



ARTE E IMPROVISO NA "MIGRAÇÃO LGBTQI+": DRAG QUEEN E HIP HOP ENTRE VENEZUELANOS/AS NO BRASIL

ART AND IMPROVISATION IN "LGBTQI+ MIGRATION": DRAG QUEEN AND HIP HOP AMONG VENEZUELANANS IN BRAZIL

ARTE E IMPROVISACIÓN EN LA "MIGRACIÓN LGBTQI+": DRAG QUEEN Y HIP HOP ENTRE VENEZOLANOS EN BRASIL

Caobe Lucas Rodrigues de Sousa¹²

Macarena Williamson¹³

 10.21665/2318-3888.v10n19p40-71

RESUMO

Este artigo tem como objetivo refletir sobre o improviso e a arte como processos de subjetivação que atravessam, interpretam e significam a experiência migratória de venezuelanos/as que se identificam como LGBTQI+ no Brasil. A proposta de cunho etnográfico analisa as expressões performáticas e artísticas de Robert, artista venezuelano que faz drag queen em Boa Vista e Avril, uma *hiphopera*, lésbica e venezuelana em São Paulo. Iluminando as articulações entre deslocamentos, arte, gênero e sexualidades, evidenciamos que a improvisação não só está presente nos empreendimentos artísticos, como também opera como forma de vida em meio às precariedades que caracterizam seus deslocamentos transnacionais. Nas expressões drag queen de Robert e no hip-hop migrante de Avril, feminilidade e masculinidade aparecem como fluxos que atravessam suas artes e influem no improviso da vida cotidiana migrante. Concluimos que nessas trajetórias, o

¹² Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Foi bolsista da Cátedra UNESCO Memorial da América Latina (2021). Mestre em Sociedade e Fronteiras pelo Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Fronteiras (PPGSOF) da Universidade Federal de Roraima (2021). É psicólogo social graduado pela Universidade Federal de Roraima (2018). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1812-1455>. E-mail: caoberodrigues@gmail.com.

¹³ Antropóloga Social com formação acadêmica no Chile e México. Especialização em deslocamentos, sexualidades e subjetividades. Mestranda em Antropologia Social, linha de pesquisa migrações, violências, gênero e sexualidades pelo Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, CIESAS, Cidade do México, México, 2015-2017. Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, linha estudos de gênero, discente do Núcleo Pagú, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil, 2020-2024. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4194-3091>. E-mail: macawilliamson@gmail.com.



atravessamento de fronteiras e a improvisação são potencializadores dos seus processos criativos.

Palavras-chave: Migração LGBTQI+. Migração Venezuelana. Arte. Improviso.

ABSTRACT

This article aims to reflect on improvisation and art as processes of subjectivation that interpret and signify the migratory experience of Venezuelans who identify as LGBTQI+ in Brazil. This ethnographic proposal analyzes how the performative and artistic expressions of Robert, a Venezuelan artist who plays drag queen in Boa Vista and Avril, a hiphopera, lesbian and Venezuelan in São Paulo, illuminate the articulations between displacements, art, gender and sexualities, focusing on improvisation as a form of life not only in their artistic efforts, but as ways of expressing and creating in the midst of the precariousness that characterizes their transnational displacements. In Robert's drag queen expressions and Avril's migrant hip hop, femininity and masculinity appear as flows that run through their arts and influence the improvisation of migrants' daily lives.

Keywords: Migração LGBTQI. Migração Venezuelana. Art. Improvisation.

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo reflexionar sobre la improvisación y el arte como procesos de subjetivación que atraviesan, interpretan y significan la experiencia migratoria de venezolanos que se identifican como LGBTQI+ en Brasil. Esta propuesta etnográfica analiza cómo las expresiones performativas y artísticas de Robert, artista venezolano que hace drag queen* en Boa Vista y Avril, una hiphopera, lesbiana y venezolana en São Paulo, iluminan las articulaciones entre desplazamientos, arte, género y sexualidades, centrándose en la improvisación como una forma de vida no solo en sus esfuerzos artísticos, más como formas de expresar y crear en medio de las precariedades que caracterizan sus desplazamientos transnacionales. En las expresiones de drag queen de Robert y el hip hop migrante de Avril, la femineidad y masculinidad aparecen como flujos que atraviesan sus artes e influyen en la improvisación de la vida cotidiana de los interlocutores.

Palabras clave: Migración LGBTQI+. Migración Venezolana. Arte. Improvisación.



Introdução

Sob a luz das expressões performáticas e artísticas de Robert, artista venezuelano que faz drag queen em Boa Vista e Avril, uma *hiphopera*¹⁴, lésbica e venezuelana em São Paulo, o objetivo desse artigo é refletir sobre o improviso e a arte como processos de subjetivação que atravessam, interpretam e significam a experiência migratória de os/as venezuelanos que se identificam como LGBTQI+ no Brasil. Procurando nos distanciar da reprodução do sujeito migrante como vítima, reduzindo-o à imagem de indivíduo passivo, excluído e marginalizado, pretendemos analisar as performances e artes de “migrantes LGBTQI+”¹⁵ como práticas de subversão do gênero, da nação, da classe social e outras categorias de diferenciação.

Argumentamos que encontrar maneiras de se expressar e criar em meio às precariedades¹⁶ que caracterizam os deslocamentos transnacionais tem uma função nem sempre percebida nos estudos socioantropológicos sobre migrações. Além disso, defendemos que a mesma criatividade e capacidade para improvisar que migrantes venezuelanos/as usam em seus empreendimentos artísticos, são também

¹⁴ As palavras em espanhol ou em inglês estão em itálico.

¹⁵ Utilizamos “migração/migrantes LGBTQI+” em aspas, para indicar que se trata de uma categoria êmica, ou mesmo um termo provisório. Temos como intenção nomear os complexos processos de mobilidade protagonizados por sujeitos que de alguma forma não se identificam com os padrões normativos de gênero e sexualidade. A sigla representa lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais, *queer*, intersexuais e o + simbolizaria outras identidades e pertencimentos que também se fundam na diferença sexual e de gênero. Há diversas variações do acrônimo, inclusive no próprio contexto de refúgio a mais utilizada é “LGBTI”, é como os protocolos da Agência da ONU para Refugiados (ACNUR) utilizam. “Migração LGBTQI+” seria, mais ou menos, o equivalente indefinitivo que encontramos ao que alguns estudos anglófonos como o de Karma Chávez (2010) e Eithne Luibhéid (2019) chamam de “*queer migration*”. Optamos por não utilizar o termo “*queer*”, por se tratar de um contexto latino-americano, onde a palavra em inglês, até mesmo pela sua difícil pronúncia, parece não ter as mesmas reverberações que a sigla.

¹⁶ Aqui entendemos a precariedade, de acordo com as proposições de Anna Tsing (2015), muito menos como uma exceção e mais como uma constante na vida contemporânea. Referimos-nos às instabilidades generalizadas, em diferentes âmbitos da sociedade como a escassez de empregos estáveis, dificuldades de acesso à moradia e alimentação etc. Mais do que isso, a precariedade é “a condição de estar vulnerável aos outros” (TSING, 215, p. 20). Nessa concepção, a precariedade pode ser também uma perspectiva analítica, que parte do pressuposto de que apesar das fragilizações, a indeterminação faz a vida possível.



acionadas em suas trajetórias migratórias entre Venezuela e outros países fronteiriços na América Latina.

Dialogamos com Noelle K. Brigden (2016), que aciona o conceito de imprevisto para compreender o cenário de migrações transnacionais nas Américas. Ela ressalta que a interação entre agentes estatais, criminosos e pessoas que tentam cruzar fronteiras compõem um cotidiano descoordenado, situacional e imprevisível. Como uma forma de evitar violações ou deportações, os/as migrantes que tentam cruzar as fronteiras clandestinamente buscam performar identidades nacionais e raciais, “passando-se”¹⁷ como “cidadãos nacionais”. Brigden (2016) argumenta que as estratégias que eles e elas empreendem no dia a dia, se assemelham com a mesma imprevisão e desarmonia que caracteriza o cotidiano das fronteiras. Assim, a própria identidade pode dispor de uma natureza improvisada.

