

REGINALDO JÚNIOR
2019

RuPaul's **DRAG RACE** PERFORMANCE E TIPIFICAÇÃO



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL PRODUÇÃO EDITORIAL

Reginaldo Martins Barbosa Júnior

RuPaul's Drag Race: Performance e Tipificação

Santa Maria, RS
2019

Reginaldo Martins Barbosa Júnior

**RUPAUL'S DRAG RACE:
PERFORMANCE E TIPIFICAÇÃO**

Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social Produção Editorial, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção de grau de **Bacharel em Comunicação Social Produção Editorial**.

Orientador: Prof. Dr. Flavi Ferreira Lisbôa Filho;
Coorientadora: Mestranda Fernanda Perez Mendonça

Santa Maria, RS
2019

Reginaldo Martins Barbosa Júnior

**RUPAUL'S DRAG RACE:
PERFORMANCE E TIPIFICAÇÃO**

Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social Produção Editorial, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção de grau de **Bacharel em Comunicação Social Produção Editorial**.

Aprovado em 05 de dezembro de 2019:

Flavi Ferreira Lisbôa Filho, Dr.
(Orientador)

Fernanda Perez Mendonça
(Coorientadora)

Tainan Pauli Tomazetti, Dr.

Luciomar de Carvalho

Santa Maria, RS
2019

Agradecimentos

Primeiramente, agradeço aos meus pais que me deram todo suporte e também pelo amor incondicional, necessários para que essa jornada fosse possível, me incentivando desde muito pequeno a seguir meus sonhos e querer ser uma pessoa sempre melhor. Agradeço meu irmão e minha irmã por sempre estarem do meu lado, e junto dos meus pais, formarem meu porto seguro.

Agradeço as PEnteras, minhas segundas irmãs que caminharam do meu lado esses quatro anos de loucuras, incertezas, dores e alegrias. Pelas conversas, pelos “posadões”, por me aguentarem reclamando e por dividir tantas coisas. Levarei vocês para vida. Esse trabalho tem um pedacinho de cada uma de vocês.

Agradeço a todos os professores, técnicos e colegas que tive a oportunidade de conhecer durante as inúmeras disciplinas e experiências de ensino, pesquisa e extensão dentro e fora da universidade.

Agradeço ao meu orientador Prof. Flavi, pela oportunidade de aprender mais sobre assuntos tão importantes e por ter posto em meu caminho o Lucas e a Fernanda, que além de me coorientar, foram luz nesses últimos momentos da graduação.

Don't be a drag, just be a queen.
- Lady Gaga

RESUMO

RUPAUL'S DRAG RACE: PERFORMANCE E TIPIFICAÇÃO

AUTOR: Reginaldo Martins Barbosa Júnior
ORIENTADOR: Prof. Dr. Flavi Ferreira Lisboa Filho
COORIENTADORA: Fernanda Perez Mendonça

Este trabalho se volta aos sentidos presentes no *reality show* americano *RuPaul's Drag Race*, para analisar como se constrói a representação da arte *drag* e de suas articulações sobre identidade de gênero e sexualidade performados na materialidade corporal das *drag queens* do programa. Foram consideradas para análise as últimas três temporadas da série principal, veiculadas até 2019. O aporte teórico da pesquisa é construído com os Estudos Culturais e as principais teorias de representação, identidade, gênero e sexualidade, através de autores como Katherine Woodward, Castells, Stuart Hall, Michel Foucault e Judith Butler. A análise ocorre através do método de análise cultural midiática, utilizando o conceito de Tipificação proposto por Raymond Williams (1979) aliado à análise textual de Casetti e Chio (1999) de forma a abarcar todos os objetivos. O discurso do programa foi analisado pela visão da Teoria Queer, que procura desconstruir os padrões heteronormativos da sociedade. Como resultado da pesquisa percebemos que *RuPaul's Drag Race* se constrói como um espaço legitimado dentro da cultura LGBTQI+, reconfigurando a cultura *drag* bem como influenciando na construção de uma identidade *queer*, a partir de uma perturbação aos contratos normativos e do constante diálogo com a cultura pop proporcionado pelo seu gênero televisivo. Chegamos, ainda, a três tipos característicos de *drag queens* apresentadas pelo *reality*: *Fishy Queen*, *Campy Queen* e *Queer*.

Palavras-chave: Estudos Culturais; Tipificação; Teoria Queer; Drag Queen; RuPaul's Drag Race.

ABSTRACT

RUPAUL'S DRAG RACE: PERFORMANCE AND TYPIIFICATION

AUTHOR: Reginaldo Martins Barbosa Júnior
ADVISOR: Prof. Dr. Flavi Ferreira Lisboa Filho
CO-ADVISOR: Fernanda Perez Mendonça

This work turns to the senses present in the american reality show RuPaul's Drag Race, to analyze how the representation of drag art and its articulations on gender identity and sexuality performed in the body materiality of drag queens of the program is constructed. The last three seasons of the main series, which were aired until 2019, were considered for analysis. The theoretical framework of the research is built on Cultural Studies and the main theories of representation, identity, gender and sexuality, through authors such as Katherine Woodward, Castells, Stuart Hall, Michel Foucault and Judith Butler. The analysis takes place through the method of cultural media analysis, using the concept of typification proposed by Raymond Williams (1979) combined with the textual analysis of Casetti and Chio (1999) in order to encompass all objectives. The discourse of the program was analyzed by the view of Queer Theory, which seeks to deconstruct the heteronormative patterns of society. As a result of the research we realize that RuPaul's Drag Race is built as a legitimized space within the LGBTQI + culture, reconfiguring the drag culture as well as influencing the construction of a queer identity, from a disruption to normative contracts and constant dialogue with pop culture, provided by its television genre. We also come to three characteristic types of drag queens presented by reality: *Fishy Queen*, *Campy Queen* e *Queer*.

Key words: Cultural studies; Typification; Queer theory; Drag queen; RuPaul's Drag Race.

LISTA DE IMAGENS

Figura 4.2:Madame Pattrini (B. Morris Young)1800.....	60
Figura 4.3: Ballroom, anos 80.....	63
Figura 4.4:RuPaul no clube Limelight, NY.....	65
Figura 4.5: Priscilla, a Rainha do Deserto.....	66
Figura 4.6: Wigstock, O filme.....	67
Figura 4.7: RuPaul, anos 80.....	68
Figura 4.8: Campanha Viva Glam, 1994.....	69
Figura 4.9: Rubama, primeira imagem promocional de <i>Drag Race</i>	73
Figura 4.10:Trecho do " <i>Previously On</i> "	81
Figura 4.11:Uso do confessional.....	82
Figura 4.12: Uso do confessional na construção da narrativa.....	83
Figura 4.13: Marca do programa.....	84
Figura 4.14:Minidesafio.....	85
Figura 4.15:RuPaul em vídeo de campanha para Hillary Clinton	86
Figura 4.16: Interação entre às participantes.....	87
Figura 4.17: <i>walk through</i>	88
Figura 4.18: Yannes Marshaal.....	89
Figura 4.19: Estação de maquiagem	90
Figura 4.20: <i>Mainstage</i>	91
Figura 4.21: <i>Lipsync for your life</i>	91
Figura 4.22: RuPaul encerrando o programa.....	92
Figura 4.23: " <i>Trade</i> "	94
Figura 4.24: Convidados do desafio <i>Makeover</i>	95
Figura 4.25:Rizzo e Trinity conversam.....	97
Figura 4.26:Kameron se revela apreensiva perto de heterossexuais.....	98
Figura 4.27: jurados no painel com RuPaul na posição central.....	100
Figura 4.28: RuPaul anunciando suas decisões após a crítica dos demais jurados.....	101
Figura 4.29:Meyhem Miller.....	102
Figura 4.30: Nina West.....	103
Figura 4.31: RuPaul apresenta Michelle Visage.....	106
Figura 4.32:Vanjie no primeiro episódio da décima temporada.....	107
Figura 4.33:Vanjie no primeiro episódio da décima primeira temporada.....	108
Figura 4.34: Vanjie no nono episódio da décima primeira temporada.....	109
Figura 4.35: Vanjie no episódio onze da décima primeira temporada.....	110

Figura 4.36: Críticas da Michelle Visage ao figurino das queens.....	112
Figura 4.37:Dusty no primeiro episódio da décima temporada.....	113
Figura 4.38:Brooke Lynn Hytes no Meet The Queens.....	118
Figura 4.39:Looks de Brooke Lynn Hytes durante a temporada.....	119
Figura 4.40:Nina West no Meet The Queens.....	121
Figura 4.41: Nina West no episódio seis da décima primeira temporada.....	122
Figura 4.42: Michele comenta look de Nina West.....	123
Figura 4.43: Nina West desabafa com Brooke.....	124
Figura 4.44: Michele comenta look de Nina West.....	125
Figura 4.45: Sharon Needles, Milk e Acid Betty.....	126
Figura 4.46:Sasha Velour, Aquaria e Yvie Oddly.....	127
Figura 4.47:Looks da Aquaria durante a décima temporada.....	128
Figura 4.48:Oddly no Meet The Queens.....	128
Figura 4.49: Yvie Oddly no episódio final, com um look sem marcas de gênero.....	129
Figura 4.50: Sasha Velour, mistura arte e criatividade.....	130

LISTA DE QUADROS

Quadro 01: Tipificação.....	116
Quadro 02: Participantes por tipo.....	119

SUMÁRIO

#DRAGRACE: INTRODUÇÃO.....	12
1. START YOUR ENGINES: ESTUDOS CULTURAIS.....	16
1.1. Percurso dos Estudos Culturais.....	16
1.2. Representação e Identidade.....	22
2. READ U WROTE U: PERCURSO METODOLÓGICO.....	35
2.1. A cultura como base.....	35
2.1.1. Análise textual e Tipificação.....	40
3. WE'RE ALL BORN NAKED AND THE REST IS DRAG: A VISÃO DA TEORIA QUEER	43
3.1. A perspectiva histórica da Teoria Queer.....	43
3.2. Sexo e poder.....	46
3.3. Gêneros Performativos.....	51
4. CHARISMA, UNIQUENESS, NERVE AND TALENT: A REPRESENTAÇÃO DRAG EM TELA.....	58
4.1. Queens Everywhere: análise da cultura vivida.....	58
4.2. Main Event: análise da cultura registrada.....	70
4.2.1. I Bring The Beat: Drag Race enquanto Reality show.....	74
4.2.2. You Better Work: Estrutura dos episódios.....	79
4.3. Drag Up your Life: Perturbação queer.....	92
4.4. U Wear It Well: RuPaul e Michelle Visage.....	97
4.5. Category Is...Tipificação.....	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	131
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	133

#DragRace: Introdução

Estar *Drag* é muito mais do que apenas vestir-se com roupas do sexo oposto. Na realidade, essa é uma concepção equivocada de uma arte que faz refletir sobre as concepções constituídas e ficcionais que entendemos por gênero, sexo e sexualidade. Registros históricos mostram que a origem dessa atividade está ligada ao nascimento da teatralidade, conseqüentemente, podemos encará-la como o ato de performar identidades e deslizar sobre a fluidez dos atos que as compõem. Com o decorrer da história, processos de mudanças e contribuições sociais, políticas e culturais levaram a arte *drag* a se tornar restrita às comunidades homossexuais. Nesse território, as *drag queens* e *drag kings* tornaram-se símbolo de resistência do movimento identitário e político LGBTQI+. Os transformistas estavam presentes no dia 28 de junho de 1969, quando a comunidade gay tomou as ruas de Nova Iorque para pedir por direitos, na revolta de Stonewall Inn¹, bem como nas primeiras paradas gays que ocorreram no Brasil. A prática, então marginalizada, recolheu-se em grupos periféricos à sociedade hegemônica, nos anos 80 a subcultura dos *Ballrooms* fez nascer práticas que até hoje implicam no modo de ver e pensar a cultura *drag*. Nos anos 90, o movimento *clubber* trouxe o estilo *camp*² e a arte *drag* aos poucos foi ocupando espaço no mundo do entretenimento. Hoje, quando falamos em cultura *pop* é fácil nos depararmos com uma ou outra figura *drag*. No Brasil, em tempo recente, por exemplo, tivemos uma explosão de *drag queens* no mercado musical, como Pablló Vittar, e audiovisual, no caso da televisão e internet, em produções como o *Drag me as a queen*, do canal E!. Esse é um efeito que podemos observar claramente nos Estados Unidos da América, mas também em alguns países da América Latina e Europa.

“*RuPaul’s Drag Race*” (RDR), objeto de análise neste trabalho, é um *reality show* de competição estadunidense, produzido pela *World of Wonder* e exibido nos Estados Unidos pelo canal VH1. Idealizado e apresentado por RuPaul, uma das *drag queens* mais influentes no mundo, o programa, desde 2009, procura carisma, originalidade, coragem e talento em suas participantes, que a cada novo ciclo concorrem ao título de “*America’s Next Drag Superstar*”

¹ Em referência ao movimento Club Kid, que marcou a cultura *drag* nos anos 90.

² É difícil expor em palavras o que é a estética *camp*. Podemos aqui apontar que é um estilo estético ou sensibilidade que considera algo atraente por causa do seu mau gosto e valor irônico. Susan Sontag, em seu ensaio “*Notas sobre Camp*” (1964) enfatizou seus elementos principais como: artificialidade, frivolidade, aparência barata e o excesso do “chocante”.

(Próxima *drag queen* superstar da América, em tradução livre). Foi o momento político progressista dos anos 2000 – podemos tomar como base os governos de esquerda na América do sul e o governo democrata de Barack Obama em 2008 – que possibilitou o surgimento e expansão do *reality*, que atualmente é um dos principais motivos da ascensão da cultura *drag* pelo mundo.

A lógica de RDR é similar a outros programas do gênero *reality show*, em que os competidores são confinados em um espaço e enfrentam provas semanais para garantir sua permanência dentro da competição. Ao final da jornada, a vencedora é coroada em um evento ao vivo. Com inúmeros momentos, frases e termos marcantes, o programa tornou-se um fenômeno, virando o carro-chefe da cultura *drag* para milhares de pessoas. Além disso, com uma década de existência, transformou-se em uma plataforma que alavancou a carreira de centenas de *drag queens* e marcou o retorno da arte do transformismo ao centro da cultura *pop*. O consumo do programa no Brasil mobiliza dezenas de comunidades online e sites destinados ao compartilhamento de conteúdo. Como um produto cultural, RDR traz em seu contexto, rupturas e transformações no formato televisivo e na arte *drag*, capazes de alterar ou fixar normas, práticas, pressupostos e falas. Em outras palavras, por meio da representação da *drag queen* e da performance da identidade de gênero, o programa tensiona as formas de representação em uma sociedade heteronormativa frente a perturbações *queer*. Em uma entrevista para revista *Vulture* em 2016³, RuPaul afirmou que a arte *Drag* nunca seria *mainstream*, ou seja, nunca figuraria numa posição central dentro dos termos da cultura dominante. Em suas próprias palavras, o artista pontuou que a essência da arte caracterizava-se como “o completo oposto”, não se encaixando em nenhum lugar dentro dessa estrutura. Hoje, se olharmos para o tamanho e para o impacto mundial de *RuPaul's Drag Race* é estranho não pensarmos em *drag* como um dos elementos centrais da cultura *pop*. Entretanto, devemos nos ater a algumas reflexões, tais como: Qual *drag* está figurando no centro das atenções? Como essa arte precisa se materializar para ser aceita? Ela precisa se enquadrar em padrões dominantes? Que padrões são esses? E, mais importante, existe uma perda da essência parodística da arte *drag*?

Em uma pesquisa preliminar, feita pelo acesso ao Portal de teses e dissertações da capes, biblioteca digital brasileira de teses e dissertações e aos anais do Intercom Nacional, pode-se perceber o grande interesse pelo estudo das representações midiáticas, principalmente quando

³ Disponível em: <<https://www.vulture.com/2016/03/rupaul-drag-race-interview.html>>. Acesso em 16 de Setembro de 2019.

ligadas aos grupos sociais minoritários. A homossexualidade é o grande foco dos trabalhos, seguido pela transsexualidade que, em um período mais recente, vem recebendo maior atenção das pesquisas na área de comunicação, abordando estas temáticas, foram encontradas dezessete teses e dissertações e trinta e oito artigos. A busca pelo termo *drag queen*, resultou em duas dissertações e dez artigos. A Teoria *Queer* aparece em poucos trabalhos da área, sete dissertações no total, sua maior concentração está em artigos apresentados em eventos como o intercom, onde de 2011 a 2018, foram encontrados vinte e um trabalhos que falam diretamente sobre o tema, sendo que uma quantidade significativa se dedica a estudar as questões de gênero em RDR.

Este trabalho nasce, impulsionado por uma visão política, acadêmica e pessoal. Há uma importância política no estudo de grupos minoritários, tendo em vista o percurso histórico e social de opressão e silenciamento sofrido por estes, ainda mais se levarmos em consideração o cenário social atual. Os avanços alcançados durante anos de lutas, parecem estar em jogo em diversas partes do globo, devido às ondas conservadoras que se baseiam em preceitos religiosos e em normas do contrato heterossexual, que limita nossa existência enquanto sujeitos a dicotomias que nos sufocam e frustram a cada instante. Assim, destacamos a importância, e também uma curiosidade pessoal, em uma pesquisa sob a ótica da Teoria *Queer*, a fim de somar questionamentos às discussões já existentes. O percurso trilhado na construção deste trabalho objetivava, além da formação, um crescimento pessoal, que se deu a partir de conceitos e teorias que permitiram ao pesquisador uma maior compreensão sobre sua identidade e sobre a história do movimento LGBTQI+, o qual, com orgulho, faz parte. Devemos citar ainda a relevância da arte *drag*, tema desta pesquisa que, para além do gosto pessoal, se mostra essencial na desestabilização dos sistemas que nos prendem, uma vez que ser *drag queen* é um ato subversivo que evidencia a não-evidência entre os fatores considerados naturais como o sexo e o gênero.

De tal modo, partimos do seguinte problema: **quais as tipificações presentes em RuPaul's Drag Race constroem a representação da identidade de gênero e da sexualidade performados na materialidade corporal das drag queens do programa?** Assim, este trabalho tem como objetivo principal: analisar as marcas de representação da identidade de gênero e da sexualidade, performados pelas *drag queens*, por meio dos sentidos presentes em *RuPaul's Drag Race*. Já os objetivos específicos são: identificar os discursos utilizados no show para construção da representação *drag*; Verificar quais são as marcas corporais apresentadas pelas drag queens no programa; e Construir uma tipificação a partir das marcas verificadas. Para tanto delimitamos como *corpus* desta pesquisa às últimas três temporadas, exibidas até

2019, ou seja, temporadas nove, dez e onze. Levamos em consideração todos os quarenta e dois episódios, além das três edições do “*Meet The Queens*”, considerando todos os elementos e sujeitos apresentados pelo programa, que, conforme relevância para essa análise, estão devidamente evidenciados ao longo do desenvolvimento do trabalho. Por fim, estruturamos nosso trabalho em quatro capítulos, sendo dois teóricos, um metodológico e um analítico.

No capítulo I, apresentaremos os Estudos Culturais e os seus conceitos que contribuíram para a construção desta pesquisa. Acessamos as origens do campo por meio dos textos e dos autores fundadores, como Richard Roggart (1957), Raymond Williams (1958) e E.P. Thompson (1963). Traremos também, uma discussão sobre os conceitos de identidade e representação, com os quais iremos trabalhar.

Enquanto que no capítulo II, será discutido o percurso metodológico. Abordaremos, então, a concepção de cultura e análise cultural construída por Raymond Williams (2003), apresentadas aqui por meio das categorias da cultura: ideal, documental e social; e dos níveis de cultura vivida, cultura registrada e tradição seletiva. Com objetivo de nos aproximarmos dos produtos culturais midiáticos, acessamos o circuito cultural proposto por Richard Johnson (2000), que postula quatro momentos de análise: produção, texto, leitura e meio social. Será discutido também a análise textual proposta por Casetti e Chio (1999), e a noção de Tipificação proposta por Williams (1979) usadas neste trabalho como ferramentas metodológicas para análise e compreensão do texto televisivo.

Já no capítulo III, apresentaremos a história do surgimento da Teoria Queer, destacando seus principais pensadores e posicionamentos. Assim, para abordar as questões de sexualidade e poder será trazido o pensamento de Foucault (2014), a ideia de contrassexualidade, proposta por Beatriz Preciado (2014) e para pensar gênero, Judith Butler (2003), a partir da obra *Problemas de gênero*, dando destaque para o seu conceito de Performatividade, que nos ajudará a pensar melhor a performance realizada pelas drag queens em *RuPaul’s Drag Race*.

Por fim, no quarto e último capítulo, faremos a análise das marcas de representação da identidade de gênero e da sexualidade, performados pelas *drag queens*, por meio dos sentidos presentes em *RuPaul’s Drag Race*, utilizando a análise textual proposta por Casetti e Chio (1999), como ferramenta metodológica para compreender as três últimas temporadas do programa, levando em consideração também, o episódio especial “*Meet The Queens*”, exibido antes do começo de uma nova temporada. Bem como a verificação de marcas de gênero na materialidade do corpo *drag*, através da tipificação das participantes. Também faremos uma recuperação histórica e social da arte *drag*, com objetivo de acessar a cultura vivida.

1. Start your engines⁴: Estudos Culturais

Neste capítulo, temos por objetivo apresentar os Estudos Culturais e os conceitos que contribuirão para a construção desta pesquisa. Acessamos as origens do campo pelos textos fundadores e pelas principais contribuições de Richard Ruggart (1957), Raymond Williams (1958) e E.P. Thompson (1963). Por meio da leitura do livro *O que é, afinal, Estudos Culturais* (2000), buscamos expor os contornos acadêmicos e políticos dessa tradição de pensamento, bem como sua influência no campo da Comunicação. Trazemos também, uma discussão sobre os conceitos de identidade, tendo como referências principais Kathryn Woodward (2000) e Manuel Castells (1999); e representação, do qual tomaremos como base a teoria social de Serge Moscovici (2004), destacando justamente a importância social do conceito, e as considerações de Stuart Hall (2016) sobre representação e discurso.

1.1. Percurso dos Estudos Culturais

A década de 1960 foi marcada por revoluções culturais e comportamentais fruto da crise no moralismo rígido da sociedade, que teve início no final da década de 1950, e guinadas por uma geração frustrada pelos velhos ideais e que tentava entender-se em um cenário pós-guerra. Da sede por liberdade, que a geração jovem da época nutria, surgem as contestações à ordem social e mundial, nos mais diversos aspectos e territórios, ou seja, era um momento de ebulição da cultura popular. É nesse cenário, em 1964, no então departamento de Língua Inglesa da Universidade de Birmingham, que nasce o *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS), marcando o surgimento, de forma organizada, dos Estudos Culturais.

Em sua origem, os Estudos Culturais não apresentavam uma definição rígida de sua proposta, porém tinham por objetivo traçar uma nova abordagem, negando as visões elitistas da cultura. Assim, em seu eixo principal de pesquisa, como aponta Escosteguy (2000), estavam as relações entre a cultura contemporânea e a sociedade, englobando suas formas culturais, instituições e práticas culturais. Seus estudos iniciais voltavam-se à análise da cultura operária, investigando sua formação, representação e outras relações dela com a sociedade e as outras culturas.

⁴ Em Português “Liguem suas engrenagens”, frase repetida sempre por RuPaul antes do desafio principal da semana. Todos os títulos e subtítulos deste trabalho fazem referências a frases ou nomes de música relacionados ao universo do Programa.

Três textos, publicados no final dos anos 50, estabelecem as bases do campo. São eles: *The uses of literacy* (1957) de Richard Ruggart, *Culture and society* (1958) de Raymond Williams e *The making of the english working-class* (1963) de E.P. Thompson. Ruggart, fundador e primeiro diretor do CCCS, concentra suas pesquisas em produtos da cultura popular e dos *mass media*, materiais antes desprezados pela escola de pensamento cultural inglesa. Conforme aponta Hall (2007), *The uses of literacy* retrata o que ficou conhecido como virada cultural⁵. Mesclando autobiografia com história social, Ruggart descreve e analisa a expansão das indústrias culturais no Reino Unido e, conseqüentemente, o crescimento da cultura e de sua importância na vida social e econômica. Escosteguy (2011) aponta duas questões centrais dentro do texto,

[...] de um lado as relações entre as atitudes representadas nos jornais e revistas populares e as atitudes e valores dos leitores da classe operária a quem originalmente tais publicações se dirigiam e, de outro, como essas mesmas formas de comunicação, comercialmente orientadas, estavam modificando as atitudes e valores dessa classe social. (ESCOSTEGUY, 2011, p.15)

O autor inaugura uma nova forma de observar a cultura popular, que se tornou o pilar para o campo dos Estudos Culturais, ao estabelecer que a classe operária tem sua própria cultura e que, ao contrário do que se pensava, não é apenas submissa. Também neste sentido, Ruggart compreende a cultura como práticas que produzem sentido ao perceber que “a produção e o consumo culturais expressam relações sociais básicas, isto é, as formas de vida de uma dada sociedade” (GOMES, 2004, p.121).

Culture and society (1958) traz aos Estudos Culturais uma das grandes contribuições de Raymond Williams. Carregado de críticas à visão marxista determinista, que empunha limites e a existência de pressões limitando a realização social e individual, o texto “abre caminho para se pensar a cultura fora dessa simplória e precária dicotomia e, de quebra, ponderá-la de forma multiforme” (COSTA, 2012, p. 163).

O teórico pensa a cultura como um modo integral de vida, uma rede de práticas e relações que constituíam o dia a dia, tornando a vida do indivíduo o primeiro plano da sua análise. Essa percepção, como aponta Gomes (2011, p.31), “leva os Estudos Culturais a criar bases para uma compreensão de cultura como a esfera do sentido que unifica as esferas da produção (a economia) e das relações sociais (sociedade, política)”. Sua teoria cultural e análise

⁵ “Esta trata da ideia de que qualquer ordem econômica somente funciona quando é constituída por uma dimensão simbólica, isto é, que “o econômico” é operacionalizado ou se torna “real” dentro da dimensão da cultura.” (ESCOSTEGUY, 2011, p.15)

de cultura trouxeram ao campo conceitos-chave e aproximaram ainda mais os Estudos Culturais da comunicação. Neste sentido, *Culture and society* (1958) aborda a recepção como uma questão importante para o entendimento da cultura de massa e da produção de cultura, entendimento ignorado pelos estudos de técnicas publicitárias e de meios de comunicação que acreditavam na inércia do público frente às tecnologias.

Já Edward Palm Thompson, em *The making of the english working-class* (1963), tenta pensar a cultura para além das determinações sócio-históricas. Para tanto, sua análise é focada em entender a formação da classe operária. Assim como Williams (1958), Thompson (1963) via a cultura como uma integração entre as práticas e as relações da vida pessoal do indivíduo. Porém o autor prefere entendê-la não num sentido homogêneo, mas, sim, enquanto tensão entre diferentes modos de vida. Desta forma, Thompson aponta a centralidade da auto atividade da classe trabalhadora no processo histórico:

[...] tratava-se de uma resistência consciente ao desaparecimento de um antigo modo de vida [...] a perda do tempo livre e a repressão ao desejo de se divertir, avarias que tiveram tanta importância quanto a simples perda física dos direitos comunais e dos locais para recreio. (THOMPSON, 1987, p. 300)

A partir dessas contribuições e de uma maior organização junto do CCCS, o campo dos Estudos Culturais traçou um caminho de conquistas de espaços em diversos meios. Sua expansão ocasionou em uma eventual pressão para definições mais claras do seu projeto. Para entendê-lo melhor, destacamos aqui duas facetas do campo: o acadêmico e o político.

Ao contrário da Sociologia, Antropologia e outras áreas das humanidades, os Estudos Culturais não formam um campo fechado ou uma disciplina. Isso porque a complexidade da análise da cultura, proposta no campo, dificilmente seria abraçada por uma disciplina única. É a insatisfação gerada com essas disciplinas que faz dos Estudos Culturais um campo interdisciplinar.

Os Estudos Culturais constituem um campo interdisciplinar onde certas preocupações e métodos convergem; a utilidade dessa convergência é que ela nos propicia entender fenômenos e relações que não são acessíveis através das disciplinas existentes (TURNER, 1990, p.11).

Sendo assim, todas as esferas que envolvem os processos e práticas da nossa vida social estão envoltas pela cultura. Dessa forma qualquer ordem, econômica ou política, funciona apenas quando pensada através da sua construção em uma dimensão simbólica, ou seja, a operacionalização do econômico se faz dentro da dimensão cultural.

Em tempos de capitalismo avançado, a cultura se desterritorializa e destradicionaliza, isto é, converteu-se num repertório de signos e símbolos produzidos tecnicamente (segundo interesses particulares) e difundidos planetariamente pelos meios de informação. (CASTRO-GOMEZ, 2003, p.67)

Enquanto que no campo político, Cevalco (2001) afirma que os Estudos Culturais tinham como projeto se contrapor à tradição hegemônica de pensar a cultura. Podemos perceber isso nos esforços que são feitos nos textos fundadores, em se conectar a classe trabalhadora e estudar os seus modos de vida. Nesse sentido, foi, e ainda podemos considerar, importante para compreendermos melhor o campo, sua conexão entre a academia e o trabalho político.

Devemos, então, apontar que a origem dos Estudos Culturais está ligada ao surgimento da *New Left*, que foi “um movimento que a partir do final dos anos 1950 reuniu diversos intelectuais britânicos em torno de novas formas de pensar e fazer política, interligados principalmente pelo viés dos Estudos Culturais” (CEVASCO, 2012, p 82). As formas políticas ressaltadas no desenvolvimento das tradições de História social, tinham como objetivo trazer a atenção para a cultura do povo, mas também de resgatar o conceito de cultura e incorporá-lo novamente ao movimento da esquerda.

A crítica ao velho marxismo e ao materialismo econômico e idealista pautou grande parte das discussões da época, já que suas ideias pareciam não se encaixar aos Estudos Culturais. Porém o medo de um esvaziamento teórico mostra a necessidade de pressupostos marxistas acerca das dinâmicas culturais. Para Johnson (2000), há três premissas marxistas que influenciaram de forma direta na construção dos Estudos Culturais. A primeira seria que os processos culturais e as relações sociais, como as divisões sexuais, as formações de classe, divisões geracionais e raciais, estão ligadas e precisam ser entendidas de forma conjunta. Sua segunda percepção é sobre a relação entre cultura e poder, sendo o poder a causa de assimetrias no discernimento entre necessidades e desejos por parte dos grupos sociais. A terceira premissa é uma reflexão sobre as demais, para o autor é evidente que cultura não é um campo isolado, mas um local de diferenças e lutas.

As reflexões, agora mais próximas a princípios democráticos e socialistas, propostas pelos pesquisadores, traçaram um deslocamento para o que ficaria conhecido como materialismo cultural. Este conceito, construído por Williams nos livros *Marxismo e Literatura* (1977) e *Cultura* (1981), formula, como aponta Hall (2003), uma crítica e alternativa consistente à metáfora base e superestrutura originada do marxismo, isso, pois tratava com maior profundidade noções de cultura, ideologia e linguagem. Raymond Williams (1977) aponta para a importância da incorporação do conceito de hegemonia e seus efeitos sobre a

teoria cultural. Saindo de sua definição tradicional, que a atribui a característica de poder ou domínio político, há uma expansão conceitual realizada pelo marxismo, relacionado às diferenças de classe. Porém, o conceito incorporado pelos Estudos Culturais é o proposto na obra de Antônio Gramsci. Nela a hegemonia é vista como a complexa combinação de forças políticas, sociais e culturais.

A 'hegemonia' é um conceito que inclui imediatamente, e ultrapassa, dois poderosos conceitos anteriores: o de "cultura" como "todo um processo social", no qual os homens definem e modelam todas as suas vidas, e o de 'ideologia'. (WILLIAMS, 1971, p.111)

Ao fazer essa afirmação, Williams refere-se às desigualdades sociais, não apenas de classe, que o sujeito precisa enfrentar dentro do sistema simbólico cultural. No que diz respeito a ideologia, que aqui pode ser identificada como "um sistema relativamente formal e articulado de significados, valores e crenças, de um tipo que se pode abstrair como 'visão do mundo', ou 'perspectiva de classe'" (WILLIAMS, 1971, p.112), o teórico sustenta que o sistema consciente de ideias e crenças não apresenta papel decisivo levando em consideração todo processo social vivido, onde estão presentes os significados, valores específicos e dominantes. É a partir da incorporação do conceito de hegemonia gramsciano, que os pesquisadores começam a perceber as mudanças políticas e sociais não são apenas um duelo de contrastes, mas um jogo sutil que envolve a conquista do consentimento. Em 1973, Hall publica a primeira versão de *Encoding/Decoding*, texto que tinha como objetivo ultrapassar os pensamentos da escola funcionalista de estudos de recepção e ajudou muitos pesquisadores a traçarem novos olhares sobre a audiência.

Nos anos 70, quando o comando do CCCS já estava nas mãos de Hall, o projeto dos Estudos Culturais estava praticamente formado. Nesse período, acontece o encontro com o movimento feminista, que proporcionou o deslocamento do foco de pesquisa do campo, que juntamente com a influência da psicanálise, tanto freudiana quanto lacaniana e do pós-estruturalismo, centrou-se no estudo da identidade, da subjetividade e de gênero. Muitos trabalhos que trazem o cruzamento entre os dois campos como discussão, apresentam dois relatos sobre como esse encontro teria ocorrido. Uma contada por Hall, e a outra pelas pesquisadoras feministas do Centro. Em sua versão, Stuart Hall (1996a, apud ESCOSTEGUY, 1998) cita o feminismo como uma quebra, algo que chegou inesperadamente para alterar a prática acumulada em estudos culturais no início dos anos 1970, gerando como consequência um ruído teórico. Entretanto, Brunson (1996, apud ESCOSTEGUY, 1998) aponta a existência

de pesquisas que já abordavam aspectos ligados ao feminismo, contrariando a visão de Hall e mostrando que já havia uma demanda feminista dentro do centro.

