

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

ARTHUR GUEDES MESQUITA

“WE'RE ALL BORN NAKED AND THE REST IS DRAG”:

Corporalidades transviadas e textualidades *drag* a partir de *RuPaul's Drag Race*

BELO HORIZONTE

Setembro de 2022

Arthur Guedes Mesquita

“WE'RE ALL BORN NAKED AND THE REST IS DRAG”:

Corporalidades transviadas e textualidades *drag* a partir de *RuPaul's Drag Race*

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, na linha de pesquisa Textualidades Midiáticas

Orientador: Prof. Dr. Carlos Magno Camargos Mendonça

Belo Horizonte

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas — FAFICH/UFMG

Setembro de 2022

301.16 Mesquita, Arthur Guedes.
M582w "We are all born naked and the rest is drag" [manuscrito] :
2022 corporalidades transviadas e textualidades drag a partir de
RuPauls Drag Race / Arthur Guedes Mesquita. - 2022.
139 f. : il.
Orientador: Carlos Magno Camargos Mendonça.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
Inclui bibliografia.

1. Comunicação – Teses. 2. Drag queens - Teses.
3. Reality Show (Programas de televisão) – Teses.
I.Mendonça, Carlos Magno Camargos . II.Universidade Federal
de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
III.Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

FOLHA DE APROVAÇÃO

**""WE'RE ALL BORN NAKED AND THE REST IS DRAG"": Corporalidades transviadas e
textualidades drag a partir de RuPaul's Drag Race"**

ARTHUR GUEDES MESQUITA

Tese de Doutorado defendida e aprovada, no dia **trinta de setembro de 2022**, pela Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Carlos Magno Camargos Mendonça
orientador - FAFICH-UFMG

Prof. Dr. Carlos Frederico de Brito d'Andréa
FAFICH-UFMG

Prof. Dr. Felipe Viero Kolinski Machado
UFOP

Profª. Dra. Ana Paula Vencato
FAE-UFMG

Profª. Dra. Joana Ziller de Araújo Josephson
FAFICH-UFMG

Belo Horizonte, 30 de setembro de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Frederico de Brito D Andrea, Professor do Magistério Superior**, em 30/09/2022, às 17:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Anna Paula Vencato, Professora do Magistério Superior**, em 30/09/2022, às 17:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Magno Camargos Mendonca, Professor do Magistério Superior**, em 10/10/2022, às 16:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Joana Ziller de Araujo Josephson, Professora do Magistério Superior**, em 17/10/2022, às 15:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Felipe Viero Kolinski Machado Mendonça, Usuário Externo**, em 17/10/2022, às 18:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1797905** e o código CRC **2FA0552C**.

Agradecimentos

Iniciar a empreitada de um doutorado é, por si só, um desafio. Já teria que agradecer à minha família — em especial minha mãe, minha irmã e meu padrasto que sempre me apoiaram, torceram e acreditaram que eu daria conta — e aos amigos que fiz na jornada acadêmica (Pams, Gueibs, Bibs, Aninha, Samu e Rafa durante o mestrado e Felipe, Igor, Ettore, Ana, Marcela, Gregório e Beto durante o doutorado). Mas passar por esse processo durante uma pandemia global me fez recalibrar as rotas e valorizar ainda mais quem esteve ao meu lado para que esse trabalho se tornasse possível.

Agradeço ao meu orientador Carlos Mendonça por todo o apoio durante essa jornada. Não só me apontou os caminhos mais proveitosos nos estudos e na escrita, como me acolheu em todos os percalços, sem nunca perder de vista a oportunidade que nosso trabalho tinha de agregar ao campo. Tudo isso combinado ao fato de que, assim como eu, ele também se afetava pelo fenômeno, pelo programa e pela cena *drag* como um todo. *Obrigado, pssor!*

Agradeço também à minha banca de qualificação, professoras Joana Ziller e Ana Paula Vencato e professor Carlos d'Andréa. Suas contribuições, seus comentários e sua leitura cuidadosa e interessada me abriram portas que fizeram toda a diferença na maneira como tentamos articular as textualidades no e a partir do fenômeno. O privilégio que foi — e é — ter uma banca tão presente na minha formação me faz ter ainda mais orgulho das páginas que disponibilizo aqui. *Muito obrigado!*

Agradeço a quem me ajudou a cuidar da minha saúde mental durante esse período: meu psicólogo André Alves e minha psiquiatra Luísa Lisboa. Nos momentos em que não enxerguei muita saída, a disponibilidade, o acolhimento e a qualidade dos cuidados que me ofereceram foram fundamentais para que eu visse uma luz no fim do túnel. Além disso, reitero o quão grato sou pelo colega e amigo Igor que propôs o nosso desabafaço quinzenal para nos sentirmos menos sozinhos durante a escrita das nossas teses. *Muito obrigado, amigo!*

Agradeço, principalmente, ao meu parceiro de vida Raul por estar ao meu lado a cada passo dessa caminhada. Com toda a paciência, sempre esteve disponível para ouvir múltiplas vezes cada frase escrita aqui. Agradeço por compartilhar comigo sua paixão pela cena *drag* e por me motivar a ser a minha melhor versão em tudo o que eu faço. *Obrigado por ser o melhor companheiro que eu poderia ter ao meu lado! Esse trabalho é nosso.*

Resumo

Este estudo está dedicado à articulação de textualidades *drag* a partir da experiência do pesquisador com esse universo, tendo como ponto de partida o *reality show* estadunidense *RuPaul's Drag Race*. Para isso, temos por pressuposto que corpos *drag* são montados por meio de dimensões éticas, estéticas e políticas constituídas a partir de dinâmicas próprias; que não apenas dão-se a ver com relativa transitoriedade a partir das múltiplas normatividades; mas que propõem novos arranjos identitários expressos nas materialidades de seus corpos que não dizem apenas dos tensionamentos dos gêneros. Para nós, o corpo *drag* resulta de um manejo de linguagem e vivências, de ocupação de territórios existenciais e físicos — não estando limitados a ser apenas um suporte de signos e sim um instrumento que, ao apresentá-los, aponta para a transformação. Na organização da pesquisa, trouxemos um mapeamento de práticas performáticas, espalhadas no espaço e no tempo, que embasam o que compreendemos como cena *drag* contemporânea. Relacionamos conceituações e referências teóricas relativas aos estudos de gênero, de sexualidade e de plataforma para direcionar nosso olhar sobre o fenômeno, que se expande por meio dos fluxos de informação — e de textualidades — propagáveis por meio das plataformas digitais. Esse ponto, inclusive, foi fundamental para a escrita afetiva do trabalho, na qual a relação do pesquisador com o programa, a partir das potencialidades das plataformas, se apresentou como fio condutor para seguirmos as textualidades *drags* na cena que observamos.

Palavras-chave: *Drag*; Corpos transviados; Plataforma; Textualidades; *RuPaul's Drag Race*

Abstract

This study is dedicated to the articulation of drag textualities from the researcher's experience with this universe, taking as a starting point the American reality show RuPaul's Drag Race. For this, we assume that drag bodies are assembled by ethical, aesthetic and political dimensions constituted from their own dynamics; that not only show themselves with relative transitoriness from the multiple normativities, but propose new identity arrangements expressed in the materialities of their bodies that are related not only to gender tensions. For us, the drag body results from a handling of language, experiences and occupation of existential and physical territories — not limited to being only a support of signs, but an instrument that, by presenting these same signs, points towards transformation. In the organization of the research, we mapped out performatic practices, distributed through space and time, that underlie what we understand as contemporary drag scene, while we related conceptualizations and theoretical references related to gender studies, sexuality and platformization to direct our gaze on the phenomenon, which expands through the flows of information — and textualities — spreaded through digital platforms. This point was fundamental to the affect writing of the work, in which the relationship of the researcher with the program, from the potentialities of the platforms, presented itself as a guiding thread to follow the drag textualities in the scene we observed.

Keywords: *Drag; Queer bodies; Plataformization; Textualities; RuPaul's Drag Race*

Lista de imagens

Imagem 01 — Dimmy Kieer dando um selinho em Elenita	14
Imagem 02 — Ilustração da Mímica grega	22
Imagem 03 — Jean Gaspard Deburau, artista italiano que transformou a prática	22
Imagem 04 — Máscaras típicas das encenações gregas	22
Imagem 05 — Intérprete do <i>Topeng</i>	23
Imagem 06 — Artista retirando sua máscara	23
Imagem 07 — Ilustração do teatro Shakespeariano	24
Imagem 08 — Samuel Barnett como Viola em <i>Twelfth Night</i> e como Rainha Elizabeth em <i>Richard III</i> , em 2013	24
Imagem 09 — Ilustração da pantomima britânica	25
Imagem 10 — Intérpretes da pantomima em 1907	25
Imagem 11 — Ilustração do teatro Kabuki	26
Imagem 12 — Tamasaburo Bando, intérprete do Kabuki	26
Imagem 13 — Ilustração do Kathakali	27
Imagem 14 — Indumentária do Kathakali	27
Imagem 15 — Ilustração do <i>köçek</i>	29
Imagem 16 — Intérprete do <i>köçek</i>	29
Imagem 17 — Ilustração dos <i>dan</i> da Ópera de Pequim	30
Imagem 18 — Intérpretes <i>dan</i>	30
Imagem 19 — Ilustração do universo do Vaudeville	31
Imagem 20 — Cartaz de divulgação do espetáculo	31
Imagem 21 — Cartaz de Julien Eltinge	32
Imagem 22 — Jimmy James de Marilyn Monroe	32
Imagem 23 — Ilustração de Marlene Dietrich	32
Imagem 24 — Marlene Dietrich	32
Imagem 25 — Danny Brown e Doc Benner com intérpretes da <i>Jewel Box Revue</i>	34
Imagem 26 — Ilustração de Sylvia, Marsha e Stormé	34
Imagem 27 — Marsha P. Johnson	34
Imagem 28 — Stormé DeLarverie cercado por intérpretes <i>drag</i>	35

Imagem 29 — Sylvia Rivera	35
Imagem 30 — Ilustração da <i>House of LaBeija</i> (Pepper, Crystal e Kia)	36
Imagem 31 — Crystal LaBeija	36
Imagem 32 — Cena do <i>Life Ball</i> em Viena, em 2013	37
Imagem 33 — Ilustração de Sylvester	38
Imagem 34 — Sylvester	38
Imagem 35 — Foto dos The Cockettes	39
Imagem 36 — Ilustração de Divine e John Waters	41
Imagem 37 — Pôster de <i>Pink Flamingos</i>	41
Imagem 38 — Ensaio do <i>Les Ballets Trockadero de Monte Carlo</i>	41
Imagem 39 — Foto do <i>Les Ballets Trockadero de Monte Carlo</i>	41
Imagem 40 — Ilustração dos Club Kids	42
Imagem 41 — Leigh Bowery	42
Imagem 42 — Capa do disco de Klaus com seu icônico look	43
Imagem 43 — Joey Arias	43
Imagem 44 — Ilustração de Lady Bunny	43
Imagem 45 — Lady Bunny em <i>Wigstock</i>	43
Imagem 46 — Ilustração de RuPaul	44
Imagem 47 — RuPaul	44
Imagem 48 — Campanha da MAC com RuPaul como modelo	45
Imagem 49 — João Francisco dos Santos	47
Imagem 50 — Sulivã Bispo interpretando Satã em peça de teatro	47
Imagem 51 — Dzi Croquettes	48
Imagem 52 — Secos & Molhados	49
Imagem 53 — Ney Matogrosso	49
Imagem 54 — Boy George	49
Imagem 55 — Marc Bolan	49
Imagem 56 — Ilustração de David Bowie	50
Imagem 57 — David Bowie	50
Imagem 58 — Freddie Mercury no clipe de <i>I Want to Break Free</i>	50
Imagem 59 — Elton John com seus figurinos	50
Imagem 60 — Edy Star	51

Imagem 61 — Marcia Pantera em cena	53
Imagem 62 — Marcia Pantera montada	53
Imagem 63 — Vera Verão em cena	54
Imagem 64 — Vera Verão desfilando pela Unidos de São Lucas em 2002	54
Imagem 65 — Nany People em cena	54
Imagem 66 — Nany no set do filme <i>Quem Vai Ficar com Mário?</i>	54
Imagem 67 — Silvetty e Nany na 1ª Parada LGBTQ+ de São Paulo	55
Imagem 68 — Silvetty montada	55
Imagem 69 — Pablllo Vittar em ensaio	57
Imagem 70 — Capa do álbum <i>Batidão Tropical</i>	57
Imagem 71 — Pablllo no MTV MIAW 2021 em que foi apresentadora	57
Imagem 72 — Pablllo no ensaio de capa da revista Elle Brasil	57
Imagem 73 — Gloria Groove no clipe <i>A Queda</i>	58
Imagem 74 — Gloria Groove no clipe <i>Suplicar</i>	58
Imagem 75 — Lia Clark em ensaio	58
Imagem 76 — Aretuza Lovi em ensaio	58
Imagem 77 — Ilustração de Conchita	59
Imagem 78 — Conchita WURST	59
Imagem 79 — Conchita e WURST em ensaio	59
Imagem 80 — Lorelay Fox com o look da Parada LGBTQ+ de SP	60
Imagem 81 — Lorelay Fox em gravação dos seus conteúdos	60
Imagem 82 — Rita von Hunty no cenário dos seus vídeos	60
Imagem 83 — Rita com Penelopy e Ikaro	60
Imagem 84 — Samira no Pride Gaming de 2020	61
Imagem 85 — Samira em ensaio de publicidade no seu perfil	61
Imagem 86 — Imagem oficial de divulgação do <i>casting</i> da 1ª temporada	62
Imagem 87 — Imagem de anúncio sobre sua vitória no <i>reality show</i>	62
Imagem 88 — Imagem oficial de divulgação do primeiro EP do Trio Pitayas (Reddy, Diego e Leyllah)	63
Imagem 89 — Reddy Alor, Diego e Leyllah Diva Black	63
Imagem 90 — Raja montada em ANTM	101
Imagem 91 — Raven com Jaslene Gonzalez, Renee DeWitt e Dionne Walters	101

Imagem 92 — Chad Michaels, Sharon Needles e Willam	104
Imagem 93 — Shea Couleé, Sasha Velour, Alexis Michelle, Trinity “The Tuck” Taylor e Peppermint na categoria <i>Rainbow-She-Betta-Do</i> do <i>Gayest Ball Ever</i>	105
Imagem 94 — Kennedy Davenport como Little Richard	106
Imagem 95 — Thorgy Thor como Michael Jackson	106
Imagem 96 — Denali como Jonathan Van Ness	106
Imagem 97 — Kandy Muse como Patrick Starr	106
Imagem 98 — Tina Burner como Richard Simmons	107
Imagem 99 — Utica Queen como Bob Ross	107
Imagem 100 — Daya Betty como Ozzy	107
Imagem 101 — Lady Camden como Shakespeare	107
Imagem 102 — DeJa Skye como Lil Jon	107
Imagem 103 — BenDeLaCreme como Paul Lynde	108
Imagem 104 — Alexis Mateo como Walter Mercado	108
Imagem 105 — Shea Couleé como Flavor Flav	108
Imagem 106 — Monét X Change de Mike Tyson	108
Imagem 107 — Trinity “The Tuck” Taylor de Leslie Jordan	108
Imagem 108 — Jaida Essence Hall de Prince	108
Imagem 109 — Shea Couleé de Miss J	108
Imagem 110 — Raja como Tyra Banks	109
Imagem 111 — <i>Hashtag</i> de Sasha Velour na 9ª temporada (2017)	110
Imagem 112 — <i>Tweet</i> do perfil de <i>RuPaul’s Drag Race</i> compartilhando a <i>hashtag</i> de Sasha Velour	110
Imagem 113 — Momento em que Roxxy Andrews faz a revelação da peruca	111
Imagem 114 — Momento em que Sasha revela a chuva de pétalas	113
Imagem 115 — Aquaria, Asia O’Hara, Eureka O’Hara e Kameron Michaels na final da 10ª temporada	113
Imagem 116 — Asia O’Hara tentando fazer as borboletas do seu figurino voarem	114
Imagem 117 — RuPaul na passarela	116
Imagem 118 — RuPaul na <i>Werk Room</i>	116
Imagem 119 — Anúncio de Bosco sobre ser trans	117
Imagem 120 — Anúncio de Willow sobre ser trans	117

Imagem 121 — <i>Tweet</i> da própria Kerry Colby compartilhando o meme	118
Imagem 122 — Look de Kerri no episódio final da temporada	118
Imagem 123 — Venus D-Lite	119
Imagem 124 — Chad Michaels	119
Imagem 125 — Derrick Barry	119
Imagem 126 — #TeamCrystal	120
Imagem 127 — #TeamDayaBetty	120
Imagem 128 — Shangela chegando na 3ª temporada	121
Imagem 129 — Shangela chegando em AS3	121
Imagem 130 — Shangela no lançamento de AS3	121
Imagem 131 — Camisa comercializada por Shangela	121
Imagem 132 — UNHhhh é o programa do WOWPresents apresentado por Trixie e Katya	122
Imagem 133 — Imagem promocional de divulgação da marca	123
Imagem 134 — Trailer oficial de Trixie Motel	123
Imagem 135 — Jade Jolie na promo de <i>Drag Race</i>	123
Imagem 136 — Jade Jolie na promo de <i>Dragula</i>	123
Imagem 137 — Ilustração dos <i>Boulet Brothers</i>	124
Imagem 138 — Imagem de divulgação da 4ª temporada de <i>Dragula</i>	124
Imagem 139 — Vander Von Odd	125
Imagem 140 — Biqtch Puddiñ	125
Imagem 141 — Landon Cider	125
Imagem 142 — The Dahli	125
Imagem 143 — Bitter Betty	126
Imagem 144 — Hollow Eve	126
Imagem 145 — Sigourney Beaver	126
Imagem 146 — Disasterina	126
Imagem 147 — Victoria Scone	127
Imagem 148 — Maddy Morphosis	127

Sumário

<i>The Beginning: introdução</i>	12
1. <i>HERstory of the World: montações drag ao longo da história</i>	20
1.1. <i>Queens Everywhere: influências drag pelo mundo</i>	20
1.2. <i>American: performances drag nos Estados Unidos</i>	31
1.3. <i>The Realness: travestismo, transformismo e drag no Brasil</i>	45
1.4. <i>Category Is: conceituações de drag</i>	64
2. <i>Born Naked: gêneros, corporalidades e drag</i>	69
2.1. <i>LadyBoy: normatividades de gênero</i>	69
2.2. <i>Jealous of my Boogie: corporalidades transviadas</i>	74
2.3. <i>Drag Up Your Life: corpos drag</i>	82
3. <i>Phenomenon: RuPaul's Drag Race e a expansão da cena drag</i>	88
3.1. <i>Drag Race: o reality show como cena drag</i>	89
3.2. <i>Main Event: plataformas e a circulação de textualidades</i>	95
4. <i>A Little Bit of Love: afetos e atravessamentos</i>	100
4.1. <i>Sissy That Walk: textualidades drag</i>	100
<i>It Ain't Over: considerações finais</i>	129
Referências bibliográficas	134

The Beginning: introdução

*Change the world, change your mind
We defy space and time!
This is the beginning, the beginning!*

A ideia de realidade sempre me inquietou. Fui uma criança que investia muito tempo em devaneios próprios, geralmente, como formas de fugir de um mundo que parecia ser real demais. Na minha cabeça, eu estava seguro. Nenhum pensamento era proibido, repreensível, vergonhoso. Tudo era permitido. Mas, cedo, aprendi que essa dinâmica não se estendia para o mundo à minha volta. Me lembro de tentar externar algumas coisas que existiam nesse espaço seguro, como uma forma de convidar os demais, mas a vida para além de mim não era tão livre quanto eu gostaria que fosse. E aí concluí que, se quisesse navegar nesse mundo real, precisaria seguir as regras, fazer exatamente o que esperavam que eu fizesse — ainda que isso significasse moldar, a duras penas, as realidades que existiam dentro de mim.

Com o tempo, percebi que esse molde não necessariamente significava silenciar por completo aquilo que precisava vir à tona, mas de escolher o que podia se tornar visível e o que deveria se manter no escuro. Essa conciliação parecia ser a menos incômoda ou, pelo menos, a mais pacificada. Claro que esse processo não era indolor: esconder partes que precisavam ser vistas por si só já é bastante violento, mas não enxergar mais ninguém com as mesmas angústias não só aumentava a solidão, como reforçava a ideia de que essa era a única forma possível de viver.

Até que, em 2002, me deparei com uma chamada na televisão: o *Big Brother Brasil*, um programa que tinha como premissa reunir pessoas anônimas em uma casa por meses, sendo filmadas 24 horas por dia. Como já tinha acompanhado a *Casa dos Artistas*, tive certeza que me interessaria por esse novo *reality show* também. Só não sabia o quanto. Quando passamos a conhecer os participantes dessa primeira edição, algo chamou minha atenção para um deles: André Gabeu, um cantor carioca que fez meus olhos brilharem. Não entendia direito o porquê, só sabia que algo nele me parecia familiar, me aproximava dele.

Sem dúvida, o jeito espalhafatoso, a voz afeminada e o carisma me fizeram torcer por André, mas era algo não-dito que me fazia acompanhar o programa dia após dia: a maneira desrespeitosa como Adriano, o artista plástico soteropolitano participante da edição, tratava

André. Nem sempre eram verbais, mas as microagressões às quais André era submetido o acertavam por meio de olhares, gestos e comportamentos que, para mim, simbolizavam tentativas de desumanizar Gabele — e, por consequência, a mim. Não entendia como, mas esses gestos de Adriano pareciam direcionados a mim.

A epítome, para mim, se deu quando André se tornou líder da semana e colocou Adriano no Paredão. Nunca gostei de virar a noite, mas, nesse dia, tive a certeza que faria o que pudesse para ver Adriano ser eliminado. Peguei o telefone sem fio lá de casa, sentei na minha cama com meu caderno de dez matérias em mãos e comecei a ligar para o 0800. Cada ligação era um risquinho na folha de papel e cada risquinho era um passo a mais para ver Adriano fora da minha televisão. Não sei quantas ligações eu fiz, mas tenho certeza que foram mais de cem — me lembro da satisfação que senti ao bater esse número. Me lembro também da frustração de ouvir o telefone sem fio descarregando, o que interrompeu, ainda que momentaneamente, a minha missão.

Mesmo assim, o objetivo foi atingido: Adriano foi eliminado com 74% dos votos naquela semana. O sentimento de dever cumprido, de ter contribuído com o bem-estar do André dentro da casa, de ter vingado tantas pessoas que eram alvos de violências verbais e simbólicas me fez começar a buscar por existências que fossem semelhantes às nossas em *reality shows*. Para mim, o formato permitia que realidades que nem sempre estavam visíveis pudessem emergir, ainda que em ambientes controlados. Eu sentia falta de ver mais pessoas como eu; sentia falta de ver pessoas como eu triunfarem, podendo se expressar de maneiras mais livres e sendo celebradas por isso.

Embora tivesse crescido desde cedo ouvindo que era bicha, veado, baitola, boiola, nessa época, comecei a me entender como homem gay, mesmo sem saber exatamente o que isso significava. O que eu sabia pela forma como me tratavam era que tudo o que eu era, eu não deveria ser. Tudo o que, para mim, era natural, precisava ser suprimido. Então, eduquei meu olhar para perceber quaisquer movimentações que se conectassem com a minha própria existência e com as demais identidades LGBTQ+. Filmes, novelas, seriados, mas principalmente *reality shows* — em especial, os que tinham o formato de show de talentos ou de competição.

O *Big Brother Brasil* (BBB) seguiu sendo o que mais despertava o meu interesse, tanto é que se firmou como tema central das minhas pesquisas acadêmicas desde 2010. Esse foi o ano em que a 10ª edição do programa foi ao ar e, não à toa, foi fundamental para minha

escolha pelo tema. Isso porque o BBB10 foi apresentado com um formato diferente. Os 15 participantes novatos foram divididos em cinco “tribos”: os Belos, os Sarados, os Cabeças, os Ligados e os Coloridos — esta última formada por três pessoas LGBTQ+ assumidas: Angélica Marques, conhecida como Morango, Sérgio Franceschini, conhecido como Serginho, e Dicesar Ferreira.

Morango foi a primeira lésbica assumida a participar do BBB e Serginho nunca teve problemas em performar sua feminilidade com a liberdade que lhe era devida, mas minha atenção foi fisgada pela figura do Dicesar. O participante vivia uma vida dupla: “de dia, era o maquiador Dicesar e, de noite, a *drag queen* Dimmy Kieer. Antes de entrar no programa, o paranaense que vivia em São Paulo afirmou que sentiria muita falta de viver sua personagem e que não tinha medo de sofrer preconceito durante o desenrolar da 10ª edição do BBB” (MESQUITA, 2016, p. 23). Infelizmente, Dicesar teve que enfrentar comentários e comportamentos homofóbicos durante sua participação, o que produziu os conflitos mais inflamados do BBB10 protagonizados por ele e Marcelo Dourado, que veio a se tornar o campeão da temporada.

Torci por Morango, torci por Serginho, mas, sobretudo, torci por Dicesar. Meu encantamento foi completo quando o vi dar vida à Dimmy durante a festa Cabaré da edição. Vê-lo montado, transformado, livre me fez admirá-lo ainda mais. Ele foi capaz de nos apresentar ao processo de montagem, de construção de personagem tão característico no universo *drag*. Ser um espectador desse ritual de transição em que não era nem Dicesar, nem Dimmy aguçou minha curiosidade sobre as possibilidades que o fazer *drag* oferece. Ainda que eu não entendesse à época, o que me afetou foi enxergar a potencialidade subversiva que performances desse universo são capazes de carregar.

