

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E TERRITORIALIDADES

LUCAS BRAGANÇA DA FONSECA

DRAG: CORPO, MÍDIA E AFETO

VITÓRIA

2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E TERRITORIALIDADES

LUCAS BRAGANÇA DA FONSECA

DRAG: CORPO, MÍDIA E AFETO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito para obtenção do título de Mestre.

VITÓRIA

2019

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

B813d Bragança da Fonseca, Lucas, 1988-
Drag : Corpo, Mídia e Afeto / Lucas Bragança da Fonseca. -
2019.
138 f.

Orientador: Erly Vieira Jr.
Dissertação (Mestrado em Comunicação e Territorialidades) -
Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Drag Queen. 2. Corpo. 3. Mídia. 4. Afeto. 5. Cultura
LGBT. I. Vieira Jr, Erly. II. Universidade Federal do Espírito
Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 316.77

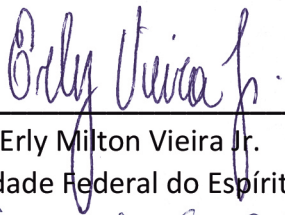
UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E TERRITORIALIDADES

LUCAS BRAGANÇA DA FONSECA

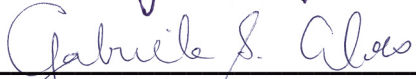
DRAG: CORPO, MÍDIA E AFETO

Dissertação de mestrado apresentada na Universidade Federal do Espírito Santo no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades, como requisito para a obtenção do título de mestre.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Erly Milton Vieira Jr.
Universidade Federal do Espírito Santo



Prof^a. Dr^a. Gabriela Santos Alves
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof^a. Dr^a. Ramayana Lira de Sousa
Universidade do Sul de Santa Catarina

*Drag é a liberdade de poder se manifestar artisticamente.
É a liberdade de transitar entre os mundos,
entre os tempos, entre os seres vivos e os imaginários.
É a mistura entre tudo que a gente tem com o que nem existe ainda,
ao mesmo tempo, com tudo aquilo que já existiu.*

Andréxia Simon
(*Desaquendendo a História Drag*, 2018)

RESUMO

A cultura drag se configura na contemporaneidade como um fenômeno midiático. Esse novo momento se difere drasticamente da visão menos valorizada sobre essas performances que havia se instaurado desde meados da década de 1990. Com isso em mente, este trabalho se desenvolveu no intuito de compreender essa nova cena nacional, partindo do entendimento do corpo drag como uma plataforma comunicacional. Para tanto, foi elaborado um levantamento histórico sobre o desenvolvimento da cultura drag com enfoque às especificidades da cultura e mídia brasileiras. O estudo percebeu que a presença da visualidade drag nas mais variadas plataformas midiáticas afetou parte dos espectadores que passaram a experimentar as sensorialidades e corporalidades da performance drag em seus próprios corpos. A cena insurgente pós RuPaul's Drag Race, um dos principais catalisadores para essa reestruturação, no entanto, repaginou a cultura drag, criando especificidades que se diferem da construção drag de outros momentos históricos.

PALAVRAS-CHAVE: Drag Queen; Queer; Mídia; Afeto; Corpo.

ABSTRACT

The drag culture is configured today as a mediatized phenomenon. This new cultural moment differs drastically from the less valued view of these performances that had been in place since the mid-1990s. With this in mind, this work was developed aiming to understand this new national scene, starting from the understanding of the drag body as a communicational platform. To this end, a historical survey on the development of drag culture focusing on the specificities of Brazilian culture and media was conducted. The study found that the presence of drag visibility in the most varied media platforms affected part of the viewers who began to experience the sensorialities and corporealities of drag performance in their own bodies. The post-RuPaul's Drag Race insurgent scene, one of the main catalysts for this restructuring, however, has redesigned drag culture, creating specificities that distinguish contemporary drag from its historical peers.

KEYWORDS: Drag Queen; Queer; Media; Affection; Body.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço à banca de seleção que entendeu a relevância do projeto em tempos onde o conservadorismo se tão presente. Da mesma maneira, à Capes, que possibilitou o desenvolvimento desse projeto com total dedicação, o que possibilitou a reverberação do que foi aqui colocado por meio de artigos e, inclusive, um livro.

É importante também, dizer obrigado ao orientador e amigo, Erly, que acompanha meu percurso desde a faculdade. Agradeço pelas contribuições, por me apresentar novas perspectivas, por me incentivar a aceitar as oportunidades que iam se colocando e entendendo que seu orientando é assim: não sabe dizer não a nada e, por isso, também se atropela. Aqui, também deixo um obrigado às contribuições da banca, sempre pertinentes que, duras ou não, são colocadas de maneira afetuosa e respeitosa por indivíduos que entendem a importância e a delicadeza que é tratar temáticas como essa.

Obrigado aos professores que perpassaram meus estudos durante o mestrado. Cada um contribuiu em algum grau com a ampliação do conhecimento sobre o campo da comunicação. Um abraço enorme dou nos colegas de classe do mestrado por surgirem e se apoiarem coletivamente nos grupos de WhatsApp. Menções especiais à Ana Paula, pelos constantes incentivos; Arthur, pelas trocas (guardo ansioso sermos Ruth e Raquel no futuro colegiado de Comunicação da Ufes); Isabela pela colaboração na elaboração do projeto que resultou no livro e Rick, pelas correções ortográficas e pelo gancho que me proporcionou a temática aprovada para pesquisa em doutorado.

Aos amigos “da vida”, antes, peço desculpas. O amigo de vocês se tornou quase um recluso para que suas ideias pudessem se transformar em palavras, torcendo para que elas encontrem outras mentes que, por sua vez, essas ganhem o mundo. Ao menos a empreitada foi positiva.

À família, especialmente a de convívio diário, ou quase, (pai, mãe, irmã e Renato), agradeço pelos ouvidos disponíveis que pacientemente ouviram sobre cada tropeço e cada vitória durante todo esse processo. A vitória, aqui, é coletiva.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. FRAGMENTOS DE UMA HISTÓRIA BABADEIRA	25
2.1 Cacuras clássicas: as manas de outros tempos	26
2.2 <i>A ball culture e os club kids</i>	36
2.3 Transformismo Tropical	41
3. A MONTAÇÃO DO CORPO DRAG	51
3.1 Fechações: aproximações de uma definição drag.....	51
3.2 A percepção tupiniquim de transformismo e performance drag.....	52
3.3 Drag kings, mulheres drag e outras possibilidades	57
3.4 Se joga no <i>camp</i> , pintosa!.....	61
3.5 Dando coió na heteronormatividade: o queer	67
3.6 Nem mana, nem mano, nem mona: a contrassexualidade.....	75
4. AFETOS E DESAFETOS A PARTIR DA CENA DRAG MIDIÁTICA.....	81
4.1 <i>Shantay, you stay</i> : o reavivamento cultural drag.....	81
4.2 <i>Condragulations!</i> Um reality show drag.....	89
4.3 Afetos e desafetos em RuPaul's Drag Race	97
4.4 A espectralidade de afeto queer	110
4.5 Um retrato dos novos corpos drag e seus afetos.....	117
5. CONCLUSÃO	128
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	133
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS.....	138

1. INTRODUÇÃO

Aberração. Aberrante. Abominável. Afeminada. Afeminado. Afetado. Afrescalhado. Afrontosa. Afrontoso. Aidético. Alegre. Almofadinha. Amador de cu. Anormal. Arejado. Arrombado. Asqueroso. Assexuado. Baba fronha. Bacana. Bagaceira. Bagaxa. Baitola. Balde. Bambi. Bandeira. Barbie. Bee. Beel. Bernardinho. Bhesha. Biba. Bibinha. Bicha louca. Bicha má. Bicha pão com ovo. Bicha quá quá. Bicha velha. Bicha. Bichérrima. Bichinha. Bichola. Bichona. Bichoso. Bissexual. Boiola. Boneca. Boqueteiro. Botão de camisa velha. Botar aranha para brigar. Briga de espada. Bundeiro. Butch. Cacura. Caminhoneira. Chabi. Chibungo. Choclo. Chupa-cu. Chupa-rola. Cicatriz na nuca. Coca que é Fanta. Cocudo. Cola-velcro. Cona. Contrário à natureza. Corruptor de jovens. Cu de galinha. Culero. De Pelotas. Degenerado. Desavergonhado. Desenfreado. Desmunhecado. Desviado. Devasso. Doente da alma. Duvidoso. Dyke. Efeminado. Encubado. Engole-espada. Entendido. Escandalosa. Escória. Espada. Fancha. Fanchono. Fanta Uva. Feminina. Flip. Fornicador. Frango. Fresco. Fruta. Frutinha. Galinha. Gaúcho. Gay. Gayzão. Gayzinho. Gilete. Gogota. Grupo de risco. Homem-mulher. Homófilo. Ignoto. Imoral. Impróprio. Incorrigível. Indecente. Inflamante. Inflame. Invertido. Lésbica. Libertino. Libidinoso. Lobishome. Louca. Louco. Macho-fêmea. Machona. Malandro. Maníaco. Mão quebrada. Marcha-ré-no-quibe. Maria flor. Marica. Maricas. Maricona. Mariquinha. Masculina. Menino dama. Moçoila. Mona. Monstro. Morde fronha. Mulherzinha. Não-binário. Neusa. Ninfomaníaco. Onanista. Oré. Paca. Panqueca. Papa merda. Pecador. Pederasta. Pelintra. Pelotudo. Perturbador da ordem moral. Pintosa. Pintoso. Pirobo. Pit bicha. Praticante de sujidade. Prevaricador. Proscrito. Pula-pocinha. Putim. Putinha. Puto. Qualira. Queer. Queima-rosca. Roto. Safado. Sandalinha. Sapacaxa. Sapatão. Saturniano. Sem vergonha. Seu piru. Sodomita. Suné. Tarado da linguça. Tia. Tobeiro. Transexual. Transvertido. Transviado. Trava. Traveca. Traveco. Travesgay. Travesti. Uranista. Urso. Vadio. Ventilado. Viadão. Viadinho. Viado. Vinte e quatro. Violentador de homens. Xibungo.¹

¹ Essa listagem foi realizada de acordo com os documentários e textos com os quais tive contato durante o percurso, além da vivência própria, contribuições de amigos de vários estados brasileiros e do levantamento realizado por Megg de Oliveira (2017) em sua pesquisa.

O gênero, especialmente o alheio, materializa-se como uma obsessão social. As construções seculares e os estereótipos reificados cotidianamente limitam o espectro perceptivo e crítico sobre o que é natural e o que é criado. Não nos atemos apenas a compreender a complexidade de nossa própria identidade, como temos a necessidade de vislumbrar e especular sobre o outro, e, muito além, de investigar e apontar quaisquer características que compreendermos como desviante do que se entende comumente como “normal” e “moral”.

Nossos corpos e nosso comportamento social, muitas vezes, são construídos e aprendidos sobre uma base de dicotomias que nos diferenciam e disciplinam, forçando todos a se moldarem e se encaixarem nos ditames sociais. Se, conforme Foucault (2017a), o sexo é um tópico constante na história humana, a sociedade acaba, por vezes, gerindo “determinismos efêmeros” que limitam as vivências e experiências individuais e cada época.

Isso se desdobra em nossa diferenciação genérica e sexual que tem seu início nos papéis sociais gerados e esperados para cada um de nós, criando um espaço social demarcado que acrescenta regras e comportamentos ao universo biológico, sem que exista grande fluidez nas definições estabelecidas. Esses papéis são os fatores de diferenciação sexual que orientam a inteligibilidade dos corpos pelas construções sociais de códigos estéticos, funcionais e comportamentais. Para Kleain (2016, p.10), essa:

tentativa de dar inteligibilidade a um corpo é, via de regra, o gesto de engendrará-lo sob alguma forma de reconhecimento a qual tem por base normas sociais, estatais ou médico-jurídicas vigentes. Ler um corpo é tramar-lhe signos: um nome, uma raça, um sexo, uma deficiência, uma pessoa, um gênero, uma sexualidade. Ler um corpo é reconhecê-lo por meio da linguagem, é observá-lo atravessa(n)do (por) dispositivos e normas, regimes de poder e biotecnologias. O ato de atribuir um gênero e uma sexualidade a um corpo é repercutir um ser em gênero para os outros e para si mesmo; é enredá-lo em uma teia discursiva de regulações, de repetições e de desplugues.

Nesse contexto, um dos poucos indivíduos que quebram esse paradigma são as drag queens, objeto de estudo desta investigação. Elas apresentam as duas polaridades de gênero em um mesmo instante mesclando e satirizando as definições pré-concebidas. Nelas, os papéis de gênero se encontram justapostos, criando a possibilidade de ressignificar as relações fixas entre gênero, corpo e sexo, permitindo

pensar em uma desnaturalização dos laços que envolvem esses conceitos (SANTOS, 2012).

Roger Baker (1994) em sua investigação acerca da genealogia das drag queens percebeu que a presença desses indivíduos é uma constante na história humana. No entanto, a contemporaneidade vem dando novos contornos às drag queens, sendo notória sua ascensão cultural, percebida, por exemplo, na cena musical brasileira através do sucesso de cantoras drag como Aretuza Lovi, Gloria Groove e, especialmente, Pablio Vittar.

Mesmo com inserções pontuais durante as décadas anteriores e de certa notoriedade em parte da década de 1990 através, por exemplo, de grandes sucessos cinematográficos como *Priscilla, Rainha do Deserto* (Stephan Elliott, 1994) e *Gaiola das Loucas* (Mike Nichols, 1996), do show de transformistas no programa do Silvio Santos, ou mesmo contratações frequentes de shows de drag queens em eventos sociais, foi apenas em 2009, com o lançamento do programa *RuPaul's Drag Race* (RPDR) que as drags atingiram um outro escopo, mais amplo.

Se antes as drag queens estavam em uma posição de figura de entretenimento exótico, apresentada isolada e esporadicamente e que garantiam o cumprimento da “cota de diversidade”, atualmente, elas se reapresentam midiaticamente de forma mais ampla e articulada, explicitando suas regras internas, sua comunidade (em lugar somente do indivíduo) e sua rearticulação lúdica da ambiguidade de gênero – características que, por sua vez, passam a ressoar num tipo de plateia que também passa a querer ser drag, o que entendemos que ocorre em uma escala bem mais intensa que em momentos anteriores. Assim, percebe-se uma nova virada tanto na presença midiática desses indivíduos quanto de sua percepção por parte da sociedade.

Fato é que após a crise da AIDS instaurada no final da década de 1980, a comunidade LGBT², que vinha conquistando espaço social e galgando inclusão como reflexo dos fortes movimentos sociais da década de 1960, voltou a ser mais hostilizada.

² Utilizaremos durante todo o estudo a sigla LGBT – ao invés, por exemplo de LGBTTTTIQA+ (lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais, transgêneros, intersexuais, queer, assexuais e outras possibilidades) por ser, ainda, a sigla mais em uso pelos movimentos sociais, como o GGB - Grupo Gay da Bahia [<https://grupogaydabahia.com.br/>]. Entendemos, no entanto, que a sigla não contempla toda a gama da sexualidade humana.

Como maneira de se afastar da imagem estereotipada do gay afeminado de “comportamento promíscuo”, grande parte da comunidade LGBT passou a viver cada vez mais de acordo com os padrões heterossexistas de sociedade.

Ao longo das décadas subsequentes, o show de drag nas boates foi deixando de ser um momento esperado, passando por um período em que servia como marcação que dividia a pegação em um antes e um depois da noite, até se tornar algo indesejável. Houve, portanto, uma reconfiguração cruel da hierarquia dos elementos das boates gays, nas quais o show de transformismo foi caminhando cada vez mais para as margens.

É claro que, não importa o período, a comunidade LGBT sempre veio sofrendo pressão social por adequação. Discursos religiosos, médicos e legais ecoam pelo tempo permeando os espaços sociais, chegando aos ouvidos das bichas para informar o quanto estão em desacordo com as condutas esperadas e sujeitas a restrições (OLIVEIRA, 2017). Como coloca Silvério Trevisan (2000), estamos, no Brasil, em uma colonização bicha feita por meio de códigos penais, portarias policiais, censura estatal estrutural e discursos médicos que patologizam comportamentos dissidentes.

Além disso, há também o discurso e a moral religiosa que desempenharam papel fundamental na cristalização da visão que percebe os homossexuais como pecadores - como se a moral fosse fixa e o pecado, na lógica cristã, não atravessasse a todos. O cristianismo continua sendo um dos polos influenciadores determinantes dos comportamentos sociais, condenando veementemente esse tipo de prática a partir de leituras bíblicas, como em Deuteronômios 22:5: “A mulher não deverá usar roupas masculinas, e o homem não se vestirá com roupas de mulher, pois *Yahweh*, o teu Deus, tem aversão por toda pessoa que assim procede” (BÍBLIA, 1969).

Dentro dessas perspectivas e determinismos sociais, as drag queens são uma das figuras mais complexas e desestabilizadoras, pois mesclam elementos ditos femininos e masculinos, criando um corpo temporário e híbrido de um homem que não necessariamente corresponde às expectativas do que é ser um homem, representando/homenageando uma mulher, que também não corresponde às expectativas do que seria uma mulher. Exemplo desse fato é que:

Poucas personagens femininas que trabalham hoje fazem qualquer esforço para alterar o tom de suas vozes. Ao se preparar para interpretar um papel em drag como Dorothy Michaels no filme *Tootsie*, o ator Dustin Hoffman percebeu que usar sua voz natural era muito mais eficaz do que tentar algum efeito através do uso de falsete [...] (BAKER, 1994, 54-55).

O papel fundamental das drag queens para a história LGBT ocidental já as aponta como indivíduos de extrema relevância que hoje, potencializados por um alcance midiático, podem se apresentar mais do que nunca como, aos moldes de Preciado (2014), potenciais proletários de uma possível revolução sexual. Se, conforme Lauretis (1994), os discursos, dos quais a mídia é contemporaneamente um dos maiores produtores, contribuem para reificar as restrições estereotipadas impostas para diferenciar o masculino do feminino, as drag queens, em um contrafluxo, possuem o potencial denunciativo que desregula o *establishment*.

No Brasil, a cantora Glória Groove (alterego de Daniel Garcia Felicione Napoleão), homem gay, negro e gordo, é um claro exemplo. Glória é cantora de rap, um território ocupado majoritariamente por homens prioritariamente heterossexuais. Em um terreno onde ser gay ou ser mulher representa uma ruptura ao ideal do rap, um homem gay travestido com elementos femininos, cantando “no feminino” letras que enaltecem a mulher na sociedade, como também questões relativas ao gênero e à sexualidade³, coloca alguns obstáculos na compreensão imediatista que temos quando vemos alguma performance artística.

Outro exemplo é a polêmica que envolveu a drag queen Femmenino (alterego de Nino de Barros), quando em 2017, junto à Universidade Federal de Viçosa, o artista gravou um vídeo intitulado “Na Hora do Lanche” em uma escola infantil no Dia das Crianças. Nele, Femmenino fala “não existir coisas de menino e menina”, e, nesse momento, uma criança espontaneamente fala “isso é preconceito!”⁴. Apenas essa

³ Na música *O Proceder*, por exemplo, Glória versa: *A minha rima é veneno pra tua demência / Ficou difícil de agradar / Quanto mais eu piso / Mais vai incomodar / Talvez seja o meu orgulho estampado na cara / Pra eu conseguir tirar do sério esses cara / Pode me ver passar, vai respeitar / O meu poder / Vai ter que aturar que esse é / O proceder / Talvez seja o jeito que eu cheguei no esquema / Absolutamente consciente e plena.*

⁴ Um fato curioso é que diversas crianças choraram e pediram autógrafos ao artista por pensarem se tratar de Pablo Vittar, a drag queen com maior proeminência no cenário nacional atual. No fim do vídeo as crianças chegam a cantar, em coro, sua música *K.O.*

interação foi o suficiente para que se levantasse uma onda de reações na internet. Não apenas a Universidade⁵ e o artista⁶ mantiveram suas posições, como o fato acabou gerando também um levante de manifestações de apoio, como da Secretaria Estadual de Direitos Humanos, da OAB e outros⁷.

É claro que, como nos fala Butler (2017), a performance drag pode também funcionar como uma reiteração dos universos masculino-feminino, especialmente se compreendermos a performance de forma simplista como “homens vestidos de mulheres”. No entanto, como a própria autora (2017) coloca, as drag queens podem revelar, também, a fragilidade das imposições normativas de gênero. Esses questionamentos acabam revelando a instabilidade da relação entre sexo, gênero e sexualidade. Esta instabilidade pode denotar o caráter performativo do nosso senso de identidade (BURIGO, 2016).

As drag queens criam seus corpos e identidades por meio dos mais artificiais materiais: cola, espuma, maquiagem, além de um pouco de fita adesiva para *aquendar a neça*⁸. A arte drag, então, reside em um devir. Esses artifícios acabam expondo um conjunto de códigos culturais, os quais somos ensinados desde o nascimento como estanque. A representação drag, portanto, explicita o caráter ficcional sobre os determinismos de gênero.

⁵ “Prezados e prezadas, apreciamos a discussão de ideias. As manifestações a respeito do vídeo certamente serão objeto de discussão e análise pelos responsáveis. Mas comentários homofóbicos, que contenham palavrões, injúria ou firam a política de comentários da página serão excluídos. Temos cópia de todos eles para não haver dúvidas sobre o procedimento adotado, como a exclusão das manifestações ‘tem de fuzilar’, ‘poderia jogar gasolina no próprio corpo’. #VaiTerDragSim”. Disponível em: [<http://bit.ly/2GcbURx>].

⁶ “Queremos acabar com a família? Sim, mas apenas com um tipo de família, que mantém homens e mulheres presos em padrões do passado [...] A gente quer que meninos brinquem de boneca e cresçam para ser pais carinhosos, queremos que eles brinquem de vassourinha e dividam as tarefas da casa com suas mulheres. A gente quer que as meninas brinquem de carrinho, gritem, corram e tenham liberdade corporal para crescerem mulheres fortes e donas de si, que não continuem reproduzindo o papel da mulher indefesa que precisa de um macho alfa para protegê-la e sustentá-la. Nós queremos mostrar para as crianças que elas podem ser do jeito que elas quiserem, sem necessidade de continuar replicando as performances de gênero tão quadradas e sufocantes”. Disponível em: [<http://bit.ly/2DAI021>].

⁷ Todas as notas podem ser visualizadas no link: [<http://bit.ly/2rxkoPY>].

⁸ Parte do léxico homossexual brasileiro, o pajubá. Se refere ao ato de esconder o pênis com objetivo de criar uma vagina ilusória. Os testículos são colocados um para cada lado, o pênis é puxado para trás e os testículos são, então, posicionados dentro da cavidade inguinal, finalizando com emplastos, fita adesiva ou apenas vestindo cueca/calcinha para segurar a posição.

Se seguirmos o pensamento de Butler (2017) de que nossa única condição natural é a de que nascemos humanos e que toda a construção de nossas identidades é moldada ao longo da vida por meio das performatividades com as quais temos contato; percebemos que pesquisar uma temática que envolve a sexualidade é lidar estreitamente com as complexidades que isso suscita, como percebidas, por exemplo, nas propostas científicas de Kinsey⁹ e de Benjamin¹⁰.

A própria discussão em torno da sigla LGBT (ou LGBTTTQI+¹¹) também é representativa dessa complexidade, já que, desde sua concepção, as variáveis nomenclaturas vêm sendo criticadas por deixarem de fora certas sexualidades. Apenas em 2005, por exemplo, no 12º Encontro Brasileiro de Gays, Lésbicas e Transgêneros foi aprovado o uso da sigla GLBT, incluindo, oficialmente, a letra B como representação de bissexuais; e em 2008, na Conferência Nacional GLBT, decidiram posicionar a letra L à frente do G com intuito de dar maior visibilidade às lésbicas. Atualmente as discussões ocorrem em muitas frentes, como na incorporação de “I” para intersexuais e “Q” (queer) como um termo guarda-chuva para diversas sexualidades não normativas¹².

Nessa complexidade, a performance drag caracteriza um fato único: ela consiste em uma minoria (homossexual) que passa por uma transformação momentânea estigmatizada (homem travestido) visando parecer/se aproximar/homenagear (e outras possibilidades) com mulheres, outro grupo minoritário. Como veremos, as diversas possibilidades da performance de gênero (drag queens, drag king, faux queens, etc.) contêm todo caráter transgressor suscitado pelo autor. Assim, a exploração de elementos extracorpóreos como forma de significar os corpos criando objetos

⁹ A Escala de Kinsey, descrita nos livros *Sexual Behavior in the Human Male* (1948) e *Sexual Behavior in the Human Female* (1953) tenta descrever o comportamento sexual de uma pessoa ao longo do tempo e de suas vivências. Ela usa uma escala iniciando em 0, com o significado de um comportamento exclusivamente heterossexual, terminando em 6, para comportamentos exclusivamente homossexuais. Ela inclui, inclusive, a assexualidade.

¹⁰ A Escala de Orientação Sexual de Harry Benjamin, também conhecida como S.O.S proposta na década de 1960 através do caso de um paciente de Alfred Kinsey que, apesar do biótipo masculino, desejava transformar-se em mulher. Diferentemente de cross-dressers e travestis, foi identificada pela primeira vez na medicina moderna ocidental o que hoje chamamos de transexual, levando Benjamin estudar o assunto e a propor uma escala para a transexualidade.

¹¹ A sigla engloba: Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Transgênero, Queer, Interssexuais e o “+” representando outras possibilidades. Neste estudo adotarei a sigla LGBT pelo fato de ser ainda a sigla mais corrente consciente de que ela não abarca toda a complexidade sexual humana.

¹² Para saber mais sobre a sigla, veja o verbete da Wikipedia [<http://bit.ly/1RxIEYH>] e a reportagem de André Cabette Fábio para o Jornal Nexo: [<http://bit.ly/2IVsM6V>].

sintéticos, facilmente apreendidos como artificiais, são denunciativos dos constructos pelos quais se dão nossa sexualidade e apreensão de gênero.

As drag queens representam, não apenas uma ruptura com o tradicional e com o normativo, mas também um objeto pouco explorado academicamente. Mesmo dentro da teoria queer e dos estudos gays e lésbicos, a temática drag queen é um campo restrito de conhecimento frente à outras facetas da cultura LGBT, basta ver a limitada bibliografia específica sobre o tema, tornando-se indispensável ampliar os estudos e o conhecimento desse grupo em vista de identificar e promover uma naturalização de suas particularidades.

Se, para alguns autores, como Boucier (PRECIADO, 2017, p.14) “o século se anuncia como um tempo de mudança nos discursos e nas práticas da sexualidade”, vemos, concomitantemente, o crescimento de políticas de caráter conservador. No Brasil com a escandalização relativa à arte e sexualidade¹³, os cercamentos da população LGBT no Rio de Janeiro por meio de uma política religiosa¹⁴ e a legitimação desse pensamento através da eleição de um candidato envolto em polêmicas por falas homofóbicas e racistas¹⁵; sem esquecermos, claro, de sermos o lugar onde mais se mata homossexuais do mundo, isso tudo simultaneamente ao momento em que uma das cantoras de maior sucesso é uma drag queen, o trabalho de discussão sobre temas voltados à comunidade LGBT em um ambiente repleto de contradições se torna extremamente pertinente, especialmente os casos que conseguem contrariar o levante de conservadorismo.

O que objetivo com este trabalho, então, é entender essa nova cena nacional, tendo em vista o corpo drag como uma plataforma comunicacional, à qual, quem entra em contato não consegue permanecer impassível. Busco, também, a compreensão de como os espectadores são afetados pela presença desses corpos nas variadas plataformas midiáticas, com enfoque em RuPaul’s Drag Race, chegando, inclusive, a

¹³ O Globo (27/09/17): “Manifestações contrárias à exposição Queermuseu foram 17 vezes mais vistas nas redes”. Disponível em: [<https://glo.bo/2EUO6kJ>].

¹⁴ Esquerda Diário (10/10/17): “Segunda maior parada LGBT do país pode não acontecer por causa de Crivella”. Disponível em: [<http://bit.ly/2E7yhpz>].

¹⁵ Estadão (09/11/17): “Justiça confirma condenação e multa de R\$ 150 mil a Bolsonaro por declarações homofóbicas”. Disponível em: [<http://bit.ly/2ho9nMz>].

quererem experimentar as sensorialidades e corporalidades da performance drag em seus próprios corpos.

Se buscamos compreender o momento contemporâneo, o trabalho procura elaborar um levantamento histórico dessas performances, dando enfoque à suas especificidades na cultura e mídia brasileiras. Dessa forma, será possível pontuar nossas características, bem como entender as especificidades da cena insurgente.

O tema também apresenta a possibilidade de estudo sobre um processo incomum: o da saída da margem em direção ao mainstream. Qualquer fenômeno que colabore para que algum grupo socialmente marginalizado se torne celebrado – mesmo que por uma parcela social limitada – ou para que encontre espaços dentro de ambientes hegemonicamente normativos para se comunicar com sua própria comunidade e fortalecer seus laços merece ser pesquisado e compreendido.

Todo o percurso teórico do trabalho estará balizado nas conceituações (e provocações) queer, uma corrente de pensamento multidisciplinar¹⁶ fundada no ideário pós-feminista entrelaçado à fragmentação identitária proposta pelo pós-modernismo. Estou também atento ao que a crítica pós-colonial¹⁷ alerta sobre as limitações da “importação” de um campo de conhecimento que se sedimentou principalmente no contexto euroamericano ser suficiente para responder questões relativas à especificidade brasileira. Lembrando que estamos falando, em grande parte, do impacto de um produto midiático estadunidense em espectadores brasileiros, periféricos no contexto global. Minha intenção é fugir, dentro das possibilidades, das concepções globalizantes das identidades sexuais variantes em todo o planeta¹⁸. Acerca disso, Larissa Pelúcio (2014, p.12-13) é incisiva ao falar que:

Nossa drag, por exemplo, não é a mesma do capítulo 3 do Problemas de Gênero, de Judith Butler (2003), nem temos exatamente as drag

¹⁶ Só dentro do Brasil é possível encontrar suas discussões presentes em campos como a Psicologia (Borges, 2014; Chidiac e Oltramari, 2004; Sampaio e Germano, 2014), Administração (Vieira, 2017), Filosofia (Rodrigues, 2012), Comunicação (Lopes, 2004), Literatura e Linguística (Costa e Ávila, 2005), Educação (César, 2009; Franco e Cicillini, 2015; Motta e Ribeiro, 2013; Louro, 2001; Colling, 2012), sendo especialmente na Sociologia e Antropologia (Alós, 2010; Bento, 2006; Brumer, 2009; Duque, 2012; Fernandes, 2015; Miskolci, 2009a; Miskolci e Balieiro, 2011; Pino, 2007) que a teoria queer se consolidou.

¹⁷ Alguns autores aqui utilizados que pertencem a essa corrente epistemológica são Spivak e Bhabha.

¹⁸ Para ilustrar essas variáveis, na Índia, o acrônimo utilizado é o LGBTIH que abrange os *hijra*, uma terceira identidade de gênero.

king das oficinas de montaria de Beatriz Preciado, ou sequer podemos falar do homossexual do mesmo modo de David Halperin, ou da AIDS, como o fez Michel Warner. Nosso armário não tem o mesmo formato daquele de Eve Sedgwick.

Ter como referências correntes teóricas que defendem a dinamização das conceituações totalizantes de gênero e sexo é um desafio, visto que nem todas as epistemologias ou correntes teóricas são receptivas a esse pensamento e este, como um recente campo de conhecimento, não possui bases fixas (na verdade, sua própria ideia é nunca se tornar fixo) nos colocando em um terreno instável e de grande resistência social.

Para discutir as reafirmações e negações de gênero nas drag queens, será preciso, de certa forma, a utilização das conceituações que o próprio trabalho pretende rejeitar. Abordo, então, os universos femininos e masculinos, mesmo que a proposta aqui defendida é que tais mundos são menos idealizados e imiscíveis como se julga costumeiramente. No entanto, como ainda inserido em uma realidade em que esses binômios se encontram perfeitamente delineados, encontro-me como refém de seu englobamento.

Este estudo se dá de forma crítico-política sobre os objetos aqui vislumbrados, contaminado pelo ideário de Preciado (2017, p.27-28) que categoricamente afirma que os atos de fala de nós, bichas, sapas e transexuais possuem a capacidade de sacudir as tecnologias da escritura do sexo e do gênero.

Para tanto, a pesquisa ocorreu em três frentes. A primeira é de revisão bibliográfica que fez uma revisão histórica para situar esses sujeitos como atuantes na história humana, bem como para identificar as especificidades contemporâneas em relação às drag queens pregressas. A segunda frente buscou compreender o corpo drag. Entende-se, aqui, o corpo como uma plataforma midiática, que afeta, comunica, impacta, sensibiliza públicos tanto de maneira presencial, quanto de maneira mediatizada. Assim, foram investigadas questões relativas à performance de gênero, incluindo conceitos teóricos que se atrelam à essa experiência e que costumeiramente são abordados em outros estudos, como o queer (BUTLER, 2017) e o camp (SONTAG, 1987). Como forma de trazer maiores contribuições para as elaborações teóricas a partir

da performance drag, buscamos elaborar um aprofundamento a partir do conceito de contrassexualidade (PRECIADO, 2017).

A terceira parte é a pesquisa de campo. Ela ocorreu em diferentes etapas. Na primeira, o objetivo foi entender essa nova cena drag e a contribuição de RuPaul's Drag Race nesse contexto. Em seguida, desenvolvemos uma análise dos momentos, performances, corpos que causaram mais impacto (racionais, sensórios, emocionais, etc.) nos espectadores, tendo como categoria principal o afeto. Para tanto, foi utilizado, utilizado o grupo This is not RuPaul's Best Friends Race Group como ponto de partida para o entendimento dessas dinâmicas. Lá, intervimos diretamente como pesquisador através de postagens, estimulando os participantes do grupo a pontuarem que momentos de RuPaul's Drag Race mais os afetaram e de que maneira os afetou. Com isso em mente, elaboramos uma relação entre o programa e uma espectralidade especificamente queer.

A partir daí, com o entendimento tanto dos discursos presentes na plataforma, quanto dos processos pelos quais os públicos são afetados, desenvolvemos uma série de entrevistas com jovens drag queens. Essa investigação foi realizada na forma de entrevistas semiestruturadas¹⁹ com drag queens brasileiras. Essas drags foram selecionadas a partir de dois critérios principais: a região do país em que vivem e o tempo em que performam como drag (tendo em vista que o objetivo é traçar a nova cena drag a partir de RuPaul's Drag Race, o que, portanto, limitava o corpus a um grupo de faixa etária de, no máximo 25 anos), bem como questões ligadas à raça, estética e diferentes regiões do país. Com isso, buscamos estabelecer aproximações, afastamentos e particularidades das regiões do país.

Foram realizadas entrevistas semiestruturadas, ou seja, entrevistas com algumas perguntas chave, mas que não estivesse presa a um script fechado, mas adaptável de acordo com as questões suscitadas pelas entrevistas. Essas drags foram estimuladas a falar sobre suas experiências de construção do corpo drag, suas performances e da

¹⁹ Segundo Manzini (1991), as entrevistas semiestruturadas combinam perguntas abertas e fechadas, nas quais o informante tem a possibilidade de discorrer sobre o tema proposto. Nesse tipo de entrevista, o pesquisador possui um conjunto de questões previamente definidas, mas pode ir adicionando questionamentos que podem surgir ao longo da conversa.

relação entre esse corpo e suas impressões sobre o programa e a nova cena midiática. Sendo assim, as entrevistas falaram tanto de uma experiência corpórea e sensorial, quanto a dimensão espectral e afetiva desenvolvida com o programa, seus conteúdos, discursos e corpos midiáticos.

A partir do arcabouço teórico e da vivência das drag queens, foi possível visualizar de que forma essas plataformas midiáticas trazem contribuições para que essas drag queens vivam a condição queer do devir drag que as move em uma cena nova e distinta da cena cultura drag e transformista de décadas passadas.

Quando tratamos sobre esse “reavivamento cultural”, é possível afirmar com assertividade que, em uma visão ampla, as drag queens, na verdade, sempre participaram do *mainstream*. Dentro das lógicas do teatro, cinema e da televisão, homens caracterizados como mulheres são algo cotidiano. Estão presentes, por exemplo, em programas de fofoca²⁰, são personagens sempre presentes nas comédias²¹ e programas de televisão²² e, mais ainda, no teatro²³.

Porque, então, mesmo essa presença sendo constante, falamos hoje sobre um reavivamento cultural drag? O fato é que esse tipo de performance drag está, muitas vezes, tão enraizada socialmente que não abala nada no *status quo*. É possível ver, por exemplo, pessoas extremamente preconceituosas gargalhando com personagens femininos nas comédias de Paulo Gustavo. A problemática surge quando, na equação perceptiva do público, a dimensão sexual aparece, já que, como identifica Baker (1994, p. 34), desde os tempos do teatro elisabetano os atores sempre tiveram permissão de violar códigos tanto estéticos, quanto religiosos.

Enquanto se entende o transformismo/drag como um homem que atende (ao menos parte) às expectativas de gênero masculinas “fingindo ser” uma mulher, também

²⁰ Exemplos disso são Mamma Bruschetta, personagem de Luiz Henrique participante do programa "Fofocalizando" da Rede TV; Tia, personagem de Guilherme Uzeda no programa "Mulheres" da TV Gazeta.

²¹ Pensemos no personagem Carol Paixão de Rodrigo Sant'anna e sua atuação em programas de humor na Globo e no Multishow.

²² Eric Barreto, por exemplo, era um notório personificador feminino que se apresentava em shows de calouros brasileiros.