Angela McRobbie foi uma das primeiras pesquisadoras do Centro a advertir sobre a ausência das mulheres e de suas práticas culturais no trabalho de pesquisa do CCCS sobre subculturas. Sua crítica chegava em um momento em que grande parte dos pressupostos que compunham os protocolos de pesquisa em Birmingham eram baseados em valores patriarcais e “apenas quatro artigos nos dez números dos *working papers in cultural studies* tratavam das preocupações das mulheres.” (SCHULMAN, 2000, p.211). Em 1974, forma-se o grupo de estudos da mulher, composto por McRobbie, Charlotte Brundson, Dorothy Hobson, Janice Winship, entre outros participantes, que se preocupavam com a análise dos, então, gêneros femininos, ou seja, as telenovelas e revistas de moda da época. Dentro dessa pesquisa, buscava-se compreender, de forma qualitativa, como a audiência feminina respondia ao conteúdo dos meios massivos de comunicação. Havia, também, esforços no sentido de teorizar o trabalho doméstico, resgatar a literatura escrita por mulheres e analisar o papel feminino dentro da família, relativo ao consumo de mídia. Como aponta Schulman (2000), o trabalho realizado pelo grupo e publicado no livro *Women Take Issue* (1978) teve grande efeito sobre os estudos feministas. Nos anos 1980, as análises do grupo se focaram em entender o “modo pelo qual os discursos dominantes da mídia reforçavam papéis tradicionais de gênero e uma visão machista da sociedade” (ESCOSTEGUY, 2016, p.66). A criação de uma divisão específica para esses estudos dentro do Centro colaborou para que o movimento traçasse novos objetivos, ao mesmo tempo que “a trajetória intelectual de Hall e a crítica feminista convergem na desmontagem da ideia de uma identidade fixa e estável de sujeito” (ESCOSTEGUY, 2016, p.69). Os deslocamentos teóricos promovidos pelo encontro dos Estudos Culturais com o feminismo trouxeram grandes avanços, dentre eles pode-se destacar as contribuições para os estudos de representação e para os estudos de gênero. Assim, a década de 1990 traz à tona questões mais complexas sobre a identidade da mulher, por meio da concepção de que não há um sujeito universal. A partir deste, é que mais tarde foi possível desenvolver as pesquisas que interseccionariam raça, gênero, sexualidade e a criação de outros campos de estudo como a Teoria *Queer*, como abordaremos no próximo capítulo.

Com a chegada dos anos 1980, começa o processo de internacionalização dos Estudos Culturais. O pensamento de autores franceses como Michel Foucault e Pierre Bourdieu ganham destaque dentro do campo, que apresentava um número expressivo de pesquisas em países como Estados Unidos, Austrália, Canadá e eventualmente chegaria ao território da América

Latina. Neste período percebe-se um deslocamento do projeto original, proposto pelos autores fundadores, junto da fundação do CCCS. Cevasco (2016) afirma que com a instalação, durante os anos 1990, de novas formas de conservadorismo, do avanço do modo de pensamento neoliberal e com a visível acomodação acadêmica, “os Estudos Culturais - confirmando aí o acerto de sua concepção teórica de inter-relação cultura/sociedade - acompanha os tempos de refluxo e entram em crise de relevância” (CEVASVO, 2016, p.210). Está “crise” está muito ligada ao afastamento do campo de sua função política, que era uma de suas principais bases.

Hoje, a tradição dos Estudos Culturais pode ser vista como um fenômeno internacional e importante na discussão sobre culturas e comunicação massiva. Por meio das diversas disciplinas e pesquisas, o campo debate o estudo de aspectos culturais da sociedade contemporânea, principalmente os produtos da cultura popular. A classe deixa de ser o foco principal para se tornar uma variável de trabalhos que voltam sua atenção para questões de identidade e subjetividade. Assim o campo assume o papel de “testemunha”, dando voz aos significados que se fazem aqui e agora” (ESCOSTEGUY, 2000, p. 154). Na visão de Stuart Hall (2010), os Estudos Culturais avançam como um projeto político de oposição e crítica - uma crítica da crítica, como se caracterizam movimentos pós-estruturalistas - tendo suas discussões e estudos partindo sempre das inquietudes frente aos aspectos culturais da sociedade.

1.2. Representação e identidade

Dentro dos Estudos Culturais, Hall (2003) é essencial para entendermos os estudos modernos de identidade e suas reflexões são necessárias para a construção de uma pesquisa de representação midiática. Para Hall, “a cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar” (HALL, 2003, p. 43). O mesmo acontece com a percepção das identidades, vistas aqui como um processo, algo em constante mutação, pois segundo o autor as identidades tornaram-se fluidas.

As identidades, concebidas como estabelecidas e estáveis, estão naufragando nos rochedos de uma diferenciação que prolifera. Por todo o globo, os processos das chamadas migrações livres e forçadas estão mudando de composição, diversificando as culturas e pluralizando as identidades culturais dos antigos estados-nação dominantes das antigas potências imperiais e, de fato do próprio globo. Os fluxos não regulados de povos e culturas são tão amplos e tão irrefratáveis quanto os fluxos patrocinados do capital e tecnologia. (HALL, 2003, p. 44)

Esses processos impactam a cultura de maneira tão abrangente que o fazem questionar se não é a própria modernidade que está sendo transformada. Assim, Hall (2006) divide três

concepções de identidade: a identidade do sujeito do Iluminismo; do sujeito sociológico e; do sujeito pós-moderno. O sujeito do Iluminismo representa a identidade baseada na centralidade e unidade da pessoa humana, dotada das capacidades de razão, “cujo “centro” consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia [...] permanecendo essencialmente o mesmo” (HALL, 2006, p.10). O sujeito sociológico reflete a complexidade do mundo moderno e o entendimento de que seu núcleo interior não era autônomo, mas sim “formado na relação com “outras pessoas importantes para ele”, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava” (HALL, 2006, p.11). Da mesma maneira como no sujeito do Iluminismo, a identidade do sujeito sociológico continua tendo seu núcleo, mas pode ser modificado com a relação entre mundos e identidades distintas. De modo contrário, o sujeito pós-moderno pode ser dito como fragmentado, composto não de uma identidade, mas de várias.

Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. (HALL, 2006, p.12)

A identidade do sujeito pós-moderno se caracteriza por não ser fixa, essencial ou permanente. Seu processo de formação é contínuo e se constrói através das formas de representação que circulam nos sistemas culturais. Desse modo, podemos perceber nossa identidade como historicamente definida, e não como algo natural e biológico. Enquanto sujeitos, estamos assumindo diferentes identidades ao longo da nossa história, “dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas” (HALL, 2006, p.13). Essa fragmentação e instabilidades proporcionadas pelos movimentos modernos da globalização e do desenvolvimento tecnológico da mídia, fazem com que cheguemos a uma dita “crise de identidade”, termo bastante utilizado por sociólogos e teóricos como característica das sociedades contemporâneas ou da modernidade tardia, como aponta Woodward (2000).

Hall (2000) aponta para a necessidade de perceber que a construção dessas identidades se dá dentro do discurso e, por isso, é preciso compreendê-las como “produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas” (HALL, 2000, p.109). É a partir de avanços nos estudos das ciências humanas - como a descoberta do inconsciente de Freud; o trabalho do linguista estrutural Ferdinand de Saussure e uma série de estudos de Foucault - que os estudos feministas

e a Teoria Queer buscam entender como essas identidades são construídas. Os estudos de gênero e sexualidade, que serão explorados mais à frente, são a ilustração dessa instabilidade vivida pelos sujeitos pós-modernos. Silva (2000) afirma que as teorizações a respeito desses temas flagram o caráter artificial das identidades fixadas ao questionar as posições binárias estabelecidas - masculino/feminino e homossexual/heterossexual. As Drag Queens/Kings⁶, por exemplo, ao performarem de forma paródica o gênero denunciam a artificialidade das identidades. A partir desse posicionamento firmado por Hall (2000) diante do conceito de identidade, buscamos em Woodward (2000) e Castells (1996), definições mais específicas para nos auxiliar na presente análise.

Woodward (2000), no livro *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais*, argumenta que a luta pela afirmação de diferentes identidades tem causas e consequências materiais. A autora afirma que hoje a luta política, antes teorizada a partir de ideologias em conflito, pode ser vista como um campo de batalha entre diferentes identidades. Isso ocorre, pois elas “estão localizadas no interior de mudanças sociais, políticas e econômicas, mudanças para as quais elas contribuem” (Woodward, 2000, p.25). Assim sendo, é possível perceber que não só o campo político é atingido, uma vez que essas mudanças atingem também o ambiente local e pessoal. A autora aponta dois fatores que contribuíram para essa visão de crise da identidade: a mudança na estrutura de classe social e o surgimento dos “novos movimentos sociais”.

Partindo do conceito de deslocamento de Laclau (1990), no qual argumenta-se que as sociedades modernas não possuem centro determinado, Woodward (2000) afirma que o deslocamento feito por nossa sociedade foi um desvio da classe social vista como determinante das relações sociais, presente na teoria marxista. Desta forma, passam a existir vários lugares, e não somente a classe, a partir dos quais o sujeito pode construir sua identidade. E é partir de lugares como a raça, gênero, sexualidade e geração, que emerge a “política de identidade” (WOODWARD, 2000). Com isso, surgem os “novos movimentos sociais”, a partir da década de 1960, como o movimento estudantil, negro e feminista, trazendo consigo um apagamento das fronteiras entre o pessoal e o político. Grupos que sofriam com a exclusão e estigmatização perante a maioria da sociedade, começaram a ter uma preocupação cada vez maior com a identidade, no seu significado, representação e nas formas de contesta-la. Como aponta

⁶ Assim como veremos no segundo capítulo desta pesquisa, Drag Queen e Drag King são personagens criados de forma a satirizar o gênero, pegando suas características concebidas pela sociedade como relacionadas com um ou outro gênero. Enquanto as Drag Queen performam o gênero feminino, os Drag Kings performam o masculino.

Woodward (2000), a política de identidade trabalha no recrutamento de sujeitos por meio da construção da identidade. Deste modo,

[...]essa identidade torna-se [...] um fator importante de mobilização política. Essa política envolve a celebração da singularidade cultural de um determinado grupo, bem como a análise de sua opressão específica” (WOODWARD, 2000, p.34).

Mas como essas identidades são formadas? O principal argumento de Woodward (2000) é de que uma identidade depende da outra para existir. Essa dependência tem base na diferença, que é estabelecida por uma marcação simbólica relativa a outras identidades. A construção dessas identidades é relacional e se dá através de diversos fatores. Desta forma, podemos entendê-la como um produto social e cultural, de construção simbólica e mutável, que, além de dar significação a alguém ou a algo, serve também como ferramenta de exclusão ou inclusão, uma vez que “a diferença é sustentada pela exclusão” (WOODWARD, 2000, p. 9). Ou seja, a partir do momento em que nos afirmamos como parte de um determinado grupo ou movimento, estamos, também, afirmando não fazermos parte de outros. Podemos perceber essas identidade por meios simbólicos, como os costumes, vestimentas, comida, fazendo uma associação pessoal ao indivíduo e as coisas que ele usa. Logo, como argumenta Woodward (2000), a marcação da diferença acontece através de sistemas simbólicos de representação e pelas formas de exclusão social.

Essa diferença é estabelecida através de sistemas classificatórios. Em sociedade, esses sistemas criam divisões entre populações, criando ao menos dois grupos opostos, eu/eles; nós/eles. Na realidade heteronormativa experiência por nossa sociedade, em que a heterossexualidade é construída de forma a ser percebida como matriz dominante, um simples beijo entre duas pessoas do mesmo sexo, veiculado em uma novela, ganha um significado diferente de um beijo entre um homem e uma mulher. Isso ilustra uma construção simbólica, que se materializa em exclusão social entre dois grupos, heterossexual/homossexual. “É pela construção de sistemas classificatórios que a cultura nos propicia os meios pelos quais podemos dar sentido ao mundo social e construir significados” (WOODWARD, 2000, p.41). As culturas hegemônicas têm maneiras diferentes de classificar o mundo, sendo que essas formações simbólicas criam um controle social perante os sujeitos vistos como diferentes. Desta forma, “a classificação simbólica está [...] intimamente relacionada à ordem social” (WOODWARD, 2000, p.46).

Cuche (1996), afirma que a identidade cultural remete, em um primeiro momento, a sua formação social, ou seja, o resultado das diversas interações entre o indivíduo e seu ambiente social, próximo ou distante. Isso inclui a memória coletiva, fatos ligados à história, discursos

políticos e culturais e histórias particulares e também à vinculação à classe sexual, geracional, econômica e de nação. Esta identidade social permite ao indivíduo localizar-se e ser localizado em sociedade.

Dentro desse sistema social, não existe somente a construção, mas a reconstrução, uma vez que a identidade está a todo momento transformando-se. O autor afirma que não há identidade em si, ela “existe sempre em relação a outra, ou seja, identidade e alteridade são ligadas e estão em uma relação dialética.” (CUCHE, 1996, p. 183). Sendo assim, são os próprios atores sociais que atribuem uma significação a sua posição e vinculação a determinados grupos. Esse processo impacta de forma real a posição dos atores sociais, já que orienta suas representações e suas escolhas e se manifesta como inclusão e exclusão. Assim, percebe-se que a identidade social “identifica o grupo (são membros do grupo os que são idênticos sob um certo ponto de vista) e o distingue dos outros grupos (cujos membros são diferentes dos primeiros sob o mesmo ponto de vista)” (CUCHE, 1996, p.177). Portanto, pode-se afirmar que a identidade cultural é baseada na diferença cultural.

Essas atribuições ocorrem por meio da identificação, processo que funciona como afirmação ou imposição de uma certa identidade. Cuche (1996) afirma que o processo de identificação ocorre na negociação entre o que ele chama de auto identidade, definida por si mesmo, e exo-identidade, definida pelos outros. Em determinadas relações uma ou outra ganha destaque maior. Por exemplo, na sociedade conservadora e heteronormativa dos EUA dos anos 1980, o HIV recebeu um status de punição sexual àqueles que se relacionavam com pessoas do mesmo sexo, e não como uma doença viral como se construiu a abordagem da Hepatite C. Neste caso, o pensamento dominante da época fez com que a exo-identidade se traduzisse como estigmatização sobre a comunidade gay.

A identidade é então o que está em jogo nas lutas sociais. Nem todos os grupos têm o mesmo “poder de identificação”, pois esse poder depende da posição que ocupa no sistema de relações que liga os grupos. Nem todos os grupos têm poder de nomear ou de se nomear. (CUCHE, 1996, p.185)

Somente aqueles que detêm o poder e consigo a autoridade legítima tem a oportunidade de inferir em sua própria definição ou na definição dos outros. Constata-se então, como apontado por Woodward (2000), o caráter classificatório da identidade. Assim, os esforços de grupos minoritários estão pautados na apropriação dos meios de definir suas próprias identidades e usá-las de forma estratégica. A Teoria *Queer* é um exemplo deste uso, através da refuta aos pré conceitos estabelecidos pela parcela dominante da sociedade, ao que diz respeito

a gênero, sexualidade e desejo, as pesquisas e movimentos *queer* buscam a sua própria definição e representação.

Ainda sobre a diferença, Woodward (2000) argumenta que a sua construção geralmente se dá através de oposições binárias. Para esse entendimento, a autora traz a concepção linguística saussureana, que “sustenta que as oposições binárias [...] são essenciais para a produção do significado” (WOODWARD, 2000, p.50), junto da interpretação do filósofo Jacques Derrida, no qual “argumenta que a relação entre os dois termos de uma oposição binária envolve um desequilíbrio necessário de poder entre eles” (WOODWARD, 2000, p.50). Essa diferença, estampada nessas construções dicotômicas, muitas vezes é negativa, entretanto, ela também pode ser encarada como motor dos movimentos que buscam trabalhar a diversidade social. Um exemplo disso são as subversões feitas pelo movimento LGBTQI+ ao longo do tempo, na criação de slogans como “*We're here. We're queer. Get used to it*”, que apropriavam termos usados pela parcela dominante como xingamentos. Os embates e relações de poder entre as diferentes identidades podem ocasionar, eventualmente, deslizamentos nos significados construídos em determinada cultura, pois como aponta Judith Butler (2003) “a linguagem é investida do poder de criar o “socialmente real” por meio dos atos de locução dos sujeitos falantes” (BUTLER, 2003, p.200).

Também pensando na forma como as identidades são construídas, Castells (1996) nos chama atenção para a sociedade em rede, resultado da revolução tecnológica e da reestruturação do capitalismo.

Essa sociedade é caracterizada pela globalização das atividades econômicas decisivas do ponto de vista estratégico; por sua forma de organização em redes; pela flexibilidade e instabilidade do emprego e a individualização da mão-de-obra. Por uma cultura de virtualidade real construída a partir de um sistema de mídia onipresente, interligado e altamente diversificado. (CASTELLS, 1996, p.17)

A virtualidade, consequência de uma vida digital, levou a uma transformação das bases materiais da vida. Ao afirmar isso, o sociólogo espanhol refere-se a distorções do espaço, que se faz múltiplo; e do tempo, que se faz intemporal. Castells (1996) relata que através desses avanços e transformações, houve um avanço das expressões de identidades coletivas “que desafiam a globalização o cosmopolitismo em função da singularidade cultural e do controle das pessoas sobre suas próprias e vidas e ambientes” (CASTELLS, 1996, p.18). As identidades, então, incorporam movimentos de tendência ativa, visando transformações em bases raciais, sexuais, territoriais e sociobiológicas; e reativas, no caso de movimentos que lutam para a manutenção de padrões vinculados à moral e religião. De todo modo, o que o sociólogo expõe é que a identidade é o cerne desta sociedade em rede.

Então, ao acordar com o caráter múltiplo da identidade, Castells (1996) argumenta que essa característica resulta em tensão e contradição tanto na auto representação, quanto na ação social. Partindo do pressuposto sociológico de que toda identidade é construída, o autor propõem uma distinção entre três formas de construção de identidades: a identidade legitimadora, de resistência e a identidade de projeto. A partir delas é possível compreender melhor como as relações de poder e dominação estão presentes no processo de formação e representação das identidade.

Por legitimadora, o autor se refere a identidade introduzida pelas instituições dominantes da sociedade, que tem por objetivo manter as relações de poder e dominação. Aqui entram as instituições sociais que nós conhecemos por compor nossa vida social, como o estado, a igreja e até a mídia.

A identidade legitimadora dá origem a uma sociedade civil, ou seja, um conjunto de organizações e instituições, bem como uma série de atores sociais estruturados e organizados, que, embora às vezes de modo conflitante, reproduzem a identidade que racionaliza as fontes de dominação estrutural. (CASTELLS, 1996, p.25)

Os aparatos que constituem a sociedade civil, e aqui Castells (1996) usa o conceito de Gramsci, atuam de forma a manter uma identidade, que se construiu como hegemônica dentro de determinada cultura, e firmá-la como única forma de um indivíduo acessar plenamente direitos como a cidadania, por exemplo.

A identidade de resistência é criada pelos sujeitos que se encontram à margem do sistema dominante. É a partir dela que têm origem as “formas de resistência coletiva diante de uma opressão que, do contrário, não seria suportável [...] facilitando assim a “essencialização” dos limites da resistência” (CASTELLS, 1996, p.25). Castells (1996) argumenta, que por resistência também podemos incluir as identidades defensivas, que ele denomina de exclusão dos que excluem pelos excluídos (CASTELLS, 1996, p.25) ao se referir a movimentos religiosos, nacionalistas e as formas de inverter o discurso opressor a benefício próprio como fazem alguns movimentos progressistas. Já a identidade de projeto ocorre quando, com auxílio de materiais culturais, os sujeitos constroem uma nova identidade que seja capaz de redefinir sua posição na sociedade. O teórico afirma que, hoje, em uma sociedade descentralizada e imersa ao meio digital, os sujeitos são formados não mais com base na sociedade civil, mas sim a partir de “resistência comunal”. A diferença entre a origem de resistência e a de projeto, é que enquanto a primeira produz comunidades, a segunda constrói sujeitos. Estes sujeitos constroem-se não como indivíduos, mas como atores sociais coletivos, de forma que a identidade defendida consiste em uma remodelação da própria experiência em sociedade. Busca-se então, por parte

desses grupos, uma quebra da identidade legitimadora, para o fim da opressão sofrida e prolongamento deste novo projeto de identidade.

A partir dessas mudanças identitárias acionadas por movimentos sociais e guinadas pela sociedade em rede, a representação ganha destaque nas lutas de grupos sociais minoritários, justamente por ser ela a ligação entre a identidade e os sistemas de poder, pois “quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade.” (SILVA, 2000, p. 91). Esta é a base da reivindicação sobre a representatividade, que traz consigo uma crítica às formas de representação. É na representação que “damos sentido à nossa experiência [...] àquilo que somos [...] e aquilo no qual podemos nos tornar” (WOODWARD, 2000, p. 14), ou seja, a partir dela nos tornamos sujeitos, uma vez que ela está intrinsecamente ligada à identidade e seus sistemas de oposições simbólicas.

Não se trata de um conceito simples, ao contrário, ele pode ser encarado de tantas formas e encontrado em tantas literaturas, que a tarefa de conceituá-lo torna-se complicada. Vera França (2004) aponta que em se tratar da representação:

[...] não falamos de algo claro, objetivo e identificável, mas, ao contrário, de um fenômeno que em sua dupla natureza (instauração de sentidos e inscrição material) sofre permanentes alterações tanto na sua dimensão simbólica quanto nas suas formas concretas de manifestação. (FRANÇA, 2004, p.18)

Silva (2000) argumenta que a visão pós-estruturalista sobre o conceito descarta pressupostos realistas e miméticos, que a filosofia clássica carregava. Nesta nova concepção a representação é sempre um sistema de signos, com marca material visível. Deste modo, ela “incorpora todas as características de indeterminação, ambiguidade e instabilidade atribuídas à linguagem” (SILVA, 2000, p.91), já que o pensamento pós-estruturalista incorpora à análise da representação o discurso, o poder, a hegemonia e outros conceitos que aprofundam a complexidade de sua construção. Jodelet (1997) argumenta que as representações “nos guiam no modo de nomear e definir conjuntamente os diferentes aspectos da realidade diária, no modo de interpretar esses aspectos, tomar decisões e [...] posicionar-se frente a eles de forma decisiva” (JODELET, 1997, p.17).

Para uma visão mais clara de como esse sistema de significação pode agir na construção da identidade de grupos minoritários e na manutenção ou ruptura de tabus estabelecidos sobre eles, podemos fazer uma ligação aos pensamentos da teoria da Representação Social de Moscovici (2004). As bases dessa teoria se encontra nas reflexões do sociólogo francês Emile Durkheim (1994), sobre as representações coletivas, “[...] entendidas como fatos sociais, coisas reais por elas mesmas [...] coercitivas, tendo função de conduzir os homens a pensar e agir de

maneira homogênea” (PATRIOTA, 2017, n.p.). Entretanto, Moscovici (2004), ao contrário de Durkheim que voltou suas análises a sociedades primitivas, buscou analisar, através da Psicologia Social, a sociedade moderna, dinâmica, plural e por sua vez, mais complexa, abordando a representação não como um conceito, mas como um fenômeno.

Para Moscovici (2004), as representações sociais apresentam duas funções: convencionalizam os objetos, pessoas ou acontecimentos e é nesse sentido de classificação que as diferenças vão aparecendo; e elas também são *prescritivas*, ou seja, já existem antes mesmo do sujeito estabelecer-se como um ser pensante e ao longo da construção da identidade vão influenciando este sujeito ou grupo. Portanto, essas representações vão agir diretamente na dinâmica das relações e nas práticas sociais, já que tanto ao se colocar um signo convencional na realidade, quanto por se prescrever, as representações se constroem em ambientes reais.

Eu quero dizer que elas [representações sociais] são impostas sobre nós, transmitidas e são o produto de uma sequência completa de elaborações e mudanças que ocorrem no decurso do tempo e são o resultado de sucessivas gerações. Todos os sistemas de classificação, todas as imagens e todas as descrições que circulam dentro de uma sociedade, mesmo as descrições científicas, implicam um elo de prévios sistemas e imagens, uma estratificação na memória coletiva e uma reprodução na linguagem que, invariavelmente, reflete um conhecimento anterior e que quebra as amarras da informação presente. (MOSCOVICI, 2003, p.37)

Posto isto, Abric (2000) amplia o entendimento e aponta que as representações sociais respondem a quatro funções. A primeira seria a do “saber”, onde elas ajudam a entender e descrever a realidade; já na função “identitária” as representações ajudam a situar os indivíduos e os grupos no campo social; a função de “orientação” diz respeito à característica de definir o que é lícito, tolerável ou inaceitável em um dado contexto social; e na função “justificadora” é onde as representações operam como justificativa das tomadas de posição e dos comportamentos, podendo contribuir para a discriminação ou para a manutenção da distância social entre eles.

Moscovici (2004), argumenta que as representações são essenciais em todas as interações humanas entre duas pessoas ou dois grupos e que sem ela essas interações são reduzidas a ações e reações não específicas. As Drag Queens/Kings usam da representação como ferramenta direta da sua arte, a paródia de gênero posta em jogo por essas personas só funciona, pois, quando seu espectador faz ligações com as imagens relacionadas a determinado gênero, presentes em sua memória. O psicólogo social destaca também a natureza de mudança das representações, principalmente quando relacionada a produtos culturais, políticos e educacionais. A representação produzida por esses meios é capaz de “influenciar o

comportamento do indivíduo participante de uma coletividade” (MOSCOVICI, 2004, p.40), de forma consciente ou inconsciente.

Por mais que a Psicologia Social diga que as representações se dão em um plano mental é preciso ressaltar suas consequências materiais, ou quase materiais no sentido de converterem-se em práticas sociais que afetam indivíduos. Neste sentido, Moscovici (2004) argumenta que, para tentar entender esse fenômeno, é preciso observar suas origens, perceber quem produziu tal pensamento, como foi inserido e aceito em determinado grupo, pois “quanto mais sua origem é esquecida e suas natureza convencional é ignorada, mais *fossilizada* ela se torna. O que é ideal, gradualmente torna-se materializado” (MOSCOVICI, 2004, p.41).

O autor acredita que existem dois processos que devem ser considerados na criação social das representações. O primeiro é a ancoragem, como o próprio nome pode indicar está relacionada com o processo de situar informações em relação a paradigmas já presentes em nossas mentes.

Ancorar é, pois, classificar e dar nome a alguma coisa. Coisas que não classificadas e que não possuem nome são estranhas, não existentes e ao mesmo tempo ameaçadoras. Nós experimentamos uma resistência, um distanciamento, quando não somos capazes de avaliar algo, de descrevê-lo a nós mesmos ou a outras pessoas. (MOSCOVICI, 2004, 61)

A partir da ancoragem surgem os rótulos, categorias e nomes. A arte *Drag*, dentro de *Drag Race*, pode ser tomada como exemplo aqui. A cada início de temporada, ou entre um desafio e outro que exige diferenciadas habilidades artísticas das concorrentes, é comum escutar das participantes qual o tipo de *drag* à que elas dão vida. Nas temporadas mais recentes, é comum ver algumas delas se diferenciando entre *Instagram queens*⁷ e *entertainer queens*⁸, tomando assim a performance em palco e a internet como pontos de ancoragem. Neste sentido, Moscovici (2004) afirma que a representação é um sistema de classificação, que, ao se fazer como tal, confina o objeto da representação “a um conjunto de limites linguísticos, espaciais e comportamentais e a certos hábitos” (MOSCOVICI, 2004, p.63). Por consequência disso, são criadas imagens comuns de determinados grupos, que tendem a ser aplicadas a tudo ou a todos que fazem parte deste dele. Moscovici (2004) vai se referir a essas imagens como modelo ou

⁷ *Instagram Queens* é o termo usado para se referenciar as Drag Queens que são mais presentes nas redes sociais e, conseqüentemente, possuem uma base de fãs e maior visibilidade no mundo digital. Estão mais ligadas à habilidades de maquiagem.

⁸ *Entertainer Queens* é o termo usado para se referir a Drag Queens que trabalham com performances em casas noturnas ou qualquer tipo de evento que envolva o mundo do entretenimento.

protótipo, porém também podemos perceber isso como estereotipagem, que Hall (2016) aponta como uma prática de produção de significados, operando na redução, essencialização, naturalização e fixação da diferença.

O segundo processo é a *objetificação* e diz respeito, justamente, ao fato de a representação ter consequências materiais na sociedade. “Tal autoridade está fundamentada na arte de transformar uma representação na realidade da representação; transformar a palavra que substitui a coisa, na coisa que substitui a palavra” (MOSCOVICI, 2004, p.71). O primeiro passo desse processo consiste em produzir um conceito em uma imagem, ou seja, a qualidade icônica de uma idéia. A partir do momento em que esse conceito é largamente aceito, “o que é *percebido* substitui o que é *concebido*” (MOSCOVICI, 2004, p.74).

A cultura - mas não a ciência - nos incita, hoje, a construir realidades a partir de idéias geralmente significantes. Existem razões óbvias para isso, dentre as quais a mais óbvia, do ponto de vista da sociedade, é apropriar-se e transformar em característica comum o que originalmente pertencia a um campo ou esfera específica (MOSCOVICI, 2004, p.74-75).

Como já mencionado, o conceito de representação está estreitamente relacionado, não apenas com a identidade, mas com outros momentos que envolvem um produto cultural. Também por isso, a representação faz parte do circuito da cultura, proposto por Paul de Guy et al., relacionada com consumo, produção e regulação. Em “*Cultura e Representação*” (2016), Stuart Hall argumenta que os sentidos, pensamentos e ideias, compartilhados em uma cultura comum, se dão através da linguagem. É por meio dela que organizamos códigos e significados, e que construímos um mapa mental, pelo qual nos guiamos dentro da cultura. Na representação, em uma visão construtivista, não existe uma associação direta entre o mundo real e a linguagem, ou seja, os significados são coletivamente formados.

O mundo não é precisamente refletido, ou de alguma ou outra forma, no espelho da linguagem: ela não funciona como um espelho. O sentido é produzido dentro da linguagem, dentro e por meio de vários sistemas representacionais que, por conveniência, nós chamamos de “linguagens”. O sentido é produzido pela prática, pelo trabalho, da representação. Ele é construído pela prática significativa, isto é, aquela que produz sentidos. (HALL, 2016, p.53)

O autor pontua a existência de duas abordagens que buscam entender os sistemas de representação. A *semiótica*, que se preocupa em entender como a representação e linguagem geram sentido, e a *discursiva*, atenta aos efeitos e consequências da representação. Esta abordagem,

[...]examina não apenas como a linguagem e a representação produzem sentido, mas como o conhecimento elaborado por determinado discurso se relaciona com o poder, regula condutas, inventa ou destrói identidades e subjetividades e define o modo pelo qual certos objetos são representados, concebidos e analisados. (HALL, 2016, p.27)

A noção de discurso foucaultiana tem preocupações não apenas linguísticas, mas históricas, atendo-se a pronunciamentos situados em um contexto específico no espaço-tempo. Para Foucault (2008), o discurso é um conjunto de enunciados, que pode ser percebido como uma prática que relaciona a língua com “outras práticas” no campo social. Hall (2016) acrescenta que o discurso define e produz os objetos de nosso conhecimento, de forma a tornar relevante ou não, certo ou errado, digno ou indigno, determinado assunto ou temática. Cabe, então, percebermos que o discurso não é necessariamente um texto físico, ou um pronunciamento específico, mas trabalha quase como uma norma que poderá ser imprimido em outros textos e produtos. Então, na relação entre discurso, instituições e práticas sociais, é que se dá o que Foucault (2008) chama de formações discursivas. Essas formações não se reduzem a objetos linguísticos, vão além, são construções que servem para classificar, destacar semelhanças e diferenças e para organizar.

Além do discurso, Hall (2016) aponta outros dois pontos importantes para compreender a abordagem discursiva: o poder e o sujeito. As reflexões de Foucault sobre a conexão entre poder e discurso, o levaram a concepção de um regime de verdade, uma verdade que não é absoluta, porém construída e sempre historicamente situada. O teórico social, observa que para Foucault o “poder não irradia de cima para baixo, nem de uma única fonte ou lugar” (HALL, 2016, p. 90), mas suas relações estariam presentes em todos os níveis e práticas da experiência social. A relação entre o conhecimento e o poder age sobre os sujeitos de forma disciplinadora e material, por meio de aparatos e tecnologias, que, como exemplo, definem a partir do ponto biológico se o sujeito é homem ou mulher. A partir dessa analogia, podemos também refletir sobre a posição do sujeito em relação ao discurso. Hall (2016) afirma que uma das proposições mais radicais de Foucault é a de que o sujeito é produzido dentro discurso. “O sujeito pode se tornar o portador do tipo de conhecimento que o discurso produz, pode se tornar o objeto pelo qual o poder é exercido, mas não pode permanecer fora do poder /conhecimento como sua fonte e autor” (HALL, 2016, p.99). Sendo assim, além de construir o sujeito, o elaborando a partir de elementos que se tornam naturais para a sociedade, o discurso também constrói as posições de sujeito. Lugares a partir dos quais o sujeito encontra sentido para seus significados. Para a questão da representação, isso significa que o discurso é essencial, porque é a partir dele que os indivíduos encontram suas posições, afirmam suas identidades e agem socialmente.