Imagem 01 — Dicesar montado como Dimmy Kieer dando um selinho em Elenita durante a festa



Embora já tivesse contato com práticas *drag* anteriormente, foi ali que me deparei de forma consciente com o que, de fato, se tornaria um fenômeno de afeto, de adoração, de interesse, tanto pela dimensão visual que chama a atenção quanto pelo potencial subversivo de embaralhar dimensões de gênero que se apresentam de maneira tão rígida antes mesmo de nascermos. “Azul é de menino”, “menina não senta de perna aberta”, “homem não chora”, “isso é coisa de mulherzinha”, “larga de ser veado”, “homem que é homem não tem medo”, “engrossa essa voz, menino”, “essa é pra casar”, “esse vai pegar todas as meninas”... Ouvir essas frases ou determinadas construções que reforçam esse tipo de discurso normatizante, controlador, violento costuma fazer parte da nossa socialização, já que nos enquadrar nessas categorias carrega um peso simbólico que se expande para além da linguagem. São atos de fala que moldam e controlam as maneiras como experimentamos o mundo à nossa volta. O quão aderidos estivermos a esses modelos determina a qualidade com a qual vamos navegar pelas nossas vidas.

Isso fica ainda mais evidente em estruturas e instituições que tentam controlar expressões, identidades e performances de gênero a qualquer custo. No entanto, é possível encontrar fissuras e dinâmicas capazes de subverter essas lógicas ao propor arranjos e existências que operam por meio de outras perspectivas. Existem lugares que problematizam essas dinâmicas, ao propor configurações que não apenas tensionam essa lógica, como disponibilizam elementos para que as normatividades sejam redefinidas permanentemente. Esses lugares que subvertem, por vezes, passam pela cultura *drag*: um lugar de experimentação artística, estética, performática e identitária em que as fronteiras entre gêneros, sexualidades, corporalidades podem ser borradas e/ou expandidas.

Drag queens, drag kings, cross dressers, transexuais, travestis, transformistas, não-binários, *genderfluid, genderfuck* podem testar, experimentar, reconstruir, inovar, propor suas maneiras de estar no mundo. Apesar de estar bastante atrelada ao universo do teatro e de ritualizações religiosas a princípio, *drag* se tornou uma prática em que sujeitos dissidentes das normas e papéis de gênero podem construir suas expressões a partir de suas afinidades, de suas relações com seus próprios corpos e dos seus marcadores sociais da diferença. Essa dinâmica performática e performativa oferece uma possibilidade de descoberta, de acolhimento e de expressão que marca uma tentativa de ocupar seus próprios lugares no mundo, dando a ver os impactos dos marcadores sociais da diferença materializados na mont(ação) de seus corpos.

Este estudo tem por objetivo mapear expressões e práticas performáticas que, não necessariamente eram identificadas como *drag* às suas épocas, mas que detinham elementos similares ao que, atualmente, entendemos como parte desse universo. Nossa proposta não pressupõe a identificação de origens ou de organizar linearidades, mas se apresenta como uma tentativa de recuperar essas dinâmicas espalhadas por tempos e locais diversos através da história, como um repositório de referências que, embora não estejam articuladas entre si, abrem portas para a criação de diálogos, relações e textualidades — em específico, a partir e por meio do contato do pesquisador com o *reality show RuPaul's Drag Race*.

A partir dessa perspectiva estética de implicação subjetiva, é possível identificar um duplo movimento: ser afetado pela experiência e pensar a maneira como esse contato é estabelecido; é deixar-se ser afetado por ela e impulsionar um processo reflexivo sobre essa relação. Segundo Moriceau (2021, p. 18), “afetos não são apenas um instrumento de produção de conhecimento, uma astúcia metodológica. Eles são geralmente o que dá sentido à investigação, o que desperta nosso desejo, ou necessidade de pesquisar”. Assim, a escrita afetiva emerge como uma possibilidade potente de narrar os contextos sem aprisioná-los em meras descrições. De acordo com Moriceau (2021, p. 21), a escrita a partir dos afetos é uma fonte de experiência.

Ela retém um elemento de estranheza e desestabilização, para precisão e autenticidade do testemunho e para nos levar a (re)pensar. É a reflexividade do leitor que é visada, não seu assentimento ao nosso ponto de vista e, portanto, muitas vezes o texto não indica uma resolução. O autor pode indicar aquilo sobre o que o encontro o fez pensar, mas nunca sob a forma prescritiva do que pensar sobre ele, apenas como uma proposição de sentido a ser discutida (MORICEAU, 2021, p. 21).

Na investigação específica desse trabalho, a contextualização implicada pretende compartilhar as maneiras como a cena *drag* atravessou a trajetória do pesquisador e de que forma o olhar sobre as perspectivas acionadas se articula em uma relação entre afetos e reflexividade como potencial textualidade. Reconhecer-se como afetado pelas performances desse universo dá elementos para compreender o gesto transformador que desloca a experiência de quem se deixa ser atravessado por elas. Nesse momento de tomada de consciência, o deslumbramento é capaz de configurar passados dos encontros com essas realidades em tempos anteriores e de projetar futuros para os encontros que ainda estão por

vir. No meio tempo, o possível é a tentativa de organizar como a relação entre sujeito e fenômeno da pesquisa se misturam indissociavelmente em uma textualidade própria.

Esse movimento se dá como um mergulho na relação estabelecida entre mim e a cena *drag*, tendo *RuPaul's Drag Race* como partida, mas deixando a minha experiência emergir como um atravessamento, como um gesto metodológico para identificar e discutir *drag* a partir das textualidades construídas. O intuito não é esgotar as possibilidades em um *corpus* pré-definido, mas deixar os afetos acionados pelo fenômeno apontarem entradas e complexidades como possibilidades de olhar para o que podemos compreender como *drag*.

É importante salientar que não pretendemos atribuir um olhar contemporâneo a práticas antigas, como uma tentativa de colar significados atuais a dinâmicas que existiam em contextos sócio-temporais próprios e que diziam da sua localização no espaço, no tempo e na cultura. Nosso desafio é criar aproximações, mas sem nunca fechar sentidos ou definir o que poderia ter sido, deslocando as existências históricas para lógicas que apenas fazem sentido nos dias de hoje. Nossa investigação é focada nas práticas performáticas e performativas que são capazes de apontar e pensar esses acúmulos por meio de sedimentos históricos, sem necessariamente ter ou propor linearidades.

No decorrer do trabalho, adotamos a sigla LGBTQ+ para fazer referência às existências de pessoas que se identificam como lésbicas, gays, bissexuais, transgêneras, travestis, intersexo, pansexuais e demais identidades *queer*, sejam elas sexuais ou de gênero. Em meio a tantas configurações distintas da sigla, escolhemos a que traz a letra Q para designar o guarda-chuva que é capaz de abarcar as práticas *drag* em suas dinâmicas, mesmo sabendo das ressalvas, dimensões e disputas que o termo *queer* carrega em si. Além disso, *drag* é uma potência política de tensões, ambiguidades, subversões — assim como as lutas, movimentações e reivindicações da comunidade LGBTQ+ pela conquista de visibilidade, reconhecimento e direitos. Por ter se tornado um espaço que permitia certa liberdade de expressão e de vivências, *drag* convidou e acolheu sujeitos que não se enquadravam nas normatividades sexuais e de gênero em suas dinâmicas. Por isso, suas histórias se misturam. Isso quer dizer que todas as letras da sigla foram acolhidas da mesma forma nesses espaços? De maneira alguma. As assimetrias de etnia, classe e gênero também operam de forma transversal, mas falaremos mais sobre essa perspectiva no decorrer do trabalho.

A tese está dividida em 4 capítulos. Seus títulos, subtítulos e citações iniciais são os nomes e alguns trechos de músicas gravadas por RuPaul, que têm conexão com os tópicos

que serão abordados em cada um. Eles situam e dão direcionamentos sobre a compreensão do fenômeno e do universo construído em torno e a partir dele. O primeiro traz o mapeamento das práticas performáticas espalhadas pelo mundo (Grécia, Indonésia, Inglaterra, Japão, Índia, Peru, Turquia, China e França), pelos Estados Unidos e pelo Brasil. Essa organização foi estabelecida dessa forma como maneira de localizar as referências geograficamente e culturalmente na constituição de repertórios para a tessitura das textualidades *drag*. O intuito nele foi organizar certas historicidades para apontar os potenciais caminhos articulados no processo de montagem do próprio trabalho.

O segundo capítulo traz as discussões teóricas que usamos como base para o entendimento dos contextos analisados. Basicamente, ele foi enredado a partir da relação entre gêneros, sexualidades, corporalidades, heteronormatividade, performance, teoria *queer* e como isso tudo pode se relacionar com o ato de fazer *drag*. Partimos da ideia de que corpos são a materialização de discursos, vivências e experiências que carregamos nas performances cotidianas e nas relações estabelecidas entre nós. Se os corpos podem ser vistos como elementos simbólicos, *drag* pode ser entendida como uma proposta de leitura, em que construções sociais que pretendem controlar corpos, identidades e desejos dão lugar a articulações ambíguas, transitórias, potentes de toda a multiplicidade de experiências que esses corpos diversos são capazes de encarnar.

O terceiro capítulo aborda a expansão da cena *drag* por meio de *RuPaul's Drag Race*. A fim de olhar para esse cenário, descrevemos a estrutura do programa, como ele se encaixa nas dinâmicas das ambiências digitais, mas, sobretudo, trazemos o conceito de plataformização como atravessamento. A partir do entendimento de que o *reality show* se insere em dinâmicas de plataformas digitais, entendemos também que esses mesmos espaços se tornam potentes como lugares de circulação de textualidades, nos quais os fluxos de informações são incorporados nas estratégias de propagabilidade de conteúdo — pelo programa, pelas participantes e pelo público.

O quarto capítulo desenha as análises do fenômeno de pesquisa, organizadas por meio de uma escrita afetiva. A ideia é refletir uma investigação implicada, em que a minha experiência está profundamente implicada na pesquisa. Por isso, as articulações são estabelecidas a partir dos afetos e da reflexividade construídos na relação entre mim e o fenômeno. Ainda que existam questões que foram mapeadas para serem abordadas na análise, o próprio ato da escrita tem sido um gesto de memória, da construção de lembranças

despertadas pelo programa organizadas por meio da tessitura desses acontecimentos com as discussões teóricas apresentadas anteriormente no trabalho.

Como o objetivo principal é perceber e (re)constituir algumas textualidades *drag* que emergem na relação com o programa, o movimento é se deixar afetar pela a experiência narrativa do programa, entendendo-a como um potente organizador da escrita. A pergunta que direcionou a produção do trabalho girou em torno da forma como lido com as situações que me mobilizam, colocando em perspectiva o conjunto de variáveis que contextualizam minha experiência — sou um homem branco cis gay brasileiro acompanhando um programa estadunidense por meio de múltiplas plataformas. É por meio desses parâmetros que as dinâmicas das textualidades são articuladas, compreendidas e apresentadas, sem tentar deslocar as vivências localizadas como um entendimento universal.

1. *HERstory*¹ of the World: montações *drag* ao longo da história

*They say it's a man's world, we disagree
We've been breaking the rules! And it started with me!
We're the baddest bitches in herstory!*

"Todos nascemos nus e o resto é *drag*". Essa frase foi popularizada por RuPaul Charles, umas das *drags* mais proeminentes da atualidade. Segundo ela, a maneira como nos apresentamos no mundo é uma ilusão: criamos nossas identidades para ocupar nossos espaços e experimentar o mundo a partir das materialidades dos nossos corpos. É o processo pelo qual todos passamos diariamente ao vestir roupas, incorporar maneirismos e nos expressar por meio de gestualidades específicas — tudo isso encarnado em nossos corpos. Mas, antes de expandir os entendimentos sobre o que fazer *drag* representa, é preciso articular o que pode ser compreendido, acionado, abarcado ou reconfigurado por esse termo.

1.1. *Queens Everywhere*: influências *drag* pelo mundo

*Drag queens run the world.
Queens! Everywhere
Ooh. Queens! Everywhere*

Antes de serem reconhecidas pelo termo *drag*, as práticas eram conhecidas como modalidades de travestimento, como metamorfoses de gênero praticadas por sujeitos interessados com propósitos artísticos em espaços específicos (SANTOS, 2019, p. 19). O ato de se montar com indumentárias de gêneros distintos estava intimamente conectado ao contexto do teatro, que oferecia essa possibilidade desde que permanecessem em espaços controlados. Por isso, a Igreja viu, nesse cenário, uma oportunidade para ensinar suas doutrinas a grupos de pessoas por meio da encenação de passagens bíblicas.

¹ Citado primeiramente por Robin Morgan em seu livro *Sisterhood is Powerful* (1970), o termo *herstory* é usado para fazer referência à história contada a partir de uma perspectiva feminista, que enfatiza o papel das mulheres nas narrativas e as coloca como narradoras dos acontecimentos. Em *RuPaul's Drag Race*, o termo apareceu algumas vezes para construir propostas de historicidade sobre divas pop, o movimento LGBTQ+ e o próprio programa.

De acordo com Santos (2019, p. 22), as figuras femininas não despediam tanta atenção na Bíblia e muito menos participavam dos serviços clericais, então, quando personagens de mulheres eram indispensáveis para as histórias, homens ligados à Igreja tinham a permissão para assumir esses papéis. Segundo Roger Baker (1994), pesquisador referência sobre o tema, a figura *drag*, por estar muito atrelada ao universo do teatro nas suas diversas origens, era percebida a partir de duas facetas: a sagrada e a profana. A primeira dizia da dramatização de narrativas clássicas — muitas com teor religioso — que tinham como objetivo apresentar e/ou reforçar os valores morais e as práticas sociais às suas épocas.

Já a segunda tinha um "caráter blasfematório" (XAVIER; BLOTTA, 2020, p. 2) que tinha como objetivo satirizar certas práticas de modo cômico, tal qual um bufão. O rompimento do teatro com as práticas religiosas acontece quando companhias de atores passam a encenar suas próprias narrativas sobre temáticas cotidianas, que procuravam retratar dinâmicas mais reconhecíveis aos seus contextos sociais, como tragédias, romances e comédias, mas não sem antes se apropriar das dinâmicas institucionalizadas pelas respectivas religiões. Mais uma vez, o movimento entre aderência e recusa aparece como potência: é se apropriar para rerepresentar a partir de uma nova perspectiva.

Ao longo da história, os contextos em que fazer *drag* era aceito estavam intrinsecamente conectados a performances artísticas, de criar personagens ou de interpretá-las para fins de entretenimento ou de representações culturais — seja para reforçá-las, seja para problematizá-las. Assim, atuar como *drag* só era permitido em espaços regulados e só era legitimado como uma expressão artística ou religiosa — a Mímica na Grécia, o *Topeng* na Indonésia, o teatro Shakespeariano e a pantomima na Inglaterra, o teatro Kabuki no Japão, o Kathakali do folclore hindu, os *qariwarmi* na região dos Andes, os *köçek* originados no Império Otomano, a Ópera de Pequim na China e o Vaudeville na França são alguns exemplos que ilustram essa dinâmica através do tempo e do mundo (HALL, 2020, p. 11-19). Ainda que não fossem expressões necessariamente identificadas como *drag* às suas épocas, foram práticas performáticas que detinham elementos similares ao que, hoje, entendemos como fazer *drag*. Esse levantamento não pressupõe identificar origens ou sistematizar linearidades, mas recupera dimensões, perspectivas e práticas espalhadas por épocas e territorialidades distintas como forma de articular textualidades *drag* ao longo do tempo, tomando os devidos cuidados para não aplicar entendimentos atuais a dinâmicas anteriores.

Performances artísticas marcadas por movimentos corporais exagerados ao ritmo de músicas e efeitos sonoros são heranças da Mímica, arte nascida na Grécia Antiga, o que é considerada uma das primeiras iterações do fazer *drag* (HALL, 2020, p. 11). Atores gregos precisavam representar vários papéis (masculinos e femininos) em um mesmo espetáculo, já que o teatro estipulava que todas as produções só poderiam ser interpretadas por até três intérpretes (DOONAN, 2019, p. 108-109). Seja fazendo dublagem de músicas conhecidas, seja participando de encenações caricatas e hiperbólicas, *drag* deve muito a essa prática pela possibilidade de narrar histórias e compartilhar intenções apenas com gestos, máscaras e expressões faciais que contam aquilo que elas pretendem dizer.

Imagem 02 — Ilustração da Mímica grega | Imagem 03 — Jean Gaspard Deburau, artista italiano que transformou a prática, em 1816



HALL, Jake. The art of drag. London: Nobrow, p. 11, 2020 | [The Theater in Paris](#)

Imagem 04 — Máscaras típicas das encenações gregas



[The Theater in Paris](#)

Construir narrativas por meio de maneirismos e gestualidades estava presente também no teatro da Indonésia no século XVII, conhecido como *Topeng*. Trata-se de uma dança dramática que usa máscaras e que, na sua forma original, era performada apenas por atores interpretando papéis femininos — no princípio, inclusive, era muito comum um único ator representar todos os papéis presentes nas obras. Para Amanajás (2015, p. 6), além das máscaras, os artistas usavam perucas e leques combinados com gestos específicos que imprimiam leveza aos movimentos no processo de construção das personagens.

Imagem 05 — Intérprete do *Topeng* | Imagem 06 — Artista retirando sua máscara



[Wikipedia](#) | [Trek Earth](#)

As práticas *drag*, embora carreguem o discurso de liberdade, não garantiam essa possibilidade para todos que quisessem fazer parte — especialmente, mulheres. No teatro Shakespeariano, no final do século XVI, mulheres eram proibidas de representar papéis no palco, visto que a profissão era vista como inapropriada para elas (HALL, 2020, p. 12). Por isso, homens eram impelidos a representar os papéis femininos das histórias, em vez de trazer sujeitas que se identificavam como mulheres para fazer esse trabalho. Muitas dessas personagens — particularmente, protagonistas que eram pares românticos, como Cleópatra e Julieta — eram designadas a garotos por causa das vozes ainda agudas, dos corpos menos robustos e das feições mais delicadas. Eles eram reconhecidos como muito mais femininos que os demais atores adultos, apesar de não terem a mesma experiência. Essas escolhas exemplificam o quão complexa era a relação entre os gêneros nas obras de Shakespeare e de como a cena *drag* sempre foi controversa, inclusive, nela mesma.

As críticas a esse modelo expressivo não param apenas na estrutura misógina que proibia a participação feminina nos espaços de visibilidade, mas se expandem na maneira como essas constituições femininas eram apresentadas e incorporadas de discursos contraditórios.

Devido a sua forma “caricata” de expressar os estereótipos femininos reproduzidos num contexto patriarcal, a *drag queen*, em especial, é acusada de apropriação dos signos femininos e banalização da figura da mulher. É sabido também que discursos problemáticos são reproduzidos neste meio artístico, percebidos tanto na linguagem visual e performática quanto em algumas falas e posicionamentos, como prática de *black face*, piadas misóginas, gordofóbicas, afeminofóbicas, falocêntricas, capacitistas, agistas etc. (XAVIER; BLOTTA, 2020, p. 9)

Segundo Rodrigues e Santos (2018, p. 61), estereótipos são mecanismos para economia de esforço, em que a compreensão de mundo passa pela simplificação extrema da diferença. É um "processo de percepção que nos conta sobre o mundo antes que tenhamos experiência sobre um fato, uma pessoa etc." (RODRIGUES; SANTOS, 2018, p. 60). De acordo com os autores, a lógica do estereótipo inverte o processo de experimentação do mundo: em vez de vermos algo e o definirmos em seguida, definimos antes de ver. Faz parte da dimensão performativa de constituição do mundo, o que engloba as relações estabelecidas no universo do gênero.

Imagem 07 — Ilustração do teatro Shakespeariano | Imagem 08 — Samuel Barnett como Viola em *Twelfth Night* e como Rainha Elizabeth em *Richard III*, em 2013



No teatro britânico, ainda que mulheres não fossem mais proibidas de atuar nas produções a partir do final do século XVII, a tradição de "inverter os gêneros", em que homens interpretavam papéis femininos e mulheres interpretavam papéis masculinos, permaneceu viva pela arte da pantomima britânica, uma espécie de teatro pastelão cuja popularidade aumenta no Natal (HALL, 2020, p. 23).

A pantomima inglesa é um formato de entretenimento híbrido, com referências ao teatro romano da Antiguidade, à *commedia dell'arte*, às Arlequinadas inglesas e, mais tarde, com absorções inclusive de contos de fadas alemães, lendas populares, e inspirações de outros formatos de entretenimento (SANTOS, 2019, p. 24).

Essa prática conquistou um espaço em que *drag kings* pudessem construir suas carreiras — inclusive, trazendo para a cena piadas sobre estarem livres da constrição das roupas entendidas como femininas. Essas artistas são exemplos de como é possível tornar práticas potencialmente subversivas em algo mais palatável para o grande público ao transmitir suas intenções, usando humor, caricaturas, piadas e esquetes como ferramentas de expressão, ainda que problematisassem as relações de gênero em certa medida.

Imagem 09 — Ilustração da pantomima britânica | Imagem 10 — Intérpretes da pantomima em 1907



HALL, Jake. *The art of drag*. London: Nobrow, p. 23, 2020 | DOONAN, Simon. *Drag: The Complete Story*. London: Laurence King Publishing, p. 129, 2019

Essas mesmas relações também eram problematizadas e colocadas em xeque em diversos cantos do mundo. No Japão, isso acontecia por meio da figura de Izumo no Okuni, a

criadora do teatro Kabuki (HALL, 2020, p. 16). Em 1603, ela reuniu uma trupe de mulheres jovens para apresentar um novo estilo de dança em um palco improvisado em que vestiam kimonos tipicamente masculinos. Pelos próximos 26 anos, a prática ganhou popularidade em território japonês até que, em 1629, o governo baniu a participação feminina por considerar as performances muito eróticas. A partir disso, o Kabuki passou a ser uma forma de arte performada exclusivamente por homens — o que facilitou a ascensão dos *onnagata*, atores que representavam papéis femininos. Eles se dedicavam a dominar os gestos lidos como femininos, incorporando movimentos e maneirismos suaves, além de usar perucas tradicionais de gueixas repletas de acessórios ornamentados e kimonos longos e delicados. De acordo com Doonan (2019, p. 128), os atores que interpretavam esses papéis eram instruídos a pensar, sentir e reagir como mulheres nas suas vidas para além dos palcos — tudo para encarnarem suas performances da maneira mais natural possível.

Imagem 11 — Ilustração do teatro Kabuki | Imagem 12 — Tamasaburo Bando, intérprete do Kabuki



HALL, Jake. *The art of drag*. London: Nobrow, p. 17, 2020 | DOONAN, Simon. *Drag: The Complete Story*. London: Laurence King Publishing, p. 129, 2019

Se olharmos para performances que contam histórias por meio de música, coreografias, pinturas corporais e figurinos majestosos e ornamentados como elementos *drag*, o Kathakali na Índia também pode ser visto como uma prática desse universo. Originado em torno de 1700 (HALL, 2020, p. 18), esse estilo de dança, performado em sua origem apenas por homens, era combinado com trajes elaborados, ornamentos enormes para a cabeça e pinturas faciais com cores vivas para se assemelhar a deusas, animais e até mesmo demônios. Os performers interessados em se qualificar na arte do Kathakali estudam por mais de uma

década para aprender a "dançar com os olhos", transmitindo uma narrativa emocional apenas com a movimentação sutil dos olhos.

Imagem 13 — Ilustração do Kathakali | Imagem 14 — Indumentária do Kathakali



HALL, Jake. The art of drag. London: Nobrow, p. 19, 2020 | [Wikipedia](#)

A representação de divindades ou a ritualização religiosa de expressões generificadas são práticas que não apenas reconheciam a diversidade de gêneros em suas dinâmicas sociais como também reverenciavam a presença de pessoas que montavam seus corpos e suas performances como maneira de existir, ainda que temporariamente para os rituais. Na região dos Andes, no final do século XV, existiram os *qariwarmi*, xamãs travestidos, encarregados de realizar rituais em homenagem a *chuqui chinchay*, uma divindade jaguar, patrona dos indígenas que se identificavam como “dois gêneros” (HORSWELL, 2013, p. 12). De acordo com Baena (2020, p. 68), o termo foi criado como representação da mescla de elementos compreendidos como masculinos e femininos em um só corpo — *qari* para homem e *warmi* para mulher —, ou seja, um terceiro gênero, uma pessoa de dupla natureza homem-mulher.

A importância dos *qariwarmi* não residia apenas no fato de estabelecerem conexões na mitologia andina entre masculinos e femininos por meio da androginia, vidas e mortes por meio do xamanismo, entre cotidiano e sagrado por meio de suas existências, mas, principalmente, entre passados e presentes por meio da tradição oral como ferramenta para compartilhamento e preservação de memórias.

O corpo do terceiro gênero era um signo em um sistema semiótico que privilegiava a representação e a comunicação nas corporalidades,

e não na página escrita. A memória coletiva dos andinos dependia da transmissão oral e da interpretação auxiliada por dispositivos mnemônicos como *quipus* (cordões com nós multicoloridos usados para registrar dados históricos e administrativos nos Andes), tecidos, topografias, rituais, arquitetura monumental, cerâmica e escultura. Acima de tudo, essa memória dependia das pessoas que realizavam a história ritualizada de sua cultura (HORSWELL, 2013, p. 12-13, tradução nossa²).

