitos que enfrentamos quando nossas existências não se bastam nas categorias estanques de ser no mundo. Quando não somos homens ou mulheres, quando não somos “azul” ou “rosa”, “carrinho” ou “boneca”. Quando isso, desde criança, nos incomoda. Quando todas as definições nos tornam menos e os “nãos” nos forçam a deixar de imaginar, até o ponto de esquecermos que podemos viver todas ou quaisquer possibilidades que nosso corpo e nossa existência permitem. Por meio da arte, queria gerar novas sensibilidades e novas formas de viver que pudessem desviar, desconstruir e questionar as normas culturalmente aceitas de gênero. Interessava-me criar novas visualidades e existências para o corpo e para o que entendemos como nós mesmos. Através de meu trabalho poético, interessa-me pensar a fluidez e a multiplicidade das identidades, que negam categorias e diluem certezas. Acredito que o artista que pesquiso também se frustrou com todas essas questões que me frustraram, e quis ampliar sua existência para além dessas categorizações a partir da arte, como um ato sensível de resistência.

Ao mesmo tempo, ao longo de minha participação como bolsista no projeto *A fotografia na arte contemporânea: diferença e micronarrativas* do professor Alexandre Santos, desenvolvi minha própria linha de pesquisa, levantando questões relativas ao campo da arte e seu encontro com a diferença e com a marginalidade. Primeiramente, estudei artistas cujos trabalhos tinham uma ligação autobiográfica, política e confessional com a epidemia da AIDS e suas metáforas. Nos últimos três anos da pesquisa, me sensibilizei e me dediquei a estudar cada vez mais as produções de artistas que tangiam ao universo LGBT e o *queer*, em um primeiro momento olhando para o cenário internacional e, depois, olhando para o Brasil e suas particularidades. Meu intuito era investigar como a arte poderia contribuir para uma nova configuração de existência no mundo, produzindo novas visualidade para os corpos e repensando as posições de sujeito e identidades.



Figura 5: David Ceccon. *Sem título (veado enforcado)*. Gravura em Água-forte sobre papel Hahnemuhle, 17 x 21 cm, 2014.





Figura 6: David Ceccon. *Autorretratos com Armário (nº 7, 2, 8 e 1)*. Fotografia digital impressa sobre papel algodão, 100x80cm, 2014-2016.

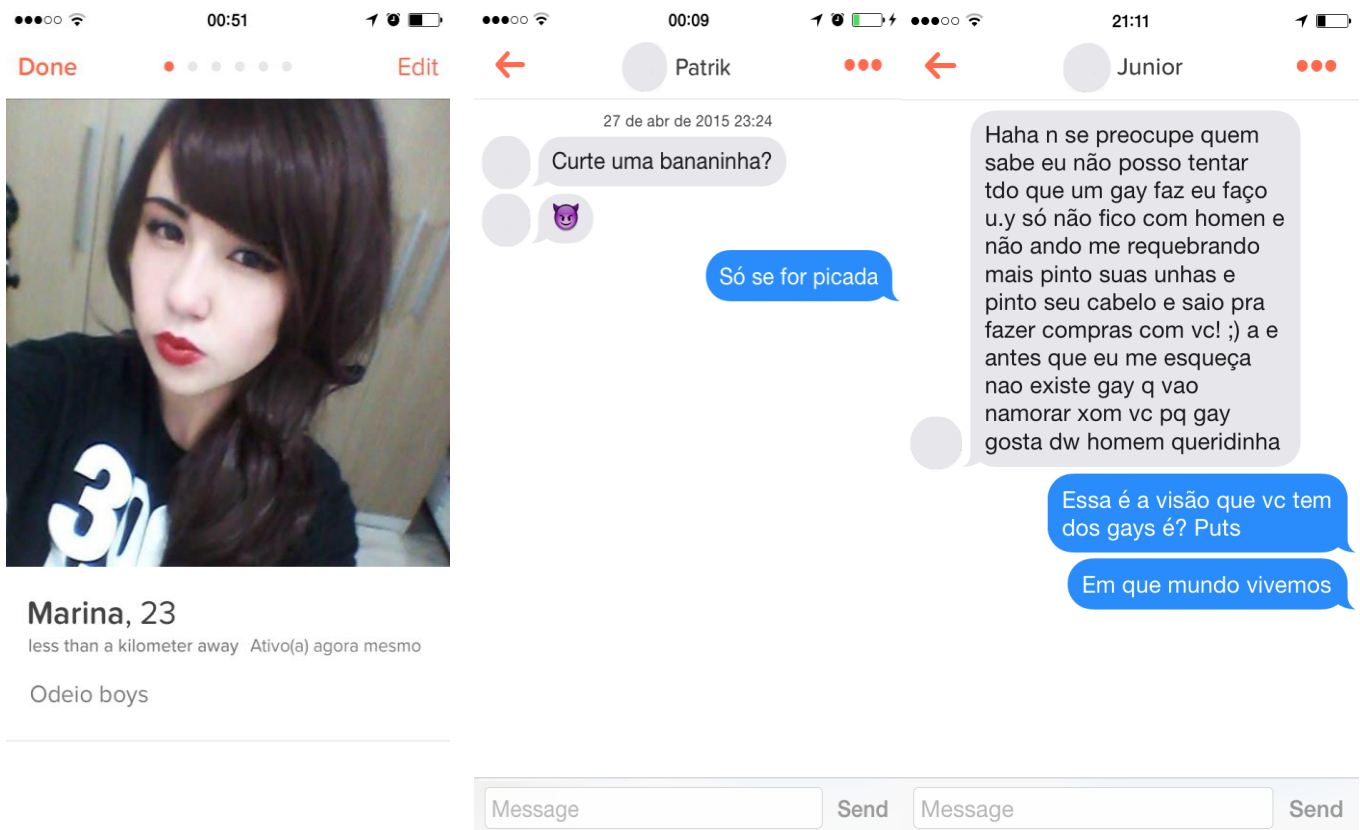


Figura 7: David Ceccon. Série *Tinder*. Recorte de 3 *screenshots*, 13x9cm (cada), 2015.

Para mim, houve um momento decisivo na escolha de Raphael Jacques como o artista que eu gostaria de pesquisar e desenvolver um trabalho teórico. Eu estava trabalhando na sala de gravura em metal do Instituto de Artes da UFRGS no início de 2014, quando Raphael passou pelo corredor e eu acenei para ele. Conversamos por um tempo sobre o desenvolvimento de nossos trabalhos artísticos. Conteí que eu estava fazendo autorretratos encenados, e que vinha enfrentando algumas dificuldades técnicas em relação aos materiais e sobre a forma como fixa-los sobre meu corpo (por exemplo, revestir meu rosto com folhas de ouro, ou usar perucas como vestimenta). Rafael, então, me contou uma experiência que ele havia tido naquela época sobre o assunto: ele iria fotografar com alguns amigos em um casarão antigo de Porto Alegre e, para a sessão de fotos, tinha tido a ideia de pintar a pele com têmpera, mas isso era muito trabalhoso. Então, ele descobriu que dava para misturar têmpera e hidratante, facilitava o trabalho de espalhar a tinta sobre o corpo e criava uma superfície pigmentada, com um resultado ótimo e duradouro. Conversamos mais

um pouco sobre alguns outros assuntos e, então, nos despedimos. Eu me peguei imediatamente pensando sobre essa “dica” que ele compartilhou comigo. E permaneci e permaneço pensando sobre isso, ainda hoje, enquanto acompanho seu trabalho se desenvolver e se modificar ao longo dos anos. Esse episódio abriu meu horizonte para novas possibilidades não-convencionais nas artes visuais. Percebi a potência que existia no ato de criar a partir da superfície corpo: ao mesmo tempo que gerava uma nova relação com a pintura para além da superfície da tela, deslocava os sentidos naturalizados do corpo para se tornar outra coisa, outro lugar. Existia ali, tão próximo a mim, uma forte potência *queerzante* que, não só desestabilizava os significados de gênero, mas também expandia meu pensamento sobre quaisquer coisas que eu já tivesse experienciado como arte. Abria-se para mim a consciência de um novo fazer artístico que escapava aos meios tradicionais que eu até então conhecia e praticava. Uma prática que escapava às categorizações da arte, não era performance, pintura, fotografia, teatro. Ao mesmo tempo, era tudo isso, dialogava com tudo isso. Era uma arte fluída e polimorfa, assim como a própria Teoria Queer anunciava ser as identidades. Acredito que, neste dia, Raphael compartilhou comigo nesse pequeno ato, e ainda que brevemente, o que seria o início do processo de nascimento da Alma Negrot.

## CAPÍTULO 2: O DRAG EM ALMA

### 2.1. ARTISTA, *DRAG QUEEN* OU O QUÊ? DA A CENA CULTURAL AO *DRAG EM ALMA*

Alma Negrot começa a ganhar visibilidade e espaço como artista a partir do território do *Drag Queen*. Ao passo que, ainda que se afirme como artista visual, flutua entre os códigos do fazer *drag*. Esta flutuação, ao mesmo tempo que aproxima os dois campos — possibilitando expansões em ambos os lados —, acaba por implodir conceitos fixados e questionar barreiras e limitações, tanto do *drag* tradicional, quanto da arte como campo específico.

Talvez a aceitação e inserção de sua arte pelo mundo *drag* seja fruto de uma dupla instância: por um lado, o fato de que o *drag queen* sempre foi um espaço de criação a partir da performance, enquanto que o campo das artes visuais no Rio Grande do Sul — e, talvez, em todo Brasil — ainda encontre considerável resistência em absorver as produções de performers, especialmente daqueles Jacques, que cria uma arte exatamente na fronteira, e não se limita aos circuitos tradicionais. Ao mesmo tempo, estamos vivenciando nos últimos dois anos uma crescente onda de interesse jovem pelo mundo *drag*. Isso se deve, em grande parte, pelo fenômeno cultural que se tornou o *reality show* americano RuPaul's Drag Race<sup>36</sup>. O programa, que parece ser idolatrado no circuito LGBTQ brasileiro, acaba transformando as relações e referências do próprio circuito *underground* e LGBTQ: acaba despertando o interesse e trazendo visibilidade para o universo do *drag queen*, fazendo com que vários jovens brasileiros — em sua maioria gays — fiquem seduzidos a comprarem

---

<sup>36</sup> RuPaul's Drag Race é um *reality show* norte americano realizado pela produtora World of Wonder originalmente para o canal Logo. Ele segue o formato de outros *reality shows* de sucesso, como *American Next Top Model*, *Masterchef*, *The Voice* ou *Project Runway*. O programa é apresentado e dirigido por RuPaul, *drag queen* que tem sua carreira já consagrada. A premissa do *reality show* se baseia na procura da "America's next drag superstar.", a próxima grande estrela *drag* americana. A primeira temporada foi ao ar em 2009, ganhando adeptos desde então. O programa já conta com 9 temporadas e mais 3 temporadas de uma versão alternativa — *RuPaul's Drag Race All Stars* — que reúne competidoras que já participaram anteriormente do programa para uma nova competição.



perucas extravagantes, maquiagem coloridas, salto-altos e roupas gramorosas para “montarem-se” e inventar suas personagens.

Nesse contexto, nascem, também, novos espaços que valorizam e incentivam essa nova geração de performers *drag queens*, pois, ao passo que o *reality show* americano influencia esses novos artistas da noite, também gera um público sedento por essas visualidades e experiências. Em Porto Alegre, o tradicional clube noturno Vitraux ganhou um recente *revival*, e em seu palco encontramos Cassandra Calabouço performando ao lado de jovens *drags* porto-alegrenses, como Seripha e Savannah Sigma. Além disso, surgem novos lugares que se dedicam a “apadrinhar” essa nova cena noturna: o bar de temática LGBTQ *Workroom* — palavra que faz referência à sala de trabalho em que os concorrentes do *reality show* executam suas criações — abre suas portas em 2017 no bairro boêmio Cidade Baixa. Sua atração principal: um pequeno palco no centro do bar, onde, toda a noite, performam e dividem os holofotes jovens e experientes *drags* da cena local. A casa também exhibe com frequência episódios antigos e novos de *RuPaul’s Drag Race*, reunindo filas enormes em dia de estreia de nova temporada, e alcançando, mesmo durante a semana, noites de casa lotada.

Ao mesmo tempo, festas noturnas alternativas — como a Vorlat e a Cerne em Porto Alegre — têm sido organizadas em várias cidades do país por grupos que procuram novas maneiras de vivenciar a cidade e fundir arte, experimentação, festa, moda, e todo o tipo de criação local que esteja efervescendo. Essas festas abrem espaço para *drags* e artistas de diversas mídias executarem suas criações para um amplo público a partir deste caráter efêmero na noite, em que várias coisas acontecem ao mesmo tempo. Raphael Jacques comenta sobre a importância das festas de rua como um lugar de encontro de pessoas que estavam interessadas em criar inventividades para corpo: “Com o passar do tempo as festas de rua foram crescendo, tomando a

cidade e criando diversos movimentos com uma nova proposta mais livre de expressão de corpos”<sup>37</sup>.

Ao olhar essas manifestações recentes, parece-nos que a tradição *drag queen* contemporânea não está mais ancorada nas criações brasileiras de Dzi Croquetti, Ney Matogrosso, Miss Biá, Castanha, ou, ainda, nas performances de Rogéria, Valéria, Jane di Castro, Camille K., Fujica de Holliday, Eloína, Marquesam Brigitte de Búzios, ícones das primeiras gerações do *drag* no Brasil que tiveram sua história documentada no filme *Divinas Divas* (2017) do diretor Leandro Leal. Essas novas expressões artísticas da cena *drag* parecem ser mediadas pelos discursos, bordões e montagens das *queens* participantes de *RuPaul's Drag Race*, ser perpassadas pela cultura pop norte-americana e por fenômenos musicais nacionais que estão rompendo com as fronteiras de gênero, como as cantoras Pablllo e Liniker, ou Anitta, que mistura o funk ao pop em um show de empoderamento feminino. É importante dizer que, em seu percurso artístico, Alma Negrot foi e ainda é reconhecida e enquadrada como *drag queen* pela maior parte das mídias e meios pelos quais transita — ainda que ela desafie os limites e preconceitos do campo em suas criações visuais, em uma hibridização, como o artista mesmo define, *drag queer*.

Ao tentar sondar as origens do movimento *drag queen*, Santos e Veloso conceituam o termo como personagens lúdicas e interativas, ícones da comunidade LGBT que surgem no final da década de 1980<sup>38</sup>. A mim, parece haver um equívoco em traçar este como ponto de partida do movimento. Ainda que a origem do termo não seja plenamente resolvida, um dos registros mais antigos do uso da palavra *drag* no inglês data de 1870, advindo do campo do teatro. *Drag*, neste caso, era usado para designar os atores do sexo masculino

---

<sup>37</sup> JACQUES, Raphael. Entrevista concedida a David Ceccon via Whatsapp (São Paulo - Porto Alegre), 24 out. 2017. Ver Apêndice "A" desta monografia.

<sup>38</sup> SANTOS, Joseylson Fagner dos; VELOSO, Maria do Socorro Furtado. *Espelho, espelho meu: uma leitura do femininomidiático através do corpo drag*. Trabalho apresentado ao Intercom Júnior, na Divisão Temática de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, do XII Congresso de Ciências da Comunicação da Região Nordeste, 2010, p. 5. apud: SANTOS, André; SOUZA, Jorge Paulo José de. *Particularidades do inglês falado na construção da imagem da "Drag Queen" americana*. Jundiaí: Paço Editorial, 2016, p. 67-9.

que se vestiam com roupas ou figurinos femininos. Na década de 1920, os registros do termo revelam uma mudança, e *drag* passa a ser relacionado com a figura do homossexual, designando o vestido feminino utilizado por um homem<sup>39</sup>. Encontramos, mesmo no Brasil, registros anteriores à década de 1980 de performances e espaços de apresentação de personagens montadas nos anos 1960 e 1970 — ainda que, muitas vezes, fossem referidas como atores ou travestis. Assim, parece-me ainda ser necessário ao campo um estudo que revise, mapeie e aprofunde teoricamente as origens e transformações do *drag queen* como fenômeno social.

Ao traçar uma definição, segundo Santos e Veloso, as *drag queens* seriam indivíduos do sexo masculino que, pelo ato performático de transformação efêmera, passam a representar o papel social de gênero como indivíduo do sexo feminino. Dessa forma, coabitariam na performance *drag* o masculino e o feminino, sendo este último na sua forma exacerbada, lúdica, espalhafatosa. É exatamente por essa justaposição de signos culturais femininos e masculinos que a figura da *drag queen* surge como ser híbrido que rompe fronteiras e demonstra o caráter artificial das identidades fixas<sup>40</sup>.

Alma Negrot trabalha ativamente dentro do campo do *drag queen*, utilizando-se de seus elementos constitutivos, ao mesmo tempo em que tensiona esses códigos. As *drag queens* são personagens que se constituem por uma série de signos e ressignificações do corpo do performer. Toda *drag queen* tem um nome próprio. Sua existência começa a partir da criação deste codinome, ou *stage name* (nome de palco): uma denominação que precisa ser tão poderosa e impactante quanto sua presença cênica. Este nome normalmente assume o gênero feminino e se difere do nome do performer que a encarna. Alma Negrot, para Raphael Jacques, surge como um codinome. Porém, ele não a assume

---

<sup>39</sup> GONZALES, Felix Rodriguez. The feminine stereotype in gay characterization: A look at English and Spanish. In: GONZÁLEZ, María de los Ángeles Gómez; MACKENZIE, J. Lachlan; ÁLVAREZ, Elsa M. González. *Languages and Cultures in Contrast and Comparison*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2008, p. 231.

<sup>40</sup> SANTOS & SOUZA, 2016, p. 67-8.

como personagem, mas como um ato de revirar-se para fora, um *alter ego*. Para Raphael, Alma representa tudo que ele realmente é.

As *drags* são figuras públicas criadas para estar sobre o palco. Nesse território, encarnam uma espécie de presença cênica fortemente teatral, capaz de despertar e prender a atenção da plateia: tudo para quando ela sobe ao palco e fica sob a luz dos holofotes. A atenção do público é captada em um ato de sedução pelo olhar: sua persona *diva* é divertida e carismática, seus gestos, dublagens, bordões, formas de falar e se portar são caricatos, quase cômicos. Sua maquiagem reluzente e roupas extravagantes parecem emergir de um conto de fadas *freak*. A *drag* se monta e existe neste momento público da apresentação: ela é uma figura feita para existir no palco e na noite. Uma *drag* não se monta para ir no supermercado fazer compras ou a uma entrevista de emprego. Nesse sentido, as *drags* são seres destacados do cotidiano. Há uma distância clara entre a vida do performer — pessoal e privada — e a vida de sua personagem *drag* — pública e teatral.

A figura tradicional da *drag queen*<sup>41</sup> parece vincular-se estreitamente à ideia de feminilidade. As *drags* tradicionais buscam construir suas personagens a partir de uma postura feminina, fortemente ligada a códigos de moda e beleza do gênero e buscando uma representação fiel ou exacerbada da mulher. Muitas vezes, flertam com a questão do desejo masculino e do olhar para este corpo que se quer tão ou mais atraente e sedutor que o corpo feminino. O lúdico nesta postura surge exatamente pelo corpo estar na fronteira – entre o que é como anatomia e o que é como criação, hibridização, performance. Ainda sim, parece que o conceito tradicional de *drag* é perpassado pelo modelo de beleza e o ideal do corpo feminino (figura 8).

---

<sup>41</sup> Referenciada como *top drags* em SANTOS & SOUZA, 2016, p. 68.



Figuras 8: Alaska Thunderfuck em imagem promocional para a 5ª temporada de *RuPaul's Drag Race*, 2013 (esq).

Figura 9: Alma Negrot, *Armadura*, 2016. (dir).

Alma Negrot surge *drag* causando desconforto a partir de suas criações que flertam com o monstruoso, e ao olhar para o campo com uma visão educada a partir de referências artísticas locais — como o Dzi Croquettes, o movimento da tropicália, os artistas latinos — e a partir de referências teóricas, adotando discursos advindos da teoria *queer*, do multiculturalismo e dos processos descolonizadores. A figura de alma assume, assim, uma postura de resistência frente a esses padrões estanques do *drag* tradicional: não se pretende bela nos parâmetros culturalmente impostos como ideais, nem parte da feminilidade para construir sua persona. Ela vai além disso, pretende transformar o gosto e o olhar sobre a partir do universo *drag*: quer que suas construções estranhas, inusitadas, caóticas, sejam consideradas belas. E, com isso, pretende também despertar o espectador, libertando seu olhar e seu desejo deste lugar confortável e redutor da feminilidade: a diversidade é necessária e é bela (figura 9).