²³ Como não lembrar de Vera Verão (alterego de Jorge Lafond), personagem de imensa popularidade nas décadas de 1970 e 1980 e da Velha Surda (personagem de Roni Rios) do programa *A Praça é Nossa*, por exemplo?

atendendo às expectativas do que seria uma mulher, especialmente quando existir um caráter cômico, isso não gera problemáticas maiores. No entanto, quando essas dimensões ficam turvas a partir da performance drag que mistura as categorias de gênero, identidade e sexualidade, isso se torna uma questão às vistas da sociedade.

Assim não nos interessa, nesse estudo, o conceito amplo de drag queen, mas, precisamente, as drag queens que “brincam” também com as dimensões de gênero e que fogem das dicotomias homem-mulher e masculino-feminino não apenas em suas performances, mas, muitas vezes, em seus próprios estilos de vida.

A drag queen Peppermint presente na nona temporada de RuPaul’s Drag Race é um exemplo disso. Agnes Moore (nascida Kevin Moore) é uma mulher transexual, drag, que mesmo em sua forma “desmontada”, ou seja, como mulher, utiliza cabelo curto, um signo associado à masculinidade. Agnes, portanto, torce todas as concepções sobre gênero e sexualidade, apresentando-se como mulher trans que utiliza um dos mais marcados signos masculinos em sua forma natural e que, quando performa como Peppermint, uma drag queen, utiliza os elementos femininos na composição de um corpo idealizado.

No que se refere às questões relativas à territorialidade, o trabalho parte do entendimento de o corpo como o primeiro e o último dos territórios e como um campo de luta e disputa política (FOUCAULT, 2017b, 2014b). Todo o desenvolvimento da pesquisa se atentará para outras duas questões. A primeira diz respeito ao entusiasmo cultural e acadêmico em torno do reavivamento cultural drag. Como demonstra Peter Burton (apud BAKER, 1994, p. 5) esse fato não representa algo necessariamente novo, já que houve algumas explosões culturais drag na história ocidental. Contudo, talvez nunca com essa magnitude e, muito menos, com a rápida absorção do público e notáveis transformações dentro da comunidade LGBT.

A segunda é sobre certo ponderamento sobre os resultados, visto que a presença das drag queens na mídia, ou ao menos no tocante de RuPaul’s Drag Race, é limitada dado ao fato do programa não ser exibido em canais brasileiros abertos. O programa já teve temporadas exibidas no Multishow, no Comedy Central e na VH1, mas a maior

parte dos espectadores utilizam o serviço de *streaming* Netflix e plataformas de download ilegais como os sites de *torrents*.

Todavia, mesmo que isso diminua seu alcance, não o freia. Prova disso é seu impacto junto à comunidade LGBT – percebido no alto engajamento nas comunidades de Facebook²⁴- bem como no objeto dessa pesquisa: o impacto do programa no imaginário de jovens drags, possivelmente afetadas pelo programa e por sua repercussão midiática.

Partimos do pressuposto que os espectadores de RPDR e outras plataformas midiáticas de protagonismo drag são afetados pela explicitação da artificialidade dos gêneros e, com isso, sensibilizam seus corpos a produzirem novas concepções sobre os próprios corpos a partir de sua orientação pela diferença, originando corpos-constructos que se apresentam de forma contrassexual, destoando, colocando-se visível e se apresentando com uma identidade inadequada às expectativas de gênero.

Nossa hipótese, portanto, é a de que esse tipo de afeto provocado por produtos midiáticos como RPDR ressoa corporalmente e simbolicamente em parte de seus espectadores e convoca-os a experimentarem esse devir drag como parte constitutiva de uma nova identidade. Esses públicos, afetados pela cena midiática, passam a desenvolver uma nova cena nacional, pautada em influências do programa, mas também com características muito particulares. Para chegarmos ao objetivo traçado e, portanto, verificar a hipótese, o trabalho se sistematiza em três capítulos.

O primeiro capítulo aborda questões históricas e o protagonismo drag para a comunidade LGBT, como nas revoltas de Stonewall, bem como dos atos de resistência durante a ditadura brasileira. Isso foi realizado através de material bibliográfico e documentários sobre esse período. Traçamos uma genealogia drag desde a Grécia antiga até a contemporaneidade balizados na investigação realizada por Roger Baker (1994) a fim de responder, no tópico seguinte, a indagação: o que é drag na contemporaneidade?

²⁴ Duas das páginas brasileiras sobre o programa são *This is not RuPaul's best friends race group* [<http://bit.ly/2C8qw5B>] com mais de 125 mil participantes e *All Rupaul* [<http://bit.ly/2Fh0pag>] com cerca de 180 mil participantes.

No segundo capítulo, desenvolvemos uma aproximação do que seria drag na contemporaneidade - o que se difere de uma conceituação, tendo em vista que são elaborações abertas e flexíveis, assim como a perspectiva drag. Depois entenderemos a diferenciação entre a performance transformista, algo genuinamente brasileiro e drag. Além disso, buscamos explicitar também os novos contornos que a cena vem ganhando com o englobamento de outras produções do corpo a partir do corpo da mulher e também da inversão do drag “tradicional” com os drag kings.

Por fim, adentraremos os campos teóricos queer e camp, entendendo-os como características próprias dessas performances. Trazemos, também, contribuições a partir do conceito de contrassexualidade, nessa mesma perspectiva, com objetivo de trazer novos desdobramentos e relações entre o drag e o campo científico. Assim, o capítulo se encerra abordando o entendimento das drag queens como sujeitos queer (BUTLER, 2017), passando por questões da estética política das drags, o camp (LOPES, 2013; SONTAG, 1987), culminando no entendimento das drag queens como sujeitos de potência subversiva e radical de dissolução genérica (PRECIADO, 2017).

O terceiro e último capítulo traz elaborações sobre os espaços de concessão dado as dissidências sociais, a fim de entender a formulação dessa cena cultural na contemporaneidade. Em sequência, entenderemos como os produtos midiáticos drag afetam a identidade de seus públicos tendo como base alguns depoimentos colhidos no Facebook. Seguimos, com as entrevistas realizadas com as jovens drags brasileiras que constrem um panorama da cena contemporânea, articulada aos impactos do programa. Como conclusão, esse capítulo elabora um entendimento de que os afetos desenvolvidos entre espectadores e os corpos e os conteúdos do programa passam a estimular parte desse público a experimentar a montagem. Isso nos permitiu a compreensão de que um dos fatores determinantes no desenvolvimento da cena é a relação do produto e da espetatorialidade queer que cria entontros entre corpos que se reconhecem como legítimos e se fortalecem pela inadequação.

2. FRAGMENTOS DE UMA HISTÓRIA BABADEIRA

Presentes, na atualidade, em grande parte da indústria do entretenimento, as drag queens viviam, até pouco tempo, em um universo bem menos glamoroso e valorizado. Se a história das personificadoras femininas remonta quase ao início da história humana, tendo sua presença nos mais variados contextos históricos (BAKER, 1994), porque ainda existe tanta resistência nos mais variados setores sociais a essa performance?

Além disso, qual é o papel desempenhado pelas drag queens no decorrer histórico-social? Em um mundo de constante renovação que passou por domínios religiosos, mercantis, industriais, que experienciou guerras mundiais, a ascensão do mundo digital, seriam as drag queens de hoje as mesmas transformistas e personificadoras femininas de outrora?

Ter drag queens como objetos centrais na narrativa de uma pesquisa suscita muitas perguntas e poucas respostas dadas a priori. Pouco discutidas academicamente, uma vez que a performance drag é estigmatizada, ela acaba se tornando um abjeto epistemológico que origina pouco aprofundamento na compreensão do que são e do que almejam esses indivíduos e suas performances. É preciso, portanto, compreender e demarcar o lugar histórico desses indivíduos que espontaneamente, e mesmo contra resistências diversas, vêm realizando performances que, muitas vezes, denunciam o caráter artificial das construções de gênero.

Nesta parte do trabalho, para a análise, seguiremos algumas das concepções do método arqueológico proposto por Foucault (2014), tendo em vista que ele busca detectar a formação histórica do discurso de um objeto dentro do meio social, observando como se formou e se legitimou certa visão sobre o mesmo. Busca-se fazer uma leitura crítica que, muitas vezes, retratam narrativas como contínuas, sem levar em conta os eventos (enunciados) que criam rupturas com o fluxo histórico.

Pretende-se, então, identificar as formações discursivas que corriam em cada época e como elas, de forma variada, percebiam diferentemente não apenas as

performances e vivências drag, mas também as sexualidades dissidentes que, em um maior espectro são parte da essência drag contemporânea.

2.1 Cacuras clássicas: as manas de outros tempos

Resgatar uma historicidade drag não é uma tarefa simples. Além de poucas bibliografias, muitas delas não se encontram acessíveis em acervos brasileiros, traduzidas para o português ou mesmo disponíveis em plataformas digitais – mesmo ilegais – de compartilhamento de arquivos. Roger Baker foi um dos pioneiros na tentativa de sistematizar um pensamento sobre esses indivíduos quando, em 1968, escreve a obra *“Drag: a history of female impersonation in the performing arts”*. O autor buscou a sintetização de conhecimento histórico, não apenas sobre as personificadoras femininas (que seriam, de acordo com o autor, próprias da teatralidade), como se empenhou em abranger também, em edições posteriores, as drag queens mais contemporâneas e pertencentes à cultura LGBT.

Em sua pesquisa, Baker (1994, p.24) notou a presença das drag queens (e de suas variáveis ao longo do tempo) desde o início da história humana, mesmo em culturas e época distintas e geograficamente distantes umas das outras. Os primeiros registros encontrados pelo autor datam de antes do período clássico e mostram que papéis de representação feminina eram desempenhados por homens em festivais folclóricos que marcavam as mudanças de estação e em outros rituais.

No entanto, é a partir da civilização grega que se encontram mais facilmente registros documentais da presença da performance de gênero. Como coloca Amanajás (2015, p.5), o próprio surgimento das máscaras teatrais se dá por conta da necessidade do homem em mimetizar-se ou transformar sua aparência. Desde esse período era papel dos homens a interpretação de personagens femininos; fato que será uma constante na história, variando apenas qual tipo de poder (estatal, social ou religioso) estará realizando os ditames e convenções sociais.

Os homens não apenas faziam uso das máscaras na interpretação de personagens femininos, bem como “roupas e enchimentos também eram adicionados para a composição da personagem” (AMANAJÁS, 2015, p.5). Neste momento se

desenvolveram, de acordo com Baker (1994), dois campos de atuação dos personificadores femininos. O primeiro seria as drags cujas características estariam voltadas aos rituais pagãos, à sátira, à blasfêmia e a dar voz ao indizível na sociedade, muito próximas das características de muitas das drags contemporâneas. A segunda possuía uma característica sagrada, tendo a responsabilidade de viver os papéis trágicos do teatro grego.

Na Idade Média europeia, quando a igreja era o principal formador e regulador social, a performance de gênero ficava restrita a representações sacras de partes da bíblia. Os homens eram os encarregados por todos os papéis, incluindo os femininos, visto que era vetada a participação de mulheres em grande parte da vida social (BAKER, 1994).

Do outro lado do mundo, o caráter de dominância masculina também existia. Através de uma forma de teatro ritualística e formal, nos diversos estilos teatrais asiáticos, desde os clássicos chineses e japoneses, ao *Topeng* e *Wayang Wong* da Indonésia (AMANAJÁS, 2015) e ao *Kathakali* da Índia (BALAKRISHNAN, 2004), eram também os homens os representantes de todos os papéis.

Baker (1994, p.65) aponta que: “as técnicas teatrais da Ásia são tão estilizadas e refinadas que chamar esses personificadores femininos de ‘drag queens’ não parece ser apropriado”. Em grande parte do teatro asiático, a intenção da representação feminina é de ser "real" ou, ao menos, de serem próximas à idealização feminina, sem sinal de ambiguidade, seja cômica ou andrógina.

Dentro do teatro cômico *Kyogen* e do dramático *Nô* existem as figuras das *onnagatas* (女形), papéis femininos interpretados por homens – muito próximos da ideia dos atores *tan*²⁵ do teatro, ou da ópera chinesa – treinados por cerca de dez anos, desde sua juventude para a interpretação desses papéis (AMANAJÁS, 2015, p.7). Esses personagens possuem uma interpretação ritualística em que:

²⁵ A sistematização da presença dos imitadores femininos na China é algo complexo, dado à sua extensão geográfica e história milenar. O teatro mais popular na cultura se chama *ching hsi* – mais conhecido como *Peking drama*. O uso de atores homens performando mulheres ocorreu como resultado do banimento das mulheres no teatro por questões morais (BAKER, 1994).

[...] a imitação superficial dos maneirismos das mulheres não é nem próximo de suficiente. As regras de vestimenta, comportamento, gestos, maquiagem e fantasia eram tão rígidas que se tornaram intimamente ligados ao Kabuki a ponto de se mulheres reais desempenhassem papéis na onnagata o efeito, no palco, seria exatamente como o mesmo de um homem (BAKER, 1994, p.94).

De volta ao ocidente, por volta do século XVI, começaram a surgir as companhias de teatro itinerantes italianas completamente desassociadas à igreja e geralmente voltadas à comédia. Concomitantemente, na Inglaterra, surgia o teatro Elisabetano, em que “os papéis femininos escritos por Shakespeare²⁶ ou qualquer outro dramaturgo eram interpretados por jovens adolescentes homens – meninos entre dez e treze anos” (AMANAJÁS, 2015, p.10).

No Brasil, como aponta Silvério Trevisan em *Devassos no Paraíso* (2018), desde os autos catequéticos dos jesuítas, os raros papéis femininos eram todos interpretados por homens, “como a personagem de uma velha em *Na festa de São Lourenço*, do padre José de Anchieta, representada pelos índios ainda no século XVI”.

Segundo Baker (1994), em 1674 houve uma mudança basilar na cultura teatral: as mulheres conquistaram o direito de subirem aos palcos e interpretarem papéis femininos. A presença da mulher no teatro “se tornou um mecanismo de exploração da sexualidade feminina, fazendo com que suas habilidades cênicas fossem as últimas das preocupações da plateia” (AMANAJÁS, 2015, p.11). Essas atrizes acumulavam, muitas vezes, funções de cortesãs.

No final do século XVII o ator feminino havia se tornado uma figura cômica, uma criatura do burlesco e da paródia. Suas aparições no palco durante os próximos 150 anos ou mais eram ocasionais, mas pelos meados do reinado Vitoriano sua reabilitação estava em andamento (BAKER, 1994, p.161).

²⁶ É recorrente a visão de que Shakespeare, ao escrever suas peças utilizava a sigla “DRAG”²⁶ (*dressed as a girl* – vestido como mulher) para indicar os personagens femininos que seriam protagonizados por homens. No entanto, se a própria existência de Shakespeare, o real autor das peças (e não, por exemplo, um pseudônimo²⁶), é até hoje questionada, essas afirmações são realizadas sem base concreta alguma. Aliás, se pensarmos que nesse período da história do teatro praticamente todos os personagens eram realizados por homens, o sentido da indicação de um homem vestido como mulher no roteiro seria absolutamente irrelevante.

Por aqui, a realidade não era muito distante. Mesmo que houvesse proibição das mulheres subirem aos palcos desde 1780, através de uma lei promulgada pela rainha Maria I, suas participações eram comuns. No entanto, essas atrizes, geralmente, também estavam ligadas à prostituição. É claro que, com a promulgação da lei, muito se dificultou na exploração da mulher nas peças de teatro, tendo ficado a cargo dos homens a maioria dos papéis.

Em antigas crônicas sobre a temporada teatral ocorrida no ano de 1790, em Cuiabá, era absoluta a ausência de atrizes. As personagens femininas das várias obras apresentadas durante um mês de festividade foram interpretadas por homens que, considerando a estabilidade dos elencos mesmo em se tratando de amadores, pareciam ter se especializado em papéis de mulher. Só nessa temporada, um certo Silvério José da Silva fez seis papéis importantes (TREVISAN, 2018)²⁷.

Assim, as personificações femininas vivenciaram um declínio. As drags se tornaram figuras raras no âmbito teatral tendo em vista o fato da visão sobre o ato de homens se travestirem com elementos femininos ter virado motivo de piada. Suas aparições no palco durante o próximo século, além de ocasionais, sempre estavam atreladas à comicidade, ao burlesco e à paródia.

Foi apenas no século XVIII que houve o aparecimento da drag queen como um indivíduo relacionado à homossexualidade. Isso como decorrência do afastamento das drag queens do teatro juntamente a transformações socioculturais que passaram a enxergar o ato de se travestir com elementos femininos, motivo de piada. Nesse ensejo, surgem as *Molly Houses*²⁸, que, em linhas gerais, eram complexos ambientes de socialização homossexual que tentavam abarcar todas as possibilidades sexuais e de gênero negadas e perseguidas socialmente, visto que a sodomia era considerada um crime. Aqui era comum o *cross-dressing*, o simulacro de casamentos, a prostituição e a realização de fetiches (NORTON, 2007).

²⁷No capítulo “Reminiscências da cena travestida” de seu livro *Devassos no Paraíso* (2018), Trevisan faz um brilhante trabalho, a partir de documentos históricos, de arqueologia dessas performances teatrais por todo o território nacional.

²⁸ Para um aprofundamento sobre as *Molly Houses* como o primeiro ambiente homossexual legítimo, ver *Mother Clap's Molly House: The Gay Subculture in England 1700-1830* (2007) de Ricton Norton.

Nesse mesmo período, na Itália, dentro da arte da ópera, ganharam força as figuras do *castrati*, meninos, geralmente italianos órfãos ou de famílias desfavorecidas, que eram vendidos à igreja para que se juntassem aos coros. Suas genitálias eram mutiladas (daí o nome *castrati* que em português significa castrado) para que suas vozes não se modificassem com a chegada da adolescência (AMANAJÁS, 2015, p.13).

Essa prática já existia desde tempos mais remotos, em cerca de 400 d.C. no Império Bizantino, mas conquistou a aprovação papal por Sisto V em 1589, denunciando, assim, que a moral católica da época era mais tolerante com a castração de garotos que com a ideia de mulheres emitindo qualquer som dentro da “morada do Senhor”, ferindo seu dever de permanecer em silêncio. Vários *castratis* italianos que viviam em Portugal foram trazidos para as terras tupiniquins em 1808 junto com a comitiva do rei D. João VI em sua fuga de Napoleão Bonaparte, onde passaram a cantar na Capela Real (TREVISAN, 2018).

Já no século XIX, homens frequentavam ambientes conhecidos como *Music Hall*, espaços onde cantavam e realizavam pequenos papéis cômicos, nos quais as drag cômicas, conceituadas por Baker (1994) como “pantomímicas”, foram logo tomando e marcando como um espaço próprio, ocasionando, novamente, certa respeitabilidade e aceitação.

No Rio de Janeiro, por exemplo, esses espaços existiam no entorno do Largo do Rossio (atual Praça Tiradentes), o qual, como conta Carlos Figari em *@s @utr@s Cariocas* (2007), já muito antes de 1870, era identificado como um espaço de circulação homoerótica:

Vários centros de diversões, music halls, cabarés, parques de diversões, bares, cafés, hospedarias, além do conhecido Teatro São Pedro e especialmente o Gymnasio Dramático – toda uma instituição vinculada ao homoerotismo no Rio de Janeiro, desde meados do século XIX – circundavam a praça, configurando um dos espaços urbanos privilegiados para o divertimento e o sexo. O Café Criterium, localizado nessa área, reunia jovens atores dos teatros que usavam pó-de-arroz e carmim (Figari, 2007).

Assim, a personificação feminina:

[...] entrou no século XX com largo sorriso, as mãos na cintura, vestindo roupas estranhas parodiado a alta moda, um ninho de pássaro como

peruca e uma maquiagem descontroladamente exagerada. [...] seu humor era robusto e terrenamente doméstico quando ele ganhou a confiança do público e compartilhou as provações da vida conjugal. Ele se tornou a dama pantomímica; amplamente popular, habitada por todos os principais comediantes da época e críticos sérios de teatro lhes deram avaliações sérias (BAKER, 1994, p.161).

É na virada do século, então, que as drag queens começam a ganhar contornos próximos aos que percebemos hoje. Esse tipo de drag se tornou a coqueluche dos palcos e a atração cômica mais carismática do início do século XX. As personagens possuíam um discurso que se relacionava diretamente com o cotidiano da classe média trabalhadora da época, por meio de personagens como:

[...] senhoras por volta dos seus quarenta e tantos anos que lançavam problemáticas pertinentes às mulheres daquela sociedade; a mulher feia que nunca arranjaría casamento e ficaria condenada a permanecer sob a custódia da família, a enfermeira, a viúva, a fofqueira, a rotina da simples vendedora de flores das ruas e o dia-a-dia da dona de casa cujas tiradas cômicas eram dirigidas não somente às reais donas de casa, mas também aos seus maridos (AMANAJÁS, 2015, p.13).

No entanto, com a I Guerra Mundial (1914-1918), houve profundas mudanças sociais que repensaram os papéis de gênero dentro da sociedade, colocando o homem como um herói de guerra, exemplo de virilidade, e as mulheres como ativas, trabalhadoras e mais independentes. Para Baker (1994) é nessa mesma época que começa a crescer um movimento anti-homossexual que se proliferou em toda a mídia impressa e colocou as drag queens no anonimato por mais de uma década.

O grande desenvolvimento tecnológico da II Guerra Mundial (1939-1945) ocasionou a melhora nos aparelhos televisivos que prontamente se alastraram pelas residências mundo afora e foram transformados na predominante fonte de entretenimento, fazendo com que os teatros de variedade e comédia *stand up* fossem sendo deixados de lado pelo público (AMANAJÁS, 2015, p.14). Com isso, as possibilidades das drag queens pantomímicas foram cerceando, ao mesmo tempo em que a televisão, o cinema, a cultura pop e os movimentos sociais de raça, gênero e sexuais foram surgindo, criando novas possibilidades.

Nos anos 1950 e começo dos 1960, grupos de homens passaram a se reunir secretamente em casas fechadas para se travestirem. A mais famosa dessas casas foi a

Casa Susanna, nos Estados Unidos. Nesses ambientes, crossdressers homossexuais e pessoas trans (que viviam dentro da heteronormatividade no cotidiano) encontravam um espaço seguro para vivenciar seus desejos. Isso aponta para o fato de que, mesmo que os espaços legitimados para a performance drag estivessem sendo cerceados, esses corpos continuavam a existir em outros contextos.

Na década de 1960 e começo dos anos 70, episódios como as rebeliões de Stonewall e as primeiras marchas LGBTs evidenciam a dimensão política de um movimento social resistente, no qual drag queens e transexuais tiveram papel primordial, tanto nas lutas por direitos junto à sociedade quanto na desconstrução de preconceitos e políticas de gênero dentro da própria comunidade LGBT.

Como conta Marsha P. Johnson (FRANCE, 2017), uma das drag queens da linha de frente da rebelião: “Quando eu fui pela primeira vez ao Stonewall, eu era praticamente a única drag queen lá. Eu falei: 'o que acham, sou homem ou mulher?'. Não responderam, aí decidi entrar. Porque era um bar só para homens”. Mesmo quando passou a aceitar a entrada de todos, existia uma certa rigidez entre as sexualidades e os espaços ocupados. Na parte da frente ficavam os gays heteronormativos, na outra, em volta do jukebox, ficavam as drag queens.

Nesse período, os bares gays eram os centros sociais da vida homossexual, não só por lá, mas também no Brasil. Como coloca o depoimento de uma estudante lésbica em 1981 para Omar Cupini Júnior, jornalista que noticiava a caçada às lésbicas em São Paulo durante a ditadura:

Só nesses bares a gente encontra gente como nós, só lá somos aceitas, estamos em casa. Até na Universidade de São Paulo, onde as pessoas se consideram avançadas, os homossexuais não são aceitos. Principalmente as lésbicas. No trabalho, quando descobrem, somos mandadas embora. Lá em casa minha mãe não consegue entender por que eu sou assim, por mais que eu tente mostrar a ela que estou bem assim, não tenho nada de anormal.

Os homossexuais, cientes da rejeição social, convergiam (e ainda convergem) sua sociabilidade para ambientes próprios: bares, boates, cafés, clubes, tudo para criar espaços de liberdade distantes dos olhares de desaprovação da sociedade. Na realidade,

nos Estados Unidos, os gays eram proibidos, inclusive, de frequentarem e beberem em bares (Sylvia Rivera apud FRANCE, 2017).

Durante toda a revolta de Stonewall, o papel das drag queens (como de transexuais, transgêneros e travestis)²⁹ foi, não apenas determinante, mas protagonista, sendo parte da liderança do acontecimento atribuída a Sylvia Rivera e a Marsha P. Johnson³⁰.

Como a própria Sylvia (FRANCE, 2017) fala: “[...] as pessoas trans de rua e as drag queens foram a vanguarda do movimento [...] nós ficamos na frente e lutamos contra a polícia. Fomos nós que não nos importamos de levar paulada na cabeça”. Marsha e Sylvia, a partir daí, se envolveram na criação da *Street Travestite Action Revolutionaries* (S.T.A.R)³¹, uma casa que abrigava jovens LGBT desabrigados. Para pagar as contas e manter os desabrigados fora da rua, sem ajuda, elas se prostituíam.

A revolta desses grupos era ainda mais compreensível, visto que nesse período havia uma lei de 1845 em vigor que tornava crime o ato de se travestir. Três peças de vestuário tinham que ser do “seu gênero” ou você estaria infringindo a lei. Como fala Yvonne Ritter (DAVIS; HEILBRONER, 2010), “ao usar roupas de mulher³², o ruim é que você podia ser presa de verdade se alguém percebesse que você não era o que você parecia ser no exterior”.

No Brasil, a realidade não era muito diferente, visto que vivíamos desde 1964 sob o regime militar que perdurou até 1985. Por aqui, os homossexuais viviam à mercê da Lei da Vadiagem. Essa lei se aplicava a todos que não estivessem dentro da normatividade esperada e que não estivessem com documentação e carteira de trabalho assinada. Trejeitos “femininos”, utilização de roupas “do sexo oposto” e

²⁹Qualquer determinação sobre os universos drag queen, travesti, transexual e transgênero, nessa época, é limitado, visto que esse período histórico repressivo fazia com que muitos jovens trans vivessem uma vida dupla, performando gênero em momentos específicos como drag queens.

³⁰A própria tentativa de enquadramento de Marsha P. Johnson em uma das categorias (drag, trans e travesti) é frustrada, como visto em no documentário *A morte-Morte e a Vida de Marsha P. Johnson*: “Ele não liga a mínima se veste de roupas de homem ou de mulher. É totalmente livre. Se ele quiser se vestir como homem, se veste. Ou como mulher, se veste de mulher. Se quiser usar patins, usa. Tanto faz”. Marsha responde olhando para a câmera “Isso mesmo”.

³¹STAR (*Street Transvestite Action Revolutionaries*, ou, em português, Ação Revolucionária das Travestis de Rua) era uma associação criada e liderada por Sylvia Rivera que tinha como propósito ajudar a fornecer abrigo e comida à juventude LGBT que vivia nas ruas de Nova York.

³²Importante frisar que Yvonne usa a expressão “*in drag*” nesse contexto.

utilização de maquiagens por “homem” eram motivos suficientes para que se prendessem os homossexuais (GREEN; QUINALHA, 2014). No entanto, a lei era ainda mais precisa com travestis e transexuais, já que suas próprias existências davam à polícia o poder de encarceramento.

A partir dos anos 1970, quando a polícia passou a “fazer rondas visando à diminuição da criminalidade”, os LGBTs eram enquadrados na Lei da Vadiagem de 1941³³. James Green e Renan Quinalha (2014, p.2) explicam que:

Códigos criminais com noções de moral e decência pública vagamente definidas, e provisões que controlavam estritamente a vadiagem, forneceram uma rede jurídica pronta para capturar aqueles que transgredissem as normas sexuais construídas socialmente. Embora a homossexualidade em si não fosse tecnicamente ilegal, a polícia brasileira e os tribunais dispunham de múltiplos mecanismos para conter e controlar este comportamento.

Essa lei se aplicava a todos que não estivessem dentro da normatividade esperada. Trejeitos "femininos", utilização de roupas "do sexo oposto" e utilização de maquiagem por "homens" eram motivos suficientes para se prender homossexuais. A lei era ainda mais precisa com travestis e transexuais, já que suas próprias existências davam à polícia o poder de encarceramento.

A primeira Parada LGBT veio a acontecer apenas em 1997 em São Paulo. O papel das drag queens na realização da parada foi muito além de estarem na linha de frente, mas de participarem da própria organização através de nomes como Kaká Di Polly e Salete Campari. Kaká Di Polly (BRAGANÇA, 2018, p.55) conta que:

Chegou na última hora, não queriam deixar a Parada sair. Eu cheguei para o Roberto de Jesus e falei: “Olha Beto, eles não querem deixar o carro sair, eu vou fazer um negócio ali na frente e quando eu fizer, você aproveita para colocar o carro na rua e fazer a passeata sair”. Eu fui lá na frente, fingi que estava passando mal, me joguei no chão e o trânsito da Paulista parou. No que o Roberto de Jesus viu o trânsito da Paulista parado, ele fez o carro entrar na avenida e todo mundo foi atrás. Tinha só umas duas mil pessoas. Aí me levantei e saí correndo atrás da Parada e os guardas ficaram todos com cara de idiotas.

³³A Lei da Vadiagem foi criada durante o período do Estado Novo de Getúlio Vargas. Considerava crime a ociosidade punindo os criminosos com até 3 meses de prisão.

Isso rendeu à Kaká o título de madrinha de honra da Parada Gay de São Paulo. Por muitos anos, de acordo com Kaká, o principal papel das drags nas Paradas era de levar visibilidade, já que seus corpos decorados e espalhafatosos funcionavam como “verdadeiros carros alegóricos”, “uma flor no meio de uma procissão”. As drags levavam público para as paradas, já que seu reconhecimento artístico fazia com que fossem consideradas algo próximo de celebridades para parte da comunidade LGBT. Além disso, esses corpos espetaculares atiçavam a curiosidade da própria população que, mesmo lateralmente, participava da Parada como público.

Mesmo com papel proeminente nos enfrentamentos da revolta de *Stonewall* e também na linha de frente das primeiras manifestações LGBT públicas no Brasil, as drag queens e as travestis não eram apenas oprimidas no sistema das instituições sociais “tradicionais”, mas, muitas vezes vistas com desdém dentro da comunidade LGBT. Em um discurso³⁴, ao som de vaias e xingamentos de protesto sobre sua subida ao palco na Parada Gay de 1973, Silvia Rivera grita:

É melhor ficarem calados! Passei o dia tentando subir aqui por seus irmãos e suas irmãs gays na cadeia! Eles me escrevem toda maldita semana pedindo sua ajuda! E vocês não fazem nada por eles! Vocês já foram espancados? E estuprados? E presos? Agora pensem sobre isso. [...] Eu já fui presa, já fui estuprada e espancada tantas vezes por homens! Homens heterossexuais! [...] Mas vocês me dizem pra sair com o rabinho entre as pernas. Eu não vou tolerar essa merda! Eu já fui espancada! Já quebraram meu nariz! Já fui presa! Perdi meu emprego! Perdi meu apartamento por conta da libertação dos gays! E vocês me tratam assim? Qual é a porra do problema de vocês? Pensem nisso! Eu acredito no poder gay. Quero que tenhamos nossos direitos, do contrário, eu não estaria lutando por nossos direitos. Era isso que eu queria dizer a vocês. Vão ver sua gente na *STAR House*, na rua 12. São as pessoas que estão tentando fazer algo por todos nós, e não homens e mulheres que pertencem a um clube de brancos de classe média! Esse é o lugar de vocês! Revolução agora! Poder gay!

É interessante perceber que mesmo dentro de uma cultura e um movimento em que se busca a liberdade individual, alguns corpos são vistos como mais legítimos que outros, especialmente os corpos que lidam com as questões de gênero de uma forma não normativa.

³⁴O discurso completo de Sylvia Rivera pode ser visto em: [<http://bit.ly/2iPZ2Wg>].

2.2 A ball culture e os club kids

É correto afirmar que a liberação homossexual não veio acompanhada, proporcionalmente, por aceitação social. Assim, era enorme o número de homens e mulheres gays que eram renegados por suas famílias e amigos e ficavam desamparados. Nesse contexto, no começo dos anos 1980, uma subcultura essencialmente negra e gay, a *ball culture*, ganha maiores proporções, redefinindo noções de família, masculinidade e amizade.

A *ball culture*, eternizada no documentário *Paris is Burning* (1990) de Jennie Livingston, eram bailes realizados por grupos que se intitulavam “*houses*”, onde existia uma cadeia hierárquica de homens e mulheres homossexuais formulada a partir de seus desempenhos nos bailes. Essas casas promoviam um ambiente para além da liberdade sexual, mas um local de refúgio.

Essas organizações acabavam sendo influenciadas pela cultura hip hop, em que a ênfase se dava nos grupos de rua e formas de união fraternal do homem negro. Como conta Roberts, em matéria para a *Wire Tap Magazine* em 2007:

Assim como o hip hop – com sua ênfase nos grupos de rua e outras formas de união fraternal do homem negro – surgiu mais ou menos na mesma época como uma resposta artística para algumas condições políticas e econômicas que afligiam os homens negros em Nova York, as casas tornaram-se redes sociais underground feitas por e para pessoas homossexuais negros e urbanos.

Os bailes, feitos por e para homossexuais periféricos, tinham como objetivo a apresentação individual em desfiles e a disputa por troféus em diversas categorias. A grande maioria desses indivíduos viviam em guetos e gastavam tudo que tinham, ou mesmo roubavam, para brilharem nessas festas e adquirirem notoriedade e reconhecimento dentro de suas comunidades.

Diversos historiadores traçam as origens desses eventos nos bailes drags do Harlem³⁵ nos anos 1920 e 1930, período conhecido como Renascimento do Harlem

³⁵Harlem é um bairro de Manhattan na cidade de Nova York, conhecido por ser um grande centro cultural e comercial dos afro-americanos.

(também como Novo Movimento Negro) que criou novas tendências na literatura, na música, na política e também na vida noturna da cidade.

Os luxuosos bailes carnavalescos drag desse período se tornaram espaços onde os tabus raciais e de inconformidade sexual e de gênero eram quebrados. Como nos conta Roberts (2007), esses eventos logo evoluíram para grandes festas a fantasia. No entanto, a criação de disputas em categorias criou uma problemática: os negros, apesar de terem o direito de competir, raramente ganhavam. Com isso, a comunidade decidiu reestruturar os bailes para que fossem verdadeiramente próprios.

Foi então nos anos 1960 que os primeiros bailes de um novo circuito drag em Nova York começaram a surgir. Esses bailes aconteciam, em grande parte, às três ou quatro da madrugada, para que os participantes pudessem andar pela cidade montados e de salto alto em maior segurança. Esse horário também permitia que o aluguel dos salões para os bailes fosse mais barato, bem como garantia a participação da classe trabalhadora noturna – garotos de programa, travestis e transexuais que ganhavam suas vidas com a prostituição, bem como de garçons e outros trabalhos que perduravam durante a madrugada (ROBERTS, 2007).

Foi apenas no final dos anos 1970 e começo dos 1980 que se iniciou o fenômeno das *houses*³⁶ (casas), ambientes que se tornavam redes alternativas de parentesco, através da figura de uma *mother* (mãe) e, às vezes, de um *father* (pai) que tinham suas *childrens* (crianças), compostas por pessoas que não tinham nenhum parentesco sanguíneo.

O documentário de Livingston (1990) mostra que, para muitas dessas pessoas, as relações familiares das *houses* eram tanto quanto ou mais profundas e afetivas que as relações familiares sanguíneas. Isso fica claro quando uma das entrevistadas cita o fato de que Angie Xtravaganza, sua mãe na *House of Xtravaganza*, é a única pessoa que lhe dá presentes e que se preocupa com seu bem-estar.

³⁶O número de casas é impreciso, sendo muitas delas conhecidas por serem mais efetivas em algumas categorias que outras. Algumas casas “legendárias” são: *House of Garcon*; *House of Icon*; *House of Khan*; *House of Evisu*; *House of Karan*; *House of Mizrahi*; *House of Xtravaganza*; *House of Ebony*; *House of Revlon*; *House of Prodigy*; *House of Escada*; *House of Omni*; *House of Princess*; *House of Aviance*; *House of Legacy*; *House of Milan*; *House of Infiniti*; *House of Pend'avis*; *House of La Beija*; *House of McQueen*; *House of Ninja*; *House of Suarez*; *House of Andromeda*.

Esses ambientes funcionavam de forma muito próxima à tradicional instituição familiar, pois, muitas vezes, eram compostas de pessoas exiladas de suas próprias casas muito em conta de sua sexualidade. Roberts (2017) coloca também que outros elementos, como o declínio dos subsídios sociais, a gentrificação, a diminuição de serviços voltados a jovens sem-teto e o aumento das taxas de desemprego entre homens negros e latinos também foram determinantes na criação dessas novas redes afetivas.

A criação de casas transformou o circuito drag para sempre quando novas populações, algumas das quais nunca se sentiram atraídas bailes de drag, entraram na comunidade. Uma taxonomia rica de pessoas e identidades de gênero floresceu: prostitutas que eram "novos" para a cultura gay, as lésbicas de mocassim com vínculos eróticos com homens gays, estilistas negros e fashionistas ansiosos para colocar suas roupas "para teste" na nova cena urbana. O termo "drag" agora significava algo muito mais rico que apenas homens vestidos como mulheres (ROBERTS, 2017).

Nesse momento, "drag" passou a ser uma metáfora da vida cotidiana, todos, de uma forma ou outra estariam performando uma identidade específica, independente do cross-dressing estar envolvido.