A mídia é repleta de discursos variados, Hall (2016, p.22) argumenta que “o sentido é também produzido [...] na mídia de massa, nos sistemas de comunicação global, de tecnologia complexa, que fazem sentidos circularem entre diferentes culturas”. Segundo Jodelet (1997), a mídia intervém na elaboração da representação, abrindo caminho a processos que levam à influência ou até a uma manipulação social. A observação sob produtos culturais veiculados na mídia pode ser importante, justamente para entendermos melhor os processos de representação de determinados sujeitos ou grupos, em um período delimitado de tempo, como no caso de nosso objeto de pesquisa: um reality show competitivo que abre espaço para arte *drag* dentro da cultura pop mundial e, ao mesmo, tempo cria seus próprios padrões, difundindo-os em larga escala.

2. READ U WROTE U⁹: percurso metodológico

Buscamos nos Estudos Culturais uma base epistemológica, que nos sirva como fundamento teórico e nos auxilie metodologicamente a atingir nosso objetivo no presente trabalho, para tanto faremos uso da análise cultural-midiática. A partir desse protocolo metodológico, teremos a possibilidade de pensar na complexidade da cultura vivida do período em que foi produzido o nosso objeto de pesquisa, o reality show *RuPaul's Drag Race*, mostrando que o meio cultural em que se encontra é um campo de conflito e negociação de formações sociais e de poder atravessado por tensões políticas, históricas, econômicas e sociais (STEFFEN; HENRIQUES; FILHO, 2018). E desta forma investigar a construção de representações midiáticas acionadas por ele.

Neste capítulo abordaremos, então, a concepção de cultura e análise cultural construída por Raymond Williams (2003), apresentadas aqui através das categorias da cultura: ideal, documental e social e dos níveis de cultura vivida, cultura registrada e tradição seletiva. Com objetivo de nos aproximarmos dos produtos culturais midiáticos, acessamos o circuito cultural proposto por Richard Johnson (2000), que postula quatro momentos de análise: produção, texto, leitura e meio social. Será discutido também a análise textual proposta por Casetti e Chio (1999), e a noção de Tipificação proposta por Williams (1979) usadas neste trabalho como ferramentas metodológicas para análise e compreensão do texto televisivo.

2.1. A cultura como base

A sustentação da análise cultural-midiática, enquanto estratégia metodológica, está na análise cultural de Raymond Williams, teórico dos Estudos Culturais que, a partir da crítica ao determinismo econômico de Marx, trouxe para o campo de estudo o termo materialismo cultural, que atribui às práticas culturais concretude e realidade, com intenções e condições específicas vividas pelos agentes sociais ativos, que resistem e intervêm socialmente. Williams (1992) afirma que a cultura pode encontrar significado no conjunto de práticas sociais, como às artes, a linguagem e o jornalismo, sendo ela um sistema de significações onde uma dada ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada. Cevasco (2003, p.114) ressalta que “o objetivo do materialismo cultural é definir a unidade qualitativa do processo sócio

⁹Em português “Te gongo, Te crio”. No vocabulário gay americano *read* e *Wrote* são usados como gírias que significam falar verdades de forma direta e tornar alguém famoso por algo ou sobre algo, respectivamente.

histórico contemporâneo e especificar como o político e o econômico podem e devem ser vistos nesse processo”.

Em síntese, a análise cultural midiática é uma estratégia teórico-metodológica que faz o contexto ganhar protagonismo, revelando bastidores que nem sempre estão explícitos e, por isso mesmo, evidenciam interesses e tensões sociais ocultos responsáveis, muitas vezes, por explicar modelos e padrões sociais vigentes que perpetuam desigualdades e preconceitos. (STEFFEN; HENRIQUES; FILHO, 2018, p.11)

Cabe ressaltar aqui dois pontos que são levantados por Ana Luiza Coiro Moraes (2016): a análise cultural é política e conjuntural. Política pois se posiciona, assim como os Estudos Culturais, a favor de “uma crítica que transite por textos e contextos” (MORAES, 2016, p. 32); e conjuntural pois visa fornecer respostas a demandas sociais. Neste sentido, apontamos aqui a importância de pesquisas que focam seus esforços para identificar padrões sociais que excluem e marginalizam grupos dentro de nossa sociedade, como a teoria *Queer*.

Dito isso, é importante que tenhamos claro o conceito de cultura. Durante a história da humanidade, o termo serviu para designar diferentes ideias como habitação, adoração religiosa e o trabalho manual agrícola. A partir do século XVIII, o termo passa a ser compreendido como cultivo intelectual individual ou coletivo. De fato, a palavra cultura carrega consigo a capacidade de agrupar distintos significados e ideias. É a partir dessa noção que Raymond Williams elabora o entendimento de cultura e constrói o materialismo cultural.

Para Williams (2003), os produtos de uma comunidade, num dado recorte de tempo, são essencialmente relacionados. A visão de que na experiência vivida cada elemento é parte inseparável do todo, marca a rejeição da ideia de separação entre cultura e vida social material. Suas reflexões são nutridas por um cenário de grande crítica cultural, num movimento que buscava contrapor o materialismo econômico de Marx, por meio de uma releitura dos conceitos marxistas clássicos, e sob a ótica de novos conceitos, como a concepção gramsciana de hegemonia. Assim, às práticas culturais passam a ser percebidas como práticas reais, com consequências reais, sendo a cultura uma das esferas que compõem a complexa estrutura da sociedade.

Para o materialismo econômico, a economia determinaria a consciência dos homens, os quais estariam alienados do processo produtivo. Ao propor o materialismo cultural, Williams (1979) considera que a cultura também deve ser vista como uma prática social real e material com consequências concretas para os sujeitos, os quais passam a ser entendidos enquanto agentes sociais ativos, responsáveis pelas lutas sociais. Assim, a cultura não é determinada por uma base econômica, mas está em constante relação e tensionamento com as demais forças da sociedade. (STEFFEN; HENRIQUES; FILHO, 2018, p.4)

Em *The Long Revolution*, Williams (2003, p. 63) define o conceito de cultura como “relações entre elementos em um modo de vida global”, desta forma o estudo deste conceito consistiria na tentativa de entender quais são os elementos deste modo de vida e de que forma está dada esta complexa organização. Para o autor, a análise cultural tem início nas descobertas de padrões característicos dentro de determinada cultura, por isso, ele volta a sua preocupação justamente para as relações entre esses padrões e o que elas podem revelar.

Fabio Azevedo (2017) aponta que uma das referências para às concepções de Williams, está no conceito de comunidade originado ainda no século XIX.

As pessoas vivem juntas e compartilham certo tipo de organização, a qual treinou suas mentes para as diversas atividades conformadoras da prática social em seu conjunto. Aquela organização social global materializa-se em instituições concretas, como a política, a arte e a ciência. Cada uma é socialmente distinta da outra mas, simultaneamente, todas se diluem na indistinção de um tecido comum: a comunicação. Ou seja: por diferentes que pareçam, não passam de diferentes formas de atividade social e comunicacional humana. Mesmo a edificação central de uma comunidade, seja ela um monte, uma praça, um coreto ou uma catedral, é de fato um meio de comunicação que tanto organiza quanto expressa significados comuns pelos quais seu povo vive e atribui sentido à experiência. (AZEVEDO, 2017, p.210)

Deste modo, temos na comunicação, seja ela na forma da língua falada e escrita, nos atos cotidianos e também na comunicação midiática, a prova de uma rede de significados e padrões que nos cercam. Esses significados sobrevivem na cultura sendo transmitidos e modificados pelo tempo. Itania Gomes (2011) argumenta que ao afirmar que a cultura é ordinária, Williams (1958) acredita que o termo é uma conjunção de duas faces. Uma delas refere-se ao grupo de valores, normas, prescrições e projeções em que estão submersos os sujeitos de um determinada sociedade; a outra diz respeito ao processo de surgimento de novos sentidos dentro dessas sociedades. Nas palavras do autor:

Usamos a palavra cultura nesses dois sentidos: para designar todo um modo de vida – os significados comuns; e para designar as artes e o aprendizado – os processos especiais de descoberta e esforço criativo. [...] A cultura é de todos, em todas as sociedades e em todos os modos de pensar (WILLIAMS, 1958, p.2)

Gomes (2011) acrescenta que enfatizar a cultura, é, para Williams, dar destaque ao processo de incorporação social e cultural, de acordo com o qual é sempre algo mais que simplesmente a propriedade ou o poder o que mantém as estruturas da sociedade capitalista.

A complexidade do conceito de cultura não estaria, então, na sua conceitualização, mas localizada na natureza das práticas que ela pretende analisar. Consequente, Williams (2000, p. 59) afirma que existe uma convergência de interesses provenientes de uma “complexidade

genuína, correspondente a elementos reais na experiência”. Assim, o teórico apresenta três categorias gerais para cultura: a ideal, a documental e a social. Na primeira, a cultura é considerada um estado ou processo da perfeição humana. Neste sentido, a análise cultural é basicamente descobrimento e descrição de valores que podem compor uma ordem atemporal ou fazer referência permanente a condição humana. A categoria documental privilegia o conjunto de obras intelectuais e imaginativas, onde estariam registradas o pensamento e a experiência da vida humana. Williams (2003, p.51) argumenta que “segundo esta definição, a análise da cultura é a atividade da crítica, mediante a qual se descrevem e avaliam a natureza do pensamento e da experiência e os detalhes da linguagem”. Essa crítica pode oscilar desde um processo similar à análise ideal, indo até uma espécie de crítica histórica, a qual traz a análise de obras específicas, procurando uma relação entre as sociedades e tradições de onde elas são originadas.

A última categoria é a definição social da cultura. Deste ponto de vista, a cultura é percebida como a descrição de um modo determinado de vida, onde são expressos certos significados e valores, não somente no âmbito da produção artística e na aprendizagem, mas também nas instituições e nos comportamentos sociais. Williams (2003) afirma que a partir dessa categoria, a análise cultural se caracteriza como o esclarecimento dos significados e valores implícitos em um modo específico de vida, ou seja, em uma cultura específica. Assim a análise inclui a crítica histórica, da categoria documental, porém, se dedicará a observar elementos deixados de lado pelas outras categorias.

Williams (2003) argumenta que essas categorias não devem ser consideradas um impedimento para uma noção mais clara sobre o conceito de cultura, mas que, na verdade, elas devem se completar, uma vez que carregam dentro de suas definições referências significativas entre si. Abrir mão dos valores ideais e documentais significaria perder a riqueza de informações que está contida em seus contextos particulares. Assim,

cualquier teoría apropiada de la cultura debe incluir las tres esferas de hechos a las cuales apuntan las definiciones y, a la inversa, supongo inadecuada toda definición, dentro de cualquiera las categorías, que excluya la referencia de las otras. (WILLIAMS, 2003, p.53)

Para conhecer qualquer relação social, é preciso estudar toda organização que faz parte do contexto de dado exemplo particular - considerando todos os elementos, sem privilégios. Neste sentido, Cevalco (2003) ressalta que uma das principais questões teóricas para Williams era a interligação da cultura com a vida social. Williams (2003) também reconhece a importância do contexto na abordagem da análise cultural. O autor afirma que “la historia de

una cultura, lentamente construída [...] sólo puede escribirse cuando se restablecen las relaciones activas y las actividades se ven en un auténtico pie de igualdad” (WILLIAMS, 2003, p. 56), ou seja, é preciso levar em consideração que os produtos culturais carregam determinado carácter social que corresponde à organização e experiência da vida em determinado período. A importância da análise cultural encontra-se na capacidade de produzir provas a respeito de qualquer temática que seja abordada a partir dela.

Sobre a questão metodológica, Moraes (2016) explica que a análise cultural contextualiza a estruturação política e econômica em um conjunto maior de estruturas, que compõem a vida real.

De tal modo, o que a análise cultural deve apontar, segundo o autor, são as interpretações, as alternativas históricas e os específicos valores contemporâneos através dos quais são trazidos para o presente uma obra, o acervo ou a experiência dos sujeitos de determinado período, de dado lugar. Ele alerta, no entanto, para a dificuldade de apreensão analítica do que é uma “sensação vivida”, isto é, a percepção de como se combinavam as atividades específicas em um modo de pensar e viver que é próprio daquele tempo-espço. (MORAES, 2016, p.31)

Williams (2003) argumenta que apenas em nosso próprio tempo e lugar podemos conhecer, de forma substancial, a organização do modo de vida. Em análises de períodos passados certas características são irre recuperáveis e às que estão acessíveis vêm a partir da abstração, por isso a tarefa da análise cultural é, não apenas descritiva, interpretativa. Ao inserirmos determinado modo de vida ao nosso, partimos das diferenças e semelhanças, para encontrar “un sentido particular de la vida, una comunidad particular de experiencia que apenas necesita expresión” (WILLIAMS, 2003, p. 57). Neste sentido, o autor articula a noção de estrutura de sentimento, que, em suas palavras, “es tan sólida y definida como lo sugiere el término “estructura”pero actúa en las partes más delicadas y menos tangibles de nuestra actividad ”(WILLIAMS, 2003, p. 57). Ele explica que é possível observar essa estrutura como a própria cultura de um certo período, ou seja, o resultado específico de elementos que compõem aquele modo de vida, que está em processo de constante modificação. De tal modo, por exemplo, a tradição passada por meio das gerações é tensionada por novos movimentos e sentidos que surgem nessa organização em um ciclo constante, assim “una generación puede formar a su sucesora, con razonable éxito, en el carácter social e el patrón general, pero la nueva generación tendrá su propia estructura de sentimiento” (WILLIAMS, 2003, p.58). A importância de analisar materiais artístico-culturais, principalmente os midiáticos, pensando no papel tensionador da mídia na sociedade contemporânea, recai tanto sobre o fato de que muitas vezes eles são os únicos registros de determinado modo de vida, mas também no sentido de

servir de ferramenta para elucidar os processos de modificação da estrutura de sentimento, dando sentido a cultura em termos documentais.

Frente a isso, Williams (2003) apresenta três níveis de cultura: a cultura vivida, em um determinado espaço e tempo, que se dá nos aspectos presenciais e só está totalmente acessível para os sujeitos que vivem ou viveram aquela determinada situação e local; a cultura registrada, que inclui a produção artística ou fatos cotidianos documentados por meio de produções audiovisuais, de expressões como a dança, música, literatura e arquitetura; e a cultura da tradição seletiva, processo que permeia o registro da cultura vivida em distintos períodos. O autor afirma que “teóricamente, un período se documenta; en la práctica, ese documento se absorbe en una tradición selectiva, y ambos são diferentes de la cultura vivida” (WILLIAMS, 2003, p.59). Ou seja, a partir da cultura registrada é possível acessar a superfície dos padrões gerais de atividade e os valores de um determinado tempo. Entretanto, existe uma seleção neste processo de registro, e mesmo nos documentos já registrados, existe uma valor de validação que é atribuído ou não a eles. Desta forma, esse processo de seleção ocorre tanto no momento da cultura vivida, quando em momentos posteriores, formando, ao longo do tempo, uma tradição.

Em suma Williams (2003) define a teoria cultural como o estudo das relações entre elementos de todo um modo de vida, e a análise cultural, como a tentativa de descobrir a natureza da organização que constitui o todo dessas relações. Dadas estas noções, precisamos pensar na posição dos produtos midiáticos audiovisuais dentro desta estrutura, para então prosseguir com a análise cultural-midiática. Tais produções, são registros de determinada cultura e assim como outros elementos estão sujeitos às relações de poder proveniente da interação de camadas hegemônicas e não hegemônicas da sociedade. Então, por mais que enquanto produto eles retenham os sistemas anteriores de valor (WILLIAMS, 2003), não podemos encará-los como representações neutras de determinados padrões.

2.1.1. Análise textual e Tipificação

Em consonância com as ideias propostas por Johnson (2000), Casetti e Chio (1999) propõem com a análise textual uma forma de investigação que abarca o texto televisivo, compreendido, aqui, como elementos complexos, que constroem seus próprios mundos a partir de seus contextos e interações com os demais produtos. Trata-se de uma ferramenta que ajuda a destacar a arquitetura e o funcionamento do material audiovisual analisado, sua estrutura

teórica de sustentação e suas estratégias de implementação. Neste sentido os autores apontam que

los textos atribuyen regularmente una valoración a los objetos, a los comportamientos, a las situaciones, a partir de ahí, les dan un peso diferente, según se juzguen de modo implícito o explícito. Es decir, los textos hacen que la semántica y la axiología actúen a fondo (al igual que sitúan a su lado un patetismo, de los valores pasionales, y una estética, de los valores del gusto). (Casetti e Chio, 1999, 250)

Casetti e Chio (1999) afirmam que essa análise não foca especificamente nos conteúdos veiculados pelas transmissões, e sim nos elementos linguísticos pelos quais eles são caracterizados, além dos materiais e dos códigos que os constituem. Consequentemente, a metodologia não busca por unidades isoladas, mas pelas relações que há entre elas e os seus significados. Enquanto a análise de conteúdo separa o que é dito dos valores que são afirmados, a análise textual aborda conjuntamente estes elementos, pois os textos “atribuyen regularmente una valorización a los objetos, a los comportamientos, a las situaciones, etc., y, a partir de ahí les dan un peso diferente, según se juzguen de modo implícito o explícito” (Casetti e Chio, 1999, p. 250).

O modelo de análise, que se volta para o fazer televisivo, divide-se em três categorias. A primeira é a linguagem, nela são abordadas as formas como é mostrada ou “recriada” a realidade, ou seja, significa “analizar el modo en que la televisión produce sentido, así como las reglas (incluso implícitas) a las que se remiten los productores y los consumidores de los programas.” (Casetti e Chio, 1999, p. 260). A linguagem televisiva é entendida aqui como um fenômeno complexo e heterogêneo, composto de aspectos linguísticos, sociais e culturais. Os conteúdos imagéticos e sonoros podem aqui ser encarados como elementos textuais, ou seja, são realizações linguísticas formadas de acordo com o material simbólico, formado por regras de composição específicas para produzir determinados sentidos (Casetti e Chio, 1999). A segunda categoria, o sentido das estruturas, tem seu foco nas formas de organização dos temas tratados no programa, correspondendo às estruturas argumentativas, os acontecimentos narrados, que corresponde às estruturas representativas - neste caso em relação às questões de espaço e tempo em tela. Já na categoria de processos, são analisados elementos técnicos, como a elaboração de cenas.

Os autores sugerem, então, como instrumento de análise um esquema de leitura que ajuda o pesquisador a organizar-se e compreender o objeto em investigação e suas características. Este esquema pode ser uma simples lista dos pontos mais importantes do texto ou ter uma forma mais estruturada. Um esquema mais amplo irá auxiliar a observar os grandes núcleos do que será analisado, já um esquema mais fechado, auxilia na observação de pontos

específicos. No caso da nossa pesquisa parece ser mais pertinente o uso de um esquema mais amplo, nesse caso Casetti e Chio (1999) delimitam quatro categorias. A primeira é denominada sujeitos e interações, em que são considerados a densidade dos sujeitos no tempo e no espaço, o estilo de comportamento (com base em suas roupas, deslocamento espacial, etc) e o papel de sujeitos no desenvolvimento dos papéis narrativos do programa. A segunda categoria proposta, é denominada história, nela devemos entender a presença de uma ou várias histórias ao longo da trama, a estrutura temporal de cada uma delas, quantas narrativas existem e a interação entre essas narrativas. Textos verbais, a terceira categoria, foca sua análise no estilo da linguagem utilizada, no conteúdo do discurso, nas referências a sujeitos, indivíduos, estruturas e posicionamentos espaciais e sociais dos personagens, além do tratamento do discurso e das avaliações explícitas e implícitas, como juízos verbais pronunciados sobre os sujeitos. E, finalmente, a categoria cena, que é o momento onde se deve perceber as provas e características da intervenção do autor ideal, como enquadramento, trabalho de câmera e edição, gerenciamento de voz, etc.

De forma a analisar as marcas das representações das identidades de gênero e da sexualidade performados pelas *drag queens*, por meio dos sentidos presentes em *RuPaul's Drag Race*, faremos, no último capítulo, a análise da cultura vivida, relatando por meio da recuperação histórica e contextualização política, social e econômica, a cultura *drag*. Em seguida, faremos a análise da cultura registrada, ou seja, o estudo do programa em suas formas de produção e suas formas textuais, usando como ferramenta metodológica a análise textual proposta por Casetti e Chio (1999). E, como forma de compreender os resultados encontrados, nos apoiaremos no conceito de Tipificação trabalhado por Williams (1979), em *Marxismo e Literatura*. O autor afirma que existem características típicas que constituem figuras específicas a partir das quais podemos extrapolar, uma vez que essa “figura específica [...] concentra e intensifica uma realidade muito mais geral” (WILLIAMS, 1979, p.108). Ao contrário de outras noções abordadas pelo autor, como a de reflexo, em que arte e pensamento são vistos como reflexos mecânicos da realidade, a noção de tipificação vai além da superfície ou aparência, acessando a realidade geral e essencial. Ou seja, a arte tipifica a cultura vivida pelos meios figurativos. Assim, buscaremos tipificar às performances *drag* presentes no programa.

3.WE'RE ALL BORN NAKED AND THE REST IS DRAG¹⁰: A visão da Teoria *Queer*

Neste capítulo, apresentaremos a história do surgimento dessa teoria, destacando seus principais pensadores e posicionamentos. Por isso, para abordar as questões de sexualidade e poder, será trazido o pensamento de Foucault, junto com uma leitura sobre a contrassexualidade proposta por Beatriz Preciado (2014); para pensar gênero, Judith Butler, a partir da obra *Problemas de gênero* (2003), dando destaque para o seu conceito de Performatividade, que nos ajudará a pensar melhor a performance realizada pelas drag *queens*. Por último, faremos uma breve abordagem sobre a arte drag e suas nuances.

3.1. A perspectiva histórica da Teoria *Queer*

A Teoria *Queer*, em seus contornos políticos e teóricos, surgiu como uma crítica à ordem sexual pautada pelos novos movimentos sociais que se originaram na década 1960, incluindo uma onda de pautas raciais, de gênero e sexuais. Richard Miskolci (2017), argumenta que tais movimentos afirmavam que aspectos privados eram também fatores políticos e, conseqüentemente, influenciavam nas desigualdades enfrentadas, e não apenas os fatores econômicos, como se pensava até então.

[...] Em termos políticos, *queer* começa a surgir nesse espírito iconoclasta de alguns membros dos movimentos sociais expresso na luta por desvincular a sexualidade da reprodução, ressaltando a importância do prazer e a ampliação das possibilidades relacionais. (MISKOLCI, 2017, p.22)

É nos anos de 1980 que a política *queer* cristaliza-se historicamente. A década foi marcada por uma epidemia do HIV/AIDS que causou a morte de centenas de pessoas. Contudo, nos Estados Unidos da América (EUA), o pânico sexual¹¹ foi agravado pela posição de descaso tomada pelo governo conservador da época, liderado pelo republicano Ronald Reagan (1911-2004). O HIV/AIDS impactou não só a política, mas também a forma como os sujeitos passaram a aprender sobre suas sexualidades e nas formas de relacionamento. Miskolci (2017) explica que a epidemia foi, além de um fato biológico, uma construção social empregada como um castigo sexual àqueles que se aventurassem às trocas corporais e sexuais não convencionadas. Frente a isso, os movimentos gay e lésbico adotaram uma política mais radical,

¹⁰ Em português: “Todos nascemos pelados e o resto é drag”.

¹¹ Expressão utilizada por Richard Miskolci em *Teoria *Queer*: um aprendizado pelas diferenças* (2017)

que questionava inclusive suas próprias formas de lutas anteriores. Esse novo modo de encarar é materializado por grupos como *Act Up*, que lutava na linha de frente contra o governo, e o *Queer Nation*, que trouxe pela primeira vez o uso do termo *queer*.

Na língua inglesa, a palavra significa algo estranho, esquisito, anormal, e por muito tempo foi usado como uma arma de linguagem para marcar e excluir as pessoas consideradas diferentes. Porém, no sentido que é invocado pela *Queer Nation*, que segundo Butler (1993) é um performativo interpelativo, ele ganha novos usos, agora como ferramenta de afirmação.

Queer é estranho, raro, esquisito. Queer é, também, o sujeito da sexualidade desviante - homossexuais, bissexuais, travestis, drags. É o excêntrico que não deseja ser “integrado” e muito menos “tolerado”. Queer é um jeito de pensar e de ser que não aspira ao centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e de ser que desafia às normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do “entre lugares”, do indecível. (LOURO, 2018, p.7)

O nome **Queer Nation** (algo como nação dos anormais, em tradução livre), mostra justamente a problemática *queer*, a da abjeção, ou seja, “espaço a que a coletividade costuma relegar aqueles e aquelas que considera uma ameaça” (MISKOLCI, 2017, p.24). O problema, então, não é ser gay ou lésbica, afeminado ou masculina, mas, sim, ser considerado uma ameaça à sociedade e a seu funcionamento por não se encaixar nas dicotomias impostas. É, portanto, a partir daí que podemos perceber a diferença entre o movimento gay e lésbico tradicional¹² e o movimento *queer*. Enquanto o primeiro grupo buscava pela aceitação, tentando mostrar como homossexuais podem ser pessoas “normais” numa jogada que excluía de seu grupo muitos sujeitos, como os próprios aidéticos, o pensamento *queer* foca na crítica aos limites impostos culturalmente no que diz respeito a valores, costumes e todo tipo de imposição autoritária e preconceituosa. Ou seja, o *queer* é um pensamento para além da defesa da homossexualidade, incluindo a luta contra abjeção e as fronteiras rígidas da sociedade.

O novo movimento queer voltava sua crítica à emergente heteronormatividade, dentro da qual até gays e lésbicas normalizados são aceitos, enquanto a linha vermelha da rejeição social é pressionada contra outr@s, aquelas e aqueles considerados anormais ou estranhos por deslocarem o gênero ou não enquadrarem suas vidas amorosas e sexuais no modelo heterorreprodutivo. (MISKOLCI, 2017, p.25)

Temas como a vergonha, o estigma e discriminação viram o foco central da nova luta e pensamento *queer* na tentativa de trazer visibilidade às injustiças e violências impostas pelo

¹² Movimento formado por “uma classe média branca e letrada que, provavelmente forma inconsciente, parecia tentar criar uma imagem limpa e aceitável da homossexualidade.” (MISKOLCI, 2017, p26)

regime de normas suturado pela cultura hegemônica sobre os corpos tidos como anormais. E esses corpos não se esgotam apenas entre gays e lésbicas, mas expandem-se a todos os sujeitos que se afastam das convenções sociais, sejam de gênero, raça, etnia ou sexualidade.

Judith Butler (2003) afirma que a Teoria *Queer* é uma nova política de gênero. Isso pode ser percebido nas suas obras *Problemas de Gênero* (2003) e *Bodies that matter* (1993), em que ela foca seus esforços nos estudos da desconstrução do sujeito, observando o sexo como o resultado de diversos processos discursivos inseridos na história e na cultura. Para tanto, há uma mudança, por parte da política *queer*, na abordagem das lógicas de poder. As pautas levantadas a partir dos anos 1960, pelos novos movimentos sociais, percebiam o poder como algo que opera pela repressão, ou seja, um grupo ou instituição oprime o outro, por julgá-lo diferente, em uma lógica que a pressão do poder ocorre de cima para baixo, e os excluídos lutam pela liberdade e contra esse poder. Numa outra perspectiva de compreender o poder, ele é visto como mecanismos sociais disciplinadores, atuando sobre os corpos e constituindo sujeitos. Neste caso, a luta dá-se na busca por desconstruir às normas e convenções sociais. Esse deslocamento acontece por meio das reflexões de Michel Foucault que, em sua obra *Vigiar e Punir* (2009), percebe que a concepção do poder repressor e fixado não abarca a realidade histórica contemporânea, onde ele é onipresente e opera a partir da incitação dos sujeitos¹³. Miskolci (2017) argumenta que se passa “de uma teoria do poder para o desafio de lidar com ele como relacional, histórico e culturalmente variável, ou seja, por meio de uma analítica” (MISKOLSCI, 2017, p.28).

A primeira autora a usar o termo Teoria *Queer* foi Teresa de Lauretis, em 1991, na tentativa de encontrar um denominador comum entre as pesquisas que estavam surgindo na área de gênero e sexualidade, dentro de uma perspectiva pós-estruturalista. Afinal, nunca foi uma característica da Teoria *Queer* ser um banco conceitual ou metodológico único ou sistemático, mas, sim, um campo que engloba diversificadas práticas e prioridades críticas. Dentro da academia, essa teoria incorporou-se em diversas áreas, como na literatura e artes visuais; e também nas ciências sociais, como na história e na comunicação. É importante lembrar que os estudos de gênero têm seu início ainda na década de 1970, dentro do CCCS, e que a Teoria *Queer* foi criada por pensadoras e pensadores feministas, enquanto os autores dos estudos gays e lésbicos nem ao menos identificavam-se com as teorias feministas.

¹³ Segundo Foucault, o poder “não é uma instituição nem uma estrutura, não é uma certa potência de que alguns seriam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica (...)”, em *História da Sexualidade - vol.1*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, p. 89.

Já em relação ao nascimento dessa teoria, seria até um equívoco da nossa parte falarmos em uma origem única, já que, por essência, ela busca justamente quebrar com esses padrões e normas. Sendo assim, é importante pontuar que várias pesquisas acontecem de forma simultânea ao redor do mundo. No Brasil, por exemplo, Nestor Perlongher, em 1986, faz uma reflexão sobre o desejo e a sexualidade em seu livro “*O negócio do michê: a prostituição viril em São Paulo*”. Contudo, por questões de influência, considera-se 1990 como a data de nascimento da Teoria *Queer*. No ano em questão, foram lançados três das obras mais influentes: *Problemas de gênero*, de Judith Butler; *Cem anos de homossexualidade*, de David M. Halpeperin; e “*Epistemologia do armário*”, de Eve Kosofsky Sedgwick.

No primeiro capítulo, ao iniciarmos nosso debate sobre identidade, foi apontado que em nossa pesquisa quando nos referirmos ao conceito de identidade estamos falando daquela atribuída ao sujeito pós-moderno, que se caracteriza por ser fragmentada e constituída culturalmente através do discurso (HALL, 2016). Esse também é o ponto de partida das teóricas e teóricos da Teoria *Queer*, que focam-se nas formas culturais, nas estruturas linguísticas e discursivas e nos contextos institucionais e históricos. Louro (2018) afirma que tais produções têm por objetivo a ruptura epistemológica, provocando novas maneiras de conhecer e novos objetos de conhecimento. Quase todos os trabalhos trazem como tema central oposições binárias que se constituíram no sistema sexo/gênero, ou seja, homem/mulher, feminino/masculino, heterossexual/homossexual. Gayle Rubin, em seu trabalho “*O tráfico de mulheres, notas sobre a economia política do sexo*” (1975), argumenta que esse sistema se refere a “um conjunto de arranjos através dos quais a sociedade transforma a sexualidade biológica em produtos da atividade humana” (PISCITELLI, 2003, p. 212). A homossexualidade é analisada como parte de um regime de poder/saber, em que as normas sociais não escolhem os sujeitos, mas se impõem sobre todos.

3.2. Sexo e poder

A Teoria *Queer* emprega várias ideias pós-estruturalistas, entre elas os modelos psicanalíticos de identidade descentrada (Jacques Lacan) e a desconstrução de estruturas conceituais e linguísticas binárias (Jacques Derrida). Porém, a maior influência para o pensamento *queer* é o filósofo Foucault que, era gay e morreu devido a aids em 1984, centrou seu trabalho em três dimensões: a do saber, em sua fase arqueológica; a do poder, em sua fase genealógica; e a da ética. Suas ideias a respeito do sexo e sexualidade, junto de seu esforço na

reflexão e deslocamento das noções do poder, deram base para outros autores e pensamentos *queer*.

Segundo Foucault (2014), em *História da Sexualidade vol.1*, a identidade sexual era vista como um aspecto natural da vida humana até que, a partir do século XVII, passou por diversos processos de repressão e censura na cultura da sociedade ocidental. Entretanto, não existe um total silenciamento sobre assuntos relacionados ao sexo nessa época, pelo contrário, o autor explica que, embora o falar sobre tivesse tornado-se mais difícil e custoso, os discursos sobre o sexo começaram a se proliferar. “Definiu-se de maneira muito mais estrita onde e quando era possível falar dele; em que situações; entre quais locutores; e em que relações sociais” (FOUCAULT, 2014, p. 20). Esse é um primeiro sinal da tomada do sexo como ferramenta de controle por instituições sociais.

A primeira foi a igreja com a evolução da pastoral católica e da sacramentação da confissão. Tudo o que estava relacionado de alguma forma com questões de prazer e desejo dos sujeitos, deveria passar pelo “crivo interminável da palavra” (FOUCAULT, 2014, p. 20). Ao colocar o sexo dentro do discurso, a igreja tinha como objetivo o controle do desejo dos sujeitos, promovendo assim um desinteresse e o vendendo como reconversão espiritual. Já no século XVIII, o sexo ganha preocupações de cunho político, técnico e econômico. Para o Estado, sexo era sinônimo de reprodução, que garantiria o controle da sua população. Neste sentido, passa-se a “regular o sexo por meio de discursos úteis e públicos e não pelo rigor de uma proibição” (FOUCAULT, 2014, p. 28). Mais uma vez não há um silenciamento, mas o uso do discurso como ferramenta de controle, “não se fala menos de sexo, pelo contrário, fala-se dele de uma outra maneira; são outras pessoas que falam, a partir de outros pontos de vista e para obter outros efeitos” (FOUCAULT, 2014, p. 30). O discurso da medicina também voltou-se para o sexo, na tentativa de classificar doenças e tentar explicar as “perversões sexuais” com a ajuda da psiquiatria.