Raphael Jacques relata que, no início de sua trajetória como performer, encontrou muita resistência no meio *drag*. As *drags* já estabelecidas não aceitavam sua maquiagem, suas roupas, seu tipo de performance, suas criações, sua existência:

(Eu) era chamada de “feia”, sem talento, fracasso *drag* e por aí vai...Eu sempre fiquei à vontade com as críticas pejorativas porque elas só confirmavam minha ideologia e a urgência dos meus ideais. O conceito de arte *drag* ainda é muito relacionado à beleza hegemônica das sinhazinhas: branca, loira, de feições afinadas, portando joias e roupas de grife; e isso definitivamente nunca me cativou.<sup>42</sup>

Atualmente, nota-se que esta primeira resistência enfrentada por *drags* e performers pioneiras de uma nova estética — tal como Alma Negrot — se converte, paulatinamente, em uma abertura do campo para criações mais autorais. Além disso, hoje em dia, algumas montagens *drags* começam a questionar as fronteiras, padrões e códigos *drag* e propor que novos corpos possam acessar esse lugar, opondo-se às concepções tradicionais de um corpo masculino que performa a feminilidade. Trabalhos de Vlada Vitrova, que se afirma mulher e *drag queen*, Peppermint, mulher *trans* que participou da 9ª temporada de RuPaul's Drag Race e, em Porto Alegre, León Rojas, personagem *drag king* da artista Julha Franz são exemplos disso. Há um crescente número de novas *drags* que vem se libertando dos códigos engessados de feminilidade e procurando novos caminhos expressivos da arte *drag*. Este fenômeno, de certa forma, parece coincidir a ruptura causado pela artista e cantora norte-americana Lady Gaga quando lança seu videoclipe *Bad Romance* (2009) assumindo sua monstruosidade, ou quando afirma *I'm beautiful in my way* (sou bela do meu próprio jeito) na letra de *Born this way* (2011). Sua repercussão e sucesso provocaram uma transformação na cultura ocidental e LGBT, visando um empoderamento pelo monstruoso e pelo experimental e uma subversão da

---

<sup>42</sup> JACQUES, Raphael. *About @Alma Negrot*. Entrevista concedida para o Erotic Project, 2 de maio de 2017.

cultura de beleza feminina que talvez, antes dela, tenha sido fortemente sintetizada pela figura de Britney Spears.



Figura 10: Nina Bonina Brown, montagens para a 9ª temporada de *RuPaul's Drag Race*, 2017.

Na última temporada lançada de *RuPaul's Drag Race* (2017), já podemos perceber as significativas mudanças da estética *drag*: personagens como Nina Bonina Brown, que cria *looks*<sup>43</sup> inspirados em um pêssego ou em um personagem de desenho animado (figura 10), ou Milk, que mistura elementos como uma maquiagem feminina e um biquíni dourado com uma roupa que simula um corpo monstruosamente musculoso e masculino e que, na fotografia, parece ser seu corpo verdadeiro (figura 11). Montagens como essas demonstram que o campo do *drag* está sendo ampliado por referências da arte e da cultura, e vem abraçando novas ideias e conceitos, assumindo uma liberdade de criação muito maior. Aspectos mais específicos sobre o encontro e fricção de Alma Negrot com o universo *drag queen* relacionados à maquiagem ou à construção da indumentária serão explorados na próxima seção deste capítulo.

---

<sup>43</sup> Correspondente à concepção de montagem





Figura 11: Milk, montagens para a temporada All Stars 3 de *RuPaul's Drag Race*, 2017.



## 2.2. MONTAGEM DO CORPO E TEMPORALIDADE *DRAG*

O conceito de montagem parece remeter diretamente ao universo *drag queen*. Transformar-se na sua personagem é “montar-se”. A pesquisa da antropóloga Ana Paula Vencato sobre as *drag queens* que performam e habitam os territórios gays da Ilha de Santa Catarina traz luz ao tema de forma interessante, tanto por ter como referência o contexto brasileiro, quanto por apresentar uma perspectiva que foge aos grandes centros urbanos. Esta pesquisa se transformou em sua dissertação de mestrado em 2002, e é um trabalho que antecede o fenômeno cultural de *RuPaul’s Drag Race* no Brasil. Vencato entende o gesto de “montar-se” para além da transformação. Ela utiliza a definição de Maluf, que considera o ato de montar-se e apresentar-se no palco como uma forma de evidenciar o caráter fabricado do corpo<sup>44</sup>. Nesse sentido, o corpo seria camaleônico. Estaria em um estágio de construção contínua, dentro de um processo que tem como centro o poder de estar sempre em transformação<sup>45</sup>. A transformação operada pelo ato da montagem permite ao corpo cruzar ou estar na fronteira, assumir sua identidade ambígua, indefinida, artificial.

Arrisco dizer, sobre isso, que todos nós estamos em constantes atos de montagem. A escolha por vestir uma bermuda de tãctel e uma regata, ou um vestido florido com sapatilhas para ir trabalhar, por exemplo, também pode ser entendida como montagem: estamos revestindo nossos corpos com significados exteriores a ele para nos adequar (e comunicar que estamos de acordo) com certas regras culturais e sociais normalizadas em nosso cotidiano, mesmo façamos isso sem a consciência deste ato. Parecemos entender a montagem apenas a partir do ponto em que uma pessoa rompe com essas normas, como é o caso da montagem *drag*. Ou, de forma jocosa, quando um homem coloca um vestido, ou uma mulher desenha um bigode em seu rosto: é brincadeira, é carnaval, é uma montagem para ridicularizar, rir, gozar. Contudo, podemos

---

<sup>44</sup> MALUF, Sônia Weidner. *Corpo e desejo: Tudo sobre minha mãe e o gênero nas margens*. Trabalho apresentado na Mesa Redonda "Corpo, cultura e textualidade", no Seminário Internacional Fazendo Gênero 4, Florianópolis. UFSC, maio 2000 apud VENCATO, Ana Paula. "*Fervendo com as drags*": corporalidades e performances de *drag queens* em territórios gays da Ilha de Santa Catarina. Dissertação de Mestrado em Antropologia - UFSC. Ilha de Santa Catarina, 2002, p. 38.

<sup>45</sup> Ibid.

afirmar que todos os corpos interagem e significam dentro da vida sociocultural: nossas roupas, adereços, nosso corte de cabelo, formas de andar, falar, se comportar, nossos gestos e gostos, tudo isso faz parte de nossa montagem. Revestimo-nos de significados e valores, seja de maneira consciente ou inconsciente. E, talvez, como afirma Maluf, uma das razões principais do ato de “montar-se” *drag* ser tão potente é exatamente por coloca-la sobre o palco, evidenciando, exacerbando e ironizando o caráter fabricado do corpo que, em outra instância, convive pacificamente e imperceptivelmente conosco fora dos palcos, a nossa volta, em nós mesmos.

Em sua pesquisa, ainda, Vencato aponta uma diferença essencial entre a maquiagem e a montagem. Segundo ela:

(...) o termo maquiagem faz referência: 1) aos produtos usados para maquiar o rosto, e 2) ao produto final da aplicação de cosméticos no rosto; enquanto a expressão montaria designa: 1) aquilo que se carrega na mala, ou seja, trajes e acessórios; 2) trajes e acessórios já postos/montados sobre o corpo; 3) maquiagem pronta somada a trajes e acessórios; 4) todo o conjunto que se vê montado de/em uma *drag*.<sup>46</sup>

Nessa perspectiva, a maquiagem seria parte do processo de montagem, mas se limitaria a um significado tradicional. O termo remeteria aos usos estáveis de cosméticos do rosto – batom nos lábios, sombra, delineador e rímel nos olhos, base e corretivo no rosto, etc. Talvez a montagem *drag* tradicional se restrinja a ampliar as noções do termo maquiagem a partir de um linguagem mais ou menos estável do que seja “maquiagem *drag*”, cujo jogo seria exacerbar os códigos de maquiagem e beleza tradicionalmente femininos – lábios grandes e carnudos pintados, olhos bem delineados com sombras de glitter e sobrancelhas marcantes – brincando com essas concepções femininas do *sexy*, do “mulherão”, do “sonho de beleza dos concursos de *miss*” (figuras, 12 e 13). E por essa razão, esta definição de maquiagem baste para o contexto analisado por Vencato.

---

<sup>46</sup> VENCATO, 2002, p. 39



Figura 12: Lady Bunny, Misstress Formika, Sweetie, Anna Conda e Tabboo! no camarim da Pyramid Club. (New York, Agosto de 1992)



Figura 13: Kim Chi, montagens da participante da 8ª temporada de *RuPaul's Drag Race*, 2016.

No trabalho de Alma Negrot, contudo, a maquiagem se confunde com a montagem, e não há limites entre um e outro. A maquiagem de Alma funciona como uma pintura-*assemblage* sobre a tela-corpo: os cosméticos são postos lado a lado com tintas, argila, terra, objetos, indumentária, em uma experimentação formal sobre a superfície do rosto. E, neste exercício de liberdade, Alma Negrot vai misturando referências, universos e formas, trazendo mitologia, história da arte, referências de pinturas corporais indígenas e africanas, padrões encontrados na fauna e da flora tropical — como cores e formas de pássaros, plantas, e animais tropicais — até a cultura pop e da rua — do grafite à pichação — para compor suas montagens (figura 2 e 14). Para o artista:

(...) a maquiagem deveria ser bem diferente de como a usamos, sempre favorecendo a beleza. Para os homens a maquiagem precisa parecer “que não tem maquiagem”, para as mulheres, é a obrigação da beleza, da delicadeza, dos traços finos, tudo aquilo que deve agradar o homem. Eu não acredito nisso, eu não me maquio para mostrar beleza. Eu quero me mostrar do avesso e contar histórias.<sup>47</sup>

A transformação de Raphael Jacques em Alma Negrot parece começar pela maquiagem, apagando e transformando tudo o que lhe é familiar em uma outra coisa. Sua pele, seu rosto, seus olhos, sua boca, seu cabelo, seus cílios se tornam uma superfície mediada pela imaginação, em um movimento em que a *Vida* (se torna) *um novo suporte para a pintura* (figura 15). Nesta fotografia de 2016, as cores da tinta se misturam com a cor da sua pele. O novelo de lã parece uma extensão do seu cabelo crespo e azul e, ao mesmo tempo, ao sugerir uma forma arredondada, se confunde com seus olhos tal qual um globo ocular de linha e cor. Os ciclos pretos exacerbadamente alongados e rígidos tentam escapar de seu rosto, como insetos presos em teia de aranha. A lã turquesa se transforma em pele, desenhando a linha da mandíbula até encontrar a boca.

---

<sup>47</sup> Raphael Jacques, About @Alma Negrot – entrevista concedida para o Erotic Project, 2 de maio de 2017.





Figura 14: Alma Negrot. *El regreso de Alma Hayeck*. Foto de Veniccio Barbosa, 2017.

Não sabemos se o fio está entrando ou saindo de sua boca, como se sugerisse que a construção de Alma inicia de dentro para fora, até se materializar em seu rosto. E, ao mesmo tempo, sugere que essa montagem passa a integrar parte do artista, operando uma transformação interior. A partir desse corpo comum, os dois — Raphael e Alma — dividem e constroem memórias, experiências e

histórias, em uma relação à la *O Médico e o Monstro*<sup>48</sup>. Mas o monstro aqui é necessário, querido, desejado — é um ser de glitter e tinta que liberta o artista. Segundo Raphael, “a Alma não é uma personagem que eu crio e sim o trânsito de tudo aquilo que eu gostaria de ser.”<sup>49</sup>. Assim, seu trabalho flerta, mas não se define pelo repulsivo e pela abjeção: apesar de ir contra o modelo tradicional de maquiagem e montagem *drag*, Raphael lida com a magia do monstruoso a partir da beleza, do desejo, da exuberância, da sedução.



Figura 15: Alma Negrot. *Vida um novo suporte para a pintura*. Fotografia por Giselle Garcia Dias, 2016.

---

<sup>48</sup> Referência a *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, novela gótica escrita pelo autor escocês Robert Louis Stevenson e publicada originalmente em 1886.

<sup>49</sup> JACQUES, Raphael. *About @Alma Negrot*. Entrevista concedida para o Erotic Project, 2 de maio de 2017.

Uma das referências para suas construções é o artista visual, fotógrafo e maquiador estadunidense Ryan Burke<sup>50</sup>. Nos últimos anos, Burke tornou-se conhecido por sua série de autorretratos fotográficos postados no Instagram, ganhando reconhecimento desde a cena *underground* até o circuito artístico tradicional de New York. A partir de sua própria interpretação de moda e da documentação da sua vida, ele se utiliza de objetos encontrados e de pigmentos para criar maquiagens e montagens esquisitas, fantásticas, quase escultóricas, que lembram as experimentações *club kids*<sup>51</sup> da década de 1990. Suas fotografias surgem em seu trabalho como maquiador como forma de registro de suas montagens e das pinturas corporais efêmeras que, muitas vezes, são criadas para serem “desfiladas” pela vida noturna da cidade<sup>52</sup>.

Além dessas aproximações, é possível perceber que o estilo de fotografia dos dois artistas – Burke e Raphael Jacques – é bastante parecido. Ambos — como abordarei com maior profundidade no capítulo três — trabalham com retratos nítidos e saturados, fundos neutros que não disputam a atenção do olhar, mas complementam as cores e dão destaque às montagens e maquiagens dos artistas. As opções estéticas de suas fotografias remetem aos campos da publicidade e moda. Comparando o trabalho *Pájaro Rosado* (figura 16) e *Autorretrato n°72* (figura 17), conseguimos ver a clara reverberação do trabalho do estadunidense em Alma Negrot: o adorno da cabeça feito em plumagem parece ter sido fortemente inspirado no da imagem de Burke, a texturas da roupas e adornos do brasileiro parecem remeter à padronagem vibrante e amarela das roupas do americano. O próprio enquadramento das imagens resguarda semelhanças consideráveis, ambas são retratos com um distanciamento de câmera, poses e tratamento pós-produção muito próximos.

---

<sup>50</sup> Ryan Burke (Tucson, Arizona, Estados Unidos – data desconhecida). Mora e trabalha em New York. Site do artista: [www.ryanburkephotography.com](http://www.ryanburkephotography.com)

<sup>51</sup> Os Club Kids foram um grupo de jovens *clubbers* nova iorquinos da cena *underground* noturna que, na década de 1990, criaram um estilo que se contrapunha aos movimentos que estavam em voga na época (como o grunge). Seus principais representantes foram Michael Alig e James St. James. Usavam roupas extravagantes, cores e brilho, enfatizavam uma atitude ultrajante, e valorizavam a individualidade, o sexo e o que chamavam de “fabulousness” (fabulidade). Foi uma postura inovadora e controversa até mesmo para a cena *underground* da época.



As definições de indumentária parecem atravessar as da montagem, talvez porque elas façam parte de um mesmo universo. A indumentária integra a ideia de montagem e, por sua vez, ambas constituem um processo de performatização do corpo. A indumentária, contudo, possui uma particularidade interessante: um jogo entre o que é visto e o que é secreto e que, exatamente pelo ato de ocultar, provoca imaginação, desejo, curiosidade.



Figura 16: Alma Negrot, Pájaro Rosado para @brecho\_replay. Foto do Carlos Sales 2016 (esq)  
Figura 17: Ryan Burke, Autorretrato nº 72, s.d. (dir)

Nesse sentido, a definição da autora Entwistle sobre a vestimenta é bastante sintetizadora: a indumentária não serve apenas para esconder nosso pudor e não reflete, simplesmente, o corpo natural ou uma identidade dada. Ela defende que os materiais comumente utilizados nas roupas acrescentam uma série de significados ao corpo, que, de outra forma, não estariam lá<sup>53</sup>. A partir disso, destaco dois aspectos interessantes de sua definição: o primeiro diz

---

<sup>53</sup> ENTWISTLE, Joanne. The dressed body. In: ENTWISTLE, Joanne; WILSON, Elizabeth, *Body Dressing*. New York: Berg, 2001, p. 33.



respeito à roupa como enfeite do corpo e como forma de imprimir significados novos a ele. O segundo se refere à relação da vestimenta com o ato de esconder o corpo a partir de um pretexto moral: o pudor.



Figura 18: Alma Negrot. Registro de performance na Me Ocupa. Fotografia por Ca Garzon, 2017.

A vestimenta e os acessórios em Alma Negrot parecem vir a complementar e adicionar mais uma “camada de maquiagem” a sua montagem. Suas roupas parecem ser uma extensão da pintura corporal, e, muitas vezes, se mesclam nesse processo, hibridizando seu corpo a tecidos, papéis, metal, tinta, etc. Os limites entre o cabelo e a roupa, a roupa e o corpo, tornam-se, assim,

muitas vezes difíceis de traçar (figura 18). Em algumas montagens, Alma flerta com as formas do corpo, transformando nossa percepção sobre nossa própria anatomia: uma boca gigante no lugar do cabelo, vários olhos por toda a superfície do rosto, formas caleidoscópicas que confundem o olhar. Esses elementos criam uma profundidade, uma perspectiva e formas e volumes corporais ilusórios (figuras 19 e 20).

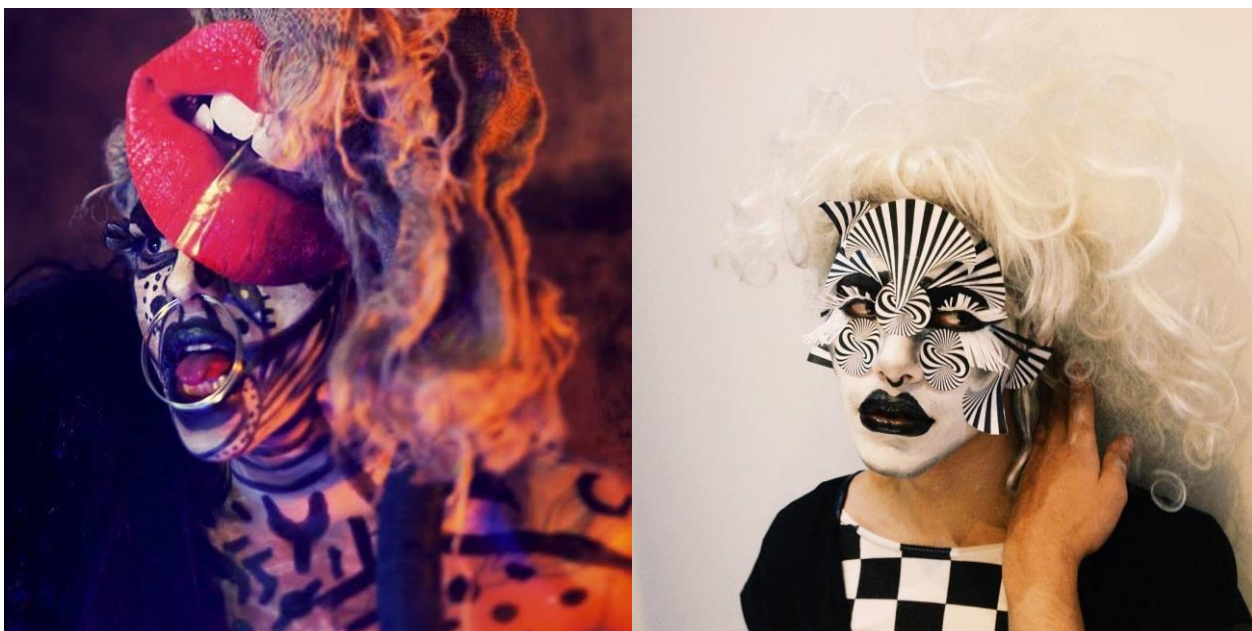


Figura 19: Alma Negrot. *Eu recrio figurinos, eu plagio as cores que as borboletas imaginam*. Foto de Martino Piccinini, 2015 (esq)

Figura 20: Alma Negrot. *Maquiagem de palhaço de hoje*. Foto de Henrique Faleite, 2015 (dir)

O performer australiano Leigh Bowery<sup>54</sup>, na década de 80, também utilizou a indumentária e a maquiagem de forma transgressiva e experimental, de maneira muito semelhante a Alma Negrot. Ao fundar em 1985 o clube noturno *Taboo* em Londres, criou um espaço alternativo para “desfilar” suas criações e acolher pessoas que também se “permitiam ser e experimentar” para além das convenções. Leigh Bowery partia da experiência de corpo peculiar, grande, gordo e andrógino para desenhar e confeccionar suas roupas, criando formas, volumes, visualidades completamente novas. Seu corpo, se torna uma criação artística extravagante, como uma superfície plástica em forma 3D. Sua

---

<sup>54</sup> Leigh Bowery (Sunshine, Austrália, 1961 – 1994). Viveu e trabalhou em Londres, Inglaterra.