Na tentativa de dar sentido a essa crescente gama de performances de gênero, os bailes adotaram um sistema de linguagem complicado que representava os diferentes tipos de identidades que viam na comunidade: "Butch Queens" era um termo usado para descrever qualquer homem biologicamente nascido que apresentasse ele próprio como masculino, "Butch Queens Up in Drag", por outro lado, veio significar homens gays que vestiram-se em drag especificamente para os bailes, mas ainda viviam sua vida cotidiana como homem. "Femme Queens" eram mulheres transexuais pré-operadas, muitas vezes conhecidas por sua fascinante beleza e estranha "realidade". "Butches" era um termo usado para descrever mulheres lésbicas agressivas ou transexuais de sexo feminino para masculino. O termo "mulher" só foi reservado para mulheres heterossexuais, biologicamente nascidas ou lésbicas femininas que não se identificaram com o título "butch" (ROBERTS, 2007).

Para Dorian Corey (LIVINSTON, 1990), uma drag queen mãe da *House of Corey*:

Nem todos podiam ser vedetes de Las Vegas. Nem todos podiam colocar uma pilha de penas na cabeça. Então eles fizeram as categorias para todos. Isso é o que realmente fez os bailes mudarem. Então houve mais envolvimento. Eventualmente, ao longo de um ano de bailes todos andaram pela pista em alguma categoria ou outra. Ou você tem um corpo legal, ou você está muito na moda, ou você é muito

bonita, ou você é muito real, mas sempre há algo para todos. E isso é o que os mantêm todos próximos. E é como na natureza - eu sou fã da natureza - os jovens sempre estão tentando mover os velhos touros para fora do caminho. É por isso que eles mudam e passam por todas essas categorias loucas que eu nunca consigo acompanhar.

Foi nos bailes, também, que surgiu o vogue³⁷, um estilo de dança que, pelo próprio nome, se espelha na moda, em especial, nas poses das modelos presentes nas revistas. O vogue é uma dança abertamente afeminada, com poses inspiradas nas modelos e compostas por movimentos corporais definidos. Conforme Willi Ninja, mãe da *House of Ninja* (LIVINGSTON, 1990):

Voguing veio do *shade*³⁸. Porque era uma dança que duas pessoas faziam porque não se gostavam. Em vez de lutar, você a dançaria na pista de dança, e quem fez os melhores movimentos foi atirando o melhor *shade*, basicamente. O nome é retirado da revista "Vogue" porque alguns dos movimentos da dança também são as mesmas que as poses dentro da revista. O nome é uma declaração em si. A dança toma dos hieróglifos do antigo Egito. Isso também leva de algumas formas de ginástica. Ambos se esforçam para obter linhas perfeitas no corpo, posições estranhas. Mas vai um passo adiante.

Os bailes, mesmo existindo até hoje e se espalhado pelo mundo, entraram em colapso quando a crise da AIDS se instaurou e desestruturou sua organização, como também boa parte do sistema de casas por conta do falecimento de muitas mães e pais, mesmo existindo uma preocupação para muitos desses jovens negros e periféricos, que tinham nas *houses* seus únicos vínculos familiares, de honrarem o legado das fundadoras. Na *ball culture*, o *brother to brother to brother to brother* vira *sister to sister to sister to sister*.

No Brasil, diversas iniciativas têm surgido como forma de introduzir contemporaneamente a cultura dos bailes e, principalmente, o vogue. Há anualmente o *BH Vogue Fever*, um encontro internacional de dançarinos e entusiastas do vogue

³⁷ Posteriormente o vogue chegou ao *mainstream* através da música de mesmo nome de Madonna, no álbum *I'm Breathless: Music from and Inspired by the Film Dick Tracy* de 1990, trilha sonora do filme *Dick Tracy*, em que a cantora utilizou não apenas elementos da cena da *ball culture*, como também os próprios dançarinos dos bailes do Harlem.

³⁸ *Shade* é uma gíria própria da cena gay estadunidense que é, em linhas gerais, a prática de falar mal de alguém de maneira sarcástica ou irônica.

realizado em Belo Horizonte. O evento conta com workshops e aulas com convidados internacionais, *ball* com batalhas de vogue, etc³⁹.

Concomitante a parte da cena da *ball culture*, mas do outro lado da cidade e em outro estrato social, cultural e racial, desenvolvia-se a cena dos *club kids*. Como fala Michael Musto (BAILEY; BARBATO, 1998):

Uma boate geralmente tem certo grupo de pessoas que são fabulosas, que se montam, e que entram nas boates de graça e recebem todos os benefícios como uma celebridade nas festas, como bebida grátis e entrada franca.

Esses eram os *celebutantes*⁴⁰, os precursores dos *club kids*. Dentro dessa cena, aparece Michael Alig, um rapaz de Indiana que havia se mudado para Nova York para estudar moda. James St. James (BAILEY; BARBATO, 1998), um dos *club kids* e também um dos *celebutantes* conta que:

Nos anos 1980 tudo muito rígido e muito determinado. E aí Michael estoura na cidade. Michael era como um bebê Godzilla, pisoteando os clubes e destruindo tudo. Ficamos todos horrorizados, absolutamente horrorizados que esse pequeno monstro que saiu do nada e estava tirando nossa cena de nós mesmos.

Alig começou a promover festas de grande sucesso em grandes casas noturnas, como a *Limelight*, a *Tunnel* e a *Palladium*, repleta de celebridades e pessoas da “alta sociedade”. Além disso, ele também realizava festas “fora da lei”, em lugares públicos ou mesmo particulares, como em estações de metrô, restaurantes *Dunkin’ Donuts*, *McDonalds*, casas abandonadas, etc.

O ápice desses eventos ocorria, justamente, com a chegada da polícia (BAILEY; BARBATO, 1998). Juntamente a seus amigos⁴¹, Alig criava alter egos, personas e personagens: drag queens, góticos, andróginos, bizarros, irreverentes ou qualquer outra possibilidade que a criatividade permitisse. Eles viriam, mais tarde, a serem conhecidos como *club kids*.

³⁹ Mais informações em: [<http://bit.ly/2DaLhyz>].

⁴⁰ *Celebutants* ou celebutantes em português seria um neologismo criado a partir da junção das palavras celebridade e debutante.

⁴¹ Alguns viriam a se tornar notórios na cena drag, como RuPaul e Amanda Lepore.

Esse grupo usava roupas ultrajantes, sendo definidos por James St. James (BAILEY; BARBATO, 1998) como “parte drag, parte palhaço, parte infantilismo”. Essa estética abraçava o capitalismo americano, ao mesmo tempo que zombava dele. Faziam graça das convenções sociais e criavam um espaço de sociabilidade para indivíduos que se sentissem desajustados socialmente.

O desfecho dos *club kids* como um movimento veio atrelado ao assassinado de Andre “Angel” Melendez, um *club kid* que fazia fornecimento de drogas e que eventualmente vivia no apartamento de Michael Alig⁴². Sua morte, em meio ao abusivo uso de drogas, culminou na prisão⁴³ de Michael Alig, tendo sido sentenciado a 30 anos. Mesmo que tenha existido por um curto tempo, a cultura *club kid*, sua estética e seu humor são ainda uma das maiores influências para grande parte da cena drag contemporânea.

2.3 Transformismo Tropical

Se a personificação feminina no mundo sempre esteve atrelada à história do teatro, no Brasil não foi diferente. O fenômeno do travestismo dentro do teatro brasileiro não era algo restrito apenas aos grandes centros urbanos. Como fala Trevisan (2000, p.237): “em Porto Alegre, por volta de 1830, existiu uma certa Sociedade de Teatrinho que mantinha em seu elenco alguns rapazes especializados em papéis femininos” assim como:

no estado do Maranhão conhecem-se programas de representações teatrais de meados do século XIX, nos quais os homens faziam todos os papéis femininos - como um certo Augusto Lucci, que interpretava o personagem Dorotéia, filha de um juiz, na ópera-cômica *A vendedora de perus*, apresentada em 1985 (TREVISAN, 2000, p. 237).

Nossa particularidade, no entanto, está no fato do travestismo teatral brasileiro ter evoluído para duas vertentes diversas:

⁴² A história do assassinato de Angel, junto com a cultura *club kid* pode ser vista no filme *Party Monster* (BAILEY; BARBATO, 2003), no documentário homônimo *Party Monster* (BAILEY; BARBATO, 1998) e no livro que inspirou o filme, *Disco Bloodbath*, de James St. James (1999), no documentário e na peça teatral.

⁴³ Atualmente, Michael Alig se encontra em liberdade condicional por bom comportamento na prisão e possui um canal no YouTube junto a Ernie Glam: [<https://www.youtube.com/user/ThePeeew>].

Uma - meramente lúdica - floresceu, de modo esfuziante, no carnaval, protagonizada por homens (inclusive pais de família) vestidos com roupas de suas esposas (ou irmãs ou mães ou amigas), durante pelo menos três dias ao ano⁴⁴ (TREVISAN, 2000, p.241) [...] A outra vertente do travestismo voltou-se para um objetivo mais profissional, com o surgimento nos palcos do ator-transformista, que passou a viver profissionalmente da imitação das mulheres e, com frequência, tornou-se travesti também na vida cotidiana (TREVISAN, 200, p.243).

O primeiro registro, então, do transformismo no Brasil atrelado à homossexualidade data do final da década de 1950, com a peruana Li Ribachea, uma artista que imitava grandes personalidades pelas ruas do centro de São Paulo. No começo da cena drag de São Paulo as apresentações eram ao vivo, não existindo dublagem, como hoje ocorre na maior parte das performances. Havia um conjunto que tocava e as artistas cantavam (STEFFEN, 2013). Essa cena acabou se desenvolvendo muito rápido, ao menos em São Paulo, como aponta do depoimento da Miss Biá (STEFFEN, 2013):

Comecei a receber convites *pra* trabalhar em tudo que era canto. Cheguei a fazer 5 casas por noite. Novidade todo mundo quer ver, né? Pessoal da sociedade ia, o pessoal hétero, não era casa gay, não existia casa gay. Isso em 60, até um pouco antes.

Sérgio Mendes (STEFFEN, 2013), no mesmo documentário, conta que “os anos 70 foi uma década bicha. Joel Gray fazia *Cabaret*, um ícone da época, você tinha Secos e Molhados, Dzi Croquettes⁴⁵, David Bowie [...] Era a androginia, o amor livre”. Nesse período começam a aparecer casas noturnas que misturavam o público gay e hétero, mas que tinham como grandes estrelas os shows de travestis. Como fala Edy Star, uma dessas estrelas andróginas setentistas brasileiras:

Nos anos 70 o que eu me lembro muito bem dentro da classe gay são os espetáculos do teatro, da riqueza, do glamour. 20 e tantas, 30 travestis em cena, todos muito bem vestidos, com um grande balé.

O nascimento dessa cultura foi tão veloz que, quando se faz uma pesquisa no acervo digital da Folha de São Paulo utilizando o termo “transformismo”, a década de

⁴⁴ Evidenciado no livro “Além do carnaval” (1999) de James N. Green.

⁴⁵ Dzi Croquettes foi um grupo teatral e de dança brasileiro atuantes entre 1972 e 1976. As peças continham monólogos, números de dança e canto, mas o grande destaque era o visual dos atores, sempre carregados de maquiagem e do uso de trajes femininos. Essa inadequação de gênero chamou a atenção da ditadura que censurou o espetáculo. A trupe foi então para a França, onde alcançou sucesso e, através do apoio de Liza Minelli, chegaram a colaborar com o cineasta Claude Lelouch no filme *Le Chat et la Souris*.

1960 aparece com apenas 2 resultados, enquanto a década de 1970 já possui 181 citações sobre essas performances.

No Rio, nesse período, a região da Cinelândia era o centro cultural da cidade. Lá, em diversos teatros, as transformistas brilhavam em espetáculos produzidos com capricho e sofisticação. Dentre eles, o teatro Rival, onde Rogéria, Valéria, Jane Di Castro, Camille K, Fujika de Holliday, Eloína dos Leopardos, Marquesa e Brigitte de Búzios formaram um grupo conhecido como Divinas Divas, hoje, eternizado pelo documentário de mesmo nome, criado por Leandra Leal a partir de sua convivência com essas estrelas⁴⁶.

Uma das primeiras casas noturnas de São Paulo foi a K-7, um pequeno sobrado na Bela Cintra que tinham como donos Elisa Mascaro e Fernando Simões, dois empresários que viriam a ser os grandes patronos da cena gay paulistana. A boate prontamente se tornou um sucesso:

O dia da inauguração chovia lá dentro de tanta gente *que tava*. Não era nada, era tudo improvisado. Toda hora a polícia ia lá. Sexta e sábado então ficava até 6 horas da manhã aquele povo na rua porque não cabia (Elisa Mascaro em STEFFEN, 2013).

As batidas policiais eram constantes e os problemas com a vizinhança fizeram os donos abrirem outra boate em agosto de 1971, o Medieval, casa que viria a se tornar referência histórica não apenas na cena transformista⁴⁷ e drag nacional, mas também na comunidade LGBT.

O lugar, no entanto, não era acessível a boa parte da população, dado ao fato de ser pensado como um ambiente refinado onde “garçons serviam com luva, castiçal e candelabros na mesa” (Elisa Mascaro em STEFFEN, 2013) e “Chiquinho Scarpa chegava com as amigas, o show já tinha começado, ele falava *pra* Elisa: começa de novo o show, eu pago o cache de todo mundo” (Kaká Di Polly em STEFFEN, 2013). Personalidades nacionais como Eva Vilma, Chiquinho Scarpa, Fafá de Belém, Vanderléia e Hebe, eram

⁴⁶O documentário acompanha o reencontro das artistas para a montagem de um espetáculo, trazendo para a cena as histórias e memórias de uma geração que revolucionou o comportamento sexual e desafiou a moral de uma época.

⁴⁷Bortolozzi (2015) em seu trabalho *A arte transformista brasileira: rotas para uma genealogia decolonial* faz uma excelente análise que explicita e aproximações entre as travestis, os artistas transformistas e as drag queens nesse período.

figuras constantes nos eventos do Medieval, mostrando que o lugar, apesar de se apresentar como gay, era frequentado pelas mais variadas sexualidades (e não necessariamente por todos os estratos sociais).

O ápice dos eventos no Medieval acontecia na festa anual *Broadway*. “Só descia a Augusta, da Paulista *pra* Augusta quem fosse *pra* festa do medieval. A rua ficava toda lotada com cordão de isolamento, com aqueles holofotes de cinema” (Elisa Mascaro em STEFFEN, 2013). A cena drag, neste período era extremamente criativa. Segundo Kaka di Polly (STEFFEN, 2013), as coisas que aconteciam nesse evento eram tão inimagináveis que parecem mentira. Para ilustrar ele conta dois casos icônicos dos eventos do Medieval:

Você imagina um Darby Daniel chegando carregado por 7 anões num caixão de vidro, vestido de branca de neve? Aí me vem um cara num cavalo branco, descia do cavalo, tirava a tampa de vidro e dava um beijo na boca do Darby. Aí o Darby cuspiu uma maçã e entrava dentro da boate. Você imagina uma cena dessa acontecendo? É assim que elas faziam *pra* chegar. Você imagina a Wilza Carla, em cima de um elefante subindo a rua Augusta. Ela vestida de odalisca? (STEFFEN, 2013).

Como aponta Elisa (STEFFEN, 2013), os shows do Medieval eram como Paris, regados a muita pluma e muito paetê. No entanto, enquanto lá os shows eram realizados por mulheres, por aqui ficava a cargo das drags e travestis. Para João Silvério Trevisan (STEFFEN, 2013), “era uma sensação libertária indescritível de ir *pro* Medieval”.

O sucesso do Medieval fez com que a cena gay se tornasse pungente em boa parte das grandes capitais brasileiras e também diversificasse seus públicos. Em São Paulo, por exemplo, diversas iniciativas tiveram início nesse período. A boate *Nostro Mondo*⁴⁸, de propriedade da Condessa Mônica⁴⁹; a boate *Homo Sapien*, mais conhecida como HS⁵⁰, que tinha como frequentadores personalidades internacionais como Freddie Mercury. Segundo Leão Lobo (STEFFEN, 2013): “o HS começou a dar uma coisa mais

⁴⁸A *Nostro Mondo*, inclusive, permaneceu aberta por 43 anos, encerrando suas atividades em 2014. No entanto, a partir da década de 1990 os shows já não eram protagonizados pelas drag queens, mas por gogo boys e atores pornô. Fonte: [<http://bit.ly/2mN3sAs>].

⁴⁹Anteriormente, um advogado chamado Clóvis Vieira, que deixou para trás toda sua vida em busca do sonho de se tornar uma mulher empreendedora.

⁵⁰A boate se tornou tão notória que aparecia no *Spartacus*, um guia de viagem gay internacional publicado anualmente desde 1970 e referência mundial no turismo gay.

moderna, mais americana porque além das travestis, tinham as comédias (realizadas por Meise Emanuel e Veneza). Começou a tirar a roupa dos garotos no palco”.

Alternativas não pareciam faltar, especialmente na rua Marquês de Itu, em São Paulo, onde casais homossexuais já circulavam livremente de mãos dadas. A casa *Val Improviso*, pertencente a Andréa de Mayo⁵¹ (a mesma da reportagem sobre as travestis citada no item 1.1.1 deste trabalho), era uma dessas. Lá frequentavam, como conta Erika Palomino para a Folha de São Paulo (19 de maio de 2000), “bandidos, mocinhas, drags, semidrags, clubbers, DJs, travas e boys; descolados, famosos, herdeiros milionários e artistas”. Isso, é claro, além de prostitutas, travestis de rua, garçons e outras pessoas que ganhavam a vida no turno noturno. O lugar ficou imortalizado nos versos da música *Só as mães são felizes* de Cazuzo: “*Você nunca varou / A Duvivier às 5 / Nem levou um susto / Saindo do Val Improviso*”.

A profissionalização das drag queens e travestis na época era sem precedentes. Na *Corintho*, outra casa noturna de Elisa Mascaro, havia 16 performers e 12 bailarinos, além dos outros 67 funcionários. Todas que trabalhavam lá tinham carteira assinada, décimo terceiro, férias pagas, INSS (STEFFEN, 2013). Os shows eram montados e ficavam em cartaz de 6 a 7 meses, às vezes por até um ano. Isso ocorreu muito em decorrência ao sucesso dos atores transformistas no teatro de revista⁵² dos anos 1970. Como fala Trevisan (2000, p.243-244) foi assim que:

os travestis-atores puderam encontrar espaço profissional mais amplo nas revistas-musicais que, a partir de meados do século XIX, invadiram os palcos brasileiros e aí proliferaram. Oriundo da França, mas devidamente digerido e transformado no Brasil, esse gênero teatral abrazeirou-se, passando em revista os acontecimentos, ideias e costumes da época, tudo de forma cômica. Através das revistas-musicais, lançavam-se canções de carnaval e novas beldades, que se tomavam padrões de beleza nacional. O público acorria para ver nos palcos as mais belas vedetes do país, que se exibiam em roupas sumárias, dançando em meio a cenários luxuosos que incluíam fontes luminosas - tudo ao som de grandes orquestras.

⁵¹ Andrea foi uma figura importante em toda cena drag/transformista/travesti brasileira. Ela não apenas era dona de uma das casas de show mais icônicas de São Paulo, como integrou a bancada do júri do programa do Programa do Silvio Santos e interpretou o papel de uma travesti no bem-sucedido musical de Chico Buarque, *A ópera do malandro*, inspirado na *Ópera dos três vinténs* (TREVISAN, 2000, p.245).

⁵² Teatro de revista é um gênero teatral composto de números falados, musicais e coreográficos. Tem como base a paródia e o humor e faz uso exagerado das vedetes (bailarinas desse tipo de espetáculo) vestidas sempre cheias de plumas e paetês.

Nos anos 1980, das seis peças de teatro de revista que estavam em cartaz no Rio de Janeiro, quatro eram protagonizadas por transformistas⁵³ (TREVISAN, 2000). Como consequência dessa notoriedade, algumas transformistas conquistaram reconhecimento. Rogéria ganharia o Troféu Mambembe, concedido pelo Instituto Nacional de Artes Cênicas, como revelação de atriz por seu trabalho em *O Desembestado*, de Ariovaldo Matos; Andréa de Mayo interpretou uma travesti em *A Ópera do Malandro*, de Chico Buarque; Claudia Wonder atuou na versão teatral de *Nossa Senhora das Flores* de Jean Genet, bem como em *O Homem e o Cavalo* de Oswald de Andrade (Trevisan, 2018). Essa abertura do cenário musical e teatral brasileiro acabou sendo uma das maiores influências para que o transformismo pudesse aos poucos ganhar público nas casas noturnas para, no fim dos anos 1970, finalmente chegar à televisão.

O programa *Show de Calouros*, no ar a partir de 1977 no SBT, criou uma categoria específica para essa performance. O concurso das transformistas⁵⁴ virou, então, um dos maiores destaques do programa. Nomes como o de Eric Barreto, um transformista que interpretava uma personagem chamada Diana Finks que fazia imitações de várias artistas do mundo da música se tornaram célebres. No caso de Eric, sua personificação de Carmen Miranda, tão realística, chegou a lhe render o protagonismo no filme *Carmen Miranda: Bananas is my Business* (1995), por indicação da própria irmã de Carmen Miranda, Helena Solberg.

Em suas performances em plena TV aberta brasileira, Eric, muitas vezes, realizava apresentações que se iniciavam com ele dentro dos padrões de um homem heterossexual, sofrendo uma transformação em pleno palco, tendo como ápice a exibição de uma figura feminina. Ao som de *Y'a Du Soleil Sur Paris* de Line Renaud, por exemplo, Eric aparecia no palco vestindo um smoking e, durante sua interpretação, ele aplicava maquiagem, despindo-se das roupas “masculinas”, e transformava-se em uma exuberante mulher.

⁵³ Um exemplo é a peça escatológica protagonizada por Laura de Vison, uma drag queen estacológica e gorda que se inspirava no personagem Divine (uma drag queen americana protagonista de filmes de Gavin Waters) para realizar suas performances.

⁵⁴ Várias dessas performances encontram-se disponíveis no Arquivo Transformistas em: [<http://bit.ly/2Dj9anL>].

Outra de suas performances marcantes é uma em que Eric aparecia dublando e vestido como um homem militar, carregando uma bandeira da Argentina e ostentando bigode e outros signos masculinos, até que, em certo momento da performance, a bandeira virava um longo tecido que o cobria por inteiro, permitindo-o se transformar em uma mulher em poucos instantes.

Eric, inclusive, se colocava como um bancário transformista e utilizava as pequenas aberturas midiáticas para colocar as pautas das transformistas, como nessa performance realizada no *Programa da Hebe* no SBT em que ele fala⁵⁵:

É muito lindo, de repente, você abrir esse canal pra gente. Porque a gente trabalha há tanto tempo, há tantos anos [...] é muito difícil a gente quebrar esse estigma, essa barreira, sabe? Que proíbe o transformista, pessoas fantásticas, de ocupar um espaço desses a nível nacional⁵⁶.

O mais interessante é que isso tudo ocorria perante salvas de palmas de um auditório hipnotizado pela habilidade do artista. Essa plateia e essa audiência eram compostas majoritariamente por mulheres heterossexuais interessadas nessas performances. No *Programa do Silvio Santos*, por exemplo, eram elas que vibravam, torciam e votavam nas concorrentes, visto o programa ter uma dinâmica de competição entre as drag queens, reconhecendo esses indivíduos como artistas admiráveis.

Esse reconhecimento artístico não se refletia na preocupação com esses artistas, visto que nenhuma palavra era dita sobre os sumiços repentinos da televisão, já que muitas delas adoeciam e morriam por conta das doenças associadas ao HIV. Isso tudo, é claro, ocorria em plena época de caça às travestis, movidas pelo pânico da Aids, em que havia um pensamento bastante popular de que matar travestis impediria que eles disseminassem Aids.

A mídia brasileira sempre tratou os LGBTs, especialmente as transformistas e as drag queens, com ambiguidade – ora rindo delas, ora permitindo certas brechas. Pensemos, por exemplo, na figura de Jorge Lafond, uma bicha preta que fazia um sucesso travestido de mulher (Vera Verão). Em seus esquetes em *A Praça é Nossa* (SBT), Vera Verão era sempre *gongada*, humilhada, *armava um barraco* em resposta, deixava

⁵⁵ Disponível em: [<http://bit.ly/2EcrSty>].

⁵⁶A apresentação e a fala de Eric podem ser vistas em: [<http://bit.ly/2Ff0pZB>].

todo mundo se estapeando e, por fim, ainda saía por cima de mão dadas com um *boy magia* a tiracolo.

Simultaneamente, em *Os Trapalhões*, Didi constantemente ironizava Ney Matogrosso, ao mesmo tempo que Secos e Molhados vendiam o dobro que Roberto Carlos e tinham um enorme apelo para crianças, maravilhadas com os trejeitos e performances exuberantes, assim como com as maquiagens e roupas andróginas. Ney Matogrosso, na segunda metade dos anos 1970 e no começo de 1980, não apenas tocava muito nas rádios, como lançava seus clipes no *Fantástico* (TV Globo), um dos programas com maior audiência na grade televisiva brasileira⁵⁷.

Durante a década seguinte, a presença das drag queens na grade televisiva foi reduzida, mas constante⁵⁸. Programas como *Show de Variedades* e, posteriormente, o *Novo Show de Calouros*, ambos no SBT, nunca deixaram de exibir as performances das drag queens e transformistas. Nesse período, houve uma onda mercadológica global que repaginou as drag queens como ícones pop, menos sexualizadas que as travestis e transformistas e mais lúdicas, num momento em que o pânico da Aids começava a cessar no imaginário geral.

Isso chegou ao Brasil também por meio da publicização midiática, através das músicas de RuPaul que habitavam as rádios em 1993; do lançamento de *Priscila, a Rainha do Deserto* (dirigido por Stephan Elliott) em 1994 nos cinemas do circuito independente; e, logo depois, no circuito de cinemas de shopping mais *mainstream* com *Para Wong Foo, Obrigada por Tudo! Julie Newmar*, com direção de Beeban Kidron em 1995. Trevisan conta que a partir da década de 1990:

entraram em cena as drag queens, atuando a partir de um conceito mais flexível de travestismo. Além de atores transformistas, eles se distinguem dos travestis comuns por andarem vestidos como homens, no cotidiano, e até exercerem profissões respeitáveis. Isso já vinha ocorrendo desde a década de 1970, em casos raros como o do transformista Laura de Vison - durante o dia, um pacato professor de História e, à noite, um animador de shows frenéticos, em boates guesis. Já dentro de uma prática mais ampla e comum, nos anos 90, a drag Kaká di Polli, por exemplo, trabalha durante o dia como psicólogo, na

⁵⁷Dois exemplos são *Bandoleiro* (1978), disponível em [<http://bit.ly/2E98thn>] e *América do Sul* (1975), disponível em [<http://bit.ly/2E9IbLK>].

⁵⁸Foi realizada uma pesquisa pela plataforma do YouTube onde encontramos diversos vídeos dos anos 1990 e 2000. Fonte: [<http://bit.ly/2rfNGmj>]

área de sexualidade. A atuação das drag queens foi facilitada por englobar um componente lúdico e satírico semelhante ao das caricatas do carnaval, o que as levou a transitar por áreas jamais imaginadas, como as concorridas festas de socialites, shows beneficentes e colunas sociais da grande imprensa.

É nesse mesmo período que as drags repórteres de programas de TV começam a despontar. Nomes como Nany People (*Novo Comando da Madrugada* [1997 – Manchete]; *Flash* [1999 – Bandeirantes]; *Comando da Madrugada* [2000 - Rede Gazeta]; *Programa da Hebe* [2001-2006 – SBT]; *Xuxa Meneghel* [2016 - Rede Record]) e Léo Áquila (*Noite Afora* [2001-2004 - RedeTV!]; *Bom Dia Mulher* [2006-2009 - RedeTV!]; *Balanço geral* [2012 - Record]; *Bastidores do Carnaval* [2016-2017 - RedeTV!]) se tornam comuns na mídia e se tornaram exemplos de drag queens que ganharam notoriedade por esse viés.

Na rasteira desse novo paradigma musical veio a exploração do uso das drogas sintéticas, que acabou se refletindo na mudança de postura dos próprios frequentadores, mais interessados na batida e na exploração dos sentidos que no interrompimento da noite que as performances traziam. Nesse período, a figura do DJ acaba se solidificando como central na noite, propiciando cada vez menos espaços para as drag queens.

Essa profunda repaginação da estética e da cultura drag ocorreu não apenas por influência das tendências internacionais vindas com produtos midiáticos, mas também visando a busca por sobrevivência através de uma reformulação cultural que estivesse mais alinhada às novas demandas das casas noturnas. É nesse momento que surge o *bate-cabelo*, um estilo de dança criado por Márcia Pantera⁵⁹ e disseminado por todo país, das drags que, embaladas no ritmo frenético das músicas eletrônicas, giravam o cabelo em uma velocidade impressionante que levava o público ao delírio. Muitas vezes as drag queens competiam entre si sobre quem conseguia bater-cabelo por mais tempo.

⁵⁹ Márcia é um mito da cena drag dos anos 1990 e 2000 e um dos maiores nomes da cena drag brasileira de todos os tempos. Ela deixou uma carreira promissora no vôlei para se tornar uma estrela da noite. Para saber mais sobre a carreira de Márcia, veja a reportagem “Bate ponta, bate cabelo: a curta e explosiva trajetória da drag queen Márcia Pantera no vôlei profissional” de Peu Araújo para a Vice: [<https://bit.ly/2KVYbBk>].

Mesmo isso não foi suficiente para manter as drag queens como pilares da noite. A cultura drag passou, como em períodos mais remotos, a existir em espaços mais periféricos, menos glamorosos e frequentados por uma gama menor de público. Sua valorização artística foi diminuindo, e, mesmo nos grandes centros, poucas artistas prosseguiram com a performance drag ao longo da década seguinte.

3. A MONTAÇÃO DO CORPO DRAG

3.1 Fechações: aproximações de uma definição drag

O ato de definir é um ato de exclusão. É uma ação que restringe, diminui, cerca e aprisiona pessoas, objetos e conceitos. No entanto, conceituar também pode ser um mal necessário, pois, por meio das definições, podemos repensar, recriar, redefinir e facilitar um constante aprendizado que permite observar mudanças e evoluções sobre o que nos debruçamos.

Ciente de que todas as conceituações funcionam como generalizações e, por sua vez, todas as generalizações são excludentes a partir de um olhar particular, falo a partir de uma perspectiva histórica, a fim de compreender o movimento da cultura drag como um objeto em evolução. Se a performance drag tem a possibilidade de contribuir com a expansão das visões sobre as possibilidades de sexualidade e de gênero através da exibição corpórea de outros modelos de identidade, delimitar seu universo é podar uma de suas maiores características: a de não se moldar, se adaptar, se ajustar ou condizer com qualquer definição.

Socialmente, a visão simplista e higienizada que se prega na contemporaneidade é a de que drag queens seriam “homens (gays ou não) que fazem uso de elementos femininos para criar a ilusão de uma mulher”. De imediato podemos descartar esse tipo de afirmação. Primeiramente, a ideia de que são necessariamente homens a desempenharem esse papel já seria excludente de outras identidades de gênero.

Em segundo lugar, “elementos femininos” é uma afirmação a ser repensada, já que cada vez mais se entende que os universos masculino e feminino são constructos artificiais desenvolvidos e expandidos pelo âmbito cultural e impostos socialmente (BUTLER, 2017). A cena dos *club kids* é uma perfeita demonstração de que drag, não apenas hoje, está muito além apenas das questões de gênero.

Alguns preciosistas se prendem à suposta etimologia shakespeareana da palavra, colocando drag – *dressed as a girl* – como uma performance que só pode ser realizada por homens se vestindo de mulheres ou mulheres se travestindo de homens. Mesmo que possamos apreender tal afirmação, toda língua é viva e vai criando novos contornos

e significados que ultrapassam seus sentidos originais. Drag não é apenas um termo, mas um movimento.

É perceptível o receio dos autores contemporâneos em misturar a questão da performance drag/transformista com questões de gênero. Essa demanda vem na esteira de um pensamento heterossexualizado e compartimentado que, no intuito de colocar as drag queens como sujeitos de valor artístico, tentam desligá-las de suas interseções de profundidade de gênero.

Aqui, vamos transpassar as discussões sobre a drag “tradicional” pertencente à cultura LGBT, tendo em vista que ela foi exaustivamente discutida e reiterada desde os trabalhos de Butler (2017) por diversos estudos acadêmicos brasileiros. Estaremos atentos às particularidades dessas performances no âmbito nacional, nos contornos mais contemporâneos e abrangentes do conceito de drag. Ao fim, traçaremos algumas características que perpassam grande parte dessas performances, o camp e o queer, trazendo ainda uma nova proposição, a do atrelamento das drags e de suas performances ao que Preciado (2017) chama de contrassexualidade.

3.2 A percepção tupiniquim de transformismo e performance drag

Acompanhando discussões dentro de grupos organizados nas redes sociais, é notável que, em comparação às concepções levantadas por Baker (1994), a noção do que é e do que compõe uma drag queen se alterou enormemente na última década. No Brasil, especificamente, a concepção artística de drag se mescla com elementos muito localizados, como a ideia do transformismo, do “show das travestis” nas boates e programas televisivos que englobam nessas atividades pessoas que se identificam e entendem suas performances de maneiras variadas: ator transformista, atriz transformista, travesti, drag queen etc. (BORTOLOZZI, 2015).

Assim, é costumeiro o embaralhamento das definições sobre travestis, transexuais, transgêneros, transformismo e drag queens, mesmo que seus objetivos e motivações possam ser de esferas distintas. Em primeiro lugar, é preciso entender que, em oposição à grande parte dos trabalhos que colocam essas performances apenas pela

sua perspectiva artística, tanto a performance drag, quanto a performance transformista, pode estar, sim, atrelada a questões de gênero.

Como aponta Bortolozzi (2015, p.125), as identidades lésbica, gay, bissexual, travesti, mulher transexual e homem transexual (e outras possibilidades) adquiriram nos últimos anos definições mais estáveis no vocabulário político e teórico. Essas concepções, quando entrecruzadas com as definições de sujeitos engajados em trajetórias artísticas, criam um amplo campo de indefinições ainda em debate.

Como fala Remon Matheus Bortolozzi em *A Arte Transformista Brasileira* (2015), a categoria travesti foi utilizada por décadas no Brasil como sinônimo da artista transformista. Esse termo “guarda-chuva” abrangia diversas identidades de gênero⁶⁰. Nesse período, tanto homens que performavam pontualmente nas noites, quanto pessoas trans e travestis que realizavam performances nas casas noturnas, eram todos entendidos como travestis ou transformistas. Assim, esses termos, até o começo da década de 1990, eram sinônimos e não tratavam diretamente sobre a expressão de gênero cotidiana⁶¹.

O termo drag queen chega ao Brasil em meados da década de 1990 e passou a delimitar mais homens gays que performavam nas casas noturnas. Isso distanciou, em parte, a performance drag de identidades de gênero como das travestis e pessoas trans⁶². Como conta a drag capixaba Andréxia Simon (BRAGANÇA, 2018, p.25):

A Andréxia é a Andréxia. Eu sou Simão. Quando eu estou transformado em Andréxia, eu não existo. Não sou eu. É uma outra personalidade, uma outra pessoa. As pessoas têm dificuldade de me reconhecer na rua porque eu não permito que a minha identidade tenha qualquer

⁶⁰O termo “identidade de gênero” trata do entendimento que uma pessoa tem de si, identificando-se como homem, mulher ou identidades não binárias, uma possibilidade que não se enquadra em nenhuma das polaridades homem-mulher.

⁶¹A expressão de gênero se refere ao conjunto de vestimentas e comportamentos pelos quais uma pessoa exterioriza seu gênero (homem, mulher e não binário) que pode, ou não, refletir sua identidade de gênero. Ou seja, a identidade é como a pessoa se sente, enquanto a expressão é como a pessoa se coloca no mundo.

⁶²Há, inclusive, uma enorme discussão acerca da diferenciação da identidade travesti das identidades trans. Para alguns, a diferença se dá no convívio harmônico das travestis com traços masculinos, enquanto as identidades trans buscariam uma transformação mais completa para o gênero com o qual se identificam. Para outros estudiosos e porta-vozes, essas questões estão mais ligadas a marcadores sociais de raça e classe social. Esse pensamento afirma que, em linhas gerais, as travestis seriam pessoas trans mais marginalizadas, sem condições financeiras de realizar as modificações corporais que desejariam e também estariam ligadas à visão social da prostituição. É unânime, contudo, a visão de que a transgenitalização não se coloca como um fator de diferenciação dessas identidades.

tipo de influência na personalidade de Andréxia. Eu tento manter as coisas separadas, tanto que minha mãe passava do meu lado e ela não me reconhecia. Ela só veio a ter essa noção das personalidades quando ela começou a ver eu me arrumando e notar o processo dessa transformação.

Até então, as artistas performáticas de gênero eram entendidas como transformistas e travestis. Diferentemente da visão de Trevisan (2000), Gadelha (2007, p.10), em uma tentativa de diferenciar a performance das transformistas em relação a performance drag, afirma que a diferença basilar entre o transformismo e a performance drag seriam suas diferentes linguagens artísticas. Para o autor, a composição corpórea de uma drag queen vai além do simples uso de signos femininos, ou seja, as drags agregariam elementos não naturais ao corpo feminino construído, enquanto a performance transformista estaria mais apoiada em arquétipos “da mulher” objetivando, em sua composição, uma ilusão feminina mais realista.

Quando aponto que essas esferas se distanciaram, não descarto a possibilidade de também estarem atreladas. A autoidentificação como drag queen pode conviver com a autoidentificação como travesti ou transexual. Muitas pessoas trans performam como drag queens, assim como mulheres heterossexuais, bissexuais e lésbicas, visto que a expressão artística drag vai além da composição fidedigna de uma mulher ou da utilização de “elementos femininos”.

Essas relações traçadas até aqui podem ser ainda mais complexas. A fala de Andressa de Lavietein, uma das transformistas da “velha-guarda” capixaba, que se expressa corporalmente como homem, é sintomática das complexidades dos determinismos terminológicos: “a minha performance como transformista era o meio de vivenciar a minha transexualidade”.