Atentando-se para o caráter contingencial dos processos de produção de identidade, em um primeiro momento do artigo, traçamos um percurso teórico que entrecruza arte, migração, gênero e sexualidade. Na segunda seção, contextualizamos as “migrações LGBTQI+” no Norte do Brasil. Após isso, o autor traz reflexões sobre drag queen, beleza feminina e outros elementos a partir de suas interlocuções com Robert, seguido das reflexões da autora com sua interlocutora Avril, que, por sua vez, reflete sobre hip-hop, arte de rua, dentre outras discussões. A intenção é produzir um diálogo entre as duas experiências etnográficas, na tentativa de oferecer contribuições para os estudos sobre migração, gênero e sexualidade, em favor da importância de olhar para a dimensão do imprevisto no dia a dia de migrantes LGBTQI+ em território brasileiro e na América Latina.

¹⁷ “Passando-se” é uma tradução para o termo “*passing*” que tem ganhado forte valor nas discussões das ciências sociais sobre violência e preconceito contra minorias. Refere-se à habilidade de um sujeito de ser lido como pertencente a uma determinada categoria que lhe exporia a menos riscos.

1. Arte, gênero e sexualidade na migração

Os deslocamentos internacionais de pessoas, coisas e informações cada vez mais intensos no mundo inteiro têm transformado não só noções de pertencimento e comunidade, mas também a arte (RING PETERSON, 2017). Ane Ring Peterson sugere que, por isso, hoje em dia a arte deve ser vista como um sistema aberto entrelaçado em cenários globais e transnacionais e não mais algo que diz respeito exclusivamente a um contexto encerrado geograficamente. Para ela, a globalização e a expansão dos deslocamentos, enquadrados pelos mais diversos regimes de mobilidade, alteraram profundamente os processos artísticos. Por isso, a dimensão estética pode ser um âmbito privilegiado para compreender como o recrudescimento dos trânsitos internacionais transformam identidades, culturas e subjetividades (RING PETERSON, 2017).

Ring Peterson (2017), além disso, ressalta o potencial da arte como um meio para abordar questões e problemas ligados à migração e representar os interesses de grupos particulares de migrantes, apontando, assim, as relações íntimas e possíveis entre estética e política (RING PETERSON, 2017). A arte pode ser um instrumento para reposicionar sujeitos que se locomovem (ou tentam se locomover) no mundo, uma vez que fornece as condições ideais para a negociação interna de contradições e das identificações que mudam e se dinamizam conforme seus trânsitos entre fronteiras e territórios.

As fronteiras, atualmente, podem ser entendidas não só como a divisão entre territórios nacionais, mas como a produção simbólica de diferenças e relações de racialização (FASSIN, 2011a). Elas não são atravessadas e experienciadas da mesma maneira por todas as pessoas. Raça, classe, gênero, sexualidade, idade, a presença ou ausência de deficiências, status migratório, dentre outras categorias, definem quão facilitada ou restrita será a mobilidade e regulação dos corpos em trânsito



internacional (GLICK SCHILLER, SALAZAR, 2012). Os segmentos da sociedade vistos como periféricos se tornam alvo direto de tecnologias de fronteira cada vez mais sofisticadas que as impedem de cruzá-las, como práticas de deportação, estratégias de vigilância, militarização e armamento etc. Paradoxalmente, entretanto, os agentes estatais que compõem as fronteiras no dia a dia toleram que algumas pessoas classificadas como estrangeiras permaneçam em regimes precários de trabalho, na condição de indocumentação e ilegalidade (FASSIN, 2011a).

Em muitos contextos no mundo, como na América Latina e Oriente Médio, por exemplo, observa-se a predominante militarização das fronteiras que reforçam que os corpos migrantes sejam interpelados como ilegais, criminosos e indesejáveis, ou seja, um perigo para a soberania nacional. Concomitantemente, tem sido observado o fortalecimento da racionalidade humanitária que organiza sentidos morais baseados na compaixão e estrutura práticas de governamentalidades voltadas para as corporalidades migrantes, práticas essas que entrelaçam, hibridizam e tensionam razões militares e humanitárias (FASSIN, 2011b).

Aqui nos chamam a atenção não só as contradições e paradoxos das fronteiras e as subjugações que elas produzem na vida social e subjetiva atualmente, mas também as potencialidades criativas e políticas encontradas por aquelas/es que as habitam, como sugeriu Gloria Anzaldúa (1987). A autora *chicana*, lésbica e feminista proporcionou importantes contribuições aos estudos socioantropológicos por propor que a fronteira seja pensada não somente pelo seu viés geopolítico, mas também pelas suas implicações identitárias, sociais e subjetivas.

Baseando-se no contexto da região que hoje é a fronteira entre Estados Unidos e México, Anzaldúa reflete sobre a história da região, marcada por grandes conflitos raciais e extermínios contra povos nativos. Ela aciona também sua história familiar, recuperando memórias de infância como uma pessoa *queer* na cultura *chicana*.



Como poeta, para Anzaldúa a escrita tem uma função política e criativa muito particular para produzir subjetividade habitando os tantos entre-lugares que ela, assim como outras mulheres racializadas ocupa. Para ela:

O ato de escrever é um ato de criar alma, é alquimia. É a busca de um eu, do centro do eu, o qual nós mulheres de cor somos levadas a pensar como “outro” — o escuro, o feminino. Não começamos a escrever para reconciliar este outro dentro de nós? Nós sabíamos que éramos diferentes, separadas, exiladas do que é considerado “normal”, o branco-correto. E à medida que internalizamos este exílio, percebemos a estrangeira dentro de nós e, muito frequentemente, como resultado, nos separamos de nós mesmas e entre nós (ANZALDÚA, 2000, p. 232).

Como percebido na citação acima, a escrita, e acreditamos que talvez as expressões artísticas em geral, podem carregar o potencial de “criar almas” em contextos de sufocamentos e aniquilamentos entrelaçados. Especialmente no caso de pessoas que não correspondem às normas de gênero e sexualidade e se veem em um lugar de dupla diferença por serem interpeladas como migrantes ou refugiados/as (ou mesmo tripla, se forem levados em conta os processos de racialização). Para esses sujeitos, a busca pela arte ou expressão, pode decorrer da necessidade de conciliações identitárias do/a “outro/a” que habita dentro de si, como sugere Anzaldúa.

Vale considerar que as identidades nesse caso não seriam compreendidas como algo fixo, acabado ou estável, mas como uma realidade dinâmica, irreduzível e de sentidos múltiplos (BRAH, 2006; RING PETERSON, 2017). Para isso, convém recorrer à perspectiva interseccional, conforme propôs Kimberlé Crenshaw (2002), para compreender como sujeitos migrantes estão situados em mais de uma categoria social e como em suas trajetórias eles/as podem não só cruzar fronteiras nacionais,



como também cruzar diferentes identificações, reorientando-se constantemente frente a novos contextos e relações (RING PETERSON, 2017, p. 144)¹⁸.

Como esses corpos em movimento estão imersos/as em contextos intersseccionais de desigualdades de diferentes ordens (nacionais, raciais, sexuais e de gênero, etc.), vale observar como significados culturais universalizantes e excludentes podem ser ressignificados no plano subjetivo, com o objetivo de reelaborar e fortalecer identidades que são vistas pelo senso comum como inferiores. É o que José Muñoz (1999) chama de desidentificação, em seu estudo sobre sexualidade e raça, a partir de uma perspectiva da política e da performance. Para Muñoz, trata-se de uma estratégia de negociação na qual mensagens dominantes são recodificadas por sujeitos ou coletivos. De acordo com ele:

Desidentificar-se é identificar a si mesmo e a própria vida em um momento, objeto ou sujeito que não foi culturalmente codificado para gerar conexões ou identificações. Não é escolher e selecionar o que você quer se identificar. Não é como se fosse possível voluntariamente eliminar os componentes políticos duvidosos ou vergonhosos dentro de um locus identificatório. Ao invés disso, seria como retrabalhar essas energias sem apagar os elementos contraditórios ou mesmo “perigosos” de qualquer identidade (MUÑOZ, 1999, p. 13)¹⁹.