Ao contrário de outras civilizações que usavam a impressão e os alfabetos como maneiras de registrar e preservar suas culturas, os andinos dependiam das performances desses sujeitos para compreenderem seus lugares no mundo. Para Horswell (2013, p. 13), essa fragilidade da memória cultural era refletida pela impermanência desses corpos e de suas vestimentas quando se viram confrontados pelas invasões espanholas, que enxergavam figuras sagradas como o *chuqui chinchay* e seus ritualistas do terceiro gênero como diabólicas e dissidências a serem combatidas ou, nos registros coloniais, apagadas. Segundo Baena (2020, p. 70), a perspectiva espanhola via a presença desses corpos montados e seus usos públicos como algo ameaçador, um discurso perigoso de resistência indígena.

Representar existências distintas por meio da montagem de corporalidades e da performance artística também esteve presente durante o Império Otomano. É conhecido que os sultões tinham haréns de esposas, mas pouco se fala sobre os *köçek*: jovens dançarinos que se vestiam de mulheres. Eles eram versões masculinas das bailarinas que faziam dança do ventre — conhecidas como *çengi*. Segundo Hall (2020, p. 19), esses artistas andróginos tinham cabelos cuidadosamente cacheados, longas camisas de seda e rostos fortemente maquiados que, quando combinados com apresentações de dança erótica, criavam um efeito sensacional, tanto que esses dançarinos eram mais requisitados que as mulheres que performavam de forma similar.

² El cuerpo de los sujetos del tercer género era un signo en el sistema semiótico que privilegiaba la representación y la comunicación en un plano corporal más que sobre una página escrita. La memoria colectiva de los andinos dependía de la transmisión oral y la interpretación asistida por dispositivos mnemotécnicos tales como el quipus (cuerdas multicolores anudadas utilizadas para recordar datos históricos y administrativos en los Andes), textiles, topografía, natural, rituales, arquitectura monumental, cerámica y escultura. Sobre todo, esta memoria dependía más de la gente que representaba la historia ritualizada de su cultura.

Imagem 15 — Ilustração do *köçek* | Imagem 16 — Intérprete do *köçek*



HALL, Jake. The art of drag. London: Nobrow, p. 19, 2020 | [Folkdance Footnotes](#)

De acordo com Van Dobben (2008, p. 44), os rapazes eram levados ao império ainda novos como escravos para serem educados sobre suas atribuições: cantar, dançar e tocar instrumentos para divertir o sultão e as demais pessoas da corte. No sistema de gênero da época, os conceitos de amor e beleza não estavam localizados apenas nas mulheres; sentir atração pela dança dos rapazes era algo socialmente aceito — inclusive, para homens. Além disso, em períodos de guerra, era também atribuição dos *köçek* acompanhar seus proprietários nas zonas de batalha para também serem seus amantes. Segundo Janssen (1992, p. 83), esses indivíduos eram compreendidos como um "terceiro gênero" por carregar a liberdade de movimento do homem em um corpo feminino, ainda que o vissem como uma mulher imperfeita por não ser capaz de gerar filhos no seu ventre.

Outra prática que também transitava por esse universo de performances generificadas é a da Ópera de Pequim, a mais conhecida das tradições chinesas de ópera. Além de música e maquiagem de palco como elementos centrais, performances desse estilo específico se diferenciavam das demais ao enfatizar acrobacias e uma estética exageradamente colorida. Os artistas eram divididos em quatro categorias diferentes: *sheng* (papéis masculinos), *jing* (pinturas faciais), *zhou* (papéis cômicos) e *dan* (papéis femininos) — esse último sendo o mais popular. Cada categoria tem gestualidades, técnicas vocais e movimentações próprias — inclusive, na forma de caminhar.

Enquanto outros papéis na Ópera de Pequim exigiam pinturas faciais complexas e padronizadas, a maquiagem dos *dan* é comparativamente mais modesta: sombras vermelhas

combinadas com delineador preto marcado e um forte batom vermelho. Até 1912, os *dan*, papéis de protagonistas femininas, só podiam ser interpretados por homens, já que mulheres eram proibidas de participar nessas práticas teatrais (HALL, 2020, p. 20). No entanto, mesmo depois que mulheres puderam se envolver nas representações, muitos homens continuaram interpretando os papéis *dan* que os levaram ao estrelato. A combinação de robes de estampas brilhantes com maquiagem intrincada, música característica e movimentos coreografados evocam o tipo hiperbólico de beleza feminina que a arte *drag* costuma apresentar.

Imagem 17 — Ilustração dos *dan* da Ópera de Pequim | Imagem 18 — Intérpretes *dan*



HALL, Jake. The art of drag. London: Nobrow, p. 21, 2020 | DOONAN, Simon. Drag: The Complete Story. London: Laurence King Publishing, p. 126, 2019

Através do tempo, nem só de glamour a arte *drag* se sustentou. Na Europa do século XVIII, as peças dramáticas começaram a dar espaço para performances mais leves que combinavam stand-up com canções satíricas. Essas apresentações surgiram, pela primeira vez, em programas de variedades franceses, em que se destacavam por misturar senso de humor com performances, totalmente cantadas e coreografadas, e ficaram conhecidas como Vaudeville (HALL, 2020, p. 22). O estilo não demorou a ser exportado para outros países, como Inglaterra e Estados Unidos, durante o fim do século XIX e início do século XX e inspirou artistas que faziam *drag* a incorporar elementos cômicos, irônicos e satíricos às suas apresentações como forma de zombar as normatividades — principalmente, de gênero — combinando humor com a representação de papéis.

Imagem 19 — Ilustração do universo do Vaudeville | Imagem 20 — Cartaz de divulgação do espetáculo



HALL, Jake. The art of drag. London: Nobrow, p. 22, 2020 | [Wikipedia](#)

1.2. *American*: performances *drag* nos Estados Unidos

*Everybody came here wantin' to be free
New York to California, sea to shining sea
Everybody, everybody, everybody*

Em terras estadunidenses, a influência do Vaudeville permaneceu por alguns anos nas performances *drag*, tanto com o objetivo de chocar quanto de encantar suas audiências. No entanto, as artistas passaram a migrar para performances menos caricatas e mais realistas³.

Elas queriam imitar a beleza feminina e masculina de forma tão perfeita que ninguém seria capaz de dizer que estavam montadas de *drag*. Os dias da pantomima *camp* ficaram pra trás e, em seu lugar, havia uma fantasia imersiva (HALL, 2020, p. 28, tradução nossa⁴).

Depois de anos priorizando figurinos e maquiagens extravagantes, *drags* começaram a imitar as tendências de beleza da época: sobrancelhas finas, lábios pintados e olhos esfumados — a mesma "fantasia feminina" idealizada pelas estrelas de Hollywood (HALL, 2020, p. 31).

³ A ideia de realidade está muito atribuída ao termo *realness*, que significa a habilidade de representar com perfeição a ilusão que está sendo criada durante a performance. Esse jargão foi muito utilizado como sinônimo de passabilidade, a capacidade de uma pessoa ser considerada pertencente a uma categoria identitária diferente da sua — por exemplo, pessoas trans que são vistas como cis.

⁴ They wanted to mimic feminine and masculine beauty so flawlessly that nobody would be able to tell they were in drag. Gone were the days of campy pantomime, and in its place was an immersive fantasy.

A personificação feminina tinha como objetivo simular a performance real de uma mulher e não apenas a interpretação de gestualidades e maneirismos previstos na descrição de um papel teatral. Embora ambas sejam construções, a tentativa de simular certa passabilidade emergia na replicação de visualidades e comportamentos próprios das sujeitas para além das cenas, fossem elas construídas nos palcos ou nas telas.

Imagem 21 — Cartaz de Julien Eltinge | Imagem 22 — Jimmy James de Marilyn Monroe



DOONAN, Simon. *Drag: The Complete Story*. London: Laurence King Publishing, p. 19, 2019 | DOONAN, Simon. *Drag: The Complete Story*. London: Laurence King Publishing, p. 31, 2019

E uma atriz que não só conseguia incorporar essas performances, como as subvertia combinando-as com a incorporação de elementos entendidos como masculinos em seus papéis foi Marlene Dietrich. A atriz e cantora alemã naturalizada estadunidense conseguia quebrar estereótipos de masculinidades e feminilidades, capaz de alternar facilmente entre smokings e vestidos de baile (HALL, 2020, p. 31). Dietrich fez seu legado por brincar com as dimensões dos gêneros por meio da montagem de seus figurinos e de suas gestualidades.

Imagem 23 — Ilustração de Marlene Dietrich | Imagem 24 — Marlene Dietrich



HALL, Jake. *The art of drag*. London: Nobrow, p. 30, 2020 | DOONAN, Simon. *Drag: The Complete Story*. London: Laurence King Publishing, p. 84, 2019.

Independentemente do estilo, a fascinação por performances *drag* era crescente e, em 1930, culminou no “*The Pansy Craze*” — algo como “Febre das Afeminadas” em português —, um período na cidade de Nova York em que boates e performers transviados⁵ experimentaram um aumento em sua popularidade antes das leis proibitivas em 1933 (HALL, 2020, p. 41). As *pansies* (ou afeminadas, veados, mariconas) nem sempre se identificavam como gays ou estavam envolvidos em espetáculos *drag*, mas, geralmente, eram homens que performavam padrões de feminilidade para o encantamento de um público específico. Essa movimentação pode ser considerada um marco porque, nessa época, foi percebido um aumento expressivo de artistas transviados nos espaços nova-iorquinos.

Nos anos seguintes, essa “febre” continuou influenciando espetáculos, peças, performances e artistas através do território estadunidense, até que, em 1939, foi criada a Jewel Box Revue, uma trupe formada exclusivamente por *drags* nascida na boate Jewel Box, em Miami. Embora tenha começado a trajetória em um local fixo, com o tempo, se tornou um show itinerante por décadas, oferecendo o melhor em entretenimento *drag* por cidades espalhadas pelos Estados Unidos (FITZGERALD; MARQUEZ, 2020, p. 53). Ainda que grandes comédias vaudevillianas e números musicais superproduzidos combinados com a personificação de celebridades não fossem o único atrativo da trupe, esse estilo foi o que contribuiu para que a Jewel Box ganhasse aceitação de um público mais amplo ao oferecer imitações de qualidade de celebridades bastante conhecidas.

Muitas de suas *drags* mais famosas ao longo dos anos eram conhecidas por suas habilidades de imitação e homenagens a mulheres famosas. A mais célebre provavelmente seria Lynne Carter, um homem branco que impressionou o público da época com sua habilidade de imitar os estilos vocais de intérpretes negras, como Pearl Bailey e Josephine Baker (FITZGERALD; MARQUEZ, 2020, p. 54, tradução nossa⁶).

⁵ Transviados, nesse contexto, emerge como uma proposta de tradução ao termo *queer*, mas essa discussão será feita mais adiante no trabalho.

⁶ Plenty of its most famous queens over the years were known for their mimicry skills and homages to famous women, the most celebrated whom would probably be Lynne Carter, a white man who wowed midcentury audiences with his eerie skill at mimicking the vocal styles of African American entertainers Pearl Bailey and Josephine Baker.

Imagem 25 — Danny Brown e Doc Benner com intérpretes da *Jewel Box Revue*



[Huffington Post](#)

Outra artista envolvida com a trupe foi Stormé DeLarverie, uma das ativistas mais importantes na luta norte-americana pelos direitos LGBTQ+. Ela fez parte da Jewel Box atuando como mestre de cerimônias e como primeiro *drag king* a fazer parte do grupo (HALL, 2020, p. 43), mas seu nome foi cravado na história por ter participado dos protestos de Stonewall em 1969. Os relatos sobre a noite do dia 28 de junho variam bastante, mas um deles aponta Stormé, uma mulher lésbica negra, como uma das que iniciou o caos, agredindo um dos policiais e incitando as demais pessoas a agirem (HALL, 2020, p. 49). Ao lado dela, estariam Sylvia Rivera, uma mulher trans latina, e Marsha P. Johnson, uma pessoa trans negra que também fazia *drag*, ou seja, uma das revoltas mais proeminentes da história da luta por direitos LGBTQ+ estava nas mãos de pessoas que desafiavam as normatividades de gênero para além de qualquer palco — elas o faziam nas ruas.

Imagem 26 — Ilustração de Sylvia, Marsha e Stormé | Imagem 27 — Marsha P. Johnson



HALL, Jake. *The art of drag*. London: Nobrow, p. 50, 2020 | DOONAN, Simon. *Drag: The Complete Story*. London: Laurence King Publishing, p. 206, 2019

Imagem 28 — Stormé DeLarverie cercado por intérpretes *drag* | Imagem 29 — Sylvia Rivera

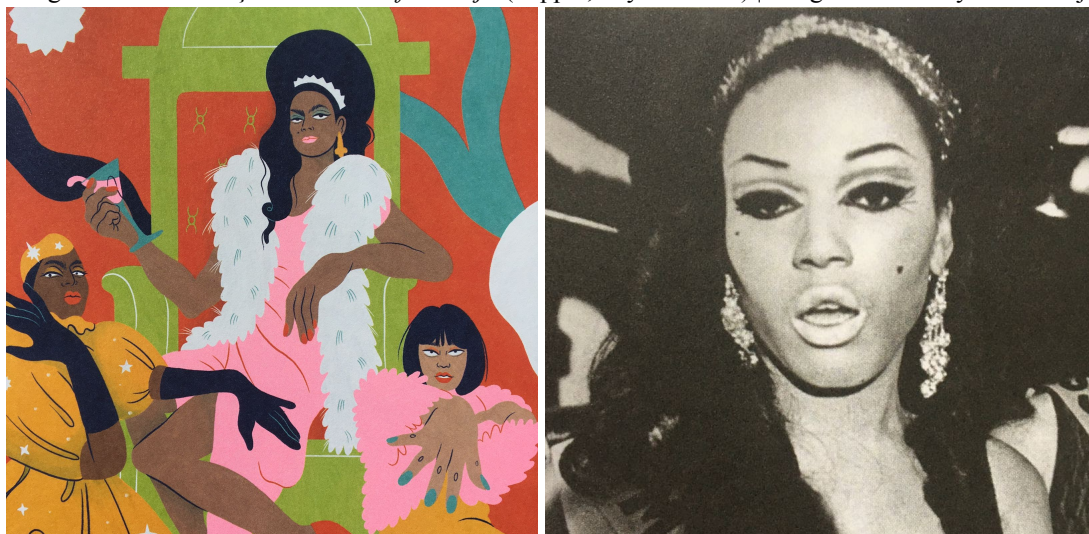


DOONAN, Simon. *Drag: The Complete Story*. London: Laurence King Publishing, p. 219, 2019 | DOONAN, Simon. *Drag: The Complete Story*. London: Laurence King Publishing, p. 224, 2019

Ainda que essas mesmas ruas estivessem sendo ocupadas de forma gradativa pelas existências transviadas, existiam ambiências, criadas por e para essas pessoas, que estavam conquistando seu espaço: os *beauty pageants* e a *ball scene* — os concursos de beleza e a cena dos bailes, respectivamente. Ambas as dinâmicas tinham como objetivo celebrar artistas e intérpretes LGBTQ+ em suas próprias comunidades por meio de competições de talentos. Os concursos de beleza *drag* bebiam na fonte dos mais tradicionais, com categorias de trajes de banho a qualidade de passarela, praticamente nos moldes dos concursos de misses espalhados pelo mundo — inclusive, perpetuando padrões de beleza que favoreciam pessoas magras e brancas (HALL, 2020, p. 53).

Insatisfeita com essa dinâmica, Crystal LaBeija, uma mulher trans negra, que participava desses concursos de beleza, mas se sentia prejudicada pela perpetuação dos padrões inatingíveis, decidiu não apenas criar seu próprio baile em que pudesse ser a estrela, como inaugurou a estrutura das *houses* na cena. Em 1972, ela criou a House of LaBeija, a primeira estrutura dessa natureza que tinha como missão acolher pessoas LGBTQ+ jovens que estivessem desabrigadas e ensiná-las *drag*, dando suporte financeiro e emocional. As casas não eram apenas um teto sobre a cabeça dessa população; elas eram suas famílias escolhidas, o acolhimento necessário para que pudessem viver suas vidas transviadas da maneira que achassem mais confortável.

Imagem 30 — Ilustração da *House of LaBeija* (Pepper, Crystal e Kia) | Imagem 31 — Crystal LaBeija



HALL, Jake. *The art of drag*. London: Nobrow, p. 55, 2020. | DOONAN, Simon. *Drag: The Complete Story*. London: Laurence King Publishing, p. 24, 2019.

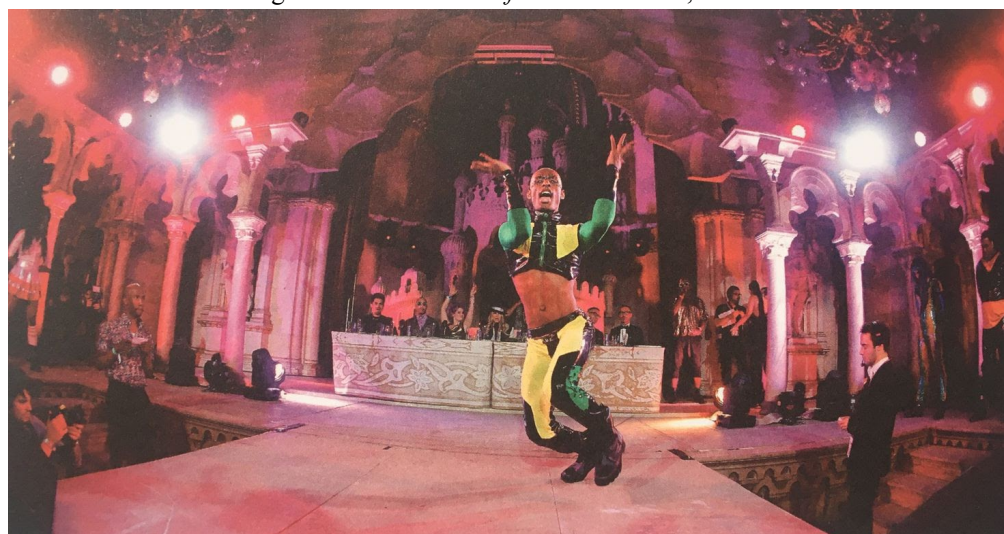
Os bailes já existiam antes de 1970 para a celebração de pessoas LGBTQ+ negras e latinas, mas a criação das casas deu uma nova cara à cena (HALL, 2020, p. 54). As competições que, antes, eram competidas individualmente, passaram a receber casas inteiras em cada uma das categorias, competindo pelas coroas, pelos troféus e, mais importante, pelo respeito da comunidade. Os figurinos continuavam elaborados, extravagantes e sempre direcionados pelas categorias de cada baile, mas também pela movimentação e pela performance em cada passarela. E aí o *vogue* encontrou terreno fértil para nascer, crescer e influenciar a maneira como as pessoas se apresentavam nos bailes. Para Hall (2020, p. 80), o estilo de dança é uma forma de arte, de origem negra e transviada, popularizada pelas participantes dos bailes que reinterpretavam os editoriais de moda das capas das revistas mais famosas, como a *Vogue*.

Assim como os bailes eram organizados em torno de categorias em que as participantes precisavam desfilar — principalmente, *face* e *runway* —, avaliadas em critérios de passabilidade, glamour e qualidade das montações, os estilos de *vogue* — geralmente, *Old Way*, *New Way* e *Vogue Femme* como chamamos atualmente — também eram avaliados a partir de critérios específicos, os cinco elementos próprios do estilo:

- *Hands*: uso de braços e mãos para contar uma história, criando ângulos, movimentos circulares ou a combinação de ambos.

- *Catwalk*: desfile na passarela, movendo os quadris e braços de acordo com a batida da música.
- *Floor*: movimentação que acontece no chão, em que artistas se entrelaçam e criam novas posições para atrair o olhar dos jurados.
- *Dips and spins*: *dips* são mergulhos de costas finalizados no chão — ou cair dramaticamente — e *spins* são piruetas e giros incorporados à sequência de movimentos. Na cena *drag* contemporânea, *dips* são conhecidos como *death drops*.
- *Duckwalk*: movimento que consiste em agachar, enquanto levantam os calcanhares de forma alternada no ritmo da batida. É como se quicassem em seu próprio quadril enquanto caminham pelo palco.

Imagem 32 — Cena do *Life Ball* em Viena, em 2013



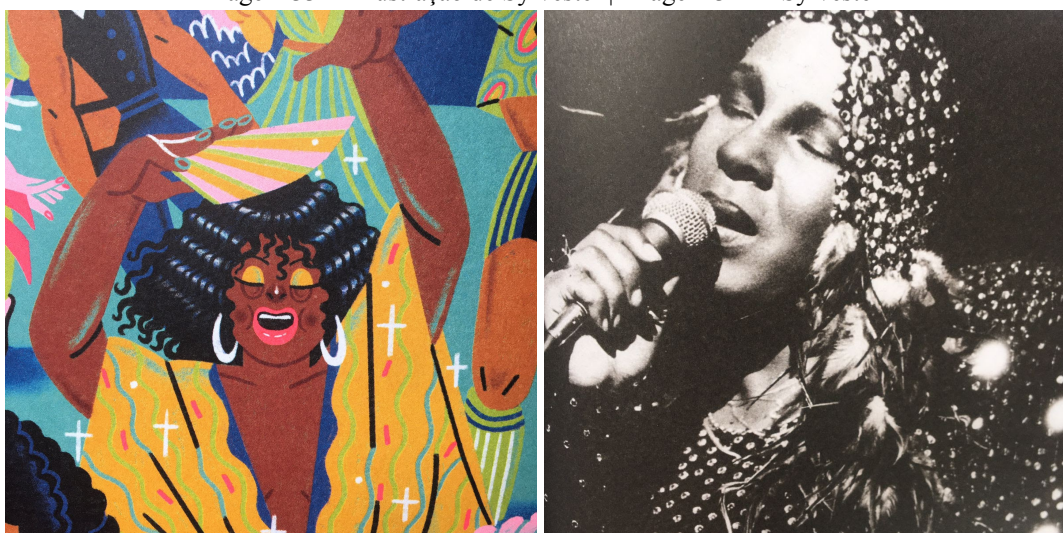
DOONAN, Simon. *Drag: The Complete Story*. London: Laurence King Publishing, p. 100, 2019

A realidade dos bailes foi registrada e popularizada pelo documentário de Jenny Livingston, *Paris is Burning*, lançado em 1990 que apresentou ao *mainstream* recortes dessa subcultura. É nesse mesmo documentário que o grande público teve contato com o vocabulário próprio desse universo: a sequência icônica em que Dorian Corey apresenta o *reading* como a arte do insulto, em que basta escolher uma característica de alguém e a exagerar com o intuito de fazer as demais rirem. *Shade*, *tens across the board*, *gagging* e várias outras expressões que fazem parte do universo simbólico de *drag* nasceram e ganharam forma na cena dos bailes.

Claro que o lançamento de *Vogue* da Madonna em 1990 fez mais pessoas terem acesso a esses modos de vida por meio da cena musical, mas, desde os anos 1970, a música disco já

apresentava a um público maior performances e identidades que nem sempre tinham sua visibilidade garantida e relevância reconhecida. Criada por artistas transviados negros, a cena disco foi uma grande mudança para a indústria pop da música, dominada anteriormente por pessoas brancas. E um intérprete que emergiu nesse universo, ao lado de Donna Summer, Diana Ross e Gloria Gaynor, combinando atitude, *drag* e uma voz potente, foi Sylvester. Expulso de casa aos 13 anos por se montar e por causa de sua transviadagem, ele foi morar com sua avó, uma antiga cantora de blues, que o apresentou a um grupo de cantores gays negros que se chamavam *The Disquotays*. Além de se vestirem de maneira extravagante, eles também eram conhecidos por organizar festas lendárias na região.

Imagem 33 — Ilustração de Sylvester | Imagem 34 — Sylvester



HALL, Jake. *The art of drag*. London: Nobrow, p. 60, 2020 | DOONAN, Simon. *Drag: The Complete Story*. London: Laurence King Publishing, p. 173, 2019

Sylvester não só fez parte do grupo, como aprendeu a se expressar mais livremente, dando vazão à sua transviadagem. Ele se mudou para São Francisco e, antes de seguir carreira solo na música disco com looks andróginos e glamourosos, cheios de couro, lantejoulas e brilho, Sylvester fez parte do *The Cockettes*, uma trupe *drag* de teatro experimental repleta de hippies politicamente engajados.

O tipo de *drag* praticado pelos *The Cockettes* — livre, sem regras ou fronteiras, dando pouca atenção aos papéis de gênero ou glamour no sentido tradicional — não era nada como o de Lynne Carter com canções sentimentais ou o de Crystal LaBeija nos bailes e desfiles. Os *Cockettes* montavam suas *drags* com aquilo que encontravam em lixeiras e em doações de lojas de caridade, faziam sutiãs com

abacaxis, se cobriam com penas e flores, glitter e pintura facial (FITZGERALD; MARQUEZ, 2020, p. 88, tradução nossa⁷).