Andressa conta que, mesmo se entendendo como uma pessoa trans, preferiu se expressar como homem para não sofrer as restrições que as travestis sofriam e poder galgar melhores condições de vida e de empregabilidade. Foram essas performances que permitiram que ela se realizasse e se expressasse sem amarras. Sua performance transformista servia como válvula de escape às imposições sociais às quais ela preferiu se adaptar.

As falas de Andréxia e de Andressa mostram que as motivações para a montagem podem ser plurais e englobar esses diversos caminhos. Dizer que essas performances possuem sempre a mesma finalidade seria errôneo.

Em uma tentativa de diferenciar essas performances, as entrevistadas apontaram uma característica principal: o transformismo e a performance drag seriam duas diferentes linguagens artísticas. A performance transformista vislumbraria uma feminidade palpável em uma busca artística de performar como vedetes em grandes produções teatrais e/ou de realizar dublagens em números musicais. Quando observados os relatos e imagens da época, é possível perceber que a maior parte das transformistas se tornavam verdadeiras beldades, assumindo ao máximo as formas socialmente esperadas de uma mulher.

Já a performance drag teria um caráter mais surreal, absurdo e fantástico. Ela trata, em grande parte, de parecer com o outro sexo, mas de ser tudo ao mesmo tempo, uma síntese, um corpo híbrido repleto de possibilidades. Ela intenta, por meio da criação artificial do corpo, mostrar os mecanismos de repressão, brincando, fugindo das regras, não se adequando propositalmente ao que se é esperado.

A performance drag é uma brincadeira séria em que o corpo se mistura à arte. Diferentemente da performance transformista realística, a montagem drag pode conter nuances animais, performar como um cirbogue, ter asas, ser uma estátua grega e tudo mais que a imaginação permitir. Nas palavras de RuPaul, uma das drag queens mais famosas no mundo e apresentadora do primeiro reality show composto inteiramente por drag queens, o *RuPaul's Drag Race*: “Eu não penso que eu poderia nunca me assemelhar a uma mulher. Elas não se vestem desta forma. Somente drag queens se vestem assim”.

Ou seja, enquanto as transformistas visavam, em geral, uma performance um pouco mais realista da corporeidade de uma mulher, a performance drag, por outro lado, estaria na exacerbação da exploração do polo oposto do sistema de gênero (ou, no caso das mulheres drags, na exacerbação do mesmo polo) com um objetivo artístico ou de expressão momentânea desse gênero.

Todavia, se refletirmos a respeito da visualidade de Isabelita dos Patins (*alter ego* de Jorge Omar Iglesias), personagem criado nos anos 1970 – e, portanto, anterior à importação do termo que intentaria separar transformistas e drag queens – ou mesmo sobre as apresentações de Eric Barreto, famoso pelas performances de transformismo em programas de televisão, em que se apresentava metade homem, metade mulher, vemos que essa diferenciação não é rígida.

Isso ocorre, especialmente, porque a cultura drag, em certos pontos do globo, já existia e já trazia influências dentro da cultura transformista. A própria Isabelita, por exemplo, realizava viagens para a Europa, sendo a cultura drag presente em países como Holanda e Inglaterra. Prova disso é o fato de Boy George, vocalista da banda inglesa *Culture Club*, ter sido demitido de sua primeira banda em meados de 1980, pois seu empresário achava que ele eventualmente se montaria como uma drag, aparecendo de vestido em suas apresentações.

Da mesma maneira, se observarmos a performance drag na atualidade, a imitação fidedigna da figura feminina existe e está englobada como uma performance drag queen. Há, inclusive, um termo e uma segmentação específica para esse tipo de performance, “*fishy*”, que fala sobre o nível de feminilidade que a drag queen apresenta em sua montagem.

Para além disso, no Brasil, a cultura drag aparece também em uma virada na cena musical. Até então, as performances inspiradas em grandes divas eram realizadas pelas transformistas por meio de dublagens teatralizadas e performáticas que levavam o público aos aplausos ou às lágrimas. Com o tempo, a música eletrônica ganha espaço e passa a reinar nas boates, modificando o estilo das performances, mais atreladas a um estilo de dança agressivo e frenético. Assim nasce o bate-cabelo, um estilo de dança performado pelas drags em que as perucas giram o mais rápido possível em movimentos circulares.

A evolução das terminologias e a mudança da mentalidade sobre os termos provocou mudanças contundentes no entendimento dessas performances pelos próprios artistas. Durante as entrevistas, várias transformistas relataram se identificar também como travestis.

O mesmo já não aconteceu nas entrevistas com as jovens drag queens: nenhuma relatou o sentimento transexual como fator determinante para suas performances. Em linhas gerais, travestis e transexuais se entendem como mulheres e se expressam dessa forma cotidianamente, enquanto as drag queens possuem um sexo que independe da expressividade que vai ser colocada a partir da montagem, sendo sua realização geralmente motivada por questões artísticas e políticas.

A cultura drag vem, de certo modo, de uma herança da cultura espetacular teatral. No entanto, o foco de nossa discussão não é a drag como categoria do teatro, geralmente imersa de comicidade, performada por homens heterossexuais e com presença garantida no entretenimento pelo apelo humorístico que sua presença suscita. Aqui, interessa-nos falar da drag queen ligada culturalmente à homossexualidade (mesmo que realizada por pessoas heterossexuais) que tem o gênero como pauta de um discurso exposto pelo corpo.

O transformismo e a performance drag brasileira foram contínuos e, portanto, possuem reflexos uns nos outros. Ambos tratam de uma performance de gênero realizada por meio da montagem. Compreendendo as duas performances como arte, pode-se afirmar que nenhuma expressão artística está vinculada a um gênero ou sexualidade de origem. Arte não tem sexo. Aliás, nem a ilusão feminina é contemporaneamente uma prerrogativa para drag queen.

3.3 Drag kings, mulheres drag e outras possibilidades

A performance drag, ao longo da última década, se expandiu e criou inúmeras variações e categorias de performance e de expressão. Drag queens barbadas, peludas, andróginas, drag kings (mulheres performando homens), etc., são figuras cada vez mais presentes na noite.

A mais emblemática dessas incorporações é a das mulheres como parte legítima dessa cultura. À performance drag realizada por mulheres se dá o nome *faux queens* ou mulheres drags. Elas se utilizam dos mesmos elementos da drag convencional: exacerbam os traços do rosto e a vestimenta e agregam o estilo jocoso típico da performance drag.

Sua incorporação, no entanto, vem acompanhada de certa resistência. Em grupos de discussão sobre *RuPaul's Drag Race* no Facebook⁶³, por exemplo, pode-se notar um constante questionamento sobre o fato de mulheres “poderem ou não” serem drag queens. Nota-se, sem dúvida, certa misoginia nessas afirmações, visto que os homens, mais uma vez, poderiam tomar para si o que desejam, no caso, os elementos “femininos” para compor uma performance, enquanto deslegitimam a utilização desses mesmos elementos por mulheres.

O argumento mais utilizado pelos participantes desses grupos é o de que a performance drag tem como base a exploração do polo oposto. Assim, só seriam “legítimas” as performances drag queen (performance feminina a partir de um corpo masculino) e drag king (performance masculina a partir de um corpo masculino). No entanto, como aponta Baker (1994), desde sempre a performance drag é atrelada ao exagero, a levar a afetação a outro nível que extrapole sua definição como homens ou mulheres.

Ou seja, a performance drag é um além-mulher, em que as mesmas possuem total possibilidade de criar essas ilusões, de denunciar opressões de gênero e de padrões estéticos esperados⁶⁴. Além disso, grande parte das performances drag não são realizadas tendo como base a transformação no polo oposto do sistema de gênero. A androginia, inclusive, é uma das mais marcantes características dessa cultura.

Podemos, inclusive, entender a performance de uma mulher drag como ainda mais potente no âmbito desregulação das noções “fixas” de gênero na perspectiva que, muitas delas, podem se passar por homens travestidos. Ou seja, a ampliação da prática drag a partir de corpos de mulheres tem o potencial de transformar a visualidade drag ainda mais desestabilizadora, tendo em vista que o público dessas performances passaria a não compreender, à priori, a materialidade do corpo o qual a drag foi construída. Em entrevista ao G1⁶⁵, Fernanda Aquino, uma mulher drag lésbica, conta:

⁶³ Uma das maiores comunidades sobre o programa no Brasil é o grupo This is not RuPaul's best friends race group com mais de 100 mil integrantes: [<http://bit.ly/2C8qw5B>].

⁶⁴ É preciso destacar, no entanto, que a performance drag também pode servir como reafirmadora tanto das categorias de gênero, quanto das expectativas estéticas a partir do momento em que busca uma representação fidedigna e realística sem um objetivo satírico, debochado ou irônico em sua composição.

⁶⁵ Disponível em: [<https://glo.bo/2xmGfwa>].

[...] quando comecei a sair montada, começou a dar um nó na cabeça da minha mãe. Porque ela já não estava lidando bem com o fato de eu ser lésbica, masculina, e aí, do nada, ela me vê performando uma feminilidade muito forte. Ela chegou a falar que eu ia começar a me prostituir, misturar as coisas. Mas hoje em dia ela entende que não tem a ver com gênero nem com a sexualidade.

Isso aponta o caráter libertário de sexualidade e gênero que essas performances podem proporcionar. A pluralidade dos corpos pelos quais se constroem os corpos drag contemporâneos podem potencializam a denúncia do caráter de construção de gênero artificial gerado pelo uso dos signos da feminilidade/masculinidade. Se mulheres e homens fizessem drag na mesma proporção, como definiríamos quem é o que? Se homens e mulheres fizerem drag kings, exaltando as formas tradicionalmente conhecidas como masculinas, como definir o gênero original daqueles indivíduos?

Na contramão desse pensamento, muitos participantes do grupo de Facebook citado criticavam as performances realizadas por mulheres utilizando como prerrogativa que a construção da mulher drag seria apenas um uso exagerado da maquiagem. Aumentar e criar um novo contorno para a boca, mudar a direção e o formato da sobrancelha, afinar o nariz, delinear as maçãs do rosto, etc. seriam meras aplicações em um rosto já “feminino”, sem “realmente” alteraram.

Contudo, ao fazerem essas modificações as mulheres passam a denunciar o exato mesmo que os homens em drag. Essas performances não servem apenas para realocar os universos masculino-feminino, mas também, como forma de denunciar a opressão sofrida pelas mulheres sobre as características esperadas em seus corpos. Se as mulheres recriam os contornos da boca, transbordando os lábios de maneira grotesca, elas podem criticar as imposições sobre a idealização dos lábios grandes e carnudos, da mesma forma como o afinamento do nariz através do uso da maquiagem pode demonstrar a crítica à idealização do nariz fino desejado.

Para além do comparativo entre essas performances, a drag protagonizada por mulheres também possui características próprias. Como visto na reportagem “*Meet London’s Female Queens*” da VICE⁶⁶, as *lady queens* de Londres fazem o uso do drag

⁶⁶ Disponível em: [<http://bit.ly/2shF1A7>].

como forma de se libertarem não apenas dos estigmas femininos, como também dos homens. A caracterização como drag funciona como fator de repulsa masculina, pois afastam os homens que se confundem sobre o gênero e a sexualidade daqueles indivíduos. Essas performances vêm ganhando espaços nas festas temáticas e nas apresentações em boates por todo Brasil. Há, inclusive, um coletivo nacional composto apenas por mulheres intitulado *Riot Queens*⁶⁷ que se denominam drag queens.

Ao final, seja como forem as interpretações, as mulheres, como sempre ocorreu no percurso histórico, demarcaram seu espaço e, independentemente das conceituações criadas ou dissonâncias de discurso, lá permanecerão. No século XXI discutir o que pode ou não fazer uma mulher, é caminhar na contramão do mundo.

É preciso lembrar, também, que o espaço da performance drag sempre foi dado às mulheres transexuais e travestis. Como abordado, a performance transformista no Brasil, era uma mescla dessas identidades sob um único termo. Da mesma maneira, as drag queens protagonistas das revoltas de Stonewall podem ser consideradas, para muitos, mulheres trans, tendo em vista que as delimitações desses universos eram escassas e as terminologias, inexistentes. Assim, o que se discute, na verdade, é a incorporação de mulheres cis, tendo em vista que as mulheres trans já fazem parte desse processo há bastante tempo.

Mesmo que menos explorada, há também performances drag englobam o sentido contrário do binarismo de gênero, ou seja, a performatividade de uma masculinidade exacerbada ou mesclada com elementos femininos. Esse universo é conhecido como drag kings, ou seja, mulheres que utilizam signos masculinos na construção de um corpo híbrido onde o pontapé inicial é o corpo feminino⁶⁸. Um exemplo claro desse tipo de performance é o *alter ego* Jo Calderone de Lady Gaga, performado durante do *VMA 2011*.

Essa exploração da masculinidade drag nos corpos é algo cada vez mais presente. Figuras constantes na noite, as drag queens barbadas e peludas se proliferam. Um exemplo midiático conhecido é Conchita Wurst, vencedora do Eurovision Song Contest,

⁶⁷ O grupo pode ser acompanhado em: [<http://bit.ly/2Dv99MG>].

⁶⁸ Um exemplo de drag king é Spikey Van Dykey: [<http://bit.ly/2C5zLPI>].

uma competição musical de países Europeus, em 2014. Ao som da música Rise like a Phoenix, Conchita utilizou um vestido longo e vermelho, ao mesmo tempo que uma maquiagem aos olhos e também na barba, para escurece-la⁶⁹.

Há, inclusive, um programa protagonizado apenas por visualidades drags mais contestadoras, o Dragula⁷⁰. Nele, as mais diversas corporeidades se encontram presentes e apresentam de maneira nítida as mesclas de corpos masculinos e femininos na montagem drag. Em Dragula, isso é elevado à potência com apresentações escatológicas e bizarras, já que o programa se propõe a mistura da arte drag com os filmes de horror e a ficção científica.

Como aponta Bragança (2018), mesmo dentro da cena drag convencional, ou seja, das drag queens performadas por homens LGBTs, a cultura drag se modificou. Como falado, a nova cena musical acabou transformando a figura dos DJs como central na noite, relegando as drags para espaços periféricos e marginalizados por todo país. Como forma de adaptação e sobrevivência, a cena drag jovem vem se realocando também para o espaço dos DJs.

Em uma visão geral, a corporalidade drag e os estímulos que elas criam em seus variados públicos adequam essas performances dentro de três categorias teóricas: o camp, o queer – até então constantemente explorados nos trabalhos que abordam essa temática – e a contrassexualidade. Essas categorias ajudam a compreender que a construção do corpo drag não se trata apenas de um recurso estético, mas também político. Vindo do pensamento estadunidense e europeu, essas características drag acompanham, até certo ponto, até a importação dessa estética nos anos 1990 e também no final da década de 2000.

3.4 Se joga no *camp*, pintosa!

Um dos recursos mais atrelados à performance drag é o que podemos chamar de “*camp*”. Se uma parte *sine qua non* da performance drag é sua estética, o sujeito drag e sua performance estão completamente atrelados à esteticidade e artificialidade. Essa

⁶⁹ Essa apresentação pode ser vista em: [<https://bit.ly/2xi3DLD>].

⁷⁰ A primeira temporada do programa está disponível no YouTube.

forma artificial entrelaçada a certa teatralidade de expressão de si é o “*camp*” delineado por Susan Sontag, em *Notas sobre Camp* (1964)⁷¹.

Mesmo aparecendo pela primeira vez na obra *The world in the evening* (1954) de Christopher Isherwood, foi apenas com a autora que o *camp* adentrou o campo do pensamento. Justamente nessa época, como vimos, os movimentos contraculturais estadunidenses de grupos historicamente marginais ganhavam não apenas visibilidade, mas lutavam por mudanças e melhorias sociais.

Ao longo de seu ensaio, Sontag faz 58 apontamentos que não desejam definir ou conceituar o *camp*, mas criar indicativos sobre o que seria essa sensibilidade. Não só não há tradução do termo para o português, como não há conceituação definida ou definitiva, visto que o *camp* escapa a constrações epistemológicas dado o fato de ser uma política dos afetos e da artificialidade que se constrói e se materializa diferentemente em cada contexto histórico e social - a depender, também, do olhar do observador.

O *camp* seria um tipo de esteticismo, um modo de ver o mundo como fenômeno estético (SONTAG, 1964), não em relação à beleza, mas ao artifício, estilização. Seria uma sensibilidade, um imaginário, um comportamento, um gosto pautado no exagero e na exacerbação estética que trabalha via paródia e pastiche (DOLLMORE, 1991, p.311 apud LOPES, 2002, p.7). Ele e se encontra conectado “ao divertimento, a uma seriedade que falha, ao exagero, ao extravagante, ao *demodé*, ao fantástico, à teatralidade, ao artifício, à incongruência” (SOUZA, 2014, p.3453).

Pensemos, por exemplo, nas performances musicais realizadas por drag queens, mais especificamente as dublagens. Nelas, as drags montam cenários, trocam de roupas em segundos, fazem revelações de camadas de roupas, de perucas, exageram no gestual, na simulação do canto pela boca – tudo isso em nome do entretenimento. O *camp*, portanto, pretende divertir e não toma como base qualificações do tipo bom/ruim, bonito/feio, entre outras antíteses do julgamento estético comum.

⁷¹ O texto foi publicado primeiramente no jornal *Partisan Review* e posteriormente fez parte do livro *Contra a interpretação* (1966) da autora.

Ou seja, o *camp* é generoso e pretende divertir, não se baseando em qualificações do tipo bom-ruim, bonito-feio, entre outras antíteses do julgamento estético comum (SONTAG 1964 apud SOUZA, 2014, p.3448).

O *camp* é uma categoria que estabelece mediações, transita entre objetos culturais e o conjunto do social, é mutável no decorrer do tempo e possui uma história e uma concreção delimitáveis, constituindo um conjunto de imagens e atitudes, que por ora podemos chamar não de uma tendência artística, um estilo, mas de um imaginário que tem um papel singular e relevante (LOPES, 2002, p.67).

Ele ganha força, principalmente, pelo fato dos recursos tradicionais que permitem ultrapassar a seriedade convencional, a ironia e a sátira, por exemplo, não possuírem a mesma potência atualmente, visto a uma sociedade supersaturada no qual a sensibilidade contemporânea é educada. O *camp* introduz um novo modelo: o artifício como ideal, a teatralidade (SONTAG, 1987, p.333).

Inspirada nas colocações sobre um alto *camp* e um baixo *camp* de Isherwood (1954), Sontag (1964) traça uma classificação sobre o *camp* ingênuo e o deliberado. O ingênuo, para a autora é mais prazeroso e ocorre quando alguém ou um objeto possui a pretensão de ser sério, mas seu descomedimento acaba o tornando *camp*; já o deliberado é quando o sujeito já possui a intencionalidade *camp* desde sua concepção, como no caso das drag queens.

Se para Sontag (1964, nota nº2) o *camp* é descompromissado e despolidizado⁷², nos aproximamos aqui da noção de *camp* de Denilson Lopes que, no *Terceiro Manifesto Camp* (2002), aponta o fato dessa sensibilidade ser também política, especialmente quando ligado à homossexualidade:

Normalmente um embaraço para a cultura gay pós-Stonewall, o *camp* se tornou político, não só por sua marginalidade inicial, como código específico para pessoas isoladas, excluídas ou solitárias (LONG, S.: 1993, 89/90), forma de sobrevivência, “num mundo dominado pelo gosto e interesses daqueles a quem se serve” (ROSS, A.: 1993, 62), um “heroísmo de pessoas não chamadas a serem heróis” (CORE, P.: 1984,15), até passar a ser utilizado em passeatas e manifestações de

⁷² É preciso salientar que Sontag (1964) aponta o *camp* como apolítico, mas que, no entanto, não compreende os objetos e pessoas *camp* dessa forma, visto que a característica ou a percepção sobre algo como *camp* não retira outras características inerentes à questão. Assim, uma pessoa ou um objeto pode ter características políticas, no entanto, essas características não viriam junto à percepção do *camp*. Um exemplo disso é o *Art Nouveau* discutido pela autora na nota nº 15.

militantes gays (MEYER, M.: 1994, 1), mas pela centralidade do afetivo (LOPES, 2002, p. 18).

Se pensarmos nessa sensibilidade com resposta à tendência normativa das sensibilidades, da estética e do comportamento na sociedade contemporânea, percebemos que o *camp*, especialmente quando atrelado a movimentos contraculturais, possui um caráter extremamente político, mas que seus objetos ou performances intentam transparecer certa frivolidade e até superficialidade. O *camp* pode funcionar, então, como uma forma deliberada de se fazer política sob um manto de futilidade aparente que corrói a ordem, torce valores e os denuncia através, inclusive, da conquista pela comicidade que o exagero pode provocar.

Sob esse jogo de exploração da inadequação, Sontag (1964) e Lopes (2002) identificam uma estrita relação entre o *camp* e a homossexualidade. Para Lopes (2002) o *camp* não é essencialmente gay, ou mesmo pertence aos gays desde sua origem, mas se tornou parte de uma identidade homossexual no último século.

Como comportamento, o *camp* pode ser comparado aos modos exagerados, “afetados”, de determinados homossexuais. Como questão estética, estaria relacionado aos exageros do brega e no culto a certas cantoras da MPB e seus fãs (SOUZA, 2014, p. 3451).

Para Denilson Lopes (2002, p.98-99), mesmo com a crescente normalização do meio homossexual, há um rechaçamento do *camp*. Isso é visível no ideal estético e imagético que valoriza o macho gay em detrimento da bicha afeminada, sendo reflexo do fato do *camp* trazer à tona a afetividade em uma sociedade que percebe “o declínio da heteronormatividade hegemônica, mudanças nos papéis sociais, o desenvolvimento do movimento feminista, mas que, apesar de tudo, coloca o sentimentalismo ainda à margem” (SOUZA, 2014, p. 3452).

Nessa perspectiva, o uso desse ideário pode ser considerado uma estratégia para os sujeitos *camp*. No que tange a homossexualidade, a sensibilidade *camp* não se concretiza apenas como uma política, mas também um meio de sobrevivência, visto que muitas vezes esses sujeitos colocam suas pautas e seus questionamentos na construção artificial de comportamentos e de seus corpos, colocando suas pautas de maneira sutil ou escancarada, criando uma reação de conquista ou de repulsa, a depender de quem olha.

Se para Sontag (1964, nota nº22) o “*camp* é a arte que se propõe seriamente, mas não pode ser levada totalmente a sério porque é ‘demais’”; entendemos que o *camp* deliberado não se quer ser levado a sério, pois sua aparência descompromissada é uma das maiores armas de conquista de espaços e de expansão das pautas as quais traz a estaque. Isso é visível na tomada midiática das drag queens:

A assimilação simplificadora das drag queens no centro da indústria de entretenimento, seja no cinema ou na televisão, sobretudo no que se refere ao humor cáustico e à fantasia de ambiguidade sexual (BUSCH, C.: 1995), mesmo que seja também uma forma de se falar em transexualidade, ao invés de homossexualidade (TYLER, C. A.: 1991, 36), é um exemplo óbvio de circulação do *camp* para além das comunidades gays [...] (LOPES, 2002, p.11).

No entanto, como coloca Souza (2014, p.3458), mesmo que essa sensibilidade tenha sido apropriada pela indústria comercial, o *camp* vai achar outras e novas maneiras de reagir, ao mesmo tempo, a favor e contra os gostos do público; ou mesmo criar novos e estranhos comportamentos, ignorando “o monopólio do refinamento”, como diria Sontag (SOUZA, 2014, p.3458).

Se para Core (1984, p.9) as minorias muitas vezes possuem características inaceitáveis à sociedade – “talento, pobreza, inconveniência física, anomalia sexual” – que geram vulnerabilidade e risadas de todo mundo, o *camp* apresenta-se como uma maneira de camuflar essa humilhação com comportamentos quase tão desviantes como os que escondem (SOUZA, 2014). A performance *camp*, portanto, possui um segredo o qual o sujeito ironicamente quer esconder e evidenciar (CORE, 1984, p.9).

O *camp* também estaria atrelado à categoria de artifício (LOPES, 2002, p.104), não pensado como uma oposição ao real, mas um entre-lugar que dissolve as categorias de real e irreal. As drag queens e o transformismo acabam sendo um dos sujeitos mais aplicáveis nessa ótica, em virtude de serem uma “subjetividade que prefere encarar o mundo como teatro, a vida enquanto transformação contínua, para além de prisões identitárias” (SOUZA, 2014, p.3453).

Essa teatralização não permite que as identidades se cristalizem, criando sujeitos multifacetados. No próprio RPDR há críticas constantes a algumas participantes sobre certa coerência em demasia nos looks e nas performances, sendo os jurados sempre

estimuladores de que esses alter egos criados estejam em constante fluxo relacional e de mudança estética, ou seja, que esses sujeitos estejam em uma emulação constante, um devir contínuo.

O conceito de devir está atrelado a uma ideia de mudança constante, de estar nômade, em oposição ao Ser enquanto imutável. Devir não é atingir uma forma através da imitação, mas encontrar uma zona de indiscernibilidade ou de indiferenciação. Um devir está sempre no meio, não é regido por exclusões como “ou homem ou mulher, ou criança ou adulto, ou humano ou inumano, ou orgânico ou inorgânico, é regido pela conjunção aditiva: ser homem e ser mulher, ser criança e ser adulto, ser humano e ser inumano, ser orgânico e ser inorgânico” (DINIS, 2008, p. 359) [...] Devir seria traçar para si novas singularidades a cada encontro, embarcar em linhas de fuga, desterritorializantes, que desestabilizam nossos hábitos. O devir acontece no encontro, não a partir de referências ou ideias pré-determinadas, fixas ou inabaláveis, mas uma transformação mútua a partir da relação com o outro (SOUZA, 2014, p.3456).

O aspecto dúbio que o *camp* gera é, inclusive, um dos motivos para que as performances drags não sejam sempre entendidas como transgressoras (BUTLER, 2017). Se os sujeitos queer se colocam, muitas vezes, a disposição do riso alheio, a performance que pode transparecer certa condescendência com o machismo e a misoginia, no entanto, demonstra que rir desses indivíduos é rir da própria condição domesticada sem, muitas vezes, racionalizar a questão. Como coloca Lopes (2002, p.68):

O *camp* “seria decorrente da condição de oprimido do homossexual, que torna possível que ele enxergue a natureza artificial de categorias sociais e a arbitrariedade dos padrões de comportamento (MACRAE, E.: 1990, 231), sem pretender a idealização que seria considerar o *camp*, sobretudo na sua associação com travestimento, como basicamente transgressor (BUTLER, J.: 1993, 125 e 235), ao invés de valorizar sua situação intervalar, corrosiva, para além da instabilização entre masculino e feminino.

Se através de sua performance *camp* as drags se aproximam do que Louro (2016, p.7-8) pontua como sujeito “da sexualidade desviante [...] um sujeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da ambiguidade, do 'entre-lugares', do indecível”, sendo, portanto, “um corpo estranho que incomoda, perturba, provoca e fascina”, as drag queens se apresentam, portanto, como um dos mais representativos sujeitos queer e sua corporeidade, performance e construção despontam junto à outras

performatividades de gêneros ambíguas, como uma das mais desestabilizadoras das noções normativas.

3.5 Dando coió na heteronormatividade: o queer

O termo “queer” outro um vocábulo pertencente à língua inglesa e que não possui uma correspondência precisa em português. Algumas aproximações falam sobre “estranho”, “ridículo”, “excêntrico”, “raro”, “extraordinário” (LOURO, 2004, p. 38) ou mesmo “abjeto”. De forma geral, pode-se compreender o termo como uma oposição ao “normal” ou a normalização. É uma palavra comumente usada para se referir a gays, lésbicas, travestis, transexuais e outras possibilidades de forma pejorativa em países anglófonos e que contemporaneamente acabou sendo incorporada por parte dos movimentos LGBT (acadêmicos e ativistas) como forma de resistência. Dessa maneira, “a palavra ‘queer’, que antes era proferida ou sussurrada como insulto, agora é orgulhosamente reivindicada como marca de transgressão por pessoas que antes se chamavam a si mesmas de lésbicas e gays” (SPARGO, 2017, p.9).

Dentro do campo acadêmico, uma série de estudos – e estudiosos – acerca das sexualidades, desejos e gênero foram aglutinadas sob um campo de pensamento conhecido como Teoria Queer. No entanto, esse campo não se configura estritamente como uma teoria una, mas uma área multidisciplinar que tem como centralidade a função de questionar, denunciar e transformar estruturas políticas, sociais e culturais que promovem a manutenção de sistemas de opressão sobre os sujeitos e seus corpos.

Isso, portanto, coloca o queer não apenas como um campo de conhecimento, mas também um território de ação que, em ambos os casos, pensa e age sempre de forma não ortodoxa. O pensamento queer também não se configura como um espaço estático, mas um olhar para o mundo que visa a modificação e, portanto, também pode se modificar a partir das rupturas e mudanças de paradigmas sociais que possam vir a ocorrer.

Para Miskolci (2015), a Teoria Queer não se apresenta como um pensamento estadunidense importado como colocam alguns autores⁷³, mas um campo de pensamento multisituado, que se baseou em correntes de pensamento e autores diversos e, a partir disso, também se dissipou em variados pontos do planeta. Sua gênese, portanto, não teria ocorrido com a primeira veiculação do termo “*Queer Theory*” no campo acadêmico com Teresa de Lauretis em uma conferência na Califórnia em 1990 e nem pela ampliação do discurso alcançado através do pensamento de autoras como Judith Butler (*Problema de Gênero*, 1990) e Eve Sedwick (*Epistemologia do Armário*, 1991).

O queer, como qualquer outro campo investigativo teria se dado antes mesmo de sua conceituação. Guy Hocquenghen (*O desejo homossexual*, 1977), Deleuze e Guattari (*O Anti-Édipo*, 1972), Jeffrey Weeks (*Coming Out*, 1977), Magnus Hirschfeld (*Die Travestiten*, 1925), Mary MacIntosh (*The Homosexual Role*, 1968), etc., são alguns dos autores que já tangenciavam, cada um sob uma perspectiva, questões queer em suas investigações, fornecendo bases para uma posterior sistematização epistemológica.

Há uma preocupação no Brasil sobre a aplicabilidade dessas perspectivas “importadas” para o contexto nacional (PELÚCIO, 2014; MOÇAMBA, 2016; PEREIRA, 2012). Esses autores compartilham uma visão:

bastante crítica quanto ao modo como, no que diz respeito à geopolítica do conhecimento afinada em escala global, a produção teórica queer brasileira deve desafiar, desde as margens, os postulados projetados como verdade pela colonialidade do saber, regime que visa definir – segundo uma hierarquia na qual os saberes do “Sul Global” são necessariamente inscritos por efeitos de subalternidade, ao passo que as produções euroestadunidenses são hiperestimuladas e sobrevalorizadas – o que conta ou não como “teoria de ponta” (MOÇAMBA, 2016).

Pereira (2012), por exemplo, ressalta que no Brasil haveria outros dispositivos que influenciariam o corpo, como as religiões afrobrasileiras (umbanda, candomblé ou quimbanda) que fogem da centralidade dos elementos de matriz biotecnológica na

⁷³ Há por parte os estudiosos, inclusive, um incômodo sobre o termo em inglês ser usado em outros contextos, havendo tentativas de tradução, como os termos *teoria cuir*, *teoria vadia*, *teoria cu*, *teoria rarita*, *teoria torcida*, *teoria transviada*, etc.

produção do corpo propostos principalmente por autores euroestadunidenses como Paul B. Preciado e Michel Foucault.

O pensamento feminista, em especial o radical, se configura como uma das influências epistêmicas mais fundamentais ao pensamento queer. Foram essas pensadoras que apontaram para os limites da cidadania e criticaram o suposto olhar neutro pelo qual se construiu o conhecimento, a política e as instituições modernas pelo olhar masculino.

Sob essa ótica os estudos queer percebem o olhar heterossexualizado e generificado dentro da linearidade esperada a partir do sexo biológico, do desejo e das práticas sexuais como os responsáveis pela produção de conhecimento. São essas pessoas que costumeiramente fazem política e possuem maior influência sobre a ordem cultural e social (MISKOLCI, 2015), construindo de modos de vida a partir da ótica masculina e heterossexual.

Mesmo o crescimento sobre os estudos das sexualidades e do gênero durante a década de 1970 com os estudos gays e lésbicos, as expressões sexuais e de gênero dissidentes continuaram a serem vistas como minorias⁷⁴, reforçando a contraproducente ideia de uma heterossexualidade natural e dominante (MISKOLCI, 2009). Foi apenas em 1980 com o pós-estruturalismo que se cristalizou uma ideia central para a perspectiva queer: a de que a sexualidade e o gênero não são dados gerados por componentes biológicos (é claro, não ignorando também a biologia como parte do sujeito), mas como resultado de assimilações feitas pelas instituições, pela política e pela cultura, fornecendo a visão de que as condições de os sujeitos – e seu caráter masculino/feminino – não é uma condição natural, mas um constructo moldável e não preexistente.

Como outros aspectos do comportamento humano, as formas institucionais concretas de sexualidade em qualquer época ou lugar,

⁷⁴ No pensando queer, não há como dimensionar essas questões, visto que não haveriam identidades fixas. Os binômios homem-mulher; feminino-masculino, talvez não existissem em um mundo onde todos pudessem ser livros e transitassem como bem entendessem. Como coloca Miskolci (2015, 00:34:10): “Será que todos nós se tivéssemos condições familiares, educacionais, institucionais para vivenciarmos os nossos desejos livremente, essas fronteiras não desapareceriam? E a ideia de que as pessoas cabem em duas ou três orientações do desejo se dissiparia?”

são produtos da ação humana. Estão imbuídas de conflitos de interesse e manobras políticas, tanto deliberadas como fortuitas. Nesse sentido, o sexo é sempre político (RUBIN, 1993, p.4).

Michel Foucault, em *História da Sexualidade I* (2017a), coloca o sexo como um dispositivo histórico de poder central na formulação de toda a ordem social (SPARGO, 2017), a partir disso, os estudos queer vão buscar entender os meandros pelos quais essas determinações se manifestam. Em geral, o que se é percebido, é que houve uma heterossexualização da sexualidade que naturalizou o desejo pelo sexo oposto, compreendendo apenas esse como natural se baseado principalmente no peso da questão reprodutiva (MIKOLCI 2015).

Para Miskolci (2015) há um forte vínculo da Teoria Queer com os anos 1980. Isso se dá por fatores aqui já levantados, com a epidemia da AIDS que passa a marcar tanto movimentos sociais quanto a produção acadêmica da época, além de questões da política macro, como o levante de governos conservadores (lembramos do duo Margareth Thatcher na Inglaterra e Ronald Regan nos Estados Unidos), criando um discurso reativo ao contexto da época. Esse discurso ocorreu em moldes muito próximos ao que Foucault (2017a, p.111) identificou no aparecimento do discurso legal e psiquiátrico do século XIX, que possibilitou:

[...] um avanço bem marcado dos controles sociais nessa região de 'perversidade'; mas também possibilitou a constituição de um discurso 'de reação': a homossexualidade pôs-se a falar por si mesma, a reivindicar sua legitimidade ou sua 'naturalidade' e muitas vezes dentro do vocábulo e com as categorias pelas quais era desqualificada do ponto de vista médico.

Há uma mudança do eixo da política sexual que passa da defesa das identidades para uma crítica das normas sociais no que toca o gênero e a sexualidade. É essa virada dos anos 80 que vai possibilitar o queer, essa percepção de que tem que ir dos sujeitos e da defesa de alguns sujeitos, que supostamente seriam uma minoria, um grupo calculado para uma problemática que é de toda a sociedade (MISKOLCI, 2015, 00:34:30)

Nesse período, toda construção de uma revolução sexual que ocorria desde Stonewall foi desarmada com o início da epidemia, onde ocorreu uma repatologização do comportamento homossexual (PELÚCIO; MISKOLCI, 2009). Isso acabou gerando, concomitantemente, o que Miskolci (2017) aponta como um refluxo conservador. As expectativas geradas na revolução sexual acabaram se convertendo parcialmente em

lutas por assimilação: casamentos e direitos dos homossexuais viraram as novas bandeiras de parte dos movimentos.

Se, principalmente após a Crise da Aids, grande parte dos homossexuais buscaram sua assimilação social através de um “bom mocismo” nas formas tradicionais sociais, desejando ser reconhecidos como sujeitos “decentes” e de plenos direitos, a política queer implica outra visão⁷⁵: em vez de se aderir a uma noção de cidadania dada, é preciso uma luta política por novas formas de se criar a sociedade⁷⁶. O queer não encara a homossexualidade (e as variantes de gênero e sexo) como minorias⁷⁷.

O queer, portanto, surge dos sujeitos inclinados a transformar a sociedade, a criticar o que é dado e o que é considerado natural e que buscam, ao invés da assimilação aos ditames sociais, uma transformação profunda objetivando uma reconfiguração social que agregue todos os corpos.

O medo de uma política transformadora foi o que causou, no Brasil, a “reinterpretação” do termo “queer” como “ideologia de gênero”. A reação à vinda da filósofa Judith Butler, um dos nomes mais importantes desse campo científico, em 2017, para um congresso que trataria da questão do conflito entre Israel e Palestina, mostrou o medo social por mudanças no *status quo*⁷⁸.

Se as instituições, a ordem jurídica, a cultura e a política são dependentes de uma ordenação da sexualidade e do desejo (FOUCAULT, 2017a) – e do gênero –, uma reconfiguração da percepção sobre essas questões amedronta a sociedade

⁷⁵Essa tensão entre as cisões do movimento homossexual (radical e assimilacionista) pode ser vista no livro *The Trouble With the Normal* (1999) de Michael Normal.