Atentando-se às (des)identificações, algumas pesquisas tiveram como objetivo analisar a relação entre migração e produção artística, como a pesquisa de Aurora Ramírez (2016) por exemplo. Ramírez propõe uma análise comparativa entre a porto-riquenha Brenda Cruz e a cubana e artista plástica Gertrudis Rivalta, ambas

¹⁸ O objetivo, contudo, não é reproduzir a ideia de que a arte é uma produção humana superior às demais. Como pontua Ring Peterson (2017), foi a partir do Iluminismo e do Renascimento que a arte foi posicionada pelos europeus como um símbolo de superioridade racial, não é a toa que o surgimento da figura do artista gênio coincide historicamente com o momento em que diferentes grupos étnicos-raciais se colidiram por meio da colonização.

¹⁹ Tradução nossa.



migrantes na Espanha²⁰. A autora argumenta que as obras das artistas analisadas carregam a capacidade de confrontar narrativas oficiais pautadas em relações desiguais geopolíticas e de gênero. Em muitas ocasiões apostam na narrativa autobiográfica ao utilizarem suas memórias como matéria-prima para a criação de suas peças. Para Ramírez, por ocuparem o lugar de migrantes e mulheres, elas se narram como sujeitos híbridos e variantes, forjadas pelos processos de mobilidade e pelo distanciamento geográfico de suas cidades natais.

A pesquisa de Ruben Zecena (2021), por sua vez, analisa a campanha digital chamada “*Vota Jota*”²¹, realizada nos Estados Unidos, que incentiva a comunidade “*latinx LGBTQ*”, documentados ou não, a falar publicamente sobre suas demandas políticas. De acordo com Zecena, mesmo que por serem indocumentados/as, e por isso não possam votar, a campanha incentiva um olhar crítico para as relações de poder que constituem a soberania estadunidense. Chama a atenção como mídias digitais, arte e música são utilizados para formar imaginários alternativos através da produção cultural, sendo este um exemplo de como a arte pode ser utilizada como uma linguagem que advoga pelas mudanças sociais para comunidades migrantes.

Zecena (2021) analisa também o projeto “*I Am UndocuQueer*” do artista Julio Salgado, nascido no México e morador da Califórnia (EUA). Salgado se identifica como um migrante “*undocuqueer*”, que, para ele, seria a junção e reapropriação das duas categorias originalmente desumanizantes, “*queer*” e “*indocumentado*”. O projeto consistiu na divulgação de artes digitais com frases de migrantes indocumentados e

²⁰ Gertrudis Rivalta Oliva nasceu em Cuba, em 1971, e Brenda Cruz nasceu em San Juan em Porto Rico, em 1974. Ambas migraram no fim da década de 1990 para Espanha legalmente e começaram a se desenvolver enquanto artistas na Espanha. Vale considerar que a Espanha tem sido uma região mais ou menos estável economicamente e atrativa para migrantes hispanófonos pelas oportunidades de trabalho e desenvolvimento de carreira (RAMÍREZ, 2016).

²¹ O nome “*Vota Jota*” brinca com a palavra “*Jotería*”, utilizado pelas comunidades LGBTQI latinas, especialmente mexicanas, para se referir a comportamentos, práticas e gestos não normativos do ponto de vista sexual e de gênero (ZECENA, 2021).



LGBTQI+, e teve destaque no mês do orgulho em junho de 2013, em São Francisco. A exposição é vista por Zecena como uma matriz relacional através da qual sujeitos indocumentados mantêm a habilidade de unirem-se como um coletivo e criticar imaginários nacionais excludentes.

No presente trabalho, como já mencionado, temos a intenção de compreender particularmente o que significa fazer drag e fazer hip-hop em contexto migratório na América Latina e contribuir para as discussões socioantropológicas introduzidas nessa seção do artigo. Nota-se, de antemão, que nossos interlocutores são dois artistas jovens, que circulam em espaços menos visibilizados como a noite e mesmo as ruas, o que os difere das artistas analisadas por Ramirez (2016) e por Zecena (2021), que possuem carreiras relativamente mais consolidadas.

Além de tudo, ancoramos-nos analiticamente em rotas migratórias diferentes das analisadas, por estarem inteiramente situadas no chamado Sul Global. Acreditamos, entretanto, que embora sejam ainda pouco reconhecidos e não tão visibilizados quanto mereciam, o trabalho artístico de Robert e Avril trazem elementos suficientemente significativos para os estudos sobre migração, arte, gênero e sexualidade. Antes de apresentarmos as reflexões a partir das duas trajetórias, faremos uma contextualização dos deslocamentos venezuelanos LGBTQI+ no Norte brasileiro.

2. Migrações venezuelanas: gênero e sexualidades transfronteiriças no Brasil

Visamos ampliar os debates sobre deslocamentos venezuelanos, gênero e sexualidades contribuindo com temas ainda pouco explorados como são as artes e



o imprevisto nas migrações e refúgio LGBTQI+ no Brasil. Antes de introduzir algumas pesquisas centrais sobre migrações venezuelanas, gênero e sexualidades no Brasil é fundamental constatar que, as artes, neste caso, o transformismo drag queen e o hip-hop migrante ainda aparecem como incipientes campos de pesquisa.

Grande parte das pesquisas sobre deslocamento venezuelano no Brasil, gênero e sexualidades, centram-se em precarizações, violências, “refúgio LGBTI+” (FRANÇA, FORTGALAND, 2020; ANDRADE, 2017) e outras dimensões jurídicas em relação à migração LGBTQI+ no Brasil.

Constatamos que as pesquisas socioantropológicas voltadas a explorar a arte das drag queen migrantes venezuelanas são praticamente inexistentes. Em relação à produção de conhecimento sobre hip-hop feito por migrantes venezuelanas também não se encontraram outras investigações. Não obstante, foi possível acessar pesquisas de cunho antropológico sobre hip-hop e feminismos negros nos Estados Unidos (HILL COLLINS, 2006) e investigações sobre hip hop migrante ou transnacional na América Latina e outros territórios geopolíticos, sem precisamente com recorte de gênero (HARUO, 2018; PARDUE, 2012; GAVAZZO, 2016). Além disso, foi possível contar com os estudos de La Fountain-Stokes (2011) sobre travestimos na arte de artistas “Nuyoricans”, como são chamados porto-riquenhos ou descendentes de porto-riquenhos que se movem entre Nova Iorque e Porto Rico. Dialogamos com esse último tendo em vista que o autor buscou compreender como os deslocamentos e conexões entre Nova Iorque e Porto Rico atravessaram a produção desses artistas na década de 90.

Considerando esses diálogos, este trabalho contribui desde um olhar diferente ao analisar uma das migrações mais expressivas das Américas na contemporaneidade (JAROCHINSKI, BAENINGER, 2021, p. 124). Segundo o Subcomitê Federal para



Recepção, Identificação e Triagem dos imigrantes ²² este fluxo, próprio das mobilidades Sul-Sul, entre 2017 e 2022 registrou 689.694 ingressos ao Brasil. Sendo emitidos 368.065 CPF (entre refugiados/as, solicitações de reconhecimento à condição de refugiado, residência temporária e residência por tempo indeterminado).

Ainda que o informe citado seja relevante para atualizar as estatísticas da migração venezuelana, assim como França e Fontgaland (2020) apontam, existe uma lacuna na atualização de dados sobre migrantes LGBTQI+ venezuelanos no Brasil. Os autores centram sua pesquisa na categoria de “refugiados LGBTQI+” no norte do país. Com foco em Boa Vista e Manaus, indagam as controvérsias e disputas sobre essa categoria no ceio do humanitarismo, principalmente na Operação Acolhida, a força tarefa, logística e humanitária do Estado brasileiro iniciada em 2018 para a administração da migração venezuelana.

Em relação à gestão migratória venezuelana no norte do Brasil, França e Fontgaland (2020) ressaltam o caráter experimental das ações e medidas da Operação Acolhida desde sua implementação em 2018.