A irreverência e a liberdade com que os artistas do *The Cockettes* se montavam e performavam apresentou possibilidades de atuar no universo *drag* sem necessariamente ter que se moldar aos padrões e parâmetros perpetuados na cena. O movimento entre aderência e recusa marca a ambiguidade *queer* que tensiona esse universo: ganhar notoriedade pelo estranhamento e se adequar à resposta do público para ocupar ainda mais espaços. Com a visibilidade ampliada, mais seriedade e polimento eram esperados de performances artísticas, principalmente, aquelas que estavam atreladas a estilos de vida transviados. Operar em espaços que costumam ver suas existências como fenômenos antinaturais dá às artistas *drag* mais uma camada com a qual se preocupar: a aceitação de um público mais conservador.

Imagem 35 — Foto dos *The Cockettes*



DOONAN, Simon. *Drag: The Complete Story*. London: Laurence King Publishing, p. 212, 2019

Um bom exemplo dessa trajetória é a carreira de Harris Glenn Milstead ou, como ficou conhecido, Divine, sua personagem *drag*. Criada como uma resposta ao bullying sofrido

⁷ The kind of drag the Cockettes practiced — wild, without rules or borders, with little thought given to gender presentation or glamour in the traditional sense — was nothing like the drag of Lynne Carter's torch singer or Crystal LaBeija's balls and pageants. The Cockettes picked their drag from trash and charity shops, made bras out of pineapples, draped themselves with feathers and flowers, glitter and face paint.

por Glenn durante sua adolescência por ser um jovem gordo e afeminado, seu primeiro contato com a cena *drag* veio por meio dos concursos de beleza, em que competiu montado de Elizabeth Taylor, sua estrela de cinema favorita. No entanto, logo de início, percebeu que esse formato não funcionava para ele — as participantes levavam tudo muito a sério — e resolveu seguir sua carreira, inventando uma forma de glamour mais desleixado que os padrões hollywoodianos das demais e se apropriando do seu tamanho para chocar, divertir e incluir os públicos.

Glenn fez parte dos *The Cockettes*, mas seu estrelato veio em parceria com John Waters, um diretor de filmes cult, que a transformou em sua musa. A dupla construiu uma relação de parceria criativa em que um encorajava o outro a ir além.

Com o passar dos anos, a maquiagem de Divine se desenvolveu à medida que Waters a encorajava a ser mais dramático. Isso a levou a um visual distintamente característico: sombra brilhante e exagerada que subia até a borda da linha do cabelo severamente raspada, um comentário radical e cômico sobre os padrões de beleza. A aparência chamava atenção, mas foi o humor imundo de Divine que a marcou como uma estrela (HALL, 2020, p. 63, tradução nossa⁸).

O objetivo de Divine e Waters era chocar as audiências, o que significava que nada estava fora dos limites. Um dos momentos mais infames na carreira de ambos veio em 1972, com o filme *Pink Flamingos*, uma obra marcada por absurdos: bestialidade, canibalismo, castração, mas que apresentou o momento icônico em que Divine come cocô de cachorro. Ainda que Divine tenha se arriscado no mundo da música brevemente, produzindo alguns hits que a fizeram performar em horário nobre, sua notoriedade para um público expandido veio com o lançamento de *Hairspray*, em 1988, um filme em que interpretou o papel de Edna Turnblad. O sucesso foi tamanho que deu origem a adaptações para o teatro e até um *remake* em 2007, em que a personagem popularizada por Divine é tradicionalmente interpretada por um homem fazendo *drag*.

⁸ As the years went by, Divine's make-up developed as Waters encouraged him to go more dramatic. This led to a distinctive signature look: bright, exaggerated eyeshadow that crept up to the edge of a severely shaved-back hairline, a radical and comical commentary on beauty standards. The look was eye-catching, but it was Divine's filthy humor that marked her out as a star.

Imagem 36 — Ilustração de Divine e John Waters | Imagem 37 — Pôster de *Pink Flamingos*



HALL, Jake. *The art of drag*. London: Nobrow, p. 63, 2020 | DOONAN, Simon. *Drag: The Complete Story*. London: Laurence King Publishing, p. 193, 2019

Outra tradição que também pertence aos palcos estadunidenses é a do *Les Ballets Trockadero de Monte Carlo*, uma companhia de bailarinos profissionais que executam repertórios do balé e de danças modernas, incluindo obras clássicas e originais em reproduções fiéis desses estilos de dança, com uma diferença: eles performam em *drag*. Criado em 1974 em Nova York, o grupo tinha como objetivo apresentar uma visão lúdica, cômica e parodiada de espetáculos tradicionais, mostrando que bailarinos também conseguiam performar em sapatilhas de ponta, realçando o fato de que corpos pesados conseguem dançar com qualidade técnica e delicadeza. O sucesso da trupe foi tamanho que os dançarinos chegaram a fazer turnês ao redor do mundo, passando por mais de 40 países e mais de 600 cidades espalhadas pelo globo desde sua criação.

Imagem 38 — Ensaio do *Les Ballets Trockadero de Monte Carlo* | Imagem 39 — Foto do *Les Ballets Trockadero de Monte Carlo*



DOONAN, Simon. *Drag: The Complete Story*. London: Laurence King Publishing, p. 134, 2019 | Trockadero.org

Alguns anos depois, surgiu uma subcultura que tentava desconstruir os conceitos de gênero por meio de um estilo *genderfuck* de *drag*, os *Club Kids*. Segundo Hall (2020, p. 90), este estilo radical de *drag* jogava fora as normas de gênero ao deliberadamente combinar visuais masculinos, femininos, monstruosos e sobrenaturais. Esses jovens artistas — entre eles, Leigh Bowery e James St. James —, que conheciam bastante de moda, usavam figurinos extremos, pinturas faciais bizarras e próteses para criar looks que tinham poucos aspectos humanos, quem dirá generificados. Essa cena foi construída e popularizada em boates e casas noturnas, onde as pistas de dança se tornavam suas passarelas particulares. O rearranjo dos elementos nessas montações trouxe a estranheza e a ambiguidade como elementos que pertencem à cena *drag*, ainda que circunscritas em determinadas ambiências.

Imagem 40 — Ilustração dos *Club Kids* | Imagem 41 — Leigh Bowery

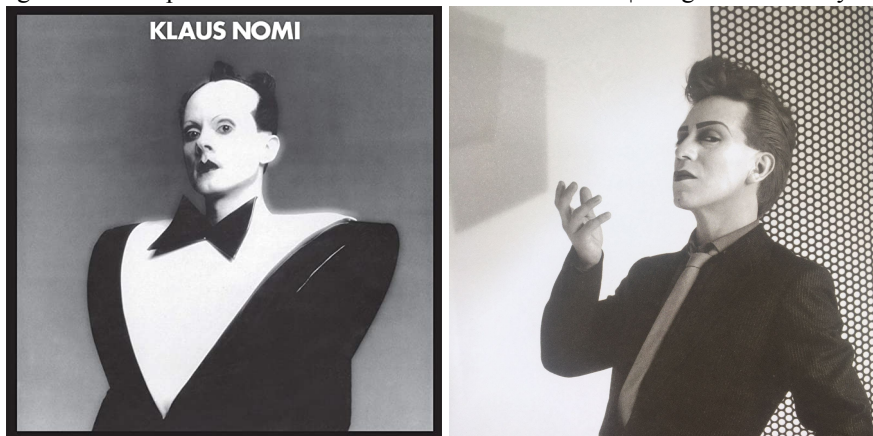


HALL, Jake. *The art of drag*. London: Nobrow, p. 91, 2020 | DOONAN, Simon. *Drag: The Complete Story*. London: Laurence King Publishing, p. 84, 2019

Uma figura que ganhou visibilidade nessa época foi Klaus Nomi, um cantor alemão que se mudou para Nova York nos anos 1970. Sua voz de contratenor já chamava atenção, mas suas performances o colocaram na história. Desde espetáculos com influências vaudevillianas até shows nas boates mais famosas da cidade, como a *Danceteria* e a *The Pyramid Club*, Nomi trabalhou com Jean-Michel Basquiat e Keith Haring, mas sua notoriedade nacional veio quando David Bowie o contratou, junto a Joey Arias, como segunda voz para sua apresentação no *Saturday Night Live* em 1979. Nomi já se montava com figurinos extravagantes, penteados excêntricos e maquiagens exageradas, então, unir-se a Bowie fez bastante sentido — tanto que o terno de plástico com proporções exageradas, um

dos looks mais famosos de Nomi, foi inspirado em uma das roupas usadas por David nessa apresentação.

Imagem 42 — Capa do disco de Klaus com seu icônico *look* | Imagem 43 — Joey Arias



[Amazon](#) | DOONAN, Simon. *Drag: The Complete Story*. London: Laurence King Publishing, p. 174, 2019

Enquanto a popularidade de algumas artistas *drag* cresciam nas boates, nas telas e nos palcos, os espaços públicos ainda estavam reservados para outros tipos de arte, principalmente, durante o dia. Até que, em 1984, Lady Bunny e algumas outras artistas nova-iorquinas tiveram uma ideia: criar o primeiro festival de *drag* que duraria um dia inteiro. Batizado de *Wigstock* — *wig* que significa peruca em inglês e *stock* fazendo referência a Woodstock, icônico festival de música —, o evento recebeu em Nova York um *line-up* de artistas, intérpretes e performers do país inteiro que puderam exibir seus figurinos mais extravagantes e suas performances mais icônicas durante o dia, sem medo de serem assediados de alguma forma.

Imagem 44 — Ilustração de Lady Bunny | Imagem 45 — Lady Bunny em *Wigstock*



HALL, Jake. *The art of drag*. London: Nobrow, p. 84, 2020 | DOONAN, Simon. *Drag: The Complete Story*. London: Laurence King Publishing, p. 151, 2019

E, na cena *drag*, montar-se e sair à luz do dia é um movimento bastante significativo, já que as performances desse universo permaneceram restritas a espaços muito específicos — geralmente, longe dos olhares do público não-LGBTQ+ — por muito tempo. Toda conquista de novas ambiências veio marcada com um cuidado em manter os elementos característicos de *drag*, incomodando o suficiente para não criar tanta resistência e nem perder sua identidade. E, nessa época, entre os anos 80 e 90, o conceito de supermodel foi uma oportunidade aproveitada por RuPaul. Ainda que suas primeiras propostas de *drag* dialogassem com as visualidades *genderfuck*, foi a partir do momento em que ela se montou nos moldes das grandes modelos dos anos 90 que seu estrelato começou a se firmar.

Ao construir sua personagem *glamazona* — uma amazona glamourosa —, Ru despontou ao lançar seu primeiro hit musical, *Supermodel (You Better Work!)*, em 1992, que rendeu não só convites para desfilarem para grandes nomes da moda, como Jean Paul Gaultier e Mugler, mas a fez ser a garota propaganda da marca de cosméticos MAC, que, com uma campanha em 1994, angariou mais de US\$ 500 milhões para pesquisas sobre HIV, e garantiu um *talk show* próprio, chamado *The RuPaul Show*, em 1996. De acordo com Hall (2020, p. 83), o sucesso de RuPaul é resultado da combinação entre charme, humor e mensagens de amor próprio, usando *drag* como uma instrumento de diálogo. À frente do *reality show* *RuPaul's Drag Race* desde 2009, tornou-se a pessoa negra mais premiada da história do Emmy, o Oscar da televisão.

Imagem 46 — Ilustração de RuPaul | Imagem 47 — RuPaul



HALL, Jake. *The art of drag*. London: Nobrow, p. 83, 2020 | DOONAN, Simon. *Drag: The Complete Story*. London: Laurence King Publishing, p. 84, 2019

Imagem 48 — Campanha da MAC com RuPaul como modelo



DOONAN, Simon. *Drag: The Complete Story*. London: Laurence King Publishing, p. 37, 2019

1.3. *The Realness*: travestismo, transformismo e *drag* no Brasil

*Doesn't really matter if it's real
The realness
Only really matters how we feel*

Em terras brasileiras, a figura da *drag* teve sua origem no teatro, quando o país ainda era colônia de Portugal. Embora ainda não fosse reconhecida a partir dessa nomenclatura, é possível realizar uma aproximação com a prática do travestismo⁹, em que homens se montavam de mulheres para interpretar papéis femininos aos moldes do teatro europeu — inclusive, como resposta à proibição da presença de mulheres nos palcos (TREVISAN, 2018, p. 221). No entanto, ao contrário dos inúmeros contextos teatrais espalhados pelo mundo, o teatro local era tido como de baixa qualidade, tanto porque se tratava de uma prática desprezada pela elite branca quanto porque os elencos eram formados por pessoas negras (escravas ou libertas) que se viam obrigadas a trabalhar com a “desclassificada arte cênica” (TREVISAN, 2018, p. 223).

Outro motivo que fazia o teatro ser visto com maus olhos em solo tupiniquim foi o fato de ter se tornado um lugar de promiscuidade (TREVISAN, 2018, p. 226). De acordo com o autor, era muito comum que os cavalheiros fossem aos espetáculos mais para visitar as

⁹ Na obra de Trevisan (2018), o autor se refere à prática de se montar com indumentárias de um gênero diferente do seu como travestismo — inclusive, para marcar a relação próxima entre esse tipo de performance e as identidades de gênero de travestis no início da profissionalização das artistas.

damas — possivelmente, prostitutas — que estavam em outros camarotes do que para assistir às peças que estavam em cartaz. Da mesma forma, o teatro acolheu homens que atuavam com o travestismo e que também encontraram nesse espaço uma maneira de expressar sua homossexualidade, ainda que por meio da prostituição. Segundo Trevisan (2018, p. 231), nesse contexto, parecia haver uma relação entre profissão cênica e homossexualidade.

Ainda assim, o teatro foi capaz de acolher sujeitos que buscavam espaços para se expressarem mais livremente, tanto é que foi um lugar de acolhimento para pessoas afeminadas que viram na possibilidade de atuar e de interpretar papéis femininos uma forma de se apropriar de suas feminilidades. Essa modalidade de “travestismo teatralizado” (TREVISAN, 2018, p. 232) se desdobrou em duas vertentes distintas: a primeira meramente lúdica, em que homens se montavam de mulheres como fantasias, principalmente, no Carnaval; e a segunda mais profissional, em que atores e atrizes se especializavam em interpretar papéis de forma travestida, montando-se com elementos compreendidos como pertencentes ao gênero diferente da sua própria estrutura sexual.

Segundo Bortolozzi (2015, p. 130), é importante diferenciar travestismo cênico e transformismo. Enquanto o primeiro diz da interpretação de personagens femininas por meio de mudanças corporais, vestuário, maquiagem e gestualidades como recurso dramático, o segundo diz do estilo de atuação em que a habilidade mimética e a capacidade de mudança rápida de adereços da artista são destacadas, visto que precisava interpretar mais de um papel em um mesmo espetáculo. Essas definições não marcam divisões herméticas de atuação, mas situam potenciais origens contextuais dos termos e dos entendimentos específicos sobre eles.

Através da história, tivemos muitos exemplos de artistas que desenrolaram suas carreiras no travestismo cênico, mas, para o travestismo lúdico, um dos exemplos mais potentes é a existência de Madame Satã, apelido de João Francisco dos Santos, nos anos 1930. Embora tenha começado a se montar em cabarés no Rio de Janeiro, com o nome Mulata do Balacochê, Satã ficou conhecida por ganhar o concurso de fantasias organizado pelo bloco Caçadores de Veados em 1938, montada com um figurino de morcego cravejado de lantejoulas. Nessa época, era comum ver Madame Satã pela Lapa trabalhando como gerente e segurança de casas de tolerância, bares e botequins e defendendo “bichas, putas e moleques de rua contra as investidas da PM” (TREVISAN, 2018, p. 374). Sua malandragem ficou marcada na história como uma representação da verdadeira contracultura brasileira.

Imagem 49 — João Francisco dos Santos | Imagem 50 — Sulivã Bispo interpretando Satã em peça de teatro



[Wikipedia](#) | [Divulgação](#)

Na cena do transformismo, a dinâmica dos concursos de fantasias emergiu como possibilidade de expansão, ganhando projeção nacional ao longo da década de 1950 e sendo aderida aos bailes de Carnaval em 1970 (BORTOLOZZI, 2015, p. 132). Nessa mesma época, em 1976, foi criado o concurso Miss Gay Brasil na cidade de Juiz de Fora, nos moldes dos concursos de beleza feminino. Tratava-se de um concurso nacional de transformismo, mas que excluía performances de mulheres trans e travestis, alegando que as participantes não poderiam ter feito modificações corporais para concorrer. É importante salientar que, nos anos 1970, o Brasil estava mergulhado em uma ditadura militar. Mesmo assim, a resistência ao regime apareceu de diversas formas: com o tropicalismo de Caetano e de Gil, com o desbunde dos Dzi Croquettes, de Ney Matogrosso e de Edy Star e com a popularidade do transformismo de Rogéria.

Os Dzi Croquettes era um grupo teatral que tentava embaralhar os padrões de gênero em suas performances, ou, nas palavras de Trevisan (2018, p. 274), “nem homens nem mulheres (ou exageradamente homens e mulheres)”.

Dentro do mesmo espírito antropofágico e paródico de devorar para tornar seu, esse grupo se inspirou no *The Cockettes* de San Francisco, na Califórnia, grupo também formado por anárquicos homens-mulheres, cujo nome derivava da denominação popular em inglês para o membro masculino — algo como “As caralhetes” em português. Fazendo irônica referência à sua identidade paródica, o cáustico *coquette* abraçou-se no debochado *croquete*, em homenagem àquele popularíssimo bolinho que aproveita tudo quanto é resto de carne, sem esquecer que no gueto guei brasileiro “croquete”

era um dos inúmeros termos para designar o pênis (TREVISAN, 2018, P. 273).

Nos espetáculos da trupe, era comum ver homens de barba, bigode e peitos peludos se apresentando de vestidos, maquiagem e salto alto, dançando em cena e contando piadas de humor ambíguo para tentar furar o cerco da repressão característica da época, ainda mais em movimentos que pudessem escapar o pouco que fosse dos parâmetros ditatoriais permitidos. Muito influenciados pelos movimentos LGBTQ+ espalhados pelo mundo (sobretudo, nos Estados Unidos), os Dzi Croquettes foram os responsáveis por popularizar, principalmente, entre os jovens, o questionamento da moral sexual e dos papéis sexuais instaurados como padrões a serem seguidos em solo brasileiro. Apresentar a possibilidade de outras propostas generificadas e de expressões sexuais se torna ainda mais potente em um período marcado pela tentativa absoluta de controle dos corpos e dos desejos.

Imagem 51 — Dzi Croquettes

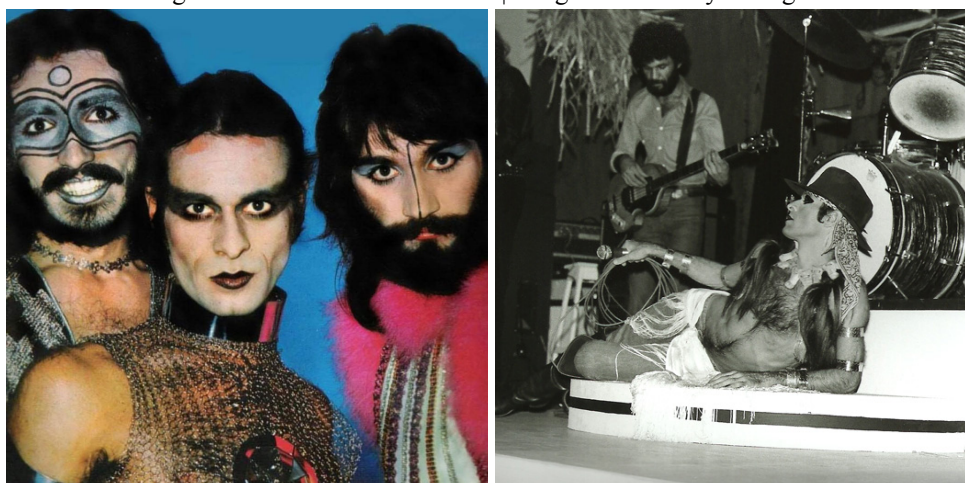


[Divulgação](#)

Alinhado a esse propósito, o vocalista do grupo Secos & Molhados, Ney Matogrosso, também foi um fenômeno com uma postura de afronta sexual. “Ora de rosto maquiadíssimo,

peito nu e longas saias, ora cheio de penas, com chifres enormes na cabeça e minúsculo tapa-sexo, ele se notabilizou pelo rebolado frenético e voz de contralto” (TREVISAN, 2018, p. 274). Sua presença era capaz de causar perplexidade na mídia e adoração em partes do público, ao passo que a ambiguidade presente nas suas performances marcava a sua necessidade de mostrar expressões de vida que precisavam emergir como possibilidades de existência. Ney era uma versão tupiniquim do *glam rock* que Boy George, Marc Bolan, David Bowie, Freddie Mercury e Elton John estavam fazendo com a cena britânica. O estilo foi criado na Inglaterra no final dos anos 1960 e tinha como marca o excesso: corpos andróginos em performance, teatralizados e com figurinos extravagantes (MENDONÇA; MACHADO, 2019, p. 57).

Imagem 52 — Secos & Molhados | Imagem 53 — Ney Matogrosso



[Site do Ney Matogrosso](#) | [Site do Ney Matogrosso](#)

Imagem 54 — Boy George | Imagem 55 — Marc Bolan



DOONAN, Simon. *Drag: The Complete Story*. London: Laurence King Publishing, p. 177, 2019 | DOONAN, Simon. *Drag: The Complete Story*. London: Laurence King Publishing, p. 167, 2019

Imagem 56 — Ilustração de David Bowie | Imagem 57 — David Bowie



HALL, Jake. *The art of drag*. London: Nobrow, p. 67, 2020 | DOONAN, Simon. *Drag: The Complete Story*. London: Laurence King Publishing, p. 169, 2019

Imagem 58 — Freddie Mercury no clipe de *I Want to Break Free* | Imagem 59 — Elton John com seus figurinos

DOONAN, Simon. *Drag: The Complete Story*. London: Laurence King Publishing, p. 163, 2019 | [Rolling Stone](https://www.rollingstone.com)

Na mesma toada de Ney, podemos citar Edy Star, cantor, bailarino, artista plástico e ator baiano que tinha gênero e sexualidade como temas centrais para a sua produção artística nos anos 1970 (MENDONÇA; MACHADO, 2019, p. 59). A carreira de Edy teve início muito cedo, aos 13 anos, quando subiu ao palco na Rádio Sociedade da Bahia, mas foi aos 20 anos que conheceu um artista conterrâneo que contribuiria para o seu estrelato: Raul Seixas. Contratado como produtor musical na gravadora Columbia, Raul produziu o primeiro compacto de Edy, além de compor a primeira música do disco. Em 1972 e 1973, Edy passou a cantar nas boates da praça Mauá em “shows completamente transgressivos” (MENDONÇA; MACHADO, 2019, p. 59) que fizeram bastante sucesso à época — tanto que, pouco tempo

depois, Edy passou a cantar em boates da zona sul do Rio de Janeiro. Essa visibilidade rendeu a sua contratação pela Som Livre em 1974, lugar onde gravou o disco *Sweet Edy*, com canções de Roberto Carlos, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Moraes Moreira. Outro legado que Star deixou para a cena local foi ter sido o primeiro artista de grande sucesso da música brasileira a se assumir gay publicamente.

Imagem 60 — Edy Star



[Divulgação](#)

E essas dimensões contribuíram para o contexto em que o transformismo pudesse ser entendido como forma de vida (TREVISAN, 2018, p. 233). A maior representante disso é a Rogéria, cuja trajetória demonstra a complexidade da relação entre transformismo e a produção de identidades. De acordo com Bortolozzi (2015, p. 127), nas suas falas públicas, Rogéria se identificava simultaneamente como gay, mulher, transformista, travesti, mas, sobretudo, como artista — para ela, essa era a melhor definição possível sobre sua existência.

O transformismo se engendra nos entremeios das identidades travesti, transexual, homossexual e artista, produzindo uma intersecção complexa entre a vivência da sexualidade, das práticas sociais, dos desejos, da construção da identidade de gênero e de outras identidades sociais. Para a compreensão do fazer artístico transformista e de sua repercussão nas identidades sociais — bem como, inversamente, da

repercussão da construção identitária no fazer artístico —, é fundamental não considerar o processo de construção identitária no âmbito da sexualidade e do gênero de forma isolada das trajetórias sociais (BORTOLOZZI, 2015, p. 128).

Nessa perspectiva, é necessário complexificar o entendimento sobre o ato político da montagem. Montar-se não é apenas uma maneira de construir personagens para fins de performances artísticas; é uma forma de sobrevivência, de expressão de suas identidades. Essas pessoas não apareciam montadas apenas nos palcos ou nos espetáculos; elas permaneciam assim durante os demais momentos de suas vidas. Esse ponto é o que diferencia aquelas que não só atuam como transformistas, mas que se identificam como travestis, como identidades políticas de mulheres trans. Para Bortolozzi (2015, p. 128), a arte transformista no Brasil inclui as práticas do travestismo¹⁰ artístico, dos “shows de travestis”, que podem englobar pessoas que se identificam de variadas formas, de travestis a transformistas.