⁷⁶Esse é o principal fator de diferenciação dos estudos queer em relação aos “estudos gays e lésbicos”, outro campo de pesquisa científica da sexualidade e do gênero. Os pensadores dos estudos gays e lésbicos têm o entendimento das expressões sexuais não normativas como minorias, o que reforça a contraproducente ideia de uma heterossexualidade natural e dominante.

⁷⁷No pensamento queer, não há como dimensionar essas questões, visto que não haveria identidades fixas. Os binômios homem/mulher; feminino/masculino, talvez não existissem em um mundo onde todos pudessem ser livres e transitassem como bem entendessem. Como coloca Miskolci em uma fala no I Seminário Queer, em 2015: “Será que todos nós se tivéssemos condições familiares, educacionais, institucionais para vivenciarmos os nossos desejos livremente, essas fronteiras não desapareceriam? E a ideia de que as pessoas cabem em duas ou três orientações do desejo se dissiparia?”

⁷⁸Acusada de ter vindo propagar a “ideologia de gênero” no Brasil, manifestantes promoveram uma caça às bruxas em plena entrada do Sesc Pompéia. Aos gritos de “queimem a bruxa!” e empunhando crucifixos, manifestantes atearam fogo a uma boneca vestida de bruxa com o rosto de Butler. Além disso, Butler e sua esposa foram agredidas fisicamente ao embarcar de volta para os Estados Unidos.

“especialmente a brasileira que descende de processos coloniais e de escravidão”, sendo uma nação que se construiu “sobre o medo da possibilidade de que as pessoas alcancem a igualdade” (MIKSOLCI, 2015, 00:39:55).

A perspectiva queer pretende torcer nosso olhar para percebermos o mundo de maneira não linear entre o gênero, o sexo, o desejo e as práticas sexuais. Ou seja, pretende que criemos uma visão não normativa de se viver e de estarmos constantemente abertos a possibilidades que fujam de concepções preestabelecidas, não aceitando divisões simplistas que acabam por legitimar o que é linear e padronizado e que torna abjeto e preferencialmente fora de cena o que não se enquadra. A Teoria Queer seria então, apenas um rótulo para um conjunto de pesquisas e de ações políticas, nem sempre coesas, mas que objetivam reconhecer possibilidades de transformação e de autonomia envolvendo o gênero, a sexualidade e o desejo.

Ou seja, em geral, os estudos queer apontam para o fato de, durante o percurso histórico, ter havido uma heterossexualização da sexualidade que naturalizou o desejo pelo sexo oposto, compreendendo apenas esse como natural, balizando-se, principalmente, no peso da questão reprodutiva. Foucault (2017) identificou no aparecimento do discurso legal e psiquiátrico do século XIX um avanço propositado dos controles sociais sobre essas “perversidades”.

Foi dentro do campo de pensamento queer que as drag queens ganharam certa proeminência no mundo acadêmico visto terem sido um dos objetos mais utilizados por Judith Butler. Para a Butler (2017), as drag queens possuiriam não apenas uma visualidade ambígua, mas também poderiam tanto trabalhar no sentido de desestabilizar concepções heteronormativas e de linearidade entre sexo, gênero e corpo, como poderiam, por outro lado, reproduzir ideais de feminilidade que oprimem as mulheres quando, por exemplo, fazem uso desses signos de forma tão realística que aparentemente não chegariam a criar um estranhamento nos espectadores.

No entanto, mesmo a performance drag fidedigna dos signos femininos, pode, por exemplo, gerar estímulos eróticos ou sexuais em relação a sujeitos heterossexuais que, no momento da performance que se compreende a realidade (ou a ficção) da figura que performa, toda uma estrutura societária de linearidade compulsória entre sexo,

corpo e gênero e de determinismos entre sexualidades heterossexuais e homossexuais se desfaz. Em RPDR, por exemplo, a participante Courtney Act (alterego de Shane Jenek), se tornou célebre por sua aparência extremamente feminina⁷⁹ que poderia levar qualquer homem heterossexual a questionar suas próprias concepções de masculinidade. Shane Jenek, inclusive, coloca seu gênero em um entre-lugar cisgênero/transgênero⁸⁰. No Brasil, os *reacts*⁸¹ dos videocliques de Pablllo Vittar estão repletos de reações confusas e comentários que assumem certa confusão dos sentidos pelo rebolado e *bate cu* da drag queen.

O papel disruptivo das drag queens sobre as normativas de gênero as aponta como indivíduos de extrema relevância que hoje, potencializados por esse alcance midiático, podem se apresentar mais do que nunca como “trabalhadoras” de uma possível revolução sexual. Se, conforme Teresa de Lauretis em seu célebre texto *A Tecnologia do Gênero* (1994), os discursos, dos quais a mídia é contemporaneamente um dos maiores produtores, contribuem para reafirmar as divisões entre os gêneros, a abertura midiática para as drag queens, em um contrafluxo, possui o potencial libertador e denunciativo de desregular essas padronizações.

É claro que, seguindo o pensamento de Butler (2017) sobre a performance drag poder também funcionar como uma reiteração dos universos masculino/feminino, algumas aparições midiáticas, especialmente as que são compreendidas de forma simplista como “homens vestidos de mulheres”, trabalham na contramão.

Pensemos, por exemplo, no sucesso do ator Paulo Gustavo em suas comédias. O caráter cômico apresentado por seus personagens baseados nas representações da mulher pode imbuir, mesmo que não intencionalmente, um certo reafirmamento da divisão entre os universos masculino e feminino. Paulo Gustavo seria um ator homem

⁷⁹ Inclusive, quando Courtney Act faz sua entrada em RPDR, ao entrar na sala com as outras participantes ela pergunta “É aqui o American Next Top Model?” fazendo uma brincadeira sobre sua aparência e um programa de modelos exibido também na televisão estadunidense. Disponível em: [<http://bit.ly/2ECPtrB>].

⁸⁰ Disponível em: [<http://logo.to/2CxbC4N>].

⁸¹ *React* é o termo popular para vídeos de reação populares no YouTube. Neles, os *youtubers* gravam vídeos de si mesmos reagindo a um determinado conteúdo.

representando uma “figura feminina fidedigna” a partir das vestimentas, do gestual e do comportamento, objetivando uma simples verossimilhança⁸².

A fragilidade das imposições normativas de gênero aparece, por exemplo, em Pablllo Vittar. Sua figura é composta por perucas coloridas, usos da maquiagem como forma de rearranjar as feições do rosto, roupas que vão além de um uso cotidiano das vestimentas, etc. Dada a confusão gerada pela sua composição masculina e feminina simultânea em um corpo que brinca, ainda, com a sexualidade, Pablllo, mesmo com uma figura feminina próxima da verossimilhança, consegue desnortear os binômios: homem/masculino; mulher/feminino.

A figura de Pablllo, inclusive, está longe de unanimidade. Para alguns, sua figura também recria padrões, inclusive do feminino, tendo em vista seu corpo magro, suas pernas longas, seus traços finos, etc. A drag apresentaria padrões estéticos do idealismo da mulher. Falta, nessa equação, pensarmos que Pablllo é uma figura nordestina e homossexual que abraça e explora sua afetação como um recurso, não apenas de sobrevivência no sentido de enfrentamento, mas também financeiro. A própria escolha de nome para sua drag já demonstra a intencionalidade desreguladora que sua performance busca. Sua popularização ainda ocorre em meio a uma polarização político-social e do levante conservador.

Através da sensibilidade *camp* e das intencionalidades queer, as drag queens se apresentam, como pontua Guacira Lopes Louro em *Um Corpo Estranho* (2004), como um sujeito “da sexualidade desviante” com “um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da ambiguidade, do 'entre-lugares', do indefinível”, sendo, portanto, “um corpo estranho que incomoda, perturba, provoca e fascina”. A corporeidade e a performance drag queen se apresentam, junto às outras performatividades de gênero ambíguas, como uma das ações mais denunciativas das noções normativas.

⁸²Mesmo que as performances drag do teatro não sejam nosso foco, o sucesso estrondoso de Paulo Gustavo o coloca como um objeto importante de ser observado no contexto midiático atual.

3.6 Nem mana, nem mano, nem mona: a contrassexualidade

Como apontado, a performance drag é um acontecimento complexo: ela consiste em uma minoria (homossexual) que passa por uma transformação momentânea estigmatizada (homem travestido) visando parecer/se aproximar/homenagear (e outras possibilidades) com mulheres (ou outras possibilidades). A drag queen, portanto, é constituída na mescla de três potências oprimidas para construção de um novo corpo temporário. Esses indivíduos seriam, assim, um dos exemplos mais didáticos de toda a compreensão de Preciado (2017) acerca de seu conceito de contrassexualidade, que, para o autor (2017, p.22) consiste em:

uma teoria do corpo que se situa fora das oposições homem/mulher, masculino/feminino, heterossexualidade/homossexualidade. Ela define a sexualidade como tecnologia, e considera que os diferentes elementos do sistema sexo/gênero denominados “homem”, “mulher”, “homossexual”, “heterossexual”, “transexual”, bem como suas práticas e identidade sexuais, não passam de máquinas, produtos, instrumentos, aparelhos, truques, próteses, redes, aplicações, programas, conexões, fluxos de energia e de informação, interrupções e interruptores, chaves, equipamentos, formatos, acidentes, detritos, mecanismos usos, desvios...

O termo foi desenvolvido tendo como partida os estudos de Foucault, particularmente sua afirmação de que a forma mais eficaz de resistência à produção disciplinar da sexualidade não é o embate contra a proibição, mas sim “a contraproduktividade, isto é, a produção de novas formas de prazer-saber alternativas à sexualidade moderna” (PRECIADO, 2017, p.22). A prática contrassexual, portanto, pode ser compreendida como um projeto de resistência à normatividade e, tanto quanto, uma reformulação social onde as visualidades, as práticas sexuais e os gêneros não apenas se modifiquem, mas deixem de representar uma questão.

O trabalho de Preciado “rompe com toda uma série de binômios oposicionistas: homossexualidade/heterossexualidade, homem/mulher, masculino/feminino, natureza/tecnologia” (BOURCIER apud PRECIADO, 2017, p.11). A contrassexualidade seria “uma análise crítica da diferença de gênero e de sexo, produto do contrato social heterocentrado, cujas performatividades normativas foram inscritas nos corpos como verdades biológicas” (PRECIADO, 2017, p.21).

A visualidade de Isabelita dos Patins (alterego de Jorge Iglesias) funciona como exemplo da construção contrassexual do corpo. A exuberância da construção de seu corpo por meio, não apenas do extensivo uso da maquiagem (com uma infinidade de camadas de blush, base, sombra, rímel, cílios, pedrarias, lápis, etc.), mas roupas sempre elevadas ao último grau de complexidade (criadas com cola, fitas, enchimentos, brilhos, apliques, etc.) criam um sujeito híbrido, nem homem, nem mulher, uma quimera que vai além de qualquer conceituação, alcançando um status de espectro que perpassa os gêneros, mas vai muito além.

Para o autor, o corpo é um espaço de construção política que sofre opressões, mas também pode funcionar como um centro de resistência. Ele seria o espaço mais intenso de disputa. Isso vem de sua própria vivência, tendo em vista que Preciado é um homem trans⁸³. Seu pensamento vem na esteira de uma explosão das expectativas, da naturalidade do ser e da “normalidade”. Para ele, não se trata de criar uma nova natureza, uma outra regulação do sexo, do corpo e da sexualidade, mas justamente seu fim como ordem que legitima a sujeição de certos corpos a outros (PRECIADO, 2017, p.21).

Nesse ponto, a popularização da performance drag através do contemporâneo alinhamento midiático é fatídico em espalhar essas representações-outras para públicos antes inatingíveis. Não é possível, hoje, algum brasileiro não ter tido contato com a existência de alguma drag queen, tendo em vista que os espaços habitados por esses indivíduos são inúmeros depois que permearam diversos espaços midiáticos (notícias no impresso e na web, grade televisiva, músicas do rádio, etc.). Ou seja, o travestimento (que englobaria, logicamente, não só as drag queens, mas toda uma gama de sexualidades e generificações não normativas) que esteve estruturalmente fadado à abjeção e ao hábito noturno, passa a ser mais visível.

Quando aborda a contrassexualidade, Preciado (2017) engloba a sexualidade, o gênero e o sexo, assim como a construção do sujeito drag atrelado à comunidade LGBT

⁸³ Na verdade, por mais que autores coloquem Preciado como um homem trans, o autor aponta em sua biografia de *Manifesto Contrassexual* (2017, p.223): “se sou homem ou mulher? Esta pergunta reflete uma obsessão ansiosa do ocidente. Qual? A de querer reduzir a verdade do sexo a um binômio. Eu dedico minha vida a dinamitar esse binômio. Afirmo a multiplicidade infinita do sexo!”.

(que, como vimos, se diferencia da performance drag teatral, por exemplo). As diversas possibilidades da performance de gênero (drag queens, drag king, faux queens, etc.) suscitam uma complexa teia de possibilidades do corpo, incluindo aí, interpretações mais fantásticas de construção desses corpos.

A exploração de elementos extracorpóreos funciona como forma de significar esses corpos criando objetos sintéticos, híbrido do corpo “natural” com elementos “tecnológicos”, como espumas, maquiagens, apliques, roupas, etc. Esses, facilmente apreendidos como artificiais, podem mostrar através da visualidade os constructos pelos quais se dão nossa sexualidade e apreensão de gênero. Essa desestabilização do gênero e da sexualidade – pois, pensemos, muitas pessoas heterossexuais podem se sentir sexualmente atraídas pelas figuras construídas – são uma insubordinação às normativas sociais, portanto, produtoras de um contrapoder e contrassexuais.

Em seu livro, Preciado (2017) também busca elaborar pensamentos a partir de algumas temáticas. A performance drag em muito se assemelha à perspectiva de Preciado (2017) sobre o dildo. Ambos são desenvolvidos tendo como base serem suplementos prostéticos, imitações, trabalham com a simulação (e dissimulação) do corpo. Eles demonstram que a natureza do corpo pode ser criada. O dildo (ou a performance drag) é a verdade da heterossexualidade como paródia. Tanto a lógica do dildo, quanto da performance drag provam que os próprios termos do sistema heterossexual masculino/feminino não passam de elementos entre muitos outros de um sistema arbitrário de significação. Nas drag queens, os enchimentos com espuma, o remapeamento facial realizado pela maquiagem, etc. são, assim como o dildo, “indicadores da plasticidade sexual do corpo e da possível modificação prostética do seu contorno” (PRECIADO, 2017, p.79).

Da mesma maneira, quando elabora seu pensamento acerca do fetichismo como um processo contrassexual, Preciado (2017) fala que ele atua como uma moderna produção do corpo e a relação deste com os objetos manufaturados. A história da sexualidade estaria, então, atrelada à história artificial da produção. Essa lógica se potencializa quando pensamos no corpo drag. Por sua construção ser elaborada tendo como base o uso dessa cadeia de produtos, as drag queens estariam também permeadas por essa relação de construção do corpo através dos objetos. A onda drag

contemporânea, em especial, tendo em vista que para ela se criam cadeias de produtos específicos, como: perucas front-lace caríssimas, colas para peruca, botas espalhatosas e em números maiores, batons, cílios postiços, base, corretivo, sombra, lápis, paletas variadas de cores, incluindo até a fita adesiva específicas para a melhor *aquendação da neca*. São inúmeros os potenciais de consumo desses públicos.

Preciado (2017) coloca que no âmbito contrassexual, não devemos nos definir pelo sexo, gênero ou sexualidade, mas nos reconhecer como “corpos falantes” equivalentes entre si. Esses corpos “reconhecem em si mesmos a possibilidade de acender a todas as práticas significantes, assim como a todas as posições de enunciação, enquanto sujeitos, que a história determinou como masculinas, femininas ou perversas. Por conseguinte, renunciam não só a uma identidade sexual fechada e determinada naturalmente, como também aos benefícios que poderiam obter de uma naturalização dos efeitos sociais, econômicos e jurídicos de suas práticas significantes” (PRECIADO, 2017, p.21).

A contrassexualidade não está interessada nas definições, mas nas indefinições. Tendo como base suas provocações, não definiríamos o corpo drag como “um homem utilizando elementos femininos”; “mulher exagerando esses elementos” ou quaisquer outras elaborações, mas como expressões desses corpos. Para Preciado (2017, p.30):

A bicha, o travesti, a drag queen, a lésbica, a sapa, a caminhoneira, a butch, a machona, a bofinho, as transgêneras, as F2M e os M2F são "brincadeiras ontológicas", imposturas orgânicas, mutações prostéticas, recitações subversivas de um código sexual transcendental falso.

Diferente, por exemplo, da construção do corpo trans que não se identifica com o sexo de origem, a performance drag está mais próxima da realidade contrassexual tendo em vista que já busca, a partir da temporalidade restrita de cada performatividade de gênero (por exemplo, como homem no cotidiano e como mulher em festas e eventos) de compreender e praticar essa renúncia da simples adequação de gênero.

Pablo Vittar, uma das mais populares drag queens do mundo, é também um dos maiores exemplos de como as drags não apenas podem ser entendidas como sujeitos contrassexuais, mas também produzem significações intencionais com seus corpos em

um processo de “proletariado contrassexual” (PRECIADO, 2017). Em entrevista⁸⁴, Pablllo afirma:

Sempre gostei de passear entre o universo masculino e o feminino, nunca vi uma barreira entre os dois, então até hoje tenho isso comigo, não tenho uma linha entre um e outro, passeios pelos dois lados sempre. [...] Pode me chamar de ela ou de ele que vou atender da mesma maneira. Pode parecer confuso, mas é que não estou presa e nenhum deles.

Essa fala denota que a construção contrassexual das drag queens não se dá apenas no entendimento dos próprios corpos, mas em uma política de ressignificação desses corpos em possibilidades mais abrangentes ou mesmo irrestritas que se perpetuam em parte do público que passa a ter contato com essas visualidades.

Além disso, a construção do corpo drag não é sempre a mesma. Por mais que grande parte das drag queens tenham uma ideia de uma persona, elas se alteram em cada montagem. Assim, uma mesma drag pode performar uma feminilidade extrema em um dia e, no seguinte, criar uma persona andrógina, animalesca ou outras possibilidades. Preciado (2017, p.30) identifica que são nesses espaços “de paródia e a transformação plástica que aparecem as primeiras práticas contrassexuais como possibilidades de uma deriva radical com relação ao sistema sexo/gênero dominante”.

A contrassexualidade supõe que o sexo e a sexualidade (e não somente o gênero) devem ser compreendidos como tecnologias sociopolíticas complexas. Ela não rejeita a hipótese das construções sociais de Butler ou as psicológicas de gênero, mas as realocam dentro de um sistema tecnológico mais amplo que influencia de maneira mais articulada sobre os indivíduos e seus corpos (PRECIADO, 2017, p.24-25). A natureza humana seria um efeito dessa tecnologia social que perpetua regulações específicas nos corpos, nos espaços e nos discursos, distorcendo o conceito de natureza com o de heterossexualidade e criando o que ela define como tecnologia social heteronormativa.

Os papéis e as práticas sexuais, que naturalmente se atribuem aos gêneros masculino e feminino, são um conjunto arbitrário de regulações inscritas nos corpos que asseguram a exploração material de um sexo sobre o outro” (PRECIADO, 2017, p.26).

⁸⁴ “‘Sempre fui extremamente feminina’ declara Pablllo Vittar”. Matéria de Liliane Cutrim para o Imirante. Disponível em: [<https://bit.ly/2ljlRLN>].

Com isso, a sociedade legitima e naturaliza alguns corpos, relega outros às margens ou mesmo eliminam os mais “perversos”⁸⁵. A contrassexualidade, na contramão:

tem como tarefa identificar os espaços errôneos, as falhas da estrutura do texto (corpos, intersexuais, hermafroditas, loucas, caminhoneiras, bichas, sapas, bibas, fanchas, butchs, histéricas, saídas ou frígidas, hermafrodykes...) e reforçar o poder dos desvios e derivações com relação ao sistema heterocentrado (PRECIADO, 2017, p.27).

Realocando a discussão de Preciado (2017, p.83), poderíamos dizer que as performances drag desvia o corpo de sua origem “autêntica” porque é alheio às características que supostamente imita. Estranha à natureza e produto da tecnologia, a performance drag comporta-se como uma máquina que não pode representar a natureza senão sob o risco de transformá-la. Relegada, até agora, à categoria de imitação secundária, o corpo drag ajuda a abrir uma linha de evolução da carne alternativa à “natureza”.

Através da construção desse corpo assumidamente artificial, as drag queens como sujeitos contrassexuais colocariam a si mesmas como uma possibilidade de ascender a todas as práticas significantes, assim como a todas as posições de enunciação enquanto sujeitos, indo além do que a história determinou como masculinas, femininas ou perversas. Por conseguinte, as drag queens renunciam não só a uma identidade sexual fechada e determinada naturalmente, como também aos benefícios que poderiam obter de uma naturalização dos efeitos sociais, econômicos e jurídicos de suas práticas significantes.

⁸⁵ Pensemos, por exemplo, no caso das travestis no Brasil, onde a expectativa de vida é de apenas 35 anos, metade da média nacional. Mesmo assim, poucas são as iniciativas que busquem o real enfrentamento dessa questão e ínfimas são as ações realizadas pelo governo. Leia mais em: [<https://bit.ly/2AHQFox>].

4. AFETOS E DESAFETOS A PARTIR DA CENA DRAG MIDIÁTICA

4.1 *Shantay, you stay*: o reavivamento cultural drag

Se a cultura drag brasileira viveu em certo ostracismo, como explicar seu ressurgimento de maneira tão intensificada na última década? Mesmo as performances drag tendo um potencial transgressor que pode incomodar parcelas significativas de público, o fato de estarem intrinsecamente ligadas à estetização e ao exagero realizado em um território lúdico, torna as drag queens produtos facilmente moldáveis aos interesses da indústria do entretenimento.

Como mostra Foucault (2017a), quando se visualiza a história da representação da homossexualidade, é possível afirmar que a visão social de sua corporeidade sempre oscilou entre o corpo abjeto e a personificação da ilegalidade, por meio da histórica supressão de base religiosa e, mais recente, dos discursos médico-legais que patologizaram comportamentos considerados desviantes. Na contemporaneidade essa situação avançou em certos aspectos, entretanto, ainda parece ser preciso alguma estrutura interessada para que culturas minoritárias, como a LGBT, ganhem espaço e visibilidade na grande mídia.

Há uma compreensão difundida de que a virada do milênio trouxe à tona diversas lutas políticas e movimentos sociais adormecidos, latentes ou sem projeção até a década anterior, e que nesses caldeirões culturais emergiram mudanças sociais em muitas direções (DOWNING, 2004, p. 25). Em conjunto a essas novas conquistas dos movimentos sociais ao redor do globo⁸⁶, que novamente promovem certa liberação homossexual, uma nova visão de mercado vem se fortalecendo: a do mercado de nichos (ANDERSON, 2006).

Essa reestruturação busca produtos que conquistem públicos consumidores menores, em vez de investir apenas em produtos robustos focados em criar grandes hits de mercado. Como fala Jesús Martín-Barbero (1993), a capacidade de adaptação do capitalismo para sua sobrevivência é uma de suas maiores características e, com isso, as

⁸⁶ O casamento entre pessoas do mesmo sexo, por exemplo, já é uma realidade em mais de 20 países.

indústrias da cultura abrem espaços, inclusive, para protagonismos minoritários e de expressão popular que acabam fomentando públicos de nicho dentro de uma grade ainda hegemônica. Pode-se afirmar, então, que a hegemonia, quando desafiada, intenta realocar esse desafio dentro da sua gramática, ressignificando a disputa dentro de seu próprio escopo, tornando o processo de identificação de mídias contra-hegemônicas mais difuso.

A partir dessa ótica, cria-se um mercado interessado, em que o homossexual vai, não só deixando de ser indesejado, mas tornando-se um grupo social para o qual devem ser criadas táticas de exploração mercadológica. Dentro do marketing, por exemplo, os homossexuais se transformam em uma categoria própria, os DINKs⁸⁷, que criam uma imagem homossexual sob o olhar da economia, enaltecendo suas práticas de consumo em detrimento das suas características sociais.

De olho em uma nova fatia de mercado, nasceu em 2009 o programa *RuPaul's Drag Race*, fortemente inspirado no formato de *America's Next Top Model* e *Project Runway*⁸⁸. Sua fórmula é simples: uma dúzia de drag queens em um espaço de trabalho abastecido com tecidos, maquiagem, acessórios, perucas, sapatos e uma cadeia de outros produtos comercializáveis, realizando desafios de costura, dança, canto, atuação e comédia. Os episódios culminam em uma batalha de dublagem e eliminação de uma das competidoras. Isso tudo aspirando também a um prêmio em dinheiro e a uma coroa representativa do título de “*próxima superstar drag dos EUA*”.

Tendo como jurados personalidades do entretenimento norte-americano, o programa tem como criador, apresentador e peça fundamental das dinâmicas, RuPaul Charles⁸⁹, a primeira drag queen a alcançar notoriedade fora do circuito LGBT com seu hit *Supermodel (You Better Work)* de 1993. RuPaul foi também vocalista da banda Wee Wee Pole, ator em mais de 50 filmes e seriados, além de jurado e apresentador em diversos programas televisivos. Gravou também a música *Don't Go Breaking My Heart*

⁸⁷ *Double income no kids* em tradução livre: renda dupla sem filhos.

⁸⁸ Dois reality shows de competição estadunidenses envolvido com o mundo da moda. O primeiro trata da competição para eleição da “Próxima Modelo dos Estados Unidos” e o outro é uma competição de designers e estilistas para relevar novos nomes para o mundo da moda.

⁸⁹ Mais informações em: [<http://www.rupaul.com/biography/>] Acesso em 26/12/17.

(1994), com Elton John, que alcançou 7º lugar nas paradas musicais do Reino Unido, além de ter sido um dos rostos da MAC *Cosmetics* por 7 anos.

Em sua carreira, a drag já gravou mais de 14 álbuns, escreveu dois livros e possui, inclusive, uma estátua no mundialmente conhecido museu de cera Madame Tussaud's e uma estrela na calçada da fama. Em 2016, alcançou um novo pico em sua trajetória quando foi o vencedor do Emmy na categoria apresentador de reality show⁹⁰. Observando o percurso profissional de RuPaul é notável o fato de sua carreira ter sempre se direcionado à comunicação em massa e estar envolta pelo mercado do entretenimento e show biz. Para Roger Baker (1994, p.138):

RuPaul é um espetacular ato de autorreinvenção e reivindicação drag. Ele criou uma personagem – atrevida, forte, linda e negra – mas argumenta que sua performance é de um personificador feminino, alegando que ele não se parece com uma mulher, e sim com uma drag queen.

Pode-se observar que o próprio título do programa, a *Corrida das Drags de RuPaul*, coloca a própria RuPaul como peça central do programa. Nesse contexto, RuPaul demarca a si como ponto de referência para toda uma subcultura e cria uma posição de proeminência em relação a toda comunidade drag. Assim, um dos principais objetivos de *RuPaul's Drag Race* é vender a imagem de RuPaul como um ícone para os espectadores-consumidores.

Isso se dá não apenas nas entradas triunfais (especialmente no episódio final de cada temporada), mas durante toda a edição do programa. Em cada um dos episódios, RuPaul faz uso de suas próprias músicas como trilha para o desfile final, um dos momentos centrais do programa, bem como são elas também que compõem o encerramento dos episódios.

Em várias temporadas, as finalistas têm como tarefa a gravação de participação no videoclipe de RuPaul que é geralmente lançado no último episódio do programa. Além disso, RuPaul sempre demonstra ser uma figura com *status* quando, em meio as discussões sobre o desempenho das participantes, ele grita “*Silêncio! Eu tomei minha decisão*”, bem como é ele, sem consulta dos outros jurados, que decide, a partir da

⁹⁰ Hoje, o programa já possui inúmeras premiações. RuPaul também ganhou o troféu em 2017 e 2018.

dublagem, qual participante vai continuar e qual vai deixar o programa. A partir da quinta temporada, a drag vencedora dos desafios propostos nos episódios passou a ganhar algum tipo de premiação oferecida por empresas geralmente do universo *gay-friendly*⁹¹, de campos de consumo das drag queens ou que estivessem de olho em uma fatia mercadológica do *pink money*.

Mais de 30 empresas de segmentos diferenciados já utilizaram esse espaço como plataforma publicitária. Mesmo a maior concentração de empresas anunciantes sendo das indústrias do vestuário (*SequinQueen; Marco Marco; American Apparel*), do turismo (*Al and Chuck Travel; My Gay Getaway*) e de cosméticos (*Anastasya Beverly Hills; D-Koye*), outros segmentos comerciais também se mostram presentes, como empresas de tecidos, óculos, perucas, bolsas, joias e de áreas que não se ligam diretamente ao universo drag, como as grandes marcas internacionais *Hello Kitty* e *Absolut Vodka* (BRAGANÇA, 2017b, p.67).

A dinâmica do programa também permite que as próprias participantes criem uma marca própria de seus alteregos. Assim, elas vão se diferenciando de acordo com suas qualidades, tornando-se célebres fora do programa e criando seus nichos próprios. Dessa forma, Adore Delano (6ª temporada) alcançou o topo da mais famosa parada musical do mundo, a Billboard⁹², enquanto Violet Chachki (7ª temporada) realiza apresentações burlescas mundo a fora; Miss Fame (7ª temporada) possui um famoso canal de maquiagem no YouTube⁹³; Bianca Del Rio (6ª temporada) produziu o próprio filme⁹⁴ e percorre países fazendo apresentações de comédia *stand-up*; Willam (4ª temporada) ganhou notoriedade por conta de suas paródias musicais⁹⁵; Kelly Mantle (6ª temporada) adentrou o mundo da atuação, sendo a primeira pessoa a ser aceita para avaliação do Oscar tanto como melhor ator coadjuvante, quanto melhor atriz coadjuvante (BRAGANÇA, 2017b, p.67).

⁹¹ *Gay-friendly* é um termo usado para referir-se a lugares, políticas, pessoas ou instituições que procuram ativamente a criação de um ambiente confortável para as pessoas LGBT.

⁹² Fonte: [<https://bit.ly/2r57yoV>] Acesso em 22/04/18.

⁹³ Disponível em: [<https://bit.ly/1IOZklq>] Acesso em 22/04/18.

⁹⁴ *Hurricane Bianca* (MATT KUGELMAN, 2016).

⁹⁵ Disponível em: [<https://bit.ly/1jNlsBl>] Acesso em 18/02/18.

É preciso ponderar que o alcance direto do programa estadunidense é restrito no Brasil. Exibido primeiramente na Logo TV, canal destinado ao público LGBT e subsidiário do conglomerado Viacom, e ofertado em pacotes de TV por assinatura nos Estados Unidos, o programa é atualmente veiculado no VH1, um canal de entretenimento consideravelmente maior. Por aqui, algumas temporadas se encontram disponíveis na Netflix⁹⁶ e outras já foram exibidas nos canais Multishow e Comedy Central. Contudo, a grande massa de fãs, em geral, utiliza ferramentas online para acompanhar o programa, já que o reality é também exibido no site da emissora sincronicamente à exibição nos Estados Unidos, além de ser facilmente encontrado em ferramentas de busca de conteúdo pirata.

No Brasil, o programa alcançou especialmente um público universitário de classe média que, em grande parte, está mais disposto a se deslocar entre estados e ver pessoalmente as performances dos expoentes internacionais do programa, do que a realmente se deixar envolver com a cultura local e conhecê-la em profundidade, indo, por exemplo, a tradicionais casas de apresentação da cultura drag.

Esse talvez seja um dos fatores principais para que, mesmo com o sucesso do programa na televisão, a saída das drag queens de um ambiente marginalizado e renegado popularmente não é hegemônico. Assim, uma grande parcela dessa cultura vive uma realidade bem menos glamorosa, visto que não se beneficiaram dessa nova estrutura, continuando seus trabalhos em pequenas casas, recebendo cachês baixos, tal como anteriormente.

Todavia, com a democratização das ferramentas de produção, as próprias drag queens hoje são capazes de criar músicas, produtos, gravarem videoclipes, etc., o que pode possibilitar uma rede comercial extensa. Por aqui, por exemplo, é possível encontrar na web a série *Academia de Drags*⁹⁷, uma adaptação brasileira de *RuPaul's Drag Race* totalmente gratuita e disponível no YouTube, criada pela drag queen Silvetty Montilla, uma das estrelas de maior destaque no cenário drag atual.

⁹⁶ A partir da temporada All Stars 4 a Netflix passou a veicular os episódios na sequência à sua exibição nos Estados Unidos.

⁹⁷As temporadas estão disponíveis no YouTube em [<http://bit.ly/2hhFCwC>].

Na mídia internacional, outro destaque da cena drag é a austríaca Conchita Wurst. Conchita, que foge dos padrões não só por se apresentar como drag, mas por conta de sua barba. A drag conseguiu com a performance de sua música *Rise Like a Phoenix* vencer o *Eurovision Song Contest* em 2014, uma tradicional competição musical entre países europeus e convidados, existente desde 1956 e que já revelou mundialmente artistas como Celine Dion e ABBA.

Voltando a RuPaul's Drag Race, seu sucesso comercial foi tamanho a ponto de serem criados uma gama de *spin-offs*⁹⁸, como *Drag U; Whatcha Packin'; Untucked; AllStars; The Pit Stop*, além de variadas séries de YouTube contendo também drags de temporadas anteriores, como *M.U.G, UNHhhh, Fashion Photo Review* e *Drag Makeup Tutorial*, etc.

Além disso, a partir de 2015, RuPaul passou a realizar o DragCon, uma convenção anual em que fãs do programa podem conhecer e interagir com seus ídolos drag, bem como ir a painéis temáticos que circundam o universo homossexual e drag queen. Atualmente o DragCon está presente em Los Angeles e Nova York e triplicou o número de participantes desde sua estreia em 2015⁹⁹.

De olho na expansão dos produtos com a temática, a Netflix lançou no final de 2018 a série documental *Dancing Queen* com Alyssa Edwards, uma das drag queens participantes de RuPaul. A série de oito episódios mostra o cotidiano de Alyssa em sua companhia de dança, a *Beyond Belief*, em meio às dificuldades de ser um homem gay em uma pequena cidade texana e ensinar crianças com pais conservadores.

Além disso, outras iniciativas são tomadas como forma de cooptar mais franjas de mercado. Um exemplo é o programa *Dragula*¹⁰⁰, veiculado no YouTube e comandado pelas Boulet Brothers. O programa consiste, em linhas gerais, na competição entre drags monstruosas, inspiradas, especialmente, nos filmes de terror de ficção científica de

⁹⁸ *Spin-off* é uma plataforma comunicacional derivada de outra. Possui uma ligação com a obra da qual derivou, mas cria alguma outra narrativa para abordar o mesmo conteúdo.

⁹⁹ Mais informações: [<https://rupaulsdragcon.com/>].

¹⁰⁰As temporadas podem ser vistas no canal da produtora WOW Presents no YouTube: [<https://bit.ly/2OPkxnl>].

décadas passadas. Com provas escatológicas e desafios bizarros, as competidoras precisam horrorizar os espectadores para serem elogiadas pelos jurados.

Há, portanto, uma crescente multiplicação de produtos midiáticos visando que adentram, principalmente, o universo online e chegam ao Brasil a partir da exibição de parte desses conteúdos em canais do YouTube e também por downloads piratas. De olho nesse fluxo de espectadores e consumidores, iniciativas locais têm se tornado mais comuns visando proveitos financeiros. Ou seja, a estética drag vem em um crescente de popularidade influenciada por mídia e mercado na busca por se tornar um objeto cada vez mais rentável.

Por aqui, as drag queens, para além das participações teatralizadas em programas de fofoca, começaram a expandir seus mercados. Lorelay Fox, uma YouTuber popular, passou a compor o programa *Superbonita* do canal GNT; Penelopy Jean, Rita von Hunty e Ikaro Kadoshi apresentam o programa *Drag Me as a Queen* no canal E!, etc.

Além disso, no final de 2018, foi lançada a série animada para adultos chamada *Super Drags*, uma produção brasileira de Anderson Mahanski, Fernando Mendonça e Paulo Lescaut distribuída pela Netflix. A série consiste nas aventuras de Patrick, Donizete e Ralph, amigos que trabalham em uma loja de departamentos, mas que se transformam em super-heroínas: Lemon Chiffon, Scarlet Carmesim e Safira Cyan, as “*Super Drags*”. Seu objetivo é proteger o *highlight*, a “energia vital das gays”, da maléfica drag Lady Elza. Dois personagens de destaque do programa são dublados, inclusive, pelas drag queens Pabllo Vittar (Goldiva) e também Silvetty Montilla (Vedete Champagne).

O seriado, extremamente político, aborda questões como o fundamentalismo religioso, o preconceito e outras demandas do movimento LGBT, sempre de forma cômica e sarcástica, o programa faz uso de doses de humor politicamente incorreto, típico de grande parte das drag queens. O conteúdo da série, claro, não ficou imune às críticas tanto do movimento LGBT quanto da sociedade.

As ações de levante reacionário conservador observado nos últimos anos, legitimado com a eleição de Jair Bolsonaro em 2018, e no caso de *Super Drags* é facilmente percebido, por exemplo, no comunicado emitido pela Sociedade Brasileira

de Pediatria. Mesmo a série animada sendo voltada ao público adulto, o grupo viu “com preocupação o anúncio de estreia de um desenho animado cuja trama gira ao redor de jovens que se transformam em drag queens super-heroínas”, ignorando a faixa etária para qual o desenho se destina.

Poupe-nos! *Futurama*, *Simpsons*, *South Park*, *Rick and Morty*, *Beavis and Butthead* e *Family Guy* são apenas alguns exemplos de desenhos extremamente politicamente incorretos e voltados ao público adulto que sempre foram vistos como algo natural no ambiente midiático. O “cidadão de bem” acredita que um adolescente de 16 anos é maduro o suficiente para responder por seus atos judicialmente e ser preso como adulto, mas não para assistir aos “perigos” de um desenho protagonizado por drag queens.