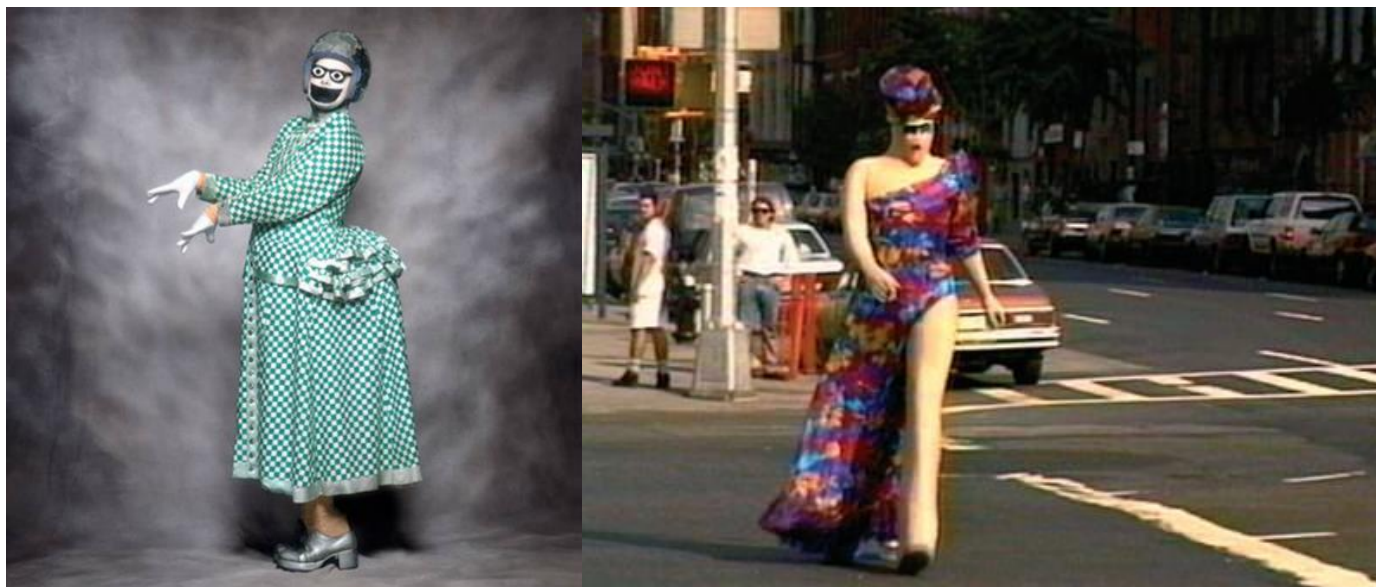
pele, seu rosto, suas características físicas se confundem em superfícies de cor, textura e volume. Porém, diferentemente de Alma, suas criações eram usadas no cotidiano, em locais inusitados e a luz do dia, criando uma situação duplamente incomum. No texto de apresentação da exposição *Camera 16: About Leigh Bowery* realizada em Milão em 2012, Carlo Madesani escreve:

Bowery oferece a si mesmo em uma imagem que - em uma visão transgênera - vai além da separação das aparências e comportamentos masculinos e femininos por meio do corpo e roupas, originando novos conceitos de glamour e beleza. Leigh Bowery é um dos intérpretes mais extremos do contexto histórico em que vive: o da abolição de toda limitação em favor da experimentação completa e de uma contaminação entre as linguagens da música, arte, moda e design.<sup>55</sup>



Figuras 21: Werner Pawlok. *Leigh Bowery*, 1988 (esq)  
Figura 22: Uli Weber, *Leigh Bowery*, 1990s (dir)

<sup>55</sup> “Bowery offers himself in an image that - in a transgender vision - goes beyond the separation of masculine and feminine appearances and behaviour by means of the body and clothes, originating new concepts of glamour and beauty. Leigh Bowery is one of the most extreme interpreters of the historical context he lives in: the one of the abolition of every limitation in favour of complete experimentation and contamination among the languages of music, art, fashion and design. “ (tradução livre). MADESANI, Carlo. Texto de apresentação para a exposição *Camera 16 – About Leigh Bowery*. Itália: Milão, 2012.



Figuras 23: Fergus Greer. *Leigh Bowery, session VI, Look 33*, 1992 (esq)  
Figura 24: Leigh Bowery. Frame do documentário *The Legend of Leigh Bowery* (Charles Atlas, Estados Unidos, França, Inglaterra e Dinamarca, 2002) (dir)

Como visto anteriormente, a maquiagem de Alma Negrot inclui objetos, papel e *assemblages* e suas roupas não se limitam a materiais tradicionalmente vestíveis. Uma das escolhas políticas de seu trabalho é utilizar materiais baratos e banais, que não sejam itens de luxo ou coisas nobres. Em suas montagens, não perdemos a referência do material – ainda vemos o arame, o papel e os brilhos de plástico. Contudo, a maneira com que esses itens são montados no corpo e a própria estética da fotografia — nítida, saturada, bem enquadrada e de alta resolução — acabam por produzir o efeito de glamourização e luxo, transformando visualmente esses materiais pobres de modo que pareçam requintados – tornando essas “bijuterias”, “joias”. Dessa forma, Alma chama a atenção para a beleza e para outras possibilidades de existência destes materiais que, se não estivessem em seu corpo, provavelmente seriam lixo. Suas escolhas por estes petrechos também revelam sua ligação com a cultura da rua, a pichação e o grafite, além de reafirmarem a realidade do artista “bicha, latino, pobre e sonhador”. Ele não pretende fingir ou se mascarar com materiais que não são de seu universo, mas assumi-los como parte de seu discurso e de sua própria vivência, pondo em voga a potencialidade deles como fonte de criação

em uma espécie de “criar a partir do feio, até que o feio seduza o belo”<sup>56</sup>. Logo, é comum encontrarmos em suas montagens materiais comprados em lojas de 1,99, folhas de ofício, arame, feijão, flores de plástico, pedaços de espelho, folhas e galhos secos, todo o tipo de materiais de ferragem, etc.

No trabalho *ECODRAG* (figura 25), o artista literalmente se veste com um saco de lixo e se fotografa na calçada suja e velha, em frente a um muro pichado e cheio de limo, como se remetesse ao ato corriqueiro de colocar o lixo para fora. Sua postura individual altiva, segura de si, com uma expressão serena, orgulhosa de si contrasta com a ideia de Alma como lixo a ser descartado. Uma leitura possível desta imagem nos remete fortemente à questão social do universo marginal das classes mais baixas e da periferia. Adjacente a isso, também nos sugere o tratamento político-social dado aos negros que se encontram nessa condição periférica, cujas existências sofrem pelo descaso e pela marginalização – sua pele morena, os mamilos desenhados e aumentados, o cabelo de descendência africana, aliado ao símbolo que é o turbante para a cultura afro dão vazão a esse tipo de leitura.

Para o artista, "o multiculturalismo, a resignificação de símbolos culturais que fluem representam muito nossa contemporaneidade. Nossa função como artista não é mais criar, e sim mudar o valor das coisas, arranjar novas formas de fazer sentir."<sup>57</sup>. Assim, suas montações são uma costura entre suas vivências, seus devires, suas referências visuais e inspirações e estes vários universos que o atravessam:

Cada montagem é uma história costurada intuitivamente sob a pele e que não se repetem, pois refletem momentos únicos e intransferíveis. (...). Misturando materiais inusitados e criando seres fantásticos, a intenção é criar confronto com a norma vigente.<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> Trecho da canção de Cazusa, *Querido Diário (Tópicos Para Uma Semana Utópica)*, s.d.

<sup>57</sup> JACQUES, Raphael. *About @Alma Negrot*. Entrevista concedida para o Erotic Project, 2 de maio de 2017.

<sup>58</sup> Ibid.



Figura 25: Alma Negrot. *ECODRAG*, 2015.

A outra conceituação feita por Entwistle que me interessa é relação da indumentária com ao ato de esconder o pudor. Talvez essa seja uma das definições mais antigas para a função da vestimenta e se entrecruze com a história do cristianismo no ocidente. E, paradoxalmente, esconder o pudor é uma



maneira de trazer uma tensão e atenção sobre o sexo: o corpo coberto se torna um segredo e desperta curiosidade, desejo, fetiche, fantasia. Esconder o pudor é uma forma de erotizar os corpos. Tanto que, quando nossos corpos carregam uma ambiguidade andrógina, a primeira pergunta que surge em qualquer conversa com desconhecidos é: qual o seu sexo? Você é homem ou mulher? Você tem vagina ou pênis? Nossas vidas são pautadas, antes de tudo, por nosso aparelho reprodutor. Somos definidos por ele e, mesmo que não mostremos nem vejamos quase nunca esses órgãos, nos incomoda profundamente este lugar do não saber. Ou, ainda, causa-nos repulsa imaginar que, em um corpo, possam habitar características biológicas de ambos os sexos.

Neste sentido, apesar de coabitarem um mesmo eixo de problematizações, o trabalho de Alma Negrot diverge do de Cassils<sup>59</sup>. A/o artista canadense Cassils — que não se define nem como homem, nem como mulher — cria tensões a partir de sua própria biologia, coexistindo entre os códigos culturais do corpo masculino ideal — musculoso, forte, masculinizado — e as características sexuais do corpo feminino — seios e órgãos reprodutores femininos. A masculinização do corpo feminino ainda é um grande tabu, sendo abominada pela maior parte da sociedade. Esse tipo de corpo gera, generalizado ao senso comum, repulsa e abjeção. Ao que parece, o corpo masculino feminilizado não provoca tanto escândalo social quanto o contrário — ainda que sejam sobre esses corpos que recaia a maior parte das violências físicas por preconceito. Nesse sentido, o Brasil figura como líder mundial no assassinato de travestis e transexuais. Independente do sexo, a transformação biológica do corpo a partir de exercícios, hormônios ou cirurgias no que concerne mudanças de características sexuais ainda é um tabu em nosso país. Ao passo que os mesmos procedimentos para exacerbar características do sexo biológico do indivíduo são socialmente incentivados, como — para mulheres — o uso de próteses de silicone, ou procedimentos estéticos cirúrgicos para tornar o rosto e o corpo “mais feminino”. Ou — para homens — o uso de suplemento alimentar e realização de treinamentos de musculação em academias para tornar o corpo “mais masculino”. Cassils tensiona as barreiras do corpo biológico ao fabricar propositalmente sua própria ambiguidade, orbitando, assim, entre ambos os sexos. Seu corpo feminino é musculoso, esculpido como os corpos

---

<sup>59</sup> Cassils (Montreal, Canada, data desconhecida). Mora e trabalha em Los Angeles. Site dx artista: [www.cassils.net](http://www.cassils.net)

tradicionalmente masculinos. Lembra-nos as esculturas gregas clássicas, o universo das academias e do halterofilismo. Porém, Cassils não esconde ou nega o feminino em sua performance. Pelo contrário: tensiona a ideia de que a presença cromossômica XX ou XY defina de maneira exclusiva o sexo. Em uma das fotografias da série *Cuts, a traditional sculpture* (figura 26), o/a artista usa batom e cueca. Seu corpo exibe tanto a marca de sol deixada pelo sutiã, quanto o delinear de uma forma fálica por baixo da roupa. A partir de interferências sobre outra fotografia desta mesma série (figura 27), Cassils desenha um aparelho reprodutor que é, ao mesmo tempo, masculino e feminino. Desta forma, reafirma a dubiedade do corpo, como um Tirésias contemporâneo. É a partir da montagem biológica de sua carne, embaralhando características cromossômicas, que Cassils questiona o sexo, os papéis de gênero, as construções sociais e a natureza fabricada do desejo que se inscrevem obrigatoriamente sobre nós.



Figura 26: Cassils. Publicidade: *Homenagem a Benglis*, Fotografias por Heather Cassils e Robin Black, 2011

Figura 27: Cassils *O resiliente 20%*,. Fotografia por Heather Cassils e Robin Black, 2013  
(Ambas fazem parte da série: *Cuts, a traditional sculpture*)



Nesta lógica, a performance *drag queen* e o trabalho de Alma Negrot não provocam esse tipo desconforto do não saber biológico, pois, ainda que flertem com códigos de gênero e extrapolem e transformem a fronteira sociocultural do binômio homem/mulher, sabemos, em primeira instância, que se tratam de indivíduos do sexo masculino. O jogo está muito mais em afastar o corpo da obrigatoriedade de sua sexualização e trazê-lo para um novo campo discursivo não determinado pelas características do sexo biológico ou regras do gênero compulsório, mas abrindo o palco para a espontaneidade, para a fluidez e para a criação. Um jogo em que cada indivíduo determinaria as regras por e para si a partir e para seu próprio corpo.

A comparação com Cassils revela um outro aspecto importante no trabalho de Alma Negrot: a transitoriedade de sua mudança. Alma Negrot engendra uma atitude interior do artista que se materializa temporalmente a partir de uma manifestação performática e do ato de montar-se. Sua montagem existe e permanece por um período de tempo — podendo ser para fotografia, para realização de uma performance, para ir a uma festa ou a algum evento — e, logo após, o corpo é desmontado. Alma vai se desfazendo, se descaracterizando enquanto a lã e o papel são descolados do rosto, a roupa é posta de lado e a tinta escorre no banho. Com o corpo desmontado, Raphael Jacques emerge novamente para a superfície. Faz-se relevante salientar que, ainda que o artista afirme que ele e Alma coexistam interiormente<sup>60</sup> todo o tempo, há diferenças profundas entre o tipo de transformação de Alma Negrot e a engendrada por Cassils e outros artistas, cuja modificação corporal é feita permanentemente pela e na carne. Nestes casos, a ruptura da fronteira da pele pode se dar sob diversas formas: desde produtos químicos, incisões, tatuagens e *piercings*, até procedimentos cirúrgicos, queimaduras, implantes, etc. Estes tipos de intervenções operam novas dimensões estéticas, retirando o corpo de sua zona estável ao modificar e acrescentar elementos à própria silhueta.<sup>61</sup> Neste

---

<sup>60</sup> “Hoje pra mim não existe “out of drag” (...) Quando estou desmontado, procuro sentir as mesmas sensações (de estar montado) através da imaginação (...) só que passo despercebido (e é ótimo).”

JACQUES, Raphael. *About @Alma Negrot* – entrevista concedida para o Erotic Project, 2 de maio de 2017.

<sup>61</sup> Considerações feitas com referência à pesquisa de Villaça e Góes, a partir de textos do site *A Arte Corporal e Algumas Artistas Brasileiras*, criado pela Companhia de Teatro do curso de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo Marina Di Giacomo, orientado pelo Professor Marcos Aurélio Bulhões Martins. VILLAÇA, Nízia; GÓES, Fred de. *Em nome do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

processo, a expressão artística atinge o público pelo abjeto, provocando sensações e sentimentos de aflição, repulsa, nojo ou rejeição<sup>62</sup>.

Nesta perspectiva, o artista visual e performer Elton Panamby, anteriormente conhecido por Sara Panamby<sup>63</sup>, na experiência que denomina como CorpoLimite, parte da carne e de processos ritualísticos para romper fronteiras do corpo, criando “complexidades e zonas desestabilizantes que revelam saberes via percepção e sentidos através da experiência poética em carne-viva”<sup>64</sup>. Segundo ele, suas experimentações partem da:

(...) perspectiva das modificações corporais no contexto das transformações extremas (como tatuagens, *piercings*, escarificação, implantes e suspensão corporal (...)) (traçando) um percurso errático acerca das práticas de corpo que borram fronteiras, abrem fissuras e desviam, criando novos caminhos poéticos, novos jogos de significação.<sup>65</sup>

Em seus trabalhos em performance, como em *Trojan Whore* (figura 28), o artista lida com os limites do corpo em uma tensão entre desejo, sexo e sofrimento. O artista veste-se claustrofobicamente com uma roupa apertada, que parece feita de um látex rígido. Exacerba o formato da região dos seios e dos quadris. As extremidades das mangas encontram a região da pélvis, prendendo os braços do artista em volta da cintura e dentro da vestimenta. A roupa recobre todo seu corpo e tapa, também, seus olhos. A única abertura que existe é um pequeno orifício na região do rosto, que parece estar ali apenas para permitir ao artista respirar e revelar sua boca torcida indigestamente por agulhas, em um formato que remete às bocas gigantes dos modelos de boneca inflável. Existe uma postura agressiva que nega irreversivelmente o corpo normalizado: sua transformação é atravessada pela dor e pelo desconforto, rasgando literalmente sua carne. Em suas performances, há uma opção estética de negar absolutamente qualquer traço do corpo socialmente estético, desejado e aceito. Essa postura radical pretende se aproximar do espectador pela a abjeção e pelo impactante, de forma a tirá-lo de sua zona de conforto. Panamby não se quer

---

<sup>62</sup> VILLAÇA; GÓES, 2008.

<sup>63</sup> Elton Panamby Djon (São Paulo - data desconhecida). Trabalha e mora no Rio de Janeiro. Site do artista: <https://vimeo.com/sarapanamby>

<sup>64</sup> Silva, Sara Panamby Rosa da. A sagração de Urubutsin. Ensaio sobre um discurso da carniça. *Karpa 7: Journal of Theatricalities and Visual Culture*, Los Angeles, 2014.

<sup>65</sup> Ibid.

aprazível ou 'bela', mas pretende gerar novas reflexões e ressignificações através do choque, da dor, da repulsa, da abjeção.

Em comparação a esta postura, Alma Negrot parece operar em sentido inverso, trabalhando os elementos e materiais que muitas vezes se aproximam das escolhas de Panamby — metal, látex, pinturas corporais, ossos, argila — dispensando, porém, a dor e o desconforto. Opera em um movimento contrário de transformação estética do não aprazível em belo. Suas criações podem ser monstruosas e estranhas, mas não provocam repulsa no espectador. Funcionam de modo a gerar uma espécie curiosidade de criança neste outro e reavivar nele o interesse para o novo. Suas montagens, em vez de gerar medo ou aflição, nos seduzem esteticamente: Alma nos convida a apreciá-la e a mergulhar em seu mundo fantástico de possibilidades infinitas.

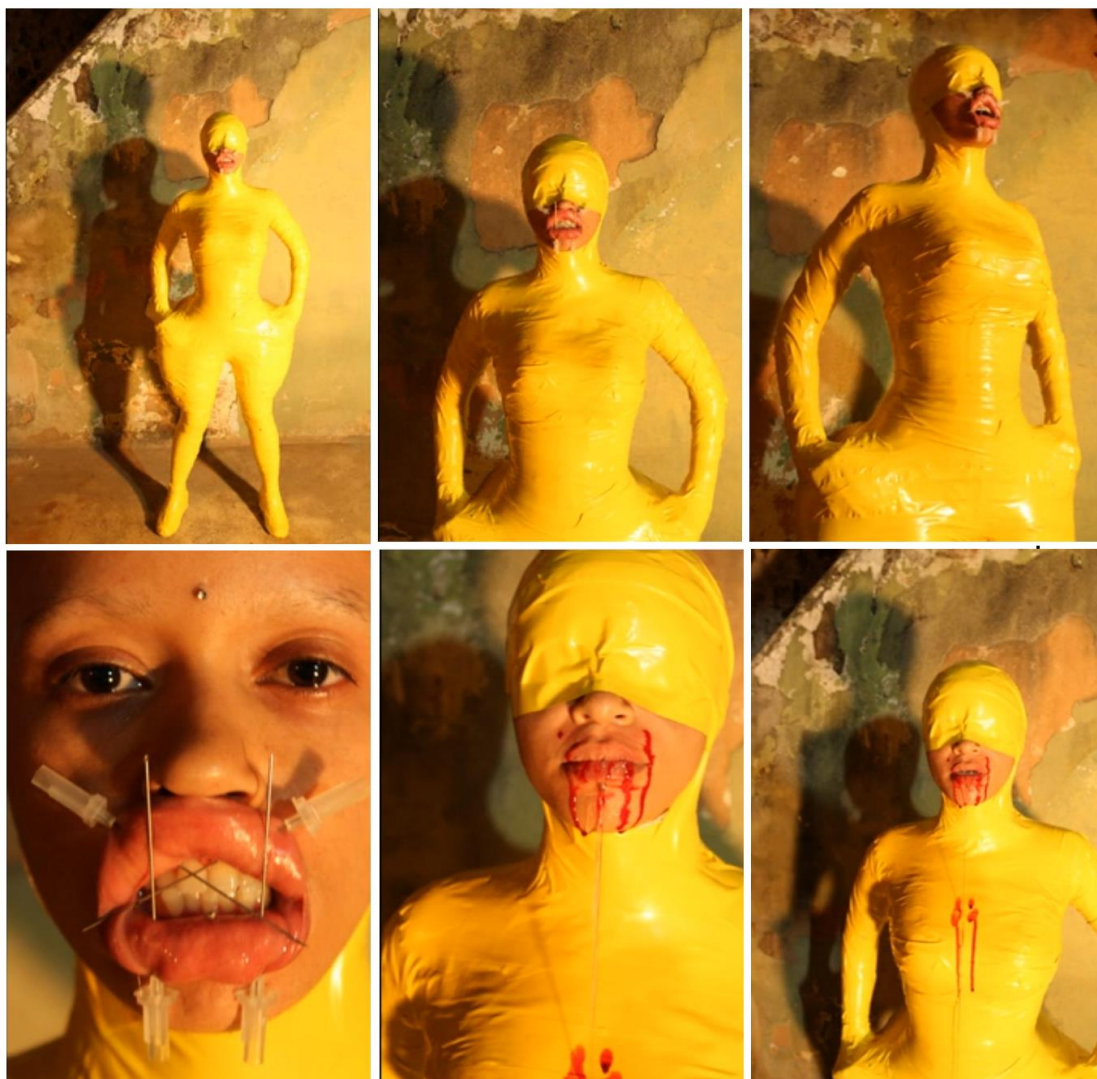


Figura 28: Sara Panamby. Registro da performance *Trojan Whore*, 2012.