No início da Operação os protocolos para o acolhimento de “refugiados LGBTQI+” eram novidade para inúmeros profissionais como os das Forças Armadas. Muitas diretrizes ainda eram difusas e contavam com certo experimentalismo ao serem aplicadas em determinadas situações (FRANÇA, FONTGALAND, 2020, p.56).

Distanciando-se da gestão das migrações venezuelanas e se aproximando às subjetividades dos migrantes LGBTQI+ venezuelanos em Boa Vista, Sousa e Oliveira

²² SUBCOMITÊ FEDERAL PARA RECEPÇÃO, IDENTIFICAÇÃO E TRIAGEM DOS IMIGRANTES. Migração venezuelana. Janeiro 2017 - Fevereiro 2022. Disponível em: <<https://www.r4v.info/sites/default/files/2022-03/informe-migracao-venezuelana-jan2017-fev2022.pdf>>. Acesso em: 21 de abril de 2022.



(2021) discutem a constituição de fronteiras nacionais e sexuais nas narrativas de migrantes “gay” nessa cidade fronteiriça. Os autores sugerem que em contextos migratórios e fronteiriços, a identidade sexual pode se manifestar como uma forma de camuflagem, isso significa não demonstrar sua identidade sexual e pertinência nacional como estratégia de autoproteção no que diz respeito à sexualidade, mas também no que diz respeito à nacionalidade (SOUSA, OLIVEIRA 2021, p. 17).

Na sua pesquisa etnográfica, sobre mulheres não cis-heterossexuais venezuelanas e solicitantes de refúgio em Roraima e Rio de Janeiro, Natália Antonucci (2020) ressalta que as performatividades estão no núcleo das subjetividades das mulheres venezuelanas não cis- heterossexuais no Brasil. Segundo Antonucci:

As narrativas das interlocutoras, aproximam-se muito mais das performatividades e práticas associadas à orientação sexual, identidade de gênero e ao exercício da prostituição do que situações ligadas à documentação ou à legitimação do status como refugiadas no Brasil (ANTONUCCI, 2019, p. 136).

Finalmente, em tempos pandêmicos, Antonucci (2021) investiga os regimes de mobilidade e (i)mobilidade na solicitação de refúgio de uma migrante venezuelana lésbica nos tempos de COVID-19, discutindo as múltiplas desigualdades que sob justificativas sanitárias barram o acesso a direito dessa lésbica venezuelana em busca de refúgio.

Nesta breve revisão bibliográfica sobre produções de conhecimento relacionadas às migrações venezuelanas, gênero e sexualidades no Brasil, é nítido o interesse por documentar as lógicas de poder transversais à gestão migratória e a importância da produção de subjetividades durante seus deslocamentos. Estas pesquisas são substanciais para enquadrar os fluxos de migrantes venezuelanos LGBTQI+ no Brasil ao mesmo tempo que, em parte, contextualizam as trajetórias biográficas a seguir.



3. Trajetórias: uma drag queen e uma *hiphopera* venezuelana no Brasil

3.1 Drag queen, beleza feminina e a arte do improviso na migração

Do que é feita a beleza feminina? Quais são as tecnologias e práticas que a produzem? Como as ferramentas utilizadas na produção de feminilidade podem servir de matéria-prima para expressar-se artisticamente em um contexto de deslocamento transnacional? Ou ainda, como o conhecimento sobre a “beleza da mulher” pode garantir a alguém os meios econômicos para sobreviver em um campo minado de precariedades? Essas são algumas das interrogações que as minhas interlocuções com Robert²³, migrante venezuelano “gay cis” (como ele se identifica), tem provocado e que serão melhor elaboradas na presente seção do artigo.

Ele é um jovem de 23 anos que nasceu na cidade de Caracas na Venezuela e atualmente trabalha como cabeleireiro em Boa Vista, no extremo Norte do Brasil. Ele se mudou definitivamente para o país em 2017, sem um projeto migratório totalmente planejado, como será melhor explicado. Durante as noites, sua drag queen chamada Hillary Glitter tem se apresentado em alguns espaços noturnos na cidade, especialmente pequenos bares e clubes, quando reservam um dia da semana para o “público LGBT”.

²³ Robert é um nome fictício, assim como Hillary Glitter. Conforme acordamos por meio de um TCLE (Termo de Consentimento Livre e Esclarecido), informações que facilmente lhe identificariam seriam ocultadas, de modo a proteger sua anonimidade.

3.1.1 Uma drag venezuelana-brasileira

Hillary Glitter foi criada quando Robert tinha 19 anos e ainda era um estudante universitário em Caracas. Ele havia “dado luz” à sua personagem em um trabalho audiovisual para uma disciplina acadêmica. Depois de anos adormecida, foi em 2020 que ele a “ressuscitou”, na oportunidade de participar de um concurso local já em Boa Vista. Por conta da pandemia do Covid-19, o concurso, assim como tantos outros eventos culturais, ocorreu de forma adaptada ao modo online. A partir desse momento, que lhe conferiu uma faixa e a partir daí um certo reconhecimento local, Hillary começou a ser contratada por diferentes estabelecimentos noturnos para apresentar-se, à medida que iam reabrindo ao público. As apresentações dela podem ser descritas como *lip syncs* (dublagens) de canções anglófonas, como “*I Have Nothing*” de Whitney Houston, “*I Will Survive*” de Gloria Gaynor, ou canções em português, como “Indestrutível” da artista drag maranhense Pablio Vittar.

Robert conta com muitas influências artísticas e culturais anglófonas, não só as cantoras homenageadas em suas dublagens, mas a própria cultura drag norte-americana, representada principalmente pelo reality show *RuPaul's Drag Race*²⁴. Apesar disso, considera sua personagem “muito brasileira”. Conta que foi muito importante para ele ter conhecido “a cena drag” no país, citando Vittar e Gloria Groove, outra drag queen brasileira, como principais inspirações. É notável que no país, há uma “longa história por reconhecimento social e lugar na cena artística” protagonizada por drag queens e transformistas ao longo das últimas décadas (MASCARENHAS NETO, 2021, p. 5). É possível inferir que esse histórico de produção

²⁴ “RuPaul's Drag Race” é um *reality show* no formato de competição estadunidense, produzido para os canais Logo TV e VH1. Consiste na busca pela “melhor” estrela drag queen, sendo uma das concorrentes coroada a cada temporada após vários desafios. O formato tem ganhado muita visibilidade desde 2009 - ano de sua estreia - angariando milhares de fãs, ativos sobretudo nas redes sociais (HELLER, 2018).



cultural brasileira tenha contribuído significativamente nas performances de Glitter, mesclando-se com referências venezuelanas.

Geralmente Hillary veste roupas extravagantes, aposta em cores quentes, jóias muito brilhosas e busca provocar com sensualidade e elegância seus espectadores. Suas performances por vezes tematizam diretamente os preconceitos que a população LGBTQI+ sofre e carregam mensagens de persistência, perseverança e orgulho. Ao conversar com Robert, pude perceber que ser dono de um salão de beleza e ser reconhecido como artista drag em Boa Vista tem para ele um tom de sucesso muito significativo, especialmente quando rememora os momentos difíceis que se deparou ao tentar a vida em território brasileiro, chegando inclusive a morar nas ruas por três dias. É a partir da experiência de migração, da trajetória em busca de estabilidade e de marcadores de uma vida digna que o enredo de sua personagem ganha força, renascendo “como uma fênix”, como diz ele.

La Fountain-Stokes (2011), em seus estudos sobre performance, gênero, sexualidade e raça entre artistas gays “*Nuyoricans*” ressalta como o deslocamento entre países de fato pode ser constitutivo na arte performista, assim como é possível observar na construção performática de Hillary. Para o autor, artistas como Freddie Mercado, Javier Cardona, Eduardo Alegría, Jorge Merced e Arthur Avilés ilustram as potencialidades da performance e da arte para desestabilizar não só entendimentos convencionais sobre gênero, sexualidade e raça, mas também noções normativas sobre territorialidades e geografias instituídas no continente americano (LA FOUNTAIN-STOKES, 2011). Portanto, evidencia-se como a arte drag pode não só brincar com as fronteiras de gênero, como também satirizar as hierarquias geopolíticas.