O que ficou nítido com essa reação é como os conteúdos LGBT são sempre escrutinados de forma a estarem absolutamente alinhados aos discursos dos movimentos sociais. Isso porque os setores conservadores da sociedade serão os primeiros a apontar o dedo para os deslizes narrativos e, por isso, o próprio movimento LGBT cobra essas demandas. Isso difere de produtos que não tenham ligação com grupos minoritários, cujas “derrapadas” nos roteiros quase passam despercebidas.

As festas com temática drag também se multiplicam pelo país, especialmente nos grandes centros. Em São Paulo, por exemplo, ocorre a festa *Priscilla*, que atualmente costuma trazer participantes de *RuPaul’s Drag Race* para apresentações. No Rio, a festa *Queens* é voltada para a montagem e a *Realness* também busca trazer esses expoentes internacionais.

Ademais, as drag queens hoje começam a galgar novos espaços e a reconquistar outros, como o espaço do teatro. Em Fortaleza, por exemplo, um coletivo de drag queens se apresenta atualmente no Teatro José de Alencar, um dos maiores da cidade e investem, a partir do dinheiro levantado com a bilheteria, em melhorias das próprias performances.

É perceptível, então, que o reavivamento cultural drag atual vem apoiado em produtos do entretenimento midiático e em uma cruzada por novos mercados visando,

especialmente, a conquista do *pink money*¹⁰¹. Apesar das duras críticas sofridas por esses produtos por conta de seu alinhamento com os sistemas de produção, o que, para alguns, desestruturaria a maior qualidade drag, a da transgressão; é importante perceber que praticamente todas essas iniciativas abordam, mesmo que de forma tangencial, algumas demandas do movimento LGBT em suas narrativas e visualidades. A gênese desses produtos está no entretenimento, não sendo possível compreendê-los como essencialmente “militantes”. Isso não anula o incômodo social que causa em parcelas da sociedade.

4.2 Condragulations! Um reality show drag

A escolha de se estruturar o programa dentro do escopo do *reality show* não foi aleatória, ela vem apoiada em uma estratégia midiática de uma sociedade espetacularizada que “sob todas as suas formas particulares – informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos –, o espetáculo constitui o modelo atual da vida dominante” (DEBORD, 1997, p. 14).

O sucesso desse formato é visível quando olhamos a programação televisiva e seus níveis de audiência. Isso não impede que esse gênero sofra de críticas tanto no meio acadêmico, quanto no campo “popular”. Em seu prefácio da edição brasileira do livro de John Downing (2004), Arlindo Machado é categórico ao dizer que “perdemos boa parte de nosso tempo útil discutindo bobagens como os *reality shows*” e que isso levaria a um “desperdício de energia e certo bitolamento da discussão” (*apud* DOWNING, 2004, p. 11). Para Mateus (2012, p.375):

[...] devido à sua natureza trivial e fragmentária que procura espelhar a vida cotidiana, os programas televisivos de realidade têm sido acusados de deslocar os valores éticos e traduzirem um descomprometimento social. Preocupados com assuntos prosaicos, por vezes difundindo comportamentos reprováveis ou de gosto duvidoso, muitas críticas encontram na superficialidade dos temas abordados, um exemplo da perturbação que os reality-shows infligiram à televisão.

¹⁰¹O *pink money* (dinheiro rosa) descreve o poder de compra da comunidade LGBT que passou de uma franja de mercado para uma próspera indústria (em diversos setores, como bens de consumo, viagem e entretenimento).

Dentro do formato reality, é possível observar heranças do Realismo e do Naturalismo (MATHEUS, 2012). Enquanto movimentos literários, ambos se preocupavam com a denúncia das realidades sociais comunicando-se através de uma linguagem cotidiana ou mesmo vernácula. Essa influência é visível em RuPaul's Drag Race já que, paralelamente às dinâmicas do programa, através das histórias pessoais contadas por cada uma das participantes, há diálogos sobre questões pertinentes à comunidade LGBT, como sexualidade, limites entre gêneros, auto aceitação, relações familiares, homofobia, preconceito, novas configurações familiares, etc.

Ver esses debates sendo abordados por pessoas ordinariamente comuns, com sua própria voz e vivência, diferente dos olhares técnicos que a televisão costumeiramente traz a esse tipo de discussão, é uma das estratégias que visam gerar empatia do público com os participantes e o programa e, assim, aumentar as potencialidades de consumo. Simultaneamente, essas ações acabam por dar início a um processo afetivo de relação entre o conteúdo e os espectadores. Assim, é importante notar que a dimensão mercadológica e comercial do programa é extensa e atravessa todo o seu conteúdo, porém, ela não é a única.

Para Fernanda Bruno (2010, p.115): “O crescente aumento de programas de caráter confessional e ‘realista’ coloca os holofotes sobre o indivíduo e sua realidade ordinária, seus problemas psíquicos, conjugais, pessoais” criando uma ligação entre espectadores e participantes, em que estes acabam ganhando um alto grau de popularidade. Dessa forma, os reality-shows também criam suas próprias celebridades partindo de indivíduos comuns que se tornam notórios desde o momento em que são veiculados nessas mídias. Esse fato é um desdobramento representativo de outro universo de ascendência dos reality shows enquanto gêneros televisivos: o jornalismo sensacionalista.

Para Mateus (2012), os programas de realidade criam seu próprio sensacionalismo, instigando diversos tipos de relações e posições particulares dentro desses universos. Em RuPaul's Drag Race é perceptível que grande parte dos discursos debatidos pelos participantes durante a montagem não são orgânicos, mas advindos de

um roteiro previamente levantado pela produção e que intenta produzir desavenças ou gerar posições conflituosas entre os participantes.

Tal como estes estilos documentais, os participantes dos reality shows raramente dirigem o olhar para a câmara e apenas o fazem aquando de entrevistas cujo propósito é fazê-los expor aquilo que pensam de determinada ocorrência. Por outro lado, é como se este recorte da realidade que a estética documental dos programas televisivos de realidade opera tornasse certas questões quotidianas mais susceptíveis de serem problematizadas, quer pelos participantes, quer pelos próprios espectadores. (MATEUS, 2012, p.383).

Quando Downing (2004, p. 21) conceitua seu entendimento sobre o termo “mídia radical”, ele está se referindo “à mídia – em geral de pequena escala e sob muitas formas diferentes – que expressa uma visão alternativa às políticas, prioridades e perspectivas hegemônicas”. Ele vê essas mídias como atreladas aos objetivos dos movimentos sociais de transformação da realidade social.

Em *RuPaul’s Drag Race* nem sempre essa questão é aparente. Como o próprio RuPaul, em entrevista ao *Los Angeles Times*¹⁰², afirma: “Nosso objetivo é apenas divertir e celebrar o drag, [...] O que acontece depois disso, não é da minha conta”. No entanto, mesmo que afirmemos que a intenção do programa seja puramente mercadológica, o que poderia desestruturar qualquer análise que visse o programa pela perspectiva contra-hegemônica, Downing afirma que:

Na verdade, as reais intenções dos próprios comunicadores podem revelar-se inúteis como guias nesse labirinto ou, no mínimo, guias notavelmente insuficientes. A história está repleta de casos de indivíduos e grupos que não faziam ideia, e que não poderiam ter ideia, da cadeia de acontecimentos disruptivos que estariam deflagrando (DOWNING, 2004, p.28).

Em todos os episódios de *RuPaul’s Drag Race* há uma alternância frequente entre o decorrer da narrativa e a inserção de vídeos em estilo documental onde os participantes são estimulados em entrevistas particulares a falarem sobre si, suas preocupações, conquistas e opiniões sobre as outras participantes e suas histórias. O objetivo dessas inserções é o fomento de desavenças, bem como de dar espaço a

¹⁰² Fonte: [<http://lat.ms/2Cb2btf>]. Acesso em 25/12/17.

depoimentos sobre problemas reais vividos pelos participantes antes do programa, e produzir, assim, intimidade e proximidade emocional entre espectadores e protagonistas. Ademais, a característica documental dos reality shows, nesse caso, acaba por colocar em pauta assuntos invisibilizados em espaços antes inacessíveis às discussões de importância para a comunidade LGBT.

Como aponta Downing (2004), Certeau nos alerta sobre o fato de ser preciso analisar os “inteligentes truques utilizados pelos fracos dentro da ordem estabelecida pelos fortes, a arte de levar a melhor sobre o adversário no seu próprio terreno”, assim como Scott descreve o fato de haver um vasto continente que se estende entre a rebelião e a passividade (SCOTT, 1990, *apud* DOWNING, 2004, p.496). Essas visões, dialógicas com o conceito de ‘língua menor’ proposto por Deleuze e Guatarri (1977), defendem a ideia de que atos de resistência podem ocorrer dentro da lógica hegemônica, se apropriando e as torcendo de dentro para fora. Exemplo disso é, como aponta Dênis Pacheco para o Huffpost Brasil em 2014¹⁰³:

Em drag ou “desmontadas”, as participantes de *RuPaul’s Drag Race* são referidas sempre por meio de pronomes femininos. O gesto, que parece apenas divertido quando se começa a assistir, nada mais é do que uma verdadeira afirmação política: em *RuPaul’s Drag Race* as barreiras de gênero como vocês conheciam serão quebradas não apenas visualmente (com homens andando em saltos plataforma e usando batom), mas também semanticamente. Eles aqui são elas, e sem aspas.

Assim, o principal âmbito para compreensão da contribuição do programa em um processo de maximização da cultura drag estão em seu contexto e em suas consequências (DOWNING, 2004, p.28). Essa visão, atributiva da recepção da mensagem e seus desdobramentos sociais acabam tornando a visualização dos produtos midiáticos ainda mais complexos de serem estudados em relação a se fossem fechados apenas às esferas produtivas e de conteúdo. O olhar sobre as dinâmicas geradas pelo público a partir do programa pode suscitar questões completamente opostas à intencionalidade dos criadores do programa, visto que, na visão de Downing (2004, p.40):

Se as audiências são redefinidas como usuários da mídia em vez de consumidores, como ativas em vez de acríicas, como variadas em vez

¹⁰³ "Quando assistir RuPaul's Drag Race se torna um ato político". Disponível em: [<https://bit.ly/2E6DnUF>].

de homogêneas, então o termo (audiências) pode libertar grande parte de sua bagagem mercadológica.

Assim, os espectadores muitas vezes tomam o que é oferecido pelos produtos culturais de massa e constroem situações que podem encontrar ressonâncias num potencial de libertação (DOWNING, 2004, p. 37). Com isso em mente, quando visualizamos as significativas transformações socioculturais da cultura drag no território nacional, por meio, por exemplo, da rápida ascensão de Pabllo Vittar na indústria fonográfica (e de outras cantoras drag com menos expressão, como Aretuza Lovi e Gloria Groove), da proliferação de festas de temática drag em casas noturnas LGBT (como a festa Priscilla que exhibe, inclusive, expoentes internacionais e participantes de *RuPaul's Drag Race*) e de um programa brasileiro completamente protagonizado por drag queens como o *Drag-me as a queen*, exibido no canal por assinatura *E!*, pode-se afirmar que o público consumidor da performance e estética drag vem crescendo.

É importante ressaltar que, pelo programa ser apresentado e protagonizado por drag queens, a dimensão corpo-mídia não pode ser ignorada. Downing, inclusive, é categórico ao afirmar em entrevista à Patrícia Wittenberg Cavalli (2009) que possui uma visão antropológica da mídia, entendendo outros processos e dispositivos como plataformas midiáticas.

Nesse âmbito, como coloca Butler (2017), as drag queens possuem um duplo poder, tanto podem contestar os binômios masculinos-femininos, quanto de reafirmá-los a partir de uma tentativa de representação da mulher. No caso de *RuPaul's Drag Race*, a ampla representatividade cultural e étnica acaba por trazer participantes com os mais diversos estilos, que muitas vezes não se propõem a criar alteregos femininos fidedignos, mas personagens que extrapolam os limites do gênero.

Como aponta Downing (2004, p. 7) não se pode minimizar “a importância dos usos que os movimentos e grupos de oposição podem às vezes fazer da mídia convencional”. Quando é focado o impacto gerado da audiência, observa-se um crescimento de um mercado drag, da formação de comunidades e redes de apoio, principalmente pautadas em comunidades de redes sociais, além do constante discurso de aceitação própria tão importante para uma comunidade que vive sob os estigmas

sociais e culturais tradicionalistas que muitas vezes não entendem a população LGBT como parte integrada da sociedade.

O papel da mídia transformadora não é simplesmente de negar na forma e no conteúdo um alinhamento hegemônico, mas formar sujeitos históricos capazes de transformar seus contextos de vida, já que a hegemonia não é só um conjunto de ideias, mas uma prática de vida (DOWNING, 2004). Observando matérias como a do portal IG¹⁰⁴, vemos que o programa fomentou, em primeira instância, que indivíduos começassem a questionar a rigidez do gênero, como também estimulou os espectadores a questionarem as normas a partir da performance drag. *RuPaul's Drag Race*, então, disputando um espaço na grande mídia na forma de uma trincheira, acaba fomentando ideias e valores que permitem que as pessoas expandam sua luta. Como nos fala Dênis Pacheco (2014):

Foi assistindo a essa corrida insana de drags que aprendi a valorizar tardiamente meu colega da escola que, gay como eu, mas muito mais corajoso, "jogava como menina" tentando não ceder à pressão do julgamento alheio. E por fim, passei a reconhecer a atitude do garoto que, aos 14 anos, já entendia que jogamos todos juntos com o objetivo individual e coletivo de marcar o maior número de pontos possível.

A presença desses corpos e de suas falas em projetos midiáticos como *RuPaul's Drag Race* fornecem outros modelos de vivência. Em reportagem do UOL, RuPaul afirma amar ser um modelo para os jovens, em uma entrevista ao Papel Pop ele diz: “Eu sou responsável por ser eu mesma. Vivendo a vida como eu vivo, isso pode ajudar outras pessoas a se acharem e encontrarem o seu propósito na vida também” (RuPaul: Entrevista a Phelipe Cruz. 2017). Da mesma forma, na entrevista fornecida para o UOL, RuPaul afirma que:

Nosso programa permite que histórias sejam contadas e quando uma drag queen conta a sua história para uma audiência de televisão, jovens do mundo inteiro sabem que há uma tribo, que há pessoas no mundo esperando por eles. Jovens que estão nos lugares mais remotos do Brasil podem ver o programa e entender que há um lugar para eles. Essa é uma grande revolução. Quando eu era mais novo, eu achei que estava sozinho. Esse programa criou uma comunidade global.

¹⁰⁴ Disponível em: [<http://bit.ly/2DZbhtD>] Acesso em 03/12/17.

O programa vem colocando indivíduos que não se enquadram nos binômios de gênero masculino-feminino com protagonistas; ou seja, pessoas que não se encaixam nas expectativas sociais estão sendo dispostas na televisão, protagonizadas, possibilitando o fomento sobre questões identitárias e de gênero e, como consequência, inspirando espectadores a se engajarem nos questionamentos acerca da rigidez desses universos¹⁰⁵.

Se antes, então, a presença das drag queens na mídia ocorria como meio de atender a uma “cota de diversidade” ou de “excêntrismo”, hoje, as drag queens são protagonistas. Os corpos midiáticos em *RuPaul’s Drag Race* e a representação desestabilizadora do feminino por meio de corpos lidos como masculinos institui uma quebra do ideal hegemônico não só heterossexual, mas da homossexualidade moldada pelos ditames heteronormativos.

Pelo fato do programa se comunicar prioritariamente com seus pares, ou seja, a comunidade LGBT não há fica visível um confronto social frontal, mas, mais importante, ajuda-se a fomentar uma rede afetiva que tenta valorizar as diferenças da população LGBT.

É importante frisar que a performance drag é tanto entretenimento, quanto política. Por se tratar de uma performance de gênero, a partir do uso de elementos compreendidos como femininos na criação de um outro indivíduo que, em grande parte, tem intenções mercadológicas (apresentações em boates, shows de *stand up comedy* etc.) tanto quanto intenções políticas de demonstrar a artificialidade dos gêneros, é compreensível que o programa também siga a mesma lógica e use dos mesmos artifícios. Ou seja, se a base da performance drag, mesmo fora do programa, é uma crítica social, cultural e política feita entre risadas e dublagens, não estaria o programa, então, apenas resignificando essa abordagem através da mídia?

Do ponto de vista estratégico, pode-se considerar o alinhamento à grande mídia como uma trincheira que cria, dentro do aparelho hegemônico, um ambiente de exposição de ideias. Esses artifícios fariam o programa ter menos resistência a entrar em mais grupos sociais e sua dinâmica se aproximaria, em certa perspectiva, do

¹⁰⁵ Como mostra a matéria “*Reality show americano inspira nova geração de drag queens no Brasil*” do G1. Disponível em: [<https://glo.bo/2DhFX8o>] Acesso em 27/12/17.

edutainment, ou seja, um entretenimento que também possui um caráter educacional e pedagógico.

Num mundo em que mulheres ainda sofrem preconceitos ignorantes, assistir homens adultos distribuírem lições de humanidade e tirarem força do fato de se vestirem como mulheres representa uma excelente alegoria de empoderamento. Sem ser óbvio, *RuPaul's Drag Race* prova todos os anos que existe para extrapolar as barreiras que o classificam apenas como um reality-show divertido num canal segmentado (PACHECO, 2014).

Talvez *RuPaul's Drag Race* esteja posicionado onde Scott (1990, *apud* DOWNING, 2004, p. 51) compreende como um “terreno intermediário no qual a conformidade, com frequência, é uma estratégia acanhada, e a resistência, algo cuidadosamente equilibrado, que evita confrontos do tipo tudo ou nada, conseguindo evitar o imenso terreno político que se encontra entre a concórdia e a revolta” ou mesmo absorto no ideário de Raymond Williams, que compreende que toda cultura possui elementos dominantes, residuais e emergentes. O caráter de entretenimento, nesse sentido, pode ser assimilado como uma inteligente estratégia de diluir o caráter político para que o programa seja abraçado por públicos mais amplos e, dessa forma, esgueirando-se pelas aberturas, fendas, oportunidades e subterfúgios encontrados, promover discursos de tolerância, igualdade e mesmo celebrar a cultura drag.

RuPaul's Drag Race, portanto, quebra expectativas simplistas de classificação. O humor e o entretenimento se tornam a moeda de troca de uma relação em que se apresentam e se normalizam vivências-outras dentro das dinâmicas do programa. E no que tange o posicionamento político do programa, parafraseando RuPaul, “toda vez que uma drag bate seus cílios é um posicionamento político”.

O ato de se montar em drag demarca, como apontado, um ato político de resistência a todo um sistema de restrição dos corpos e das liberdades individuais. Quando essa montagem passa a permear a mídia, ela afeta um amplo público de espectadores em diferentes níveis. Parte desse público passa a compreender as demandas suscitadas pelos corpos drag e, a partir daí, também buscam reelaborar seus corpos e traçar suas políticas. A dimensão midiática, portanto, é fundamental para a passagem da dimensão individual da performance drag para a formação de uma

dimensão coletiva, que potencializa a performance drag como um ato político complexo e articulado.

4.3 Afetos e desafetos em RuPaul's Drag Race

Como falado, um dos traços mais marcantes em RuPaul's Drag Race é seu caráter confessional. É por meio dos corpos espetacularizados e desses depoimentos que o programa comunica signos que são apreendidos pelos espectadores, produzindo afetos. Esses afetos não devem ser entendidos “como um ponto de partida de um esquema estímulo-resposta, mas sim como um encontro, cuja virtualidade insistente força a pensar” (AKERVAL, 2008 apud SILVA, 2012, p.10).

Michael Hardt (2015, p.IX) fala sobre uma virada afetiva nos estudos das ciências sociais. Esses trabalhos teriam enfoque no corpo a partir dos desenvolvimentos da Teoria Feminista americana e também da exploração das emoções levantada pela Teoria Queer. Essa virada afetiva conduz a pensar que afetamos o que está ao nosso redor, ao mesmo tempo em que somos afetados por ele, ou seja, a partir dos encontros entre os corpos. Como coloca Silva (2012, p.2):

Para Spinoza “os homens não são sujeitos pensantes, mas estão sujeitos aos afetos (sentimentos, paixões). Desmonta-se assim, a crença no homem como centro do real, atomizado, para tornar o humano como produto de encontros”.

Os encontros podem se desenvolver em diversas esferas. No caso do programa, na visual, a partir da espetacularização, da plasticidade e artificialidade do corpo e da performance drag, bem como através das abordagens com os temas que o programa suscita que passam a se ligar com o íntimo e o sensível do espectador. Contudo, esses encontros não se resumem à racionalidade da mente ou mesmo à materialidade dos corpos, mas a uma troca não-racionalizável, que é apreendida pelos afetos que se criam com a presença desses corpos e com o estar-no-mundo.

As afetividades, emoções e sensibilidades se dão pelos diversos estímulos sensoriais, hápticos, de entonação de voz, de plasticidade dos movimentos e uma longa cadeia de possibilidades. A partir disso se desenvolvem novas formas de contato e de

interação, assim como novas possibilidades de existir e resistir. Como nos lembra Muniz Sodré (2006, p.17), “sentir implica o corpo”.

Durante o desenvolvimento de todos os episódios de RuPaul’s Drag Race, as participantes individualmente são estimuladas a comentar sobre todos os desafios, sobre seu desempenho e o das outras participantes e de explorar, ainda mais, os momentos em que, durante o episódio, alguma temática relevante é iniciada em algum diálogo. Essas temáticas ocorrem, principalmente, durante a montagem. No processo de construção do corpo drag, especialmente no momento em que as drags estão se maquiando, elas conversam sobre suas vidas, seus passados, suas expectativas. É claro que, por se tratar de um reality show, vários desses momentos catárticos ocorrem pontualmente em outras dinâmicas.

Além disso, os desafios também apresentam o corpo drag como um grande espetáculo. Essas dinâmicas criam sensações físicas e psíquicas nos espectadores que são afetados pelas apresentações, roupas, brilho, humor – tudo que o camp pode proporcionar como sensação através de sua artificialidade espetacular.

Durante todo processo de pesquisa, estive atento às dinâmicas e conversas dentro do grupo *This is not a RuPaul’s best friend race group* do Facebook. Lá, busquei compreender quais momentos e aspectos potencializavam os vínculos e engajamentos afetivos junto aos espectadores com a pergunta “Quais momentos mais te emocionaram em RuPaul’s Drag Race e por que?¹⁰⁶”. Embora mais concentradas nas descrições de reações emocionais diante de falas das personagens e menos centradas em sensações e engajamentos sensórios/perceptivos (algo que somente pude obter nas entrevistas individuais com algumas drag queens, a serem abordadas no próximo subcapítulo), podemos perceber nas respostas que não são poucos os afetos levantados pelo programa, mas uma gama de possibilidades que vai sensibilizando corpos diferentemente¹⁰⁷.

¹⁰⁶ A mais recente dessas postagens pode ser vista em: [<https://bit.ly/2T2ud55>]. Nela, me identifiquei como mestrando, solicitando ajuda dos integrantes do grupo. Alguns relatos serão utilizados como forma de ilustrar as relações afetivas que se estabelecem entre as queens e os espectadores. Os usuários serão identificados pelas iniciais de seus nomes e, quando possível, pela cidade e estado em que residem.

¹⁰⁷ O Buzzfeed, inclusive, fez uma matéria com o título *41 momentos de RuPaul’s Drag Race que estamos tentando superar*. Disponível em: [<https://bzfd.it/2GBmzsj>].

A discussão dos dramas familiares, especialmente os que tocam as dificuldades envolvendo a sexualidade das concorrentes foi uma das características mais levantadas pelos participantes do grupo. Como aponta um usuário:

O mais pesado pra mim foi no untucked quando a Thorgy (Temporada 8) disse q a mãe dela disse em seu leito de morte que ela era boa em muitas coisas mas que ela nunca seria a melhor em nada, eu fiquei muito na bad por isso, as vezes julgamos as pessoas sem saber oq elas passaram, talvez se a mãe dela não fosse assim, Thorgy não tivesse tanta inveja (P.A. – Rio de Janeiro/RJ).

Kim Chi (Temporada 8) é outra queen que durante toda sua temporada fez questão de expor sua intimidade. Mesmo sendo uma celebridade no mundo drag antes mesmo de entrar no programa, a participante conta que sua família não sabe sobre sua montagem, pensando que ela trabalharia apenas como maquiador em seu cotidiano. Ela também aborda seus problemas de autoimagem, de vir de uma tradicional família coreana e de sua virgindade. Isso afeta os espectadores com base na identificação:

Isadora Cecílio Kim Chi toda vez que ela abre a boca, me vejo todinha nela (I.C. – Anápolis/GO).

Quando Kim Chi conta que a mãe não sabe que ela é drag, acha que é apenas maquiadora. Enxerguei vários amigos meus que vivem escondidos dentro de casa e não conversam com seus pais sobre seus reais sonhos” (I.M. – Fortaleza/CE).

Kim Chi me proporcionou boas lágrimas durante a season 8. Tanto pelo fato de não ser assumida aos pais, quanto a não aceitação do corpo. Me identifiquei demais. No episódio em que ela fala com ela mesma quando criança então... Meu Deus! Me acabei (L.L. – Araçatuba/SP).

Na final de sua temporada, Kim Chi se apresenta com uma música desenvolvida para ela chamada “*Fat, fem and asian*” (gorda, feminina e asiática)¹⁰⁸. Nela, versa que “Beyoncé, Madonna, got nothing on this triple threat (Beyoncé, Madonna, não são nada perto dessa tripla ameaça). A música adquire sons eletrônicos que marcam perfeitamente cada uma das palavras gorda, feminina e asiática. Ao fim, a batida se torna mais frenética e Kim Chi, com toda sua timidez sempre mencionada no programa, dança de maneira livre, imbuída de toda estranheza que seu corpo, sua feminilidade e sua falta de molejo, permitiriam. A dança leva o público ao frenesi, tendo em vista que, até esse ponto, a drag havia desenvolvido uma coreografia praticamente parada no palco. Nesse

¹⁰⁸ A cena está disponível no YouTube: [<https://bit.ly/2SVkk5V>].

momento, o programa foca em duas drag queens boquiabertas com a cena e depois mostra o público do teatro onde acontecia a final, se levantando, aplaudindo e gritando. Cenas como essa criam um encontro com inúmeros corpos que possuem questões a serem superadas. Como apontou um participante do grupo:

A apresentação da Kim Chi na finale [...] foi lindo pq eu senti que ela finalmente superou os problemas com o próprio corpo e quebrou a armadura dela (N. S. – São Luis/MA).

A perda também aparece com momentos sensíveis durante o programa. Manila Luzon (Temporada 3) conversou com Naomi Smalls acerca da perda de entes queridos falando, especialmente da morte prematura de seu marido, que também participou de *RuPaul's Drag Race*, Sahara Davenport¹⁰⁹ (Temporada 2). Além disso, as queens da nona temporada conversaram sobre o ocorrido no atentado terrorista da boate Pulse¹¹⁰, em Orlando. Trinity Taylor conta que havia se apresentado na casa uma semana antes¹¹¹. Nesse momento, as drag queens param seu processo de maquiagem pelo meio e olham para Trinity surpresas.

Na sequência Cinthia Lee Fontaine (Temporada 9) conta que ela iria se apresentar lá no dia, mas acabou não conseguindo chegar ao local e um amigo, que foi até para ver sua performance, foi uma das vítimas. Quando conta isso, as queens se comovem e um close-up é feito em uma das drags que se maquiava ao mesmo tempo que chorava. A cena ainda mostra a fotografia da vítima amiga de Cynthia que encerra com sua fala dizendo: “Nunca esperamos que uma tragédia dessas ocorra em nossa comunidade ou aconteça em uma boate porque nós pensamos que finalmente construímos um lugar seguro para nossa comunidade”.

Questões relativas à religiosidade também se apresentaram de maneira frequente, especialmente os casos de Monique Heart (Temporada 10) e Dusty Ray Bottoms (Temporada 10). Monique conta que estudou em um seminário para ser pastor e, inclusive, liderava o grupo dos “ex gays” da igreja. Ela também abordava sobre a

¹⁰⁹ Aliás, a própria Sahara, em sua edição, contou seus problemas enfrentados com anorexia.

¹¹⁰ Massacre de Orlando foi um atentado terrorista doméstico que ocorreu em 12 de junho de 2016, na boate LGBT chamada "Pulse", em Orlando, Flórida, Estados Unidos. Pelo menos 50 pessoas foram mortas e 53 ficaram gravemente feridas. Disponível em: [<https://bit.ly/2rM35tX>].

¹¹¹ Todo diálogo está disponível em: [<https://bit.ly/2GG8fiq>].

impossibilidade social de ser um homem negro e gay nos Estados Unidos. Segundo os usuários:

Quando a Monique conta sobre o passado super religioso dela e diz "*You cannot be black and gay, you just can't*". É real que na comunidade negra, em geral, um homem negro e gay é algo inimaginável de tão macho-alfa q ele tem q ser (D.A. – Campo Grande/MT).

A Monique contando como ela tentou orar para deixar de ser gay "pray the gay away" e nada aconteceu... me identifiquei por ter tentado orar para sair da depressão (B.F. – Guarapuava/PR).

Quando a Dusty (Dusty Ray Bottoms – Temporada 10) disse que foi exorcizada por ser gay. Eu chorei real porque a gente acha, se ilude na verdade, que essas paradas religiosas estão tão distantes, sabe? Mas muitas pessoas sofrem com essas barbaridades até hoje. Fiquei muito sentida (E.B. – São Paulo/SP).

Outro ponto importante foi a relação que os espectadores traçaram sobre o ocorrido na quinta temporada, quanto no All Stars 3 com seus enfrentamentos de bullying. Quando Shangela (All Stars 3), mesmo com o melhor desempenho durante a competição não é escolhida como uma das finalistas por suas colegas de elenco, traz uma lembrança de processos de rejeição e de inadequação. Na cena¹¹², como em outros momentos decisivos do reality, as participantes são filmadas em close, exibindo à tela a expectativa de se tornarem finalistas. A trilha contribui para o clima de suspense. Quando reveladas as finalistas, Kennedy Davenport fica boquiaberta e Trixie Matter abre os braços em expressão de espanto. Já Shangela, com o maior desempenho durante a temporada, fecha os olhos com expressão de tristeza. Como contribui um usuário:

A cena das queens falando que Shangela é a mais irritante e depois ela não recebendo nenhum apoio pelas que diziam que eram amigas dela (até deboçaram) e ela quase chorando. Me lembrou muito eu na escola (M.A. – São Paulo/SP).

Seguindo o mesmo tema, poderíamos citar a saída de Jaymes Mansfield (Temporada 9) que percebeu certa inadequação a um grupo de drag queens espalhafatosas, enquanto ela mesma se definia como tímida e introspectiva. Em sua saída Jaymes fala: "*you have to really, just... accept that... some dreams just aren't*

¹¹² Disponível em: [<https://bit.ly/2H3pmdk>].

meant for you". Um marcante contraponto dentro de uma narrativa onde se constrói o discurso de "tudo é possível, basta querer".

Essa relação fica evidente desde a entrada da Jaymes. Sua primeira aparição é feita com uma marionete dizendo "Hi shapeshifters". A câmera, nesse ponto, vai ficando em close up no rosto de várias drags e expressão de julgamento que fazem da entrada de Jaymes. Nos momentos seguintes, Jaymes corre de maneira peculiar para ficar na posição onde deve fazer sua entrada no programa. A trilha, então muda, para induzir o espectador à comicidade enquanto ela realiza algumas poses. Na sequência aparece um depoimento de Sasha Velour dizendo: "Jaymes Mansfield parecia assustada e confusa quando entrou. Como 'estou no lugar certo?'". Em sua primeira interação com as queens, Jaymes faz novamente o uso de sua marionete. Eureka, outra participante, a indaga "Isso é tudo falso?" Jaymes responde: "Da cabeça aos pés, é tudo falso." No que Eureka contrapõe: "Eu quis dizer, sua personalidade" e todas as queen riem enquanto a expressão de Jaymes se transforma em desconsertada. Sua próxima aparição no programa ocorre apenas nas apresentações finais, mostrando que suas interações eram tão pequenas que o programa não se valeu delas na escolha do conteúdo.

No Untucked¹¹³ desse mesmo episódio¹¹⁴, enquanto as queens conversam de maneira espalhafatosa, Jaymes se coloca na ponta do sofá, levemente separada das outras. Uma das queens pergunta quem ali teve alguma mãe drag, Jaymes chega a levantar a mão timidamente e abrir a boca, mas é interrompida pelas outras queens que começam a falar sobre suas próprias mães. Depois de certo tempo vemos o seguinte diálogo:

Charlie: Garotas cheias de personalidade, eu reparei uma coisa. Senhora Jaymes, minha querida. Você não falou uma palavra em todo esse tempo.

Jaymes responde: Eu falei!

Charlie rebate: Não, você não disse. Como você está se sentindo?

Jaymes: Eu estou me sentindo... bem...

Trinity: Porque você está se sentindo só bem?

Jaymes: Eu vim aqui com uma ideia do que esperar e não é nada como eu esperava.

¹¹³ Untucked é um programa separado, criado apenas com imagens da produção do programa e também das conversas que são estimuladas durante o intervalo em que os juízes decidem que irá deixar o programa.

¹¹⁴ Disponível em: [<https://bit.ly/2nEkvGb>].

Na sequência as queens fazem inúmeras perguntas sem que Jaymes consiga ter tempo de respondê-las: “Você está insegura? Extasiada?” e Jaymes nunca chega a completar um raciocínio. Charlie depois fala em depoimento: Acho que Jaymes está tendo dificuldades em pular e lutar por atenção. Ela está tímida, parecendo nervosa, então acho que Jaymes está com problemas. As discussões continuam e as queens decidem falar quem elas acham que foram as piores do episódio. Eureka começa a falar apontando para Jaymes “pra mim, provavelmente ela” e Jaymes responde “ela tem um nome”, sua expressão de felicidade vai se transformando um de tristeza em um close. Eureka continua: eu definitivamente acho que é você porque você é muito separada e pelo que eu vi você não é espalhafatosa. Depois de certo tempo, as queens falam “levante sua mão se você acha que está a salvo”. Jaymes faz uma cara de dúvida e levanta e baixa a mão rapidamente. Outra queen diretamente fala: “Jaymes, você levantou e abaixou a mão”. Ela responde “Bom, a quem estou enganando?”.

Vemos, assim, como a inadequação, vista pela via do afeto, tem a ver com um não-pertencimento. Isso é percebido não só pelas falas, mas pelos gestos, poses, pelo estar fisicamente à vontade ou não junto à um grupo de pessoas. Isso se intensifica no programa pela escolha do uso dos ângulos de tomada, trilha sonora, etc.

Essa mesma inadequação é percebida no bullying sofrido Jinkx Monsoon (Temporada 5) por toda temporada. Em contrapartida à história de James, Jinkx alcança um momento catártico, quando vence a final do programa sobre, precisamente, o grupo que partia a maior parte das ofensas. Isso ressoa diretamente em um público que passou por situações muito parecidas de rejeição durante, principalmente, a vida estudantil, em especial as meninos afeminados e meninas masculinizadas.

Todas as drags falando q eliminariam Jinkx Moonson - pq me lembrou histórias de rejeição da época do colégio (D.C. – Recife/PE).

A final da quinta temporada, pois nada mais arrebatador do que passar a temporada toda sendo bulinada por pessoas "mais fortes", sempre se manter em pé, arrasar em todos os desafios, e no fim ganhar (G.C. – Belo Horizonte/MG).

Outra constante tanto nos programa, quanto no feedback dos espectadores é a temática do HIV. A participante Ongina (Temporada 1), emocionada por ter vencido o desafio Viva Glam (uma linha de maquiagens da MAC Cosmetics que doa parte de seus

lucros para campanhas de HIV/aids), revela sua sorologia e conta que está convivendo com o vírus por dois anos. Essa temática e revelação volta a ocorrer com Trinity K. Bonet (Temporada 6) e com Charlie Hides (Temporada 9), a mais velha drag a competir no programa, quando deu um depoimento sobre como foi a luta contra a aids em sua juventude.

O programa ainda chega a abordar estupro (Blair St. Clair - Temporada 10), a transgeneridade (Monica Beverly Hills - Temporada 5 e Peppermint - Temporada 9), e distúrbios alimentares (Sasha Velour e Valentina – Temporada 9). Como apontou o depoimento de uma espectadora:

Fiquei muito emocionado com a cena das meninas na S9 falando sobre distúrbios alimentares, é um assunto delicado pra mim (D.O. – Campina Grande/PB).

As apresentações apoteóticas em RuPaul também foram uma constante nas respostas. O enfrentamento entre as melhores amigas Raven e Jujubee (All Stars 1) em um emocionante duelo ou mesmo o enfrentamento icônico entre Alyssa e Tatiana (All Stars 2) na busca de uma nova chance no programa; a dublagem de Chi Chi DeVayne (Temporada 8) que, ao som de *I'm telling you*, rompe seu colar de pérolas que caem sobre todo o palco, o duplo simultâneo de Laganja Estranja e Josylin Fox¹¹⁵ (Temporada 6) e o enfrentamento de Alexis Mateo e Yara Sofia (Temporada 3) foram alguns dos momentos citados pelos participantes do grupo do grupo em resposta à pergunta.

Outro momento muito lembrado é a entrada de Violet Chachki¹¹⁶ (Temporada 7) na final da oitava temporada, quando ela entra para passar a coroa. Violet surge de trás de um painel de luzes com um enorme vestido brilhante usando capuz e um semblante blasé. Ela caminha pelo palco com uma postura altiva e, ao final, retira seu capuz, revelando que seu crânio está amalgamado à coroa. Vários insetos ornaram seu rosto e sua indumentária.