A fotografia de Alma Negrot *La vie en rose* (figura 29) carrega certa semelhança formal com a performance *Trojan Whore*. A roupa amarela de Panamby pode ser comparada aos balões rosas de Alma, cujo aspecto lembra látex. Seus braços parecem não poder se mover por causa do volume e fragilidade dos balões que revestem seu corpo. Sua boca remete, também, ao universo das bonecas infláveis, é desproporcionalmente grande e parece torcida para fora. Mas não há na performance de Alma Negrot a violência das agulhas, nem qualquer traço de dor ou desconforto. Alma desfila à vontade pela rua, e a fotografia parece um “flagrante posado” de um momento casual em uma festa de rua. O estranhamento está em sua caracterização, e não no ato corporal de flertar com os limites da carne, como faz Panamby.



Figura 29: Alma Negrot. *La Vie En Rose* «festa Afeminada». Fotografia de @kessykristal, 2015

Outra artista que trabalha na perspectiva de mudanças radicais no corpo é ORLAN<sup>66</sup>, que opta por este codinome escrito em maiúsculo e desprezado das classificações gênero. Em atuação desde a década de 60, trabalha com questões relativas ao olhar desejanter e à construção do corpo feminino. Entre 1990 e 1993, ORLAN fez uma série de nove performances, nas quais ela modifica seu rosto a partir de cirurgias plásticas que são filmadas e transmitidas em tempo real. Durante o procedimento cirúrgico, ela lê um trecho do livro *O Vestido* de Eugénie Lemoine-Luccioni<sup>67</sup>. As modificações pensadas por ela visam recriar sua imagem fisionômica.

No senso comum, as pessoas — em sua maioria mulheres — buscam procedimentos plásticos cirúrgicos visando mimetizar uma concepção de rosto e corpo ideal a partir dos padrões de beleza feminina do que está em voga no momento. Por exemplo, atualmente as irmãs Kardashian<sup>68</sup> (figura 30) são uma das grandes influenciadoras de moda e beleza feminina. Os padrões cirúrgicos de plástica parecem seguir e querer atingir a beleza de seus rostos — que, curiosamente, também são modificados pela plástica. Lábios grossos com preenchimento, bichectomia, nariz esculpido, botox para prevenir o aparecimento de rugas e linhas de expressão, silicone nos seios, lipoaspiração, etc. ORLAN, por sua vez, opera a partir da desfiguração e refiguração de sua face, tendo como preceito os modelos clássicos de beleza: “adicionar a testa da Monalisa ao queixo da Vênus de Boticelli e, assim por diante, somando-se outras

---

<sup>66</sup> ORLAN (Saint-Étienne, França, 1947). Vive e trabalha entre Los Angeles, New York e Paris. Site da artista: [www.orlan.eu](http://www.orlan.eu)

<sup>67</sup> “A pele é decepcionante [...]. Na vida não se tem mais do que a própria pele. Mas há mal-entendidos, nas relações humanas, pois não somos nunca aquilo que temos. [...] tenho uma pele de anjo, mas sou um chacal, a pele de um crocodilo, mas sou um lulu, uma pele negra, mas sou branco, uma pele de mulher, mas sou um homem; nunca tenho a pele do que sou. Não há exceção à regra, porque eu não sou nunca o que tenho...” Lemoine-Luccioni, Eugénie, *La Robe, O Vestido*, 1983. In: GONZAGA, Ricardo Maurício. *O corpo como rascunho: Orlan, o verbo feito carne feito imagem feita verbo*. Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, X Edição, 2012, p. 805.

<sup>68</sup> A família Kardashian conquistou sua fama nos Estados Unidos em 2007 com a série *Keeping Up With the Kardashians*. As irmãs milionárias - Kim, Kourtney e Khloé Kardashian, e, mais recentemente, suas meia-irmãs por parte de mãe, Kendall e Kylie Jenner - alçaram fama ao se inserir nos ramos de beleza e moda como socialités, *influencers*, empresárias, modelos, etc. Lançaram sua própria grife de roupas, linhas de maquiagem, programas de televisão, entre outros. A família é considerada um dos maiores ícones influenciadores de beleza, moda, e estilo de vida norte-americanos.



partes de rostos de pinturas de mulheres da tradição ocidental”<sup>69</sup> (figuras 31 e 32).



Figura 30: Kardashians para a capa do *The Hollywood Reporter*. Edição de Agosto, 2017.

Neste movimento, ORLAN evidencia que o corpo não é natural, mas produto da linguagem, do desejo e das mais diversas construções discursivas que o atravessam. Ela afirma que "na nossa era, estamos começando a ter os meios de reduzir a distância, especificamente por meio da cirurgia (...). Agora é possível então aproximar a imagem interna da externa"<sup>70</sup>. Sua transformação é extrema e irreversível, mas se aproxima do trabalho de Alma Negrot ao fundir e hibridizar o corpo real ao corpo imaginado, permitindo que a imagem interna se manifeste externamente.

---

<sup>69</sup> GONZAGA, 2012, p. 804.

<sup>70</sup> ORLAN, *Feminism and Representation*, an interview with ORLAN/ *The Irish Critic*. Disponível em: <http://tehirishcritic.com/>. In: GONZAGA, 2012, p. 805.

Parece, neste sentido, que Alma surge pela realização desses seres sonhados internamente. Manifesta parte de si que não surge pelo desejo de ser outra pessoa, mas de todo tipo de coisa imaterial ou intangível que nos cerca e nos habita. Suas criações não advêm apenas da *dimensão imaginária*<sup>71</sup>, mas de uma percepção sensível para o mundo: para os fenômenos da natureza, às cidades, às sensações, sentimentos e vivências pessoais, às diversas culturas e signos culturais que surgem ao longo da história humana, ao que está acontecendo em torno de nós agora, ao conhecido e desconhecido, tangível e intangível.



Figura 31: ORLAN. *A Mouth for grapes*, s.d.  
Figura 32: ORLAN. *The Second Mouth*, 1993

---

<sup>71</sup> PIRES, Beatriz Ferreira. Peles Fílmicas - Considerações sobre modificações corporais e cinema. *Proposições*, v. 17, n. 2 (50) - maio/ago. 2006, p. 161

## CAPÍTULO 3 – ARTE E O *QUEER* EM ALMA

### 3.1 – ALMA NEGROT: PERFORMANCE, FOTOGRAFIA E INTERNET

Alma Negrot parece surgir ao condensar as experiências artísticas de Raphael Jacques em pintura, desenho, grafite, pichação, circo, *drag queen* sobre e no seu próprio corpo, em um ato de montagem e performance que rompe com as fronteiras destas categorias e cria um jogo entre o que é específico destas linguagens como arte e as experiências, formas, discursos, significados e vivências deste corpo que é o seu próprio corpo. Segundo o artista:

Ela (Alma Negrot) surgiu da necessidade de falar o que estava preso em mim, da minha insatisfação de ser uma coisa só, de me posicionar contra a obrigatoriedade dos gêneros - ser homem ou mulher. (...) (ela) representa muito mais essa audácia, da transformação em curso, um eterno fazer artesanal do corpo, uma pintura que nunca termina.<sup>72</sup>

Pela sua trajetória e discurso, parece natural que Alma Negrot tenha surgido como *alter ego* a partir da linguagem da performance. Afinal, historicamente, a performance é um meio de bases anárquicas<sup>73</sup>. Permissivo e experimental por excelência, não há limites fixos ou impostos para sua existência, nela coexistem intermináveis variáveis. A performance se abre ao experimentalismo e à radicalidade e se opõe drasticamente às limitações formais das categorias de artes mais estabelecidas, figurando como uma arte de

---

<sup>72</sup> JACQUES, Raphael. *Alma Negrot, uma breve apresentação*, disponível no canal Drag-se do Youtube, 2015.

<sup>73</sup> GOLDBERG, Roselee. *Performance Art: desde el futurismo hasta el presente*. Ediciones Destino Thames and Hudson, 1996, p. 9.



fronteira<sup>74</sup>. Ela permite uma infinidade de processos, caminhos, execuções e formas de apresentação que dependem primariamente do artista, que é sujeito e objeto de sua arte<sup>75</sup>. Por outro lado, também expande o espaço artístico e a própria natureza da arte, aproximando ainda mais a experiência da arte à da vida cotidiana e produzindo, desta forma, novas relações com o público e com a cultura que não dependam do espaço das instituições, museus e galerias.

A performance artística é, também, uma ação presentificada do artista em um espaço específico e tempo determinado<sup>76</sup>. Ela envolve um público presente, para o qual o performer se apresentará. Assim, sua ocorrência é efêmera, permanecendo muitas vezes apenas por meio de registros — em vídeo ou fotografia —, relatos ou pelos rastros que deixa. A performance flerta com o teatro, pois o artista age como um atuante frente ao público espectador ou participante. Todavia, as manifestações performáticas se distanciam das artes cênicas pela própria natureza da sua ação: não se trata de uma personagem fictícia construída para o público e que se difere do eu-ator, mas de uma estilização, emolduramento e teatralização do eu<sup>77</sup> que, no caso, é o artista. Assim, se “por um lado o eu — que se traduz em quem sou e como sou — é tornado presente no espaço da teatralização ou ficção, por outro, este mesmo eu é teatralizado, recebendo assim uma aura de artificialidade e encenação”<sup>78</sup>.

---

<sup>74</sup> COHEN, Renato. *Performance como Linguagem: Criação de um Tempo-Espaço de Experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 30.

<sup>75</sup> *Ibid*, p.38.

<sup>76</sup> Me refiro, aqui, a noção de performance tradicional, que deriva de experiências mais antigas, como as seratas futuristas, as reuniões artísticas no Cabaret Voltaire, as experimentações dadaístas e o happening. É importante ressaltar, no entanto, que existem outros desdobramentos que não pressupõem uma apresentação para um público em tempo real, como a vídeo performance. Um exemplo disso são as experiências performáticas realizadas por Bruce Nauman para a câmera em seu atelier. Também há performances que são compartilhadas apenas por fotografia e fotoperformances. Estas serão abordadas mais adiante neste trabalho.

<sup>77</sup> STRATICO, Fernando. Performance, identidade e autoimagem. In: *Performance, objeto e Imagem*. Londrina: UEL, 2013, p.16.

<sup>78</sup> STRATICO, Fernando. *Performance, identidade e auto-imagem*. III Encontro Nacional de Estudos da Imagem. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2011, p. 1248-9.



Figuras 33 e 34: Alma Negrot. *DON'T BE A QUEEN JUST BE A DRAG*. Registro de performance mcqueen tupiniquin, vestindo Régis Duarte na *Xtravaganza Drag Party Edição Trixie Mattel* em Porto Alegre. Fotografia por Carter Anunciação, 2015

O trabalho em performance de Alma Negrot se multiplica e se desdobra em vários meios e possibilidades artísticas: existe como performance *stricto-sensu* (figuras 33 e 34), como vídeo e como fotografia. Recentemente, seu trabalho tem se expandido para outros terrenos e corpos, através da experiência com ministração de oficinas de maquiagem, de atuações como DJ em festas noturnas, participações em projetos paralelos com outros artistas e em outras áreas, realização de maquiagem, *styling* e direção de arte em projetos e desfiles, participação em propagandas, entre outras atividades. Nestes trabalhos mais recentes, sua experimentação é compartilhada com outros profissionais e seus códigos de montagem passam a habitar outros corpos sem, contudo, perder o referencial estético de Alma Negrot (figura 35). Isto é possível pois a poética do artista vem se consolidando a partir de técnicas, materiais e visualidade a ponto de Alma Negrot ser reconhecida e estar presente mesmo que o corpo do artista esteja ausente ou nos bastidores.

Nesta pesquisa, deixo de lado a análise da performance artística de palco e os vídeos-performance para analisar sua produção a partir do escopo de imagens disponibilizadas por ele em suas páginas de Facebook (/almanegrot) e do Instagram (@almanegrot). Ou seja, elaboro minha análise a partir das formas com que Alma Negrot chega até mim e até muitas pessoas que não têm acesso a suas apresentações na noite, em festas, ou não conhecem o artista pessoalmente. Apesar da internet oferecer uma infinidade de possibilidades de formatos e conteúdos para os artistas, o trabalho de Raphael Jacques neste meio tem como seu centro a fotografia.



Figura 35: Alma Negrot. *Alma em @aoruaura*. Foto: @je0an, Recife, 2017.

Acompanhando o percurso de Alma Negrot a partir das imagens postadas desde 2014 no seu Instagram e Facebook, percebo que a fotografia é utilizada por ele de duas formas. Por um lado, opera como registro — como forma de perenizar as performances, as oficinas de maquiagem e o cotidiano de Raphael Jacques. E, por outro lado, aparecendo com maior frequência em suas

postagens, a fotografia é um modo de fazer emergir Alma Negrot: Raphael cria uma montagem específica e especialmente para o ato fotográfico, em uma performance posada para a câmera. Neste sentido, estas imagens não se dão no terreno do naturalismo da fotografia direta e pura, mas se aproximam do conceito de fotografia encenada e dirigida, no qual a escolha estética fotográfica é pensada a partir do espaço de representação como um palco teatral, onde o(s) modelo(s) vêm a atuar<sup>79</sup>. Entendo essas manifestações como foto-performances, como imagens que evocam essa teatralidade e emolduram o eu-artístico. O fotógrafo, nesse tipo de trabalho, “não ‘estiliza’ pela originalidade do olhar, mas pela concepção de uma cena”<sup>80</sup>. É um momento em que se cria conscientemente e intencionalmente os acontecimentos com o objetivo de registrar esse contexto criado<sup>81</sup>. Por isso, essas imagens carregam uma ambiguidade intrínseca entre o real — pois este momento realmente aconteceu — e o encenado — ao mesmo tempo, trata-se de uma estilização dirigida.

É difícil, nesta perspectiva, não traçar um paralelo com o trabalho da artista norte-americana Cindy Sherman<sup>82</sup>. Em sua sua série *Untitled* (figura 36), realizada ao longo dos anos 2000, ela recria e encena seu próprio corpo para o momento fotográfico. Ou seja, é exatamente para a fotografia que Sherman executa suas criações, atuando como modelo, como fotógrafa e como artista simultaneamente. Concomitante a isso, ela joga com as diversas possibilidades de construir-se como sujeito através da performatividade e da fotografia: Sherman reveste-se com diversos elementos exteriores ao seu corpo (roupas, perucas, maquiagem, acessórios, etc) e personifica diversas identidades, ironizando os vários significados — muitas vezes carregados de estereótipos — que habitam os corpos. Essas performances para a câmera são registradas em

---

<sup>79</sup> POIVERT, Michel. Notas sobre a imagem encenada, paradigma reprovado da história da fotografia? Porto Alegre: *Revista Porto Arte*, v.21, n.35, 2016, p. 103.

<sup>80</sup> *Ibid*, p. 106.

<sup>81</sup> COLEMAN, A. D.. Él método dirigido. Notas para una definición. In: RIBALTA, Jorge (ed.). *Efecto real: debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili SA, 2005, p. 134.

<sup>82</sup> Cindy Sherman (Glen Ridgem, Estados Unidos - 1954). Reside e trabalha em Nova Iorque. Site da artista: [www.cindysherman.com](http://www.cindysherman.com)



retratos frontais, nos quais ela fica sentada em frente a um fundo neutro, fotografando-se até um pouco abaixo da cintura. Suas transformações não escondem o fato de que é ela mesma quem posa, mas há um deslocamento de si ao brincar com elementos icônicos e códigos que constituem essas identidades-estereótipos, abrindo espaço para questionamentos sobre a construção cultural dos sujeitos e sobre o próprio conceito de identidade.



Figura 36: Cindy Sherman, *Untitled* (#398, #355, #397 e #399), 2000. Disponibilizadas pelo MOMA.

Para além das questões relacionadas à representação e fetichização da mulher<sup>83</sup> — temáticas que perpassam fortemente seu trabalho — o corpo de Sherman, assim como o de Raphael, desconstrói-se e reconstrói-se de forma camaleônica, sem restringir ou enquadrar suas experimentações dentro dos limites do feio e do belo, do apazível e do repulsivo, do desejável e do estranho. Seus autorretratos exageram os estereótipos da cultura para nos mostrar, talvez,

---

<sup>83</sup> MULVEY, Laura. *A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman*. *New Left Review* 1/188, July-August 1991.

o quão risível são nossas próprias performatividades. Sherman, em entrevista para o *The New Yorker*, fala sobre sua série de fotografias realizadas em 1981 e exibidas pelo Metro Pictures:

Eu estava definitivamente tentando provocar nessas fotos, mas se tratava mais de provocar os homens para eles reavaliarem suas presunções quando se deparassem com fotos de mulheres. Eu estava pensando em vulnerabilidade de forma a fazer um espectador masculino se sentir desconfortável – tal como ver sua filha em um estado vulnerável. (...) percebi mais tarde que tenho que aceitar que haverá uma variedade de interpretações que não posso controlar, e que eu não quero controlar, porque é isso que torna esses trabalhos interessantes para mim.<sup>84</sup>

Nas fotografias de Alma Negrot, traçando um paralelo com as imagens feitas por Sherman, há sempre a presença de um segundo indivíduo atuante: o fotógrafo. Trata-se de fotógrafos de eventos, de festas noturnas, de moda e publicidade e amigos do artista que, normalmente, contribuem com seu trabalho. As imagens de Alma Negrot não são autorretratos como os de Sherman, mas derivam deste encontro entre Alma, o fotógrafo e a câmera. Alma é a criação, é a própria cena da imagem: ela se monta, existe, brinca, posa para a câmera, performa em um instante congelado no tempo. A fotografia é o meio de partilha e criação, em que se firma uma intimidade entre artista e fotógrafo, e o fotógrafo, por sua vez, é testemunha e cúmplice desse encontro entre Alma e a câmera. Ele inscreve e edita essa existência e somente ele conhece o que acontece entre os cliques, nos bastidores da fotografia. O fotógrafo figura, nesse sentido, como um mediador ativo entre a performance privada e o público. Assim, essas imagens são, ao mesmo tempo, registro e encenação. Stratico, sob esta

---

<sup>84</sup> "I was definitely trying to provoke in those pictures, but it was more about provoking men into reassessing their assumptions when they look at pictures of women. I was thinking about vulnerability in a way that would make a male viewer feel uncomfortable—like seeing your daughter in a vulnerable state. (...) I realized later on that I have to accept that there will be this range of interpretations that I can't control, and don't want to control, because that's what makes it interesting to me." (Tradução minha) TOMKINS, Calvin. Her secret identities, Cindy Sherman's art is as mysterious as ever. So is Cindy Sherman. New York: *The New Yorker*, 15/05/2000.

perspectiva, atenta para o fato de que a fotografia é um ato performático e que “jogar com a lente é jogar com a performatividade do corpo e da imagem”<sup>85</sup>. Para Raphael Jacques, a fotografia é uma parte integrante pilar na construção e perpetuação de seu processo performático:

(...) uma coisa que eu tenho trabalhado bastante já há algum tempo é me atentar mais para a construção de imagens. Então eu acabei desenvolvendo isso com o passar do tempo com a fotografia. A fotografia para mim tem a ver com a performance, as vezes eu não faço a performance em si em algum lugar, uma ação, mas eu trabalho na construção dessa fotografia, em um ensaio.<sup>86</sup>

Segundo ele, a direção de arte das fotografias é feita por ele mesmo e, dificilmente, tem influência do fotógrafo ou de outra pessoa. Apesar disso, “é uma coisa que é feita em conjunto, no sentido de que, no caso do fotógrafo, como é o olhar dele, é ele quem vai sugerir o que pode ficar mais interessante”<sup>87</sup>.

Em sua grande maioria, essas imagens publicadas nas redes sociais do artista estão ancoradas na tradição do retrato e se enquadram, também, nos moldes das fotografias de moda e de publicidade, com imagens nítidas e de alta resolução, cores saturadas e fundo chapado. Esta escolha por fundos neutros com a figura central de Alma Negrot, ao mesmo tempo que traz protagonismo para suas montagens, descola a fotografia de seu referencial e continuidade no espaço e no tempo. Não sabemos onde nem quando Alma Negrot está. A fotografia, assim, é desvinculada da experiência do cotidiano. Os trabalhos *Cristallyne* (figuras 37 e 38), fotografados por @alonsa.gui<sup>88</sup>, emanam esta aura

---

<sup>85</sup> STRATICO, 2011, p. 1249.

<sup>86</sup> JACQUES, Raphael. Entrevista concedida a David Ceccon via Whatsapp (São Paulo - Porto Alegre), 24 out. 2017. Ver Apêndice "A" desta monografia.