Todos esses controles sociais que se desenvolveram no final do século passado e filtraram a sexualidade dos casais, dos pais e dos filhos, dos adolescentes perigosos e em perigo - tratando de proteger, separar e prevenir, assinalando perigos em toda parte, despertando as atenções, solicitando diagnósticos, acumulando relatórios, organizando terapêuticas; em torno do sexo eles irradiaram os discursos, intensificando a consciência de um perigo incessante que constitui, por sua vez, incitação a se falar dele. (FOUCAULT, 2014, p.34)

Devido à organização consciente do poder, essas formas de regular a sexualidade estão até hoje internalizadas na estrutura de nossa sociedade. Para articular melhor esse pensamento, Foucault (2014) reflete sobre o que chamou de biopoder. Para o filósofo, existiu, a partir da

época clássica ocidental, um deslocamento profundo dos mecanismos de poder. Em um tempo onde soberanos governavam o mundo, o controle vinha através do direito de vida ou morte, entretanto, as formas de exercer o poder tornaram-se cada vez mais sutis e com objetivos mais específicos, destinado a “produzir forças, a fazê-las crescer e a ordená-las mais do que barrá-las, dobrá-las ou destruí-las” (FOUCAULT, 2014, p.146). As atenções voltam-se, então, para o biológico, uma vez que a função do poder não é mais controlar o direito à vida, mas sim geri-la. Assim, só é digno de sanção, exclusão ou morte, aquele que por quaisquer motivos criados pelo pensamento hegemônico, causem algum tipo de dano ao outro. Foucault (2014) ainda aponta que seu desenvolvimento deu-se subdividido em dois pólos, duas formas articuladas de o biopoder expressar-se. O primeiro centra-se no *corpo como máquina*, no seu adestramento, extorsão de forças, no crescimento paralelo de suas utilidades e docilidade e por fim na sua incorporação aos sistemas de controle. O segundo, tendo seu desenvolvimento a partir do século XVIII, volta-se ao *corpo-espécie*, ou seja, no corpo como suporte de processos biológicos mediados por controles reguladores. A ideologia aparece para ocupar um posto de “contrato e de formação reguladora do corpo social” (FOUCAULT, 2014, p.151), articulando-se em agenciamentos concretos, firmando as tecnologias de poder do século XIX. O *dispositivo da sexualidade*, como aponta o filósofo em *História da Sexualidade* (2014), é um desses dispositivos mais importantes.

A historiadora cultural Tamsin Spargo (2017) argumenta que foi nesse contexto, do uso do discurso como ferramenta de controle, que “muitas formas de compreender a sexualidade começaram a ser reformuladas, e continuam predominantes até hoje, incluindo a oposição entre homossexualidade e heterossexualidade” (SPARGO, 2017, p.17). Para Foucault (2014), a homossexualidade, da forma como é construída e conhecida hoje, apresenta uma origem recente, situada no contexto dos anos 1970. Porém, o teórico não está negando a existência de relações homossexuais antes desta data, mas sim, apontando para uma construção de significados que se deu em determinado período de tempo. Spargo (2017) explica que a sodomia, entre dois homens ou entre um homem e uma mulher, já era condenada no período da Renascença, o que muda então, nos anos 70, é a “pretensão [...] de identificar o que Foucault chamou de “espécie”, um tipo de ser humano anômalo, definido por uma sexualidade perversa” (SPARGO, 2017, p.18). Nesse período, existe uma caça às sexualidades periféricas, resultado do deslocamento dentro do discurso sobre o sexo, da proibição para a repressão. O homossexual foi construído, então, como uma personagem que em todas as suas características se vê preso à sexualidade. A heterossexualidade é tão construída culturalmente quanto a homossexualidade,

porém, com um tom de matriz, como se dela se identificassem as demais sexualidades, através de suas diferenças. Spargo (2017) argumenta que nenhuma oposição existe em isolamento, pelo contrário, todas existem de forma relacional e configuradas em relações de poder.

Essa relação está mantida pelo que Adrienne Rich (2010) e Monique Wittig (2012) chamaram de Heterossexualidade Compulsória. A imposição de um modelo e conteúdo de relacionamento, entre homens e mulheres e entre mulheres, que age como mecanismo de definição das relações sociais marcadas pela diferença natural dos sexos. Rich (2010), em seus textos, argumenta que esta compulsoriedade invisibiliza as relações homossexuais e tem um poder de apagamento ainda maior sobre a mulher, uma vez que invisibiliza modelos diferenciados e alternativos, presentes nas relações de companheirismo entre mulheres, em diferentes situações. A heterossexualidade compulsória se materializa através da escravidão sexual da mulher, na naturalização da desejo sexual masculino exagerado, no direito sexual masculino sobre as mulheres, vendo a prostituição como uma pressuposição cultural universal.

Essa mentira coloca um sem-número de mulheres aprisionadas psicologicamente, tentando ajustar a mente, o espírito e a sexualidade dentro de um roteiro prescrito, uma vez que elas não podem olhar para além do parâmetro do que é aceitável. Ela absorve a energia de tais mulheres e drena até mesmo a energia das lésbicas “no armário” – a energia exaurida em uma vida dupla. A lésbica que está presa “no armário”, a ideia que está aprisionada por ideias prescritivas do que é “normal” compartilha as dores das alternativas não alcançadas, das conexões rompidas, do acesso perdido à sua autodefinição de modo livre e poderosamente assumido. (RICH, 2010, p.41)

Wittig (2012), argumenta que ao admitir a existência de uma divisão “natural” entre homens e mulheres, assume-se um caráter essencial dessas duas categorias, como se historicamente sempre tivessem existido e sempre existirão. E por consequência disso, há a cristalização de fenômenos sociais que pressionam os sujeitos, de forma a não permitir uma mudança. Sedgwick, em “*A epistemologia do armário*” (2007), observa através da alegoria do “armário” - um regime de controle da sexualidade e gênero que rege e mantém a divisão binária hetero-homo da sociedade ocidental desde fins do século XIX, um processo de invisibilização das posições dissidentes em relação à matriz heterossexual. Ele atua não somente sobre sujeitos gays e lésbicas, mas também sobre aqueles se encontram fora dele, ao gestionar fronteiras e controlar os dispositivos da sexualidade, privilegiando aqueles que se conformam às normas heterossexuais. Desta forma se institui que o espaço público é um lugar heterossexual, e relega às outras formas sexuais ao privado.

Ao final do século XIX, quando virou voz corrente – tão óbvio para a Rainha Vitória como para Freud – que conhecimento significa conhecimento sexual e segredos, segredos sexuais, o efeito gradualmente reificante dessa recusa significou que se havia desenvolvido, de fato, uma sexualidade particular, distintamente constituída como segredo. (SEDGWICK, 2007, p. 30)

Em busca de agrupar todos esses fenômenos e normas que regem a sexualidade e o gênero, Michael Warner (1991) descreve o conceito de heteronormatividade. O termo tem matrizes nas noções de sistema sexo/gênero, de Gayle Rubin, e na própria ideia da heterossexualidade compulsória. Segundo essa ordem social, todos devem organizar suas vidas conforme um modelo de heterossexualidade, até mesmo aqueles sujeitos cujas identidades sexuais não correspondam a essa. Assim, para se manter dentro da “normalidade” é preciso seguir uma coerência entre sexo e gênero, definidos pelos órgãos sexuais do sujeito. Esse modelo diz respeito não só a entender a quem o sujeito destina seu desejo sexual, mas também a algumas características e operações corporais como modo de sentar, modo de andar, modo de gesticular, assim como gostos musicais, escolhas do vestuário e questões de personalidade e identidade. A partir dele nascem convenções como a que liga o sexo masculino a cor azul e o sexo feminino a cor rosa, ou expressões como “homem não chora”, por exemplo.

O processo de heteronormatividade sustenta e justifica instituições e sistemas educacionais, jurídicos, de saúde e tantos outros. É a imagem e semelhança dos heterossexuais que se constroem e mantém esses sistemas e instituições - daí que são esses os sujeitos efetivamente qualificados para usufruir de seus serviços e para receber os serviços do estado. Os outros sujeitos, aqueles que fogem à norma, podem ser, eventualmente, reeducados ou reformados [...] ou talvez sejam relegados a um segundo plano e devam se contentar com recursos alternativos, inferiores; quando não são simplesmente excluídos, ignorados ou mesmo punidos. (LOURO, 2018, p. 99)

O papel da Teoria *queer* é olhar para essas questões com um olhar insubordinado, que questione às relações de poder e que se comprometa com aqueles sujeitos abjetos e subalternizados. Paul B. Preciado (2014), em sua obra *Manifesto Contrassexual*, defende uma análise crítica de gênero e sexo, julgados como produtos de explicações essencialistas e biológicas da heteronormatividade; e a substituição desses contratos sociais considerados naturais. A contrassexualidade é a renúncia de uma identidade sexual fechada e determinada naturalmente e dos benefícios que tal naturalização poderia trazer. Bebendo indiretamente das reflexões de Foucault sobre as formas de combate a pedagogia sexual, Preciado (2014) percebe a sexualidade como uma tecnologia e às denominações do sistema sexo/gênero como máquinas.

A contrassexualidade supõe que o sexo e a sexualidade (e não somente o gênero) devem ser compreendidos como tecnologias sociopolíticas complexas; que é necessário estabelecer conexões políticas e teóricas entre o estudo dos dispositivos e dos artefatos sexuais (tratados até aqui como anedotas de pouco interesse dentro da

história das tecnologias modernas) e os estudos sociopolíticos do sistema sexo/gênero. (PRECIADO, 2014, p.25)

O sistema sexo/gênero é um sistema de escritura, sendo o corpo um texto construído culturalmente, por meio do qual códigos e normas se naturalizam. Porém, Preciado (2014, p. 28-29) argumenta que o corpo não é matéria passiva, assim a identidade sexual não pode ser vista como a expressão instintiva da verdade pré-discursiva da carne, mas sim como um efeito de reinscrição das práticas de gênero no corpo. No artigo “*Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”*” (2011), Preciado afirma que o conceito de gênero tornou-se instrumento teórico fundamental para conceituar a construção social e a fabricação histórica e cultural da diferença sexual. E que a resistência dentro do campo da sexopolítica se dá por meio do conglomerado de corpos e movimentos dissidentes, torando às minorias sexuais em uma multidão *queer*.

2.2. Gêneros performativos

Como já visto no capítulo anterior, na seção sobre identidade e representação, o sujeito é construído dentro do discurso, assim como são construídas as posições nas quais ele identifica-se ou é excluído. Em *Problemas de Gênero* (2003), Judith Butler começa suas reflexões sobre gênero a partir da visão feminista sobre o sujeito mulher. Sua crítica, vem no sentido de perceber que as relações de poder da representação possuem também uma função de produção. “Os domínios da “representação” política e linguística estabeleceram a priori o critério segundo o qual os próprios sujeitos são formados, com o resultado de a representação só se estender ao que pode ser reconhecido como sujeito” (BUTLER, 2003, p.18). Ou seja, se de certa forma a representação cumpre um papel de dar visibilidade a determinado indivíduo em um contexto político, como no caso do feminismo e a busca pela emancipação da mulher, por outro lado a representação pode estar funcionando como ferramenta linguística reguladora deste mesmo sujeito. Butler (2003, p.19) afirma que “a formação jurídica da linguagem e da política que representa as mulheres como “o sujeito” do feminismo é em si mesma uma formação discursiva e efeito de uma dada versão da política representacional”. Consequentemente, para a autora, esta construção do gênero como uma categoria estável, estaria levando o feminismo ao seu fracasso, gerando dentro do próprio movimento críticas ao discurso de identidade de gênero, visto que essa construção

[...] nem sempre se constituiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e religiosas de identidades discursivamente constituídas” (BUTLER, 2003, p.21).

Tomando essas concepções como ponto de partida, Butler (2003) argumenta que a tarefa principal, ao buscar uma nova ideia para o conceito de gênero, é o de reformular no interior da estrutura da representação, uma crítica às categorias de identidade que foram instituídas, naturalizadas e cristalizadas pelas estruturas políticas contemporâneas. Neste sentido, as reflexões da filósofa se voltam à relação entre sexo e gênero, que por sua vez tem relações diretas com o corpo.

Sob a ótica do senso comum, a binaridade do sexo, masculino/feminino, na maioria das vezes, está diretamente ligado com as características biológicas do sujeito. Entretanto, na visão da filósofa, ambos, sexo e gênero, são construções culturais imateriais, sendo independentes um do outro.

Se o gênero são os significados culturais assumidos pelo corpo sexuado, não se pode dizer que ele decorra de um sexo, desta ou daquela maneira. Levada a seu limite lógico, a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuados e gêneros culturalmente constituídos. (BUTLER, 2003, p.26)

Da mesma forma, o sistema binário de gênero hegemônico em nossa sociedade, homem/mulher, numa ligação aparentemente lógica, passa a impressão de que há uma relação do gênero às características biológicas do indivíduo; a partir disso justificam-se as restrições dualistas atribuídas a esse sistema. Assim, quando um casal descobre o sexo do bebê, compram-se roupas de determinada cor, convencionalmente relacionada a um gênero, por exemplo. Porém, “quando o *status* construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante” (Butler, 2003, p.26). Por consequência, há um desprendimento entre gênero, sexo e corpo. Neste sentido, a autora chega a questionar a real existência entre uma distinção entre sexo e gênero, uma vez que ambos sejam construções culturais, sendo assim, talvez, o sexo sempre tenha sido o gênero, afirma a filósofa.

Quando fala-se sobre categorias que se formam através das relações de discurso e poder, presentes na cultura de certa sociedade, sabe-se que, enquanto indivíduos, os sujeitos estão submersos na cultura, mesmo antes do nascimento, estando, assim, presos a um determinismo social. O que é confirmado em *Problemas de Gênero* (2003), quando a teórica afirma que de certa forma, a ideia de que o gênero é construído sugere um determinismo de significados a serem inscritos nos corpos.

Quando a “cultura” relevante que “constrói” o gênero é compreendida nos termos dessa lei ou conjunto de leis, tem-se a impressão de que o gênero é tão determinado e tão fixo quanto na formulação de que a biologia é o destino. Nesse caso, não a biologia, mas a cultura se torna o destino. (BUTLER, 2003, p. 29)

Em *O Segundo Sexo* (1973, p.131), Simone de Beauvoir sugere, em sua famosa afirmação, que “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher”, Butler (2003) argumenta que dentro dessa afirmação há um pensar que assume determinado gênero, e que poderá assumir qualquer outro. Assim, ao contrário do determinismo, aqui, a característica de constituído que o gênero carrega, levaria o sujeito a uma livre escolha de gênero. Ambas as visões percebem o corpo como uma ferramenta através do qual os significados vão ganhar materialidade, entretanto, Butler afirma que “o ‘corpo’ é em si mesmo uma construção, assim como o é a miríade de ‘corpos’ que constitui o domínio dos sujeitos com marcas de gênero” (Butler, 2003, p.30).

Neste sentido, a autora discorre sobre o que ela chama de metafísica da substância. As concepções humanistas do sujeito, apontam para um indivíduo portador de uma identidade essencial, já na teoria social do gênero existe um deslocamento dessa concepção, que dá lugar às posições históricas e antropológicas em que o gênero do sujeito se localiza. “Esse ponto de vista relacional ou contextual sugere que o que a pessoa “é” - e a rigor o que o gênero é - refere-se sempre às relações construídas em que ele é determinado” (BUTLER, 2003, p.32). Desta forma, a autora afirma sua posição de perceber o gênero como construído por um discurso historicamente localizado.

O sujeito só torna-se compreensível no sistema cultural após adquirir um gênero compatível às formações hegemônicas. Visto isso, a filósofa aponta que seria errado supor que a discussão de identidade deva ser anterior à discussão de identidade de gênero, uma vez que as práticas reguladoras que formam a dicotomia homem/mulher, constroem a identidade do sujeito, buscando uma relação interna e externa ao sujeito.

Em sendo a “identidade” assegurada por conceitos estabilizadores de sexo, gênero e sexualidade, a própria noção de “pessoa” se veria questionada pela emergência cultural daqueles seres cujo gênero é “incoerente” ou “descontínuo”, os quais parecem ser pessoas, mas não se conformam às normas de gênero da inteligibilidade cultural pelas quais as pessoas são definidas. (BUTLER, 2003, p.43)

Há, então, uma busca pela coerência entre sexo, gênero, prática sexual e desejo. Butler (2003) afirma que a matriz cultural, no caso um sistema de heterossexualidade compulsória, exige que determinados gêneros não possam existir. Neste cenário, para uma pessoa que nasce em um corpo marcado como masculino, mas que identifica-se como mulher, enquanto sujeito, sentir atração sexual por outra mulher é inconcebível. Esse descolamento e descontinuidade, entre gênero e sexo; e entre desejo, gênero e sexo, não são reconhecidos dentro de uma “política

de direito instituído pelas leis culturais que estabelecem e regulam a forma e o significado da sexualidade” (BUTLER, 2003, p.44). Como consequência dessas reflexões, podemos concluir que, sendo ela natural ou não, a noção de sexualidade também é construída dentro do sistema cultural.

Como visto na seção anterior, a distinção entre sexo/gênero e sexualidade dá a ideia de um corpo pré-existente e passivo às inscrições da cultura, que lhe é externo. Essa ideia está relacionada com o dualismo mente/corpo fruto do pensamento cristão, que percebia o corpo como um vazio inerte, e que em trabalhos mais recentes sobre gênero é reescrito como natureza/cultura, como é possível observar muitas vezes no trabalho de Sartre e Beauvoir, que, como aponta Butler (2003, p.224), percebem o corpo como algo mudo, apenas compreendido pelos termos imateriais da significação. Neste sentido, a crítica da filósofa recai sobre o fato de a binaridade ainda dominar os pensamentos que buscam levar os corpos justamente para fora de tal sistema. Assim, torna-se imprescindível entender os limites do corpo e delimitar os contornos que servem de base para a inscrição das significações do gênero.

[...] o corpo está sempre sitiado, sofrendo a destruição pelos próprios termos da história. E a história é a criação de valores e significados por uma prática significativa que exige a sujeição do corpo. Essa destruição corporal é necessária para produzir o sujeito falante e suas significações. (BUTLER, 2003, p.225)

Nas reflexões de Michel Foucault (1971) a respeito da genealogia, método que “consiste em um instrumental de investigação voltado à compreensão da emergência de configurações singulares de sujeitos, objetos e significações nas relações de poder, associando o exame de práticas discursivas e não-discursivas” (MORAES, 2018), o corpo também é percebido como o meio pelo qual a história atuará, através de suas significações e criações de valores, modificando esse corpo por completo. Butler (2003, p.226) argumenta que, ao fazer essas reflexões, Foucault (1971) afirma a existência de uma materialidade corporal anterior a sua inscrição cultural, porém essa distinção é excluída como objeto de investigação da genealogia.

Como pensar os limites do corpo então? Butler (2003, p. 226), refutando uma fonte pré-categorizada, algo como uma identidade já estabelecida, afirma que a “demarcação não é iniciada pela história retificada ou pelo sujeito [...] é resultado de uma estrutura difusa e ativa do campo social”. Deste modo, as fronteiras do corpo não são puramente materiais, mas são significadas por proibições e transgressões antecipadas (BUTLER, 2003, p.227), ou seja, podemos perceber os limites dos corpos ao olharmos os limites do socialmente hegemônico, as práticas que

subvertem o que certa cultura tenta disciplinar. O ato de aquendar¹⁴ de uma *drag queen*, por exemplo, é um reforço da força disciplinadora sobre o sujeito e pode servir para nos fazer pensar sobre os contornos do corpo.

O corpo é um modelo que pode simbolizar qualquer sistema delimitado. Suas fronteiras podem representar qualquer fronteiras ameaçadas ou precárias. O corpo é uma estrutura complexa. As funções de suas diferentes partes e sua relação fornecem uma fonte de símbolos para outras estruturas complexas. Não podemos interpretar rituais sobre excrementos, leite materno, saliva e o resto, a menos que estejamos preparados para ver no corpo um símbolo da sociedade e para ver os poderes e perigos creditados à estrutura social produzidos em pequena quantidade no corpo humano. (DOUGLAS, 2001, p.116, tradução nossa)

A antropóloga Mary Douglas (2001), ao refletir sobre a relação entre os sistemas sociais e os corpos e de como suas fronteiras são pontos de vulnerabilidade, argumenta que a naturalização do corpo é uma consequência de tabus que demarcam os limites do mesmo. Existe todo um conjunto de processos que envolvem os orifícios corporais, configurados num arranjo heterossexual marcado pelos gêneros, que objetiva a regulação e controle social. Esse conjunto está presente na binaridade interno/externo, que através da abjeção¹⁵, noção que Butler (2003) busca em Kristeva (1982), estabelece os primeiros contornos do sujeito. Assim, Butler (2003, p. 229) afirma que “a construção de contornos corporais estáveis repousa sobre lugares fixos de permeabilidade e impermeabilidade corporais”, portanto a quebra dessa binaridade estabelecida causa a quebra das fronteiras que ditam os corpos.

Quando esse sujeito é questionado, o significado e a necessidade dos termos ficam sujeitos a um deslocamento. Se o “mundo interno” já não designa mais um *topos*, então a fixidez interna do eu e, a rigor, o local interno da identidade do gênero se tornam semelhantemente suspeitos. (BUTLER, 2003, p.232)

A partir desta compreensão sobre o corpo, não como um “ser”, mas sim como uma fronteira variável, e do gênero como uma construção do discurso, é que Butler, na sua obra “*Problemas de gênero*” (2003), formula os conceitos de Performance e Performatividade. A formulação inicial de performatividade advém das reflexões do filósofo J.A. Austin (1998) a respeito dos atos de fala. Em sua teoria o autor percebe que a “linguagem não é simplesmente um sistema simbólico de representação do mundo, expresso nas afirmações, mas que permite a realização de determinado tipo de atos que cumprem outras funções” (FLORES, 2007, p.3). Salih (2012) aponta que mesmo com o fato de Austin (1998) reconhecer todo enunciado como

¹⁴ Gíria gay que significa esconder, ocultar. No significa o ato de esconder o pênis.

¹⁵ “A abjeção, em termos sociais, constitui a experiência de ser temido e recusado com repugnância, pois sua própria existência ameaça uma visão homogênea e estável do que é comunidade.” (MISKOLCI, 2018, p.24)

uma ação, ele os divide em, pelo menos, duas categorias: perlocutórios, de caráter constativos, ou seja, aqueles que relatam ou contam algo; e ilocutórios, de caráter performativos, ou seja, realizam o que é dito. Estes últimos, são definidos pelos seus efeitos, sendo resultados da força do contexto e da convenção. Um exemplo de enunciado performativo, pode ser observado na bancada de jurados de Drag Race, um comentário proferido por determinado convidado não tem o mesmo caráter performativo que um comentário proferido diversas vezes por um jurado fixo da bancada, que provavelmente vá resultar em mudanças na materialidade corporal da competidora.

Butler (1997) faz dois apontamentos que a afastam dos pressupostos originais de Austin (1998), o primeiro deles é que o ato de fala é um momento de “história condensada” (AUSTIN, 1962, p.3), ou seja, está relacionado com o passado e futuro, excedendo o momento no qual é dito, desta forma o conceito está muito mais ligado a repetição do que ao simples ato de falar. O segundo ponto levantado é a questão de pensar que quem enuncia é o produtor de tal enunciado, sendo essa noção um erro, já que para a autora os sujeitos não estão sob o controle do que falam. A partir disso, Butler (2003) afirma que os atos que regem a construção da identidade de gênero são performativos, uma vez que são constituídos tanto pela estilização corporal quando pelos meios discursivos.

[...] atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem *na superfície* do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais são *performativos*, no sentido de que a ausência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são *fabricações* manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. (BUTLER, 2003, p.235)

Essa repetição de atos, promovida pela performatividade, é efeito de discursos públicos e políticos, que embasam a ilusão de uma essência interna, de naturalização do sexo, criando justificativas para manutenção dos gêneros, instituindo, assim, uma integridade do sujeito dentro de um sistema heterossexual e reprodutivo. Butler (2003) argumenta que não há um sujeito performer, ou seja, ciente de seu papel e preparado para alterá-lo a seu bel prazer, porém isso não significa a ausência de um sujeito, a questão aqui é a posição deste. Fazendo uma interpretação de Foucault (2014), a filósofa compreende que o sistema jurídico, entendido como emanção de poder e de discursos de verdade, produz o sujeito que pretende representar.

Essas estruturas jurídicas na verdade sujeitam esse sujeito, produzem-no e reproduzem-no, constituem o sujeito ininterruptamente, sendo este um processo sem fim. O direito produz o sujeito e posteriormente coloca a noção de um sujeito antes da lei com o objetivo de transformar uma formação discursiva em uma premissa de

fundação naturalizada, que legitima a hegemonia do próprio direito. (OLIVEIRA, 2012, p. 46-47)

Cabe ressaltarmos aqui, que, como aponta Preciado (2014, p.29), o gênero não é apenas performativo, ele também é protético, não se dá de outra maneira senão na materialidade do corpo. Assim, o gênero pode ser considerado uma tecnologia de fabricação dos corpos sexuais, que conferem ao feminino e masculino a sensação de realidade. Muitas das críticas a visão trazida pela Butler sobre o gênero, são concebidas a partir da generalização de sua teoria, em uma leitura que desconsidera o que a filósofa tem a dizer sobre o corpo dos sujeitos.

Diferentemente, o conceito de performance pressupõe um *performer* e se caracteriza como um processo mais individual. A arte *drag* é um exemplo de como ela ocorre e demonstra como o gênero é uma categoria imitativa e não possuidora de uma fonte original. Butler (2003, p.238) aponta que na paródia feita pela *drag* é possível “ver o sexo e o gênero desnaturalizados por meio de uma *performance* que confessa sua distinção e dramatiza o mecanismo cultural da sua unidade fabricada”. Todas as escolhas de estilização corporal, comportamentais e gestuais reforçam, através da paródia, estereótipos perpetuados pelos atos performativos que sustentam o mito da originalidade e demonstram a impossibilidade de internalização desses aspectos. Porém, a filosofia aponta que nem toda paródia é subversiva ou disruptiva, ela também pode trazer repetições domesticadas e redifundidas como instrumentos da hegemonia cultural.

O gênero é punitivo àqueles que fogem à norma consensual. Mas, se a performatividade é realizada com o objetivo de manter a estrutura reducionista e binária do gênero, de construir ao longo do tempo marcas que prendam nossos corpos a repetições estilizadas de atos e que nos faça esquecer que por trás disso existimos como sujeitos, é na quebra desta repetição, ou na modificação de tais atos em suas relações arbitrárias, em que se encontra a possibilidade de denúncia de sua condição fantasiosa e política. Diante disto, Butler (2003, p.243) afirma que “não há identidade preexistente pela qual um ato ou atributo possa ser medido; não haveria atos de gênero verdadeiros ou falsos, reais ou distorcidos, e a postulação de uma identidade de gênero verdadeira se revelaria uma ficção reguladora”.

4. Charisma, Uniqueness, Nerve and Talent¹⁶: a representação *drag* em tela

Neste capítulo será apresentada a análise das marcas de representação da identidade de gênero e da sexualidade, performados pelas *drag queens*, por meio dos sentidos presentes em *RuPaul's Drag Race*, utilizando a análise textual proposta por Casetti e Chio (1999), como ferramenta metodológica para compreender as três últimas temporadas do programa, levando em consideração também, o episódio especial “*Meet The Queens*”, exibido antes do começo de uma nova temporada. Bem como a verificação de marcas de gênero na materialidade do corpo *drag*, através da tipificação das participantes. Também faremos uma recuperação histórica e social da arte *drag*, com objetivo de acessar a cultura vivida.

4.1. *Queens Everywhere*¹⁷: análise da cultura vivida

Com base no que já discorremos sobre a Teoria *Queer*, podemos afirmar que a arte *Drag* não está presa a nenhuma sexualidade, sexo ou gênero, embora, em uma imagem popular, esteja totalmente ligada a homens homossexuais. Além de estar carregada de uma conotação negativa, muito relacionada à posição periférica na qual se manteve durante longo tempo e, consequentemente, sendo percebida como uma não arte. Em vista disso, acaba sendo confundida com outras materialidades dentre tantos corpos estranhos que desnorream as noções socialmente postas e brincam com suas fronteiras, como é o caso dos *crossdressers*, nesse sentido Jaqueline Jesus explica que:

Crossdresser: pessoa que frequentemente se veste, usa acessórios e/ou maquia diferentemente do que é socialmente estabelecido para seu gênero, sem se identificar com travesti ou transexual. Geralmente são homens heterossexuais, casados que podem ou não ter o apoio de suas companheiras.

Transformistas/Drag Queen/ Drag King: artista que se veste, de maneira estereotipada, conforme o gênero masculino ou feminino, para fins artísticos ou de entretenimento. A sua personagem não tem relações com sua identidade de gênero ou orientação sexual. (JESUS, 2012, p.10)

A *drag queen/king* não se trata de como o sujeito percebe-se em relação às suas fronteiras, tanto internas quanto externas, mas de como ela explora artisticamente as potencialidades do seu corpo e do ato de se transvestir em si. E é por meio da performance que esta arte ganha vida. Butler (2003) afirma que ao brincar com a distinção entre o gênero

¹⁶ Em português “Carisma, Originalidade, Coragem e Talento”.

¹⁷ Em português: “Queens em todo lugar”.

performato e a anatomia do *performer*, na performance da *drag* “estamos na presença de três dimensões contingentes da corporeidade significativa: sexo anatômico, identidade de gênero e *performance* de gênero” (Butler, 2003, p. 237). Deste modo, o corpo drag embaralha os símbolos que marcam as diferenças postas do masculino e feminino.

A partir da experiência drag queen é encontrada a situação de “livre trânsito”, marcada pela efemeridade de um corpo plástico e performático, que remete a questionamentos de ordem política e social. Nesse sentido, ser drag significa assumir uma pluralidade, não apenas de características relativas à aparência dos corpos, mas uma fluidez provocada por um corpo caracterizado pelo hibridismo, que adquire ressignificação no momento em que se localiza “entre fronteiras” de gênero. O corpo drag queen, mais que um corpo que dialoga com os gêneros, [...] são oportunidades para reconhecer a lógica sob a qual funcionam os dispositivos de gênero e sexualidade e de se conhecer os fenômenos de metamorfose, que são tão curiosos e atípicos aos olhos humanos no senso comum. (SANTOS, 2012, p.73)

A história da arte *drag*/transformista está intrinsecamente ligada ao desenvolvimento da teatralidade. Desde a Grécia antiga, onde os homens não apenas vestiam a máscara da personagem, mas adicionavam trajes e enchimentos para compor o ser feminino; passando pelo seu contato com a igreja, num breve período antes da Idade Média; até o período dos grandes dramaturgos ingleses, como Shakespeare¹⁸, que permitia apenas a participação de homens na atuação de suas personagens, as *drag queens* sempre tiveram função de destaque nos palcos do mundo arte. Porém com o passar do tempo e devido a tantas mudanças sociais e políticas, o transformismo acaba por tornar-se periférico. A proibição do teatro no período do Protetorado¹⁹, durante o século XVII, promoveu o fechamento de diversos teatros na Inglaterra. A situação só se reverteu quando Carlos II assumiu o trono em 1653, momento que também trouxe avanços para representação feminina dentro dos palcos, a partir de então as mulheres poderiam participar das peças. Entretanto, mesmo com a visibilidade em baixa, no século XVIII, vários momentos documentados relatam a presença de *crossdressers* na sociedade europeia.

Figura 4.2: Madame Pattrini (B. Morris Young)1800

¹⁸ Um fato interessante, é que muitos dizem que a expressão drag foi criada por Shakespeare, que ao desenvolver suas personagens, a indicada no rodapé como a sigla de *dressed as girl* (vestido como menina, em tradução livre).

¹⁹ Período histórico referente ao governo de Oliver Cronwell, apontado pela História como uma espécie de ditadura.



Fonte: Pinterest

Amanajás (2015) aponta que a partir do ato de homens vestidos de mulher, circulando nas ruas - dentro de um código Elizabetano de vestimenta, onde as roupas passaram a ser diretamente relacionadas ao status social e gênero - possibilitou o aparecimento do homem homossexual e a relação que se construiu entre a sexualidade e a *drag queen*. Nesse contexto surgem as “casas (bares) chamadas de *Molly Houses*, em que drag queens se encontravam vestidas de tipos sociais da época para se comportarem como mulheres” (2015, p. 12).