Quando a Violet aparece na coroação da Bob com aquela roupa perfeita, quando eu vi ela fiquei incrédula! (J. L. – Vila Velha/ES).

André Moreira Definitivamente Violet entrando na season 8 com o melhor look já visto na história de RPDR (A. M. – Alagoinhas/BA).

¹¹⁵ Disponível em: [<https://bit.ly/2Vhkmpz>].

¹¹⁶ Disponível em: [<https://bit.ly/2416OAS>].

Dentre todas as apresentações, a mais comentada foi a de de Sasha Velour (Temporada 9) ao som de *So Emotional*¹¹⁷:

Quando a Sasha fala da mãe dela. Perdi minha mãe pro câncer pouco antes de assistir (L.C. – São Paulo/SP).

Nessa apresentação, Sasha veste uma roupa vermelho intenso, assim como os cabelos. Ela começa a apresentação arrancando pétalas de rosa ao som dos estalos do começo da música. Na primeira vez que a música chega ao refrão, Sasha retira sua luva rapidamente revelando uma chuva de pétalas de rosa. Segundos antes do refrão, Sasha demonstra um olhar de desespero, misturado a certa tristeza e novamente, no refrão, ao som de *I remember the way that we touched I wish I didn't like it so much / I get so emotional, baby / Every time I think of you / I get so emotional, baby / Ain't it shocking what love can do*, Sasha levanta sua peruca de maneira dramática de onde surge uma nova e enorme chuva de pétalas de rosa, revelando sua careca. Essas sensações que perpassam o toque das pétalas, sua cor, textura, se imbricam ao simbolismo de usar esses elementos como uma homenagem à sua mãe, vítima do câncer. Como aponta uma das respostas à pergunta no grupo do Facebook:

A Sasha falando sobre o pq a drag dela é careca, por causa do câncer da mãe e ela tirando a peruca na parte que fala "*I get so emotional when i think of you*" e ficando careca (W.W. – Goiânia/GO).

Não sei se vai parecer forçado, mas eu me emocionei no lipsync da Sasha x Shea kkkk Sasha foi tão maravilhosa, a maneira como ela conduziu o lipsync foi tão perfeito (N.B. – Jaboatão dos Guararapes/PE).

Outro momento marcante foi a eliminação de Valentina¹¹⁸ (Temporada 9), uma das favoritas dos fãs na temporada. A participante tinha bom desempenho em todas os desafios, com sua confiança foi crescendo a certeza de que não seria eliminada. Isso a fez não aprender a letra da música que deveria dublar em uma possível eliminação. Ironicamente, Valentina fica entre as piores e usava uma máscara que a permitiria performar em sua eliminação sem ter que mostrar os lábios durante a dublagem.

A dublagem de Valentina começa como todas as outras. Uma troca na iluminação que deixa de ser rosa choque e passa a tons de vermelho e rosa fechados. Valentina

¹¹⁷ Disponível em: [<https://bit.ly/2BNi5Lj>].

¹¹⁸ Disponível em: [<https://bit.ly/2H3pBFg>].

veste uma roupa inspirada na indumentária dos toureiros espanhóis, cheia de brilho. Para dar o star, RuPaul anuncia que chegou a vez dela e Nina Bonina Brown dublarem for you LIFE (com ecos, sons e trovões e piscadas de iluminação que simulam os raios).

Antes da performance começar, Valentina fica com os olhos voltados ao chão, com as mãos próximas ao peito segurando as mãos. Ao som de Greedy, música performada por Ariana Grande, a batalha de dublagem começa. Valentina inicia sua performance gesticulando e articulando com os braços. Logo os juízes começam a se questionar se ela não vai tirar a máscara. Michelle Visage, uma das juradas, indaga à RuPaul “ela realmente vai ficar com essa máscara?”. RuPaul responde “eu não sei” e ela complementa “é uma dublagem”. A cena continua e as movimentações de Valentina são persistentes com os braços. A edição intercala essas tomadas com RuPaul com um olhar incrédulo.

Nas cenas subsequentes, RuPaul já olha com irritação para Valentina até fala “Pare! Pare! Foi o suficiente”. Nesse momento as performers param suas apresentações. O semblante de Nina fica perdido e a edição começa a filmar a reação das outras concorrentes já salvas que ficam se entreolhando e se encerram com Valentina olhando envergonhada para baixo e mexendo nas luvas de nervosismo, já a espera do que RuPaul iria falar. RuPaul, em tom ríspido fala “Valentina, isso é uma dublagem, nós precisamos ver seus olhos”. A cena segue mostrando Nina olhando para Valentina e um close-up em Valentina que, com um olhar cabisbaixo, mostra certa frustração. RuPaul continua “Tire essa coisa da sua boca” em tom de desprezo. Rapidamente Valentina responde “Eu gostaria de manter, por favor”.

A cena para por alguns instantes e intercalam a feição de incredulidade de RuPaul e o olhar cabisbaixo de Valentina e seu véu cobrindo a boca. Esses close-ups insistentes feitos para incomodar os espectadores e aumentar o clima de tensão. Novamente a edição mostra a reação das outras competidoras e RuPaul retoma falando “isso é uma dublagem, qual parte disso você não compreende?”. Novamente a edição intercala em RuPaul e Valentina, chegando a mostrar, inclusive, RuPaul piscando, como forma de dar mais ênfase na demora das reações. A música, nesse tempo, vai se intensificando e Valentina fala “ok”. Quando revela seu rosto, Valentina revela também que não havia

terminado sua maquiagem. Na segunda tentativa de dublagem, a edição foca em Valentina para mostrar que ela não sabia a letra.

A drag tenta utilizar subterfúgios, como colocar as mãos na frente do rosto como um movimento orgânico, mas acaba apenas evidenciando ainda mais a falha de sua performance. A cena segue com comentários das outras drags “passadas” que Valentina não sabia a música e, na sequência, com ela falando que “naquele momento, deu branco, eu não sabia a letra e só queria desaparecer”. Enquanto isso, a edição mostra Nina Bonina Brown (que estava com um rosto pintado de caveira), desenvolvendo sua performance, enquanto Valentina praticamente não saía do lugar. Quando a música acaba, o programa dá um close bem fechado em Valentina, que está com a cabeça para baixo chorando. Quando elimina Valentina, RuPaul fala com pensar “eu achei que você tinha o suficiente para ir até o final”. Essa experiência estética, ora prazerosa, ora frustrante, é o que torna toda essa situação, uma das mais emblemáticas do programa. Como apontam algumas respostas:

Eliminação da Valentina na s9, me relacionei pq as vezes a gnt se esforça tanto em ser perfeito pra tudo e todo mundo, vivendo sob as expectativas msm sabe? E as vezes a gnt se perde nisso e não vive o momento (M.O. – Taubaté/SP).

Eliminação da Valentina na nona temporada porque eu já tive muitos conflitos por não saber lidar com o fracasso e com a decepção comigo mesmo (L.A. – Rio de Janeiro/RJ).

Eliminação da Valentina na s9! Foi um gatilho pra umas emoções guardadas do passado q eu nem imaginava q me faziam mal! (T.R. – Barreiros/PE).

Um vídeo¹¹⁹ da eliminação circulou na web. Nele, vemos um público composto por homens gays americanos em um bar americano assistindo RuPaul’s Drag Race. Os viados estavam passados com o fato de Valentina estar entre as piores. Um deles, incrédulo, não tirava as mãos da boca com uma expressão de assustado. Outro, leva as mãos juntas à boca, como se fosse rezar e grita “Valentina vai para casa”, enquanto recebe suporte físico de um homem com abraços e carícias. Quando eles percebem que Valentina não irá tirar a máscara, vários começam a gritar em desespero “Ai não!”.

¹¹⁹ Disponível em: [<https://bit.ly/2EiUTXh>].

Quando RuPaul interrompe a dinâmica, o bar inteiro começa a gritar e a levar as mãos à boca, isso tudo vidrados às telas dispostas no local. Eles reagem a cada uma das falas de RuPaul e Valentina. No meio da segunda apresentação, alguém do bar fala em um microfone: “Eu estou pessoalmente ofendido! Essa é a melhor música do álbum viado!”. Quando a participante é eliminada, o público do bar permanece incrédulo, com expressões de surpresa que evidenciam que os afetos atravessam as telas em direção aos corpos dos espectadores.

Esse fato evidencia tanto o afeto como pertencimento, tendo em vista o público ser gay, frequentando um bar gay e um programa gay, quanto a possibilidade do encontro, da presença física e da interação corporal que esses afetos podem gerar. O vídeo passou a ser a “prova” de que RuPaul’s Drag Race era “o futebol das gays”.

Vários episódios são desenvolvidos pensando diretamente na discussão sobre algumas temáticas. Exemplos deles são o episódio Veteran Affairs (Temporada 5) que contou com a participação de militares abertamente gays e o Wizzards of Drag que contou com a participação de mulheres anãs. Nesses episódios, os diálogos entre as participantes e os convidados sempre fluem em direção a compreender as dificuldades e os encontros dessas realidades. Da mesma maneira, esses episódios evidenciam o afeto em sua dimensão interativa dos corpos e também do convite à experimentação da montagem drag como uma possibilidade em corpos “não pensados” para essas dinâmicas.

RuPaul finaliza todos os episódios de todas as temporadas com a seguinte frase: *“If you can't love yourself, how in the hell you gonna love somebody else?”*¹²⁰ demarcando um momento de diálogo direto com os membros da comunidade LGBT que sofrem problemas em abraçar quem são. Ou seja, ele demarca em cada um dos episódios a dimensão afetiva em suas interseções com o senso de identidade e pertencimento à comunidade LGBT.

Pode parecer besta, mas as frases de efeito de Ru mexem muito comigo. Sobre amor próprio, sobre opiniões alheias, sobre valores. Amo (C.D. – Maringá/SP).

¹²⁰ “Se você não pode amar a si mesma, como diabos você vai amar alguém?” (Tradução nossa).

Com esses exemplos, podemos afirmar que a pluralidade dos corpos fantásticos encanta de maneira distinta os espectadores. Da mesma maneira, a diversidade de histórias trazidas em cada vivência e experiência das participantes, coloca uma ampla perspectiva de problemas, enfrentamentos, processos catárticos que cada pessoa, em especial os sujeitos dissidentes sofrem. Cada história passa a interpelar um tipo de público que passa a se identificar tanto com as falas, quanto do uso drag como superação dessas problemáticas.

Como coloca Muniz Sodré (2002), a presença de um grupo social na mídia isoladamente não é capaz de provocar engajamento (e afetos). É preciso gerar reconhecimento narcísico para que a audiência se reconheça de alguma maneira no conteúdo exibido, sendo, então, o formato *reality show* estratégico, pois gera mais empatia com seus personagens reais que programas roteirizados (MATEUS, 2012).

Encerramos, assim, com a cena mais comentada pelos usuários. Trata-se do emocionante depoimento Roxxy Andrews¹²¹ (Temporada 5) quando contou ter sido abandonada pela mãe em um ponto de ônibus.

Apesar de ter soado um pouco como estratégia (por ela ter se aberto antes da possível eliminação), a declaração da Roxxy sobre ter sido abandonada no ponto de ônibus. Doe e eu chorei pra caralho (I.C. – Belém/PA).

Roxxy e o ponto de ônibus me matou por dentro, porque meus pais são mortos e isso já é inconformante, imagina ser deixada (L.M. – Três Barras do Paraná/PR).

Na cena, Roxxy ficou entre as piores da semana e realiza uma dublagem, onde realizou uma wig reveal que deixou os juízes boquiabertos e exaltados. Assim que essa dinâmica se encerra, Roxxy começa a chorar com as mãos no rosto, tentando esconder o que está sentindo. As câmeras dão close em sua expressão. Enquanto chora, a música para repentinamente com um som intenso e uma trilha de suspense entra. RuPaul pergunta o que está acontecendo e quando ela fala que o programa pode prosseguir, RuPaul insiste em saber o motivo.

Quando Roxxy começa a falar, closes de seu rosto se intercalam com a cara de RuPaul que, até esse momento, mostrava um semblante céptico. Assim que inicia a

¹²¹ Disponível em: [<https://bit.ly/2Xj0HY9>].

história, a câmera muda a posição, a colocando em primeiro plano e as participantes que foram salvas no episódio se encontram ao fundo, observando a cena. Roxxy conta que ela, com três anos, e sua irmã foram abandonadas em um ponto de ônibus pela mãe. Closes das participantes ao fundo começam a serem exibidos e o choro copioso de Roxxy acaba se alastrando pela sala, mudando, inclusive, o semblante de RuPaul. Suas tentativas de fala se misturam ao choro e as mãos sempre vão ao rosto na tentativa de encobri-lo. Nessa cena, inclusive, após Roxxy falar aos prantos: “Dói muito saber que fui abandonada. Ninguém se importou”, RuPaul responde dizendo:

Nós amamos você. E você será sempre bem-vinda aqui. Nós, gays, podemos escolher nossa família. Nós podemos escolher as pessoas que estão conosco. Entende o que estou dizendo? Eu sou sua família. Aqui, nós somos uma família.

Esse senso de comunidade é uma marca da cultura drag, desde os tempos da *ball culture*, tendo em mente o particular senso de família iniciado nesse período.

Todo mundo faz piada, mas a história da Roxxy exemplifica bem o quanto todo esse universo cura feridas (P.L. – Belo Horizonte/MG).

É com isso em mente que partimos a investigar como essa espetatorialidade, marcadamente queer, reflete não apenas nos afetos, mas ressoam, a partir deles, na construção e prática de uma montagem drag. Essa espetatorialidade parte dessa relação dos afetos e como continuidade dessa dimensão política do devir drag: a drag, ao se inserir midiaticamente, usa o potencial de repercussão pública das mídias para conferir um sentido político a seu ato, a expressão do seu corpo e a sua vivência. Isso traça um caminho de volta, onde a conexão se estabelece entre esses corpos de outros sujeitos queer, que passam a ver o drag como um potencial de libertação, de demandas políticas ou de superação. Assim, em alguns casos, o público deixa despectar, passando a experimentar isso diretamente em seus corpos.

4.4 A espetatorialidade de afeto queer

Se historicamente construímos os corpos dos homens e das mulheres sobre os signos da masculinidade e feminilidade, os corpos drag mesclas que impossibilitam a impassividade. Sua presença afeta, em algum nível e por alguma dimensão, outros

corpos, produzindo sensações e experiências. Tendo isso em mente e através dos exemplos citados no tópico anterior, podemos afirmar: a drag afeta o corpo de espectadores que podem ser levados a performar e se tornarem drags. Isso, claro, não é uma exclusividade das drags midiáticas, ocorrendo também nos palcos das boates.

O que diferencia das drags midiáticas das drag queens que performam em palcos é que as mídias eletrônicas (especialmente a televisão e as redes sociais) ampliam o alcance desse ato - e talvez por isso tenhamos tantas jovens drags, em um número bem maior do que o que havia antes de RuPaul's Drag Race.

Mesmo assim, as drags antigas afirmam terem sido afetadas pelas produções midiáticas. Para Andressa de Lavietein, uma das drags da velha guarda capixaba:

O que despertou a drag para o Brasil foi *Priscila, a Rainha do Deserto*¹²², aquilo era drag [...] perucas altíssimas, maquiagens fantásticas e um bodyzinho". Segundo Chica Chiclete, uma das drag queens mais atuantes e produtora cultural no Espírito Santo, esse filme foi um divisor de águas. Foi a partir dele que as culturas transformista e drag ganharam ainda mais força em uma perspectiva artística (BRAGANÇA, 2018, p.112).

Por tratarmos, especialmente, de um programa estadunidense, alguns podem perguntar se essa realidade também seria transformadora no Brasil. Como coloca Taylor (2013, p.26), "As performances viajam, desafiando e influenciando outras performances". Isso é nítido ao compreendermos como esses corpos, criados em um contexto social distinto do nacional, conseguem ressoar nos corpos brasileiros, tendo em vista os novos espaços ocupados por essa cultura. Vivemos "a mundialização da cultura (ORTIZ, 1994), um processo pelo qual os valores, estilos e formas de pensar se espalham de uma população a outra" (SANTOS; SILVA, 2018, p.5).

Pode se dizer que os variados públicos das drags, sejam eles espectadores das mídias, sejam espectadores presenciais são afetados por "atos de transferência", ou seja, a transmissão de conhecimento, de memória, de um sentido de identidade social por meio de um "comportamento reiterado" (TAYLOR, 2013, p.25). Ou seja, podemos pensar que esses espectadores também são estimulados a intervir e mudar o curso de suas próprias ações, ou seja, as performances com as quais os espectadores têm contato

¹²² Filme australiano de 1994 com direção de Stephan Elliott.

os provocam a realizar mudanças em si mesmos. Assim, a performance é um meio de transmissão e o afeto, um meio de comunicação. Falar em comunicação significa falar sobre a relação estabelecida entre dois corpos. Como aponta Silva (2012, p.1-2):

Há de se pensar que quando dois corpos comunicam, o que é produzido por essa ligação é fruto de uma convivência entre esses corpos, ou seja, é algo que não pertence a nenhum deles, mas se estabelece por esse contato.

A comunicação, desse modo, conforma uma superfície de contato, ou seja, uma superfície em comum que agrega elementos sensíveis dos corpos que a compõe. [...] no âmbito dessa superfície, trata sujeito e objeto como entidades que agem uns sobre os outros, por meio de afecções e afetos.

São os afetos realizados pelas corporalidades e seus discursos que conduzem uma mudança de estados do corpo. Na questão plástica, o programa potencializa a glamourização da arte drag com os holofotes, os desfiles, as dublagens espetacularizadas que muitas vezes surpreendem o espectador. Isso cria uma atmosfera celebratória que ressoa em parte de sua audiência que passa a perceber drag em diferentes perspectivas: sinônimo de uma vida de celebridade, mesmo que realizada de forma exagerada a ponto de não necessariamente ser verossímil, política, humorística, artística, etc.

Em qualquer das opções, a dinâmica da artificialidade do corpo drag é evidente e afeta - não pela indução, mas da identificação - os espectadores a vivenciarem todas as práticas significantes do gênero. Assim:

Esse viés crítico às concepções socialmente construídas sobre o gênero é um fator relevante na criação de vínculos entre o espectador e a drag queen, uma vez que a apreensão da performatividade de gênero dá brecha para uma aceitação individual, e subsequente desmembramento de uma insegurança psicológica, que antes o inibia de ser quem realmente desejava (SILVA; SOUZA, 2018, p.7).

A própria visualidade da plasticidade dessas performances pode convidar o espectador a também performar ou a desejar performar, mesmo que essa performance não ocorra no mesmo instante, ela instiga o público a se imaginar drag e a construir esse corpo e essa persona. Quando falamos em espectadorialidade, estamos focados em uma espectadorialidade particularmente queer que:

está embasada nos processos coletivos, subjetivos e históricos de interação, interpretação, produção e reprodução de formações culturais e discursivas de sexo/gênero e sexualidades, levando em consideração as negociações e disputas ideológicas, as apropriações materiais e simbólicas dos produtos fílmicos e o exercício de crítica ou conciliação com essas narrativas no texto social (SILVA, MARCONI, TOMAZETTI, 2018, p.183).

Sua diferenciação parte de uma historicidade particular aos corpos queer que se aproxima do público por fluxos de abjeção, inadequação, artificialidade etc., até processos mais comuns, como o de identificação. Como aponta Silva, Marconi e Tomazetti (2018), o desenvolvimento de produtos alinhados ao pensamento queer, é, muitas vezes:

oxigenada por um esteticismo que bebe de elementos como a artificialidade, o camp, o lindo, o frívolo, o excesso, o deboche, o agastamento da verossimilhança e o gosto pela ruptura das diferenças entre o real e o artificial, entre o profundo e o superficial; afinal, ‘nada é mais fútil do que nossos esforços para tornar tudo sério, útil, racional; nada mais sério do que o inútil’ (SILVA, MARCONI, TOMAZETTI, 2018, p.).

Isso, mediado pelo afeto e pelas suas apropriações simbólicas, materiais e reverberações nesses corpos queer ou potencialmente queer. Para Hardt (2015, p. XI), a perspectiva afetiva propicia refletir simultaneamente entre o poder da mente de pensar e o poder do corpo de agir. Assim, entendemos que o programa suscita questionamentos que perpassam, em parte de sua audiência, não apenas na compreensão do que é exibido, mas na própria exploração dessas racionalidades em seus corpos.

Isso se alinha ao que o autor entende como “trabalho afetivo”, ou seja, uma categoria de trabalho que “envolvem diretamente o afenciamento conjunto de razão e paixão, inteligência e emoção” (HARDT, 2015, p.XII). Nessa perspectiva, a performance drag pode sugerir “alternativas políticas para a organização de práticas coletivas de recusa e libertação” (HARDT, 2015, p.XII).

Diferente da cultura transformista e drag de outras épocas, Chica percebe que drag, hoje, seria uma prática de libertação, uma forma dessa juventude dizer “estou aqui, foda-se o mundo, eu vou me vestir como quiser” [...] Eles estão tentando se impor mais uma vez. Foi o que aconteceu exatamente na década de 1980 e 1990. Eles não

querem viver dentro do armário como o gay Barbie¹²³, certinho, bonitinho, barbudinho, peludinho, fortinho. Eles querem ser eles. Eles agora enfrentam não os héteros, mas o próprio público gay que é muito discriminatório (BRAGANÇA, 2018, p.121).

As temáticas e as materialidades dos corpos, assim, afetam em diferentes níveis os diferentes tipos de públicos, convidando a todos a performar como drag e utilizar esse corpo construído como uma plataforma política, artística, expressiva, identitária e qualquer outra possibilidade. Temáticas, como o episódio em que as drag queens transformaram homens gays do exército americano em drags, por exemplo, podem inspirar histórias como a de Katarina Van Helsing¹²⁴, uma drag criada por um militar a partir de RuPaul's Drag Race.

Com isso em mente, a diversidade na escolha dos assuntos abordados, de desafios propostos (teatro, costuma, música, humor, etc.) e questões de representatividade na escolha das participantes do programa são pontos chaves na potencialização da identificação dos espectadores com essas performances. Diferentes etnias, *backgrounds* culturais e estilo estético são algumas características constantemente perceptíveis no *casting* do programa. Para Taylor (2013, p.31), Brecht:

[...] se apoia na ideia de que os espectadores estão fortemente ligados aos acontecimentos no palco, não por meio da identificação, mas da participação, e de que eles são frequentemente chamados a intervir e mudar o curso da ação.

Até a quarta temporada do programa, nota-se constantes enfrentamentos entre as participantes. Essa radicalização da ação do corpo vai dando lugar a uma estética mais domesticada e conciliatória. Quanto mais as temporadas avançam, mais há um clima celebratório entre as participantes e o foco do programa vai deixando de ser os conflitos entre elas, voltando-se para seu real desempenho nas propostas do programa e, na mesma proporção, a criação de um ambiente conciliatório e tranquilo, onde trocam suas experiências de vida e se apoiam afetivamente.

Isso se dá tanto pelo fato de o programa ter modificado sua intencionalidade, tendo em vista a diminuição dos “barracos” em troca de um alargamento de público, ao

¹²³ Barbie é um estereótipo dentro do mundo gay. São os famosos “bombados”, os sarados da academia, dentro dos padrões de beleza e masculinidade esperados.

¹²⁴ Histórias de Verdade: Militar ontem, hoje uma drag queen. Disponível em: [<https://bit.ly/2tsVpLU>].

mesmo tempo em que a partir desse alargamento, ele busca maiores e mais afetivas inserções das problemáticas dos participantes.

Os desafios propostos pelo programa colocam as participantes como “pessoas reais” que ainda assim conseguem viver momento de glamourização em suas vidas. Isso transmite uma realidade, mesmo que embasada em uma artificialidade. Como bem aponta Diana Taylor (2013, p.26-28):

Embora uma dança, um ritual ou uma manifestação exijam uma separação ou um enquadramento que os diferenciem de outras práticas sociais à sua volta, isso não implica que a performance não seja real ou verdadeira (a performance é um ato real de artificialidade). [...] Na época de seu aparecimento, nos anos 1970, como produto dos levantes sociais e disciplinares que, no final da década de 1960, sacudiram a academia, os estudos da performance buscavam atenuar as divisões disciplinares entre a antropologia e o teatro, encarando os dramas sociais, a liminariadde e a encenação como formas de escapar das noções estruturalistas de normatividade (TAYLOR, 2013, p.28).

Assim, como o cinema queer, RuPaul's Drag Race funciona como um contradisciplinador sexual que - de maneira negativa - se dedica à desconstrução da naturalização das práticas, desejos e identidades de sexo/gênero e que - de maneira positiva - proclama a equivalência de todos os sujeitos e seus corpos performáticos (SILVA; MARCONI; TOMAZETTI, 2018, p.188). Assim, havendo um reconhecimento como sujeito queer a partir da visualização do reality, parte desses espectadores também passam a se identificar como estranhos e diferentes das elaborações normatizadas e heterossexualizadas de sociedade, chegando a querer ou se tornar drag queens.

Bato palmas para esses meninos que estão lutando pelo espaço deles. Eles estão quebrando barreiras também. Eles querem simplesmente se impor e ser felizes. Do jeito deles, vestido de mulher, de homem, com barba, sem barba, com perna cabeluda, sem perna cabeluda. E eu aplaudo muito isso. É uma forma muito válida (BRAGANÇA, 2018, p.123).

Como peça audiovisual, o programa se relaciona com a visão de Shaviro (2004, apud SILVA; MARCONI; TOMAZETTI, 2018, p.198) sobre o cinema como um “mapa afetivo” em que há uma transversalidade entre afeto, emoção e sentimento e que não é realizando apenas por processos representação, mas como constructos que

performatizam relações sociais, fluxos de sentimento, emoções e afetos, com reflexos diretos nos corpos dos espectadores.

Não tratamos aqui o afeto pela noção linear de causa e efeito frequente no campo da comunicação. Essas relações se dão de maneira interna ao espectador, a partir de sua vivência, experiência e sensibilidade. Por isso, a montagem drag vai ressoar apenas em parte desse público, mesmo que as abordagens sensíveis ou políticas encontrem um público maior. Para Ramalho (2014, p.17 apud SILVA; MARCONI; TOMAZETTI, 2018, p.198):

O afeto é o elemento que nos leva a criar um vínculo privilegiado com certas obras, a investir em imagens e repertórios e a traçar percursos exploratórios de fruição, assimilação e apropriação.

O afeto em RuPaul's Drag Race é multidirecional, ao se apresentar de diferentes formas à diferentes espectadores. Para alguns, o aspecto espetacular da construção dos corpos, do estilo jocoso *camp* ou da pretensão da vida glamourosa pode refletir em certos grupos e estimulá-los a experimentar a montagem. Esses, por sua vez, passam a se performar em outros espaços, atingindo outros corpos.

Exemplo disso é Beatriz Mondrian (26 anos – Campo Grande/MS) que aponta já ter recebido convites para trabalhar em lugares bem diversos, mas que, geralmente, trabalha “com apresentações, eventos culturais, carnavais, casas noturnas, *hostess*, concursos”. Para outros, a sensibilidade ocorre a partir dos diálogos, das conversas entre as participantes e, principalmente, os diálogos que colocam claramente as motivações para a performance drag, sejam elas políticas ou afetivas.

Como falado, RuPaul's Drag Race é um programa explicitamente *camp*, sua espectadorialidade pode ser explorada como uma experiência sensível ligada aos homossexuais que é atravessada por um modo de ver o mundo como um fenômeno estético (SONTAG, 1987). Da mesma forma, o reality é um programa marcadamente queer, tendo em vista que ele é protagonizado por drag queens e toda a carga histórico-cultural que carregam.

Nesse ponto, sua espectadorialidade se dá pela visualização, a partir da ótica homossexual, de não adequação e de um desejo por uma vida liberta. Pela perspectiva

do afeto, parece-nos que os esteticismos das imagens e dos corpos exibidos exercem uma função central no tipo de espetatorialidade queer que se deseja.

Como falado, RuPaul's Drag Race foi o pivô do nascimento de uma nova cena drag, com características próprias. Essa cena se alastrou desde a América do Norte até o Brasil, onde se compreende, atualmente, o desenvolvimento de uma cena artística e cultural drag. Essa cena, afetada por RuPaul's Drag Race, passa a afetar outros corpos a partir de sua presença midiática, nos palcos ou mesmo como uma performance de gênero em festa (temáticas ou não) que se alastram pelo país. Desdobraremos, assim, a compreender, a partir dos depoimentos, como vêm se consolidando essa cena, os reflexos do programa sobre esses corpos, bem como buscar características comuns e específicas desse novo cenário brasileiro.

4.5 Um retrato dos novos corpos drag e seus afetos

Salto alto, batom que transborda os limites da boca, *collant*, *corset*, uma sobancelha oculta com base em fita adesiva e muita maquiagem. Uma outra é reposta mais acima e bem arqueada. Um arco-íris de cores e tons dão continuidade uns aos outros nas pálpebras que, a essa altura, já estão onde antes habitava a sobancelha original. Brilho, glitter, uma ilusão de seios por meio da maquiagem ou uma prótese de plástico que torna o corpo meio orgânico, meio plástico. Essa possibilidade de construção do corpo cria um enorme potencial de diversificação da cena drag.

Para nossas entrevistas, selecionamos seis drags de diferentes partes do Brasil, levando em conta, também, suas diferenças estéticas e artísticas. São elas: Beatriz Mondrian, 26 anos de Campo Grande/MS; Titania, 25 anos de Serra/ES; Mei Jinlian, 23 anos de Recife/PE; Palloma Velasquez, 24 anos do Rio de Janeiro/RJ; Suzy Luvcock, 23 anos de Curitiba/PR; Yara Rudá, 21 anos de Belém/PA. Além dessas, utilizo também as contribuições de Betsy Brewr, 24 anos de Vitória/ES e Brisa Díssima, 23 anos de Vitória/ES, coletadas para o desenvolvimento do livro originado a partir dessa pesquisa.

A faixa etária das drags foi pensada como forma de situar essas novas performances, em um universo onde RuPaul's Drag Race já era uma realidade, tendo em vista que sua primeira temporada foi exibida em 2009 e espalhada pelo globo nos

anos subsequentes. Como critério, todas as drags deveriam ter assistido alguma temporada de RuPaul's Drag Race, tendo em vista que buscamos também entender as dimensões do afeto a partir da relação entre seus corpos e os corpos das drags midiaticizadas.

Diferente do que o estudo vislumbrava antes das entrevistas, a menor parte das drag queens tiveram seu primeiro contato com essa cultura através de RuPaul's Drag Race. Beatriz e Suzy contam que seu primeiro contato com a cultura drag ocorreu em casas noturnas de suas cidades. Titania coloca que já havia visto drag queens pela televisão, mas que sua entrada na cultura foi diretamente imersiva, em uma festa de carnaval onde homens se vestiam como mulheres e mulheres como homens. Já Mei Jinlian (23 anos – Recife/PE) conta:

Meu primeiro contato com drag queens foi através de um grupo teatral recifense chamado Trupe do Barulho, um dos grupos de maior importância para o teatro LGBT de Recife.

Palloma e Yara foram as únicas que tiveram o primeiro contato com drag por RuPaul's Drag Race. Yara conta que onde vive as drag queens não eram comuns e que ela também não tinha idade suficiente para frequentar boates gays:

A primeira temporada que vi foi a season3. Uma amiga havia visto na televisão e me contou, resolvemos ver juntas. Fiquei maravilhada com aquele universo. [...] Os desafios que mais amo são os que elas precisam criar roupas com lixo. É impressionante como se criam coisas fantásticas usando coisas que ninguém mais quer, tipo papel alumínio, sabe? Dá pra criar um vestido que reflete tudo que tá em volta e chamar atenção de todo mundo. Eu fiz um.

Mesmo que posterior, o contato com RuPaul's Drag Race foi impactante para algumas delas.

Meu primeiro contato com a drag RuPaul foi através de amigos. De início achei incríveis suas produções e perucas. A persona RuPaul é uma magnífica drag queen. Não digo o mesmo do reality show (Beatriz).

Achei tudo aquilo muito louco, fiquei impressionado com todo aquele universo, e cheguei até a pensar em desistir com medo de não alcançar aqueles tipos de drag apresentadas pelo programa (Mei).

Esses afetos atravessam as telas e ressoam diretamente nos corpos, resultando diretamente no desejo de performarem como drags. As motivações para começar a se

montar são plurais. Titania conta que achou “interessante explorar esse lado de sua personalidade e seu corpo”, atribuindo dimensões que trazem outras sensações, tendo em vista que quando está de drag “é uma outra experiência de vida que não havia nunca pensado. É diferente quando você se produz, coloca vestido, chama atenção, você é outra pessoa”. Assim também funciona para Palloma. Para a drag o que importa é o glamour e a magia que sente quando se transforma. Mei Jinlian, por outro lado, entrou para o circuito drag de forma quase racional:

Sempre fiz teatro, e quando entrei no curso de Licenciatura em Teatro da UFPE eu comecei a pesquisar sobre teatro asiático, ao me deparar com diversos movimentos teatrais, tais como kabuki, ópera chinesa e Kathakali, eu me impressionei com o trabalho do female impersonator, e decidi partir em pesquisas sobre esse ofício. No meu TCC, onde planejei falar sobre os benefícios do treino do ator chinês na ópera de Pequim, meu orientador trouxe uma inquietação, e me sugeriu enveredar pelo mundo das drag queens, pensando ainda nessa corporeidade da ópera chinesa, e assim Mei Jinlian nasceu, fruto de um experimento muito ousado - afinal de contas, ver uma drag queen bem ocidentalizada performando ópera chinesa do século passado, é realmente bem confuso.

Se antes a cultura drag provinha de um senso de família onde as “mães” ensinavam às suas filhas o desenvolvimento desses corpos, atualmente o YouTube se configura como o maior produtor dessas relações. Todas as entrevistadas relataram ter aprendido parte ou a totalidade de suas práticas de construção de corpo com tutoriais exibidos em canais da rede social:

Recebi ajuda de grandes amigos, e claro, através da internet sempre acompanhei grandes artistas que estão na cena, há muitos anos (Beatriz).

[...] mas também entrou no meio a internet, tutoriais [...] (Mei).

Com tutoriais no Youtube. TUDO QUE EU SEI APRENDI LA (Palloma).

Aprendi treinando muito e assistindo variós tutoriais de maquiagem, penteado e costura (Suzy).

Vários tutoriais no YouTube (Titania).

Assistindo canais de youtubers drag, como o da Miss Fame (Yara).

Vemos, com isso, uma nova centralidade na produção desses corpos. No entanto, os atos de transferência ainda ocorrem quando se trata dessa questão. Se antes as mães drags possuíam centralidade na construção do corpo de suas “filhas”, as mídias

digitais possibilitaram que as drags criassem conteúdos e afetassem uma maior gama de pessoas que queiram experimentar a montagem drag. Elas, portanto, facilitaram o conhecimento da compreensão da montagem.

Nos tutoriais¹²⁵, as drags aprendem sobre as texturas, as paletas de cores, aplicação de brilhos, utilização de pedrarias, composição de roupas, estilos estéticos, categorias drags e outras maneiras de construir seus corpos, partindo da sensibilidade que desejam ter e também dos afetos que queiram produzir com sua presença.

As características dessa nova onda drags também são diversas, reflexo, talvez, da própria seleção das entrevistadas. Exagero, extravagância, deboche, tendência ao luxo irreal, irreverência, humorística, são algumas das qualidades colocadas. Segundo Suzy, sua drag:

[...] é muito extravagante, rica, muito dourado e cabelos grandes, referenciada na velha burguesia falida com seus casacos de pele.

Corporalmente, a performance drag acaba também funcionando como um transbordamento, não apenas do gênero, mas também de características que perpassam sua materialidade. Mei Jinlian, por exemplo, sendo um homem gay brasileiro e nordestino, performa com inspirações na cultura asiática “numa estética mais lolita, kawaii”.

Apesar do tom de pele claro, eu e minha drag somos afrodescendentes e é sempre bom exaltar a beleza negra (Titania).

Olha me vejo como pardo, filho de pai branco com mãe negra. Já minha drag é mexicana, Latina (Palloma).

Para as drags, mesmo que o programa se preocupe com a pluralidade na escolha de suas participantes, há uma exaltação por certos tipos de drag e estilos estéticos, o que gera fortes críticas do público às jovens drags locais que nem sempre conseguem se adequar ao que é exibido no programa.

Não é que não exista representatividade, muito pelo contrário, existe sim, mas infelizmente as que mais ganham destaque são as mais padrinho possível. O próprio programa até reforça isso, ao ver drags mais magras seminuas no palco falam o quanto ela é linda e

¹²⁵ São diversos canais de maquiagem feita por drags famosos, sendo o mais conhecido, o Cosmoqueens [<https://bit.ly/2tzcYKo>] da revista Cosmopolitan. Pablo Vittar chegou a fazer um vídeo sobre seu estilo de maquiagem para a Vogue, ao lado de personalidades como Kylie Jenner e Rihanna.

ousada, e ao ver uma drag sem espartilho Michele já entra em modo nojinho, exigindo uma “silhueta feminina” (Como se mulheres viessem em uma só forma, não é mesmo?!). Ao se deparar com isso no programa, o público obviamente se sente encorajado a reproduzir esses preconceitos - discurso de ódio extremamente mascarado de “shade” (Mei).

Assim, esteticamente, de acordo com os depoimentos, a influência de RuPaul’s Drag Race na cena é inegável, tendo em vista que os espectadores passam a valorizar certas corporalidades e visualidades em detrimento à outras.