A arte transformista, quando inserida no âmbito da produção cultural LGBTQ+, passou de maneira antropofágica a mesclar de forma complexa o transformismo moderno e travestismo cênico junto à travestilidade e outras vivências da sexualidade e do gênero. Não se tratava mais somente da capacidade de impersonificar identidades diferentes ao gênero atribuído ao nascimento, mas de colocar o próprio gênero e a sexualidade como elemento de debate a partir dos elementos culturais da comunidade LGBTQ+, produzindo a ativação subversiva de elementos de gênero e sexualidade hegemônicos e subalternos por meio da paródia, do glamour, da fantasia ou da caricatura (BORTOLOZZI, 2015, 131).

O transformismo brasileiro se tornou um espaço profícuo de expressão e acolhimento de identidades transviadas. Nos contextos das performances artísticas, podemos compreendê-las como *drags*, já que, para Trevisan (2018, p. 236), *drag* pode ser reconhecido como um conceito mais flexível de travestismo.

A atuação das *drag queens* foi facilitada por englobar um componente lúdico e satírico semelhante ao das caricatas do Carnaval, o que as levou a transitar por áreas jamais imaginadas, como as concorridas festas de socialites, shows beneficentes e colunas sociais da grande imprensa. Em muitos casos, elas eram contratadas por boates, como

¹⁰ Bortolozzi (2015, p. 278) diferencia o conceito de travestismo de travestilidade. O primeiro diz da prática social de se montar e o segundo diz da construção da identidade de travestis e de pessoas trans. Embora ambos possam se misturar, é importante marcar a distinção entre eles.

agitadoras da noite, responsáveis por animar o público com suas estripulias (TREVISAN, 2018, p. 237).

Estripulias essas que se tornaram marcas registradas das performances de algumas *drags*. Uma delas é o bate-cabelo, o ato de balançar as madeixas de forma frenética no ritmo da música, que foi popularizado por Marcia Pantera nos anos 1980. Conhecida como a precursora desse estilo de coreografia, Marcia ainda é um dos nomes mais relevantes na cena *drag* de São Paulo, com mais de 30 anos de carreira, e foi a primeira musa do estilista Alexandre Herchcovitch — parceria que já rendeu mais de 300 figurinos para a performer. Antes de construir sua carreira como transformista, Marcia chegou a atuar como jogador de vôlei, fato que explica o porte atlético e a capacidade de movimentação intensa que ela entrega em cada um dos seus espetáculos.

Imagem 61 — Marcia Pantera em cena | Imagem 62 — Marcia Pantera montada



[Instagram](#) | [Instagram](#)

Outra figura *drag* importante no Brasil foi a personagem Vera Verão, criada e interpretada por Jorge Lafond. Formado em teatro pela UNIRIO e com experiência em balé clássico e dança africana, Jorge atuou como dançarino no início da sua carreira, passando por muitos cabarés da cidade do Rio de Janeiro, e migrou para a televisão, onde começou como bailarino e, depois, passou a atuar em diversos programas da Rede Globo. Mas o seu estrelato veio mesmo quando Vera Verão, criada nos *Trapalhões* como um soldado machão que voltou “diferente” após viagem ao exterior, conquistou notoriedade n’*A Praça é Nossa* do SBT. Dona de bordões famosos, Vera se tornou ícone, não apenas de resistência contra o

preconceito, mas de expressão: um homem negro, careca, de quase dois metros de altura, com voz potente, maquiado, usando figurinos glamourosos e salto alto em um dos programas mais assistidos da televisão brasileira à época marca a potência dessa presença.

Imagem 63 — Vera Verão em cena | Imagem 64 — Vera Verão desfilando pela Unidos de São Lucas em 2002



[IG](#) | [Gay Blog](#)

A cena *drag* brasileira crescia nas boates e casas noturnas, mas também conquistava espaços nas programações dos canais de televisão e nas rotinas das rádios. Nany People, que se identifica como mulher trans, foi uma das pioneiras da televisão brasileira, participando de programas de grande visibilidade, como *A Praça é Nossa*, e ao lado de personalidades como Hebe, Amaury Jr. e Xuxa. Além de atriz, Nany é comedianta e repórter e marcou presença na mídia brasileira desde os anos 1990, falando abertamente sobre suas questões identitárias, sem perder a leveza ao tratar dos assuntos.

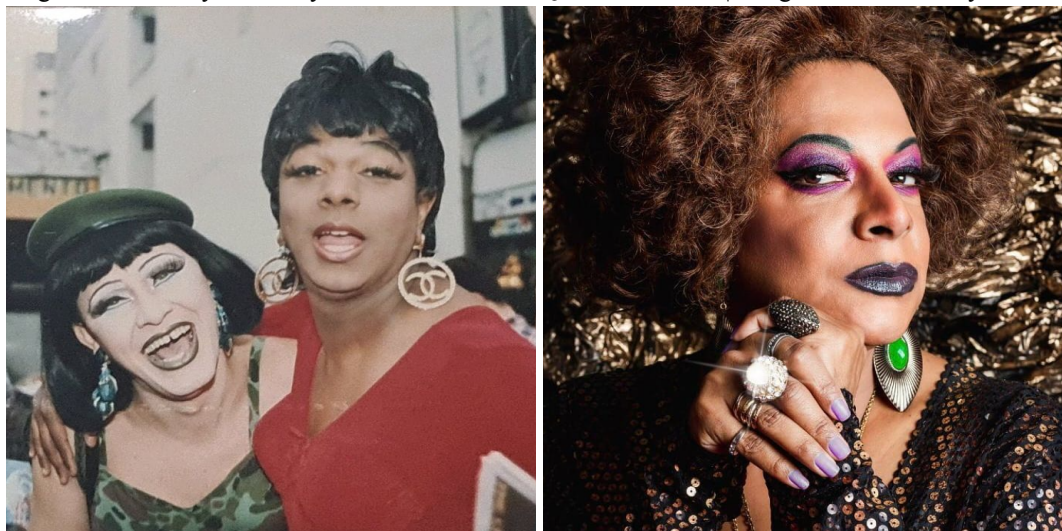
Imagem 65 — Nany People em cena | Imagem 66 — Nany no set do filme *Quem Vai Ficar com Mário?*



[Instagram](#) | [Instagram](#)

Contemporânea à Nany, Silvetty Montilla também construiu sua carreira *drag* em diversos espaços: nas boates gays de São Paulo, nos palcos em espetáculos teatrais e peças de humor, na televisão em programas de variedades e cômicos e nas rádios como apresentadora e cantora. Embora sempre tivesse interesse em atuar como artista, Silvetty, desmontada como Silvio Cássio Bernardo, começou sua carreira profissional trabalhando como oficial da promotoria do Ministério Público de São Paulo por acreditar que um trabalho mais estável daria o retorno financeiro que precisava. Mas, em 1987, montou-se pela primeira vez e passou a ser muito conhecida na noite paulistana. Em pouco tempo, passou a ganhar mais do que na promotoria e resolveu assumir sua personagem *drag* como sua principal fonte de renda. Silvetty se tornou figurinha carimbada em shows, festas de debutante, casamentos, formaturas e em concursos de miss — sempre montada com muito carisma e talento. Além disso, Montilla foi apresentadora do *reality show Academia de Drags*, uma versão brasileira não oficial de *RuPaul's Drag Race*, disponível apenas no YouTube.

Imagem 67 — Nany e Silvetty na 1ª Parada LGBTQ+ de São Paulo | Imagem 68 — Silvetty montada



[Instagram](#) | [Instagram](#)

É importante ressaltar que essas existências estavam sempre muito vinculadas ao humor, a dinâmicas cômicas em que o riso era um pressuposto — muitas das vezes, rindo delas e não necessariamente com elas. Ainda que *drags* estivessem se tornando mais aceitas, isso apenas ocorria nos contextos em que suas performances precisavam responder a uma expectativa dos outros, fossem eles emissoras, diretores ou o próprio público. Suas expressões deviam ser caricatas, exageradas, debochadas e o menos incômodas possível, por isso, as

piadas e as narrativas se misturavam com o humor autodepreciativo. Ao mesmo tempo, eram personagens que usavam esse mesmo humor para se proteger de comentários preconceituosos e de microagressões LGBTfóbicas aos quais estavam expostas.

Enquanto nas boates, nas rádios e nas telas de televisão, a presença das *drags* se tornava cada vez mais constante, o ponto de virada na cena *drag* local veio atrelado à cena musical. Embora fossem personagens identificadas e participantes de espetáculos, programas e eventos, foi por meio da música que elas conquistaram visibilidades ampliadas para se expressarem, principalmente, por meio de plataformas digitais. A mais proeminente nesse contexto é Pabllo Vittar, a *drag* com mais seguidores nas redes sociais no mundo. Seu sucesso como cantora começou em outubro de 2015, quando sua música *Open Bar* viralizou na internet por meio de um videoclipe divulgado no seu canal no YouTube. A versão do hit *Lean On*, de Major Lazer, parecia ser apenas mais uma regravação à brasileira de músicas estrangeiras, mas o videoclipe alcançou mais de 1 milhão de visualizações no YouTube, em menos de quatro meses (MENDONÇA; MACHADO, 2019, p. 61)

Depois da visibilidade alcançada e do lançamento do seu primeiro EP, Vittar passou a integrar, como parte da banda, o programa *Amor & Sexo*, veiculado pela Rede Globo. A proposta do programa era discutir assuntos que poderiam ser vistos como tabus — principalmente, no terreno das sexualidades e das identidades de gênero. Com ainda mais reconhecimento, Pabllo decidiu sair do programa para lançar seu álbum de estreia *Vai Passar Mal*. O lançamento tornou-se um fenômeno, não apenas pela quantidade de reproduções nas plataformas de *streaming* ou de visualizações de cada novo videoclipe, mas também pelas possibilidades de caminhos que abriu (MENDONÇA; MESQUITA, 2021, p. 1-2). As músicas de Pabllo misturam o pop com diversos estilos musicais que marcam sua brasilidade: forró, axé, tecnobrega, pagode baiano, swingueira e as demais influências que contribuíram com a sua formação enquanto artista. O sucesso é tamanho que Pabllo foi a primeira *drag* a performar no *Coachella*, um dos principais festivais de música do mundo.

Imagem 69 — Pablló Vittar em ensaio | Imagem 70 — Capa do álbum *Batidão Tropical*



[Instagram](#) | [Instagram](#)

Imagem 71 — Pablló no MTV MIAW 2021 em que foi apresentadora | Imagem 72 — Pablló no ensaio de capa da revista Elle Brasil



[Instagram](#) | [Instagram](#)

Nessa rota de grande sucesso, seguiram as *drags* Gloria Groove, Lia Clark e Aretuza Lovi. As músicas *Dona*, de Gloria, *Trava Trava*, de Lia e *Catuaba*, de Aretuza, triunfaram tanto no número de visualizações quanto na quantidade de reproduções nas plataformas de compartilhamento de conteúdo. Assim como Pablló, Gloria fincou seu nome nos espaços de visibilidade a partir do lançamento do seu primeiro clipe, mas evocando lógicas andróginas ainda mais fluidas como proposta de discutir as relações entre masculinidades e feminilidades (MENDONÇA; MACHADO, 2019, p. 61). Com uma pegada mais voltada para o rap, o hip hop e o R&B, Gloria é uma potência não apenas como cantora, mas como compositora, dubladora e atriz.

Imagem 73 — Gloria Groove no clipe *A Queda* | Imagem 74 — Gloria Groove no clipe *Suplicar*



[Instagram](#) | [Instagram](#)

Imagem 75 — Lia Clark em ensaio | Imagem 76 — Aretuza Lovi em ensaio



[Instagram](#) | [Instagram](#)

Nessa mesma época, a Europa viu Conchita WURST despontar como uma *drag* cantora, misturando glamour e elegância à sua barba cheia. A *drag* austríaca conquistou notoriedade internacional ao ganhar o *Eurovision Song Contest* em 2014, o que a transformou em um ícone LGBTQ+. Em 2019, a personagem de Tom Neuwirth se dividiu em duas vertentes pop: Conchita, uma persona hiperfeminina nos moldes das divas hollywoodianas, com uma pegada mais *glam* sempre acompanhada de uma banda ou orquestra e WURST, uma persona mais desfeminizada com tendências ao *genderfuck*, com influências mais eletrônicas. Sua carreira seguiu com diversos lançamentos de EPs, álbuns e faixas. Nesse

mesmo ano, Conchita participou como jurada no *reality show* alemão de competição *Queen of Drags*, ao lado de Heidi Klum e Bill Kaulitz.

Imagem 77 — Ilustração de Conchita | Imagem 78 — Conchita WURST



HALL, Jake. *The art of drag*. London: Nobrow, p. 106, 2020 | DOONAN, Simon. *Drag: The Complete Story*. London: Laurence King Publishing, p. 183, 2019

Imagem 79 — Conchita e WURST em ensaio

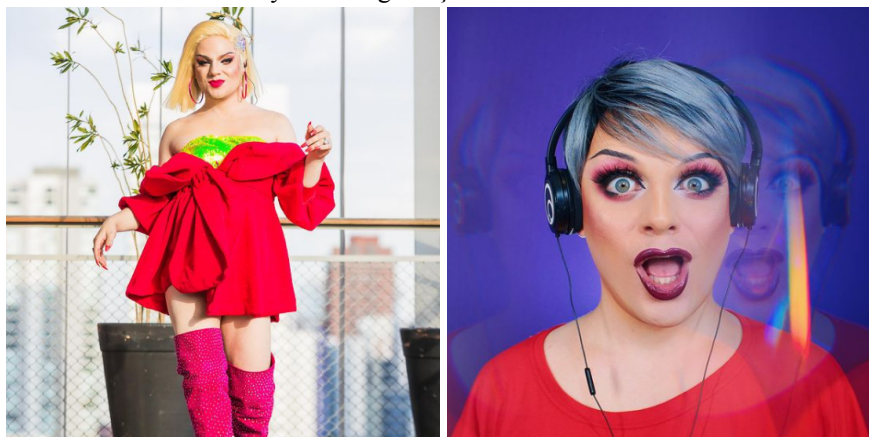


[Instagram](#)

No Brasil, além das prolíficas carreiras das cantoras, a complexidade da cena *drag* local também conta com a presença de Lorelay Fox, Rita von Hunty e Samira Close — influenciadoras *drag* que atingiram o estrelato compartilhando conteúdo em suas redes sociais. Lorelay começou sua carreira fazendo performances na cidade de Sorocaba, mas precisou migrar para a internet para se reinventar. Em 2015, criou o canal *Para Tudo* no YouTube, onde produz vídeos e conteúdos sobre empoderamento e gênero, sempre trazendo

muito da sua experiência como pessoa LGBTQ+. Lorelay também fez participações especiais no programa *Amor & Sexo* da Rede Globo.

Imagem 80 — Lorelay Fox com o *look* da Parada LGBTQ+ de SP em que foi apresentadora | Imagem 81 — Lorelay Fox em gravação dos seus conteúdos



[Instagram](#) | [Instagram](#)

Nesse mesmo movimento, temos Rita von Hunty, professora, atriz e dona do canal *Temporo Drag*, onde ela publica conteúdos em que compartilha suas ideias e muitas referências para falar sobre gênero, sexualidade e raça, sempre a partir de uma perspectiva marxista, embora tenha começado o canal para falar sobre comida vegana. Seu nome é um combinado de interesses e admirações: “Rita” em homenagem à atriz Rita Hayworth, “von” fazendo referência à dançarina burlesca Dita von Teese e “Hunty” como uma apropriação de uma gíria comum utilizada por *drags* estadunidenses para expressar carinho ou admiração (SILVA, 2021, p. 25). Além disso, Rita participou da 1ª temporada da *Academia de Drags* e é apresentadora fixa do programa *Drag Me as a Queen* do canal *E! Entertainment*, ao lado das *drags* Penelopy Jean e Ikaro Kadoshi.

Imagem 82 — Rita von Hunty no cenário dos seus vídeos | Imagem 83 — Rita com Penelopy e Ikaro



[Instagram](#) | [Instagram](#)

Outra *drag* que construiu sua carreira por meio da internet foi Samira Close, a *gamer* e *streamer* cearense que ficou famosa por transmitir suas partidas de jogos montada. Com maquiagens muito bem-feitas e perucas estilizadas, Samira construiu seu canal no YouTube com bastante humor e histórias sobre o universo LGBTQ+ — tanto é que recebeu o apelido de madrinha por acolher e inspirar jovens da comunidade a se aceitarem como são. Em 2020, entrou para o clube brasileiro de E-sports RED Canids e foi apresentadora do programa *Joystick da Samira*, no canal do Multishow, em que recebia *gamers* e influenciadoras famosas para entrevistá-las enquanto jogavam partidas de videogames. Samira também se tornou um símbolo de diversidade no universo dos jogos e costuma ser um elo de ligação entre as demais pessoas LGBTQ+ que são *streamers* e *gamers*.

Imagem 84 — Samira no Pride Gaming de 2020 | Imagem 85 — Samira em ensaio de publicidade no seu perfil



[Instagram](#) | [Instagram](#)

Combinando o talento para a música e as potencialidades das plataformas digitais, Grag Queen foi a vencedora da primeira temporada de *Queen of the Universe*, uma competição internacional de canto entre *drags* de diversos países do mundo sediada no Reino Unido e produzida pela mesma equipe de *RuPaul's Drag Race*. Por mais que já atuasse como ator e cantor — inclusive, com passagem por Nova York em um conservatório *off-Broadway* —, Grégory Mohd começou a ganhar notoriedade com o Armário de Saia, uma dupla *drag* montada entre Grag e seu amigo Wes, que criavam, produziam e compartilhavam suas músicas nas redes sociais. A possibilidade de distribuir suas criações através das plataformas foi o que fez Grag conquistar ainda mais visibilidade. Participante ativa em *trends* e

challenges no TikTok, Grag expandiu sua base de fãs combinando humor, criatividade e bastante talento vocal nos seus perfis.

Imagem 86 — Imagem oficial de divulgação do *casting* da 1ª temporada | Imagem 87 — Imagem de anúncio sobre sua vitória no *reality show*



[Instagram](#) | [Instagram](#)

A Wes, parceira de Grag, também participou — e foi finalista — de um *reality show* de competição similar ao *Queen of the Universe* chamado *Queen Stars Brasil*, produzido pela HBO e disponibilizado pelo HBO Max. A diferença é que o programa contou apenas com *drags* cantoras brasileiras e que seu objetivo era coroar três delas para montar um trio de artistas. Além de prêmios em dinheiro para cada uma delas, o trio seria lançado ao fim da competição pela *Universal Music*. O programa, apresentado por Pablló Vittar e Luísa Sonza, começou com 20 *drags* de todo o Brasil e, por meio de desafios de canto e performance, foi premiando as que se saíam melhor e eliminando as que não entregavam tão bem assim de acordo com os jurados — Tiago Abravanel, Diego Timbó e Vanessa da Mata, como fixos, e Liniker, Gloria Groove e Aretuza Lovi, como algumas das juradas convidadas. Além disso, Marcia Pantera, junto à Salete Campari e Tchaka, fizeram uma participação especial para dar dicas de performance para as participantes. No fim, foi formado o Trio Pitayas com as vencedoras Reddy Alor, Diego e Leyllah Diva Black.

Imagem 88 — Imagem oficial de divulgação do primeiro EP do Trio Pitayas (Reddy, Diego e Leyllah)



[Instagram](#)

Imagem 89 — Reddy Alor, Diego e Leyllah Diva Black



[Instagram](#) | [Instagram](#) | [Instagram](#)

Cada uma das três apresentou estilos muito característicos durante o programa, tanto em suas visualidades quanto nas escolhas vocais. Reddy, *drag* criada por Guilherme Bernardes, já se inseria na cena musical em uma dupla sertaneja formada com seu irmão. Por ter crescido em uma família muito conectada à música desse estilo, Reddy aprendeu não só a cantar, mas a se apresentar e compartilhar emoções por meio do universo sertanejo — ainda que esse espaço fosse muito marcado pelo machismo e pela LGBTfobia. Antes de entrar no

programa, Reddy já estava se firmando como um nome forte do *Queernejó*, o sertanejo construído, performado e popularizado por vozes dissidentes de pessoas LGBTQ+.

Já Diego, uma *drag* barbada embora bastante desmasculinizada, já fazia sucesso nas redes sociais, principalmente no TikTok com a criação de personagens e conteúdos focados no humor. Figurinha carimbada em alguns *reality shows* de canto, Diego Martins participou do *X Factor Brasil* em 2016, performando desmontada, e do *Canta Comigo* em 2018, performando montada com uma visualidade mais *genderfuck*. Seu estilo de canto está muito conectado à cena pop, tanto nas escolhas vocais quanto nas movimentações coreográficas nos palcos — afinal, se apresenta como ator e performer, não apenas como cantor.

Por fim, Leyllah é a mais experiente do trio. Performando profissionalmente em shows por São Paulo desde 2004, o foco de Rafael Baptista, nome do criador de Leyllah, sempre foi representar divas pretas da música — identidade marcada do seu nome ("Leila", em árabe, significa negra como a noite) às suas visualidades. Além de levantar bandeiras de aceitação, acolhimento e amor, Leyllah se intitulou a primeira *drag* preta vegana do Brasil, ao adotar o veganismo como um propósito de vida. Seu estilo é bem marcado pelas influências musicais negras, com elementos do rap, do hip-hop, do *R&B* e do soul.

1.4. *Category Is*: conceituações de *drag*

Category is: stars, statements, and legends
Tens, tens, tens across the board
Hold that pose for me

Construir personagens que se misturam com suas identidades, montar seus corpos que apresentam intenções visuais e incorporar elementos em suas performances como maneira de reapropriar normatividades, principalmente, de gênero, são gestos que configuram a cena *drag* através do tempo. A partir das definições do que é esperado de cada sujeito independentemente do seu gênero e de modelos performativamente generificados, os sujeitos inseridos nas práticas *drag* podiam se apropriar de elementos que não eram percebidos como próprios das suas identidades e torná-los parte das suas construções identitárias. No entanto, o processo de se montar "não se trata apenas de se vestir de mulher e exalar beleza para fins de divertimento próprio — o artista tem responsabilidades para com sua arte e, sobretudo, com a sociedade para a qual se torna a voz e levantador de ideias" (XAVIER; BLOTTA, 2020, p. 21).

A *drag*, então, não é apenas uma personagem construída para divertir, entreter ou para dar vazão à necessidade artística de quem a interpreta. Ela é uma corporalidade estética que extrapola a performance ao dar visibilidade aos marcadores sociais da diferença (XAVIER; BLOTTA, 2020, p. 2) como gesto político intencional de apresentar suas constituições enquanto sujeitos. Existem sim os discursos incorporados para fins de performance — principalmente, em termos estéticos de estilo —, mas também existem os discursos encarnados como marcas da vida vivida, como repertório das vivências e experiências passadas.

Ao falar em *drag* não se pode ignorar o fato de que se trata de uma figura que nos permite não somente analisar o atravessamento dos eixos de raça, classe e gênero, como também um leque de possibilidades em termos de estilos, discursos, linguagens e identidades. Temos o estilo *camp*, as *drags* “*over school*”, as *comic queens*, as “*show girls*” (*drags* dançarinas), o estilo *genderfuck*, as *club kids*, as *beard queens* (*drags* barbadas), as *drag monsters* (monstros) as *pageant queens* (*drags* “de passarela” ou “de concurso”), as “*fish queens*” (demasiadamente femininas), as “*cosplays*”, *impersonators*, dentre outras. Para além desta pluralidade estética e tipológica, pode-se referir a intérpretes (ou artistas) que atuam na sociedade como sujeitos LGBTQ+ diversos, cada qual com suas lutas diárias e vivências pessoais (XAVIER; BLOTTA, 2020, p. 12).

Os múltiplos marcadores sociais, como etnia, classe e gênero, por exemplo, se misturam aos marcadores estéticos, apresentando não só um lugar de fala específico, mas direcionando os esforços a um objetivo também específico. Não é dizer somente de onde ela vem, mas apontar o que ela quer com aquilo. É reconhecer sua experiência como um elemento de articulação para um fazer político, que reconfigura a relação que o sujeito estabelece não apenas com as dimensões de gênero, mas com as étnicas, sociais, corporais. Fazer *drag* é apresentar existências por meios estéticos a partir de uma rede política condutora de afetos. Para Silva (2019, p. 35), *drags* constroem “corpos-espetáculos” ao criar atmosferas que extrapolam os palcos e se cruzam com suas vidas. Performances *drag* são aquilo que elas intencionalmente fazem com seus corpos, montados ou em processo de montagem.

Uma *drag* é construída no próprio corpo, conforme damos vazão a ela. Quem experienciou um mergulho nesta arte pode se lembrar das coisas, dos objetos que usou. Foram-se acumulando objetos pertencentes à *drag* ao longo do tempo em que se dedicou? Eram

peças como adereços, objetos cênicos, perucas, saltos, enchimentos, roupas femininas em geral, maquiagens? As influências eram outras divas, outras *drags*, influências de estilos musicais, teatralidade, performatividade, ideias...? E se colocarmos tudo isso tudo em uma superfície e voltar a olhar para ter uma noção do que é aquele conjunto de objetos? Podemos ver este conjunto como um mapa, que se reorganiza causando novos significados. Podemos começar a escolher peças para "compor um visual". Se começarmos pelo sapato teremos um resultado, se começarmos pelos cílios postiços, outro. (SILVA, 2019, p. 46-47)

Ainda que a princípio não houvesse essa clareza, esses indivíduos foram tomando consciência da importância que esses papéis desempenhavam em suas próprias vidas e passaram a assumir suas narrativas como protagonistas. “Quando grupos marginalizados assumem a produção e a circulação de informação sobre si mesmos, promovem a estetização da experiência a partir da apropriação de formas simbólicas que, historicamente, estavam sob a guarda de grupos dominantes.” (MENDONÇA, 2012, p. 18). Esse movimento construiu um ambiente em que sujeitos que não se encaixavam (ou que não queriam se encaixar) nos estereótipos e papéis rígidos impostos pelas normatividades podiam construir suas próprias identidades a partir de suas afinidades e de suas relações com seus próprios corpos. Essa dinâmica identitária de descoberta, de acolhimento e de expressão marcou — e marca — uma tentativa de ocupar seu próprio lugar no mundo.