Com o decorrer do século XIX e início do século XX, o caráter cômico acentua-se, trazendo novas possibilidades de atuação, ainda no teatro, como a dama pantomímica²⁰, a única forma de drag existente nos anos 40 e 50, que utilizava sua arte para satirizar a sociedade. A partir dos anos 60, uma nova concepção de *drag* nasce junto de um cenário pós-guerra multifacetado, em que a cultura popular e os novos movimentos sociais balançavam as estruturas da sociedade. A comunidade gay começou a ser vista de uma outra forma, jovens homossexuais buscavam sua própria identidade cultural pela música, moda e no seu próprio linguajar. Além disso, havia nos Estados Unidos da América a busca por uma nova forma de arte, que fosse híbrida e efêmera, originando as artes performáticas. A partir de suas possibilidades e de um leque de inspirações promovido pela cultura pop, as *drag queens*

²⁰ “As personagens possuíam um discurso que se relacionava diretamente com a classe média e trabalhadora da época e se lamentavam em seus monólogos causando o pathos na plateia e a imediata identificação. Tais personagens eram senhoras por volta dos seus quarenta e tantos anos que lançavam problemáticas pertinentes às mulheres daquela sociedade; [...] representado pela dúbia figura da caricatura da imagem feminina personificada pelo homem.” (AMANÁJAS, 2018, p. 13)

popularizam-se dentro de bares gays, que pipocavam na época. As mudanças no papel da mulher dentro da sociedade também foram importantes para a mudança de rumo da arte drag, que “preocupava-se com roupas da moda e com o glamour em um show de entretenimento em que não somente bastaria cantar, dançar e improvisar [...] mas personificar grandes mulheres da vida real como parte de seu repertório” (Amanajás, 2015, p. 14).

Amanajás (2018) ressalta que, nos 70 e início dos anos 80, a arte *drag* passou a assumir lugares no rádio, televisão, cinema e teatro musical. O filme “*Tootsie*” (Sydney Pollack, 1982) e o musical “*Alô, Dolly!*” (Gene Kelly, 1970), são exemplos de como elas estavam presentes no mundo do entretenimento, não apenas participando, mas também sendo o assunto condutor. Nesse período, três tipos de *drag* já estavam estabelecidas segundo Roger Baker (1994): a comediantes, caracterizada pela criação de personagens cômicas; a *drag* que se inspiravam nas divas do pop na construção de suas apresentações; e a *drag* política, que em um cenário em que as identidades estavam cada vez mais em pauta, fazia da sua arte uma ferramenta na luta da comunidade LGBTQI+.

Como vimos ao traçar a história da Teoria *Queer*, os anos 80 foram um divisor de águas na história do movimento gay. A devastação causada pelo HIV/AIDS teve efeitos não somente nas vidas daqueles que morreram, mas também na imagem de toda comunidade. Assim, as *drag queens* novamente desapareceram e ficaram presas aos cenários periféricos, porém não podemos pensar esse cenário apenas como uma prisão. Havia nele uma efervescência cultural promovida pelas subculturas da época, o que deixou marcas na cultura *drag* e LGBTQI+ em geral. Segundo Dick Hebdige (2002, p. 90) “subculturas representam “ruído” [...] interferência na sequência ordenada que leva de eventos e fenômenos reais à sua representação na mídia”. Para o autor, seus membros rejeitam a cultura dominante por meio do conceito de estilo, que se materializa por movimentos, poses, vestidos e palavras que se opunham a tudo aquilo considerado dominante dentro da sociedade pós-guerra.

Destacamos aqui, os *Ballrooms (Balls)*, eventos realizados em Nova York, que além de se concretizarem como uma subcultura, também formavam espaços seguros e de livre expressão para corpos queer de cor, que incluíam pessoas negras e latinas. Os *Balls* tiveram sua origem nos anos 1920, mas ganharam maior notoriedade e engajamento no final dos anos 70 com a criação de competições entre seus participantes²¹. Segundo Phillips (2011), nessas disputas estavam inseridas questões de linguagem, conceitos, danças e gírias exclusivas da subcultura.

²¹ Disponível em <https://haenfler.sites.grinnell.edu/subcultures-and-scenes/underground-ball-culture/>

Os competidores - em sua maioria *drag queens/kings* e pessoas transexuais - desfilavam em palcos ou passarelas, mostrando suas vestimentas e adereços em diferentes categorias, tais como: *business executive*, *best dressed*, *butch queen*²², sendo que em todas as ocasiões um quesito importante era o *realness*, algo como arrasar em determinada categoria, trazendo a maior aproximação possível do estereótipo que encarnavam. Todavia, a categoria mais famosa é o *voguing*, a dança que se caracteriza por movimentos estilizados dos braços, poses e quedas no chão.

Figura 4.3: Ballroom, anos 80



Fonte: Esquire

Uma das maiores referências visuais que temos da época é o documentário “*Paris Is Burning*” (1990), dirigido e escrito por Jennie Livingston. O registro mostra os sonhos de riqueza e de pertencimento real à sociedade, levados à tona por meio dos papéis performados nas categorias que, com o passar do tempo, foram tornando-se cada vez mais numerosas e diversificadas, no intuito de que todos pudessem ter seu momento de destaque. *Executive Realness*²³, por exemplo, era a categoria em que os competidores deveriam se caracterizar como corretores de Wall Street, centro financeiro de Nova Iorque e símbolo de sucesso, e convencer aos demais que poderiam sê-los. De acordo com Bailey (2011), a grande maioria dos frequentadores desses espaços buscava expressar suas sexualidades e identidades de gênero ou mesmo uma expressão artística que não se encaixava nas formas quadradas da sociedade.

Consequentemente, muitos desses sujeitos não eram aceitos por suas famílias biológicas, é então que surgem as *houses* ou *families*: “Essas famílias alternativas eram

²² Em ordem: executivo de negócios, mais bem vestido, queen “masculino”.

²³ Realness, realismo em inglês, é uma expressão usada para referenciar a máxima aproximação de um modelo.

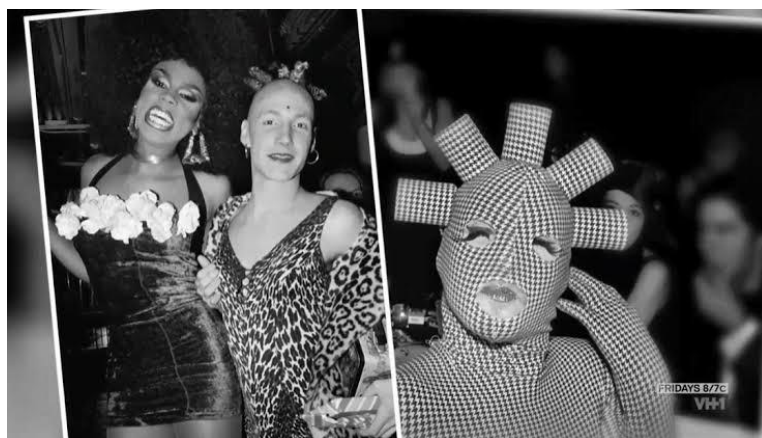
lideradas por “*mothers*”, que eram normalmente *butch queens* (homens gays) ou *femme queens* (mulheres transgênero) ou *fathers*, que são normalmente *butch queens* ou *butches* (homens transgênero)” (BAILEY, 2011, p.367, tradução nossa, grifo nosso). Os líderes de família eram exemplos a serem seguidos por aqueles que abrigavam e chamavam de *childrens* (filhos). Esses, por sua vez, recebiam o nome do pai ou da mãe, ou seja da *drag mother*, aquela que ajudou na primeira montagem, como sobrenome, tradição que perdura até hoje, visto que é comum vermos *drag queens* que compartilham o mesmo sobrenome, mesmo sem parentesco sanguíneo, devido à noção de família.

Outro movimento emblemático, que contribuiu para construção da arte *drag* como conhecemos hoje, foi o movimento *Clubber* ou *Club Kid*, nascido no final dos anos 1980 entre às boates de Nova York. Neste movimento, pop arte, performance e moda misturam-se e fazem surgir um estilo estético ousado e colorido.

Conhecidos pela estética ousada e conceitual, que se apoiava no uso de itens como maquiagem carregada, uso de glitter, piercings, elementos góticos e andróginos; a arte ganhava adeptos e montava assim um grupo sólido de representantes dessa manifestação cultural que se manteve em atividade até a segunda metade da década de 1990. Os Club Kids foram responsáveis por ditar tendência e influenciar a forma como a arte drag era feita durante esse período, e a sua influência ainda pode ser vista na forma como essa arte é feita atualmente, tendo se disseminado também para outras áreas da cultura, como a moda. (LAGE, 2018, p.4)

A maior inspiração dos chamados *club kids*, era a arte de Andy Warhol, que se traduzia nas roupas confeccionadas pelos próprios membros. Além de coloridas e extravagantes, as peças eram fluídas e buscavam quebrar com os padrões de gênero, ressaltando a sexualidade e a individualidade, através das experimentações sexuais e do *gender bender* (dobrar o gênero, em tradução literal, termo que serve para designar uma estética andrógina). Assim como os *Balls*, esse movimento também tinha um conjunto de costumes e linguagem própria que chamou atenção de muitas pessoas, inclusive de RuPaul, que começava a despontar no cenário pop/drag. Com o tempo os *club kids* passaram a receber cada vez mais exposição em veículos de circulação nacional, assim não demorou muito para que o grupo se tornasse popular entre os jovens americanos e ingleses. Neste sentido, a cultura *clubber* impactou de forma significativa a imagem atual que se tem sobre *drag queen*. O termo montagem muito comum hoje, por exemplo, se originou justamente dentro do movimento, como uma gíria utilizada para se referir ao processo de criação das vestimentas elaboradas. Além disso, o movimento foi essencial para obtenção de visibilidade midiática, que mais tarde levaria às drag queens e o estilo de vida gay à espaços hegemônicos.

Figura 4.3: RuPaul no clube Limelight, NY



Fonte: VH1

Tanto o cenário dos *balls* como o cenário *clubber*, tensionaram questões correspondentes ao gênero, sexualidade, classe e raça e constituíram comunidades que reforçam os limites de resistência aos padrões gerais hegemônicos. Assim, podemos considerar que houve a construção de uma identidade de resistência, que, segundo Castells (1999, p.25), é provavelmente o tipo mais importante de construção da identidade, uma vez que “dá origem a formas de resistência coletiva diante de uma opressão que, do contrário, não seria suportável”. Tais movimentos não chegam a cunhar uma identidade de projeto, porém as partículas que respingam na cultura hegemonia e são incorporadas por ela, na mídia e na moda, ajudaram a abrir espaço para o que viria mais à frente.

Amanajás (2018) afirma que, com a chegada dos anos 1990, a *drag* volta ao cenário social com uma nova função: entreter. Parecendo montar-se de todos os aspectos que constituem sua história, a *drag queen* agora faz *lipsync*, dublando geralmente divas do *pop*, apresenta programas e esquetes de humor, atua, faz *voguing*, dança com movimentos típicos da subcultura dos *balls* e popularizado pela canção *Vogue* da cantora Madonna, e desfila sustentando “*looks*” que vão do *camp* ao *chic*, tudo isso sem quase nunca perder o tom político. No Brasil, existem relatos da atuação de *drag queens* que datam a década de 1970, mas em casos raros. João Trevisan (2018) argumenta que é a partir dos anos 1990 que a atuação da arte transformista, de uma forma mais flexível, efetivamente aparece.

A atuação das drag queens foi facilitada por englobar um componente lúdico e satírico semelhante ao das caricatas do carnaval, o que às levou a transitar por áreas jamais imaginadas, como às concorridas festas de socialites, shows beneficentes e colunas sociais da grande imprensa. (TREVISAN, 2018, p.237)

As *drag queens* tomaram lugar não somente na cultura pop brasileira e nos clubes, onde se apresentavam, como figuras carismáticas e personas cômicas, mas também adentraram o campo político, marcando presença nas paradas do orgulho LGBTQI+, impulsionadas pela consciência de luta e identidade, que ganhava força no final do século passado. Amanajás (2018) aponta também para a presença das *drags* brasileiras na televisão, predominantemente, em programas humorísticos, como o caso da Vera Verão, interpretada por Jorge Lafond no programa “A praça é nossa”, veiculado no canal de televisão aberta SBT durante os anos 1990 e início dos anos 2000.

Nesta mesma época, algumas produções audiovisuais servem como retrato da arte *drag*. Primeiro temos o filme *Priscilla, a Rainha do Deserto* (1994), de Stephan Elliot. A obra traz como protagonistas três drag queens que viajam pelo deserto australiano em um ônibus chamado Priscilla. A trama toca em assuntos como homossexualidade, transgeneridade e tornou-se um símbolo no cinema *queer*, por trazer sequências icônicas e estabelecer canções que até hoje são consideradas “hinos gays”. Entretanto, o fato que marca a obra é o reconhecimento em premiações, que, ainda hoje, são consideradas conservadoras, mas na época eram muito mais fechadas, como o Oscar e o BAFTA, onde ganhou às categorias de melhor figurino e maquiagem, às quais concorria.

Figura 4.5: Priscilla, a Rainha do Deserto



Fonte: Gramercy Pictures

Outra obra que serve com um retrato de como a cultura *drag* era percebida no momento é “*Wigstock - O Filme*” (1995), dirigido por Barry Shils. O nome é uma alusão ao festival de rock Woodstock, que nos anos 1970 foi palco para os principais nomes do rock, o filme buscava

fazer o mesmo, porém tendo *drag queens* como atrações principais. A obra apresenta os bastidores das performances, bem como os ensaios e toda a organização do evento. Articulado a isso, são levantados questionamentos sobre o preconceito velado da população para com as *drag queens*. Em algumas cenas, performers caminham pelas ruas de Nova Iorque e recebem olhares tortos de quem passa por elas, em outro momento uma dessas performers afirma “o dia não é amigável com as drag queens”. Essa é uma visão clara das atividades e do papel da arte drag na época.

Figura 4.6: Wigstock, O filme



Fonte: The Samuel Goldwyn Company

Nesse contexto, desponta RuPaul, considerada maior exemplo sucesso no mundo *drag*. Famosa mundialmente, a personagem foi criada por RuPaul Andre Charles, homem negro e gay nascido nos Estados Unidos da América, na cidade de San Diego, estado da Califórnia, no ano de 1960²⁴. Entretanto, em seu início como *drag*, ainda nos anos 1980, quando era estudante de artes em Atlanta, esteticamente sua personagem era muito mais radical. A estranheza do corpo *queer* era sua base, tanto que muitas de suas apresentações eram marcadas pelo estilo *genderfuck* que, Sedgwick (2007) define como:

Genderfuck (literalmente: foder com o gênero) refere-se a performances que propositalmente embaralham e jogam com identidades, papéis, personificações tradicionais de gênero, ressaltando suas ambivalências e instabilidades. (SEDGWICK, 2007, p. 49)

²⁴ Retirado de RuPaul's Drag Race Wiki, disponível em <<https://rupaulsdragrace.fandom.com/wiki/RuPaul>>

Figura 4.7: RuPaul, anos 1980



Fonte: RuPaul's Drag Race Wiki

É no início dos anos 1990 que a *drag* começa a trilhar caminho ao *mainstream*. Em 1993, a artista conquistou o segundo lugar na principal parada musical americana²⁵, com o single “*Supermodel*” (1993) e fez inúmeras participações em programas de televisão e rádio, além de gravar “*Don’t go breaking my heart*”, ao lado de Elton John. Ela também atuou como modelo fotográfico, de passarela e representou a marca de maquiagem MAC, em 1994, na campanha dos batons *Viva Glam*. O sucesso levou RuPaul a ter seu próprio reality show de competição em 2009, o *RuPaul’s Drag Race*, e desde então a cultura *drag* foi elevada a posições nunca antes experienciadas, tornando-se de conhecimento do grande público e criando seus padrões próprios.

Figura 4.8: Campanha Viva Glam, 1994

²⁵ Retirado do site oficial da Billboard. Disponível em <<https://www.billboard.com/music/rupaul/chart-history/dance-club-play-songs/song/16379>>



Fonte: MAC cosmetics

Atualmente, o cenário *drag* vive uma ascensão midiática, social e econômica, impulsionada pelo sucesso mundial alcançado pelo *reality show RuPaul's Drag Race*. O programa transformou-se em uma plataforma que, muito além de apresentar a *drag queen* ao seu público, expõe a sua carreira a inúmeras possibilidades. Isso é resultado da visão empresarial empregada por RuPaul que, ao longo da carreira, soube usar sua imagem em parceria com outras marcas, tendo como consequência a consolidação da sua marca. Além de uma linha de sapatos, livros e uma boneca, RuPaul tem sua própria convenção de *drags*, que movimenta milhões de dólares na indústria especializada²⁶, intitulada RuPaul's DragCon. Ela ocorre anualmente em Los Angeles, Nova York e Londres, em parceria com a produtora *World of Wonders* que, além do *reality show*, é responsável por produzir conteúdos digitais com às *Ru's girls*²⁷.

O tamanho da projeção midiática pode ser observado pela quantidade de atrações com liderança ou participação de *drags queens* na televisão americana e mundial. Como exemplo, temos o *reality "Drag Me Down the Aisle"* (2019), transmitido pelo canal TLC, que é comandado por BeBe Zahara Benet, Thorgy Thor, Jujubee e Alexis Michelle. No programa, elas usam suas habilidades para ajudar noivas a enfrentar as dificuldades da organização da cerimônia de casamento. Outro momento importante a ser destacado, foi a edição especial de celebração do mês do orgulho LGBTQI+ do tradicional programa "*The View*"²⁸ veiculado pela

²⁶ Disponível em: <<https://www.cnn.com/2018/09/28/rupauls-drag-race-inspired-multimillion-dollar-conference-dragcon.html>> Acesso 23 de agosto de 2019

²⁷ Esse termo é utilizado para se referir às *drag queens* que já participaram do *reality show*.

²⁸ *Talk show* criado pela jornalista Barbara Walters e exibido diariamente pela rede de televisão ABC nos Estados Unidos desde 11 de agosto de 1969. O programa apresenta um grupo multi-geracional de mulheres, que

ABC, emissora subsidiada da Disney, que tem sua programação voltada para a família. No dois casos, é interessante notar como a arte *drag* está inserida em aspectos hegemônicos da sociedade - a instituição do casamento e a da família.

Esta mudança, nos termos como a cultura hegemônica percebe o papel da *drag queen*, levou a arte a assumir novos rumos na sociedade. Uma ilustração disso é o "*Drag Queen Story Hour*" (Hora da leitura *drag queen*), iniciativa criada em 2015, em San Francisco, em que um grupo de *drag queens* contam histórias para crianças, incentivando o respeito e a tolerância²⁹. Os encontros acontecem em bibliotecas, escolas e livrarias e já se espalhou por boa parte do território americano. Movimentos conservadores de ataque, todavia, existem e questionam, com base em preceitos religiosos e identitários, a legitimidade da iniciativa. Esse tipo de resposta a avanços progressistas sempre existiram, porém parecem ter se intensificado nos últimos anos com o avanço da direita pelo mundo - no caso dos Estados Unidos da América, esse avanço foi marcado pela eleição do atual presidente, Donald Trump, que, entre outras medidas, assinou um documento limitando a presença de pessoas transexuais nas Forças Armadas. Mesmo assim, podemos perceber um deslocamento na posição e na representação social das *drag queens*, que perpassa o nível identitário, ancorando a imagem *drag* a elementos mais "positivos", o que influenciam o comportamento dos demais indivíduos (MOSCOVICI, 2004).

A comunidade LGBTQI+, no Brasil, ainda enfrenta problemas devido ao preconceito e a rejeição de grande parcela da sociedade. Segundo dados do Grupo Gay da Bahia, que divulga anualmente um relatório de assassinatos de pessoas LGBTQI+, por meio de um levantamento hemerográfico, ou seja, com base em notícias publicadas na mídia, apenas em 2017 foram registradas 445 mortes, o triplo do registrado em 2000. Sendo que desse total 191 dos casos são relacionados a pessoas trans e travestis, isso, no país que mais consone pornografia trans no planeta, como apontado pela pesquisa realizada pela Rede Trans Brasil no livro "*Dossiê: A geografia dos corpos das pessoas trans*" (2017).

Entretanto, temos no país um cenário *drag* e *queer*, de uma maneira geral, forte e em desenvolvimento. São vários exemplos a serem citados, o programa "*Drag me as a queen*" do canal E!, apresentado pelas *drag queens* Penelopy Jean, Rita von Hunty e Ikaro Kadoshi. No mercado musical, temos Glória Groove, Lia Clarck e inúmeras outras. Mas o exemplo mais

discutem os tópicos do dia, como notícias sociopolíticas e de entretenimento. Além dos segmentos de conversa, o programa também realiza entrevistas com figuras proeminentes, como celebridades e políticos.

²⁹ Informações retiradas do site da BBC NEWS. Disponível em: <bbc.com/portuguese/geral-47319841>. Acesso em: 24 de Outubro de 2019

significativo, por uma questão de reconhecimento e de repercussão, é Pablio Vittar. A artista conseguiu ultrapassar o cerco do público LGBTQI+ e ganhou reconhecimento perante a grande mídia nacional. Em 2019, a *queen* foi considerada, pela revista TIME, uma das líderes da próxima geração por ter se estabelecido como alguém para “assistir em muitas frentes, integrando perfeitamente o pessoal ao cultural e político e usando sua plataforma como uma estrela musical para exigir igualdade para Comunidades LGBT no Brasil e no exterior” (CHOW, 2019, n.p.).

Em suma, a arte *drag* mostrou-se, ao longo da história, uma oportunidade de desestabilizar e questionar as lógicas de gênero e de sexualidade impostas culturalmente. Às *queens*, tal como as conhecemos hoje, surgem de um grande processo de “montaria”, uma transformação corporal por meio de várias técnicas, como a maquiagem e o aquendar (técnica que homens usam para esconder o pênis), além de muitos truques, que vão desde o uso de uma boa peruca, passando pela meia calça, até um sapato plataforma. Guacira Lopes Louro (2018) argumenta que nesse processo, a *drag* assume a fabricação do seu corpo, não porque quer ser o outro gênero, mas, sim, pela aproximação, afirmação e subversão. Entretanto, como nos lembra Butler (2003) essa paródia do gênero nem sempre é disruptiva, em muitos casos, a montagem se revela uma forma domesticada às normas heteronormativas da sociedade. Justamente por isso, o corpo *queer* das *drag queens* nos permite “lembrar que às formas como nos apresentamos enquanto sujeitos de gênero e de sexualidade são, sempre, formas inventadas e sancionadas” (LOURO, 2018, p.80), mesmo que pelo reforço dessas formas.

4.2 Main Event³⁰: análise da cultura registrada

Após finalizar a décima primeira temporada do show, RuPaul está divulgando a primeira temporada do formato no Reino Unido e prepara-se para o lançamento de novos episódios de *Drag Race All Stars*, formato derivado onde ex-participantes voltam para uma nova chance, isso tudo apenas em um ano, dez anos após sua estreia em 2009. Entretanto, a ideia de um *reality show* abordando a cultura *drag* teria nascido muito antes. Aos 24 anos de idade, quando frequentava um seminário de música em Manhattan, RuPaul conheceu Randy Barbato e Fenton Bailey que, mais tarde, fundaram *World of Wonder*, criadora de conteúdos LGBTQI+, que se tornou produtora do *reality*. A parceria entre os três rendeu à *drag queen* a participação no programa musical *Manhattan Cable*, veiculado por uma emissora pública de Nova Iorque, e

³⁰Em português: Evento Principal.

vários outros trabalhos audiovisuais, como o *The RuPaul Show*, programa de variedades veiculado na VH1 nos anos 90, sendo um dos primeiros programas de televisão nacionais nos Estados Unidos apresentado por um apresentador abertamente gay. Em 2004, Barbato surgiu com a proposta de um programa de competição, ideia encarada com resistência por RuPaul, que não via com bons olhos formatos de *reality TV*. Em entrevista à *Vulture* - portal de entretenimento vinculado a *New York Magazine*³¹ - RuPaul declarou que seu medo era destacar a cultura drag de forma a ridicularizá-la e contribuir para construção de uma imagem negativa da comunidade. Contudo, às mudanças no cenário político dos anos seguintes, a fizeram repensar o assunto.

O clima eleitoral de 2008, nos Estados Unidos da América, apontava para um caminho pautado por visões mais progressistas em vários sentidos. O movimento feito por Barack Obama, que no ano seguinte seria oficialmente o 44º presidente do país, em sua campanha eleitoral fez emergir um espírito de esperança entre os grupos menos assistidos pelo poder público, como a população LGBTQI+. No ano seguinte, a morte violenta do jovem gay Matthew Shepard transformou-se em símbolo da luta pelos direitos civis da comunidade no país, levando à aprovação da lei que pune todo crime de ódio que tem como motivação a orientação sexual da vítima.

Após a gravação da primeira temporada, ainda em 2008, a *World of Wonder* encontrou outra resistência, agora não mais por parte de RuPaul, mas pela indústria televisiva. Na época, a empresa encarregada da produção de outros formatos, como o documentário “*Wishful Drinking*” (2010) do canal HBO, recebeu várias respostas negativas, que sinalizavam a falta de interesse em produzir conteúdo voltados à cultura *drag*. O objetivo da produtora era encontrar um lugar na programação de canais relacionados a estilo de vida e cultura em geral, como a E! ou BRAVO. Entretanto, o único espaço aberto para produção foi concedido pela Logo Tv, emissora vinculada à Viacom Media, mesma empresa detentora das marcas MTV e VH1, que, no momento, era uma pequena emissora totalmente voltada ao nicho LGBTQI+. Assim, em 2 de fevereiro de 2009, ia ao ar o primeiro episódio da competição de busca a próxima drag *superstar* dos Estados Unidos.

Figura 4.9: Rubama, primeira imagem promocional de *Drag Race*

³¹ Dados da recuperação histórica do programa estão disponíveis em “Behind the Rise of RuPaul’s Drag Race, the Realest Show on TV”, pelo link <<https://www.vulture.com/2017/08/behind-the-rise-of-rupauls-drag-race.html>>. Acesso em 01 de Novembro de 2019.



Fonte: Logo TV

Em dez anos, o programa ganhou destaque mundial. Hoje, o universo televisivo do programa conta com um total de 11 temporadas; 178 episódios, incluindo um especial de Natal lançado em 2018; 141 *drag queens*, como Bianca Del Rio, Raja Gemini, Bob The Drag Queen, Alaska Thunderfuck e outras, que viraram lendas na comunidade *drag* internacional; e três programas derivados, incluindo o *Untucked*, que mostra a relação das competidoras nos bastidores do *reality*. Em 2018, RuPaul anunciava que seu reality passaria a ser transmitido pela VH1, canal que apresentava uma média de audiência duas vezes maior que a Logo TV. Como consequência, a décima temporada registrou a maior audiência de sua história nos Estados Unidos da América, sendo 10% maior que a da temporada anterior³².

Produtos de *Reality TV*, como RDR, têm sua base nos acontecimentos momentâneos e que geralmente datam do dia para noite. O que acontece nesses programas é rapidamente transformado em manchetes de revistas e sites, figuram os trends nas mídias sociais e viram material de fofoca entre aqueles que assistem e não assistem. O sinal de sucesso é perceptível quando o produto vira assunto e pauta em diversos meios, como na mídia especializada, outros programas de televisão e no boca-a-boca da audiências e fãs. No caso de RDR, esse parece ser o momento em que o programa encontra-se. O fenômeno *Drag* - definição que pode ser encontrada no site oficial do programa - alcançou espaços hegemônicos da televisão americana. Um bom exemplo disso, foi a premiação de RuPaul, em 2016, no Emmy na categoria de Melhor Apresentador de Reality Show ou Competição. No ano seguinte, foram oito indicações e três prêmios, já em 2018 o programa ganhou o troféu de Melhor Reality Show de Competição da televisão nacional e, repetindo o sucesso, em 2019 foi indicado a 14 categorias. Para além das

³² Disponível em <<<https://seriemaniacos.tv/rupauls-drag-race-audiencia-10-temporada/>>>. Acesso em: 25/07/2019

premiações, o show virou assunto recorrente em colunas de entretenimento e cultura de jornais e revistas, como a *New York Magazine* e *Entertainment Weekly*. A cultura *drag* viu sua visibilidade ser dimensionada, não só programas passaram a incluir elementos e participação de *queens*, mas a mudança ocasionada por RDR na percepção da arte, por meio da representação social, resultou em atrações televisivas totalmente projetadas e comandados por *drag queens*, como já citado no capítulo anterior.

Em telas brasileiras, o formato foi referenciado três vezes, em 2019, pela Rede Globo. Às aparições ocorreram no *reality show* “Big Brother Brasil”, o programa do gênero de maior sucesso no país, e no humorístico “Tá no ar: a TV na TV”, ambos usando elementos característicos do formato de RDR como artifícios cômicos. Além disso, uma mês após o término da décima primeira temporada, imagens da ganhadora, Yvie Oddly, foram utilizadas no quatro “Isso a Globo não mostra” dentro do programa jornalístico, “Fantástico”.

No Brasil, o consumo de RDR acontece totalmente por meio da internet. A veiculação oficial do programa é feita pelo serviço de *streaming* Netflix, que disponibiliza todas as temporadas principais em seu catálogo, além de uma temporada de *All Stars* e uma temporada de *Untucked*. Desde a décima primeira temporada, em 2018, a Netflix faz a exibição simultânea à data de estreia nos Estados Unidos. Entretanto, é preciso levar em consideração que existe uma parcela deste consumo que ocorre por meios não oficiais, por meio de download via torrent ou pela visualização do conteúdo em sites e grupos organizados por fãs. Dito isso, é importante destacar que ocorreram mudanças nas práticas de consumo do audiovisual, alavancadas pela mediação digital, e que esses materiais causam impacto na construção e reprodução das identidades do seus espectadores.

Atualmente, o consumo de material audiovisual, incluso os produtos televisivos, é mediado por tecnologias digitais, que moldam as forma como nos relacionamos com a audiovisualidade. Segundo Rosário Vilela (2016), ver televisão ganha uma nova significação para os jovens, que agora dispõem de uma autonomia de consumo, ou seja, “las prácticas de ver televisión que se independizan del momento de emisión, pero también a la autonomía respecto a los otros espectadores” (VILELA, 2016, p.6). O *streaming* é um dos protagonistas dessas mudanças, que podem ser observadas no Brasil, já que, entre a parcela da população que possui internet, a prática de assistir filmes ou série online subiu de 49% para 71% entre 2012 e 2017³³.

³³ Dados extraídos da pesquisa CULTURA E TECNOLOGIAS NO BRASIL: um estudo sobre as práticas culturais da população e o uso das tecnologias de informação e comunicação, realizada pelo Centro de Estudos para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação (CETIC). Disponível em: <<https://cetic.br/media/docs/publicacoes/7/cultura-e-tecnologias-no-brasil.pdf>>.

As plataformas do YouTube e do Netflix são as preferidas, segundo divulgação de ambas empresas, o público brasileiro é o segundo maior em termos de tempo gasto assistindo conteúdo online, ficando atrás apenas dos Estados Unidos da América. Esse novo cenário de circulação de materiais audiovisuais, também contribui para a quebra das relações temporais, como a serialidade, forma narrativa muito comum na televisão e cinema, que regia a experiência do espectador. Assim, as temporadas de séries e programas, bem como outros conteúdos que são produzidos e compartilhados em relação ao original, passam a ser consumidos em um espaço curto de tempo, caracterizando o *binge-watching*³⁴ ou modo bulímico de consumo, como aponta Vilela (2016). A relação com o texto, então, ganha destaque central neste cenário, uma vez que a convergência entre produto e paratextos possibilita, além de uma narrativa fluída, a criação de “práticas participativas próprias e específicas que incluem a interação com outros fãs, com os produtos e até mesmo o desenvolvimento de novos textos” (CURI, 2012, p.1209). Por consequência, fãs brasileiros do programa, do mesmo modo que em qualquer parte do mundo, podem ter acesso ao contexto do produto e a experiência completa de consumo. Dessa forma, no caso de RuPaul’s Drag Race e de outros produtos televisivos, percebe-se um distanciamento de características que faziam do audiovisual um produto específico de um artefato tecnológico - o aparelho televisivo, ao mesmo tempo de uma constante aproximação das práticas de consumo construída pelos fãs - atos que se apresentam como “una marca de identidad y supone un proceso de construcción de estilo de vida diferenciado” (VILELA, 2016, p.9). De tal modo, nossa pesquisa mostra-se ligada ao cenário nacional, pois dedica-se a análise de um produto midiático que extrapola as barreiras territoriais.

Neste cenário, Jason Mittell (2004) desloca o sentido de gênero da ideia de consenso e o define como uma categoria cultural, um cenário de disputa de sentidos. As convenções de gênero, e aqui podemos dizer a forma como RDR constrói-se enquanto gênero televisivo, não são definidas e cristalizadas apenas pelos textos, elas surgem a partir das relações intertextuais entre os domínios textuais, em relação a outros produtos audiovisuais, textuais ou sonoros, práticas das audiências, cenário político e contextos históricos (MITTELL, 2004). Sendo assim, pensar nos formatos televisivos é relevante para conceder a nossa análise um espaço para as instâncias de produção e para um melhor entendimento do texto em si.

³⁴ Binge-Watching é o termo em inglês para significar o que chamamos de “maratonar” no Brasil.

4.2.1. I Bring The Beat³⁵: Drag Race enquanto reality show

Os conteúdos audiovisuais presentes na mídia, por um longo tempo cinema e televisão e hoje também a internet, sempre buscaram aproximar-se ao máximo da realidade vivida no meio social. Gêneros midiáticos narrativos de drama e comédia, buscavam formas diferentes de se conectar com a realidade por meio da imitação. Entretanto, com a virada do milênio (HILL, 2015) um leque de novas estratégias de aproximação foram empregadas na produção de conteúdo graças ao desenvolvimento da *reality TV*.

Eu seu livro “*Reality TV*” (2015), Anette Hill argumenta que esse tipo de gênero é um depósito de uma variedade de programas, séries, formatos e eventos que misturam elementos de documentário, show de talentos, game shows, talk shows, dramas, resultando na produção de sub-gêneros. A *reality TV* “é uma variedade da programação factual popular que modeliza os mais diversos formatos televisivos” (ROCHA, 2009, p.2), nesse sentido, Hill (2015) salienta que é possível definir esses programas por dois espaços distintos.