Depois que decidi começar a trabalhar como drag, vi que uma das formas de conseguir mais visibilidade e aceitação era me adaptando aos moldes de exigências do programa e de seus fãs, por assim dizer. A mudança drástica da minha maquiagem foi a primeira coisa que o programa me afetou. Só não mudei ainda para o nível de moda e perucas vistos lá por falta de dinheiro mesmo. Essa influência se deu mais pela necessidade de arranjar trabalho mesmo. Antes, minha estética destoava COMPLETAMENTE desse nível do programa e eu era muito escanteada pela comunidade, aí rolou de ter o festival de cultura coreana aqui em recife e eu fui montada de Kim Chi e boom, do nada todos notaram que eu existia. Como Drag race veio um pouco depois de começar a me montar, quando comecei a trabalhar como drag, mas não foi como uma forma de aprender a me montar, mas sim, um modelo o qual eu sigo, fazendo adaptações pra minha (Mei).

Assim, ao mesmo tempo que as performances criam uma nova legião de fãs da cultura drag, grande parte delas acredita que, nesse aspecto, a popularidade do programa acabou gerando uma referência muito estrita da concepção de drag:

Olhe, preciso dizer uma coisa que vai soar um pouco prepotente mais não é: É um bando de viado que não é artista querendo cagar regra na arte dos outros. [...] Depois do programa, todo mundo acha que virou especialista em drag queen, mas não, não viraram, podem até ter virado especialistas em RPDR, mas em drag não, passam longe. Ficam apenas dedicando sua vida a idolatrar as drags brancas magras e "top models" ou as que tem o out drag mais bonito - exemplo: Milk - e bostejando sobre drags fora do padrão, como eu - que inclusive, já fui vítima de DIVERSOS ataques em massa dos fãs de drag race após me posicionar sobre atos gordofóbicos no programa. Esses fãs ficam reproduzindo discurso de ódio nas drags negras, nas drags gordas, nas mulheres que fazem drag - seja trans ou cis - e eles não contribuem em NADA com a cena, muito pelo contrário: contribuem com a destruição da área, e já foram culpados por desestimular diversos amigos meus, e as vezes até eu penso em parar de me montar por conta desse fandom tóxico. O pior de tudo é ver que eles não somente são preconceituosos, mas também vivem para idolatrar rostos bonitos e sem conteúdo - que é o que mais tem hoje em dia, drags lindas e completamente antiprofissionais ou horríveis em cena - enquanto vejo

drags talentosíssimas serem extremamente destratas e desvalorizadas por esse público. Enfim, nas palavras de Jasmine Masters: *Rupaul's Drag Race fucked up drag!* (Mei).

Que trouxe representatividade isso é inegável, porém sem querer, talvez, acabou que colocando a arte em uma caixa. Como muita gente passou a conhecer a arte por causa do programa acabam que vendo e julgando a arte segundo os olhos do programa. [...] São os piores tipos de fãs, [...] eles usam o programa como parâmetro, julgam drags a partir do que viram no programa (Palloma).

Fãs de drag race que não conhecem drag queen somente o programa, são um pouco irritantes, pois sempre tudo que fazemos eles querem comparar ou referenciar com algo relacionado a drag race, mas infelizmente as vezes não temos acesso ou recursos (pois os caches não são altos) que queens americanas tem (Suzy).

Assim:

Os jovens amantes da cultura drag parecem mais dispostos a pagar caro em uma passagem para os grandes centros, no ingresso da boate e, muitas vezes, no *meet and greet* para conhecer pessoalmente as artistas exibidas em RuPaul's Drag Race, do que abraçar essa arte de maneira integral (BRAGANÇA, 2018, p.116).

A visão de que o programa funciona como um catalisador da cultura drag nesse novo cenário midiático é unânime:

Em nível de TV internacional há uma grande representatividade gay e drag (agora começando devagarinho a dar visibilidade as trans) pois a todo momento rupaul fala referências da cultura gay da forma mais gay possível, como podemos ver atualmente pessoas heterossexuais falando bordões do programa (Titania).

O programa criou uma nova cultura drag no mundo todo, novas drags se inspiram muito nas rugirls. No brasil nao é diferente (Palloma).

Acredito que o programa influencia toda a nova geração drag seja esteticamente ou influenciando a começar a se montar (Suzy).

Quanto aos afetos gerados pela interação com outras queens, as experiências costumam ser positivas, mostrando que o conceito de "família drag" ainda permeia essa nova cena cultural.

Minhas amigas próximas são drags tbm e trabalhamos muito juntas, [...] não somos um grupo com nome e etc mas somos um grupo de amigos e também somos drags (Suzy).

Tenho um grupo de amigos que também se montam e a gente tá sempre se ajudando e tudo mais, tenho minhas filhas que sempre tô ajudando, e também faço parte do coletivo Vogue 4 Recife, que é a

junção de duas kiki houses daqui de Recife, e nós levamos o vogueing pela cidade. Na Vogue 4 Recife existem apenas a figura das Mothers, que meio que coordenam coisinhas pequenas nos nossos eventos, mas em linhas gerais a relação é bem horizontal mesmo. Nesse grupo temos uma relação muito boa! Sempre apoiando os projetos solos das outras, sempre ajudando uma a outra com as montações e tudo mais. Nossa relação é bem tranquila. Até trocamos experiências bem incríveis (Mei).

Já a relação entre as novas drags varia:

Muito vem de briga de ego, e também da padronização que Drag Race trouxe, aí já viu: quem se acha rica e bonita demais não se mistura com as pobrezinhas do povão feito eu (Mei).

Olha a cena drag aqui no rio é bem complicado, se formam panelinhas. Se vc não for daquela panelinha você é preterida (Palloma).

As drags que se conhecem aqui em Vix sempre ajudam umas às outras, principalmente pq a gente começou do nada e até hoje não temos muitas coisas, então sempre que possível emprestamos algumas coisas (Titania).

Para elas, o cenário brasileiro pós RuPaul's Drag Race se alterou muito, mas grande parte nota certa desvalorização da cena drag local e nacional.

Acredito sim que, há hoje muitas drags revolucionárias que se criaram através do programa. Mas eu sempre vou bater em uma tecla em que nós [brasileiros] temos tudo. A nossa cultura brasileira é tão rica, com pessoas tão incríveis. O brasileiro por si só já são grandes artistas por natureza, só precisamos explorar o que é nosso por direito, e não buscar fora grandes ideais que não nos cabe competir muito menos nos espelhar (Beatriz).

Eu sinto que os "fãs" dão muito mais valor para essas drags do que as drags locais. Muitas drags iniciantes buscam inspirações nas drags de Rupaul, como sempre as pessoas viram os olhos para o que vem de fora e esquecem que temos drags ótimas aqui tbm. Sim, como eu falei o programa criou um padrao de drag, nada tem a ver com as drags antigas pelo menos aqui no Brasil (Palloma).

Várias pessoas agora que acham que tem doutorado em drag mas nunca botaram nem um cílio postiço (Titania).

Para várias delas, a "importação" da cultura drag americana é um problema, tendo em vista que a cena local diverge em certos aspectos que são ignorados pelos públicos.

O programa pode ser uma inspiração para a arte, mas a meu ver não cabe encaixar muitos dos padrões em nossa cultura. Outro país. Outra realidade. Outras personalidades. Há no Brasil uma cultura forte de

magníficas drag queens que são grandes estrelas nas quais podemos nos inspirar (Beatriz).

No meu caso, o programa me apresenta pouco. Minha drag é indígena, eu retiro mais do meu cotidiano e da minha cidade que do programa. Tiro mais ideias das apresentações que elas fazem depois do programa em boates. Aí sim eu vejo e adapto pro meu estilo (Yara).

A principal característica positiva do programa levantada é a visibilidade e aceitação na cultura *mainstream* que o programa está proporcionando. Já as negativas:

[...] definitivamente é a extrema padronização que o programa está promovendo. Drags magras, brancas, "bonitas" e sem outra característica a não ser esses atributos superficiais estão sendo exaltadas cada vez mais e mais, enquanto drags negras, gordas, fora do padrão "rupaul" estão tendo seu trabalho desvalidado só por não serem aquilo que o público vê no programa (Mei).

Trouxe visibilidade para as drags em todo o mundo, uma revolução. Mas peca em assuntos críticos como machismo, transfobia, misoginia e até mesmo racismo. Fora as cotações do programa e sua edição tendenciosa. Tanto é que eu não acompanho mais o programa desde o AS3 (Palloma).

O programa sempre prega o amor e da visibilidade a muitos assuntos importantes, como HIV, mas tem uma visão muito fechada sobre o que é ser drag, pra vc participar deve seguir um padrão de feminilidade que na prática é muito diferente (Titania).

O abandono do acompanhamento do programa por Palloma denota a potência afetiva proporcionada pelo seu conteúdo. Isso porque, em teoria, apenas um produto de entretenimento, os atravessamentos causados pelos corpos são tão intensos que há uma cobrança por um discurso social coeso. O não cumprimento dessas demandas acabam afastando parte dos espectadores.

Poucas são as drag queens que conseguem se profissionalizar com a performance. Betsy Brewr é um dos poucos exemplos:

Como cover de Pablo Vittar e de Beyoncé, Betsy fala que se profissionalizou e hoje consegue se manter tendo drag como profissão. É claro que, como ela pondera, "entre aspas, né? Porque para manter um personagem de luxo, cheio de brilho e perucas de boa qualidade é um gasto muito grande". Ela conta que não é uma "drag montagem" que se produz para ir a festas, mas para fazer shows, tendo, inclusive, uma turnê que circula pelo Espírito Santo e Bahia durante o carnaval, em cidades como Piúma, Porto Seguro, Ilhéus, Itabuna, Teixeira de Freitas, Linhares, Iri e em Vila Velha (BRAGANÇA, 2018, p.118).

Nenhuma das drags consegue viver dessas performances. Isso aponta que o caráter do interesse performático vai muito além de uma busca por ganhos financeiros, estando mais alinhado a um desejo pela performance e seus motivadores particulares. É claro que, não necessariamente a performance drag se atrela ao ganho financeiro, podendo estar mais alinhado a um desejo pela performance, pela construção do corpo, pela plasticidade, etc.

Como várias apontaram durante as entrevistas, a arte drag é uma arte cara e os cachês que recebem são sempre pequenos, geralmente não chegam a pagar o custo da produção. Isso não é novidade, já que desde a performance transformista essa reclamação é uma constante (BRAGANÇA, 2018).

Até já cheguei a pensar sobre uma rentabilidade como a minha drag, mas a arte drag quase sempre não tem retorno financeiro. Se investe muito e o retorno é fraco (Beatriz).

Esteticamente, a maior parte das drags colocam suas personas muito distantes das drags exibidas por RuPaul's Drag Race. Apenas Titania se colocou como uma influência do programa:

Amei, me deu outra perspectiva do cenário drag e serviu como um combustível pra eu começar a me montar [...] porque mostra muitas idéias, muitos looks lindos, e faz você querer ser drag também [...] a partir dele que eu passei a procurar novas referências do que é drag, personalidades importantes da história drag etc (Titania).

Para a maior parte das drag queens entrevistadas foram os encontros não mediados que provocaram as maiores transformações em seus corpos drag. Palloma, inclusive, como drag barbada, não consegue notar semelhanças entre seu corpo e nenhuma das queens que já passaram pelo programa e aponta que a construção de sua drag se dá em uma busca de fuga dos padrões lá exibidos.

Os afetos produzidos pelas drag queens barbadas diferem das tradicionais, ao passo que sua estética é ainda mais “perturbadora” das normativas de gênero. Como aponta Yara, “as drags barbadas são 8 ou 80. Ou você ama ou odeia”.

RuPaul's nunca me influenciou, muito pelo contrário. Nunca houve interesse da minha parte. Minhas grandes influências foram e são das brasilidades (Beatriz).

Beatriz conta que o intuito de sua drag é:

Encantar. Brilhar. Fazer parte de um grande show. Mostrar a sociedade os diversos tipos de emoções. Trazer a graça, o divertimento. Aprimorar o pensamento.

A performance drag de Beatriz, denota toda essa artificialidade e as sensações que ela produz no conjunto de uma apresentação, através do brilho, dos holofotes, das risadas, do divertimento jocoso tipicamente drag que afetam espectadores. Isso, sem perder sua dimensão política, visível em sua resposta quando aponta que objetiva, também, “aprimorar o pensamento”. Quando perguntada sobre as motivações que a fizeram performar como drag, responde:

Porque a noite, as luzes e o brilho da cena noturna sempre me chamaram a atenção. Sempre fui de palco, de exageros, de graças, piadas. Acredito que é da minha personalidade: encenar, divertir, encantar, refletir.

Essas adentram o que falamos sobre a experiência estética que é estar e performar em drag, bem como de entrar em contato com esses corpos. Suas respostas apontam o caráter mais sensório dessas performances, mas também deixa nítido, simultaneamente, o caráter político, já que, ao final de ambas as respostas, Beatriz usa os termos “refletir” e “aprimorar o pensamento”. Além disso, sua intencionalidade perpassa afetar outros corpos quando fala “mostrar”, “trazer” e “aprimorar”.

A dimensão drag, portanto, não afeta outros de forma casual, mas possui uma intencionalidade que perpassa desde sua visualidade, à sua performance de maneira geral. Como aponta Ahmed (2006, p.12): “todos os corpos ao se colocarem no mundo marcam uma posição que pode ser de conformidade ou desconformidade em relação ao establish social”. Essa forma de existência no mundo diverge os corpos heterossexuais e os dissidentes. Isto porque a heteronormatividade busca sempre desqualificar esses corpos sob uma suposta desconformidade (AHMED, 2006).

Nessa nova cena cultural, a montagem continua perpassando a difusão de gênero e presente nos eventos LGBT e festas voltadas à temática drag, mas também passa a incorporar necessidades de seus ambientes mais comuns, as boates, criando uma nova vertente de drag: a drag DJ (BRAGANÇA, 2018, p.116). Assim, as novas drags vão indo além das propostas exibidas pelo programa, ganhando novos contornos valorativos.

Isso, por sua vez, reinicia o ciclo, se refletindo no aumento das pessoas que passam a querer se montar, perdendo a inibição e o medo ao verem cada vez mais pessoas aderindo à cultura.

5. CONCLUSÃO

Se para Sara Ahmed (2006), a experiência fenomenológica dos corpos queer nos espaços privados e públicos destoam dos demais, criando um sentimento de “estar perdido”, o desenvolvimento de uma nova cena, complexa, cria espaços horizontais onde a diferença não é apenas celebrada, mas é a regra. Em outros espaços, esses corpos queer são sempre identificados e seus comportamentos prontamente tolhidos como forma de se adequar às expectativas sociais.

Destoar, portanto, em uma perspectiva corpórea é uma forma de resistir, de fazer-se visível, de se colocar no mundo de maneira própria – e também de constituir, através do próprio corpo e de suas linguagens (verbais, gestuais, visuais, sensíveis), um novo léxico, uma espécie de língua menor (DELEUZE; GUATTARI, 1977), que torce valores hegemônicos (e no caso, conservadores), resignificando, determinações que nos são dadas a estaque.

Se o termo ‘orientação’ advinda do magnetismo e da navegação se tornou comum nos discursos legais e psiquiátricos como forma de entender a sexualidade (e sua “direta relação” com o gênero), os corpos drag se propõem a desorientar. Os corpos drag se dedicam à “inversão” (AHMED, 2006), pois, como sujeitos queer, colocam-se no mundo propondo a desestabilização de concepções, muitas vezes, virando-as de cabeça para baixo. Uma das correspondências possíveis para o termo “queer”, em português, é “invertidos”.

Como visto, a performance drag, em suas várias facetas, esteve presente por quase toda história humana. A personificação feminina do teatro, em determinado momento, subdivide-se para a drag da cultura LGBT, como hoje conhecemos. A aceitação desses corpos no seio social foi se alterando com o tempo, no entanto, uma constante é que essas performances, se tiverem caráter humorístico, são celebradas em qualquer contexto.

Isso fez com que as drag queens se apresentassem como interessantes corporalidades para os meios de comunicação, especialmente os audiovisuais, dado à sua performance estar ligada à uma materialidade visual. Assim, diversos programas

brasileiros englobavam drag queens como parte de uma “cota de diversidade”, tendo como moeda de troca a comicidade.

Dentro dessa cultura, as diversas possibilidades de construção do corpo, possibilitam uma assimilação, pelos espectadores – sejam eles midiáticos ou de performances presenciais – da artificialidade pela qual construímos nossos gêneros. É claro que, parte dessas drags também performam uma feminilidade idealizada que acaba, até certo ponto, contribuindo para a reafirmação dos discursos do que seriam e como deve parecer uma mulher. No entanto, o reavivamento contemporâneo vem expandindo as concepções do que é o sujeito drag, ampliando a participação das mulheres tanto como mulheres drag, quanto como drag queens, que passam, também, a satirizar as expectativas de construção idealizada desses corpos.

Para entender com mais profundidade essa construção do corpo, situamos a performance drag sob as perspectivas teóricas do queer, enquanto produção cultural que reelabora as concepções de sexo, gênero e sexualidade, o *camp*, como recurso estético artificial que cria uma atmosfera de artificialidade que contribui para a conexão com a comunidade LGBT e de contrassexualidade, como um processo de desestruturação do entendimento de gênero e sexualidade, o qual a performance drag ajuda a pautar.

O transformismo, faceta da cultura drag, viveu certo apogeu durante a década de 1980 no Brasil. Essas artistas, que misturavam gêneros e sexualidades diferentes sob esse termo, galgaram reconhecimento artístico, trabalhando em casas de shows e programas televisivos. Com a crise da Aids, a mudança da cena musical noturna para a eletrônica e a influência da construção do corpo drag mais fantástico, acabou desenvolvendo profundas transformações nessa cultura.

Com o passar dos anos, mesmo com uma tentativa de reformulação da cena, através das apresentações de bate-cabelo, a cultura drag foi caminhando cada vez mais para a marginalidade e seu apreço artístico, foi sendo deixado de lado. Apenas em 2009, com o lançamento do programa RuPaul’s Drag Race, a cena é reanimada. O programa passa a fazer sucesso dentro do público LGBT. Seu caráter confessional, tendo em vista se tratar de um reality show, afeta seus espectadores nas mais diversas esferas. Parte

deles se sentem representados pelos discursos evidenciados no programa, parte são afetados pela construção dos corpos, outros pelas performances, etc. Ou seja, esses afetos se dão pela mescla dos elementos simbólicos - que tratam de uma identificação com a audiência - com elementos sensíveis - que se ligam diretamente ao íntimo e imiscível de cada espectador.

Partimos do pressuposto que os espectadores de RPDR e outras plataformas midiáticas de protagonismo drag são afetados pela explicitação da artificialidade dos gêneros e, com isso, sensibilizam seus corpos a produzirem novas concepções sobre estes a partir de sua orientação pela diferença, originando corpos-constructos que se apresentam de forma contrassexual, destoando, colocando-se visível e se apresentando com uma identidade inadequada às expectativas de gênero. Isto porque, parte do público percebe de maneira racional, ou não, que a experiência da montagem e da performance drag no mundo se relaciona com:

a experiência do extravio, tão presente no universo simbólico queer, em sua forma de afirmação política - sem zonas de fonforto, sem fazer confundir os contornos do corpo com a paisagem da norma dominante; ou seja, sentir-se fora do lugar, mas fazer disso uma afirmação, uma potência (VIEIRA JR, 2018, p.174).

Esses afetos ocorrem de maneira como superfícies que vão se encontrando e se moldando pela sensibilidade de lidarem exibirem formas de existência não normativas, que valoram os sujeitos “desviantes” (AHMED, 2006). Assim, o programa imbui seus espectadores de se arriscarem “em trajetos desviantes, em lugar da retidão das linhas heteronormativas, que tão pouco costumam oferecer a quem nelas não se enquadra” (VIEIRA JR, 2018, p.174). Esses indivíduos passam a ver as drag queens como uma possibilidade, desejando performarem dessa maneira com seus corpos. Isso fomentou uma nova cena nacional.

Mesmo que RuPaul afirme (como para a NBC News), que “Drag Race nunca tentou efetuar mudanças ou gerar impacto” e que o objetivo do programa é “fazer um show que celebre o drag”, RuPaul’s Drag Race acabou sendo a catarse para o reavivamento cultural da cena no Brasil. Primeiro pelo fato de colocar em constância a auto aceitação e a celebração das diferenças. A essência de sua narrativa, basicamente sobre a tenacidade do espírito humano, ao abordar personagens que foram afastadas

da sociedade e que precisam trilhar um caminho difícil para serem reconhecidos através da arte e de suas histórias de vida, desenvolve potentes laços de identificação dentro das narrativas (PEREIRA, 2016, p.54). Isso também se dá no caráter performático que atinge os espectadores de maneira direta através da exuberância dos corpos fantásticos dispostos à tela.

O programa é o principal responsável (hoje junto à outras articulações midiáticas, como a cena drag musical) por retirar o caráter marginal da cultura drag no Brasil, colocando-a em uma perspectiva artística e humanizada. Segundo, pela conquista de espaço dentro da mídia hegemônica, tendo em mente que “a representação é um campo de disputa política por visibilidade” (SILVA, MARCONI, TOMAZETTI, 2018, p.183).

Em todos esses âmbitos, há uma forte criação de laços afetivos entre o conteúdo e parte do público, tendo em vista a valorização de suas corporalidades e vivências. RuPaul’s Drag Race chacoalha determinadas perspectivas sociais convencionais e colabora com a modificação de determinados valores e incide nessa visão de mundo com uma nova ótica em parte de sua audiência.

É preciso ter em mente que a abordagem comunicacional no presente trabalho não se dá apenas por ter como objeto que permeia toda a abordagem um fruto midiático, mas também e tão importante quanto, por entender, também, os corpos como produtos midiáticos, que se comunicam, afetam, geram sensibilidades, sensações, elaborações racionais, emocionais em outros corpos.

Como conclusão, diferentemente das hipóteses imaginadas antes do trabalho, a maior parte das jovens drag queens não percebem uma relação direta entre a construção de seus corpos com o programa, mesmo sendo quase unânime, a visão de que a midiaticização dos corpos drag vem criando uma certa padronização estética na cultura, criando um juízo de valor sobre os corpos drag celebrados e os relegados. Isso se deu, provavelmente, pela escolha consciente durante o processo de seleção, de diferentes visualidades artísticas, visando obter diferentes visões sobre as questões suscitadas pelo estudo.

Essa nova cena vem também criando contornos próprios. Se a figura do DJ passa ser central na entrada da música eletrônica como pivô da cena noturna, as drags

contemporâneas buscam esses espaços, trabalhando suas performances de gênero simultaneamente à performance como DJs. O espaço midiático vem sendo cada vez mais permeado por essas corporalidades através da explosão de representação dos mais diversos programas protagonizados por drag queens, desde programas de transformação de estilo às séries animadas. Estes, por sua vez, reiniciam o ciclo de afeto e de reconhecimento espectral de outros corpos “inadequados”, desenvolvendo sensações em uma nova gama de públicos que, por sua vez, também passam a querer performar como drags.

Como resultado, o trabalho gerou mais de cinco artigos que foram sendo desenvolvidos durante o processo de pesquisa e veiculados em revistas e livros nacionais, bem como, apresentados em mais de dez congressos. Foi a partir deste estudo, também, que se realizou o primeiro evento que buscava debater a temática drag dentro da universidade pública, o “Cultura Drag Capixaba” em conjunto à Prefeitura de Vitória e a Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades da Universidade Federal do Espírito Santo.

Ainda assim, o maior fruto da pesquisa foi a confecção do livro *Desaquendendo a História Drag: no Mundo, no Brasil e no Espírito Santo* (2018), o primeiro sobre a temática no Brasil. O projeto foi selecionado no edital de Diversidade Cultural de 2017 da Secretaria de Estado da Cultura tendo como base o texto desenvolvido para a qualificação, bem como as ponderações lançadas pela banca durante a defesa. O livro, lançado em como Edição Independente em dezembro de 2018, se encontra em processo de revisão para ser relançado pela editora Sulina ainda em 2019.

Drag, como movimento de constante renovação, a cada definição ou conceituação teórica, encontra subterfúgios para desafiar tais constrictões. Assim, esse trabalho se propôs colaborar com um panorama sobre essa cena contemporânea renovada, mas entende ser impossível dar conta da complexidade do objeto. Assim, outras questões, lançadas no decorrer do trabalho, serão respondidas e aprofundadas em projetos posteriores. Exemplo disso, são o fato das drags entrevistadas não acreditarem que o programa tenha influenciado sua estética e as respostas, quase unânimes, sobre o péssimo comportamento dos fãs, sobre uma suposta padronização estética – mesmo que nenhuma das drags entrevistadas se reconheçam dentro dela.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AHMED, Sarah. **Queer Phenomenology**. Durham: Duke University Press, 2006.
- AHMED, Sarah. **The Cultural Politics of Emotion**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2014.
- ANDERSON, Chris. **A cauda longa**: do mercado de massa para o mercado de nicho. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.
- AMANAJÁS, Igor. Drag Queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas. **Revista Belas Artes**, 16ª edição, São Paulo, 2015. Disponível em: [<http://bit.ly/2xSbKyb>].
- ARMSTRONG, Elizabeth; CRAGE, Suzanne. Movements and memory: the making of Stonewall myth. **American Sociological Review**, vol.71, 2006. Disponível em: [<http://bit.ly/2AADKa5>].
- BAKER, Roger. **Drag: a History of Female Impersonation in the Performing Arts**. Nova Iorque: New York University Press, 1994.
- BALAKRISHNAN, Sadanam P. V. **Dances of India: Kathakali**. Nova Deli: Wisdom Tree, 2004.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BÍBLIA, Português. **A Bíblia Sagrada**: Antigo e Novo Testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição revisada e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.
- BRAGANÇA, Lucas. **Desaqueando a História Drag**: no Mundo, no Brasil e no Espírito Santo. Edição Independente: Vitória, 2018.
- _____. **Narrativas do HIV/AIDS no Twitter e suas correlações com a juventude brasileira contemporânea**. 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom): Curitiba, 2017a. Disponível em [<http://bit.ly/2D7lcwx>].
- _____. Degenerando formatos midiáticos e construções sociais: RuPaul's Drag Race e mercantilização de espaços dissidentes. **Revista Sala** 206, n7, 2017b. Disponível em: [<https://bit.ly/2pKag3i>].
- _____. Shanté You Stay: a ocupação dos territórios midiáticos pela cultura drag. **Revista Águila**, v. Ano IX, p. 44-51, 2018. Disponível em: [<https://bit.ly/2Ec4LAR>].
- BRAGANÇA, Lucas; REBOUCAS, Edgard; BELLAN, Rafael. **Mídia e Diversidade: caminhos para reflexão e resistência**. 1. ed. João Pessoa: Xeróca, 2018. Disponível em: [<https://bit.ly/2U4ubqx>].
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

BURIGO, Joana. **Uma reflexão sobre 'RuPaul's Drag Race'**. Revista Carta Capital. 2016. Disponível em: [<http://bit.ly/2vCI7fn>].

BRUNO, Fernanda. Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de informação e de comunicação. In: **COMPÓS 2004** – XIII Congresso da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2004, São Bernardo do Campo.

COSTA, João Henrique. A atualidade da discussão sobre a indústria cultural em Theodor W. Adorno. **Revista Trans/Form/Ação**. Marília: v. 36, n. 2, mai/ago., 2013. Disponível em: [<http://bit.ly/2zDOEt9>].

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Lisboa: 1997.

DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong**. São Paulo: n-1 edições, 2016.

DOWNING, Jhon D. H. **Mídia radical: rebeldia nas comunicações e movimentos sociais**. São Paulo: Editora Senac, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DOWNS, Jim. **Stand by Me: The Forgotten History of Gay Liberation**. Nova York: Basic Books, 2016.

DUNN, Christopher. Brutality Garden: **Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture**. Chapel Hill: University of North Carolina, 2001.

FACCHINI, Regina. Movimento homossexual no Brasil: recompondo um histórico. **Cadernos AEL**, v.10, n.18/19, 2003. Disponível em: [<http://bit.ly/2rbaEuB>].

FIGARI, Carlos. **@s outr@s cariocas: Interpelações, experiências e identidades homoeróticas no Rio de Janeiro: séculos XVII ao XX**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2007.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: a vontade de saber**. Rio de Janeiro | São Paulo: Paz & Terra, 2017a.

_____. **História da sexualidade 2: o uso dos prazeres**. Rio de Janeiro | São Paulo: Paz & Terra, 2014a.

_____. **História da sexualidade 3: o cuidado de si**. Rio de Janeiro | São Paulo: Paz & Terra, 2014b.

_____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro | São Paulo: Paz & Terra, 2017b.

_____. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: n-1, 2009.

GREEN, James N.; QUINALHA, Renan (Orgs.). **Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca pela verdade**. São Carlos: EdUFSCar, 2014.

GREEN, James N. **Além do carnaval**: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

HARDT, Michael. Para que servem os afetos? **Revista Digital**, ano IV, n.07, 2015. Disponível em: [<https://bit.ly/2Ettt0J>].

KLEAIM, Luiz Cláudio. Prefácio. In: FERREIRA, Sérgio; MONZELI, Gustavo; RODRIGUES, Alexandre (org.). **A Política no Corpo**: Gêneros e Sexualidades em Disputa. Vitória: Edufes, 2016.

KRAMMER, Larry. **Faggots**. Nova York: Random House, 1978.

LANG, P. et al. A construção de celebridades drags a partir de RuPaul's Drag Race: uma virada no imaginário queer. **Intercom**, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: [<https://bit.ly/2NoHPCm>].

LAURETIS, Teresa De. A tecnologia do gênero. Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LOPES, Denilson. Terceiro manifesto Camp. In: **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LOPES, Maykon. **Notas para uma fenomenologia queer**. Política dos cus. Disponível em: [<http://bit.ly/2octCgH>].

LOURO, Guacira Lopes. **Flor de açafrão**: takes, cuts, close-ups. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

_____. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela**: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço – São Paulo: Paulus, 2007.

MANZINI, Eduardo José. **Entrevista semi-estruturada**: análise de objetivos e de roteiros. In. Semirário Internacional sobre pesquisa e estudos qualitativos, 2, 2004. Bauru. A pesquisa qualitativa em debate. Disponível em: [<http://bit.ly/2BtAudp>].

MARTÍN-BARBERO, J. **Communication, culture and hegemony**: from the media to mediations. Newbury Park: Sage, 1993.

MATEUS, Samuel. Reality-Show: ascendências na hibridização. **Revista Contemporânea** v. 10, n. 2. Salvador: 2012. Disponível em: [<https://bit.ly/2Ver9QJ>].

_____. Reality-Show: uma análise de gênero. In **Revista Comunicando**, v.1, n.1, 2012. Disponível em: [<https://bit.ly/2C1obKo>].

MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer**: um aprendizado pelas diferenças. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

MOÇAMBA, Jota. **Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência!**, 2016. Disponível em: [<http://bit.ly/2yL2nOi>].

_____. **PARA DESAPRENDER O QUEER DOS TRÓPICOS: STONEWALL NÃO FOI AQUI**. SSEXBOX, 2016. Disponível em: [<http://bit.ly/2ob1NW2>].

MORLEY, David. **Televisión, audiencias y estudios culturales**. Buenos Aires: Amorroutu Editores, 1996.

NORTON, Rictor. **Mother Clap's Molly House: The Gay Subculture in England 1700-1830**. London: Herect Books, 1992.

OLIVEIRA, Francine. **Operação Tarântula: a caça às travestis no Brasil durante os anos 1970 e 80**. Blasting News, 2016. Disponível em: [<http://bit.ly/2Ey23V3>].

OLIVEIRA, Luana Farias. Quem tem medo de sapatão? Resistência lésbica à Ditadura Civil-Militar (1964-1985). **Periódicus**, n.7, v.1, 2017. Disponível em: [<http://bit.ly/2Crqb9U>].

OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de. **O diabo em forma de gente: (r)existências de gays afeminados, viados e bichas pretas na educação**. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Paraná. Curitiba, p.192. 2017. Disponível em: [<http://bit.ly/2BuklyJ>].

PELÚCIO, Larissa. Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil? **Revista Periódicus**, 1ª edição maio-outubro de 2014. Disponível em: [<http://bit.ly/2DEqYd4>].

_____. **Abjeção e desejo: uma etnografia travesti sobre o modelo Preventivo de AIDS**. São Paulo: Annablume, 2009.

_____. Subalterno quem, cara pálida? Apontamentos às margens sobre pós-colonialismos, feminismos e estudos queer. **Revista Contemporânea** v. 2, n. 2 p. 395-418, 2012. Disponível em: [<http://bit.ly/2sG518n>].

PELÚCIO, Larissa; MISKOLCI, Richard. A prevenção do desvio: o dispositivo da aids e a repatologização das sexualidades dissidentes. **Sexualidad, Salud y Sociedad - Revista Latinoamericana**, nº1, 2009. Disponível em: [<http://bit.ly/2E9xRjW>].

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. Queer nos trópicos. **Revista Contemporânea** v. 2, n. 2 p. 371-394, 2012. Disponível em: [<http://bit.ly/2okXZAu>].

PEREIRA, Livia. **Bitch, I'm from Recife: a influência do programa "RuPaul's Drag Race" na cena pós-moderna da cidade de Recife**. Monografia (Graduação em Jornalismo) - Universidade Federal da Paraíba, 2016. Disponível em: [<https://bit.ly/2eDs6lx>].

_____. Queer decolonial: quando as teorias viajam. **Revista Contemporânea** v. 5, n. 2 p. 411-437, 2015. Disponível em: [<http://bit.ly/2ob6e2R>].

_____. A teoria queer e a reinvenção do corpo. **Cadernos Pagu** (27), pp. 469-477, 2006. Disponível em: [<http://bit.ly/2ocw0UB>].

_____. Corpo, sexo e subversão: reflexões sobre duas teóricas queer. **Interface. Comunicação, Saúde, Educação**, v.12, n.26, 2008. Disponível em: [<http://bit.ly/2oaeXCm>].

PRECIADO, Paul Beatriz. **Testo Yonqui**. Madri: Espasa, 2008.

_____. **Manifesto Contrassexual**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

ROBERTS, Frank Leon. There's No Place Like Home: A History of House Ball Culture. **WireTap Magazine**, 6 de Junho, 2007. Disponível em: [<http://bit.ly/2xgiUQ8>].

RUBIN, Gayle; BUTLER, Judith. Tráfico sexual – entrevista. **Cadernos Pagu**, (21), 157-210.2003. Disponível em: [<http://bit.ly/2HmT4YL>].

SAEZ, Javier; CARRASCOSA, Sejo. **Pelo cu**: políticas anais. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SANTOS, Joseylson Fagner dos. **Femininos de montar** - Uma etnografia sobre experiências de gênero entre drag queens. 2012. 240 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012. Disponível em: [<http://bit.ly/2E8g38A>].

SPARGO, Tamsin. **Foucault e a teoria queer; Ágape e êxtase**: orientações pós-seculares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

SILVA, Luiz; SANTOS, Aldo. Ascensão da cultura drag: um fenômeno pós-RuPaul's Drag Race. **ConQueer**, 2018. Disponível em: [<https://bit.ly/2JXHnt9>].

SILVA, Rodrigo Souza. Intercessores do conceito de afeto na teoria deleuziana do cinema. **Intercom**. Ouro Preto, MG, 2012. Disponível em: [<https://bit.ly/2SXm7vf>].

SILVA, Márcia; MARCONI, Dieison; TOMAZETTI, Tainan. Notas sobre espectralidade queer. **Contemporânea**, v.16, n.01, 2018. Disponível em: [<https://bit.ly/2SZzOtA>].

SONTAG, Susan. **AIDS e suas metáforas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Notas sobre Camp**. In: Contra a interpretação. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SOUZA, Rodrigo. O que o camp tem a nos dizer em 2014? **23º Encontro da ANPAP – “Ecossistemas Artísticos”**. Belo Horizonte, 2014.

TALESE, Gay. **A mulher do próximo**. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

TAYLOR, Diana. Atos de Transferência. In: _____. **O arquivo e o repertório**: Performance e memória cultural nas Américas. Editora UFMG, 2013.

TIMERMAN, Artur; MAGALHÃES, Naiara. **Histórias da AIDS**. São Paulo: Autêntica, 2015.

TREVISAN, Joao Silvério. **Devassos no Paraíso**: Homossexualidade Brasil. Rio de Janeiro: Record, 2000.

VENCATO, Ana Paula. **“Fervendo com as drags”**: corporalidades e performances de drag queens em territórios gays da Ilha de Santa Catarina. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina. Ilha de Santa Catarina, p. 132. 2002. Disponível em: [<http://bit.ly/2nbcjLG>].

VIEIRA JR, Erly. SENSORIALIDADES QUEER NO CINEMA CONTEMPORÂNEO: PRECARIIDADE E INTIMIDADE COMO FORMAS DE RESISTÊNCIA. **Contemporânea**, v.16 – n.01 – jan-abr 2018 – p. 168-182. Disponível em: [<https://bit.ly/2XnyUWG>].

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

120 battements par minute (Robin Campillo, 2017, 143 minutos).

A morte de vida de Marsha P. Johnson (David France, 2017, 105 minutos).

Academia de drags (Temporada 1 e 2).

Divinas Divas (Leandra Leal, 2016, 110 minutos).

Drag me as a queen (Temporada 1).

Dragula (Temporadas 1 e 2).

Glitter, em busca de um sonho (Temporada 1).

How to Survive a Plague (David France, 2012, 109 minutos).

Lampião da Esquina (Livia Perez, 2016, 82 minutos).

Paris is burning (Jennie Livingston, 1990, 71 minutos).

Pink Flamingos (John Waters, 1972, 93 minutos).

Rebelião de Stonewall (Kate Davis, David Heilbroner, 2010, 80 minutos).

RuPauls Drag Race (Temporadas 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 e 9).

São Paulo em Hi-Fi (Lufe Steffen, 2013, 95 minutos).

Temporada de caça (Rita Moreira, 1988, 24 minutos).

The normal heart (Ryan Murphy, 2014, 132 minutos).

Tongues Untied (Marlon Riggs, 1989, 55 minutos).