A partir desse movimento, eles passaram a tomar o controle dos elementos constituidores das suas subjetividades e aí *drag* reconhecidamente passou a não se limitar a uma expressão artística; passou a ser também uma expressão identitária. As identidades desses indivíduos extrapolavam a noção de existência para dar espaço à resistência de suas subjetividades, já que propor novos arranjos de construção de suas identidades carregava a potencialidade de se tornar um ato político, um gesto de ocupação. Assim, essas expressões percebidas como não hegemônicas passaram a figurar no espaço público como uma reivindicação subversiva da sua legitimidade.

Drag, então, passou a ser um espaço para provocar, tensionar e propor novos arranjos para as expressões de gênero: *drag queens*, *drag kings*, *cross dressers* e transformistas borrando as fronteiras entre masculinidades e feminilidades, enquanto transgêneros, travestis, não-binários e *genderfluid* experimentando e reconstruindo suas maneiras de estar no mundo (MESQUITA, 2020).

É importante salientar a diferenciação entre *drag* e transgeneridade: enquanto o primeiro diz de uma expressão artística vinculada a marcadores sociais da diferença por meio de elementos estéticos, o segundo diz da identidade de gênero de pessoas que não se limitam à estrutura sexual com a qual nasceram. Através do tempo, foi comum encontrar mulheres trans e travestis atuando como transformistas ou *drags* como possibilidades de viver suas realidades, ainda que em espaços regulados e dedicados a essas práticas.

Segundo Vencato (2002, p. 11), um dos aspectos que diferencia fazer *drag* e ser uma pessoa trans é a temporalidade. A *drag* tem três momentos distintos: ela desmontada, ela se montando e ela montada, ao passo que pessoas trans, por mais que suas corporalidades possam estar vinculadas a um processo de montagem constante ainda que transitório, não têm um “fora”. Mesmo assim, pessoas que não se enquadravam nos critérios de modelos hegemônicos se inseriam nesses contextos para assumirem suas identidades lidas como desviantes ainda que por períodos curtos. Para Amanajás (2015, p. 22), esse é um território fértil que reinventa a si e ao mundo, possibilitando desdobramentos a partir de discursos transgressores e de formas esteticamente excessivas e hipnotizantes.

Por serem performances visuais, as montações dos corpos dos sujeitos que se inserem nesses espaços são fundamentais para entender o seu funcionamento: se o gênero é também uma construção social, a forma como o reforçamos performativamente segue essa lógica. Então, por que não atribuir elementos tidos como próprios de um gênero a um corpo que se identifica como outro? Por que não borrar as fronteiras entre masculinos e femininos sem necessariamente entendê-los como opostos em um mesmo espectro?

Fazer *drag* é brincar de montar novas corporalidades, marcadas por uma materialidade artificial e por uma temporalidade efêmera. É jogar com o corpo, colocando-o em ação e efetivando-o em outro lugar. É o gesto de encarnar discursos para que o corpo opere como campo simbólico de leitura para o entendimento do que a performance propõe enquanto dinâmica — inclusive, como maneira de extrapolar os aspectos estéticos a partir das dimensões políticas implicadas nas vivências incorporadas em cada performance.

Drag não é apenas propor caricaturas do feminino para a personificação de mulheres; não é uma paródia potencialmente subversiva; é um ato de ruptura com estruturas generificadas sem deixar de usar elementos, parâmetros e critérios que as situam no mundo em que vivem. Não é parodiar os gêneros, é reconstruí-los a partir de outro lugar que pretende

não só problematizar a arbitrariedade das definições normativas, mas propor articulações que usam seu estranhamento como potencialidade transformadora.

Assim, *drag* é um ambiente de disputas não só por tensionar a essencialização do gênero, mas por apresentar novas expressões dessa dinâmica ao propor arranjos que transitam entre a binariedade, entre as relações hierárquicas das masculinidades, entre a multiplicidade de marcadores sociais da diferença sem necessariamente se fixar em um ponto. A transitoriedade dessas construções não aponta para um destino; mas permite a localização em meios do caminho que não pressupõem uma chegada e que trazem à luz modos de vida transviados — partindo dos gêneros, mas não parando neles.

2. *Born Naked*: gêneros, corporalidades e *drag*

*I'm tellin' the truth now
We're all born naked
And the rest is drag*

Montar o corpo por meio de visualidades específicas encarna intencionalidades e apresenta propostas de corporalidades como indicativos de leitura; elas são visualidades éticas, estéticas e políticas que dizem das nossas origens, das nossas expressões e das nossas intenções. São construções daquilo que queremos mostrar e desejamos esconder. São a materialização de discursos, vivências e experiências que carregamos nas performances cotidianas e nas relações estabelecidas entre nós. Se os corpos podem ser vistos como construções simbólicas que indicam textualidades, *drag* pode ser entendida como uma proposta de leitura, em que construções sociais que pretendem controlar corpos, identidades e desejos dão lugar a articulações ambíguas, transitórias, potentes de toda a multiplicidade de experiências que esses corpos diversos são capazes de encarnar. É um processo de produção de visualidades políticas.

2.1. *LadyBoy*: normatividades de gênero

*Ladyboy, ladyboy!
This groove is for my girls,
little lady boys and girls*

Para RuPaul, fazer *drag* não muda quem a pessoa é; apenas a revela. É uma cena que permite a liberdade de montar visualidades da maneira que nos for mais confortável, sem necessariamente permitir que as normatividades que tentam controlar nossas performances e expressões desde antes de nascermos continuem operando como se fossem inescapáveis. Antes mesmo de darmos nosso primeiro suspiro de vida, a relação sexo-gênero-sexualidade (RUBIN, 1975, p. 159), que é estabelecida como norma, já configura nossos modos de agir e de nos relacionar com os outros: a estrutura fisiológica com a qual nascemos determina a cisgenereidade como conformadora da nossa identidade de gênero e aponta para a heterossexualidade como única orientação sexual possível.

A qualidade com a qual experimentamos nossos mundos depende do quão aderidos nossos corpos estão a essas práticas generificadas de socialização.

Os princípios que regem as normas pertencem a valores gerais que determinam o que é ser homem, o que é ser mulher e como estes corpos devem experimentar e expressar-se na vida em sociedade. As normas estabelecidas a partir das hierarquias heteronormativas estão amparadas em princípios de sujeição (MENDONÇA, 2018, p. 19).

Para Eribon (2008, p. 77), “só existe sujeito numa relação fundamental com a sujeição” na medida em que somos submetidos às normatividades que atuam como autoridades marcadas por discursos, normas e investidas de controle. Segundo Butler (2017, p. 20), nos constituímos enquanto sujeitos em uma relação ambivalente entre subordinação e produção discursiva. “‘Sujeição’ significa tanto o processo de se tornar subordinado pelo poder quanto o processo de se tornar um sujeito” (BUTLER, 2017, p. 10), ou seja, é algo que se impõe ao sujeito e que também o constitui como tal. É uma dinâmica de disputa dialógica entre recuperação (ser sujeito a) e de resistência (ser sujeito de).

Assim, ainda que essas forças tentem nos moldar a partir de padrões pré-estabelecidos, existem maneiras de se apropriar dessas regras e colocá-las em prática a partir de outros lugares. Por mais que seja esperado que operemos de acordo com estas normas para que o controle sobre nossos corpos seja perpetuado, há rupturas que permitem o não encaixe em determinados papéis. Papéis esses que costumam estar vinculados às estruturas de gênero, em que são atribuídos critérios de masculinidade aos sujeitos que se identificam como homens e de feminilidade às sujeitas que se identificam como mulheres. É a lógica binária operando ao colocar essas dimensões como polos opostos em um mesmo espectro e não reconhecendo qualquer existência que ouse ocupar outros lugares.

Ao longo da história, a constituição daquilo que era considerado masculino passava e era perpassada por aquilo que é feminino. Existe uma indissociabilidade aí: não é possível definir aquilo que constitui a masculinidade sem identificar aquilo que constitui a feminilidade. E vice-versa. É a ideia de que, por mais que determinados critérios e comportamentos compreendidos como masculinos ou femininos se alterem de acordo com o tempo e com a cultura, por exemplo, essa relação permanece articulada, já que o conceito de masculinidade se mantém intrinsecamente relacional: ele não existe exceto em contraste com a feminilidade (CONNELL, 2005, p. 68).

Segundo Connell (2005, p. 71, tradução nossa¹¹), o conceito de masculinidade é “simultaneamente um lugar nas relações de gênero, as práticas através das quais homens e mulheres aplicam esse lugar nos gêneros e os efeitos dessas práticas na experiência corporal, na personalidade e na cultura”. Para a autora, nenhuma masculinidade emerge exceto em um sistema de relações de gênero (CONNELL, 2005, p. 71), em que os processos são instituídos de forma impositiva, normatizadora, mas que pressupõem certo tensionamento entre os elementos que os constituem. Nesse sentido, é fundamental pontuar que não se tratam de conceitos estáveis ou pacificados — as masculinidades são renegociadas constantemente. Essa matriz define o modelo discursivo/epistêmico hegemônico de inteligibilidade de gênero, o qual supõe que para o corpo ter coerência e sentido deve haver um sexo estável, expressado mediante o gênero estável — masculino expressa homem, feminino expressa mulher (BENTO, 2006, p. 77).

Essa dinâmica é marcada também pela hierarquização entre os gêneros, em que indivíduos que se identificam como homens têm mais poder que aqueles que se identificam como mulheres. Essa assimetria é perpetuada também na relação entre homens, quando um pode ser desclassificado e dominado pelo outro ao ser considerado como pertencente ao “lado delas”. É um sistema que produz disputas perpetuadas a partir das diferenças identitárias, sexuais e performáticas dos sujeitos.

Essa dimensão vai ao encontro do caráter opressivo do contrato heterossexual identificado por Wittig (1992, p. 51-52) que tende a universalizar a operação de conceitos em normas gerais de modo que sejam aplicáveis a todos os indivíduos. Para a autora, esse “pensamento hétero” é um mecanismo que produz diferenças entre os sexos como um dogma político e filosófico e que marca a noção de uma heterossexualidade compulsória na constituição dos sujeitos enquanto tais — o caráter obrigatório do “serás-hétero-ou-não-serás” (WITTIG, 1992, p. 52). É a ideia de que você opera dentro dos limites dessa norma ou você existe à margem.

O funcionamento desse contrato heterossexual apenas se torna possível a partir da necessidade de produzir e de perpetuar diferenças (WITTIG, 1992, p. 53). Ou seja, para ser hétero, é preciso que haja parâmetros de não-heterossexualidade; para ser homem, é preciso que haja parâmetros de não-homem. Essa indissociabilidade marca a relação entre identidade

¹¹ [...] simultaneously a place in gender relations, the practices through which men and women engage that place in gender, and the effects of these practices in bodily experience, personality and culture.

e alteridade em que as performances de gênero costumam ser constituídas e reiteradas como forma de controle daquilo que é mais ou menos aceito.

Os sujeitos, então, devem responder aos mesmos valores hierárquicos da heteronormatividade (WARNER, 1993), um sistema estruturado em práticas discursivas, sociais, materiais e institucionais que constroem a heterossexualidade como norma, como a orientação sexual padrão e que produz parâmetros de normalidade. Trata-se de uma forma de controle que atribui determinados privilégios àqueles sujeitos que se enquadram em maior medida à norma (superiores) em comparação aos demais que se enquadram em menor medida (inferiores).

Essa estrutura constitui espaços centrais e marginais que são mais ou menos aderidos às práticas generificadas de constituição dos sujeitos. Aqueles que intencionalmente ou não conseguem perpetuar e reiterar as normas nas suas relações produzem um sistema de troca em que quanto mais os critérios de masculinidade forem assegurados, mais liberdades e privilégios são garantidos. É uma dinâmica de manutenção de controle dos corpos que é imposta e reforçada pelos próprios sujeitos que desejam se manter no topo dessa hierarquia.

Nesse mesmo contexto, as identidades subalternizadas ocupam um lugar de fronteiras em que seus corpos se constroem a partir de sua deslegitimação. Para Kimmel (1998, p. 105), o ideal hegemônico foi criado em um contexto de oposição em que o subalterno foi construído como o outro que deve ser problematizado e desvalorizado. Os critérios do gesto hegemônico apenas são dotados de inteligibilidade ao criar parâmetros contra os quais possam ser comparados.

A produção de sentidos em torno do que é percebido como próprio de determinada normatividade é uma construção imersa em relações de poder que jamais estabilizam a condição hegemônica. Para Halberstam (2011, p. 17, tradução nossa¹²), “hegemonia [...] é o termo para um sistema multicamada pelo qual um grupo dominante obtém poder não por coerção, mas pela produção de um sistema de ideias articuladas que convence as pessoas da correção de qualquer conjunto de ideias e perspectivas, muitas vezes, contraditórias”. É uma estrutura que é disseminada não por meio de um contrato explícito, mas por meio de relações, performances e discursos que se apresentam como corretos ou, pelo menos, mais aceitos.

¹² Hegemony [...] is the term for a multilayered system by which a dominant group achieves power not through coercion but through the production of an interlocking system of ideas which persuades people of the rightness of any given set of often contradictory ideas and perspectives.

Por estarem enredadas em uma dinâmica de disputas, as investidas de controle — como as masculinidades — são inerentemente instáveis: além de incluírem sempre o risco de falhar, precisam de comprovação constante e, assim que são provadas, são novamente questionadas e carecem de provas mais uma vez (KIMMEL, 1998, p. 111). Essa tensão estabelecida entre dimensões hegemônicas e subalternas configura uma dinâmica em que uma não existe sem a outra. Segundo Kimmel (1998, p. 113), reforçar uma posição de superioridade passa pelo processo de desvalorizar as outras formas, posicionando o hegemônico por oposição ao subalterno. No entanto, essa construção permanece invisível aos mais aderidos às normas hegemônicas.

Esta questão da invisibilidade é ela mesma uma questão política: os processos que conferem o privilégio a um grupo e não a outro grupo são frequentemente invisíveis àqueles que são, deste modo, privilegiados. A invisibilidade é um privilégio em dois sentidos — tanto descrevendo as relações de poder que são mantidas pela própria dinâmica da invisibilidade, quanto no sentido de privilégio como um luxo (KIMMEL, 1998, p. 105-106).

A garantia desses privilégios é mantida pela ignorância dessas relações — tanto no sentido de não saber quanto no gesto ativo de ignorar. É uma relação que não dá margem para que outras identidades se tornem publicamente vistas, reconhecidas e validadas ao passo que garante a possibilidade de ignorá-las quando elas reivindicam suas existências. As disputas de poder acionadas nessa dinâmica marcam a relativa liberdade que é própria da hegemonia, ao selecionar argumentos e justificativas com a intenção de reforçar as imposições da norma. É o que Sedgwick (1994, p. 23) chamou de "*privilege of unknowing*" ou, em tradução livre, o privilégio de desconhecer.

O potencial não reconhecimento de identidades subalternizadas, embora as pressuponha, é um movimento desconfortável para aqueles que nunca tiveram que problematizar suas próprias existências. Segundo Butler (2000), a maneira como enxergamos essas relações de gênero e de sexualidade caracteriza a heterossexualidade como a única maneira válida de ler e de compreender as expressões identitárias de gênero e de orientação sexual. Assim, o conceito de “matriz heterossexual” designa a base de inteligibilidade cultural através da qual se naturalizam corpos, gêneros e desejos.

Então, reconhecer a validade de identidades que desviam dessa matriz em alguma medida é colocar em xeque a impossibilidade de resistir às normas, é entender que determinados padrões das relações de gênero são passíveis de contestação a todo momento, ainda que pressuponham a identificação e a produção de diferenças. Essa hegemonia opera por atos performativos que reiteram e reforçam aquilo que deve ser percebido como norma. A performatividade, nesse sentido, pode ser entendida como “um modo de nomear um poder que a linguagem tem de produzir uma nova situação ou de acionar um conjunto de efeitos” (BUTLER, 2018, p. 35). Para Navarro (2008, p. 83), a performatividade se constitui como “o poder associado à repetição enunciativa, à sedimentação histórica das convencionalidades linguísticas e à sua eficácia para a transformação dos contextos sociais”.

Esses atos de linguagem e essas dimensões enunciativas configuram atos corporais ao produzirem os corpos dos sujeitos de forma imposta e incontrolável.

Essas normas não estão simplesmente impressas em nós, marcando-nos e estigmatizando-nos como tantos outros destinatários passivos de uma máquina de cultura. Elas também “produzem”, mas no sentido de nos trazer à existência ou de determinar estritamente quem somos. Em vez disso, informam os modos vividos de corporificação que adquirimos com o tempo, e esses modos de corporificação podem se provar formas de contestar essas normas, até mesmo rompê-las (BUTLER, 2018, p. 36-37).

Ainda que a norma não reconheça exteriores (BUTLER, 2014, p. 265), é possível pensar o gênero como um campo de desconstrução e de desnaturalização das regulações produzidas por ele. Não necessariamente como a recusa ou a negação dos parâmetros de normalidade, mas como a operação de outro lugar. A produção de regularidades cria parâmetros do que deve ser apropriado por cada sujeito, mas o que pode ser feito para propor novos arranjos nesse modelo disciplinar? Quais desvios da norma provocam disrupturas no processo regulatório? De que maneira a disposição dessas subjetividades distorce as normatividades?

2.2. *Jealous of my Boogie*: corporalidades transviadas

Turn it up, let 'em scrutinize (I know you're watching)
Way up 'cause the night is mine (I know you're watching)
Turn it up, lemme scandalize (I know you're watching)

Olhar para as corporalidades em suas dimensões identitárias e performáticas pode ser um caminho potente, já que as normas de gênero são invocadas e citadas por práticas corporais que tecem e articulam redes de sentidos encarnadas a partir das experiências vividas por cada um dos sujeitos. A maneira como esses sujeitos constituem suas identidades passa pela forma como as expressam. Essas identificações mais ou menos aderidas e mais ou menos resistentes aos discursos normatizadores se constroem a partir dos gestos performados que tensionam a lógica performativa dos gêneros ao articular elementos compartilhados que possibilitam sua leitura. Isto é, trata-se de uma dinâmica materializada nas relações entre indivíduos e seus corpos e em como suas expressões são compartilhadas pelos demais sujeitos.

Existências que subvertem ou que causam estranhamento ao serem expressadas borram a ideia de que os gêneros são fronteiras ou pólos opostos em um mesmo espectro. Sujeitos que transitam nessas dinâmicas com certa liberdade configuram propostas de expressão que dizem de si sem necessariamente se ater a uma performance pré-definida. São corpos estranhos, propositivos, provocadores. São corpos transviados que se montam a partir da vontade de não se subalternizar às práticas hegemônicas. Suas expressões de gênero são marcadas pela intenção de se colocar em relação a elas, sem necessariamente aderir inteiramente às normatividades.

Expressões de gênero, por sua vez, são performances atreladas às corporalidades dos sujeitos, já que são um conjunto de signos visuais — a silhueta do corpo, figurinos, cabelos (sejam eles peruca ou naturais), a presença ou ausência de pelos, o uso ou não de maquiagem, a postura etc. — conformadores de um contexto estético generificado (LANZ apud XAVIER; BLOTTA, 2020, p. 21-22). São discursos encarnados e materializados como um repertório de suas experiências por meio e a partir das suas identidades de gênero.

O entendimento dessas dimensões como conformadoras de identidades passa pela noção de que a transitoriedade das nossas performances pode ser percebida em nossos corpos, já que sua materialidade faz parte da repetição e do reforço da encarnação de discursos e da expressão de suas significações. “Corpos, gêneros e sexualidades são fabricados ao longo de toda vida” (COUTO JUNIOR; SILVA, 2018, p. 324), são expressões inacabadas que marcam a fluidez com a qual nos constituímos enquanto sujeitos.

Marcas corporais (físicas e/ou simbólicas) permitem a inscrição desses corpos em dinâmicas sociais e de compartilhamento de experiências, isto é, nossos corpos significam

para além deles. Por mais que sejam constituídos por materialidades específicas — ainda que transitórias —, nossos corpos marcam chaves de leitura do mundo ao direcionar o olhar do outro sobre nossas trajetórias: de onde viemos, para onde queremos ir, com o que nos identificamos. Tudo isso em uma dinâmica que seleciona o que queremos que seja visto e o que queremos que permaneça escondido.

Para Navarro (2008, p. 86), “o corpo é em si uma construção” e, por isso, precisa ser compreendido não como um suporte, mas como um ator, um agente. A corporalidade pressupõe um caráter construído, constituído ao percebermos os corpos não apenas como transformados, cultivados ou estilizados, mas como produzidos, reproduzidos e atualizados (NAVARRO, 2008, p. 99). Perspectiva essa que reforça o gesto intencional de escolher aquilo que carregamos em nossos corpos enquanto ampliamos nossos repertórios de experiências.

Não se trata de um aspecto natural ou essencializado que pré-existe ao sujeito, mas de uma condição que se configura e é configurada nas maneiras como cada indivíduo experimenta os diversos contextos sociais pelos quais é atravessado. Segundo Burgos (2008, p. 50), embora o corpo seja um dos elementos essenciais da situação que sujeitos ocupam no mundo, isso não é o bastante para defini-lo: corpos apenas desenvolvem uma realidade vivida na medida em que são assumidos através de gestos e ações e que são inscritos em uma sociedade. Ou seja, o corpo é a materialização de possibilidades; ele se faz (BURGOS, 2008, p. 64). Por ser um lugar de apropriação e um mecanismo de transformação, o corpo se constitui não como matéria passiva sobre a qual se inscrevem códigos culturais, mas como um ato intencional e performativo, no qual esses códigos são absorvidos e rerepresentados como parte do sujeito.

Assim, a iniciativa de inscrever marcas físicas e/ou simbólicas no seu corpo ou de constituí-lo a partir delas aponta o investimento que cada sujeito precisa ter para encarnar discursos, vivências e experiências em seu próprio corpo. Esse movimento diz do custo que cada um está disposto a pagar na constituição de sua materialidade e se articula através de redes de poder, já que a ordem normativa opera na forma de disputas e hierarquias.

A ideia de reconhecimento e de pertencimento centrada na visualidade dos corpos — tanto na sua configuração quanto na sua expressividade — cria uma dinâmica de identidade coletiva por um lado, enquanto estabelece a demarcação de alteridades por outro.

A determinação dos lugares sociais ou das posições dos sujeitos no interior de um grupo é referida a seus corpos. Ao longo dos tempos, os sujeitos vêm sendo indiciados, classificados, ordenados, hierarquizados e definidos pela aparência de seus corpos; a partir dos padrões e referências, das normas, valores e ideais da cultura. (LOURO, 2018, p. 69)

Essa demarcação é o que permite a produção de diferenças, em que alguns corpos podem valer mais ou menos. Trata-se de um sistema de dimensões hierarquizadoras, no qual o ato de colocar existências em relação define lugares e dispõe pessoas em uma rede atribuída de valores. Segundo Louro (2018, p. 71), o corpo passou a ter o papel primordial de causa e justificativa das diferenças, já que se tornou um objeto simbólico sobre práticas e processos discursivos, inclusive sobre as identidades de gênero e orientações sexuais dos sujeitos. Por mais que corpos passem por transformações no decorrer da vida, é esperado que isso se dê em uma direção única e legítima, seguindo a ordem normativa de controle de gênero.

A partir do estabelecimento de diferenças, as hierarquias passam a reger essas dinâmicas e os corpos adquirem maior ou menor inteligibilidade ao aderirem àquilo que é esperado de cada um deles. Os discursos passam a funcionar como reguladores das experiências dos sujeitos no que concerne aos seus próprios entendimentos corporais e performáticos — inclusive, na dimensão médica e patologizante.

Os discursos médicos passam a ser analisados como engrenagens discursivas que limitam a existência da diversidade dos desejos, dos gêneros, das sexualidades ao âmbito das estruturas fixas corpóreas. E assim se estabelece uma disputa epistemológica onde o corpo passa a ser um significante com múltiplos significados, uma estrutura estruturante em permanente processo de transformação. (BENTO, 2014, p. 49)

Essas mesmas normas são construções culturais: “não há corpo que não seja, desde sempre, dito e feito na cultura: descrito, nomeado, reconhecido na linguagem, através dos signos, dos dispositivos, das convenções e das tecnologias” (LOURO, 2018, p. 75). A maneira pela qual elas operam passa por uma dimensão poética dos corpos, calcadas em referenciais que tentam controlar como essas expressões devem ser apresentadas. Os sujeitos tentam reproduzir modelos que acreditam ser naturais para seus gêneros a fim de reiterar a coerência das normas, que tentam dar limites de legitimidade e de moralidade aos corpos.

A construção dos corpos se dá por meio da organização dessas normas de acordo com os elementos que constituem os sujeitos como tais. O processo de corporificação de suas identidades e o reconhecimento de seus próprios corpos operam uma dimensão dialógica, em que um não existe sem o outro. Segundo Bento (2014, p. 55), por mais que os corpos sejam fabricados por tecnologias precisas, é necessário abrir mão da construção de indicadores universais para uma experiência social e cultura do gênero se quisermos propor análises que levem em consideração essa diversidade.