3.1.2 Beleza feminina como negociação de relevância

Seu salão de beleza fica no Jôquei Clube, um bairro relativamente distante²⁵ do centro da cidade, na Zona Oeste. Tem sido muito habitado por migrantes e refugiados/as venezuelanos/as principalmente desde 2016 e 2017. Assim como Robert, há outros venezuelanos “gays” que trabalham com beleza feminina em diferentes regiões da cidade. Trabalham geralmente com sobrancelhas, maquiagem para eventos, além de serviços com cabelo (luzes, alisamento, dentre outros), voltados sobretudo para mulheres, geralmente brasileiras²⁶, de classe média. Como já mencionado, Robert tem um salão próprio, o que não é algo tão comum para alguém de sua idade. Seu salão é conciso, mas muito confortável. Tem alguns espelhos, plantas decorativas de plásticos, uma placa escrita “Gratidão” em uma das paredes de azulejo - palavra que sintetiza como ele se sente no momento atual de sua vida, de acordo com ele - e diversos instrumentos de trabalho como secadores, escovas, tinturas e produtos químicos.

Por muito tempo Robert não pensou que trabalharia como cabeleireiro, mesmo que durante a graduação em artes visuais, tenha se aproximado muito do universo da beleza feminina em Caracas. Ele rememora que durante esse período, começou a se relacionar cada vez mais com pessoas que compunham um círculo profissional

²⁵ São aproximadamente 7,7 km de distância. Como Boa Vista é uma capital pequena, quando comparada com outras capitais brasileiras, tanto em termos geográficos quanto populacionais, acaba se tornando uma distância significativa.

²⁶ Há muitos salões de barbearia e corte de cabelo masculino espalhados pela cidade também. Frequentei um salão de cabelo masculino, onde o corte era de R\$ 10, um valor muito abaixo do que geralmente se cobra por barbeiros brasileiros. Notei que em um salão de venezuelanos no Bairro dos Estados, o momento de corte de cabelo era também um momento de socialização e descontração. Pude presenciar quando haviam colocado recentemente uma central de ar no salão, o que tornou o lugar muito prazeroso para eles. Quando conversamos sobre a central, eles citaram o calor de Boa Vista em um tom jocoso². Me parece relevante como os salões são vias importantes para geração de renda informal de pessoas venezuelanas, seja tendo público masculino ou feminino, e mais que isso, possuem um forte sentido de socialização (Informações colhidas em diário de campo escrito em julho de 2021).



voltado à beleza no país. Artistas, estilistas, maquiadores, cabeleireiros, modelos, transformistas, concorrentes a Miss, dentre outros. Para melhor compreender como o mundo da beleza feminina é conhecido por sustentar todo um nicho profissional e modo de ser na Venezuela, aciono os estudos de Marcia Ochoa (2014) sobre a produção de uma “feminilidade nacional” venezuelana.

A autora explora como lógicas culturais e midiáticas se fazem materiais na produção cotidiana de gênero no país. Ela observou em especial o tradicional concurso de Miss Venezuela, exibido por um canal nacional desde 1960, e buscou compreender como alguns signos midiáticos operam no dia a dia como referências para a feminilidade. Para ela, mulheres cisgênero e mulheres transgênero ou “transformistas”²⁷ são convocadas a produzirem feminilidade a partir dos mesmos recursos simbólicos.

Ochoa nota como essa feminilidade produzida no âmbito nacional é dotada de uma força transnacional, ao perceber as circulações entre países que marcam as carreiras dessas concorrentes e como o país negocia sua própria relevância num plano político e cultural a partir da beleza. A pesquisadora argumenta que beleza e *glamour* podem ser ferramentas para negociar poder em contextos de marginalização. Esses recursos não são acionados só em um plano micropolítico pelas participantes de concursos de Miss, ou transformistas, sendo também uma forma da Venezuela se fazer nação. Ela ressalta, por exemplo, que é comum ouvir

²⁷ A autora dá atenção a como a categoria “transformista” tem sentidos diferentes na Venezuela. Ao passo que na Argentina e Espanha, se refere a uma pessoa que faz performances artísticas, na Venezuela, seria aquela pessoa que foi designada como homem ao nascer, mas que, desde muito cedo, vai aderindo a transformações nas sobrancelhas, maquiagem, roupas reconhecidas como femininas. A autora chama atenção para a forma como não há um momento de “coming out”, como na América do Norte, é na verdade um processo lento em meio a muitas exclusões sociais e violência. As transformistas venezuelanas incorporam noções de feminilidade nos seus corpos a partir de enquadres culturais, comunitários e da mídia de massa (*mass media*) (OCHOA, 2014).

que depois do petróleo o maior “produto” de exportação seriam as “*beauty queens*” (rainhas da beleza).

Sua pesquisa contribui para as reflexões aqui pretendidas, pois dá foco a como o discurso de feminilidade na Venezuela opera como uma forma de poder e uma referência basilar nas trajetórias de sujeitos, mesmo quando esses estão fora do território venezuelano, como é o caso de nossos/as interlocutores/as. Chama-nos atenção como esse ideal de feminilidade pode ser buscado fervorosamente ou desafiado, por meio da recusa, como parece ser o caso de Avril (conforme será melhor desenvolvido na seção a seguir), ou pela sátira/ironia, como é o caso de Hillary Glitter.

Enfim, nota-se que, de maneira particular na Venezuela, a beleza e *glamour* podem ser agenciadas por sujeitos que pretendem se deslocar de suas condições sociais originais. Isso não é entendido como exclusivo à biografia de Robert, ele mesmo relata que durante a graduação fez várias “irmãs”, que também faziam drag ou que estavam próximas desse universo. Ele e suas companheiras desde que passaram a apoiar candidatas de concursos de beleza, começaram a circular cada vez mais nesses espaços, ganhando um prestígio entre seus pares. Hoje em dia suas “irmãs” estão em diferentes países como Peru e Espanha, uma delas inclusive se identifica hoje em dia como mulher trans.

Como visto, Robert acionou o conhecimento que adquiriu nesse período da vida sobre maquiagem, cabelo, moda como uma forma de perseverar no Brasil. Por um lado, seu conhecimento técnico possibilitou a geração de uma renda mais ou menos estável, e por outro, possibilitou que ele pudesse dar vida à Hillary, o que certamente lhe garantiu uma ressignificação subjetiva da trajetória migratória. Pelas duas vias, seu acúmulo de saberes estéticos foi habilmente posicionado de maneira que ele

pudesse não só se “encaixar” e se reorganizar em um novo país, como também buscar ascensão.

3.1.3 Migrando “na marra”

Apesar de estar conseguindo atender às suas próprias expectativas de integração e adaptação, é possível observar que sua trajetória migratória é caracterizada por improvisos e provisoriiedades. Em primeiro lugar, não tinha como intenção residir no Brasil. Sua tia havia lhe convidado a ir para Pacaraima comprar mercadorias e, com esse dinheiro, ele investiria na compra de câmeras, já que estava construindo uma carreira como produtor audiovisual. Pacaraima é uma cidade brasileira que faz fronteira com a cidade venezuelana Santa Elena de Uairén²⁸. Em uma dessas viagens, a negócios, ele acabou ficando mais tempo do que o planejado por imprevistos. Pela demora, acabou se prejudicando na faculdade e por não poder cursar todo o semestre decidiu voltar para Roraima com a tia. Em 2017, percebeu que a situação no seu país não estava “tão favorável” e que não seria mais vantajoso retornar, então acabou morando em Boa Vista “na marra” (ou seja, obrigatoriamente).

Inicialmente Robert morava de aluguel com amigos e amigas, com quem se juntava para pagar as mensalidades²⁹. Entretanto, Robert passou a ter conflitos com seus

²⁸ Antes do aumento dos movimentos migratórios nos últimos cinco anos, as principais porosidades entre as cidades fronteiriças eram relações de comércio ou turismo. Era muito comum que famílias brasileiras passassem férias ou feriados na Ilha Margarita.