<sup>87</sup> Ibid

<sup>88</sup> Forma de referenciar as páginas de Instagram, utilizando-se o @ seguido do nome do usuário. Ou seja, @alonsa.gui remete à página [www.instagram.com/alonsa.gui](http://www.instagram.com/alonsa.gui)



típica da fotografia de moda, e o fotógrafo parece, neste caso, primar pelo registro desta cena criada. O fundo preto produz uma superfície neutra, enquanto uma luz controlada incide sobre as lantejoulas e o rosto verde e sereno, monstruosamente belo, de Alma Negrot. É criada uma cena suspensa no tempo e no espaço em que a única existência habitante da imagem, ora nos confrontando com seu olhar, ora nos convidando a contemplá-la, é Alma Negrot. Ao mesmo tempo que remetem ao espectro tradicional da moda e publicidade, essas fotografias são deslocadas dele pela visualidade desviante da montagem do artista. Ele segura uma pedra ametista que possui uma textura e visualidade semelhantes ao brilho e volume de sua indumentária estranha e não simétrica, flertando, neste jogo, com os códigos estéticos de beleza e do que é fotografado em ensaios de moda e publicidade em prol de sua própria poética.

Em outros casos menos frequentes, o caráter autoral do fotógrafo acaba dialogando com o trabalho de Alma Negrot frente à câmera. Na série #AHEADBR (figuras 39 e 40), ensaio fotográfico criado para divulgação da festa *Mamba Negra*<sup>89</sup>, Leandro Menezes escolhe trabalhar com a imagem em escala preto e branco, criando fortes zonas de contrastes a partir do fundo completamente chapado e preto, confunde o olhar do espectador ao parecer ora fundo, ora o primeiro plano da fotografia. Nessas imagens, o glitter do corpo de Alma Negrot perde sua informação de cor, permanecendo apenas como textura. A superfície criada por essa texturização gera a ilusão de uma espécie de ruído analógico, como o grão das antigas fotografias feitas por processos químicos.

---

<sup>89</sup> Mamba Negra é uma festa de música eletrônica que geralmente costuma ocupar espaços abandonados em SP e em que Alma Negrot performa.



Figuras 37 e 38: Alma Negrot. *Cristallyne* Fotografia digital @alonsa.gui, 2017.



Figuras 39 e 40: Alma Negrot. #AHEADBR, fotografia para divulgação da festa *Mamba Negra*. Foto de @leandromenezesstudio, 2017.

Ao mesmo tempo que as fotografias parecem ser resgatadas de outro tempo, elas não se enquadram em nenhuma época: a nossa frente está um ser de outro planeta, montado a partir dessas estranhas superfícies em preto e branco que se confundem, refletem, criam texturas inorgânicas e se misturam com o corpo orgânico. Os olhos, na primeira imagem, surgem como buracos negros, a boca está como se vertesse sangue, as correntes caem sobre os olhos do artista como lágrimas. Sua expressão facial incômoda parece ser nojo e dor, e nos causa um estranho desconforto do abjeto. A imagem da direita provoca uma reação inversa: o olhar de Alma Negrot emana um ar sedutor de quem sabe que é observado, mas não devolve o olhar diretamente. Sua maquiagem glamorosa e pose flertam com os padrões de revistas de moda, enquanto o volume e a textura do papel, amassado e reluzente, desce do topo de sua cabeça como longos cabelos em penteados excêntricos, lembrando as divas pop. A justaposição dessas duas expressões de Alma Negrot parece conjurar uma síntese de sua existência: abjeta e sedutora, avassaladora e convidativa, monstruosa e bela.

Devemos lembrar que as imagens de Alma Negrot não são pensadas para a parede de uma galeria, museu ou instituição de arte, ou mesmo para existirem fisicamente. É no meio virtual e por meio dele que essas imagens encontram o público, dependendo das plataformas virtuais e processos que fogem ao artista – programação, algoritmos, diagramação, etc. – e que interferem diretamente e ativamente na apresentação destas fotografias. A estética do Instagram, por exemplo, é estruturada em grades, divididas em três colunas de imagens. Isto faz com que o artista opte, muitas vezes, por postar três imagens da mesma série de fotografias em sequência, criando uma unidade visual, jogos formais ou uma relação narrativa entre elas (figura 41). A partir desse padrão limitado da estrutura do site, miniaturas de pré-visualização das imagens acabam se misturando com fotografias de outras montagens, de outros fotógrafos, de outros momentos e devires de Alma. Através disso, o trabalho ganha uma nova camada de significação, exatamente por essas relações e interações que se firmam



dentro da plataforma virtual. É como se estivéssemos adentrando uma galeria infinita, sem limites de espaço e tempo, atualizada diariamente, onde todo o trabalho de Alma Negrot pode ser acessado, visitado, revisitado, atualizado a qualquer momento. Forma-se uma aparente simultaneidade dessas performances. Ao mesmo tempo, seu trabalho parece ganhar força exatamente por apresentar sua multiplicidade de maneira exaustiva – o *scroll* infinito do Instagram permite-nos rolar e ver sempre mais montagens de Alma Negrot. E o artista, por sua vez, produz uma grande variedade de imagens e as posta quase que diariamente em sua página.

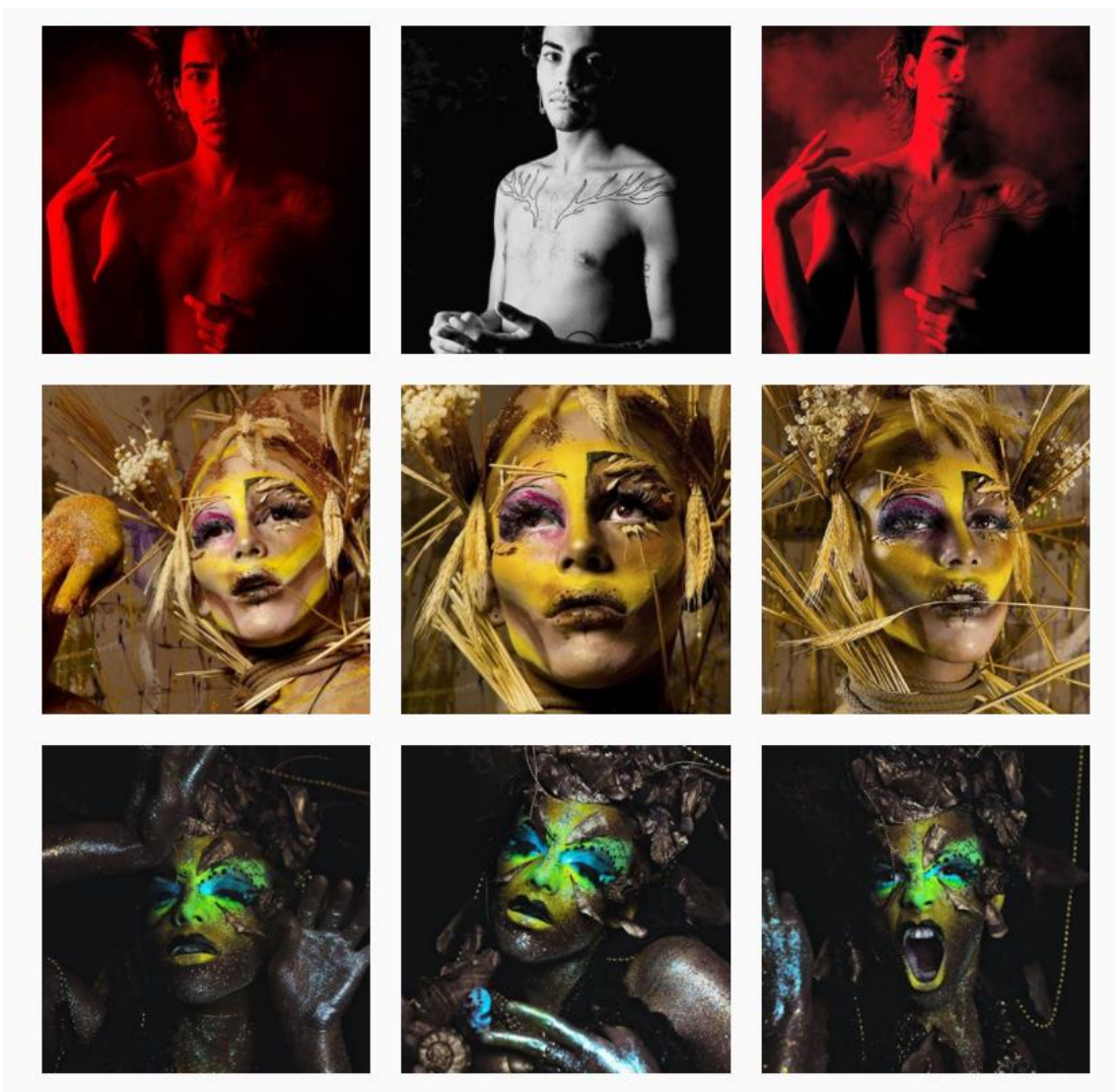


Figura 41: *Printscreen* de um recorte de 9 imagens presentes no Instagram de Alma Negrot.

Nesse sentido, Santaella chama atenção para o fato de que “as novas tecnologias da informação e comunicação estão mudando (...) toda a cultura em geral”<sup>90</sup>. A autora defende que não somente os aspectos social, político, econômico e cultural tem sofrido processo de profundas transformações, mas o pensamento, sensibilidade e vida humanos estão sendo moldados dentro desta cultura<sup>91</sup>. Acessamos Alma Negrot pela tela do computador, em um formato máximo de mais ou menos 20x30 cm. Ou pelos nossos *smartphones*, onde a imagem cabe na palma de nossas mãos. As fotografias postadas dentro do *layout* azul e branco do Facebook têm sua qualidade consideravelmente piorada pela plataforma e são exibidas para alguns usuários e não para outros, conforme uma relação algorítmica da própria plataforma<sup>92</sup>. Ao mesmo tempo, essas imagens artísticas se misturam com *selfies*<sup>93</sup>, fotografias de comida, “textões”, *memes*<sup>94</sup>, fotos de viagens, atualizações de status, enquetes, vídeos virais e todo o tipo de material e conteúdo que as pessoas postam nestas redes. Segundo Groys, uma das grandes características da internet é que ela não é seletiva. Há certos tipos de censura no ciberespaço, mas não há censura ou controle estético. “Todos podem colocar textos ou material visual de qualquer tipo na internet e torna-lo globalmente acessível”<sup>95</sup>. E a arte, neste contexto, ocupa apenas um pequeno papel dentro desse espaço público digital<sup>96</sup>.

Desta forma, não é à toa que a internet seja o local preferido para a produção, veiculação e visibilidade de muitos desses discursos, exatamente por sua natureza ser, aparentemente, democrática e desierarquizada<sup>97</sup>. A internet

---

<sup>90</sup> SANTAELLA, Lucia. Da cultura das mídias à cibercultura: o advento do pós-humano. Porto Alegre: Revista FAMECOS, nº22, dez. 2003, p. 23.

<sup>91</sup> Ibid, p. 24 e 30.

<sup>92</sup> Essa relação algorítmica que se dá dentro das plataformas digitais normalmente é organizada a partir de informações disponibilizadas pelas próprias pessoas na rede e do tipo de uso que a pessoa faz do ciberespaço.

<sup>93</sup> *Selfie* é uma fotografia que a pessoa tira de si própria (autorretrato), normalmente utilizando a câmera frontal do celular.

<sup>94</sup> A expressão *meme* é usada para descrever um conceito de imagem, vídeos, gifs e/ou relacionados ao humor, que se espalham de modo viral na Internet.

<sup>95</sup> “Anyone can put any texts or visual material of any kind on the internet and make it globally accessible” (tradução livre) GROYS, 2013, p. 358.

<sup>96</sup> Ibid.

<sup>97</sup> Ainda que haja críticas sobre a real existência da democracia digital, devido aos rearranjos econômicos e políticos suscitados pela cultura digital (em que, aqui, incluem-se as questões relacionadas ao *big data* e aos usos de informações disponibilizadas pelos próprios usuários da rede como um aparato econômico e político), é inegável que a internet surge como um espaço virtual de maior democracia relativo a outras tecnologias, por aspectos como a facilidade de acesso, interatividade, baixos custos para os utilizadores,

desestabiliza e desbanca a hegemonia dos meios de comunicação de massa tradicionais - como a televisão, os jornais ou o rádio – que anteriormente assumiam o protagonismo nas produções de discursos e da informação. Ainda que, nestes meios tradicionais, a recepção estivesse aberta à polissemia<sup>98</sup>, eles acabavam por produzir um efeito massificador em uma relação mais ou menos linear e estável entre emissor-receptor. Em lugar disso, a internet cria um espaço de multiplicidade, através de sua dinâmica de interatividade.

O abalo gerado pela internet também se percebe em relação aos sistemas tradicionais da arte: os museus, galerias e instituições que hegemonicamente selecionavam e consagravam obras de arte e artistas específicos acabam confrontados por essa nova tecnologia: a mediação entre a produção artística e o público passa a não depender exclusivamente do campo tradicional. O fato de que o próprio artista pode produzir, divulgar, vender, expor seus trabalhos, mesmo sem um reconhecimento ou inserção nos circuitos tradicionais das instituições, cria um cenário de maior independência e liberdade para ele. É possível criar um acervo virtual, e a partir de redes como Instagram ou páginas do Facebook, gerar uma ‘galeria virtual’ com trabalhos, processos e imagens que o artista decidir disponibilizar. Neste sentido, se, por um lado, o artista fica restrito ao *layout* da rede que ele utiliza e ao formato da tela – *smartphones* ou telas de computador ou *notebook* –, por outro, a coexistência virtual entre a obra, processo e a pessoa/artista acaba embaçando as fronteiras entre essas categorias e transformando tudo em obra.

---

rapidez como meio de comunicação e a não limitação geográfica dos usuários, funcionando como uma disseminadora de informação mais interativa e menos hierárquica.

<sup>98</sup> Polissemia aqui é utilizada no sentido dado por Hall à operação que ocorre na comunicação relativa à relação entre codificação (emissão) e decodificação (recepção). Segundo ele, a decodificação se dá a partir de uma ordem cultural dominante, que pode gerar, na recepção, posições de conformidade (hegemônica-dominante), negociação ou oposição a estes discursos. HALL, Stuart. Encoding and Decoding in the Television Discourse. In: HALL, Stuart and alii, *Culture Media and Language*, London Hutchinson, 1980.



### 3.2. GÊNERO, PÓS-GÊNERO E O QUEER EM ALMA

Se pensarmos a performance a partir da perspectiva do corpo e de seus discursos, podemos entendê-la com base nas reflexões teóricas de Michael Foucault. Segundo ele, “o controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou ideologia, mas começa no corpo, com o corpo”<sup>99</sup>. Os corpos individuais, assim, seriam construídos discursivamente e sancionados por aparatos e normas sociais, instituições e saberes que operam o poder. Louro complementa o pensamento do filósofo francês a partir da Teoria Queer, ao afirmar que “a linguagem que se refere aos corpos ou ao sexo não faz apenas uma constatação ou uma descrição desses corpos, mas, no instante mesmo da nomeação, constrói, faz aquilo que nomeia, isto é, produz os corpos e os sujeitos”<sup>100</sup>. Desta forma, podemos definir a performance de gênero como uma estilização repetida do corpo<sup>101</sup>, ou seja, como sendo os significados culturais que os corpos assumem e se submetem, regulados por uma estrutura rígida de poder que imprime estes significados a partir do sexo biológico de cada corpo (macho ou fêmea). Essa estrutura se cristaliza com o tempo e acaba por produzir uma falsa aparência de continuidade e de substância, como se as performances do corpo decorressem deste ou daquele sexo. Assim, há uma série de códigos — comportamentos, indumentárias, gostos, desejos — que são sobrepostos de forma aparentemente natural sobre nossas existências, a partir da constatação de nosso sexo biológico, antes mesmo de nascermos – talvez, a primeira delas seja a constatação de um bebê, ainda na barriga da mãe, ser “um menino” ou “uma menina”.

À parte das controvérsias<sup>102</sup>, a Teoria Queer surge — alicerçada na teoria foucaultiana e pós-estruturalista e dissidente dos estudos feministas — evidenciando de maneira inédita as construções discursivas de sexo, gênero e

---

<sup>99</sup> FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979, p. 80.

<sup>100</sup> LOURO, Guacira Lopes. *Teoria queer: uma política pós-identitária para a educação*. Rev. Estudos Feministas. 2001, vol.9, n.2, p. 548.

<sup>101</sup> BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 8ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p. 25 e 59.

<sup>102</sup> Algumas vertentes do feminismo questionam o alcance e eficácia político-sociais da Teoria Queer, no que tange à representação política da mulher na sociedade. Questões como a desigualdade salarial entre homens e mulheres, o machismo, o assédio moral e físico, etc. estão no centro destes debates.

sexualidade sobre os corpos. Ela propõe uma ruptura em nossa forma de ver e entender o corpo. Primeiramente, a Teoria Queer defende que o corpo é construído sob a constatação preestabelecida do sexo biológico. Depois, separa o sexo biológico do gênero, afirmando que este se referiria aos significados sociais assumidos pelo corpo sexuado, que se inscreveriam sobre nós em uma falsa contiguidade com o sexo, como uma mimese social deste. Contudo, se o gênero se refere às construções históricas, culturais e sociais, não se pode dizer que ele decorra de um sexo em específico. A Teoria Queer sugere, então, uma descontinuidade radical entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos em negação às concepções binárias e à mimese sexo/gênero — onde o gênero “mulher” se inscreveria sobre o corpo feminino e o gênero “homem” se inscreveria sobre o masculino. Desta maneira, não poderíamos descrever ou classificar o gênero de forma alguma. Nem a partir do binômio homem/mulher, nem sob a ótica de um *continuum*. O gênero não engendraria categorizações, mas figuraria como uma miríade de possibilidades de performatização e significações dos corpos. E estas performatizações não seriam categorias estanques, mas fluidas, múltiplas, sem limites, instáveis, polimorfos, desenquadradas. Assim, o gênero daria lugar ao pós-gênero, em uma política pós-identitária dos sujeitos.

Assim, a performance de Alma Negrot adquire, neste contexto, um duplo sentido: um sentido artístico — como visto na seção anterior —, a partir da montagem do corpo para apresentações performáticas de caráter efêmero realizadas em espaços não tradicionais das artes visuais, para a fotografia e para o vídeo. E um sentido performático de gênero: sua existência artística é *per se* politicamente destabilizadora e recriadora do corpo. Alma propõe uma provocação às normas de gênero sintetizadas sob o binômio homem/mulher ao construir uma existência fluida e múltipla, para além desses significados. Com isso, ela remexe os discursos e posições políticas do gênero e do corpo sexuado e atenta para a teatralização compulsória e invisível, a qual submetemos nossos corpos.

Em suas montagens, Alma Negrot joga com os códigos de gênero do masculino e do feminino, mas os desloca para a esfera da criação, livre dessas categorias. O trabalho *Brulesque Opulência* (figura 42) flerta com as referências

dos ícones femininos da história do cinema: a peruca loira, curta e cacheada nos remete imediatamente às atrizes da década de 50, e, em especial, à Marilyn Monroe. Ao mesmo tempo, o corpete rosa, trabalhado com bijuterias e missangas, e as luvas compridas e brancas nos lembra os espetáculos noturnos de música e dança em cabarés do século XIX e as cenas noturnas da *Belle Époque*. Os cabarés eram tabernas noturnas que contavam com apresentações de artistas, atrizes, cantoras e performers mulheres que, muitas vezes, eram sexualizadas para este público masculino. Elas usavam figurinos justos e que mostravam partes do corpo, apelando e recorrendo fortemente ao desejo dos espectadores que frequentava estes ambientes noturnos. Ao mesmo tempo, as meias arrastão e o salto agulha remetem ao mundo contemporâneo da cena noturna da rua, parecendo sugerir uma aproximação com o universo da exploração e sexualização da mulher em esquinas, inferninhos e ambientes noturnos do subúrbio brasileiro.

O próprio título da fotografia parece não remeter às origens italianas do termo *burlesque* — gênero literário, dramático ou musical que zomba, satiriza e caricatura trabalhos sérios — mas ao universo dos shows de variedade e que, muitas vezes, tem relação com o *striptease*. Mas o glamour sexy à la Candy Darling da fotografia de Alma Negrot logo se dissipa quando percebemos esses códigos de feminilidade postos lado a lado com pernas torneadas e masculinas, braços musculosos e com a região do peito que não quer simular seios ou mesmo esconder a falta deles. O corpete se molda em uma silhueta reta, não acinturada, e delinea sutilmente o volume dos órgãos genitais. Sua performance, assim, não parece mimetizar a feminilidade, mas reafirmar o caráter construído dela.