Nesse cenário, em que discursos autoritários procuram controlar a vida dos sujeitos com termos generificados que se tornam apreensíveis nas materialidades dos corpos de cada um, há um esforço resistente de propor rupturas a esse modelo. A constituição corporal dos sujeitos pode ser compreendida e compartilhada, segundo as normatividades de gênero, como corpos-homens e corpos-mulheres, negando humanidade àqueles que vivem suas masculinidades e feminilidades para além dos marcadores biológicos calcados na naturalização das identidades (BENTO, 2014, p. 51). No entanto, esse mesmo processo pode ser compreendido a partir da subversão dessas normas ou, pelo menos, a partir de sua problematização. Esse gesto autoritário nem sempre consegue sustentar os efeitos dos controles que pratica e, assim, existências desviantes emergem nessas práticas sociais.

Quando esse campo de normas se rompe, mesmo que provisoriamente, vemos que os objetivos estimuladores de um discurso regulatório, como ele é representado corporalmente, têm consequências nem sempre previstas, abrindo caminhos para formas de viver o gênero que desafiam as normas de reconhecimento predominantes. Assim, podemos ver claramente o surgimento de transgênero, *genderqueer*, *butch*, *femme* e modos hiperbólicos ou dissidentes de masculinidade e feminilidade, e mesmo zonas de vida generificada que se opõem a todas as distinções categóricas como essas. (BUTLER, 2018, p. 39)

Assim, a desnaturalização das identidades de gênero, das práticas sexuais e das suas performances se torna possível ao passar pela visibilidade de corpos que escapam a essa lógica ou que, pelo menos, a operam de outros lugares, ainda que se façam em relação a essa política de controle. Suas existências, então, aparecem vinculadas aos seus corpos que, ao propor novos arranjos, podem ser compreendidos como transviados na perspectiva de Bento

(2009, p. 17), que se apropriou do termo como uma proposta de tradução cultural idiossincrática para a expressão *queer*.

Queer pode ser tudo que é estranho, raro, esquisito. O que desestabiliza e desarranja. *Queer* pode ser o sujeito da sexualidade desviante, o excêntrico que não deseja ser “integrado” ou “tolerado”. Pode ser, também, um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambigüidade, do “entre lugares”, do indecível (LOURO, 2018, p. 8).

Nomear sujeitos ou corpos a partir de sua condição *queer* ou de sua transviagem é fazer referência às suas existências enquanto desvios que ousam romper com o contrato heterossexual — são corpos não conformados em certa medida. Para Salih (2019, p. 19), “o *queer* não está preocupado com definição, fixidez ou estabilidade, mas é transitivo, múltiplo e avesso à assimilação”. É a definição daquilo que não se define.

São existências que ousam transitar entre as normas para propor novos arranjos ou reforçar aqueles que causam estranhamento. A dimensão antinormalizadora e ambígua presente nessa forma de pensamento marca a capacidade desses corpos de escaparem das certezas. “Mais do que uma nova posição de sujeito ou um lugar social estabelecido, *queer* indica um movimento, uma inclinação. Supõe a não-acomodação, admite a ambigüidade, o não-lugar, o trânsito, estar-entre” (LOURO, 2018, p. 96).

Dessa forma, esses indivíduos passam a experimentar suas subjetividades como um não enquadramento às normas sociais com a liberdade que lhes é devida. Eles rompem com a prática do armário (MENDONÇA, 2012, p. 17) e exploram as suas próprias noções de gênero e de identidade sexual na constituição de suas performances. É um viver baseado em regras apropriadas e reapresentadas como propostas de experimentar o mundo a partir de seus arranjos identitários próprios.

Corpos transviados, então, podem ser compreendidos como expressões inacabadas em processo contínuo de construção que escolhem a instabilidade do trânsito como lugar de pertencimento e de re-existência (COUTO JUNIOR; SILVA, 2018, p. 325). Esses corpos dissidentes¹³ do gesto normatizador, que tensionam e subvertem, que transitam e se

¹³ Entendemos a noção de dissidência como o gesto de divergir das hegemonias em determinados contextos inseridos nos sistemas de poder que recompensam e encorajam alguns indivíduos e atividades, ao mesmo tempo em que punem e suprimem outros (RUBIN, 1984). Nas estruturas de sexo, gênero e sexualidade, dissidentes

reconstroem, que representam e transformam, permanecem em um estatuto de transitoriedade — não porque pressupõem um destino que ainda não chegou, mas porque escapam à polarização binária e existem onde lhes é mais confortável.

São corpos que subvertem as normas ao inscrever marcas que os fazem tentar escapar de lógicas binárias e que permitem que suas existências resistam mais ou menos a gestos opressores na dinâmica de suas constituições. Transviados são “aqueles que se negam a se tornar palatáveis e higienizados, nem muito menos ‘aceitos’ pela sociedade heteronormativa” (ALTMAYER, 2016, p. 152). São corpos inconformados que usam a diferença como potencialidade de resistência à norma, como uma ferramenta potente de distorção estética produtora de ambiguidades que explicita a fragilidade e a arbitrariedade das normatividades sociais de gênero.

O gesto intencional de intervir, esconder, agregar e expor na constituição de um corpo que causa estranhamento (LOURO, 2018, p. 79) questiona a essencialização das normas que pretendem controlar a constituição dessas visualidades corporais. Esses sujeitos que embaralham e confundem as dinâmicas de produção de corpos são vistos como transgressores e, por isso, são desvalorizados e desacreditados (LOURO, 2018, p. 80-81). Segundo Couto Junior e Silva (2018, p. 330), esses corpos transviados são capazes de aplicar uma inventividade performativa em prol da necessidade de subverter as fronteiras extremamente rígidas e vigiadas que separam o que é esperado de um corpo masculino e o que é esperado de um corpo feminino.

São sujeitos que se apresentam ao mundo como existências que tensionam a experiência compartilhada a partir dos seus enunciados corporais, das suas propostas narrativas de mundo que se misturam com seus repertórios vividos:

A história da cultura LGBTQ+ está cheia de narrativas de pessoas transviadas que venderiam seus corpos, colocariam seus corpos em perigo, forçariam a verdade em seus corpos, porque a primeira linha de ataque para lutar contra a opressão é por meio do uso desses

podem ser aquelas que destoam do contrato heterossexual, que desviam dos caminhos apontados pelas normas como modelos a serem seguidos. Há existências que se encaixam nessa definição mais explicitamente (como pessoas LGBTQ+, pessoas não-brancas, pessoas com deficiência etc.), mas é importante salientar o aspecto dialógico dessa dimensão: um sujeito pode ser considerado dissidente dependendo do recorte relacional articulado.

mesmos corpos (FITZGERALD; MARQUEZ, 2020, p. 100, tradução nossa¹⁴)

Suas corporalidades não dizem apenas do lugar que ocupam ou que desejam ocupar; elas dizem de todos os acontecimentos pregressos que contribuíram para que cada um desses sujeitos se constituíssem enquanto tais. A experiência transviada articula uma rede de sentidos que dá a ver as identidades de todas as pessoas que abriram caminhos de maneiras próprias, com arranjos corporais que problematizam a norma enquanto única possibilidade.

Por serem corpos que transitam, seus processos de construção são tão importantes quanto suas performances. Compreender de que maneira eles são configurados, produzidos e expressos passa também pelo momento de sua produção, assim, a materialidade desses corpos pode ser compreendida a partir de sua fabricação, de suas performances e de suas performatividades. Ainda que essa constituição seja um processo permanente, é possível identificar momentos específicos em que essa transitoriedade se torna mais evidente em determinados contextos. Por isso, a montagem *drag* emerge como um espaço potencialmente rico de tensionamentos, estranhamentos e propostas de constituição transviada que extrapolam as binariedades de gênero ao articular as ambiguidades e arbitrariedades presentes nas práticas normatizadoras dessas visualidades.

Essa montagem pode ser percebida e apreendida enquanto ritualização por se manifestar como um processo que permite a existência de exageros, a simplificações de gestos e a artificialização das partes dos corpos e dos mecanismos performáticos específicos (LIGIÉRO, 2012, p. 61-61). Para Ligiéro (2012, p. 64), um ritual pode ser compreendido como “uma transformação que está tomando espaço”, um processo que marca a transição de um estado a outro sem necessariamente se apresentar como uma trajetória pré-definida. Segundo o autor, trata-se de um meio do caminho:

As pessoas são despojadas de suas antigas identidades e lugares determinados no mundo social; elas entram num tempo-espaço onde não são nem-isto-nem-aquilo, nem aqui nem lá, no meio de uma jornada que vai de um eu social a outro (LIGIÉRO, 2012, p. 63)

¹⁴ The history of LGBTQ culture is full of stories of queer folks who will sell their bodies, endanger their bodies, force the truth on their bodies, because the first line of attack to fight against oppression is through the use of those very bodies.

A transitoriedade identitária do processo de montagem marca um lugar em que o sujeito se apresenta como alguém que não é mais e ainda não o é; é um escape daquilo que era sem nunca alcançar um destino. O aspecto transviado desta constituição, embora não dê elementos para a definição dessa experiência, potencializa a multiplicidade de sentidos que a fabricação material do corpo carrega em si. É o que fazer *drag* configura enquanto possibilidade.

2.3. *Drag Up Your Life*: corpos *drag*

*Dra-a-ag up your life (rrrrrah!)
Doesn't matter if you're black or white
Any color, you can drag up your life*

Nesse sentido, é possível compreender *drag* como uma proposta visual que reconfigura elementos generificados para estremecer os parâmetros normativos a partir de performances que atualizam os processos identitários dos sujeitos. É uma dinâmica de construção de personagens que se apresenta como um arranjo com potencial subversivo ao desnaturalizar a ideia de que sexo, gênero e sexualidade caminham em uma direção única. É a criação de corporalidades a partir de artifícios — como maquiagem, figurinos, perucas — que criam ilusões hiperbólicas, ora subversivas, daquilo que, em uma estrutura heteronormativa de gênero, é esperado dos sujeitos.

Fazer *drag* é um processo de experimentação artística, estética e identitária em que as fronteiras entre o que é compreendido como masculino e como feminino podem ser borradas, refeitas, reapresentadas, ignoradas. A cultura *drag* permite o trânsito com relativa facilidade por essa dinâmica de tensionamento e de disputas — afinal, é capaz de propor arranjos que causam estranhamento e que produzem possibilidades de subverter normatividades de maneiras transviadas.

Constituições *drag*, então, podem ser consideradas transviadas na medida em que se aproximam dos 3 fundamentos *queer* presentes nos estudos desse campo: a não essencialização de identidades, o combate ao binarismo e a interpretação do corpo como um lugar de disputas (PADILHA; FACIOLI, 2015, p. 148). Para apreender as potencialidades desse espaço, é preciso entender a origem dessas práticas e como elas se transformaram ao longo do tempo. Para situar o termo *drag*,

Existem dois entendimentos mais aceitos: o primeiro afirma que se trata de um acrônimo — “*Dressed Resembling A Girl*” ou “vestido para parecer uma garota”, em bom português — e o segundo diz da diferença de caracterização entre personagens de homens e mulheres em que os femininos usavam roupas longas que se arrastavam pelo chão — “arrastar”, em inglês, significa “*to drag*”. (MESQUITA, 2020)

No entanto, a nossa compreensão sobre *drag* não se trata apenas de homens criando caricaturas do feminino, ao se “montarem” de mulheres — ou de mulheres criando caricaturas do masculino —, mas de indivíduos tensionando algumas duplicidades em suas constituições enquanto sujeitos. Uma delas é a divisão binária de gênero que, nesse universo, pode ser deslocada com a movimentação de personagens que marcam trânsitos ao desconstruírem — e reconstruírem — os critérios lidos como próprios das masculinidades e das feminilidades atrelados ao contrato heterossexual. Assim, há um alargamento do entendimento sobre o termo:

Drag é sobre muitas coisas. É sobre roupas e sexo. É subverter as maneiras de se vestir que ditam como homens e mulheres deveriam parecer na nossa sociedade organizada. É criar e liberar tensão; é confrontar e apaziguar. É sobre a interpretação de papéis e o questionamento do significado de gênero e de identidade sexual. É sobre anarquia e provocação. É sobre o medo que homens sentem das mulheres tanto quanto o amor que eles sentem por elas e é sobre identidade gay (BAKER, 1994, p. 18, tradução nossa¹⁵).

A partir disso, é possível enxergar *drag* como um espaço de ambivalências, não apenas em relação aos processos de configuração de suas performances, mas na relação entre as identidades dos sujeitos e as normas do contrato heterossexual. Para Butler (1993, p. 125), trata-se de um tensionamento entre estar implicado em regimes de poder pelos quais se constitui e de se opor a esses mesmos regimes. É um movimento de aderência e de recusa, em que a possibilidade de negar ou de subverter determinadas práticas apenas se torna possível pela operação das regras impostas por esse modelo.

Ainda assim, segundo a autora, não existe necessariamente uma relação entre *drag* e subversão (BUTLER, 1993, p. 125). Parodiar as normas dominantes não é o suficiente para

¹⁵ Drag is about many things. It is about clothes and sex. It subverts the dress codes that tell us what men and women should look like in our organized society. It creates tension and releases tension, confronts and appeases. It is about role-playing and questions the meaning of both gender and sexual identity. It is about anarchy and defiance. It is about men’s fear of women as much as men’s love of women and it is about gay identity.

deslocá-las, assim como a desnaturalização dos gêneros pode se configurar como um veículo para a reconsolidação dessas mesmas normas hegemônicas. “*Drag* é subversivo na medida em que reflete sobre a estrutura imitativa pela qual o gênero hegemônico é produzido e discute a reivindicação da heterossexualidade como natural e original” (BUTLER, 1993, p. 125, tradução nossa¹⁶). Ou seja, é uma crítica não às performances em si, mas ao sistema que as apresenta como propostas irrecusáveis.

Segundo Rupp e Taylor (2003, p. 218), transitar em espaços *drag* é expandir e problematizar identidades ao tomar corpos e práticas que são culturalmente codificados como femininos/masculinos ou como heterossexuais/homossexuais e combiná-los de maneiras que possam criar novas significações sexuais e de gênero. O borramento de fronteiras e a proposição de novos arranjos apenas se fazem possíveis a partir de um deslocamento da lógica de um contrato heterossexual. Para Edgar (2011, p. 136), *drag* é algo potencialmente subversivo em performances *queer* desde que elas sejam capazes de satirizar a heterossexualidade compulsória.

Vencato (2002, p. 10), ao situar o termo em relação às identidades nômades de pessoas que ousam transitar pelas normatividades do contrato heterossexual, traz à tona o potencial subversivo de performances *drag* não porque permitem a distinção entre sexo e gênero, mas porque promovem a desnaturalização, a desestabilização e a desfamiliarização dos signos compreendidos como naturais desse universo. Por isso, *drag* é um risco: para Moncrieff e Lienard (2017, p. 9), desestabilizar essas lógicas é ter que resistir a afrontas e ofensas por problematizar gestos de controle que precisam ser lidos como irrecusáveis para que as normatividades continuem produzindo seus efeitos.

Arriscar-se se configura como possibilidade a partir do momento em que corpos pretendem se descolar das trajetórias pressupostas para suas existências. A criação desses deslocamentos causa certo estranhamento ao carregar uma proposta desviante em sua própria visualidade. Segundo Doonan (2019, p. 13), *drag* é uma investida visual: um ataque de visualidades que pega a todos de surpresa, seja pela impossibilidade de prever o caminho, seja pelo caráter disruptivo de propor trajetórias que não foram propostas de antemão.

Sujeitos que fazem parte do universo *drag* criam alter-egos exagerados e cheios de glamour não apenas para zombar do mundo ao seu redor, mas para que seu público se envolva

¹⁶ Drag is subversive to the extent that it reflects on the imitative structure by which hegemonic gender is itself produced and disputes heterosexuality's claim on naturalness and originality.

e se perca na magia da ilusão criada pelas suas personagens (HALL, 2020, p. 10). Para Ubersfeld (2005, p. 72), a personagem é “um lugar indefinidamente renovável de uma produção de sentido”, o que salienta o caráter provisório e permanentemente reconstruído da performance. A configuração de uma personagem é um campo aberto que propõe uma multiplicidade de intenções e leituras que apenas emergem no momento próprio de sua experiência. Segundo a autora, a personagem permanece uma unidade semiológica possível (UBERSFELD, 2005, p. 73) sempre que sua performance é posta em jogo. Para Sontag (1987, p. 33), uma personagem pode ser entendida como um estado de contínua incandescência — uma pessoa como uma coisa única, muito intensa.

E, nesse processo de criação, o ato de nomear carrega a potência de se reconhecer como a personagem que está em processo de montagem. Segundo Santos (2012, p. 124), eleger um nome artístico garante a substância social do corpo durante o processo de se montar, já que a corporalidade fabricada precisa de um nome para existir, para ocupar seu espaço no mundo, ao passo que encarna e sobrepõe trejeitos e personalidades próprias daquilo que a intérprete pretende carregar na performance de sua personagem.

Diante da ideia de persona, a transformação *drag* é subsidiada na aquisição de um nome, que não obrigatoriamente se designa oposto ao original do performista, mas cuja enunciação sinalize a incorporação de uma série de atributos comportamentais e visuais característica da passagem ao personagem (SANTOS, 2012, p. 124)

Criar estas experiências performáticas como forma de expressão passa por uma dimensão *camp* à medida que compreendemos essa prática enquanto um fenômeno estético, artificial, estilizado. “É a predileção pelo exagerado, por aquilo que está ‘fora’, por coisas que são o que não são” (SONTAG, 1987, p. 29), ou seja, o *camp* vê tudo entre aspas. Segundo a autora, a tendência do *camp* ao extravagante marca um movimento de duplicidades em que os elementos exagerados operam a partir de certa seriedade sem nunca ser levado totalmente a sério. Entender *drag* pela ótica do *camp* é compreender a artificialidade não necessariamente a partir de um falseamento, mas a partir de um conjunto de artifícios.

O exagero das características sexuais e dos maneirismos de personalidade tão marcados nas práticas *drag* opera como elemento estético na valorização dessas personagens e articula a relação entre performance e performatividade. Ainda que, a princípio, seja a construção de uma personagem para fins de performance artística, a performatividade de

gênero está intimamente conectada às definições de sua identidade. Atuar como *drag* passa a ser constitutivo do próprio indivíduo, que usa essa persona construída como uma plataforma de expressão. Ou seja, a performance se constitui como um processo relacional que perpetua modos de experimentar o mundo de um indivíduo na tentativa de constituir sua própria subjetividade. Por isso, o termo carrega tanto o sentido de expressão artística quanto a ideia de comportamento, da apresentação de si.

Já a performatividade emerge no imbricamento da relação de elementos generificados a partir de gestos constitutivos de suas presenças no mundo. A apropriação e a subversão dessas leituras que são repetidas e reiteradas com o intuito de produzir padrões — tanto na linguagem quanto no corpo — tensionam a dinâmica de construção dos sujeitos. De acordo com Xavier e Blotta (2020, p. 4), o gesto de acoplar no corpo elementos que representam um gênero específico revela tanto o caráter binário na construção dos gêneros quanto o caráter performativo desse movimento — afinal, a intérprete performa uma ação que não lhe é própria, que faz referência a um outro.

A articulação entre performances e performatividades pressupõe a constituição de alteridades que são incorporadas nesse processo como a presença de um outro, daquele que se apresenta como parâmetro na construção das subjetividades. Essa interlocução estabelece uma relação dialógica em que um não existe sem o outro. Seja nos palcos do teatro, nas passarelas dos bailes ou nas ruas, fazer *drag* reivindica e ocupa ambiências próprias — cada uma delas com suas cenas específicas, ainda que operem a partir de elementos semelhantes. Esse gesto configura audiências que se organizam em torno de marcas sociais como terreno comum para o compartilhamento de experiências. Então, sua dimensão é localizada em microespaços em que os sujeitos se sentem seguros entre seus pares — principalmente, porque existem repertórios comuns entre as pessoas envolvidas.

No caso dos espaços controlados por existências de sujeitos transviados, abjetos, relegados às margens, são lugares de acolhimento, de liberdade e de experimentação. Ao conquistar espaços de visibilidade ampliada — como em programas televisivos, por exemplo —, a relação entre performance e audiência se modifica e a necessidade de explicar os repertórios para que a cena seja entendida emerge como um dos operadores. Sair de um lugar de marginalidade para entrar no *mainstream* carece de um movimento educativo, em que um dos objetivos é explicar o que se passa naquele espaço. É o caso de *RuPaul's Drag Race*, o

reality show estadunidense de competição, comandado por RuPaul, que se apresenta como as olimpíadas do universo *drag*.

3. *Phenomenon: RuPaul's Drag Race* e a expansão da cena *drag*

Drag is all over the world

It's a phenomenon

It will live on and on

Reality shows são produções audiovisuais que apresentam narrativas sobre determinadas realidades, expandindo a visibilidade de rotinas, competições ou ambas circunscritas em seus contextos. O *reality show* emerge no contexto midiático como expressão contemporânea da hibridização de formatos televisivos. Segundo Castro (2006, p. 28), o programa traz embutidos formatos já conhecidos da audiência, ao agregar características das telenovelas, dos programas de auditório, dos documentários, dos programas de concurso e dos jornais diários. Geralmente, são focados no cotidiano das personagens, na competição entre elas — em torno de habilidades específicas ou até mesmo em torno da convivência diária —, ou na mistura dos formatos.

A ideia por trás de *reality shows* passa pela intenção de documentar o comportamento das pessoas à frente das câmeras nesses espaços, convidá-las para fazer parte da narração e organizar as imagens com o objetivo de contar histórias para um público interessado. Por isso, costumam ser apresentados por meio de serialidades em que as narrativas são construídas para dar à audiência uma proposta de historicidade (o primeiro episódio sempre traz elementos para o entendimento dos próximos), de causalidade (algo que acontece em um momento é motivo para os demais desdobramentos) e de realidade (ainda que exista uma produção por detrás de cada linha narrativa, existe também um esforço para dar credibilidade ao que acontece para que o público acredite que os acontecimentos são reais).

O sucesso dessas produções é atrelado à necessidade do público tanto de acompanhar realidades similares às suas próprias e se verem representados em alguma medida quanto para conhecer realidades completamente distintas e compreender suas especificidades. A qualidade dessas representações depende do quão representativas elas são, isto é, do quão realistas esses recortes são em suas propostas. No caso do universo *drag*, é possível encontrar produções audiovisuais que tocaram nas realidades que transitam nesse meio, mas que eram contadas por olhares pouco implicados, por pessoas que não necessariamente faziam parte das dinâmicas próprias da cena. Além de apresentar existências e realidades que nem sempre estiveram em espaços de visibilidade, a relevância de um programa como *Drag Race* está também no fato

de ser um *reality* feito por pessoas *queer*, com pessoas *queer*, sobre pessoas *queer*, para pessoas *queer*. É um movimento de se apropriar dos discursos sobre si; é assumir o protagonismo sobre suas próprias realidades.

Esse movimento, inclusive, encontra uma potência enorme quando se expande para as plataformas digitais. Os *reality shows* mais acompanhados atualmente pressupõem a participação do público por meio de outras telas ou em outros espaços.

O fluxo de conteúdos, que se espalha por meio e através de múltiplas plataformas de mídia, se torna prática não somente dos veículos de massa, mas de públicos que apresentam um comportamento fluido na tentativa de compartilhar sua multiplicidade de vozes. A presença de indivíduos que querem ouvir e se fazer ouvidos nesta dinâmica participativa explicita a maneira como a produção, o consumo e a circulação de conteúdos se tornaram um processo coletivo e colaborativo (MESQUITA, 2016, p. 14)

O desafio é encontrar um equilíbrio entre escolher personagens que sejam representativos o suficiente no *reality show* e garantir dinâmicas de participação para que o público se sinta parte das propostas narrativas organizadas pela produção do programa — ou se enxergando nas histórias, ou encontrando espaços ocupados pelos seus pares para repercutir os acontecimentos ou falar sobre cada um deles.

3.1. *Drag Race*: o *reality show* como cena *drag*

Start your engines
RuPaul's Drag Race
May the best drag queen win

No ar desde 2009, *RuPaul's Drag Race* (RPDR) é um *reality show* que tem como objetivo encontrar a *America's next drag superstar* — ou a próxima estrela *drag* estadunidense, em tradução livre. Uma temporada comum do programa estadunidense é estruturada da seguinte forma: a cada edição, são apresentadas de 10 a 14 participantes, que já são *drags*, para competirem entre si em provas de performance, de atuação, de dança, de maquiagem, de costura, de canto e assim por diante até que reste apenas uma — a vencedora da temporada. Semana a semana, as competidoras precisam passar por alguns desafios com o objetivo de mostrarem que são as mais aptas a ganhar o título oferecido pelo programa.

Na maior parte dos episódios, existem dois tipos de desafios: os *mini challenges* e os *maxi challenges*. Os primeiros são provas mais curtas e que, geralmente, dão algum tipo de vantagem em relação aos desafios mais importantes do programa — os *maxi challenges*. As provas menores, geralmente, são realizadas no *Werk Room*, espaço que as participantes usam para se montar para os desafios, e costumam ser mais focadas no humor. Já as provas maiores implicam em uma produção mais intrincada: geralmente, acontecem fora do estúdio (pelo menos, nas primeiras temporadas), em outros cenários ou ao vivo no palco principal e as participantes precisam estar em *full drag* — termo utilizado para caracterizar a montagem completa da cabeça aos pés, com peruca, maquiagem e figurino.