²⁹ Os aluguéis são formas comuns de habitação da comunidade venezuelana em Boa Vista. Há muitas vilas e apartamentos com mensalidades mais acessíveis que casas, geralmente entre R\$ 500 e R\$ 900 reais. As vilas são muito marcadas por estigmas e preconceitos, não mais que os abrigos da ‘Operação Acolhida’ distribuídos pelos bairros da cidade. Outro interlocutor, um rapaz venezuelano de 20 anos que também trabalha como cabeleireiro, havia contado de uma vez quando estava em seu apartamento e um policial invadiu seu espaço lhe acusando de ter roubado uma motocicleta. Ele foi agredido fisicamente, e o policial dizia que ele “tinha que voltar para a Venezuela”.



colegas e teve que ficar em situação de rua em 2017. Ainda não havia a Operação Acolhida e não haviam abrigos para venezuelanos/as na cidade (a Operação começou somente em 2018). Foi um momento de muitas dificuldades para ele. Logo começou a fazer diárias em salões de beleza no centro (acordos laborais informais com duração de um dia) e aos poucos foi conseguindo firmar relações mais sólidas no trabalho. Em uma dessas diárias, conheceu um homem mais velho que lhe propôs trabalhar para ele em Manaus, contudo o pedido tinha como segunda intenção que ele se tornasse o “namorado” dele.

Robert sente um “rancor” pela sua família sanguínea porque segundo ele, no momento em que ele precisou contar com a ajuda deles, não pôde. Em dado momento ele soube que sua família também havia se mudado para Boa Vista, mas fez questão de não os reencontrar. Robert foi acolhido por uma lésbica venezuelana na cidade que o tinha como “filho”, de acordo com ele, ela era a única pessoa que se importou com ele no momento em que estava na rua. Por isso, ela assumiu um lugar de autoridade, inclusive ela que autorizaria ou não suas saídas. Ela autorizou que ele fosse com o cabeleireiro mais velho para Manaus, porque ela entendeu que seria um bom contato para sua carreira. Depois de um tempo, e de ter adquirido muito conhecimento de estética feminina retornou para Boa Vista onde abriu seu próprio salão.

Para Robert, o momento atual de sua carreira e vida é motivo de muita alegria. Ele conseguiu se “encaixar” (palavra utilizada por ele) em um grupo local LGBTQI+ e alcançar um lugar de prestígio, mesmo após os tantos desafios de migrar sem um projeto bem definido. A drag queen foi certamente uma via que favoreceu essa ascensão social, mas não foi o único recurso, sendo os conhecimentos de estética feminina peça-chave sobretudo em termos de geração de renda.



Como visto, por não contar com o suporte de sua família sanguínea, ele se apoiou em redes de amigos, como foi o caso da venezuelana lésbica, que ocupou o lugar de figura materna. Assim, ele foi improvisando condições para sobreviver e jogando com o que tinha em mãos. No caminho, coletava inspirações para a sua personagem.

3.2 Hip-hop migrante, arte de rua feito por uma caminhante venezuelana *tomfem*

Voz, pernas e corpo em toda sua complexidade aparecem nas narrativas da trajetória migratória de Avril. Por meio da sua voz, do seu canto falado, cria uma linguagem própria onde expressa as subjetivações dos seus deslocamentos pela América Latina durante a pandemia. Suas pernas aparecem quando descreve que caminhando conseguiu chegar até o Brasil e sair de Caracas, seu lugar de origem e porque com elas também joga futebol, outra das suas grandes paixões.

Avril refere ao corpo todo cada vez que narra que “se sente forte”, quando faz exercício para se distanciar da imagem da mulher cis, feminina, fraca, submissa, passiva. Segundo ela, para migrar e caminhar tantos quilômetros precisa estar e se sentir forte. Corpulenta, alta, Avril é uma mulher cis, lésbica, migrante venezuelana, *morena*³⁰, *tomfem*³¹, uma autoidentificação que reinterpreta atributos masculinos. Veste roupa de homem, principalmente marcas esportivas, com suas tranças

³⁰ Categoria étnica de autoidentificação para raça.

³¹ Num artigo que será publicado esse ano, Macarena Williamson (2022) descreve que *tomfem* é um estilo dentro do universo lésbico que se apropria e ressignifica algumas características atribuídas à masculinidade hegemônica, vestindo roupas e acessórios de homem. Na *tomfem* convergem recursos estéticos, performáticos e pautas de consumo específicos masculinos, mas também indicaria um sinal ou mensagem nas trocas sexo-afetivas entre lésbicas.



boxeadoras no cabelo, Avril reinventa a masculinidade hegemônica e com seu hip-hop subverte as fronteiras da nação e do gênero.

3.2.1 Compor na caminhada: inspiração e contestação às fronteiras do gênero e a nacionalidade no hip-hop de Avril

Nadie nos va a Parar
(Avril Curvelo)

*Recorrí mil caminos,
con miedo a fracasar,
visité mil lugares,
a los que pensé no iba a llegar.
Quien iba a pensar que a mi corta edad,
abandonaría mi ciudad,
a mi tierra natal,
en busca de una oportunidad.*

*Salí de mi país,
sin saber lo que el destino tendría para mí,
y hoy me encuentro aquí,
y voy a seguir,
porque a pesar de las fronteras,
no hay barreras para mí,
nadie nos va a parar,
queremos libertad,
queremos libertad.
Que nunca es tarde para continuar,
que a pesar de la distancia, podemos llegar.*

Em um estilo musical que navega entre o hip-hop, pop e uma batida de salsa, Avril canta essa composição escrita por ela, acompanhada de uma criança migrante no acampamento da Ponte de Integração Iñapari-Assis, na fronteira entre Peru e Brasil. Essa foi a última fronteira que Avril percorreu caminhando antes de ser reconhecida como refugiada no Brasil.



No vídeo postado na sua conta de *Facebook*, o telão de fundo são as carpas dos migrantes que em março de 2020 ocuparam a Ponte de Integração que delimita as fronteiras de Brasil com Peru, como medida de pressão para o Estado brasileiro e peruano no contexto do fechamento de fronteiras durante a pandemia.

Um objeto importante no vídeo é a caixa de som onde Avril reproduz a pista da música que abre este segmento. Suas composições e esse aparelho foram suas ferramentas de trabalho durante seus deslocamentos. Cantando e fazendo música na rua, atravessou Colômbia, Equador, Peru e Brasil com dois amplificadores. Conta que em Bogotá, uma “gringa” deu de presente para ela o primeiro amplificador, para que deixasse de vender doces na rua. Narra que cantava com seu aparelho no transporte público de Bogotá e que com o dinheiro que juntava durante o dia conseguia pagar um aluguel, até que com a pandemia, teve que se deslocar ao Equador, logo em seguida para Peru e depois Brasil.

A segunda caixa de som, Avril comprou no Equador, com um dinheiro de uma doação de um evento na fronteira desse país. Mas a trajetória de música e hip-hop de Avril veio desde sua família. Seus pais são gestores em um centro cultural de um bairro de Caracas. No seguinte trecho, explica que trabalhava cantando junto aos seus pais nesse centro, mas que esse trabalho não preenchia suas expectativas de vida:

Minha mãe canta, então eles (mãe e pai) têm uma espécie de aula cultural onde ensinam crianças a tocar música, então o governo subsidia eles, sabe? isso era o que eu fazia, por isso que quando eu digo que trabalhava ou cantava para o governo, era isso, me entende? Em parte eu gostava porque eu sou arte, eu gosto da música, então naqueles momentos onde ia para eventos e você canta uma música e as pessoas já sabiam a letra, porque você já tinha cantado em outros lugares, são momentos mágicos, me entende? Mas quando você acorda e se dá conta das coisas você diz, já acabou, o que estou fazendo aqui posso fazer em outro lugar e a minha



maneira, não tenho porque seguir algo que não gosto ou algo no que não acredito (conversação online com Avril, maio de 2021).

A falta de horizontes e expectativas de vida, em muitos casos, empurra os jovens migrantes LGBTQI+ venezuelanos à migração. Avril saiu de Caracas como forma de sobrevivência. Ainda que a precariedade e a incerteza sejam constantes na sua trajetória migratória, seus deslocamentos lhe proporcionaram outras experiências de vida. Relata que participou de um concurso de música numa cidade fronteiriça do Equador e que, ainda que não tenha conseguido avançar na segunda etapa, foi uma lembrança que marcou sua trajetória migratória.