O primeiro refere-se ao espaço de mundo, relacionado a programas que trazem ambientes reais com experiências inusitadas e com teor muitas vezes informativo, como é o caso de atrações que se dedicam a acompanhar o dia-a-dia da polícia, como o “*Polícia 24h*” (BAND; A&E, 2010) ou a rotina de grandes aeroportos, como *Aeroporto: São Paulo* (NATIONAL GEOGRAPHIC, 2018). Também presentes dentro desse espaço, estão os programas que se dedicam a acompanhar a vida das celebridades ou pessoas ricas. Hill (2015, p.9, tradução nossa) aponta que os sujeitos que estão nesses tipos de espaços geralmente performam “a si mesmos em papéis sociais reconhecíveis, como pais ou o funcionário da companhia aérea”. O segundo espaço diz respeito ao televisivo, ou seja, espaços como estúdios, casas e locações pensadas especialmente para determinado programa. Nesse sentido, podemos falar diretamente de *reality shows*, como é o caso do nosso objeto de pesquisa.

Além da óbvia ligação com o espaço de gravação, outros aspectos são importantes e ajudam a compor a estética conhecida e consagrada dos *reality shows*, são eles: formato, serialidade e performance.

Jean Chalaby (2011) compreende o *reality show* como uma criação anglo-saxônica, com origem e desenvolvimento no Reino Unido e nos Estados Unidos da América, a partir de

35 Em português: “Eu trago a batida”.

quatro grandes formatos³⁶. O formato em si é a transformação de uma ideia criativa em um modelo comercial que pode ser aplicado em diferentes países e regiões (HILL, 2015) e ser reconhecido a partir de três chaves gênero: realidade, entretenimento factual e competição de talentos (CHALABY, 2011, p. 294). Um bom formato cria e organiza uma história de mesmo modo que atrações roteirizadas, atentando para suas camadas, tensões, conflitos e convenções do drama.

RDR apresenta, na sua construção, um diálogo com outros programas de *reality TV*, bem como programas de outros gêneros televisivos, perceptível pelas referências explicitadas no decorrer dos episódios, esta intertextualidade é firmada pelo texto do *reality*. Boa parte dos desafios se dão a partir de paródias a programas da televisão americana, um exemplo é “*Snatch Game*”, um dos desafios mais aguardados em cada novo ciclo do programa e um link direto clássico *game show* “*Match Game*”, em que celebridades ocupavam lugares num painel e respondiam perguntas que deveriam combinar com a dos competidores anônimos. Posicionado sempre no meio da temporada, o desafio é considerado pela própria RuPaul, em uma afirmação dada na nona temporada, o momento que “separa as vadias básicas das queens ferozes”. Para além desse exemplo, podemos observar, dentre os três ciclos analisados do programa, outros acenos a formatos consagrados na televisão americana, como seriados, nas paródias 90021 - HO, *Breastworld*, *morning shows*, em “*Good Morning Bitches*” na nona temporada; *talk shows*, como o “*The Rossy Bossy show*”; formatos religiosos, em “*Diva Worship*”; e telejornais, como no minidesafio “*Why You Maddow Tho?*”. Portanto, RDR constrói seu formato pela afirmação das dimensões televisivas da sua própria categoria e da paródia e homenagem a outras atrações, em uma estrutura que referencia diretamente a cultura LGBTQI+, como veremos melhor no próximo subtópico ao descrevermos a estrutura dos episódios.

Esses formatos acionam sentidos de “estilo, padrão, fórmula, arranjo, estrutura e organização para pensar numa dimensão televisiva que opere na associação com o contexto industrial e o sistema de produção em série” (MORAN; MALBON, 2006, p. 65), utilizando-se, em muitos dos casos, de conteúdos transmídia, presente na em diversas plataformas. Esses elementos são decisivos para garantir o sucesso de um formato televisivo e ajudar a produzir programas derivados. Hill (2015) afirma que formatos de êxito geralmente possuem *spin-offs*, isto é, produções derivadas que trabalham as características do formato original.

³⁶ Os quatro formatos são: “Who Wants To Be a Millionaire?” (ITV, 1998), “Idols” (FOX; ABC, 2002), “Big Brother” (CBS, 2000) e “Survivor” (CBS, 2000), sendo que todos eles já receberam uma versão nacional.

O universo de RDR está em constante expansão, além dos formatos derivados dentro do território americano, como o “*RuPaul’s Drag Race All Stars*”, que, nos mesmos moldes do original, traz competidoras de temporadas passadas para uma nova chance de conquistar a coroa e entrar para o “*Hall of Fame*”, ou seja, ser uma das *drag queens* coroadas por RuPaul, já está em seu quarto ciclo fora dos territórios americanos, enquanto que o *reality* já chegou em três países diferentes. Nas duas primeiras adaptações, que ocorreram no Chile (“*The Switch Drag Race*”) e na Tailândia (“*Drag Race Thailand*”), o formato passou por uma tradução cultural em vista das diferenças linguísticas e das particularidades culturais de cada local. Mais recentemente, o programa estreou em versão britânica, mantendo o nome de RuPaul no título da atração e a apresentadora Michele Visage como uma das suas juradas fixas, assim como na versão americana. Podemos citar também, o “*Untucked*”, que durante as primeiras temporadas do programa servia apenas como um recurso narrativo dentro dos episódios, sendo o momento que as participantes interagem no *backstage* enquanto os jurados deliberam sobre seus desempenhos. Atualmente, todo episódio de RDR é seguido por um episódio de “*Untucked*”, que sempre se inicia com RuPaul afirmando: “Garota, se você não está assistindo *Untucked*, você só está vendo metade da história”, destacando a importância da atração para narrativa da temporada principal.

Já a ideia de serialidade está na apresentação fragmentada e sem continuação fixa do sintagma televisivo (MACHADO, 2005). Daniela Zanetti (2013, p.72) afirma que, antes da televisão, “as formas de narrativa seriada de caráter massivo já se encontravam na técnica do folhetim, no rádio drama ou radionovela, e nas obras seriadas produzidas para o cinema no início do século passado”. Umberto Eco (1989), ao discorrer sobre o que chamou de “tipologia da repetição”, nos faz pensar sobre a importância do uso do procedimento serial dentro do *reality show*, já que, nas palavras do autor, ele pode produzir como efeitos

Tanto excelência quanto banalidade; pode deixar o destinatário em crise consigo mesmo e com a tradição intertextual no seu conjunto; e, por conseguinte, pode provê-lo de fáceis consolações, projeções, identificações; pode promover um pacto exclusivamente com o destinatário ingênuo, ou exclusivamente com o destinatário crítico, ou com ambos em diferentes níveis e ao longo de um continuum de soluções que não pode ser reduzido a uma tipologia elementar. (ECO, 1989, p. 133)

Em suma, podemos concluir que a serialidade é crucial para construção das histórias dentro do formato, mesmo tratando-se de um produto não roteirizado. É a partir dela que se estabelece a narrativa que une os acontecimentos e, como consequência, conduz até o momento final que, no caso de um *reality show* de competição, é a coroação do vencedor.

Zanetti (2013) argumenta que, dentro da estética audiovisual contemporânea, existem elementos de fácil reconhecimento que denotam a noção de serialidade. A continuidade dos produtos, geralmente é dividida em capítulos diários ou episódios semanais, dentro de uma temporada que os amarra. No caso de RDR, a cada temporada uma nova *drag queen* é escolhida como “*America’s next drag superstar*”, sendo que o intervalo entre uma temporada e outra, marca o período de “reinado”, que só termina quando a vencedora da temporada passada entrega a coroa para a sua sucessora, dentro do último episódio da temporada atual. Essa divisão marca também o desenvolvimento de novas obras. Com a criação e estabelecimento do formato *All Star*, para o universo de RDR, se criou, desde a segunda temporada do *spin-off*, uma noção de espaço temporal que ajuda a organizar as práticas dos fãs, assim, ao final de uma temporada principal, começam os debates sobre quem estará no próximo *All Stars* e vice versa. Pensando na grade de programação televisual, temos também a divisão em blocos que, intercalados pelos intervalos comerciais, geralmente ocorrem entre uma tensão e outra, deixando ganchos para o próximo bloco e costurando a narrativa.

Hill (2015) afirma que dentro dos *realities* de competição, os sujeitos colocam-se tanto como eles mesmos quanto como competidores, intercalando entre essas duas identidades. Podemos concluir, então, que o centro da construção dos formatos de *Reality TV* são os sujeitos, e a partir da performance entregue é que são estabelecidas as histórias e definidas as questões de serialidade. A noção de performance está ligada às artes e no seu sentido mais geral ela significa o momento da exposição de algo, sendo que

[...]a performance expõe a continuidade existente entre um domínio e outro – o vivido e o imaginado: ela é a natureza do gesto desde já artificializada e o artifício da mise-en-scène deslocado – “naturalizado” – pela espontaneidade e imprevisibilidade do gesto. Em contrapartida, ela nos mostra que entre o vivido e o imaginado há também descontinuidade: o artifício da imagem permite ao gesto defasar de si mesmo – encenar-se, montar-se – ou seja, ser, no interior do filme, outro gesto; e, por outro lado, a irreduzibilidade do gesto persiste e resiste, escapa, em alguma medida, ao ordenamento da imagem. (BRASIL, 2011, p.07)

Nesse sentido, Ilana Feldman (2008) reflete sobre as noções de poder, postuladas por Michel Foucault, e classifica os *reality shows* enquanto “produção audiovisual biopolítica” (FELDMAN, 2008, p.6). A performance comportamental, profissional, sexual e de gênero entregue nesses produtos, perpassam as lógicas culturais e operacionais presentes no contexto de produção e consumo dos programas que, por sua vez, transformam a captura da “realidade” em

[...]um tipo de dispositivo audiovisual que se efetiva como uma disseminada “tecnologia de poder” e como um hegemônico regime de visibilidade da atualidade, ensejando relações sociais, processos de subjetivação, padrões corporais, demandas de visibilidade, de efeitos de verdade e de interatividade, além de valores empresariais. (FELDMAN, 2008, p.7)

Como consequência, os corpos tornam-se produtos, e a performance é a maneira pela qual o sujeito se vende. Em RDR, um dos quesitos para ser uma *drag* completa é apresentar “carisma”, “originalidade”, “coragem” e “talento”. RuPaul em uma de suas músicas, que frequentemente está presente na edição do programa, fala: “Carisma, originalidade, coragem e talento/ Confie nas virtudes/ No ritmo dentro de você/ Deixe seu corpo contar a verdade”³⁷. Essa verdade colocada pelo artista, acaba tornando-se um regime que atua tanto na percepção do competidor sobre o seu corpo na construção da identidade performada quanto nas percepções ativadas pelo espectador.

Nas seções 4.4 e 4.5, nos dedicaremos a analisar a performance de RuPaul e Michelle Visage e suas interações com as participantes do programa, verificando como e em que medida os vários atos reafirmados dentro de RDR estão criando e reformulando a identidade *drag* e *queer* na cultura hegemônica e até que ponto o ambiente do *reality race* não se torna um lugar de reforço de estratégias punitivas.

4.2.2 You Better Work³⁸: Estrutura dos episódios

Tendo percorrido sobre os termos de produção de RDR, enquanto *reality show*, partimos para uma descrição mais detalhada da estrutura de um episódio recorrente. Essa análise servirá como uma estratégia de aproximação e observação das categorias de cena e história, propostas por Casetti e Chio (1999). Para tanto, selecionamos o episódio quatro da temporada 11, intitulado *Trump: The Rusical* (aglutinação de RuPaul e Musical), tanto por estar presente na temporada mais recente quanto por apresentar um desafio fixo presente em todas as temporadas.

O episódio tem início com o segmento “*Previously on*” (anteriormente), em que RuPaul enuncia o desafio do último episódio, no qual as competidoras deveriam, em grupo, estrear dois *talk shows* evangélicos. Vemos em seguida o desempenho do grupo vencedor, liderado

³⁷ No original: “Charisma, uniqueness, nerve & talent/ Trust in the virtues/ The rhythm within you/ Let your body tell the truth”.

³⁸ A expressão *Work*, enquanto gíria gay, é uma exclamação congratulatória de aprovação, neste sentido *You Better Work*, pode ser entendido como “É melhor você arrasar”.

pelas participantes Brooke Lynn Hites e Nina West, e, logo em seguida, o de pior desempenho. Nesse momento, o foco recai sobre a participante Scarlet Envy e das colegas de grupo Honey Davenport e Ra’Jah O’Hara, performando uma canção ao vivo. Vemos Nina West ganhando o desafio, bem como RuPaul anunciando que pela primeira vez na história do programa todas as integrantes do grupo perdedor iriam dublar pela chance de continuar na competição. Em sequência, recortes em *slow motion* com momentos de cada competidora no *lipsync*, junto da reação de desaprovação de RuPaul. Ao final, vemos a participante Honey Davenport receber um “*sashay away*”, expressão utilizada por RuPaul para sinalizar a eliminação de uma das competidoras que apresentaram pior desempenho na semana.

O “*Previously on*” apresenta os destaques do episódio anterior e tem duração de aproximadamente 30 segundos, tempo suficiente para que o programa destaque as principais informações da última atração, como o desafio proposto, as participantes ganhadoras e as eliminadas e os principais julgamentos e tensões entre os sujeitos. Além disso, esse segmento estabelece uma noção temporal, pois pressupõe um espaço de uma semana entre um episódio e outro, ajudando a construir a noção de serialidade narrativa. Na plataforma da Netflix, esse segmento é automaticamente elipsado caso o espectador assista mais de um episódio em sequência. Os destaques dados dentro do segmento irão reverberar no episódio atual.

Figura 4.10: Trecho do “*Previously On*”



Fonte: Netflix

A primeira cena do episódio em si mostra todas as queens remanescentes retornando a *workroom*, depois da eliminação. Em seguida, a competidora que foi salva lê a mensagem escrita, em batom vermelho num dos espelhos das estações de trabalho, pela eliminada e, de forma a simbolizar a saída da colega, apaga a mensagem. Logo após, como continuação da tensão iniciada no episódio anterior, podemos ver todas as participantes que dublaram, para tentar manterem-se no programa, chorando. Em um jogo de edição, o nível do drama é elevado,

Ra’Jah O’hara e Silky comentam as decisões de RuPaul no confessional enquanto, no sofá da *workroom*, todas as participantes reúnem-se, ainda montadas, para conversar.

Figura 4.11: Uso do confessional



Fonte: Netflix

O confessional é uma marca característica de *reality shows*, desde os primeiros contornos do gênero televisivo, e está presente até hoje nos mais diversos formatos. Este momento entre produtores e participantes, foi idealizado no sentido de gerar comentários - engraçados, perspicazes, desabafo - e complementar a narrativa apresentada³⁹. A gravação ocorre geralmente no final do dia com as participantes usando sempre a mesmas roupas, assim é possível contextualizar as falas em qualquer momento da temporada para reforçar o que a produção achar necessário.

Na conversa que ocorre no sofá, a competidora Shuga Cain declara “Sem brincadeira, quando ela começou a falar os nomes... Eu realmente achei que iria embora. Estou nervosa por ter chegado nesse ponto... Para me dar conta de tudo que tenho que fazer” (RDR, 2019). Ra’Jah e Scarlet Envy concordam que devem melhorar seu desempenho na competição. Esse momento, é um reforço da serialidade televisiva presente no programa. Ao explorar essa tensão, o reality

³⁹ Informação retirada de The Power of the Confessional: Strategy and Complaining on Reality TV, no site The Artifice. Disponível em: <<https://the-artifice.com/confessional-strategy-complaining-reality-tv/>>. Acesso em: 28 de Outubro de 2019.

faz com que as competidoras e o público recordem do trajeto percorrido até aquela determinada situação. A continuidade permite a construção de arcos bem estabelecidos, trazendo histórias mais complexas e com mais camadas, revelando uma disputa de egos típica desse formato. Mais drama é posto em jogo quando a participante Silky, em confessional, comenta a situação, afirmando não ter medo de nenhuma das suas companheiras de competição e que todas merecem a eliminação. A velocidade de cortes entre cenas aumenta junto com a intensidade da trilha dramática.

Figura 4.12: Uso do confessional na construção da narrativa



Fonte: Netflix

A cena corta diretamente para a abertura do programa, um momento clássico do formato, que permanece a mesma desde a primeira temporada. Nela destacam-se elementos de corrida (race, em inglês), que no contexto norte-americano denota tanto corrida de carros quanto competições acirradas, como as bandeiras quadriculadas, os espelhos retrovisores, e elementos considerados femininos, como um batom e o uso das cores azul-turquesa e cor-de-rosa. Em voz off, ouvimos RuPaul anunciar os prêmios que a vencedora levará, 100 mil dólares e um ano de suplementos de maquiagem, os convidados especiais do episódio da semana, chamados de *extra special guest judges*, Tiffany Pollard e Joel McHale, e o emblemático tema do programa, interpretado por RuPaul. Ao final, a marca do programa aparece escrita em enormes letras cor-de-rosa, com a apresentadora segurando duas bandeiras quadriculadas e caracterizada de *grid girl*, por detrás da imagem, como uma marca d'água, vemos uma coroa branca.

Figura 4.13: Marca do programa



Fonte: Netflix

Logo em seguida, temos as participantes entrando no *workroom* para mais uma semana de competição. Scarlet Envy ganha destaque ao aparecer em uma sequência confessional, onde relata sentir-se bem por ter chegado a esse ponto da competição e estar preparada para ver outras competidoras saírem do programa. A fala indica a promessa de uma narrativa a ser desenvolvida e nos perguntamos se Scarlet conseguirá ou não realizar suas expectativas. Na próxima cena, vemos RuPaul, em seu visual desmontado, aparecendo e anunciando o minidesafio, prova na qual as participantes precisam destacar-se por suas habilidades humorísticas, em desafios absurdos e descomprometidos. Este, trata-se de “dar às notícias de última hora com o look e o estilo da âncora de TV Rachel Maddow”, intitulado “*Why You Maddow tho?*” (“*Mas porque você está brava, Rachel?*”, tradução livre). No desafio, além de ler um texto jornalístico ao vivo e sem ensaios, as competidoras são desafiadas a montarem-se em 15 minutos, o que é chamado dentro do programa de *quick drag* (montagem rápida). O destaque retorna a Scarlet Envy, ao RuPaul anunciá-la como vencedora do desafio.

Figura 4.14: Minidesafio



Fonte: Netflix

Após, RuPaul inicia a explicação do *maxichallenge*, ou seja, o desafio principal da semana:

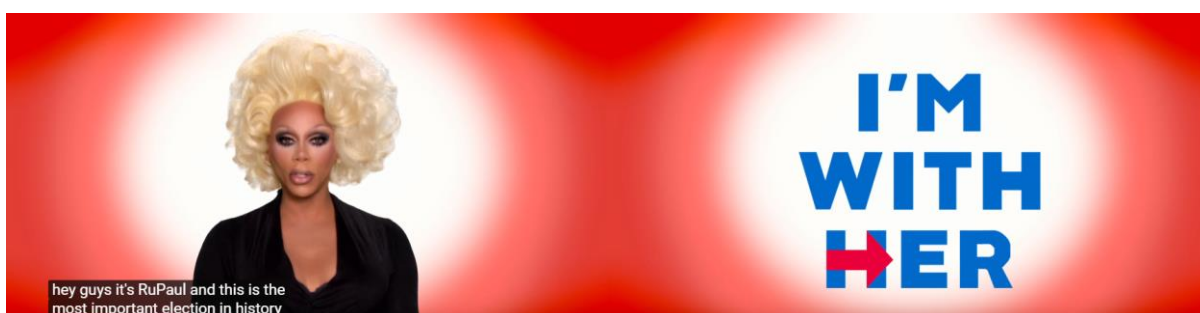
Meninas, as notícias de hoje foram muito adolescentes. Fofocas, intrigas e facadas nas costas. E foi só o *briefing* de hoje da Casa Branca, manas! Para o maxidesafio da semana, vocês colocarão um toque político no meu musical favorito de adolescência... Grease. Dublando extravagantemente em... Trump: O Rusical. Cada uma de vocês vai ser uma mulher importante da panelinha do Trump. (RDR, 2019)

O *Rusical* é um dos desafios fixos, que acontecem em todas as temporadas do programa. Nele às *queens* são desafiadas a se caracterizarem de determinada personagem, dublar as músicas e falas do musical, tudo isso tendo que aprender uma coreografia. A óbvia referência ao mundo dos musicais, muito relacionado a homens gays e mulheres, mistura-se com tons de crítica social ou homenagem a divas do *pop*. Em “*Trump: O Rusical*”, a crítica recai sobre o presidente Donald Trump. A escolha do tema é tão polêmica quanto, Matt Rogers ao escrever sua resenha à *Vulture*, explicita:

Diversão! Eu não sou alguém que acha difícil rir de merda, mas Trump parece simultaneamente real e banal demais para minar uma comédia ampla a partir deste momento, e eu não necessariamente confio neste programa para encontrar algo novo ou valioso para falar sobre, mas estou disposto a tentar. (ROGERS, Matt, 2019, tradução nossa)

Política sempre foi uma pauta dentro do programa, em campanhas como “*You Better Vote!*”⁴⁰, que faz referência ao bordão *You Better Work!* originado na cultura dos Balls (anos 80) e conhecido por ser parte do título do hit “*Supermodel (You Better Work)*”. Nas eleições de 2016, RuPaul incentiva o voto, que no país norte americano é opcional, dando um passo a mais nessa direção, a *drag queen* fez campanha direta para Hillary Clinton, oponente de Trump, em vídeo transmitido durante a exibição da oitava temporada e publicado em suas redes sociais. Sendo assim, a escolha do tema para o musical parece ser uma maneira do programa reforçar seu tom paródico.

Figura 4.15: RuPaul em vídeo de campanha para Hillary Clinton



Fonte: Canal do YouTube da WOWpresents.

Várias bandeiras quadriculadas associadas às corridas automobilísticas cruzam a tela, temos então um dos muitos intervalos comerciais que estruturam o programa. Em geral, o intervalo é posicionado antes de pequenas tensões, conhecidas na narrativa serializada como *cliffhangers*. No começo do bloco seguinte, temos Scarlet Envy que, enquanto ganhadora do minidesafio, está encarregada de atribuir os papéis a serem interpretados no musical, a cada uma das *queens*. Todas encontram-se sentadas em círculo, a tensão está centrada nas possíveis escolhas de Scarlet. Em um confessional, a competidora A’Keria Davenport verbaliza tal preocupação, “Nunca se sabe o que a Scarlet vai fazer. Espero que essa dama não arme pra mim”. Ao serem questionadas sobre quem queria o papel de Shandy, a protagonista, Mercedes é a primeira a demonstrar interesse. As câmeras focam nas expressões de incredulidade das demais participantes, em confessional, a *queen* Vanessa Vanjie Mateo afirma que não existe a possibilidade de que Mercedes possa falar algo em inglês ou no seu idioma local (a participante é natural do Kenia), algo que prove a capacidade dela em segurar o papel principal. Dentro da

⁴⁰ “Melhor você votar!” em tradução livre.

narrativa do episódio, isso aponta para uma possível desestabilização de Mercedes na competição.

Figura 4.16: Interação entre as participantes



Fonte: Netflix

Scarlet decide então delegar o papel de Shandy a Ariel, que expressou seu desejo pelo papel de Ivanka, filha de Donald Trump, e deixou este último para Mercedes, que não recebeu a notícia com muita esperança. Em confessional, a participante confessa não ter conhecimento sobre a personalidade, filha de Donald Trump. Silky acaba com o papel de Oprah, famosa apresentadora de televisão americana, neste momento a atenção volta-se para ela, temos então um dos segmentos confessionais mais longos do episódio. A participante não se sente confortável com a atribuição feita a ela, por considerar uma escolha óbvia demais, baseada apenas em sua aparência. Às expressões e o desabafo de Silky são usados pela edição do programa em um jogo de cenas que levam a um momento ápice de indignação da competidora.

No bloco seguinte, as *queens* estão trabalhando na construção dos seus personagens, quando mais uma vez RuPaul aparece no *workroom* para o *walk through*⁴¹. Essa é outra marca característica de reality shows de competição, no qual RDR busca referências, e consiste na aproximação da apresentadora com as “suas” garotas. RuPaul conversa com cada uma, dando dicas, sugestões, conselhos e fazendo cobranças sobre o desempenho que espera ser entregue no desafio, muitas vezes intimidando as competidoras. Assim, ela acrescenta um efeito

⁴¹ Em português “percorrer”, pode ser interpretado no seu significado literal.

dramático em sua interação, conferindo a sua imagem um ar matronal. É comum que nestes momentos as competidoras a chamem por “Mama”, o que traz tanto ligações maternas quanto referências à cultura dos *Ballrooms* e suas práticas drag de famílias não-biológicas por meio das *houses*.

Figura 4.17: *walk through*



Fonte: Netflix

No episódio em questão, as conversas entre RuPaul e as competidoras giram em torno de duas temáticas: suas habilidades de dança e suas filiações políticas. Aqui, temos um outro exemplo de uso do segmento confessional, muito comum dentro do programa, o de sensibilização à arte drag e o debate de pautas LGBTQI+, que são introduzidas a partir das histórias pessoais das competidoras. Após uma rodada de conversa grupal, RuPaul questiona diretamente a Mercedes: Você vai interpretar quem? as atenções voltam-se a *queen*, que fica reticente ao esquecer o nome da personagem que iria interpretar. A apresentadora então fala em tom de deboche: “Vem cá, vou te dar um tapa. Tenho que colocar juízo em você,” (RDR, 2019). O momento de sermão é mais um ponto na construção da narrativa de desestabilidade de Mercedes na competição, que demonstra a preocupação da produção em manter uma continuidade dentro dos episódios. Antes de deixar as participantes trabalhando sozinhas no *workroom*, RuPaul avisa que em alguns instantes elas irão encontrar com o coreógrafo para o ensaio do musical. As ocasiões de desafios específicos, que testam a habilidade de atuação, dança ou canto, deixam as competidoras nervosas pela presença de profissionais conhecidos.

A parte seguinte, é inteiramente dedicada ao ensaio da coreografia, que será apresentada no desafio. Todas as competidoras dirigem-se ao *main stage*, local onde irão se apresentar ao longo do episódio. Lá, encontram-se com o coreógrafo responsável, sempre alguém famoso dentro da comunidade gay, que neste episódio é representado por Yanis Marshall. Há sempre muita tensão nessas interações, pois exigem um nível alto de habilidade das participantes, que,

muitas vezes, não apresentam noções básicas do que é pedido. No primeiro contato com as participantes Yanes fala: “O que procuramos aqui é uma mistura de Beyoncé com Grease”, assim o coreógrafo marca um referencial do que é esperado na performance. Beyoncé é conhecida pelo primor apresentado em suas coreografias, pelo seu corpo cheio de curvas e por ser um símbolo de poder feminino, e, de alguma forma, ele espera ver esse grau de “feminilidade” na performance da competidoras.

Figura 4.18: Yannes Marshaal



Fonte: Netflix

Seguindo o episódio as queens retornam a *workroom*, agora para o dia de eliminação, como somos alertados com o texto em tela. Nesta parte é mostrado o processo de montagem das queens frente às estações de maquiagem. Esse momento também é aproveitado para construção das teias narrativas. As competidoras trazem suas histórias pessoais, que geralmente se relacionam com vivências comuns na vida de um LGBTQI+, como problemas de aceitação familiar, bullying, violência e relacionamentos.

Figura 4.19: Estação de maquiagem.



Fonte: Netflix

Na sequência do programa temos um rápido desfile de RuPaul, ao som de “Cover Girl”, sua própria música, enquanto, e agora montada, ostenta um visual pomposo, de silhueta demarcada, peruca volumosa, que por via de regra é loira e maquiagem suave. Este momento marca a metade do episódio, que passa a ser ambientado no mainstage, cenário que é uma referência tanto aos balls quanto ao reality Project Runway. Ele é composto pela passarela, onde são performados os desafios e pelo painel de jurados, lugar onde RuPaul ocupa lugar central. RuPaul, após observar a apresentação das participantes, bem como o desfile, declara como salvas (da eliminação) seis participantes. Como padrão, as *queens* salvas deixam o *mainstage*, permanecendo apenas as competidoras de melhor e pior desempenho, no caso Yvie, Ra’Jah, Sylky, Mercedes, Vanjie, e Brooke, que receberão as críticas dos jurados. Após este momento as *queens* são dispensadas e se retiraram enquanto os jurados aguardam para fazer suas deliberações, momento onde discutem suas opiniões sem a presença das competidoras.

Figura 4.20: *Mainstage*.



Fonte: Netflix

Após a deliberação, todas as *queens* retornam ao *mainstage*, é a hora em que são anunciadas a *queen* vencedora do desafio, neste episódio Siky, e as duas competidoras que dublarão pelas suas vidas, expressão usada para se referir a uma batalha de *lipsync* que define quem “*sashay away*”, ou seja, vai embora ou “*Shantay, Stay*”, ou seja, fica na competição. Uma decisão feita exclusivamente pela apresentadora. Após performarem “*Living in america*” Ra’jah é salva e Mercedes deixa a competição.

Figura 4.21: *Lipsync for your life.*



Fonte: Netflix

O episódio termina com RuPaul dando os parabéns as *queens* que sobreviveram ao episódio e proferindo a clássica frase: “*If you can't love yourself How in the hell you gonna love somebody else*”.

Figura 4.22: RuPaul encerrando o programa.



Fonte: Netflix

A observação das dimensões de RDR enquanto gênero televisivo mostra que o programa consegue acessar e incorporar a cultura vivida, além de alcançar um lugar dentro das práticas dos espectadores/fãs, que irão debater sobre o programa e sobre as representações que ele traz em seu texto. A estrutura da competição ao colocar homens *gays*, em alguns casos mulheres transgêneros, montados em *drag*, performando papéis femininos, tem potencial de contribuição no reforço ou deslocamento de posições já pautadas, dentro da sociedade hegemônica heteronormativa, no que diz respeito a questões de gênero e sexualidade. Isso, pois os *reality shows* têm um papel importante ao gerar “debates mais amplos dentro da cultura popular, em contextos sociais, políticos e culturais” (HILL, 2015, p.7). Desta forma, justifica-se, também, um olhar mais aprofundado sobre as marcas representadas na corporalidade das participantes do programa.

4.3. Drag Up Your Life⁴²: Perturbações *queer*

Como já abordamos no terceiro capítulo desta pesquisa, Foucault (2014) argumenta que a sexualidade situa-se dentro das matrizes de poder que se constroem a partir das práticas históricas que definem nossa sociedade. Sendo elas de ordem discursivas ou institucionais.

⁴² Em português pode ser lido como: “Levante sua vida”.

Butler (2003, p.191) aponta que é “somente a partir de uma posição conscientemente desnaturalizada que podemos ver como a aparência de naturalidade é ela própria construída”. Portanto, toda noção de sexo ou gênero naturais não passam de uma ilusão construída por meio do discurso e mantida por instituições que docilizam nossos corpos em uma lógica reprodutora, sugerindo que o sexo nada mais é do que o uso político da categoria da natureza.

A perturbação *queer* são os sentidos que bagunçam tais noções, que se apresentam na forma de feminino ou masculino, homem e mulher, definições que, segundo Butler (2003), só existem no âmbito da matriz heterossexual e que a ocultam de uma crítica mais radical. Os corpos *queer*, ao não concordarem com as categorias que estabilizam a própria noção de corpo, permitem o acesso ao “mundo inquestionado da categorização sexual” (BUTLER, 2003, p.191), suas estruturas constituídas e a possibilidade de uma reconstrução.

Em RDR, existem tensionamentos claros acerca das categorias de sexo e sexualidade e, obviamente, sobre as categorias de gênero, que ora servem como vetores de perturbação às convenções heteronormativas, ora servem como vetores de afirmação. Uma das primeiras coisas que podemos notar é que não existe uma diferenciação entre a personalidade do performer e da persona drag queen. Neste sentido, a identidade *drag* é construída a partir, e unicamente, da exploração da feminilidade nos corpos das participantes. Por exemplo, na primeira temporada, episódio nove, as competidoras são desafiadas, no minidesafio da semana, a transformarem-se em personagens masculinos com o objetivo de representar a marca de um spray corporal chamado “Trade” com aroma retirado de banheiros frequentados por caminhoneiros. Em inglês, a palavra pode ser usada como verbo para referenciar ações relacionadas a trabalho, geralmente ligadas a negócios ou habilidades físicas. Já na comunidade Gay, o termo é usado como gíria para se referir a relação sexual casual com homens considerados “machos” e que são desejados mais pelos seus padrões físicos do que intelectuais. Após RuPaul ordenar o início da prova, forçando sua voz para soar grave como a voz de um “homem”, a *queen* Eureka O’hara explica: “Trade não é feminino, é macho, como os homens gostosões, tipo, é um garoto lindo que quero nas minhas fantasias, entende o que eu digo?”. Na cena seguinte, RuPaul se refere às participantes pelo termo “*dudes*” (caras), marcando a transição entre os gêneros.