Este tipo de trabalho não é inédito na história da arte. Outros artistas pensaram anteriormente sob a perspectiva do embaralhamento de gêneros. Uma das obras mais famosas sobre a temática é o *alter ego* feminino de Duchamp, Rose Sélavy. O pseudônimo escolhido por ele representa um jogo de sonoridade com a frase francesa *Eros, c'est la vie!* (Eros, é a vida!) ou, ainda, *arroser la vie* (brindar à vida). Rose Sélavy surge em 1920, em títulos de trabalhos *ready made* do artista, como *Why Not Sneeze, Rose Sélavy?* (1921),



Figura 42: Alma Negrot. *Burlesque. Opulencia*. Foto Marina Bernard.o Styling: Victor Hugo Shaver e Mariana Gellman, 2016.

além de também ser utilizado para assinar algumas das criações de Duchamp. Todavia, esta personagem de Duchamp acabou se consagrando através das fotografias de Man Ray destinadas à publicação para a revista *New York Dada* em 1921 (figura 43). Neste trabalho concebido por Duchamp, Man Ray fotografa o artista em roupas femininas, posando como Rose Sélavy. Duchamp usa um

chapéu feminino da época — emprestado por Germaine Everling<sup>103</sup> — que esconde seu cabelo de corte curto e masculino. Seu colo é envolto elegantemente por uma gola de pele, emoldurada pelas mãos femininas do artista, em uma pose elegante. Sua expressão facial aparentemente serena carrega a ambiguidade de um meio sorriso, tal qual a Mona Lisa de Da Vinci<sup>104</sup>. As informações de cores são perdidas na fotografia preto e branca, mas pelos contrastes podemos ver seu rosto andrógino maquiado: seus olhos são contornados com lápis escuro e sua boca fina é colorida com um batom.



Figura 43: Marcel Duchamp, *Rose Sélavy*, 1921. Fotografia: Man Ray. Direção de arte: Marcel Duchamp. Silver print. 5-7/8" x 3"-7/8". Philadelphia Museum of Art, 1921.

<sup>103</sup> CASTRONUOVO, Antonio. Rose Sélavy and the Erotic Gnosis. In: Toutfait: The Marcel Duchamp Studies Online Journal. Arquivo online, 2003.

<sup>104</sup> Ibid.

Toda a construção da fotografia parece atender aos padrões estéticos das imagens de atrizes da época e símbolos de feminilidade, como Marlene Dietrich, Greta Garbo ou Bette Davis. Talvez a ambiguidade da figura de Duchamp atinga seu ápice pela relação entre imagem e palavra, quando notamos a discreta inscrição em formato de dedicatória no canto inferior direito da fotografia, onde se lê *lovingly, Rrose Sélavy, alias Marcel Duchamp* (Amavelmente, Rrose Sélavy, em outro momento Marcel Duchamp). Neste ato de afirmar sua dupla identidade a partir de seu *alter ego*, Duchamp flerta conscientemente com as construções de si entre o masculino e o feminino, criando uma zona de ambiguidade que não quer resolver-se como um ou outro.

Outro paralelo interessante a ser traçado é com autorretratos fotográficos de Andy Warhol, nos quais ele representa-se como *drag queen* (figura 44). Warhol também deixa-se ser fotografado como *Lady Warhol* por Christopher Makos, em 1981. Diferentemente de Rrose Sélavy, os retratos e autorretratos de Warhol sugerem o embaralhamento dos códigos de gênero a partir de escolhas conscientes de indumentária e caracterização, evidentes na própria imagem. Annateresa Fabris, ao analisar *Imagem Alterada* (figura 45) fotografada por Makos, conclui que a imitação do feminino de Warhol não é perfeita:

Vários estereótipos da feminilidade condensam-se nessa fotografia — cabelos loiros, maquilagem evidente, ar pudico, mãos escondendo discretamente o órgão sexual — ao lado de um complemento da indumentária masculina (a gravata) e de uma roupa unissex (a calça jean).<sup>105</sup>

Ao mesmo tempo que suscitam essas reflexões, as fotografias do artista parecem ser apenas mais um componente em seu grande panteão imagético

---

<sup>105</sup> FABRIS, Annateresa. Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 84.



dos jogos de aparência na sociedade da espetacularização<sup>106</sup>. Desta forma, o próprio Warhol acaba se convertendo em um ícone artificial, tornando-se propositalmente um objeto para esta cultura do espetáculo, dos tabloides, das fofocas de celebridades — assim como faz com seus modelos em outras obras.



Figura 44: Andy Warhol. Self-Portrait in Drag. Polaroid, 9,4x7,3 cm, 1981 (esq).  
Figura 45: Christopher Makos. Andy Warhol (Imagem Alterada). Gelatin silver print, 10x8 inches, 1982 (dir).

É importante ressaltar que Rose Sélavy e Lady Warhol não figuram, *a priori*, como preocupações centrais de suas produções artísticas. Em uma época em que as questões de gênero não eram o centro dos debates, os *alter egos* de Warhol e Duchamp questionam, a sua maneira, a sexualidade e os papéis da época<sup>107</sup>. Todavia, eles não aparentam serem criados com uma intencionalidade

<sup>106</sup> FABRIS, 2004, p. 84-85.

<sup>107</sup> Duchamp revela que Rose Sélavy teria surgido como personagem feminina inicialmente ao acaso. Em entrevista com Pierre Cabanne, o artista afirma: "Eu queria mudar minha identidade e no começo eu tive a ideia de usar um nome hebraico. Eu era católico e pensar a partir da religião já significava uma mudança.

política de repensar as questões de gênero da forma como fazemos hoje. A consciência e o interesse de Jacques para as reflexões recentes sobre a desconstrução de gênero tornam essa temática parte basilar de seu discurso artístico. Ele incorpora conscientemente as teorias de gênero e pós-identidade, em especial a Teoria Queer, e os estudos descolonizadores. Assim, esses conhecimentos passam a compor suas montagens e sua reflexão sobre seu fazer artístico e operam uma mudança nas categorias binárias e estanques de gênero e identidade através da arte.

Alma Negrot, ao se afirmar *drag queer*, sintetiza sua posição entre o universo noturno e fantástico das *drags* e o sentido político e social *queer* de suas performances, que engloba tanto o sentido de estranho e de *freak*, quando as reflexões sobre gênero e identidades. O termo inglês *queer* fora utilizado no século XX como um sentido pejorativo de se referir a homossexuais. Ele é apropriado e resinificado pela Teoria Queer, como forma de positivar as questões que antes traziam repulsa. Desta maneira, o *queer* passa a representar tudo é avesso à assimilação. Ele existe na fluidez, na transitividade, na multiplicidade, na incerteza contra a fixação e categorização. Surge como possibilidade pluralizar as identidades, ou seja, em uma perspectiva política *pós-identitária* para os sujeitos. Por isso mesmo, o *queer* é inclassificável, não é passível de uma conceituação estável e única: o *queer* é tudo o que transcende.

Queer é tudo isso: é estranho, raro, esquisito. Queer é, também, o sujeito da sexualidade desviante - homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, drags. É o excêntrico que não deseja ser integrado e muito menos tolerado. Queer é um jeito de pensar e de ser que não aspira ao centro e nem o quer como referências; um jeito de pensar que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do entre lugares, do indecível. Queer é um corpo estranho que incomoda perturba, provoca e fascina.<sup>108</sup>

---

Mas, acabei não encontrando nenhum nome hebraico de que gostasse, ou que aticasse minha imaginação. E de repente tive uma ideia: por que não mudar o sexo? Daí vem o nome de Rose Sélavy.” “I wanted to change my identity and at first I had the idea to take a Hebrew name. I was a Catholic and this step of religion already meant a change. But I found no Hebrew name that I liked, or it hit my imagination, and suddenly I had an idea: why not change sex? From here comes the name of Rose Sélavy.”(tradução minha). DUCHAMP, Marcel. *Ingénieur du temps perdu. Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Belfond, 1967, p. 118. In: CASTRONUOVO, 2003, s.p..

<sup>108</sup> LOURO, Guacira. *O corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e Teoria Queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 7-8.

Nesta perspectiva, o *queer* nasce do abjeto e se torna, também, o abjeto. Representa-se como excêntrico por sua própria característica *ex-centrística*, ou seja, exterior, alheio ao centro<sup>109</sup>. O *queer* desestabiliza tanto a posição central hegemônica da *matriz cultural heterossexual*<sup>110</sup>, quanto as identidades marginais a ela, passando a operar por uma política da diferença, que visa a heterogeneidade, a desconstrução e a descontinuidade destas categorias pré-determinadas na sociedade em prol de uma desierarquização e equidade entre os sujeitos<sup>111</sup>.

A fotografia *Don't be a queen just be a drag* (figura 46) parece trazer uma novidade em relação a outras fotografias de Alma apresentadas neste trabalho: é uma imagem feita durante a filmagem do vídeo *Alma Negrot – BALAIDGHETU*, (2014) e, nesta fotografia, Alma funde elementos do cenário à sua montagem, fazendo com que ele componha ativamente a construção narrativa da imagem. Na fotografia, Alma Negrot aparenta afastar-se da posição de nos convidar amavelmente a apreciar sua estranha beleza para nos causar um desconforto esquisito, que flerta com o abjeto e com o selvagem. Constrói uma peruca longa de tiras pretas de papel acetinado que, caindo assimétricos sobre seu peito, dão um efeito de cabelo afro trançado ou de longos *dreds*. O adereço colorido em sua cabeça aparenta ser um grande turbante, símbolo da cultura africana. Seu rosto amarelo, com zonas escuras e laranjas, contrasta com sua pele morena, conferindo um aspecto doentio a sua imagem. A região dos olhos é escurecida tanto pelo delineador preto, quanto pela sombra causada pelos cílios gigantes e brancos, gerando um contraste estranho entre preto, amarelo e branco. Há elementos que flertam com o abjeto, como sua pose tensa com braços torcidos e dedos esticados, as pernas peludas, o olhar selvagem e a boca vermelha escura com dentes amarelados, que parece pronta a nos morder ou a praguejar.

---

<sup>109</sup> HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 88.

<sup>110</sup> A matriz cultural centraliza a heterossexualidade como norma, gerando, nesse processo, também o desvio da norma, ou seja, corpos que não se ajustam – gays, lésbicas, bissexuais, travestis, transexuais. Esses sujeitos são socialmente indispensáveis à matriz: eles são a margem que delimita a fronteira, isto é, fornecem o exterior para os corpos que materializam a norma. Nesse sentido, tanto o sujeito normatizado quanto o desviante são criados e fazem parte de um mesmo discurso.

<sup>111</sup> MIRANDA, Olinson Coutinho. *Contos Diferentes e Marcas da Diferença na Escrita de Marcelino Freire* - Dissertação de Mestrado. Alagoinhas, UEB, 2014, p. 28.



Figura 46: Alma Negrot. *Don't be a queen just be a drag*, Fotografia a partir da construção do vídeo *Alma Negrot – BALAIDGHETU*, 2014.

Ao mesmo tempo, Alma Negrot está sendo engolida pela máquina de lavar roupas, num ambiente que aparenta ser a área de serviço da casa. Sua roupa não tem glamour nenhum: é um pedaço de camiseta velha e surrada e uma calcinha roxa desbotada, que de sexy não tem nada. Essa caracterização remete-nos aos “modelitos” que usamos apenas dentro de casa para serem vistos por ninguém em um domingo quente ou quando vamos fazer faxina. Nesse sentido, Alma parece trazer para dentro da fotografia a marginalidade do universo das classes baixas e da condição das diaristas e empregadas domésticas, restritas ao ambiente da casa em que os “patrões” nunca estão: o dos panos de chão, dos produtos de limpeza, da vassoura, dos baldes, do tanque e das máquinas de lavar e secar. Ao montar-se com elementos alusivos à cultura negra e evidenciar sua pele escura, Alma acaba afirmando indiretamente que

esse lugar é ocupado majoritariamente por “pretos” e “pobres”. Nesta fotografia, ela transita entre o terreno do abjeto como desconstrução de gênero, ao passo que engendra em sua construção imagética as identidades socialmente marginais das classes baixas e exploradas.

O embaralhamento de gêneros e identidades proposto por Alma em sua experimentação artística parece dialogar com o trabalho *Sérgio Simone* (figura 47) de Virgínia de Medeiros<sup>112</sup>. A artista trabalha com universos marginais brasileiros e, nesta videoinstalação exibida na 31ª Bienal de São Paulo, ela acompanha, através da filmagem, a trajetória de Simone, uma travesti moradora de uma área precária em Salvador. Segundo ela, “Simone era usuária de drogas, mas também cuidava espontaneamente de uma fonte que havia ali, a Fonte da Misericórdia, que tratava como um santuário para culto de seus orixás”<sup>113</sup>. Após uma overdose de *crack*, um mês após as primeiras filmagens, Simone, acredita ter encontrado Deus em um delírio. A partir dessa experiência, retoma seu nome de batismo, Sérgio, e abandona sua existência como travesti e usuária de drogas para se dedicar fanaticamente à religião. O interessante neste trabalho é a forma como ele é montado: em sua narrativa visual, não fica claro quem veio primeiro, se foi Simone ou se foi Sérgio, se foram os orixás ou se foi o Deus cristão. As imagens são permeadas por uma ambiguidade deste sujeito que flui entre as identidades marginais e normatizadas, entre a liberdade caótica e o conservadorismo. Nesse processo, Virgínia traz visibilidade para os corpos desviantes e, no âmbito social, questiona o preconceito e marginalização desses indivíduos. A artista rompe com a aparente estabilidade da noção de travestismo e transsexualidade ao mostrar que as relações dos indivíduos com seus corpos e com suas identidades não são fixas ou operantes em uma só direção.

---

<sup>112</sup> Virgínia de Medeiros (Feira de Santana, Bahia - 1973). Vive e trabalha entre São Paulo e Salvador. Site da artista: <http://virginiademedeiros.com.br/>

<sup>113</sup> MEDEIROS, Virgínia de. Sobre Sérgio/Simone. Texto retirado do site da artista.





Figura 47: Virgínia de Medeiros. *Sérgio Simone*. Videoinstalação, 2007-2009 (Vídeo, 2009).

Raphael Jacques também, em algumas fotografias, parece encarnar as questões do universo marginal dos corpos desviantes da noite, e chamar a atenção para o descaso e a vulnerabilidade das transexuais e das travestis no contexto brasileiro. Essas pessoas, excluídas e execradas socialmente, entregam seus corpos e suas existências à *mercê* da “gentileza de estranhos”<sup>114</sup>, muitas vezes se prostituindo e sendo vítimas silenciosas de abusos, violências e assassinatos. Nos trabalhos *I love shoes* e *I woke hard I woke heavy* (figuras 48 e 49), Raphael parece novamente trabalhar sua montagem em relação ao cenário da fotografia. A imagem é feita nos fundos de uma construção, no que parece ser um beco ou um depósito de lixo. Alma Negrot está montada de forma a aludir a uma feminilidade artificial e decadente que surge como uma tentativa de adequar seu corpo masculino de pernas peludas a um código de glamour. Mas tudo isso faz parte do seu jogo para a fotografia: tal como em *ECODRAG*, seu corpo não é desejado, ele se mistura ao cenário como lixo e como descarte. Alma aparece em uma das fotos segurando um sapato feminino, como se ensinasse o sonho de uma feminilidade e de uma aceitação que nunca chegará. Na outra imagem, Alma aparece caída, segurando um saco de lixo como se ela mesma fosse o conteúdo do saco preto — aludindo, também, aos inconvenientes

---

<sup>114</sup> Referência a Blanche Dubois, personagem de Tennessee Williams na peça teatral *A Streetcar named Desire* (1947).



corpos mortos não identificados ou sem familiares recolhidos pelo Instituto Médico Legal. Seu corpo se mistura àquilo que não quer ser visto pela sociedade: o chorume, o fedor, os sacos com restos de tudo aquilo que ninguém quis. Essas duas imagens parecem, em sua construção, aludir às questões marginais políticas e sociais dos subúrbios e das travestis e transexuais que, muitas vezes, tem suas existências completamente negligenciadas no *corpus social*.

O artista, assim, parece produzir a partir de dois eixos políticos que, em outros espaços de reflexão acadêmica que não o da arte, parecem, muitas vezes, assumirem perspectivas ideológicas diferentes: por um lado, Alma Negrot se apropria de seu lugar como existência pública para trazer visibilidade e representação às identidades minoritárias, denunciando a violências e injustiças sociais sofridas por elas. Por outro lado, aporta suas criações em um discurso pós-identitário e pós-gênero, que nega toda e qualquer categorização – mesmo as minoritárias – em sua construção de sujeito. Nesse sentido, Alma Negrot parece sonhar um ideal do que Catharine Lord aponta como uma interessante ambiguidade lógica da Teoria Queer: se tudo é *queer*, então nada é *queer*<sup>115</sup>. Assim, Alma engendra em si a vontade de demonstrar aos outros indivíduos que suas existências não precisam se reduzir aos códigos normalizados do cotidiano, mas podem ser espetaculares, estranhas, inimagináveis. Alma Negrot sonha com um mundo onde tudo seja *queer* para que, enfim, nada seja *queer*.

---

<sup>115</sup> LORD, Catherine. Inside the body politic: 1980 – present. In: LORD, Catherine; MEYER, Richard Meyer (ed.). *Queer Art and Culture*. London: Phaidon, 2013, p, 43.



Figura 48: Alma Negrot *I love shoes*. Foto por Lorrán Dias, 2016.  
Figura 49: Alma Negrot, *I woke hard I woke heavy*. Foto por Lorrán Dias, 2016.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo surgiu do interesse em refletir sobre fenômenos contemporâneos recentes, em que a arte acaba por ampliar seus espaços para além do campo tradicional e do “cubo branco”, e transformar-se, a partir da hibridização com outros campos da cultura. Neste caminho, Alma Negrot suscita uma série de reflexões em diversos âmbitos. O trabalho é transgressor, tanto em seus processos e formas de execução, quanto nos circuitos em que circula. Alma se personifica como *alter ego* de Raphael Jacques orbitando pelos espaços alternativos e jovens de criação e entretenimento: festas de rua, casas que acolhem apresentações *drags*, e a própria rua, para citar alguns exemplos.

Ele integra um momento histórico social e cultural em que as noções de sujeito estão se transformando e as questões de representatividade e diferença no Brasil estão ganhando grande espaço em circuitos de debates sociais e políticos. Estas teorias têm tido uma crescente popularização e se orientam a desestruturar os discursos hegemônicos para, em lugar disso, empregar uma política da diversidade, que prima pela desierarquização das posições e dos diversos locais de fala. Tais mudanças estão fomentando, também, as produções poéticas dos novos artistas, e acabam por figurar como uma centralidade reflexivo-poética nos trabalhos atuais. Um novo público jovem parece estar interessado nesse tipo de aproximação da arte com a esfera política e social, e este tipo de produção acaba por ganhar visibilidade e divulgação que, anteriormente, não ganhariam. Dessa forma, temáticas da esfera política relativas à presença e à representação das mulheres e da negritude, ao eurocentrismo, às questões de gênero, sexo, sexualidade, e outras marginalidades estão adentrando fortemente o campo da arte e integrando os discursos e práticas atuais, seja no âmbito da produção poética, seja no campo da produção teórica.

O trabalho de Raphael Jacques também tange às mudanças dos meios de produção, divulgação, comercialização e recepção das artes visuais. Agora, lado a lado com as instituições e sistemas tradicionais da arte, temos o *ciberespaço* como mediador e transformador do trabalho do artista e seus encontros com o

público. Desta forma, ainda que dependa, em parte, da legitimação do campo tradicional artístico para integrar o local os discursos hegemônicos da História da Arte, o artista tem um contato mais direto com o espectador, sem passar pela seleção estética e política das instituições de arte. E, ainda que a *internet* e o formato de exibição em tela (*smarthphones, notebooks, computadores, tablets*) ofereça limitações padronizadas para estes trabalhos, ela possibilita ao artista uma maior liberdade para produzir e exhibir seus trabalhos, além de alcançar um público mais heterogêneo e tão grande ou maior que o captado pelo sistema tradicional de arte.

Por outra perspectiva, o trabalho engendra discursos importantes e existe como processo a partir da noção de montagem, advinda do universo *drag queen*. A poética de Jacques parece transgredir os limites tanto do terreno das artes visuais, quando dos códigos e espaços do *drag*, cujo ideal de beleza e de construção estética é pautado nos significados da feminilidade. Jacques desestabiliza esse lugar “comportado” dos ideais de beleza para apresentar suas montagens “feias”, estranhas e beirando ao monstruoso nos mesmos palcos que as *drag queens* que mimetizam o exacerbam os códigos de feminilidade. Ao mesmo tempo em que cria este desconforto do inesperado entre os espectadores e suas companheiras performers, tem a intenção de alçar-se à categoria do belo, e tem o desejo de romper com os padrões do gosto tradicional destes espaços codificados para ser apreciada e aceita pelo que é.