Me avisaram que ia passar um *casting* na cidade onde eu estava no Equador, então me apresentei com uma das músicas que escrevi e fui selecionada. Mas na segunda apresentação eu tinha que pagar oitenta dólares e não tinha. Estava morando num limite fronteiriço, que dinheiro poderia ter? Então eu não consegui continuar, mas estou cheia de satisfação de saber que fui selecionada, que se tivesse o dinheiro, talvez tivesse ganhado, porque eu me apresentei com uma música própria. Quando eles souberam que ia apresentar com uma criação minha, disseram que teria vantagens. As pessoas que estavam no *casting* não eram compositoras, todos se apresentaram com uma cópia de alguma música e eu me apresentei com uma proposta original, também sou venezuelana. Eram muitos produtores que estavam no *casting*. Depois que cantei fiz uma pequena improvisação de rap, da minha vida e isso chamou muito a atenção. Eu disse que queria improvisar algo para eles, do que eu já tinha passado, onde estava. Pedi aos juízes que dissessem seus nomes e comecei a improvisação. Eles disseram que era a única pessoa que estava fazendo hip-hop. Me perguntaram se podia fazer outro tipo de música, disse que podia escrever qualquer tipo de música, mas meu forte é o hip-hop (conversação online com Avril, maio de 2021).

Improvisação aqui aparece em dois sentidos. Na direção que sugere Bridgen (2016) onde improvisar nos deslocamentos é uma forma de vida. Supõe um aproveitamento dos recursos materiais e simbólicos disponíveis para pessoas em trânsito ao longo da rota que pode ser uma estratégia de sobrevivência não premeditada (BRIDGEN, 2016, p. 17).



O outro sentido da improvisação aparece no cenário. Essa é uma prática relevante para demonstrar o domínio da rima e da música de modo geral. Improvisar no palco, frente à audiência é uma ação que tenta provar o talento de quem está rimando. Nesse contexto, compor ao vivo é uma forma de aproveitar os recursos disponíveis para criar hip-hop a partir da identidade política de uma mulher, cantora, migrante venezuelana em trânsito por uma cidade fronteiriça do Equador.

No seu livro, *From Black Power to Hip-hop: Racism, Nationalism and Feminism* (2006) Patricia Hill Collins discute como dentro das pautas contemporâneas do Hip-hop feito por mulheres negras nos Estados Unidos, elas problematizam uma das mais importantes lutas da segunda onda do movimento feminista em ocidente, que está relacionada a ideia de que “o pessoal é político”. A autora argumenta que Hip-hop feito por mulheres negras “falam fortemente sobre as intersecções do racismo, classismo, homofobia e sexismo”...“São mulheres que empurram e puxam as “definições internas e extremas de feminilidade, feminismo e feminilidade” e que se rebelam não apenas contra a cultura dominante, mas contra uma “cultura feminista que pode ser prescritiva na definição do que é “normal”” (HILL COLLINS, 2006, p. 184).

Ainda que Avril não tenha comunicado uma conexão direta entre fazer hip-hop e sua identidade sexual como lésbica, tomfem, em outras conversações comentou que a música e a criação artística seriam um veículo para expressar sua sexualidade. Várias vezes narrou ter escrito músicas para algumas mulheres das quais se apaixonou durante seus deslocamentos. Nesse sentido, o hip-hop feito por Avril é uma forma de contestação à heterossexualidade obrigatória, a feminilidade e aos padrões que definem as masculinidades hegemônicas. Nela convergem uma resposta à imposição da heteronormatividade e ao modelo de securitização global das fronteiras.



Avril é uma migrante venezuelana, lésbica, *hiphopera* cuja identidade sexual e política é manifestada permanentemente como flúida. Sua presença no palco não só é poderosa pelas letras das suas composições, caracterizadas por um discurso migrante afirmativo. Mas também porque se trata da presença de uma artista, abertamente masculina, migrante, *morena*, oferecendo uma visão transgressora e desestabilizadora das convenções do gênero e sexualidade.

O hip-hop é um canto falado iminentemente político. Apareceu como poesia e descarga de protesto frente aos contextos de violência do Estado. Suas gênesis com o *sound system* na Jamaica nos anos 60 e nos Estados Unidos na década de 70 estão diretamente relacionadas aos contextos de denúncia e movimentos sociais negros frente à reorganização do colonialismo nesses territórios (IMBRIZI et.al, 2019, p.168).

Assim, o hip-hop feito por mulheres migrantes não é recente. Foi no princípio da década de 90 com o final da Guerra Fria que mulheres migrantes de segunda e terceiras gerações nos Estados Unidos, começaram a fazer hip-hop³². As letras dessas músicas já acionavam categorias específicas tais como mulher, fronteira, corpo, pobreza, solidariedade, família, bairro, violência, liberdade³³. É interessante observar como quarenta anos depois, algumas dessas categorias aparecem na composição de Avril que abre esta seção. Assim, vale a pena historizar o hip-hop feito por mulheres migrantes.

³² Como aponta Patricia Hill Collins (2006), a cultura do hip-hop em especial, a partir da década de 90, passou a ser uma via para fazer com que o pensamento feminista chegasse às pessoas de maneira mais acessível do que os formatos acadêmicos. Nela incluem-se diferentes meios de expressão acionados por mulheres negras estadunidenses, como o rap, textos em primeira pessoa, poesia “spoken-word”, dentre outros. Essa atualização do pensamento feminista negro, de acordo com a autora, deu novos contornos para a máxima “Personal is political” (O pessoal é político).

³³ Um exemplo é a MC Hurricane G precursora do hip-hop latino feito por mulheres de gerações migrantes porto-riquenhas nos Estados Unidos. Parte das suas líricas expressam sua origem boricua e as lembranças da sua mãe.



Atualmente a cultura hip-hop não é de domínio ocidental nem puramente urbano. Fluindo entre vários estilos musicais e sendo produzido por comunidades heterogêneas, o hip-hop é um universo em permanente criação e diálogo com outros sons e tecnologias³⁴. Ainda reconhecendo a persistência de desigualdades entre gêneros e sexualidades no hip-hop, as mulheres migrantes não só denunciam os contextos de violência e precarizações que atravessam nos deslocamentos, mas também suas práticas criativas desestabilizam a ordem de gênero, os racismos e a xenofobia. Embora exista conhecimento acumulado em torno aos entrecruzamentos entre hip-hop e migração, o hip-hop escrito por mulheres migrantes e refugiadas é um campo ainda pouco analisado.

Considerações finais

O presente artigo tratou do entrecruzamento temático entre migração, arte e diversidade sexual e de gênero. Como resultado, observamos como a capacidade de improvisar pode estruturar as trajetórias de migrantes LGBTQI+ venezuelanos/as no Brasil. A mesma criatividade requerida para fazer uma performance drag que entretenha e provoque quem assiste, ou lançar uma rima de hip hop na hora, pode ter utilidade, quando não se tem as condições ideais para planejar um projeto migratório. Especialmente no caso das migrações venezuelanas, deslocar-se entre fronteiras sendo um corpo visto como inimigo das hegemonias nacionais e sexuais significa deparar-se com imprevisibilidades amplificadas, o que requer astúcia e

³⁴ Hoje são múltiplos os exemplos de MCs, cantoras de hip-hop, auto identificadas como mulheres em movimento cujas composições procuram denunciar as violências que perpassam suas vidas cotidianas como mulheres migrantes. Só por mencionar alguns exemplos, desde o contexto sul-americano a MC chileno-francesa Ana Tijoux, nos anos 90`já fazia parte de um projeto musical que retratava a vida cotidiana de filhos de exilados. Desde outras geopolíticas Shadia Mansour, MC palestina denuncia a violência de estado e a perseguição ao povo palestino.



engenhosidade. Mesmo os/as migrantes que não performam como Robert e não rimam como Avril, devem dominar uma arte da sobrevivência.