Figura 4.23: “*trade*”



Fonte: Netflix

Para encarnar o papel masculino, as participantes dão destaque para as roupas folgadas, adicionam pelos no corpo e principalmente atentam ao comportamento viril. Além da transformação, o desafio também estabelece a realização de uma sessão fotográfica em que as participantes precisam posicionar-se frente à câmera e enunciar *slogans* que representam a marca. RuPaul assume o papel de diretor e dá dicas de como ser mais másculo. Para a participante Monét x Chance, ele fala: “Você está rebolando um pouco. Pode não fazer isso?” em resposta, a participante rebate: “Tenho que tirar isso de mim no tapa”. Nessa prova, podemos notar alguns tensionamentos entre corpo, gênero e sexualidade, que zombam da construção da masculinidade. Porém, também nota-se que em nenhum momento foi citado o termo *drag king*.

O feminino está a todo momento marcado na linguagem, mesmo quando as participantes estão desmontadas, nos confessionais ou na workroom, podemos apontar o uso de termos específicos como “*girls*” (meninas), “*ladies*” (senhoritas), dos pronomes “*she*” (ela), “*her*” (dela) ou o fato de não termos, por parte da produção, um destaque ao nome real do performer, demonstrando um esforço do programa em criar e legitimar a ilusão do feminino. O conjunto de palavras e termos usados pelo programa, que traz o uso de gírias gays, como *shade* (venenosa), *serve* (apresentar de alguma maneira) e *Trade* (homem hétero que se envolve com outros homens em banheiros); termos nascidos na cultura dos balls, aqueles que referenciam família, como *mamma* (mamãe), *kid/children* (criança), *sister* (irmã); e também neologismos que misturam-se às referências já citadas, com termos do universo do programa, como

glamazon (junção de glamour e amazona), *Flazeda* (poderosa), *Resting on Ugly* (*drag* que abusa da maquiagem e de maneirismos para se dar bem), também têm potencialidades de perturbar. Biondo e Albanesi (2016) afirmam:

Em todos esses casos, mostra-se evidente não apenas a utilização de regras de língua e a subversão de estruturas lexicais e de gênero, mas também uma relação ideológica entre língua e identidade, impressa na tentativa de se constituir um universo próprio (e exclusivo) da *drag*, por meio da linguagem. (BIONDO; ALBANESI, 2016, p.117)

RDR torna universal o sujeito feminino, indo no sentido das afirmações de Butler (2003) de que a principal estratégia para subverter o sistema que coloca mulheres, lésbicas e gays em um cerco sexual, sendo o homem o sujeito universal livre do sexo, é apropriar-se da posição do sujeito falante e da sua invocação do ponto de vista universal.

Com a aproximação do final da temporada, é comum que termos na temporada, a realização da prova de *makeover* (transformação), onde as participantes são desafiadas a montar outra pessoa. Toda vez que a prova é realizada, pessoas com características e conexões diferentes, em relação as competidoras, são escolhidas para participarem como convidados. Na temporada oito, por exemplo, tivemos a participação de mulheres do elenco do *reality show* “*Little Woman: LA*”, único momento onde mulheres cis gênero participaram enquanto *drag* queens na competição, o que demonstra a potencialidade de perturbação do momento. Nas temporadas 9 e 10⁴³ a prova é realizada com a participação de integrantes da equipe de produção do programa e de influenciadores digitais, respectivamente, sendo todos homens majoritariamente heterossexuais.

Nestes dois casos podemos apontar alguns tensionamentos que ficam evidentes na relação entre a arte *drag* e identidade sexual e de gênero. Desde o começo da interação entre as participantes e os convidados podemos notar, dentro do discurso, alguns padrões que sinalizam tanto o que o programa busca reforçar sobre o ser *drag*, quanto a visão daqueles que estão por fora desta cultura. A construção da persona *drag* é um dos primeiros assuntos abordados, neste sentido a fala de RuPaul, no episódio da nona temporada, a aconselhar um dos convidados a qual sapato escolher, esclarece o caminho tomado na competição: “Tente usar um que te faça sentir uma mulher!”. A persona precisa ter uma atitude atrevida, não demora muito para que os membros da equipe e influenciadores digitais coloquem saltos ou perucas e comecem agir de forma ousada, de uma maneira *bitch*.

⁴³ Em ambos os casos no episódio 10.

Figura 4.24: Convidados do desafio *Makeover*



Fonte: Netflix

Miz Cracker, competidora da nona temporada, ao perceber que as características pessoais de Chester, seu parceiro na prova, não necessariamente se enquadram na esfera do feminino, afirma: “Chester parece ser alguém que não deveria fazer *drag*. Ele é hétero, tem barba e ainda por cima parece super tímido”. Nota-se, então, que alguns limites são levantados e justificados a partir de convenções heteronormativas. Em conversa com um dos convidados, RuPaul relembra que: “Na nossa cultura os homens têm essa coisa sobre ser feminino e há pequenos preconceitos. Quando eu comecei a fazer *drag* tive que passar por isso. Eu pensava: Estou indo longe demais?”. Por falar assim, em diversos momentos o apresentador se coloca na posição de levantar reflexões que fazem pensar sobre as fronteiras inconstantes e frágeis das percepções convencionadas sobre o sexo. Conseguimos ver isso, também, por parte dos convidados. Rizzo, assistente de produção do programa, questiona sobre divisão entre homens e mulheres em termos do que é ser forte ou não, uma crítica que nasce do fato de nunca ter se enquadrado completamente nos padrões de força masculino, que obrigam o sujeito a ser “machão”, opiniões que deixam Trinity, competidora da nona temporada e sua dupla de prova, surpresa, tendo em vista o histórico de preconceito e embates que marcam a relação entre os grupos divididos na dicotomia homossexual/heterossexual.

Figura 4.25: Rizzo e Trinity conversam



Fonte: Netflix

Isso fica claro na interação entre a *drag queen* Kameron, décima temporada, e do youtuber Anthony Padilla. Após descobrir que seu parceiro de prova era heterossexual, a *queen* se mostra apreensiva e confusa. Em um confessional ela desabafa: “Fico super apreensiva perto de homens héteros, porque quando eu era mais novo, sofria bullying, na maioria das vezes por homens héteros”. Pesquisa de 2018, realizada pela LGBTQ Teen Survey, da Universidade de Connecticut, mostra que nos Estados Unidos da América 20% dos jovens gays, bissexuais, travestis, transexuais e transgêneros com menos de 18 anos já sofreram abuso sexual, e 11%

revelaram ter sofrido estupro por causa de sua identidade de gênero. Já no Brasil, segundo pesquisa divulgada pelo senado, 73% sofrem bullying e 37% já apanharam na escola.

Figura 4.26: Kameron se revela apreensiva perto de heterossexuais



Fonte: Netflix.

Neste sentido, RDR pode ser lido como um programa que ajuda em certos pontos a, senão desestabilizar esta estrutura heteronormativa, revelar a estrutura frágil e ficcional que governa os corpos. O programa não tem a força para mudar uma construção histórica, cultural e socialmente regulatória como a sexualidade, mas consegue operar de modo a criar perturbações no contrato heterossexual ao colocar em xeque a reiteração forçada destas normas.

4.4. U Wear It Well⁴⁴: RuPaul e Michelle Visage

Em entrevista à Vulture, em 2016, RuPaul afirmou que, em se tratar da sua persona *drag*, parecer-se como uma mulher nunca foi um critério para ele, e, de fato, em muitas oportunidades defendeu a ideia de que a arte não é específica quanto ao gênero. Entretanto, no programa essa ideia torna-se distante diante do modo de avaliação dos jurados. A partir da interação dos sujeitos durante toda sequência final dos episódios, que corresponde aos

⁴⁴ Em português “Você veste bem”, podendo ser entendido como “lhe cai bem”.

momentos no *mainstage*, é possível observar os critérios, valores e significados estabelecidos, revendo e reconstruindo, dentro do contexto do *reality*, as noções da arte *drag*.

O painel de jurados é formado por personalidades da mídia, profissionais que possuem a habilidade cobrada em determinado desafio, dançarinos, atores, produtores musicais, sendo que todos eles demonstram algum nível de conhecimento sobre o programa ou sobre a arte *drag*. As três temporadas analisadas, tiveram no júri personalidades convidadas, ou *extra special guest judges*, como são anunciados, e quatro jurados fixos, são eles: Ross Mathews, celebridade americana conhecida como estagiário e correspondente no *talk show* “*The Tonight Show*”; Carson Kressley, personalidade da televisão e um auto-proclamado “*fashion savant*”; Michelle Visage e RuPaul. Nossa atenção, no entanto, recaiu sobre os dois últimos pois, além de estarem presentes em todos os episódios, atuaram de forma decisiva nas performances construídas pelas participantes e na continuidade do programa.

A história e contextos de RuPaul, já supracitados neste trabalho, articulam-se à sua performance dentro do programa. O fato de ter o nome na marca da produção demonstra a sua importância na estrutura que a constitui, tendo em mente que RDR é reconhecido como símbolo da arte *drag* e da comunidade *queer* e LGBTQI+ na conjuntura atual. Assim, temos ela como única *drag queen* na composição do painel de juradas em dez anos de programa. No episódio sete da temporada 11, por exemplo, a ex-participante Alyssa Edwards assume a posição de coreógrafa de um dos números do episódio e, ao contrário do que aconteceu com Todrick Hall ou Travis Wall que, na mesma temporada, assumiram posições semelhantes, a *drag* não fez parte do painel de jurados como convidada. Isso, pois o papel de RuPaul vai além do ato da apresentação e das tomadas de decisão. A relação entre ela e os outros sujeitos em cena, é sempre uma relação maternal e matronal, ou seja, de respeito e autoridade. Todas as outras *drag queens* são consideradas “filhas” ou “crianças”, que buscam a aprovação e aceitação de sua mãe. Assim, faz-se um diálogo direto com a cultura dos *Balls* e o contexto social da população LGBTQI+ dos anos 1980, em que as famílias não biológicas lideradas por *drag queens* e mulheres transgênero eram comuns. É recorrente dentro dos episódios que, ao abordar as participantes, RuPaul lembre que elas são todas irmãs e que fazem parte de uma família.

Figura 4.27: jurados no painel com RuPaul na posição central



Fonte: Netflix

A crítica dos jurados é dividida em três momentos. No primeiro, os jurados convidados e fixos expõe suas opiniões diretamente para as participantes e, por via de regra, RuPaul permanece calada neste momento, apenas reagindo com expressões faciais aos pontos levantados pelos demais. Logo após, as participantes retiram-se e mais uma rodada de comentários é feita, aqui, com maior participação da *drag queen*, sempre complementando ou puxando a atenção para algum ponto a ser considerado pelos demais. O terceiro momento é uma interação direta entre as participantes e RuPaul. Esta, interpela os demais jurados com “Silêncio! Tomei minha decisão”, uma de suas inúmeras frases de efeito e que indica ao espectador que a decisão final é tomada por ela. Em cena, é informado quem ganhou o desafio da semana, quem está na eliminação e posteriormente quem foi eliminada. As falas da *drag queen* reforçam a relação maternal, já que ela refere-se as suas “garotas” com orgulho, ao enunciar *Condragtulations* (parabéns), ou pesar, ao enunciar “*I’m sorry, my dear*” (me desculpe, minha querida).

Figura 4.28: RuPaul anunciando suas decisões após a crítica dos demais jurados



Fonte: Netflix

Essas relações ativadas pela performance da apresentadora, atuam no sentido de legitimar a sua imagem perante as competidoras e o público. O fato de apresentar-se desmontada na *workroom*, em um movimento de colocar-se na mesma posição das competidoras, e, logo em seguida, no *main stage*, estar montada cria uma narrativa em que a apresentadora torna-se o modelo absoluto. Essa narrativa concretiza-se na sua interação com as participantes, como podemos ver nos dois exemplos a seguir.

No episódio um da temporada 10, somos apresentados a *Meyhem Miller*, que logo em sua entrada ganha destaque maior que as demais competidoras. Ao perceber a presença da participante, Eureka pergunta: “É Meyhem Miller?”, então Monét X Chance, outra competidora, com expressão de surpresa estampada no rosto, responde: “Essa é Meyhem Miller, garota”. A animação das *queens* reflete uma expectativa dos fãs do programa, pelo fato de Meyhem já ser conhecida na cena *drag* americana e fazer parte da mesma família de ex-participantes famosas na história do reality, como Morgan McMichaels, Detox e Delta Work. Em uma sequência confessional, a *queen* relata: “Fiz testes por vários anos e demorei para entrar aqui. Estou aqui. Não vou a lugar nenhum”, demonstrando o quão significativo era o aquele momento. Na *main stage*, após receber elogios dos jurados por seu desempenho no primeiro desafio da temporada, Meyhem cai no choro devido sua emoção. Ao perceber, RuPaul pergunta o que a competidora está sentindo, incentivando a participante a compartilhar o motivo do choro, com a voz quase embargada ela responde: “Estava tão nervosa. E esperei muito tempo

por isso”. Mais adiante, após as críticas dos jurados, a *drag queen* acaba por ser considerada a ganhadora do desafio.

Figura 4.29: Meyhem Miller



Fonte: Netflix.

Já no primeiro episódio, somos apresentados a Nina West que, assim como Meyhen, é conhecida no cenário americano pelo seu papel de luta e ativismo a favor da comunidade LGBTQI+. A competidora apresenta-se como uma *comedy queen* (*drag queen* comediante) que

escreve e produz seus próprios shows, destaca o fato de ter ganhado o título de *entertainer* do ano e ter inspirado a performance de grandes artistas, como a cantora Sia, e ressalta com entusiasmo: “Se as *queens* souberem quem eu sou, elas vão falar “Caramba, ela está aqui!”. Durante a execução do desafio da semana, em que as participantes precisaram mostrar suas habilidades de design ao confeccionar vestimentas do zero, Nina West mostrou-se insegura, o que surpreendeu suas colegas. Honey Devanport, ao observar o processo da outra *drag* comenta: “Nina parece estar bem insegura, o que é uma loucura, porque estamos falando de Nina West, uma drag lendária na comunidade”. No *main stage*, ao iniciar os comentários sobre a competidora, RuPaul destaca, com surpresa, o fato de Nina ter feito audição para o programa nove vezes. Entretanto, como consequência de sua insegurança, a maioria das críticas recebidas foram negativas. Ao desabafar, Nina fala que estar na presença de RuPaul a deixava mais nervosa na competição e acrescenta: “Quando eu era criança, me lembro de comprar o disco de *supermodel*”, dando a entender que a apresentadora é sua maior inspiração. “Mas estar aqui, tendo esse momento, e sentir como se eu possivelmente... tenha estragado tudo, é bem triste para mim”.

Figura 4.30: Nina West



Fonte: Netflix.

Nos dois casos, as histórias autocentradas constroem-se numa perspectiva de legitimação do *reality* enquanto espaço de validação da arte *drag*. O fato de ambas as competidoras possuírem carreira de notável sucesso na comunidade *drag* americana e mesmo assim tomarem a participação no programa como um marco delas, demonstra a dimensão cultural e econômica da produção. A interação das competidoras com a performance onipresente de RuPaul, visto que mesmo não fisicamente presente, sua persona está no discurso

das competidoras ou dos inúmeros quadros com suas fotografias que compõem a cenografia da *workroom*, conferem a ela um grau de autoridade. E que, ao se relacionar a atributos da cultura *queer*, *drag* e LGBTQI+, referenciados pelo programa a todo instante, legitimam também os discursos presentes na produção. Desta forma, podemos dizer que RDR figura uma posição central na representação social da arte *drag* e de elementos da identidade e cultura *queer*, podendo, em certos momentos, trabalhar de forma orientadora (ABRIC, 2000) ao definir o que é aceitável ou não dentro de seus discursos, já que, como aponta Wittig (1985, p.2), “a linguagem exerce ação plástica sobre a realidade”.

Neste sentido, voltamos nossa atenção para o papel de Michelle Visage na construção dos padrões exigidos na materialização da performance das competidoras dentro do programa. Por meio do seu tempo em tela, e com isso, observando a ênfase na sua importância dentro da competição; e de seus julgamentos, podemos perceber limitações, constrangimentos e critérios normalizantes que impactam de forma direta a corporalidade e comportamento das *drag queens* competidoras.

Michelle, mulher cis e heterossexual, que já fazia parceria com RuPaul desde os anos 1990, no *talk show* “*The RuPaul Show*” (VH1, 1995) quando atuava como co-apresentadora do programa, faz parte do grupo de pessoas que, junto de RuPaul, idealizaram o formato de RDR, atuando como jurada fixa desde a terceira temporada. Sua relação com a *drag queen* apresentadora a concede status de legitimidade perante as competidoras e o público, uma vez que figura como um braço direito da *queen*. Isso fica perceptível na própria estrutura do programa, sendo que Michelle é a primeira a ser apresentada na formação do painel, em várias ocasiões assume posições de direção em desafios de atuação, representa RuPaul na *workroom* todo final de temporada e recebe posição de destaque em elementos de cena⁴⁵. Entretanto, a relação das duas personalidades para além das telas também atua nesse sentido.

Figura 4.31: RuPaul apresenta Michelle Visage.

⁴⁵ Na primeira temporada de RuPaul’s Drag Race UK, Michelle aparece lado de RuPaul como “rainha” em um dos desafios.



Fonte: Netflix.

Com esse status de legitimidade conferido, podemos, aqui, fazer uma relação entre as críticas levantadas por ela e as noções de enunciados performativos de J. L. Austin (1955), utilizados por Butler (2003) para formular suas reflexões de gênero e que demonstram a potencialidade dos enunciados em concretizar atos. Salih (2017), ao comentar sobre as postulações de Austin (1955), argumenta que são necessários três aspectos para que uma afirmação tenha poder performativo, sendo eles: ser enunciado pela pessoa designada para fazê-lo dentro de determinado contexto, observar determinadas convenções e levar em consideração a intenção do enunciador. De tal forma, as críticas levantadas por Michelle, atuam como atos elocutórios, que não apenas descrevem a situação, mas constroem um regime de normas que devem ser obedecidas e aplicadas na materialidade corporal das competidoras, a fim de obter aceitação, dentro da competição.

O percurso de Vanesa Vanjie Mateo, *drag queen* que participou de duas temporadas do programa, pode ilustrar de forma clara como esses enunciados têm poder sobre as performances apresentadas. No primeiro episódio da temporada 10, todas as participantes são desafiadas a transformar objetos de lojas de 99 centavos em um visual digno de passarela, a ser apresentado no *main stage*. Com um look misturando tulle, flores de plásticos e bonecas colados ao seu corpo, Vanjie acaba ficando aquém do esperado pelos jurados. Na situação, RuPaul questiona a *queen* se ela possui alguma experiência com design, sem propriamente fazer uma crítica, a participante responde de forma irreverente, concluindo que “têm seus padrões guardados na

bolsa”. Em seguida, Ross Mathews declara que Vanjie tem estilo e que sua personalidade é o que o fez se apaixonar por ela, tendo sua crítica apoiada por Christina Aguilera, convidada especial do episódio. Então, Michelle que recebe maior tempo de fala, comenta:

Eu adoro a peculiaridade e o estilo *camp*, das bonecas no peito, saindo da cintura. Elas estão tipo: “Ei, garota!”. Mas é o seguinte. Eu olho para você e vejo quase um círculo. É sobre definição. Você quer ver as linhas no visual. Então, literalmente é uma cabeça e pernas, e o resto são flores. Galera, Vocês se dedicam tanto para fazer roupas íntimas e maiôs que criam uma ilusão e então enfiam e cobrem tudo. Então pensem nisso antes de desfilar.

Podemos perceber na fala o incômodo sentido pela jurada com a materialidade corporal da participante. As críticas voltam-se para as questões de formato e silhueta apresentadas e sobressaltam os pontos positivos da intenção *camp* do visual. Ao fazer a afirmação “você quer ver as linhas”, Michelle postula um padrão que, mais adiante ao enunciar “pensem nisso ante de desfilar”, impõem-se a todas as competidoras. O episódio encerra-se com a eliminação de Vanjie, onde RuPaul valida a crítica de Michelle: “Você é uma boneca, mas seu corpo estava tomado por um campo de flores”.

Figura 4.32: Vanjie no primeiro episódio da décima temporada.



Fonte: Netflix

Na temporada seguinte, após ter transformado seu nome em um *meme* na internet com sua despedida, Vanjie recebe a oportunidade de regressar ao programa. No primeiro episódio da temporada 11, ao saber que, novamente, o primeiro desafio da temporada seria de costura, a competidora ganha destaque, e em confessional destaca: “Leiam nas entrelinhas, vocês sabem

qual é o meu maior medo”, um *flash back* de Michelle a criticando é posto em sequência, então Vanjie reforça: “Meu ponto principal é deixar minha silhueta aparente para que todos vejam meu corpo”. Ainda na *workroom* a competidora alerta Soju, uma de suas colegas na competição, que buscava trazer no seu visual uma silhueta ligada à vestimenta tradicional coreana: “Isso é muito tule. Última vez que eu usei tanto tulle, eu perdi, querida. Apenas preste atenção na sua silhueta”.

Figura 4.33: Vanjie no primeiro episódio da décima primeira temporada.



Fonte: Netflix

No *main*, ao desfilarm, Vanjie declara que mal consegue respirar, mas está se sentindo confiante, já que ao mostrar sua silhueta espera algum tipo de aceitação. As críticas dos jurados apontam o avanço da competidora ao se referirem a sua silhueta, em certo momento Ross Mathews comenta: “Até que enfim alguém que entendeu”. Isso ressalta ainda mais a noção de padrão estabelecido dentro do programa. No decorrer da temporada, Vanjie apresenta a mesma silhueta elogiada no primeiro episódio até que, em certo momento, é novamente criticada, agora pela falta de criatividade. No episódio nove da temporada 11, ao tentar trazer algo novo para *runway*, Michelle mais uma vez mostra-se descontente com a silhueta apresentada:

Você está com calça sem pezinho [...] Isso faz a sua perna tubular. Ao invés de dar formato para as pernas, elas parecem dois tubos, igual aqueles bonecos de posto [...] Mas a parte da silhueta poderia ter mais peito. Colocou enchimento nos quadris, então para balancear numa silhueta dessas, ajudaria.

Figura 4.34: Vanjie no nono episódio da décima primeira temporada.



Fonte: Netflix

Neste momento, Natasha Lyonne, uma das convidadas especiais do episódio, rebate a opinião de Michelle: “Eu nem percebi que não tinha peitos [...] quando balançou o cabelo como um chicote eu adorei”, após essa afirmação a imagem corta para o rosto de Michelle Visage que, claramente, expressa sua insatisfação com o comentário. Mais adiante no episódio, Natasha volta a rebater as críticas da jurada: “Talvez no futuro seja bom não ter peitos e bundas enormes. Talvez seja o fim disso e estamos seguindo em frente”. A busca por aceitação tem seu desfecho no episódio onze, no qual as competidoras foram desafiadas a montarem suas colegas já eliminadas, de modo a imprimir suas características.

Figura 4.35: Vanjie no episódio onze da décima primeira temporada.



Fonte: Netflix

Logo na primeira crítica Michelle comenta: “Você me fez tão orgulhosa hoje!”, ao ouvir os elogios Vanjie reage com emoção e chorando responde: “Eu só queria deixá-los orgulhosos. Eu estava frustrada.” Ainda no momento de deliberação dos jurados, mas agora sem a presença das *queens*, RuPaul salienta: “Eu amei o look tipo os homens preferem as loiras, que Marilyn e Jane Russell têm”, na sequência Michelle reforça sua opinião e acrescenta: “Tudo estava perfeito. O jeito de andar, o jeito que ela montou a Ariel ficou lindo”. De fato, a montagem apresentada por Vanjie, tanto na sua *drag*, quanto na *drag* de sua colega, se diferenciam do que ela havia apresentado na décima temporada ou no início da sua trajetória durante o décimo primeiro ciclo. É possível perceber uma naturalização que vai desde a maquiagem menos exagerada, com menos glitter, uma silhueta trabalhada com curvas e movimentos mais elegantes e “femininos”, contrastando com sua personalidade mais “gueto”, como seu próprio nome afirma ao reverenciar a expressão “banjee”. O poder performativo das afirmações de Michelle Visage podem ser observados, ainda, na fala de Vanjie no episódio treze, episódio no qual as competidoras se reúnem para falar sobre a temporada. RuPaul questiona a *queen* sobre o que a havia influenciado ao levar tantos maiôs a competição, nas suas respostas às interações que seguem a partir do questionamento podemos perceber em afirmações como “não quero ser apedrejada por Michelle Visage” e “Depois da temporada dez, eu queria fazer tudo certo. Fiz tão certo que ela [Michelle] disse: Estou farta dessa merda”, uma citação direta a Michelle Visage e a influência da jurada na transformação na corporalidade da competidora.

A partir dessa situação, podemos fazer algumas reflexões, considerando também o que debatemos até aqui sobre a importância de RDR para comunidade *drag* e *LGBTQI+*, sobre a legitimidade alcançada por RuPaul e Michelle Visage dentro do programa e a perspectiva visão *queer* sobre a arte *drag*. Butler (2003, p.237) afirma que “A performance drag brinca com a distinção entre anatomia do performista e o gênero que está sendo performado”, desta forma, o caráter natural do contrato heterossexual, ou seja, o conjunto de normas e atos performados pelo sujeito na construção de sua identidade de gênero, é posto em jogo, uma vez que na paródia do que entendemos por homem e mulher ou masculino e feminino, há a denúncia de seu caráter constituído. De tal forma, “vemos o sexo e o gênero desnaturalizados por meio de uma performance que confessa sua distinção e dramatiza o mecanismo cultural da sua unidade fabricada” (BUTLER, 2003, p.238). A fixação de Michelle Visage, e conseqüentemente do programa, pela busca de uma silhueta que acentua partes do corpo como peitos, bunda e pede por um aquendar bem feito (em relação a vagina), em um movimento de aproximação do biológico, contribuem para a manutenção de um contrato heterossexual, uma vez que compactua com a descontinuação do corpo e a ancoragem de gênero e sexo como termos inseparáveis.

Nas críticas de Michelle Visage, direcionadas à corporalidade das competidoras, durante os três ciclos analisados, foi possível perceber a presença de três discursos, referentes à silhueta, ao *high fashion couture* e a maquiagem que, de certa forma, ajudam a ancorar a representação da identidade *drag* à representação do que espera-se de uma mulher cis heterossexual. Grande parte deste imaginário vem da idealização do feminino criado pelo cinema hollywoodiano em que as personagens mulheres “são construídas de forma sexualizadas, feitas para serem olhadas” (NAVARRO, 2017, p.42), pautadas pelo desejo presente na construção do sexo e pautadas pelo imaginário masculino, onde, segundo Morin (1972, p. 40) “O corpo ideal das estrelas revela uma alma ideal”. Já abordamos como as críticas referentes à silhueta podem implicar na performance de uma competidora, vejamos então como os outros dois discursos se apresentam.

Assim como na busca por uma silhueta mais feminina, existe uma pressão para que os figurinos enquadrem-se num padrão pautado pelo glamour e por uma estética fashion. Presente no discurso do programa de forma recorrente estão os termos “couture” ou “high fashion couture”, referenciando diretamente o termo “*Haute Couture*”, criado na França para identificar a alta costura, peças de grife exclusivas feitas sob medida, que são usadas apenas em passarelas ou eventos de moda. Em relação a isso, há um constrangimento sempre que o figurino da *queen*

parece “comum”, é comum ouvir em críticas feitas por Michelle que a peça poderia ser comprada em qualquer loja ou que está mais para fantasia do que necessariamente um visual. Se traça, então, uma linha muito tênue entre o que o programa considera *camp* e o que considera fantasia.

Figura 4.36: Críticas da Michelle Visage ao figurino das queens.



Fonte: Netflix

No primeiro episódio da temporada 10, somos apresentados a Dusty Ray Bottoms, que logo intitula-se como uma “*punk girl*”, devido a seu estilo mais rock, porém visualmente o que mais chama atenção é sua maquiagem estilizada com vários pontos na superfície de seu rosto. Ao longo do episódio, Dusty revela que para o desafio principal seu objetivo é apresentar sua maquiagem, considerada uma marca registrada da *drag*, justamente pela presença dos pontos, dando um ar *Clowny*.

Figura 4.37: Dusty no primeiro episódio da décima temporada.



Fonte: Netflix

Entretanto, o conceito não agrada Michelle no *main stage* que, imediatamente pede para que a competidora explique o conceito. Mesmo assim, a jurada expressa sua incompreensão gesticulando ao perguntar: “Vamos ver isso o tempo todo?”. Dusty, nitidamente constrangida, responde que pode fazer outros tipos de maquiagem e em sequência escuta: “Certo. Espero por uma cara sem pontos da próxima vez”. Na passarela do episódio seguinte, a competidora narra

seu desfile explicando que ao contrário da semana anterior, desta vez tinha editado seu *look* que, segundo ela, a faz parecer como uma modelo francesa. As críticas dos jurados voltam-se ao seu desempenho no desafio, entretanto Michelle comenta sobre sua maquiagem: “Hoje é um ótimo exemplo de como ainda pode ser você mesma sem os pontos no rosto”, Dusty rebate falando que manteve sua marca, porém com menor ênfase. Então a jurada responde: “Não consigo vê-las. Funcionou”, arrancando risada dos demais colegas de bancada. Após isso, Dusty permanece na temporada por mais dois episódios, nesses momentos percebe-se que sua maquiagem tenta seguir o padrão estabelecido e aproxima-se de uma naturalização. Ao mesmo tempo que a jurada é dura com maquiagens mais *camp*, termo que muitas vezes é usado de forma pejorativa, ela tece elogios a traços mais delicados e que sigam padrões mais “femininos”, como acontece com os elogios voltados às competidoras Valentina, na temporada nove, Miz Cracker, na temporada dez, e Trinity Taylor, na temporada 11.

Fica claro que há, por parte do discurso do programa, um evidenciamento e, de certa forma, uma legitimação, das *queens* mais femininas, herança reinterpretada dos *Balls*. O *Realness* (realismo), ou seja, a busca máxima de aproximação à estética considerada feminina, fazia parte das competições que aconteciam no anos 80, e, de acordo com Butler (2001), envolviam uma fantasmática tentativa de atingir o realismo, ao mesmo tempo que demonstravam com clareza as normas que regulam tal realidade, desvendando o seu caráter instituído e sustentado de forma ficcional. Ao mesmo tempo que RDR coloca-se como referência, reconfigurando a cultura *drag* e a identidade *queer*, reinterpretando conceitos e os misturando com referências *pop* e cultura gay, ficam claras as normas presentes em seu discurso. Devemos nos perguntar, então, até que ponto o programa torna-se um lugar de reforço de estratégias punitivas e de reprodução de atos performativos sem um tom de crítica ou paródia. Pois como lembra Butler:

[...]a paródia não é subversiva por si mesma, e deve haver um meio de compreender o que torna certos tipos de repetição parodística efetivamente disruptivos, verdadeiramente perturbadores, e que repetições são domesticadas e difundidas como instrumentos da hegemonia cultural. (BUTLER, 2003, p.239)

Essas normas constroem-se por meio da citacionalidade⁴⁶ do gênero feminino, já que, como determinado anteriormente, devemos estar conscientes de que uma citação não é necessariamente subversiva e que em certa “desnaturalização” da norma heterossexual está uma contribuição para reforçar sua hegemonia. Pois, como argumenta Salih, (2018. p. 126) “é difícil

⁴⁶ A capacidade dos signos de serem citados em contextos diferentes.

desvincular as citações e os performativos subversivos às estruturas às quais ele se opõem”. Neste sentido, é necessário verificar as marcas de gênero presentes na corporalidade das *queens*.

4.5. Category Is⁴⁷ ...Tipificação

A partir do programa, as *queens* podem ser observadas em várias subcategorias, que descrevem e constroem estilos diferenciados da arte. Entre as terminologias que podemos encontrar no programa estão *pageant queens*, *fishy queens*, *big girls*, *comedy queens*, *campy queens*, *club kid* e *as genderfuck*⁴⁸. Estes termos, que originam-se tanto a partir da prática dos fãs quanto dentro do próprio movimento *drag*, dão conta de uma categorização que levam em consideração as mais diversas categorias, como o peso e/ou tamanho, habilidades artísticas, como o humor, referências estéticas e até a habilidade em montar-se. Ainda, algumas destas determinações funcionam por oposição como *Fishy/Campy* e *Heather/Booger*⁴⁹, dualidades que reforçam noções de o que é considerado aceito ou não dentro do universo *drag*.

As categorizações das competidoras começam mesmo antes do início da temporada. Desde o primeiro ano do *reality*, é comum a divulgação prévia do elenco junto de fotos promocionais. Com o passar do tempo esse processo todo transformou-se em uma tradição, recebendo cada vez mais atenção com os ensaios de cada temporada sendo trabalhado com temáticas diferentes, o que acabava gerando uma ansiedade por parte dos fãs. Desde a nona temporada, quando a atração passou a ser exibida pela emissora VH1, a revelação do elenco ganhou um foco ainda maior com o “*Meet The Queens*”. O formato, que é veiculado no canal do YouTube da emissora e acontece sempre em uma live, teve sua estrutura alterada entre suas três edições, porém sempre mantendo um momento de auto apresentação da competidora.

O “*Meet The Queens*” gera discussão entre os espectadores do programa, e a partir da sua exibição são formadas as torcidas, baseada nas expectativas criadas por esse primeiro contato e, então, as *queens* passam a ser categorizadas. Essas categorizações, baseiam-se num processo que está ligado ao reconhecimento de aspectos da realidade social e histórica e podem ajudar a compreender às marcas corporais apresentadas pelas *drag queens* dentro do programa. Podemos abordar esses tipos comuns de *drag queens*, como tipificações, conceito abordado por Williams (1979) em *Marxismo e Literatura*. O autor afirma que existem características típicas

⁴⁷ Em Português “A categoria é...”