Alma Negrot se aproxima, também, das questões da Teoria Queer ao criar um corpo que é arte. Ela atenta para as reflexões sobre as identidades e a performatividade de gênero: seu corpo surge como montagem e experimentação artística, não é feminino nem masculino, não é fixo, mas uma criação constante. O corpo adquire, assim, uma nova existência em suas foto-performances e surge como uma superfície plástica, em que podem ser inscritos novos e diversos significados para além dos estabilizados pela sociedade. As questões raciais, de descolonização e de classe social, as novas políticas do (pós-)gênero e da diferença são fortes preocupações em seu trabalho, se misturando às cores tropicais, ícones da cultura, à ancestralidade africana e seu legado pós-escravidão. Sua experimentação corporal, nesse sentido, é duplamente crítica e política: ao construir uma visão pós-identitária do corpo e ao agregar, a esse

novo lugar do corpo, símbolos e signos culturais de denúncia e empoderamento. O artista desenvolve sua produção vinculando-se as questões da Teoria Queer em uma espécie de hibridização e costura de todas suas referências frente a essa liberdade imaginativa, sem renegar as questões próprias de sua realidade local. Jacques defende a imaginação:

Canso de dizer todos os dias, nada se sabe de um corpo enquanto não se experimenta suas possibilidades. Todas as pessoas deveriam experimentar novos devires, descobrir suas potencias bruxas, bravas, sensíveis...a imaginação é perigosa e pode vencer guerras, por isso devemos saber usá-la!<sup>116</sup>

Ao lidar com a inventividade como possibilidades outra para o corpo, Raphael Jacques nos mostra que é possível resistir de maneira sensível, em que o *queer* seja uma questão não apenas na esfera política e social, mas uma potência pela arte. Seus discursos se inserem nesse momento histórico em que estamos revendo e questionando limites e repensando a própria noção de fronteira, abrindo espaços (acadêmicos e não acadêmicos) para a visibilidade e multiplicidade de discursos — em uma tentativa de descentralizar e desierarquizar essas posições. Estamos tomando consciência de que ocupamos um lugar nessa complexa rede de discursos, percebendo que falamos, ouvimos e produzimos a partir desse lugar em relação a outros lugares. Nesse cenário, a poética de Alma Negrot ganha força e visibilidade.

Se por um lado estamos vivendo esse momento frutífero de ampliações e multiplicações dos espaços de discurso, por outro, essas conquistas estão sendo postas duramente em cheque em âmbito político por uma série de retrocessos. Os eventos políticos recentes da sociedade brasileira vêm abalando e fragilizando profundamente nosso cotidiano e nossas vidas como cidadãos. O golpe de estado articulado a partir do *impeachment* da presidente Dilma Rousseff, o fortalecimento das bancadas evangélicas e os subsequentes

---

<sup>116</sup> JACQUES, Raphael. *Um corpo. Uma ação. A arte* – entrevista para a Zirrah, 2015.

projetos do governo ilegítimo de Michel Temer arquitetam profundos retrocessos aos direitos civis e humanos, em um processo de desvalorização e empobrecimento da vida humana. Além disso, na arte, estamos imersos em um momento de cerceamento da liberdade artística, em que exposições estão sendo fechadas, artistas estão sendo impedidos de realizar seus trabalhos e projetos de leis estão surgindo para controlar o que poderá ou não circular como arte. Esse cenário intempestivo torna trabalhos como o de Raphael Jacques mais urgentes, exatamente por serem um lócus artístico de resistência. Nesse sentido, também considero este trabalho teórico como uma plataforma de resistência, que possa contribuir para uma História da Arte mais plural e diversa e como um espaço de debate e visibilidade para estas questões que estão sendo fortemente atacadas, desrespeitadas e silenciadas por essa onda de moralismo, conservadorismo e retrocessos político-sociais que têm crescido no Brasil e em outros lugares do mundo.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMBROSINI, Norma. Presentar o representar. El lenguaje performático como posibilitador de un teatro más 'vivo'. In: **Congreso Tendencias Escénicas [Presente y futuro del Espectáculo] XXIV Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación**. Buenos Aires: Universidad de Palermo, Año XVII, Vol. 28, Agosto de 2016, p. 89- 101.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

BORDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

BUTLER, Judith. Críticamente subversiva. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. **Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer**. Barcelona: Icaria editorial, 2002, p. 55 a 81.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CASTRONUOVO, Antonio. Rose Sélavy and the Erotic Gnosis. In: *Toutfait: The Marcel Duchamp Studies Online Journal*, 2003. Disponível em: <http://toutfait.com/rose-salavy-and-the-erotic-gnosis/> (Acessado: 13/01/2018 às 23:30)

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo, Martins, 2005.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

COLEMAN, A. D.. Él método dirigido. Notas para una definición. In: RIBALTA, Jorge (ed.). **Efecto real: debates posmodernos sobre fotografía**. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

DOBAL, Susana; GONÇALVES, Osmar (Org.). **Fotografia Contemporânea – Fronteiras e Transgressões**. Brasília: Casa das Musas, 2013.

DUCHAMP, Marcel. Ingénieur du temps perdu. Entretiens avec Pierre Cabanne, Paris, Belfond, 1967, p. 118. In: CASTRONUOVO, Antonio. Rose Sélavy and the Erotic Gnosis. In: *Toutfait: The Marcel Duchamp Studies Online Journal*, 2003. Disponível em: <http://toutfait.com/rose-salavy-and-the-erotic-gnosis/> (Acessado: 13/01/2018 às 23:30)

ENTWISTLE, Joanne. The dressed body. In: ENTWISTLE, Joanne; WILSON, Elizabeth, **Body Dressing**. New York: Berg, 2001.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GOLDBERG, Roselee. **Performance Art: desde el futurismo hasta el presente**. Ediciones Destino Thames and Hudson, 1996.

GONZALES, Felix Rodriguez. The feminine stereotype in gay characterization: A look at English and Spanish. In: GONZÁLEZ, María de los Ángeles Gómez; MACKENZIE, J. Lachlan; ÁLVAREZ, Elsa M. González (Org.). **Languages and Cultures in Contrast and Comparison**. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2008.

GONZAGA, Ricardo Maurício. O corpo como rascunho: Orlan, o verbo feito carne feito imagem feita verbo. Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, X Edição. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012.

GROYS, Boris. Art Workers: Between utopia and the archive. *E-flux*, Journal #45, New York: may 2013, p. 357. Disponível em: <http://www.e-flux.com/journal/45/60134/art-workers-between-utopia-and-the-archive/>  
(Acessado: 03/12/2017 às 16:48)

HALL, Stuart. Encoding and Decoding in the Television Discourse. In: HALL, Stuart and alii (Org.). **Culture Media and Language**. London: Hutchinson, 1980.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JACQUES, Raphael. *BIO-GRAFIA, ENTREVISTA, ESCRITA DA VIDA, PERPASSAR DAS ARTES*. Exercício de escrita para a matéria Seminário de arte no Rio Grande do Sul, ministrada por Blanca Brittes no curso de Artes Visuais da UFRGS. Não publicado, 2014.

LORD, Catherine. Inside the body politic: 1980 – present. In: LORD, Catherine; MEYER, Richard Meyer (ed.). **Queer Art and Culture**. London: Phaidon, 2013.

LOURO, Guacira. **O corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e Teoria Queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015

LOURO, Guacira Lopes. Teoria queer: uma política pós-identitária para a educação. *Revista Estudos Feministas*, vol.9, n.2, 2001, p. 541-553. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v9n2/8639.pdf> (Acessado: 08/12/2017 às 19:11)

MACIUNAS, George. Neo-Dada na Música, Teatro, Poesia, Arte (1962). **O que é Fluxus? O que não é! O porquê**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

MADESANI, Carlo. Texto de apresentação para a exposição *Camera 16 – About Leigh Bowery*. Itália: Milão, 2012.

MALUF, Sônia Weidner. Corpo e desejo: tudo sobre minha mãe e o gênero nas margens. Trabalho apresentado na Mesa Redonda *Corpo, cultura e textualidade*, no Seminário Internacional Fazendo Gênero 4, Florianópolis: UFSC, maio 2000.

MELO, Victor de Andrade de. **Lazer e minorias sociais**. São Paulo: IBRASA, 2003.

MIRANDA, Olinson Coutinho. *Contos Diferentes e Marcas da Diferença na Escrita de Marcelino Freire*. Dissertação de Mestrado. Alagoinhas: UEB, 2014. Disponível em: <http://www.poscriticanovo.uneb.br/wp-content/uploads/2017/06/OLINSON-COUTINHO-MIRANDA.pdf> (Acessado: 20/07/2017.)

MULVEY, Laura. A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman. *New Left Review* 1/188, July-August 1991.

POIVERT, Michel. Notas sobre a imagem encenada, paradigma reprovado da história da fotografia? Porto Alegre: *Revista Porto Arte*, v.21, n.35, 2016.

SANTAELLA, Lucia. Da cultura das mídias à cibercultura: o advento do pós-humano. Porto Alegre: *Revista FAMECOS*, nº22, dez. 2003, p. 23-32.

SANTOS, André; SOUZA, Jorge Paulo José de. **Particularidades do inglês falado na construção da imagem da "Drag Queen" americana**. Jundiaí: Paço Editorial, 2016.

SANTOS, Joseylson Fagner dos; VELOSO, Maria do Socorro Furtado. Espelho, espelho meu: uma leitura do femininomidiático através do corpo drag. Trabalho apresentado ao *Intercom Júnior*, na Divisão Temática de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, do XII Congresso de Ciências da Comunicação da Região Nordeste, 2010. Disponível em: <http://www.bocc.uff.br/pag/santos-joseylson-veloso-maria-espelho-espelho-meu.pdf> (Acessado: 27/12/2017 às 19:32)

SILVA, Sara Panamby Rosa da. A sacração de Urubutsin. Ensaio sobre um discurso da carniça. *Karpa 7: Journal of Theatricalities and Visual Culture*. Los Angeles, 2014. Disponível em: <http://www.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa7b/Site%20Folder/sara1.html> (Acessado: 29/12/2017 à 1:30)

STRATICO, Fernando. Performance, identidade e autoimagem. In: STRATICO, Fernando (Org.). **Performance, objeto e Imagem**. Londrina: UEL, 2013.

STRATICO, Fernando. Performance, identidade e auto-imagem. III Encontro Nacional de Estudos da Imagem. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2011 p. 1248-9. Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais2011/trabalhos/pdf/Fernando%20A.%20Stratico.pdf> (acessado: 09/12/2017 à 1:28)

TOMKINS, Calvin, Her secret identities, Cindy Sherman's art is as mysterious as ever. So is Cindy Sherman. New York: *The New Yorker*, 15. Mai 2000. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2000/05/15/her-secret-identities> (Acessado: 13/12/2017 às 17:18)

VENCATO, Ana Paula. "**Fervendo com as drags**": **corporalidades e performances de drag queens em territórios gays da Ilha de Santa Catarina**. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: UFSC, 2002.

VILLAÇA, Nízia; GÓES, Fred de. **Em nome do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

## REFERÊNCIAS VIRTUAIS

**A Arte Corporal e Algumas Artistas Brasileiras** - pesquisa desenvolvida pela Companhia de Teatro no curso de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo Marina Di Giacomo, orientado pelo Professor Marcos Aurélio Bulhões Martins. Disponível em: <http://miadigiacomio.wixsite.com/artecorporalbr/> (Acessado: 29/12/2017 às 3:30)

**About @Alma Negrot** – entrevista de Raphael Jacques para o Erotic Project, 2 de maio de 2017. Disponível em <https://eroticprjct.wordpress.com/2017/05/02/alma-negrot/> (Acessado: 21/11/2017 às 23:42)

**Alma Negrot, uma breve apresentação** – entrevista de Raphael Jacques para Drag-se, 2015. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=6&v=CKoq96uqTnY](https://www.youtube.com/watch?time_continue=6&v=CKoq96uqTnY) (Acessado: 08/12/2017 às 18:48)

**Cabeça de Passarinho** - Blog oficial com pinturas e trabalhos diversos do artista Raphael Jacques. Disponível em: <http://raphaeljacques.blogspot.com.br/> (Acessado: 04/12/2017 às 18:32)

**Conheça Alma Negrot** – entrevista de Raphael Jacques para o site da Melissa, 16 de dezembro de 2016. Disponível em: <https://www.melissa.com.br/artigo/conheca-alma-negrot> (Acessado: 21/11/2017 às 23:40)

**"O Corpo como Espaço Moldável"** – Divulgação da Oficina de Maquiagem pelo Sesc Vila Mariana. Disponível em: [https://www.facebook.com/sescvilamariana/videos/1505733702841186/?hc\\_ref=ARRStATfUGO-UMGrW90EkAqdcdwhCwGF5a-vue-Ci1wFE4Dw20KUOu2e\\_2tCo6PqOE](https://www.facebook.com/sescvilamariana/videos/1505733702841186/?hc_ref=ARRStATfUGO-UMGrW90EkAqdcdwhCwGF5a-vue-Ci1wFE4Dw20KUOu2e_2tCo6PqOE) (Acessado: 21/11/2017 às 23:44)

**O corpo como tela, com Alma Negrot / Prazer, eu sou!** – entrevista de Raphael Jacques com Regina Volpato. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oQGlaMBTIjU> (Acessado: 21/11/2017 às 23:47)

**Um corpo. Uma ação. A arte** – entrevista de Raphael Jacques para a Zirrah, 2015. Disponível em: <http://zirrah.com/um-corpo-uma-acao-a-arte/> (Acessado: 15/01/2018 às 15:00)



**APÊNDICE A** — Entrevista com Raphael Jacques concedida a David Ceccon via Whatsapp (São Paulo - Porto Alegre), 24 out. 2017.

**David – Queria que você me contasse um pouco sobre sua trajetória, de onde você é, quando começou a trabalhar com arte, em que cidades morou e o que você achar relevante da sua biografia que ajude a pensar seu percurso como artista?**

“Sou encantado pela construção de imagens desde muito cedo. Gostava de receber as visitas em casa com buquês de flores e cartões desenhados por mim. Cresci pintando e me tornei artista visual. Trabalhei numa sauna que recebia diariamente shows de *gogoboys* e *drag queens* - e esses espetáculos me instigavam muito pelo cuidado estético e o desejo que provocavam. Me identifiquei com a figura da *drag* que se transformava em algo tão diferente mas me chocava a ideia de que algo tão belo e cuidadosamente manufaturado existisse somente na esfera privada. Foi aí que resolvi começar a fazer performance juntando anseios da transformação com a pintura; montei um coletivo de artistas chamado Queeridas e passamos a existir na esfera pública fazendo festas de rua. Ninguém tinha nenhuma noção de maquiagem profissional, nossa “pira” era usar tinta, sucata, objetos malucos para pôr na cara e sair na rua com uma caixa de som para incomodar ou encantar as pessoas. Não havia como não nos perceber.”

Ah, enfim, eu copieei e coleei essa resposta, mas contextualizando melhor, eu saí de Gramado quando eu tinha uns 15 anos, fui morar com uns amigos em Canela, que é do lado. Então, eu fui para Porto Alegre morar no Moinho Negro, me envolvi com o pessoal do movimento *anarcopunk* por lá e foi lá que eu comecei a trabalhar na Eróticos Vídeos, essa sauna em que eu comecei a me apresentar como *drag*.

A partir desse momento da minha trajetória, eu já pensava muito performance, pensando muito sobre presença do corpo LGBT, porque a gente tinha os movimentos de rua e de esquerda, mas era tudo, tipo assim, como a gente chamava, de “*anarcomacho*”. Então as Queeridas eram tipo um respiro para a gente conseguir sobreviver e botar o corpo na rua, uma outra possibilidade.

**David: Em que ano você voltou para Porto Alegre?**

Em Porto Alegre eu estava em 2013 e eu deveria ter uns 16 anos.

**David: E em questões de quando você entrou no Instituto de Artes da UFRGS (IA), em que ano você foi morar fora, o que você fez depois que você saiu de Porto Alegre, onde você morou?**

Então, logo que eu saí de Canela, eu estava fazendo o primeiro ano do ensino médio. Eu abandonei o ensino médio porque, enfim, eu achava uma bosta, o colégio era horroroso e, realmente, quem morava lá e estudava lá não tinha muita perspectiva de vida... A gente realmente estudava para trabalhar nas fábricas de chocolate ou de móveis que tinham lá. Não tinha porra de perspectiva nenhuma e aí eu abandonei o ensino médio e fui viajar. Fui para Porto Alegre, passei um tempo lá “trampando” com arte, vendendo quadros e fazendo ilustração. Aí eu passei um tempo em Buenos Aires, e em Buenos Aires eu morei um tempo no Circo Trivente e lá eu fiquei um tempo aprendendo algumas técnicas de circo e de corpo. Foi uma coisa que me ajudou bastante, mas, sobretudo, nesses anos eu passei trabalhando com ilustração. Acho que em 2013, 2014 eu fui para o Rio, passei um tempo no Rio de Janeiro e conheci a Casa 24 e o Coletivo Coiote, com quem eu fiz algumas colaborações

Em 2015 eu fiz o vestibular, na “real” eu fiz o ENEM. Fiz o ENEM e passei pra artes visuais. Foi engraçado até, porque eu não tinha feito porra de ensino médio e mal tinha estudado, mas passei em 10º lugar, foi muito “bafo”. Entrei em artes visuais e fiz um ano, um pouco mais de um ano. Eu enjoei e fiz licenciatura, saí de lá e fui morar no Rio de Janeiro, porque eu queria entrar no Drag-se. Eu queria trabalhar mais com performance e eu estava realmente muito enjoado da configuração do IA, a gente realmente não recebia suporte para fazer o que queria fazer no IA, e eu já tinha me dado conta de que existia essa ideia de falsa meritocracia rolando entre os estudantes e os artistas.

Eu não queria nem ir tanto para o academicismo, que eu achava um saco, e também não queria continuar trabalhando com o cubo branco e com as obras de

arte naquela mesma configuração. Eu, enfim, queria fazer arte com o corpo. E aí eu não encontrava espaço nenhum, eu estava completamente deslocado. Foi aí que eu comecei a trabalhar com *drag* na sauna.

Eu conheci as “manas” do Drag-se. O Drag-se é um coletivo que começou fundado pela Bia Medeiros e é uma plataforma digital de conteúdo sobre *performers* do RJ que teve um apoio de financiamento coletivo da Prefeitura do RJ e de um Projeto de Catarse. E aí eu resolvi me “jogar” no Drag-se. Eu pensei “vou mandar um vídeo para eles de inscrição e se eu passar, eu passei, aí eu vou morar no Rio de Janeiro, né”. Foi daí que eu abandonei mesmo o IA e fui viver da Alma.

**David: No caso, quando você fala do IA, está dizendo que não existia suporte para performance?**

Sim, a gente não tinha espaço para isso. Eu tinha muita coisa para realizar e eu não tinha tempo, nem saúde, nem dinheiro para fazer isso no IA. Eu tinha que ouvir algumas coisas absurdas, do tipo: eu tinha que comprar um material que era caríssimo e eu falava para o professor “eu não consigo comprar um *crayon* porque eu preciso escolher entre comprar um *crayon* ou almoçar” e ele responder “ah, a escolha é sua”. Enfim, eu odiava muito o IA, ele me deixava muito triste, me deixou em depressão.

**David: E você passou no Drag-se em 2015?**

Eu fui morar no Rio e fiquei uns 2 anos morando no RJ. Eu morei com o Luiz Otávio, que tem uma *drag* que se chama Onírica. Durante esses dois anos eu fiquei desenvolvendo trabalhos dentro desse coletivo, o Drag-se. Então a gente tinha material de entrevista, alguns vídeo-performance, tutorial de maquiagem, enfim, algumas coisas que eram mais documentais e outras que eram processos artísticos.

A gente desenvolvia alguns eventos, como o Drag Attack, onde a gente levava as “manas” para algum lugar para ocupar, para fazer uma roda de conversa, enfim, algum evento. Durante esses dois anos a gente foi se lapidando, cada

*performer* do Drag-se acabou seguindo um caminho. No início eram 13, aí depois sobraram só umas 4, 5. Hoje a gente é bem menos mesmo, uns 4, 5 mesmo, e cada uma seguiu seu caminho, sua poética. Sobraram basicamente eu, a Areta, Pandora, Havena, a Cloe – que tem as Bafônicas. O restante estava mais na experimentação mesmo, acho que no final mesmo quem sobrou foi quem precisava trabalhar mesmo, “aloka”. Outras vieram graduadas, estavam brincando na balada, tipo assim, era um outro “close”. E, enfim, foi isso. Então quando eu senti que o RJ já estava bastante desgastado em relação ao trabalho, que estava muito difícil trabalhar por lá – eu me obriguei a fazer vários trabalhos que eu não queria fazer – foi então que eu me mudei para São Paulo, onde eu tinha uma rede de apoio de artistas e também de lugares onde eu poderia trabalhar bem maior.

**David: E você foi que ano para o RJ? E para SP?**

2014 eu entrei no IA, 2015 fui para o Rio e 2017 fui para SP.

**David: E outra questão em relação as performances que você faz em casas noturnas, você trabalha em algum eixo, existem algumas casas noturnas em que você sempre trabalhe, ou é meio “alguém te chama e tu vai”? Como funciona esse seu circuito de performance?**

Eu sempre procurei performar em lugares que eu me sentisse realmente à vontade, com exceção de alguns eventos específicos, que eu performava na rua, porque a performance era exatamente quebrar com a normatividade de algum lugar ou ter esse embate. Sempre foram em festas de amigos e de pessoas próximas como, no RJ, eu sempre performei na V de Viadão, o Baile Gay que eu produzi e, enfim, em algumas outras festas aleatórias, mas normalmente de amigos.