Nas expressões artísticas aqui analisadas, observamos como feminilidade e masculinidade aparecem como fluxos que atravessam suas artes e influem na vida cotidiana. Lançamos o olhar para o âmbito subjetivo, onde referências e signos transnacionais de gênero e nacionalidade são negociados, apropriados, contestados ou ressignificados. Vale lembrar que a arte drag queen e o hip-hop são inerentemente transnacionais e globais, o que significa que nos processos artísticos desses interlocutores confluem múltiplos estilos, pautas de consumo e outros elementos. Assim sendo, Robert e Avril conectam escalas locais, comunitárias e transnacionais.

Outro ponto relevante é que com a força da racionalidade humanitária, é comum que sejam reforçados os sentidos morais ligados à passividade de migrantes/refugiados(as) e aos efeitos imobilizantes das discriminações e constrangimentos. Nesses quadros, o migrante LGBTQI+ é pincelado, mais ou menos, como uma vítima. Olhar para as expressões artísticas desses interlocutores, como apresentamos nesse trabalho, permite vislumbrar a imensidão de perdas analíticas que se tem, ao ignorar os agenciamentos e inventividades que se formam a partir das precariedades. Por isso, enfatizamos a importância do protagonismo migrante LGBTQI+ e da busca por diferentes linguagens que possam transportar os interesses e clamores por mudanças nas hierarquias nacionais, raciais, sexuais e de gênero. Como visto, a arte pode ser um meio privilegiado para aportar essas insurgências.

Do ponto de vista metodológico, tratou-se de uma apreensão etnográfica de fragmentos biográficos em diálogo, sem a intenção de equivaler as experiências ou identidades de nossos interlocutores. Privilegiamos as singularidades de Robert e Avril, o que acreditamos que tenha permitido um olhar mais sensível e profundo



para as texturas possíveis da “migração LGBTQI+”. Entretanto, sugerimos que futuros estudos socioantropológicos ampliem o escopo empírico ou até mapeiem iniciativas artísticas, políticas ou culturais que estão por emergir na medida que a voz migrante e LGBTQI+ se levanta em cenário latinoamericano.

Referências

ANTONUCCI, Natália. Entrecruzamentos entre migração, gênero e sexualidade: experiências de vida de mulheres não-cisheterossexuais venezuelanas e solicitantes de refúgio. Mestre em Antropologia, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, p. 150, 2020.

ANTONUCCI, Natália. Mover-se ou não mover-se? As múltiplas pandemias a partir de trânsitos e narrativas de uma solicitante de refúgio lésbica ao sul global. **REMHU, Rev. Interdiscip. Mobil. Hum.**, Brasília, v. 29, n. 61, 2021, p. 145-160.

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La Frontera: The New Mestiza**. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo. Trad. Édina de Marco. **Revista Estudos Feministas**, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000.

BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. **Cad. Pagu**, Campinas, n. 26, p. 329-376, 2006.

BRIGDEN, Noelle K. Improvised Transnationalism: Clandestine Migration at the Border of Anthropology and International Relations. **International Studies Quarterly**, v. 50, n. 2, p. 243-354, 2016.

CHÁVEZ, Karma. Border (in)securities: normative and differential belonging in LGBTQ and Immigrant Rights Discourse. **Communication and Critical/Cultural Studies**, v. 7, n. 2, p. 136-155, 2010.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, jan. 2002.

FASSIN, Didier. Policing Borders, Producing Boundaries. The Governmentality of Immigration in Dark Times. Annu. **Rev. Anthropol.**, 40: 213-26, 2011a.



FASSIN, Didier. **Humanitarian reason**. A moral history of the present. Los Angeles: University of California Press, 2011b.

FRANÇA, Isadora, L. **Consumindo lugares, consumindo nos lugares: homossexualidade, consumo e subjetividades na cidade de São Paulo**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

FRANÇA, Isadora L. & FONTGALAND, Arthur. Gênero, sexualidades e deslocamentos: notas etnográficas sobre imigrantes e "refugiados LGBTI" no norte do Brasil. **REMHU, Rev. Interdiscip. Mobil. Hum.**, Brasília, v.28, n.59, p.49-68, 2020.

GAVAZZO, Natalia. Música y danza como espacios de participación de los jóvenes hijos de migrantes bolivianos y paraguayos en Buenos Aires (Argentina). **Revista del Museo de Antropología** v.9, n.1, 2016, p. 83-94.

GLICK-SHILLER, Nina; SALAZAR, Noel. Regimes of Mobility Across the Globe, **Journal of Ethnic and Migration Studies**, 2013. p. 183-200.

HARUO, Thiago. Underground imigrante: relação e sedução para além do suporte e do invólucro. Anéis do 18th IUAES World Congress. Doutorando em Antropologia Social pelo Instituto de Altos Estudios Sociales da Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, Argentina, 2018.

HELLER, Meredith. RuPaul realness: the neoliberal resignification of ballroom discourse. **Social Semiotics**, 2018.

HILL COLLINS, Patricia. The Woman's Movement, Feminism, and Black Woman in Hip Hop Generation, 2006.

IMBRIZI, J., DE CARVALHO, E., GARRIDO, M., KEPE DE SOUZA, D., PÉRICLES, D., Cultura hip-hop e enfrentamento à violência: uma estratégia universitária extensionista. **Fractal: Revista de Psicologia**, v.31, n. esp., p. 166-172, 2019.

JAROCHINSKI-SILVA, João Carlos & BAENINGER, Rosana. O êxodo venezuelano como fenômeno migração Sul-Sul. **REMHU, Rev. Interdiscip. Mobil. Hum.**, Brasília, v. 29, n. 63, 2021, p. 123-139.

LA FOUNTAIN-STOKES, Lawrence. Translocas: Migration, Homosexuality, and Transvestism in Recent Puerto Rican Performance. **E-misférica** 8, n. 1. Disponível em: <hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-81/laountain>. Acesso em: 10 de Fevereiro de 2022.

LUIBHÉID, Eithne. Special Issue on "Migrant and refugee lesbians: Lives that resist the telling". **Journal of Lesbian Studies**, v. 24, 2019. p. 57-171.



MASCARENHAS NETO, Rubens. “É tudo uma máfia”: trânsitos e tensões na busca por um lugar no palco. **Sexualidad, Salud y Sociedad**. Revista Latinoamericana. n. 37, 2021, p.-1-20.

MUÑOZ, José Esteban. **Disidentifications**: queers of color and the performance of politics. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

OCHOA, Marcia. **Queen for a Day**: Transformistas, Beauty Queens, and the Performance of Femininity in Venezuela. Durham: Duke University Press, 2014, 282p.

PARDUE, Derek. Cape Verdean Creole and the Politics of Scene-Making in Lisbon, Portugal. **Journal of Linguistic Anthropology**, v. 22, n. 2, 2012, pp. 42–60.

RAMÍREZ, Aurora Alcaide. Autobiografía, memoria e identidad en la obra de mujeres artistas migrantes. Estudio comparativo entre las creaciones de la puertorriqueña Brenda Cruz y la cubana Gertrudis Rivalta. **Centro Journal**, v. 18, n. 1, 2016. 112-143p.

RING PETERSON, Anne. **Migration into art**: Transcultural identities and art-making in a globalised world. Manchester: Manchester University Press, 2017. 234p.

SOUSA, Caobe; OLIVEIRA, Márcia. Entre fronteiras nacionais e sexuais: narrativas de venezuelanos "gays" em Boa Vista, Roraima. **TRAVESSIA - Revista do Migrante** - Ano XXXIV, n. 92, 2021, p. 13-32.

TSING, Anna L. **The Mushroom at the End of the World**. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins. Princeton University Press, Princeton: 2015. Tsing, Anna L. **The Mushroom at the End of the World**. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins. Princeton University Press, Princeton: 2015.

ZECENA, Ruben. **Unruly Imaginaries**: The Relational Lives of Queer and Trans Migrants. 2021. Doctoral dissertation. Filosofia, University of Arizona, Tucson, 2021.

WILLIAMSON, Macarena. “Tomfem”, Glossário de (Des)identidades Sexuais, **Editora Universidade Federal da Bahia**. Previsão de publicação, segundo semestre do ano 2022.