⁴⁸ *Queens* de concurso, femininas, gordinhas, de comédia, exageradas, club kid e “foda-se o gênero”, respectivamente

⁴⁹ O primeiro par de expressões se refere a feminilidade da *drag*, já o segundo a sua capacidade se montar.

que constituem figuras específicas a partir das quais podemos extrapolar, uma vez que essa “figura específica [...] concentra e intensifica uma realidade muito mais geral” (WILLIAMS, 1979, p.108). Ao contrário de outras noções abordadas pelo autor, como a de reflexo, em que arte e pensamento são vistos como reflexos mecânicos da realidade, a noção de tipificação vai além da superfície ou aparência, acessando a realidade geral e essencial. Ou seja, a arte tipifica a cultura vivida, através de meios figurativos. A *drag queen*, de certa forma, ao produzirem atos performativos (Butler, 2003) tipificam as noções de gênero que estão postas na realidade social que, por sua vez, é um processo dinâmico. Podemos perceber isso, a partir do resgate histórico da arte drag, que mostra como ela se adaptou, mediada pelos aspectos sociais e políticos. Assim, o tipo pode ser compreendida “como o exemplo representativo de uma classificação significativa” (Williams, 1979, p.105). Utilizando como base terminologias que circulam no meio *drag*, já citadas nesta seção, analisando o perfil e a performance apresentados por cada uma das participantes das três temporadas do programa consideradas nesta pesquisa e tendo em vista o percurso de nossas reflexões em relação aos padrões e constrangimentos impostos pelo *reality*, chegamos a três tipos característicos: *Fishy Queens*, *Campy Queens* e *Queer*. É importante salientar que tais categorias não têm como objetivo reduzir a arte de nenhum dos sujeitos apresentados neste estudo, também não agem de forma pejorativa, no sentido de reafirmar preconceitos. Elas são interpretações de uma leitura que considera o contexto social e histórico, no qual estão inseridas, e permitem destacar com maior compreensão as marcas de representação detectadas dentro do programa.

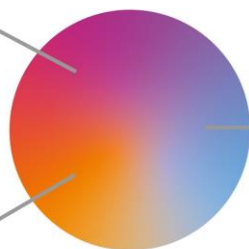
Quadro 01: Categorias baseadas na corporalidade

A principal característica deste tipo é o apreço pela feminilidade. O termo Fish (peixe, em inglês) é referência ao odor atribuído, de forma corriqueira, à vagina. Assim, ele é usado para adjetivar a drag queen que se assemelha a uma mulher cis. Há uma preocupação com o corpo, que precisa obedecer determinada silhueta. Nesse sentido muitas drag queens utilizam enchimentos, para aumentar bunda e peitos, fazendo com que a ilusão chegue o mais próximo da realidade. Outra característica, é que esse tipo de drag leva muito a sério processo de montagem e o resultado final. Isso inclui um senso estético muito afinado com moda, o uso de jóias e acessórios e principalmente uma maquiagem que imprima naturalidade. O que faz elas conhecidas por serem polidas.

FISHY QUEEN

CAMPY QUEEN

O camp enquanto qualidade estética está presente na moda, no comportamento e em objetos variados, e demonstra um apreço pelo não natural, por estilos exagerados, excêntricos e artificiais. Uma Campy Queen não tem pretensão de se parecer exatamente como uma mulher, porém ainda atende a um padrão de gênero. Sua estética remete às queens mais antigas e está ligada ao lado cômico e caricato da arte. Tal teor cômico não está presente apenas na sua sinceridade típica ou nas piadas, é algo intrinsecamente visual. Elas apresentam um visual exagerado, uma maquiagem carregada, semelhante a estética clown. A preocupação em ser polida varia muito de performer para performer.



Todo homem de peruca e salto alto ou mulheres parodiando o padrões que a elas são impostos, podem ser considerados corpos queer. Porém, escolhemos esse termo como denominação desta categoria, pois nelas se encontram os corpos menos domesticados. Incluímos neste tipo aquelas drag queens que subvertem às noções de gênero ao eliminar as barreiras existentes, combinando características masculinas e femininas. A existência dessas queens é uma performance artística/política, elas costumam se classificar como concept queens, enfatizando que todos os aspectos da montagem e do seu comportamento é antecipadamente pensado. Outra característica muito forte é ambiguidade sexual estampada nas suas escolhas andrógenas.

QUEER

Fonte: Autor.

As *Fishy Queens* do programa apresentam-se como estrelas, *showgirls* geralmente ligadas aos *clubs*. Logo de cara, o que chama atenção são as semelhanças tanto físicas quanto de comportamento em relação às características do estereótipo feminino. Algumas delas, inclusive, podem ser consideradas *biological queens*, no caso das *drags* que buscam ao máximo uma verossimilhança com o corpo biológico da “mulher”, como o caso de Valentina, na nona temporada. A maior referência desse tipo de *queen* são modelos femininos da mídia, como cantoras pop e atrizes do cinema. É neste lugar de inspiração que tem origem a figura idealizada da vadia, presente na performance destas participantes.

Tomemos como exemplo a participante Brooke Lynn Hytes que, no “*Meet The Queens*”, apresenta-se como uma *pageant queen*, alta e sensual. Entre as características citadas por ela estão, o apreço pela moda, o apelo corporal e uma elegância que reflete não apenas em seu corpo, mas em seu comportamento. Ao citar o porquê deve ser a ganhadora da temporada, Brooke responde: “sou o pacote completo, eu sou talentosa, linda, inconvenientemente

engraçada.”. Outro ponto que podemos levar em consideração, é sua afirmação “Um grande equívoco sobre mim é o de que não tenho personalidade”. Ela reflete uma concepção muito comum sobre as *fish queens*, consequência tanto da dicotomia beleza/inteligência, ainda presentes nos discursos atuais, quanto do fato de uma parcela dessas *drag queens* focarem exclusivamente nos concursos de beleza ou montarem-se apenas para alimentar suas redes sociais, excluindo das suas rotinas as performances em casas noturnas e afins, o que denotaria certa noção de personalidade.

Figura 4.38: Brooke Lynn Hytes no Meet The Queens



Fonte: Netflix

Brooke foi uma das finalistas da décima primeira temporada, sendo uma das favoritas pelos fãs desde o primeiro episódio. Em sua performance, durante a competição, ela entregou justamente o que era pedido pelo discurso do programa, sendo, em algumas situações, questionada e pressionada a ousar mais, já que uma das únicas críticas referentes a ela durante o ciclo foi relegada ao fato da *queen* ser “perfeita” demais.

Figura 4.39: Looks de Brooke Lynn Hytes durante a temporada.



Fonte: Netflix

Como é possível ver no Quadro 2, a maioria das participantes que entram de RDR podem ser consideradas *fish queens*, há também, entre as finalistas de cada temporada, um número maior de *queens* deste tipo. A maior parte das competidoras mais novas que participam da competição, também podem ser classificadas como *fishy queens*, isso pode sinalizar que as práticas regulatórias da arte *drag* entregues por RDR podem, de fato, estar influenciando toda uma maneira de perceber este universo por parte de uma nova parcela de jovens performers que cresceram acompanhando o programa.

Quadro 02: Participantes por temporada

	Fishy Queen	Campy Queen	Queer
T9	Valentina Trinity The Tuck Shea Couleé Peppermint Kimora Blac Farrah Moan Alexis Michelle	Nina Bonina Brown Jaymes Mansfield Eureka O'Hara Charlie Hides	Sasha Velour
T10	Blair St. Clair Kalorie Karbdashian-Williams Mayhem Miller Monét X Change	Asia O'Hara Dusty Ray Bottoms Eureka O'Hara Monique Heart	Aquaria

	Vanessa Vanjie Mateo Kameron Michaels	The Vixen Yuhua Miz Cracker	
T11	Ariel Versace Brooke Lynn Hytes Kahanna Montrice Mercedes Iman Diamond Plastique Tiara Ra'Jah O'hara Scarlet Envy Silk Ganache Soju Vanessa Vanjie Mateo	A'Keria C. Davenport Honey Daveport Nina West Shuga Cain	Yvie Oddly

Fonte: Autor

Um segundo grupo de *queens* se destaca dentro do programa por estilos irreverentes que surgem a partir da mistura de referências inusitadas e transformam-se a todo momento. Este grupo, chamamos de *Campy Queen*, visto que o seu visual, feminino, porém despretensioso, aproxima-se da estética *camp*, definida por Susan Sotang (1964) como uma expressão exotérica que descreve certa sensibilidade relacionada ao exagero, artifício e estilização. Segundo a escritora,

O Camp vê tudo entre aspas. Não é uma lâmpada, mas uma "lâmpada", não uma mulher, mas uma "mulher". Perceber o Camp em objetos e pessoas é entender que Ser é Representar um papel. É a maior extensão, em termos de sensibilidade, da metáfora da vida como teatro. (SOTANG, 1964, p.4)

Esse tipo de *drag* abre mão do realismo, buscado pelas *fishy queens*, em prol de uma performance mais caricata, tendo como base sua personalidade. Visto assim, percebemos que dentro do programa, essas competidoras são as que mais apresentam mudança e as que mais sofrem com os constrangimentos impostos pelos padrões do programa, peguemos como exemplo a participante Nina West, da décima primeira temporada: “Eu sou suave, feminina... Não, eu não sou. O tipo de drag que eu sou é grande, camp, clássica, sou o velho homem de vestido, e estou celebrando isso.”

A apresentação de Nina no “*Meet The Queens*”, causa certa perturbação, uma vez que a todo momento ela delimita sua função enquanto performer e seu papel enquanto homem gay. Em vários momentos a participante hesita em definir o estilo de sua *drag*, as inspirações citadas - Paul Reubens, Muppets, Disney, Barney, Steve Martin e “homens engraçados da comédia” -

mostram que existe, em sua arte, inúmeras e inusitadas possibilidades, as quais a competidora descreve a todo momento como *camp*. Ao citar os motivos pelos quais devia vencer a temporada, Nina destaca o fato de representar não apenas as *big girls* mas também os garotos que fazem *drag* e então comenta: “Eu sou tanto uma ilusão, quando a arte drag”.

Figura 4.40: Nina West no Meet The Queens



Fonte: Netflix

Durante a competição, as escolhas estéticas de Nina West foram, por diversas vezes, criticadas por não se encaixarem na visão do programa e sua performance foi sendo redesenhada, conforme as críticas eram materializadas na maquiagem e corpo de sua *drag*. Vemos isso acontecer de forma clara nos episódios seis e sete da décima primeira temporada. No primeiro momento, após a *runway* Michelle a elogia pelo desempenho no desafio da semana, uma sequência de acrobacias, porém volta seus comentários ao visual da competidora (Figura 4.41).

Figura 4.41: Nina West no episódio seis da décima primeira temporada.



Fonte: Netflix

Visage diz que quer ajudá-la com algo, então começa a ressaltar a grande proporção de partes do corpo de Nina, tanto naturais como o ombro, quanto artificial, no caso os dois adereços usados como peitos, nesse sentido, a jurada afirma que é preciso balancear a parte de cima com parte de baixo para “fazer uma silhueta mais agradável”. Mais a frente no episódio, nome da atriz, uma das juradas convidadas do episódio, comenta que não se pode esperar ganhar o programa apresentando um visual como o de Nina. A competidora fica entre umas das três piores da semana, mesmo sendo elogiada pelo seu desempenho no desafio principal, porém é salva da eliminação por RuPaul, que avisa: “tenho uma palavra para você: proportionazing”.

Figura 4.42: Michele comenta look de Nina West.



Fonte: Netflix

No episódio seguinte, as preocupações de Nina voltam-se para moldar sua *drag* de forma a agradar os jurados. Por isso, ganha destaque em vários momentos do episódio em que enfrenta problemas em criar as proporções “adequadas”. Em um confessional ela relata que busca inspiração em um dos quadros de RuPaul presentes na *workroom* e que seu objetivo é mostrar aos jurados que está conseguindo melhorar a sua *drag*. Em uma interação com Brooke Lynn Hytes, a *queen* comenta que não quer “exagerar”, caso contrário seu visual não ficará incrível. Esses momentos mostram um discurso muito diferente, por parte de Nina, em relação ao apresentado no “Meet The Queens, onde ela afirmava estar disposta a celebrar seu estilo *camp*.”

Figura 4.43: Nina West desabafa com Brooke.



Fonte: Netflix

No *mainstage*, mais uma vez, as críticas centram-se nas proporções de seu corpo. Michelle comenta que a silhueta da *queen* havia apresentado melhoras, entretanto, mesmo com a adição de volume no “bumbum”, era preciso arredondar os quadris. Mais à frente no episódio, ao debaterem sobre a participante, Michelle e Ross Mathews mostram-se satisfeitos por Nina estar disposta a “melhorar sua drag”, referindo-se ao esforço da participante para se enquadrar nos padrões impostos no *reality*.

Figura 4.44: Michele comenta look de Nina West.



Fonte: Netflix

O discurso majoritário de RDR legitima a construção da arte *drag* sobre parâmetros do *realness*, uma busca pela naturalização e máxima aproximação às concepções hegemônicas do que é considerado ser mulher dentro da sociedade. Isso, por meio da criação de normas que, como já discutimos na seção anterior, regulam, em termos de aceitável e não aceitável, o que é uma boa maquiagem, um bom visual e uma boa silhueta. De tal forma, cria-se uma tensão que reforça as noções dicotômicas entre o *fish* e o *camp*, forçando as *campy queens* a reforçarem a ilusão do feminino e, de mesmo modo constrangedor, faz com que as *fish queens* busquem um nível a mais de “polidez”, recorrendo até a processos cirúrgicos de correção corporal após o programa.

Considerando que *drag* é uma arte, é fácil pensar que existe uma fluidez entre essas duas categorias, afinal ambas acessam o feminino de forma diferente, o que também acaba demonstrando a contingência do próprio gênero. Desta forma, nada é fixo. Entretanto, desde o início de RDR, existem performers que puxam esses limites ao máximo, nos lembrando das potencialidades da arte *drag* em bagunçar nossas noções de identidade e desejo relacionados ao gênero e a sexualidade. São exemplos de corpos não tão dóceis, mas que mesmo assim fizeram sucesso no programa, Sharon Needles – quarta temporada; Milk – sexta temporada; e Acid Betty – oitava temporada.

Figura 4.5: Sharon Needles, Milk e Acid Betty.



Fonte: Drag Race Wiki

Quando observa-se as últimas três *drag queens* coroadas pelo reality, é possível perceber algumas semelhanças. Além de todas terem vencido o programa com uma idade abaixo dos trinta anos, o que significa que RDR é uma de suas principais referências sobre cultura *drag*, suas personas conectam-se por serem pensadas de formas peculiares. As três vencedoras, por exemplo, consideram-se “*concept queens*”, ou seja, agregam conceito a sua arte. Esse conceito materializa-se por meio da quebra das barreiras da identidade de gênero, referências diretas a escolas artísticas, bem como ao club kid e um posicionamento, tanto auto referencial quanto atribuído durante a competição, que vai além do ser diferente e constrói-se em um discurso de singularidade. Tal posição aciona uma referencialidade as demais competidoras, e coloca Sasha, Aquaria e Yvie em uma posição distinta dentro da identidade *drag* apresentada por RDR. Embora exista uma nuvem que paira sobre as significações do termo *queer*, o que gera discussão em alguns lugares, como no Brasil, sobre seu uso, escolhemos usá-lo para definir esse terceiro tipo de *drag*, de corpos que fogem ao máximo do poder disciplinar (FOUCAULT, 2014) imposto pelo programa.

Figura 4.46: Sasha Velour, Aquaria e Yvie Oddly.



Fonte: Drag Race Wiki

Para sermos mais claros, cabe fazer um link com o momento vivido no período em que se deram as coroações das três participantes, de 2017 a 2019. Embora não possamos dizer que exista uma aceitação da sociedade hegemônica à comunidade LGBTQI+, podemos sim observar certas naturalizações. Isso decorre tanto do crescente número de políticas públicas em prol da comunidade - podemos citar a aprovação, em 2015, da união civil entre pessoas do mesmo sexo pela Suprema Corte Americana e a criminalização da homofobia no Brasil, em 2019; quanto de uma democratização do acesso e produção de conteúdo proporcionado pela internet, em plataformas como o YouTube, e também deve-se considerar o impacto do próprio programa na sociedade. Sobre o YouTube, que é a maior plataforma de vídeos do mundo, em questão de acesso e acervo, podemos comentar, por exemplo, a respeito da popularização de canais sobre maquiagem comandados por homens gays, pessoas não binárias, gênero fluído, que usam perucas, sendo *drag* ou não, enfim, a naturalização de atos que contestam o contrato sexual, que é legitimado de certas formas, como na visibilidade alcançada por esse público na publicidade de muitas marcas conhecidas.

Podemos contextualizar a performance de Aquaria, vencedora na décima temporada, neste sentido. Durante toda temporada, a *drag queen* mostrou uma construção estética e comportamental andrógina. Essa característica é perceptível na construção de seus visuais, o uso das potencialidades do seu próprio corpo, sem adição de seios ou hipersexualização.

Figura 4.7: Looks da Aquaria durante a décima temporada.



Fonte: Drag Race Wiki

No sexto episódio da décima temporada, enquanto narra seu desfile na runway, a *queen* afirma: “Aquaria é um personagem não-binário, então estou mostrando o lado mais garoto da Aquaria”. Já no desafio principal do episódio onze, que consistia em apresentar seu lado bom e ruim, a vencedora ressalta que sua *drag* é sobre expandir a percepção das pessoas sobre beleza, estilo e gênero. Noção de beleza é algo que Yvie Oddly, vencedora da décima primeira temporada, reinterpreta na sua performance durante a competição. Em sua apresentação no “Meet The Queens” fica claro que sua *drag* foi construída a partir de um lugar de abjeção do próprio performer em relação às outras pessoas, isso reflete na sua visão sobre a arte *drag*.

Figura 4.48: Yvie Oddly no Meet The Queens.



Fonte: Netflix

Ela transforma os problemas físicos, causados pela síndrome de Ehlers Danlos, grupo complexo de doenças hereditárias raras que afetam os tecidos conjuntivos, que pode levar a perda dos movimentos corporais em estética, moldando seus movimentos e comportamento, que se afastam dos padrões esperados em uma *drag*. Em uma de suas afirmações Yvie aponta: “Eu entrego o normal muito bem, mas não super convincente”, neste sentido, ela classifica como genérico o ato de imitar o feminino, assim a partir do estranhamento, de elementos esquisitos e chocantes, ela busca trazer a “verdade” em sua arte.

Figura 4.49: Yvie Oddly no episódio final, com um look sem marcas de gênero.



Fonte: Netflix

Sasha Valour, vencedora da nona temporada, viu sua performance ganhando força conforme os episódios avançaram. Durante a competição ela ficou conhecida por sua inteligência e por trazer em sua *drag* um forte discurso *queer*, de desconstrução das noções de gênero. Nela, vemos também marcas de uma construção andrógina e fluída, que se manifesta tanto na sua atitude quanto na sua corporalidade.

Figura 4.50: Sasha Valour, mistura arte e criatividade.



Fonte: Netflix

Ao compor um dos versos que fazem parte do *remix* da música “*Category Is...*”, como é tradicional no encerramento de cada temporada, Sasha resume bem sua visão da arte *drag* e consequentemente o que espera transmitir com ela.

Olhos brilhantes e sobrancelhas grossas
Seja o estranho que quer ver no mundo
Sasha Valour conta com a inteligência
Azar o da beleza, deixe os monstros reinarem
Se você quer fazer parte da revolução
Inovar é minha solução
Use uma coroa e foda-se o gênero
Dobre as regras e não se renda
Uma rainha que pensa, fala com o coração
Ela é mais estranha que ficção, melhor que arte
Eu... sou mais verdadeira que real
Sou uma vadia mágica, querida
É como me sinto

As três *drag queens* destacam-se de suas concorrentes porquê de certa forma apresentam uma consciência *queer*, mostrando um lado mais político da arte. Esse é um indicativo de que, mesmo com os padrões impostos pelo programa, que transmite sua visão limitadas pelo cerco

de carisma, originalidade coragem e talento, a arte *drag*, assim como apontado por Butler (2003), continua com potencialidade de dramatizar o mecanismo cultural da sua unidade fabricada. Ainda assim, é válido notar que muitas formas de se fazer *drag* são invisibilizadas pelo regime regulatório do programa. A proibição formal da participação de mulheres trans e cis gênero na competição é um exemplo. A legitimidade conquistada por RuPaul dentro da comunidade LGBTQI+, e cada vez mais sobre o restante da sociedade, a coloca em uma posição de poder que permite estabelecer critérios sobre quais contribuições são ou não são efetivas na produção da arte *drag*.

Considerações Finais

No percurso deste trabalho, tivemos a oportunidade de entender elementos fundamentais para a compreensão da organização da sociedade e das suas lógicas no que diz respeito a questões identitárias dos sujeitos que a compõem. Tendo os Estudos Culturais como base teórica e metodológica, concordamos com uma identidade historicamente definida, construída no interior de formações discursivas específicas, e não como algo natural e biológico. Assim, ressalta-se a importância da representação na construção do imaginário social, bem como da identidade de grupos minoritários e na manutenção ou ruptura de tabus estabelecidos sobre eles; e de uma realidade material que implica diretamente em nossas relações com o corpo, sexo e identidade de gênero.

Analisar as marcas de representação da identidade de gênero e da sexualidade, performados pelas *drag queens*, por meio dos sentidos presentes em RDR, como propomos no objetivo principal deste trabalho, nos fez observar tal produto por diferentes perspectivas. Como produto midiático, que se constrói dentro do gênero de *reality TV*, acionando um leque de referências a cultura *pop* e a cultura LGBTQI+, trazendo discursos que, ao mesmo tempo que se mostram relevantes para sua audiência, apresentam potencial, que se encontra no âmbito da representação das identidades *queer* ali postas, seja ao reproduzir padrões ou ao tentar superá-los. Desta forma, ao revisitar a cultura *drag*, podemos considerar o programa como um vetor desta cultura, atuando ativamente na sua remodelação, no que podemos, em certa medida, compreender como uma relação de homologia, como nos traz Williams (1979), já que o *reality* estabelece processos e práticas que acabam sendo assimilados como parte constituinte e reconhecíveis do que é ser e fazer *drag*. Por fim, compreendemos RDR como um produto cultural que, nos últimos dez anos, construiu seu espaço e legitimação não somente perante a comunidade LGBTQI+, mas também em amostras de outras parcelas da sociedade. A partir da análise cultural compreendemos não somente o texto em si - na busca de responder nossos objetivos específicos de identificar os discursos utilizados no show para construção da representação *drag*; Verificar quais são as marcas corporais apresentadas pelas *drag queens* no programa; e Construir uma tipificação a partir das marcas verificadas - mas também, compreendemos o percurso da arte *drag* pela história, percebendo que sua visibilidade oscilou conforme a arte era incorporada ou dissociada da cultura hegemônica.

Neste sentido, a Teoria *queer* nos permitiu olhar para essas questões a partir de uma visão insubordinada, que questiona as relações de poder, que se compromete com aqueles

sujeitos abjetos e com uma multidão de corpos estranhos às normas ficcionais impostas pelo contrato heterossexual hegemônico. A arte *drag* mostrou-se, ao longo da história, uma oportunidade de desestabilizar e questionar as lógicas de gênero e de sexualidade impostos culturalmente, a partir de um processo de agência na fabricação do corpo, não para uma troca de gênero, mas, sim, pela aproximação, afirmação e subversão. Analisar um evento cultural como é RDR que, creio eu, deixará sua marca na cultura *drag*, assim como o cenário dos *Balls* ou o movimento *Club Kid*, nos permite ver em ação como certas práticas regulatórias agem, mas também a potência de descontinuação da subversão.

Aprendemos neste trabalho que a construção do gênero é punitiva àqueles que fogem à norma consensual. Todavia, a inexistência de uma identidade original demonstra as farsas dicotômicas às quais somos sujeitados. Em sua formulação, enquanto *reality show* e produto cultural, RDR é um lembrete de que paródia do gênero nem sempre é disruptiva e que em muitos casos, a montagem revela-se uma forma de afirmar as barreiras de gênero pela repetição de atos e da docilização da arte.

Nossa análise foi construída na junção de apontamentos de aspectos que estão postos na sociedade, mais especificamente no texto e no contexto de RDR. Assim, podemos dizer que nossa contribuição está na soma e no volume que essa monografia, junto de inúmeros artigos, dissertações, teses e ensaios irá formar e, conseqüentemente, no incômodo gerado àqueles que tem por objetivo manter vivos os contratos punitivos hegemônicos.

Cabe ressaltar também que este trabalho se deu a partir de diversas lentes. Teve aquela do fã de *Drag Race* que não perde uma temporada e vibra junto das amigas a cada final. Teve a do graduando e jovem pesquisador descobrindo que podia conhecer mais sobre si mesmo dentro da pesquisa. E, espero, a lente do pensamento crítico, resultado de uma jornada, iniciada no ensino médio, dentro do ensino federal, gratuito e de qualidade.

Referências Bibliográficas

ABRIC, J. C. **A abordagem estrutural das representações sociais**. In: MOREIRA, A. S. P.; OLIVEIRA, D. C. (Org.). Estudos interdisciplinares de representação social. 2. ed. Goiânia: AB, 2000. p. 27-37.

AMANAJÁS, Igor. Drag Queen: **Um percurso histórico pela arte dos atores transformistas**. Revista Belas Artes: São Paulo, 2015.

AZEVEDO, Fábio. **O conceito de cultura em Raymond Williams**. Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade (RICS) São Luís - Vol. 3 - Número Especial Jul./Dez. 2017.

BAILEY, Marlon. **Gender/Racial Realness: Theorizing the Gender System in Ballroom Culture**. Feminist Studies, Vol. 37, n. 2, 2011, p. 365-386.

BAKER, Roger. **Drag: a History of Female Impersonation in the Performing Arts**. Nova Iorque: New York University Press, 1994.

BUTLER, Judith. **Bodies that matter**. On the discursive limits of “sex”. New York: Routledge, 1993.

_____. **Corpos que pesam**: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). O Corpo Educado: pedagogias da sexualidade. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 152-172.

_____. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BAKER, Roger. **Drag: a History of Female Impersonation in the Performing Arts**. Nova Iorque: New York University Press, 1994.

CASSETTI, Francesco; CHIO, Federico Di. **Análisis de la televisión**: instrumentos, métodos y prácticas de investigación. Barcelona: Paidós, 1999

CASTRO-GOMES, Santiago. **Apogeo y decadencia de la teoría tradicional**. Una visión de los intesticios. In: WALSH, Catherine (Org.) Estudios culturales latinoamericanos. Quito: Univ. Andina Simón Bolívar/Ediciones Abaya-Yala, 2003.

CEVASVO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams**. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 2001.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez Lições Sobre Estudos Culturais**. Boitempo: São Paulo, SP, Brasil. 2003.

CHALABY, Jean K. **At the origin of a global industry**: The TV format trade as an Anglo American invention. Media, Culture & Society, n.34. Londres: Sage, 2012, p.36-52.

_____. **The Format Age: Television’s Entertainment Revolution**. Londres: Polity Press, 2016.

_____. **The making of an entertainment revolution**: How the TV format trade became a global industry. European Journal of Communication, 26, 4. London: Sage, 2011, p.293-309.

CURI, P. **A TV deles: Fãs brasileiros assistindo à programação norte-americana.** Revista Comunicación, Nº10, Vol.1, 2012, P.1199-1210.

DA SILVA, Tomaz Tadeu et al. A produção social da identidade e da diferença. Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, p. 73-102, 2000.

DICK, Hebdige. **Subcultures: the meaning of the style.** Taylor & Francis e-Library, 2002.

DURKHEIM. Emile. **Representações individuais e representações sociais.** In: _____. Sociologia e Filosofia. São Paulo: Ícone, 1994. p. 9-54.

ECOSTEGUY, Ana Carolina. **Stuart Hall e feminismo.** Revisitando relações, V.10 - Nº 3 set/dez. 2016. São Paulo, p. 61-76.

FOUCAULT, Michel, **Nietzsche, la généalogie, l'histoire.** In: *Dits et Écrits*, vol. 2: 1970-1975, Paris, Gallimard, 1994 (Trad. Bras. Elisa Monteiro, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2015. 3ªed.).

_____. História da Sexualidade I: A Vontade de Saber. Rio de Janeiro: Graal, 2014.

GOMES, Itania Maria Mota. **Efeito e recepção: interpretações do processo receptivo em duas tradições de investigação sobre os media.** Rio de Janeiro: e-papers, 2004.

HALL, Stuart. WOODWARD, Kathryn. **Identidade e Diferença.** Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Editora Vozes. Brasil, 2000.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais.** Organização de Liv Sovik; Tradução de Adelaine La Guardia Resede et al. Belo Horizonte: UFMG. 2003.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade;** tradução Tomáz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. **Cultura e representação.** PUC-Rio, 2016.

GOMES, Itania Maria Mota. **Raymond Williams e a hipótese cultural da estrutura do sentimento.** In: GOMES, Itania Maria Mota; JANOTTI JUNIOR, Jader. Comunicação e estudos culturais. Salvador: eDUFBA, 2011.

JESUS, Jaqueline. **Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos.** Brasília: Publicação online, abr. 2012. Disponível em: sertao.ufg.br/up/16/o/.pdf?1334065989. Acesso em 13 de nov. 2019.

JOHNSON, Richard. **Estudos Culturais: Uma introdução. O que é, afinal, Estudos Culturais?** In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). O que é, afinal, Estudos Culturais? Belo Horizonte: Autêntica, 2010. (p.07-131)

JODELET, D. **Representações sociais: um domínio em expansão.** In: JODELET, D. (org.). As Representações sociais. Rio de Janeiro: Eduerj, 2002.

LAGE, Gabriel. **A relevância dos Club Kids para o meio drag à partir do conceito de semiosfera lotmaniano.** XXIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – Belo Horizonte - MG – 7 a 9/6/2018.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Autêntica: São Paulo, 2018.

LUCIA, Maria Patriota. **Teoria das Representações Sociais: Contribuições para a apreensão da realidade**. Serviço Social em Revista, Volume 10 - Número 1 Jul/Dez 2007.

MATT, R. **RuPaul's Drag Race Recap: Make Season 11 Great Again**. Vulture. 2019. Disponível em: vulture.com/2019/03/rupauls-drag-race-recap-season-11-episode-4.html. Acesso em: 13 nov. 2019.

MISKOLCI, Richard. **A Teoria Queer e a questão das diferenças**. In: CONGRESSO DE LEITURA NO BRASIL, (COLE) 16, 2007, Campinas. Anais... Campinas: ALB Associação de Leitura do Brasil, v.1. p.1-19. 2017

MITTEL, Jason. **Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture**. New York: Routledge, 2004

MORAES, Marcos. 2018. **Genealogia - Michel Foucault**. In: Enciclopédia de Antropologia. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/conceito/genealogia-michel-foucault>. Acesso em 13 de nov. de 2019

MOSCOVICI, S. **Representações sociais: investigações em psicologia social**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual**. 2 ed. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PHILLIPS G, Peterson et al. **House/Ball culture and adolescent AfricanAmerican transgender persons and men who have sex with men: A synthesis of the literature**. AIDS Care, 2011, p. 515–520. Doi: 10.1080/09540121.2010.516334.

RIBEIRO, Irineu. **A TV no armário: a identidade gay nos programas e telejornais brasileiros**. Edições GLS: São Paulo, 2010.

RICH, Adrienne. **Heterossexualidade compulsória e existência lésbica**. Bagoas, Rio Grande do Norte, v. 4, n. 5, p. 17-44, jan./jun. 2010.

ROCHA, D. C. (2010). **Reality TV e reality show: ficção e realidade na televisão**. E-Compós, 12(3). <https://doi.org/10.30962/ec.387>.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Tradução de Guacira Lopes. San Diego State University, 2018.

SANTOS, Joseylson. **Cuerpos, Emociones Y Sociedad**. Córdoba, nº9, ano 4, p. 65-74, 2012.

SCHULMAN, Norma. **O Centre for Contemporary Cultural Studies da Universidade de Birmingham: uma história intelectual**. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). O que é, afinal, Estudos Culturais? Belo Horizonte: Autêntica, 2010. (p.167-229)

SCHWADE, E. **Heterossexualidade compulsória e continuum lesbiano: diálogos**. Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades, v. 4, n. 05, 27 nov. 2012.

SPARGO, Tamsin. **Foucault e a teoria queer**. Autêntica: Belo Horizonte, 2017.

STEFFEN, Lauren. HENRIQUES, Mariana. FILHO, Flavi Ferreira. **Análise Cultural-Midática como Protocolo teórico de pesquisas em comunicação**. E-Compós, Belo Horizonte - MG, 05 a 08 de junho de 2018.

THE Power of the Confessional: Strategy and Complaining on Reality TV. The Artifice. 2018. Disponível em: the-artifice.com/confessional-strategy-complaining-reality-tv/. Acesso em: 13 nov. 2019. TURNER, Graeme. (1990). **British Cultural Studies: An Introduction**. Boston, Unwin Hyman.

TREVISAN, J. Silvério. **Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia a atualidade**. Objetiva: Rio de Janeiro, 2018.

TURNER, Graeme. (1990). **British Cultural Studies: An Introduction**. Boston, Unwin Hyman.

WILLIAMS, Raymond. **A Cultura é de Todos**. 1958.

_____. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. (p.77-138 / Teoria cultural)

_____. **La larga revolución**. Nueva Vision Saic, 2003. Traducción de Horacio Pons.

WITTIG, M. **The Mark of Gender**. Feminist Issues.une 1985, Volume 5, Issue 2, p 3–12.