Atualmente eu tenho performado fixo na Mamba Negra, que é uma festa de música eletrônica que geralmente costuma ocupar espaços abandonados em SP e às vezes performo em outros eventos, outros lugares, mas ultimamente tenho trabalhado menos com isso.

**David: E essas questões que você traz – de dizer que você sempre trabalhou com pintura e ilustração e desenho. No caso você diz que isso vem desde muito cedo, desde que você veio para Porto Alegre, você já vendia trabalhos assim – queria saber como o corpo e a montagem do corpo começaram a entrar no teu trabalho? Como você começou a pensar nisso, quando você começou a pensar nessas questões, ou se essas questões já existiam? Como você conheceu o *drag*? Em momento da sua vida começou a praticá-lo?**

Em 2013 quando trabalhava numa sauna em Porto Alegre que apresentava shows diários de *gogoboy*s e *drag queens*. Em 2014 comecei a fazer alguns experimentos e me apresentar na sauna e alguns “inferninhos” da cidade. Fiquei instigado como algo tão belo, trabalhoso e contagiante pudesse existir apenas na esfera privada, no sigilo dos “inferninhos” frequentados por gays discretos e que buscavam prazer no anonimato. Quis levar essa expressão para a rua, para a esfera pública e montei com alguns amigos um coletivo chamado Queeridas. As Queeridas era um coletivo de pessoas montadas com sucata, tinta guache, capas de chuva e roupas de brechó sem a menor pretensão profissional ou de entretenimento. Nós entendíamos o ato de transformar o corpo como uma expressão híbrida contra binaridade de gênero e demarcação política da população LGBT na cidade. Saíamos nas praças com caixas de som portátil e tintas para a gente se enfeitar e pintar a cara de quem se juntasse ao nosso bonde. Com o passar do tempo as festas de rua foram crescendo, tomando a cidade e criando diversos movimentos com uma nova proposta mais livre de expressão de corpos.

Então, era isso. A gente se montava nesse coletivo das Queeridas, mas a gente não tinha essa pretensão da perfeição, enfim, de ter um trabalho super bem executado e tal. Eu passei a estudar mais a maquiagem e a trabalhar mais essa relação da pintura com a maquiagem um tempo depois, com essa noção de ir me profissionalizando. Mas no início era mais a performance como o ato político mesmo do que essa noção de composição ou de senso estético. Isso é uma coisa que eu fui desenvolvendo depois, por conta própria.

**David: Então num primeiro momento você não fazia relação desses dois universos – da pintura em suporte tradicional com a montagem do corpo?**

**Ou seja, do seu processo de montagem do drag com o seu processo de pintura e desenho que você vinha desenvolvendo? Te pergunto isso porque tua referência como drag é bem diferente da do drag tradicional.**

É, então, no início eu não fazia muita relação entre a minha pintura, o meu trabalho como artista visual, com a minha montagem. Isso foi surgindo depois, quando eu fui lapidando um pouco mais, treinando mais o meu olhar para a montagem, pensando de uma forma mais sensível e talvez mais séria, pensando em juntar o meu universo pessoal com as minhas referências. No início, a montagem era muito “porra louca” mesmo. Acho que as minhas maiores referências na época, não sei se tu deve ter conhecido, o Volatile ([www.instagram.com/volatilef](http://www.instagram.com/volatilef)). O Vola, que é do Piauí, na época morava aí (Porto Alegre), e a gente tinha feito uma intervenção juntos lá na Bienal. A gente jogou um buquê de flores em uma obra, que eram um monte de ferrugens. Uma senhora tinha se machucado nessa obra, até. A gente jogou um buquê de flores em cima da obra e saiu correndo. A polícia saiu correndo atrás da gente. Enfim, assim eu conheci o Vola e a gente começou a colaborar juntos. E, assim, o Vola é super maluco, ele tem aquele universo dele, faz aquelas “pirações” dele com tinta e lixo até hoje.



**David: Agora vou perguntar mais sobre o seu processo. Como você pensa seu processo de montagem? Existe uma concepção antes da montagem ou ideia inicial? Ou o processo se dá livremente no momento da montagem?**

Eu acabei desenvolvendo uma maneira de fazer esse processo acontecer que acaba se repetindo um pouco. Embora as maquiagens, as caracterizações, nunca se repitam, eu geralmente começo elas pensando em uma tela em branco, onde eu preparo o fundo e aos poucos eu vou colocando os elementos. Então eu geralmente começo em uma caracterização pensando em um devir, em um sentimento, uma cor, um conceito, alguma coisa, mas nunca penso nesse trabalho finalizado. Eu prefiro deixar esse trabalho ser entregue ao acaso e lidar com as circunstâncias mesmo, até terminar ele.

E eu acho que tem uma ligação muito forte com o Butô para mim, porque no Butô, que é uma dança contemporânea japonesa, você não dança. Na verdade, você deixa o seu corpo ser dançado pelas suas sombras. É uma outra relação com a intuição e com a técnica. E, para mim, é a mesma coisa com a maquiagem. Eu deixo o meu rosto ser pintado, eu simplesmente tenho alguma ideia, alguma noção sobre devir que eu estou sentindo e como eu quero realizar, mas eu deixo as cores verterem, eu deixo o processo me apresentar soluções para esse trabalho acontecer.

É muito parecido também com a pintura, porque eu sempre pensei no processo da pintura dessa forma também, a tela em branco onde eu preparo o fundo e aí essa ideia, essa entidade, esse personagem começa a aparecer aos poucos. Eu geralmente, nas pinturas, pinto personagens ou entidades e sempre tem uma relação muito forte espiritual, tanto na tela quanto na maquiagem, porque eu coloco uma intenção muito forte naquilo que eu estou fazendo. Acho que tudo que a gente faz, na verdade, tem a ver com a intenção, com a energia que a gente deposita. Acho que é como cozinhar, sabe, a diferença entre você cozinhar de má vontade e cozinhar de boa vontade, colocando uma energia boa na comida que você está preparando. A mesma coisa eu faço quando eu estou maquiando alguém ou a mim mesmo, eu deposito essa energia que eu quero que seja realizada.

**David: Então nas suas montagens, você deixa mais o processo falar por si, ele não surge de uma inspiração ou algo que te impulse para fazer uma montagem ou outra. E, em relação aos materiais, você adquire eles ainda sem saber o que você vai fazer, ou você pega eles emprestado? Como se dá essa relação com os materiais na tua pintura corporal, na tua montagem? Porque eu vejo que, muitas vezes, você mistura algumas coisas além da tinta e do glitter, você bota outros tipos de materiais. Olhinhos de boneco, novelos de lã, outras coisas que são adquiridas, não são materiais próprios de pintura ou de maquiagem.**

Na verdade, essas pinturas não começam do nada, elas começam com alguma coisa, com o devir, como eu falei, com alguma coisa que possa me dar um norte, e aí começa o processo. Então, às vezes eu consigo pensar “eu quero fazer hoje uma caracterização só com papelão de caixas de ovos”, por exemplo. E a partir daí eu vou trabalhar em uma composição com esse material. Tem alguns materiais mais convencionais de maquiagem que eu costumo usar sempre. *Clown, pancake*, sombras, enfim, mas eu gosto de misturar com outras coisas. Guache com hidratante, argila, coisas assim. Então acho que tudo é possível de ser utilizado e principalmente de ser resignificado.

**David: Eu sei que é complicado falar sobre referências, mas existe um repertório visual que esteja sempre presente quando você pensa em montagem, ou alguma coisa que se repita no seu trabalho e que venha de alguma referência visual, de artistas (de uma maneira geral) ou de outras redes de visualidade, que você acha que estejam sempre presentes? Eu sei que você sempre fala do *drag*, como o *drag* é importante para ti e como ele foi um mote para o teu trabalho. Mas existem outras potências que você vê que foram importantes, ou são importantes agora? Você falou do Butô...**

É, de fato, o Butô para mim é bastante interessante como uma forma de desenvolver o meu trabalho. Não que seja o Butô em si, mas é um dispositivo que eu uso para alavancar a performance da Alma. E tem algumas outras pessoas que foram importantes também durante esse caminho, esse percurso

de desenvolver esse trabalho, não só no *drag* como na performance como um todo. Uma referência foi a Sara Panamby, o Vola que eu já tinha falado, Anna-Varney. Na maquiagem o Ryan Burke também foi uma pessoa com quem eu me identifiquei bastante. O processo de criação dele é bem parecido com o meu, pensando como ele compõe as coisas dele.

**David: Mudando um pouco de enfoque e pensando um pouco nesse campo expandido da arte, você tem interesse em dialogar com o campo ou o sistema tradicional das artes visuais? O que te interessa e o que não te interessa? Ou se você vê isso como um limitador ou uma forma de expandir o campo?**

Eu acho tudo possível, eu só realmente não queria ter que viver para o mercado de arte, ter que dedicar minha vida para isso. Se, por acaso, precisarem de mim ou tiver oportunidade de poder estar mostrando meu trabalho em uma galeria, eu vou fazer isso. Mas eu não faço questão de viver para isso.

**David: Entrando mais nas questões da fotografia e desse material que você deposita nessas redes sociais de Instagram, Facebook e tal, eu queria que você falasse um pouco dessa tua relação com essas fotografias no seu trabalho. Eu vejo pelo seu Instagram que existem vários tipos de fotografia, algumas em estúdio e encenadas, outras que parecem mais um registro de performance ou ainda registros casuais que ocorrem entre esses dois.**

Uma coisa que eu tenho trabalhado bastante já há algum tempo é me atentar mais para a construção de imagens. Então eu acabei desenvolvendo isso com o passar do tempo com a fotografia. A fotografia para mim tem a ver com a performance, às vezes eu não faço a performance em si em algum lugar, uma ação, mas as vezes eu trabalho na construção dessa fotografia em um ensaio.

E as fotos são sempre bem diferentes, até porque são sempre devires distintos que eu encarno, ou sobre temas distintos que eu quero falar, e são sempre feitas em parceria também, eu nunca faço nenhum trabalho sozinho. As fotos são sempre resultado de uma emergência entre mim e o fotografo que está fazendo

ou quem mais estiver colaborando comigo, se é um outro *performer*, se é outro maquiador, enfim. Então é sempre uma junção, uma simbiose entre as pessoas que estão contribuindo comigo.

As fotos as vezes podem servir para a divulgação de alguma coisa, por exemplo, a divulgação da Mamba Negra, a festa que eu trabalho. A gente pensa num tema e tenta desenvolver alguma coisa, alguma composição em cima disso, ou um ensaio fotográfico para um ensaio de roupa. Por exemplo, a marca do Diego Gama. Então a gente desenvolve um conceito de maquiagem em cima disso e experimenta, vê como isso funciona. E registro de performance e outras coisas que as vezes eu não tenho tanto controle, mas que também eu posto.

**David: Mas no caso, quando você está falando dessas parcerias, você está dizendo que elas sempre são direcionadas para uma finalidade, por exemplo, para divulgação de uma festa ou uma colaboração com o trabalho de outro artista? Ou você também faz fotos apenas pensando em criar essa montagem em um ambiente encenado como um trabalho final, sem essa destinação mais direcionada, criando essas parcerias simplesmente para criar esse ambiente, fazer essas fotos e depois divulgar elas no teu Instagram e Facebook?**

Então, tem muitos trabalhos que são totalmente livres, que eu faço simplesmente porque eu estou afim, e tem trabalhos que tem uma finalidade, ou trabalhos que eu arranjo uma finalidade depois. O fato é que eu tenho muita liberdade para criar em quase todas as propostas que fazem para mim, dificilmente chegam com um *briefing* fechado, me pedindo algo específico. Geralmente deixam uma margem de criação muito grande para que eu consiga realizar, mesmo com trabalhos mais “caretas”, por exemplo, publicidade e tal.

Então nem sempre esses trabalhos são direcionados, na maioria das vezes eles são super livres e a gente só tem um *briefing* inicial e a gente parte a partir daí mesmo.

**David: E no caso desses trabalhos mais livres, como se dá a aproximação com esses colaboradores, é você que convida os fotógrafos, acontece meio ao acaso ou eles dizem que querem te fotografar? Como acontece esse encontro?**

Geralmente já são amigos e pessoas próximas e eu convido. Às vezes surge também oportunidades. Enfim, alguém me escreve com a intenção de fazer essa colaboração, as vezes rola de fazer. Mas geralmente eu chamo alguém próximo mesmo, algum amigo que eu já conheço o trabalho mesmo.

**David: E como funciona esse processo, vocês trabalham em estúdio ou fotografam em casa, ou, enfim, pensam em fotografar em algum lugar na rua?**

Depende muito de como cada um trabalha também e as circunstâncias que a gente tem. Tem trabalhos que são feitos em estúdio, outros na rua, como você pode ver. Tem fotógrafos que tem mais recursos e a gente faz em estúdio, e outros que a gente faz em casa mesmo, um experimento. Então a gente não tem muita limitação.

**David: E como funciona essa questão da direção da foto? Como vocês trabalham essa questão, o fotógrafo atua diretamente na escolha da tua montagem corporal, ou de como vocês vão decidir como vai ser essa foto, e também atua na questão da direção da fotografia, das poses, se vai ser de corpo inteiro ou não. como funciona essa relação?**

A direção fica mais para mim mesmo, mas é uma coisa que é feita em conjunto, no sentido de que, no caso do fotógrafo, como é o olhar dele, é ele quem vai sugerir o que pode ficar mais interessante. Às vezes eu posso fazer uma proposta que na prática não fica tão boa e ele pode fazer uma contraproposta em relação a isso. Eu gosto quando essas relações se dão de uma forma bem espontânea mesmo. Mas a direção de arte sempre fica comigo mesmo, dificilmente vai ter influência de algum fotógrafo ou de alguma outra pessoa. Mas

nada impede que essa pessoa que também esteja colaborando junto possa sugerir alguma coisa.

**David: Uma última pergunta, agora indo para um âmbito mais geral, em relação ao pensamento sobre arte, você acha que tudo que você faz em arte agora é via Alma Negrot? Todo teu pensamento de arte se efetiva na Alma? Ou existem outros momentos, outros tipos de trabalho que você também realiza paralelo a isso?**

Hoje eu trabalho com direção de arte voltado para maquiagem e *styling*, trabalho com performance e sou DJ, e todas essas coisas acabam perpassando a Alma. Não no sentido de que vai ser sempre a Alma, aquela *drag* maquiada, mas em um lugar mais que existe o conceito da Alma, que as pessoas se identificam e vão querer para elas. Por exemplo, se você pegar o ensaio dos gêmeos que tem no meu Instagram, você vai ver o trabalho deles junto com o meu, e as fotos são eles com a minha maquiagem. Mas tem a marca da Alma Negrot. Então hoje eu acho que todo meu trabalho acaba perpassando pela Alma, sim, mas a Alma acabou virando uma marca mesmo.



**APÊNDICE B** — Entrevista com Raphael Jacques concedida a David Ceccon via e-mail (São Paulo - Porto Alegre), em 2016.

**1 - Raphael, você pode me contar mais sobre o grupo Drag-se? Como vocês se conheceram e decidiram formar o grupo (ou como você entrou), qual a ideia central que une vocês, há quanto tempo o grupo existe e onde vocês atuam no Brasil?**

O Drag-se é um coletivo de *drag queens* e *drag kings* do Rio de Janeiro que surgiu com o propósito de realizar um web documentário sobre a vida dessas artistas através do YouTube. Algumas *drags* já se conheciam e foram as que iniciaram o projeto da diretora Bia Medeiros pela Suma Filmes. Outras *drags* como eu, Aretha Sadick e o *drag king* Charlie Wayne entraram depois, através de um processo seletivo. Entrevistas, performances, tutoriais de maquiagem mostrando o cotidiano e os ideais de cada uma, o Drag-se se popularizou também promovendo festas e eventos que discutissem politicamente performatividades dissidentes na nossa sociedade, sempre numa lógica feminista.

**2 - Em que artistas (artista em termos amplos) você se inspira? Tu tens algumas referências pontuais de pessoas que você admire e se inspire?**

Arte é emergência. Meu interesse está voltado para pessoas que dialoguem com a nossa geração e nosso contexto social como a poeta chilena Hija de Perra, o coletivo La Pocha Nostra e na minha rede de amizades. Artistas como Sara Panamby, Martin Shankar e Malaika SN que constroem suas poéticas através da noção decolonial de resgate de identidades marginais e da transformação do abjeto em potência são grandes inspirações e me impulsionam enquanto artista dentro de um coletivo. Imagens e sons constroem meu imaginário. Referências como Mercedes Sosa, Nina Hagen, Ryan Burke e Grace Jones que me acompanham até hoje também como artista da manufatura que recria imagens a partir de memórias afetivas.

**3 - Como você se entende dentro do universo do *drag queen*? Você se considera *drag* ou se entende como um *performer*? É claro que eu entendo o *drag* como performance, mas este tem seus próprios códigos e linguagens mais delimitados que o termo *performer*.**

Acho que meu trabalho passa por diversas plataformas, mas me identifico mais como artista visual. Quando trabalho como ilustrador, maquiador, *performer* ou DJ, existe uma identidade visual e performática reconhecida pelas pessoas que une essas ações. Minha proposição está no deslocamento do conforto; no meio acadêmico e artístico institucional sou a *drag* que remete a uma vivência subversiva e no meio *drag* identitário minado de códigos delimitados sou apenas artista que experimenta possibilidades para além das regras.

**4 - Para além da questão da política e política de gênero, como você vê seu trabalho relacionado com as questões de negritude, de classe social — sendo tu um artista negro e pobre, como você mesmo fala em suas postagens do Facebook?**

Através da maquiagem criativa, encarno devires oníricos e socialmente simbólicos me utilizando de materiais inusitados tais como sucata, tinta, papel e matérias orgânicas. Busco ir além das barreiras da binaridade do gênero, dos padrões hegemônicos de estética e inclusive com o conceito de “corpo humano” como maquinaria a serviço da rotina de produção capitalista; prefiro sugerir indagações que conectem o corpo a sensibilidades.

Nomeei esse estado performático de “Alma” exatamente pela força da expressão “fazer algo com alma”. Todas as minhas pesquisas artísticas se construíram de forma experimental e autodidata, me utilizando muitas vezes da falta e da precariedade que retrata minha origem. A história resumida da minha família se trata exatamente sobre colonização: imigrantes alemães que forçaram casamentos com guaranis terena na Argentina e um período difícil vieram ao Brasil tentar novas possibilidades de existência. Não me identifico como pessoa negra porque meus traços são demasiadamente europeus em espaços negros, nem como branco porque nunca fui branco o suficiente para estar nesse lugar de privilégio, principalmente no sul do país.

Acredito na afirmação de identidade que constrói minha história como uma forma de me afirmar enquanto um ser político com necessidades e gerar tensionamentos que levem as pessoas a repensarem suas relações com privilégios e formas de consumo.

**5 - Como você pensa seu trabalho no contexto brasileiro? Quero dizer, como você se vê como artista dentro desse contexto de se viver (criar e produzir arte) em um país de “terceiro mundo” (esse termo horrível)?**

A concepção de performance por si só é uma grande novidade no Brasil (ao menos fora do circuito de arte acadêmica e institucional onde já foi utilizada e até banalizada) porque se pensa a performance exatamente como uma ação proveniente de algum artista já legitimado pela arte e não como ação propositora de qualquer pessoa capaz de causar tensionamentos em determinado espaço.

Atualmente meu trabalho mistura referências do universo *drag queen* que apesar do glamour sempre foi marginalizado ou tido como frívolo demais pra ser apresentado como uma ação consistente em qualquer galeria de arte e a liberdade do corpo que não se define em nenhuma categoria de entretenimento. Lidar com esse deslocamento requer saber lidar com cada circunstância, da “exotificação” e objeto de estudo nas universidades ou responder minimamente às demandas do mercado de trabalho para me sustentar.

Há cerca de 1 ano tenho desenvolvido a Imersão, uma oficina que aborda a maquiagem através do fazer artesanal experimental e intuitivo aliado a práticas performáticas que vão de encontro com os anseios e histórias de cada participante. O intuito é exatamente abrir janelas para pessoas de diversas áreas de atuação para novas formas de lidar com performance e ressignificação do corpo para além do circuito de arte institucional ou palcos. A longo prazo tenho percebido através da replicação das imagens e discursos do meu trabalho como as pessoas tem assimilado com a ressignificação do corpo e de materiais que fogem do protocolo da maquiagem profissional (de valores superfaturados no Brasil).

Me identifico com uma nova onda de arte emergente proveniente de pessoas reais que lançam seus gritos sem depender mais das antiquadas instituições e/ou de corporações de entretenimento hegemônicas. Me identifico com uma rede de apoio mútuo que faz arte valendo a vida por questão de necessidade e se esse movimento está crescendo, logo indica o futuro.