Depois de realizarem os desafios, as competidoras são avaliadas pela sua performance nas provas daquela semana. Para isso, elas precisam montar um *look* completo de acordo com a categoria temática proposta por RuPaul — dinâmica muito similar às apresentadas na cena dos bailes nova-iorquinos. Completamente montadas, elas precisam desfilar na passarela em frente da apresentadora e de alguns jurados — fixos e celebridades convidadas especialmente para essa ocasião — para ouvir o que eles acharam sobre os resultados de todos os desafios daquele episódio.

A partir das avaliações, é escolhida a campeã da semana que ganha um prêmio específico e, além disso, são apontadas as duas piores naquele conjunto de desafios. Ambas as participantes mais mal avaliadas precisam, então, passar por um dos desafios mais aguardados de todo episódio: o *lip-sync for your life challenge*. As participantes precisam, ao mesmo tempo e no mesmo palco, dublar uma música enquanto dançam, encenam, fazem malabarismos e tudo o que acharem que faz sentido para a música escolhida naquela semana.

A que for melhor, na concepção de RuPaul, continua na competição, ouvindo da apresentadora a frase *Shantay, you stay*, e a pior é eliminada do programa, escutando de Ru *Sashay away!* No final do programa, restam apenas 3 — 4, nas últimas temporadas — que são consideradas finalistas e que precisam lutar pelo título, pela coroa, pelos prêmios e pelo dinheiro oferecido pelo programa.

Ao ganhar a competição, a *drag* vencedora entra para o *Drag Race Hall of Fame* e se torna responsável por representar o legado do programa até que outra vencedora tome o seu lugar — geralmente, a campeã de uma nova temporada. Mesmo assim, todas as ex-participantes são responsáveis por representar o *reality* com *charisma, uniqueness, nerve*

*and talent*¹⁷ — carisma, originalidade, audácia e talento, em tradução livre —, características apontadas por RuPaul durante as edições como fundamentais para *drags*.

O programa alcançou tamanho sucesso que é um dos produtos midiáticos que mais tem contribuído para a popularização da cultura *drag* pelo mundo, inclusive como um modelo de franquia, um “empenho coordenado em imprimir uma marca e um mercado a conteúdos ficcionais” (JENKINS, 2009, p. 47), se compreendermos as narratividades do *reality show* a partir do seu caráter artificial, da serialidade proposta pela edição de cada novo produto. O formato regular estadunidense não só chegou à sua 14ª edição em 2022 (com rumores de uma 15ª temporada já em produção), como já foi expandido para diversos outros modelos e *spin-offs*:

- *All Stars* (AS), em que ex-participantes são convidadas a competir novamente. Já foram produzidas e distribuídas 7 temporadas do formato AS, sendo a sétima uma versão com apenas vencedoras de edições anteriores (*All Winners Season*). Existem rumores de que a 8ª temporada já está em processo de gravação.
- *Untucked*¹⁸, em que o intuito é mostrar os bastidores dos episódios quando as participantes aguardam a deliberação dos jurados.
- *vs. The World*, em que participantes da franquia espalhadas pelo mundo são convidadas para batalhar entre si. A primeira versão nesse formato foi a *UK vs. The World*, em que ex-participantes da versão britânica batalharam contra outras da Tailândia, Canadá, Holanda e EUA. Além disso, já estão organizando uma nova versão internacional, *Canada vs. The World*, em que ex-participantes canadenses vão competir com outras dos demais países.
- *RuPaul’s Drag U*, em que mulheres eram transformadas em *drags* e eram ensinadas a acessar suas divas interiores por ex-participantes do programa

¹⁷ As primeiras letras de cada palavra formam o acrônimo C.U.N.T., fazendo referência à palavra “*cunt*”, uma gíria vulgar para designar os órgãos genitais femininos ou uma mulher de forma geral. O termo também é usado como um insulto para fazer referência a uma pessoa estúpida ou desagradável — incluindo homens.

¹⁸ O nome do programa veio do verbo “*to untuck*”, que significa “desaquendar” em português. “*To tuck*” ou “aquendar” são expressões que designam a prática de esconder os órgãos genitais masculinos durante a montagem para contribuir com a ilusão de um corpo feminino. Então, “*to untuck*” ou “desaquendar” é fazer o inverso: mostrar o que estava escondido durante a performance. Essa ideia se conecta diretamente com o objetivo do *Untucked*: revelar os bastidores, aquilo que estava invisível, ao passo que as participantes se libertam e falam mais livremente sobre suas impressões e opiniões.

como professoras. O “U” do título faz referência à universidade por ter como objetivo compartilhar conhecimentos específicos sobre a arte *drag*.

- *The Switch Drag Race*, com o subtítulo *El Arte del Transformismo*, o programa foi uma versão chilena da versão estadunidense, que tinha como objetivo encontrar a melhor transformista do Chile (na primeira temporada) ou de língua espanhola (na segunda temporada). Na competição, as participantes, divididas em grupos, tinham que cantar, dublar, dançar e personificar celebridades como parte dos desafios.
- *RuPaul's Drag Race Holi-slay Spectacular*, em que ex-participantes competiram em um especial de fim de ano para se tornar a Rainha do Natal. Em duplas, elas dublaram ao som de músicas de Natal cantadas por RuPaul. No fim, esse *spin-off* foi um canal para divulgar o novo álbum de Ru, chamado *Christmas Party*.
- *RuPaul's Secret Celebrity Drag Race*, em que celebridades eram transformadas em *drags*, acompanhadas por ex-participantes do programa. Montadas, elas competiam em provas e desafios comuns ao formato regular do programa para ganhar o título de campeã e uma quantia em dinheiro para uma instituição de caridade escolhida anteriormente. Já a segunda temporada promete misturar elementos da primeira com a lógica do *Masked Singer* de criar mistério sobre quem são as participantes e revelá-las apenas depois das apresentações em cada episódio.
- *RuPaul's Drag Race LIVE!*, um show ao vivo sediado no hotel Flamingo, em Las Vegas, em que algumas ex-participantes fazem performances inspiradas em *Drag Race*, misturando músicas originais, dublagens, quadros de comédia e números de dança, dirigidos por RuPaul e coreografados por Jamal Sims. Foram selecionadas 14 residentes que fariam um rodízio de participações, mas as que ficaram fixas por um bom tempo foram Asia O'Hara, Vanessa Vanjie Mateo, Kameron Michaels, Naomi Smalls, Yvie Oddly e Derrick Barry. Em 2022, foram incluídas Jaida Essence Hall, Eureka O'Hara, Trinity K. Bonet e Plastique Tiara a esse rol de artistas.
- *Werq the World*, turnês ao redor do mundo com ex-participantes que se tornaram favoritas do público, performando números de canto, dança,

dublagem, comédia e demais formas de expressão características do universo *drag*. O projeto acontece desde 2017 com diversas combinações de elenco, incluindo vencedoras e participantes dos outros *spin-offs* da franquia *Drag Race*.

- Versões de *Drag Race* em outros países, transmitidas, previstas ou confirmadas:
 - *Drag Race Thailand* na Tailândia com duas temporadas transmitidas e uma prevista
 - *RuPaul's Drag Race UK* no Reino Unido com três temporadas transmitidas e uma prevista
 - *Canada's Drag Race* no Canadá com três temporadas transmitidas
 - *Drag Race Holland* na Holanda com duas temporadas transmitidas
 - *RuPaul's Drag Race Down Under* na Austrália e Nova Zelândia com duas temporadas, uma transmitida e uma prevista
 - *Drag Race España* na Espanha com duas temporadas transmitidas
 - *Drag Race Italia* na Itália com uma temporada transmitida
 - *Drag Race France* na França com uma temporada transmitida
 - *Drag Race Philippines* nas Filipinas com uma temporada confirmada
 - *Drag Race Sverige* na Suécia com uma temporada confirmada
 - *Drag Race Belgique* na Bélgica com uma temporada confirmada
 - *Drag Race Brasil* no Brasil com divulgação de *casting call*
 - *Drag Race México* no México com divulgação de *casting call*
 - *Drag Race Deutschland* na Alemanha com divulgação de *casting call*

O formato dos Estados Unidos foi e é replicado pelas edições de outros países com algumas diferenças: as únicas que também contam com RuPaul como apresentadora são a versão britânica e a australiana/neozelandesa, enquanto as demais escalaram *drags* locais como apresentadoras e celebridades dos seus respectivos países como a bancada de jurados. A estrutura dos episódios segue a mesma lógica em todas as versões do programa: imagens dos desafios e dos processos intercaladas com entrevistas que as participantes dão para produtores e produtoras em um formato de confissão, já que contam suas percepções e seus

sentimentos em relação às demais participantes e às atividades que precisam desempenhar durante a temporada.

Faz parte da proposta do programa — afinal, é um produto audiovisual de entretenimento incluído em uma grade de produção televisiva — criar narrativas próprias a cada temporada para apresentar as participantes e as maneiras como elas se relacionam. É muito comum apontar vilãs, construir situações em que elas possam conversar sobre temáticas específicas (sair do armário, relação com familiares, terapia de conversão, religiosidade, distúrbios alimentares, comunidades de acolhimento, transgeneriedade) e relatar os acontecimentos da temporada como narradoras do programa.

Esse processo, inclusive, opera como um espaço de visibilidade privilegiada para apresentar formas de vida transviadas que nem sempre estiveram à frente das câmeras ou tiveram a oportunidade de retomar as narrativas de suas próprias histórias. O *reality show* convida participantes que possam educar o público sobre assuntos estigmatizados por meio do simples fato de poderem compartilhar suas perspectivas a partir de suas próprias experiências. Ouvir de quem vive cada uma das realidades carrega uma dimensão inédita em muitos níveis: não mais são objetos dos quais se fala; são sujeitos capazes de falar de si.

O espaço organizado, disponibilizado e alcançado pelo programa é capaz de não apenas garantir a visibilidade potencial das participantes e das suas histórias, como é passível de trazer temáticas que nem sempre foram discutidas nessa dinâmica por esses sujeitos. Durante as temporadas, é muito comum encontrar *hashtags* propostas pelo *reality* para expandir os ambientes de conversação, inclusive, para contribuir na escolha da vencedora do programa. Quando as finalistas são reveladas, o compartilhamento de conteúdos usando *hashtags* de cada uma delas funciona como um indício de quais estão mais populares na perspectiva do público.

A expansão das narrativas por meio da articulação de diversos canais gera uma quantidade enorme de dados que são utilizados para tomar decisões a respeito do desenrolar do programa, seja na temporada que estiver no ar, seja para as futuras. A chance de uma participante que foi muito comentada nas redes sociais ser convidada para as próximas temporadas acaba se tornando uma relação direta no planejamento das edições do programa. Ou seja, assistir e acompanhar cada edição passa a ser uma dinâmica que se espalha e se dilui por diversas plataformas, com linguagens, formatos e possibilidades próprias.

3.2. *Main Event*: plataformas e a circulação de textualidades

*This is the main event, are you ready?
Just let the music dance into your soul
Faster, faster, exhilarating*

Pensar *RuPaul's Drag Race* a partir de uma lógica de plataformas pressupõe enxergar o *reality show* como texto que se expande, atrai, direciona e articula fluxos informacionais por meio de diversas ambiências digitais. Esse movimento se torna potência por causa das práticas de propagação de conteúdos que se espalham, permeiam e povoam os espaços com referências, propostas e intenções específicas por meio do compartilhamento realizado pelos próprios agentes inseridos nessa dinâmica. É o que Jenkins, Green e Ford (2014) chamam de propagabilidade.

A “propagabilidade” se refere aos recursos técnicos que tornam mais fácil a circulação de algum tipo de conteúdo em comparação com outros, às estruturas econômicas que sustentam ou restringem a circulação, aos atributos de um texto de mídia que podem despertar a motivação de uma comunidade para compartilhar material e às redes sociais que ligam as pessoas por meio da troca de bytes significativos (JENKINS; GREEN; FORD, 2014, p. 26-27).

Essa noção caracteriza a maneira como o comportamento das pessoas é uma peça chave para estratégias que pretendem expandir os conteúdos disponibilizados no formato televisivo — seja em canais de TV aberta, seja em plataformas de *streaming*. Assim, é comum que *reality shows* que não dependem da participação do público nos rumos do programa tentem engajar seus espectadores por meio de conteúdos passíveis de propagação em outros meios. *Hashtags*, *watch parties* e publicações contextuais relativas ao que está sendo exibido no momento constituem os fluxos de circulação, principalmente, nas temporadas mais recentes de *Drag Race*.

A dinâmica de expansão por meio de ambiências digitais tem se mostrado presente no processo de conquista de espaços das cenas *drag*, em que sua pervasividade não apenas alcança dimensões mais amplas, como permite a participação de sujeitos que podiam não ter acesso a elas de outra maneira. É a possibilidade de articular espaços virtuais como ferramentas de produção, distribuição e relacionamento entre *drags* e seus respectivos públicos. É performar em um palco expandido, em um não-lugar que permite o alcance de

mais audiências simultaneamente. Isso acontece como efeito do conceito de plataforma — processo que pode ser entendido como “a reorganização de práticas e imaginações culturais em torno de plataformas” (POELL; NIEBORG; VAN DIJCK, 2020, p. 5).

Segundo os autores, plataformas são “infraestruturas digitais (re)programáveis que facilitam e moldam interações personalizadas entre usuários finais e complementadores, organizadas por meio de coleta sistemática, processamento algorítmico, monetização e circulação de dados” (POELL; NIEBORG; VAN DIJCK, 2020, p. 4). Ou seja, são lugares pensados para promover interações customizadas de acordo com os registros deixados pelos usuários, atribuindo mais valor àquilo que se mostrar mais relevante para essas mesmas pessoas, tanto como criadores quanto como consumidores.

A necessidade e a possibilidade de conexão que as plataformas são capazes de suprir e de configurar criam articulações de poderes em que as ambiências conseguem definir como as pessoas devem interagir e compartilhar experiências — principalmente, utilizando interesses e preferências mapeadas a partir do comportamento dessas pessoas nesses espaços. É uma lógica que responde aos rastros virtuais deixados, entregando cada vez mais aquilo que os usuários deram a entender que eram tópicos de seu interesse e os fazendo produzir mais de acordo com essa mesma premissa. Os cliques, o tempo de tela, as interações funcionam como registros que são usados como indícios daquilo que cada pessoa tende a continuar criando e consumindo em termos de conteúdo. E, nessa dinâmica, mais tempo em uma determinada plataforma é visto como sinal de sucesso.

Então, incorporar estratégias que levem esse funcionamento em conta faz parte do processo de plataforma, ao reconhecer e validar as perspectivas de quem usa as plataformas, sem deixar de considerar a própria plataforma como um agente nesse espaço. Como sua expansão depende do volume de dados coletados, ela precisa estimular a presença e o compartilhamento entre os usuários nos espaços regulados e controlados por ela mesma. Atraindo mais pessoas, que permanecem por mais tempo nesses ambientes virtuais, as plataformas acabam atraindo mais investimentos — principalmente, de publicidade. E aí a operação gira em torno do quão aderidos os usuários estão aos modelos da plataforma: quanto mais estiverem, maior será o seu alcance.

Embora essa discussão aponte para a natureza programável e orientada por dados das infraestruturas dessa ambiências, podemos entender as plataformas — e olhar para elas — a partir de três metáforas que são atravessadas pela lógica da estrutura algorítmica: plataforma

como suporte para lançamento, como um linguagem estética de montagem e como canal de relacionamento. São perspectivas que levam em consideração a polissemia e a pluralidade de entendimentos que podemos ter a partir do uso do termo, inclusive, nas especificidades das cenas *drag* contemporâneas. Plataformas fazem crescer: no tamanho ao calçar um bom salto alto ou no alcance quando as produções chegam às redes sociais. Em todos os casos, plataformas são capazes de amplificar, de aumentar, de expandir, de conferir mais espaço às intenções de quem as aciona.

Se compreendermos plataformas como estruturas que sustentam e permitem o impulsionamento de serviços, produtos, conteúdos e até pessoas, lançar é mais do que apenas disponibilizar o acesso àquilo que está sendo compartilhado; é garantir que esse movimento alcance o maior público interessado possível. É aproveitar ao máximo a visibilidade conquistada para oferecer o que a audiência procura de forma contextual, pertinente e direta. Na dinâmica de *Drag Race*, é muito comum que as participantes aguardem momentos importantes nas temporadas em que estão para lançar videoclipes, músicas, produtos e até para divulgar espetáculos ou performances como maneira de explorar o fato de estarem sob os holofotes do programa.

Essa estratégia se tornou parte da construção da imagem das *drags* de tal forma que elas costumam fazer referência ao *reality* como uma plataforma para suas respectivas carreiras. Nesse sentido, podemos entender o programa como um rito de passagem do qual elas fazem parte para expandirem seus públicos e alcançarem lugares que, sem essa possibilidade, seria mais complexo de conseguir. Como dinâmica desse movimento, as participantes tentam aproveitar ao máximo o tempo em que estão no ar para se firmarem como referências ou como marcos na história do programa. Nas temporadas mais recentes, as *drags* já entram com bordões, com propostas estéticas estruturadas e com estratégias bem amarradas para além do *reality* em si.

Como *Drag Race* já está no ar há mais de dez anos, existem participantes jovens que foram impactadas pelo universo *drag* e iniciaram suas carreiras a partir do contato com o *reality*. São artistas que, por meio das redes sociais e das ambiências digitais, aprenderam a fazer *drag* com quem já fazia há mais tempo, testaram suas propostas visuais, as aperfeiçoaram e acabaram construindo uma rede de pessoas espalhadas pelo mundo. Embora não necessariamente tenham experiência de palco, são *drags* com conhecimentos profundos

sobre maquiagem, figurinos, looks — repertórios que foram absorvidos graças às informações disponíveis e espalhadas pela internet.

A plataformização também pode ser observada no uso dessas ambiências digitais como palcos expandidos, em que as *drags* estabelecem rotinas de performances e de diálogo com seus públicos como forma de criar e manter o relacionamento com suas bases de fãs. É uma ferramenta para prolongar a notoriedade conquistada no espaço de visibilidade privilegiada construído a partir do programa. Muitas desenvolvem canais, programas e rotinas de disponibilização de conteúdo por conta própria e algumas são contratadas por terceiros para atuarem em produtoras, canais, programas que ora giram em torno do universo *drag*, ora focam em assuntos diversos, mas se aproveitam do público construído em torno das personagens construídas pelas participantes.

Lives, ensaios fotográficos, vídeos de maquiagem, de reações, de entrevistas são formatos muito utilizados pelas *drags* durante o período em que suas temporadas estão no ar, mas, posteriormente, é quando elas mais publicam, distribuem e compartilham conteúdos pelas plataformas como maneira de prolongar suas visibilidades nas redes. Muitas utilizam estratégias próprias dessas dinâmicas que são a produção, a reprodução e o compartilhamento de memes. Memes, por sua vez, são conteúdos audioverbovisuais, geralmente atribuídos de potencial humor, propagados através das ambiências digitais. De acordo com Mendonça e Machado (2021, p. 334), são textos abertos que podem ser (re)apropriados, transformados e divulgados novamente enquanto circulam. Por isso, para compreendê-los, é fundamental estar informado e contextualizado sobre os universos aos quais se referem.

Os memes apresentam uma narrativa contextual — demarcando uma relação com o tempo e o espaço —, organizada sob determinada lógica textual; uma desconstrução do acontecimento para, a partir da (re)organização narrativa dos fragmentos, lançar luz sobre o que se quer significar (MENDONÇA; MACHADO, 2021, p. 336).

Fato é que as plataformas são espaços de propagação e compartilhamento de informações, visibilidades, intenções, discursos, visualidades. São ambientes que se configuram a partir dos fluxos comunicativos estabelecidos entre sujeitos em rede; são lugares de circulação de textualidades. Segundo Leal (2018, p. 20), as textualidades podem ser entendidas como processos de emergência de algo tomado como texto. Texto, por sua vez, pode ser compreendido como “uma unidade de linguagem em uso, cumprindo uma função

identificável num dado jogo de atuação sociocomunicativa” (VAL, 2016, p. 3-4). Isso significa dizer que textos não são estruturas estáveis; são articulações provisórias que dizem dos contextos em que são apreendidos. De acordo com Barros (2005, p. 12), textos devem ser examinados levando em consideração os contextos sociohistóricos que os envolvem e que lhes emprestam sentido.

Sendo processos comunicativos e pragmáticos, as textualidades desestabilizam as relações temporais e de sentido que definiriam a princípio os limites e os contornos dos textos. Afinal, um texto não é simplesmente um produto, um resultado final de uma prática sociodiscursiva historicamente situada, mas algo que emerge em seu desenrolar, na multimodalidade e multidimensionalidade desses processos (LEAL, 2018, p. 23).

É necessário compreender que textos são processos híbridos em curso que articulam elementos heterogêneos em diferentes níveis. Para Abril (2012, p. 16), textos podem ser compreendidos como quaisquer unidades de comunicação apoiadas por práticas discursivas e inseridas em redes textuais que não necessariamente precisam estar marcadas por elementos verbais, mas que apenas existem nas interações entre os textos. Nesse contexto, pretendemos chamar a constelação de elementos intertextuais nas dinâmicas *drag* de textualidades *drag*: uma cultura visual específica que aciona, produz, reitera e transforma elementos característicos desse universo em um repertório visual necessário para a leitura daquilo que é articulado nesses espaços.

Trata-se de um sistema complexo de produção de referências que permite a compreensão compartilhada das linguagens criadas, utilizadas e perpetuadas nas dinâmicas *drag*. Nesse “vocabulário”, estão contidos elementos, bordões, práticas, performances, produções, personagens, objetos e demais articulações que contribuem para a expansão das representações nesse campo. Para entender a complexidade dessas textualidades, é fundamental seguir as especificidades de cada nó enredado nessas redes de sentido. Essa investigação deve levar em conta a instabilidade desse gesto, visto que os recortes são sempre propostas interpretativas dos textos — nunca as únicas possibilidades — e que respondem aos seus contextos de interpretação. Por isso, a implicação do olhar de quem investiga essa dinâmica se torna parte do processo.

4. *A Little Bit of Love*: afetos e atravessamentos

*A little bit of love
Goes a long, long way
Lifting you up to a brighter day*

Ao me implicar na pesquisa, a escrita afetiva aparece como potência por se configurar como gesto metodológico para propor sentidos, afetos e reflexividades a partir do meu encontro com a cena *drag*. Esse mergulho tem a minha relação com *RuPaul's Drag Race* como partida, mas sem a determinação de um recorte prévio, um *corpus* delimitado a priori. A escolha de criar uma investigação com esse formato se deu como maneira de deixar os afetos acionados pelo fenômeno encontrarem fissuras, deslumbramentos, identificações e textualidades de leituras possíveis sobre *drag*, classificando algumas dimensões trazidas pelo programa e pela minha experiência em contato com esse universo como forma de dar conta dessas articulações.

A tessitura desta seção foi feita em primeira pessoa para indicar propostas de sentido a partir do que os encontros com as práticas performáticas e performativas desse universo construído até aqui me fizeram pensar sobre eles e como esses sedimentos históricos podem ser recuperados ou acionados pela cena *drag*, inclusive levando em consideração o processo de construção das historicidades presentes no primeiro capítulo desta tese. Por fim, é preciso compreender que as plataformas favorecem o fazer *drag* tanto como prática quanto como repositório para acessá-la, então, elas desempenham um papel fundamental nas textualidades trazidas ao longo do trabalho.

4.1. *Sissy That Walk*: textualidades *drag*

*Pick myself up, turn the world on its head
Don't forget what, don't forget what my mama said
People talking since the beginning of time*

Drag já existia há algum tempo antes de existir para mim, obviamente. E, por um breve momento, achava que meu primeiro contato com a prática havia sido no BBB10. No entanto, embora a presença de Dicesar tivesse despertado um interesse genuíno sobre *drag* quando comecei a acompanhar *reality shows*, esse mesmo movimento acionou e reconfigurou algumas memórias que tinha em relação a figuras inseridas nesse universo. Além de BBB,

acompanhava de perto outros *reality shows*, como *American Idol*, *Top Chef*, *So You Think You Can Dance*, *Project Runway* e *America's Next Top Model* — este último sendo o foco maior da minha atenção. Foi em ANTM que conheci Raja Gemini e Raven, personagens *drag* de Sutan Amrull e David Petruschin respectivamente, na 8ª temporada do programa — que foi ao ar em 2007 nos Estados Unidos e em 2008 no Brasil.

Sutan era o maquiador oficial do *reality show* da 4ª a 12ª temporada e, no 5º episódio da 8ª edição, ele apresentou as regras do desafio principal montado como Raja: basicamente, as participantes teriam que se travestir de homens e dividir os holofotes com modelos que se montariam de mulheres. Um deles era David, que se montou de Raven para os ensaios fotográficos.

Imagem 90 — Raja montada em ANTM



[Reddit](#)

Imagem 91 — Raven com Jaslene Gonzalez, Renee DeWitt e Dionne Walters



[ANTM Archives](#)

Segui acompanhando temporadas e edições de diversos *reality shows* até que, por acaso, me deparei com um programa chamado *RuPaul e a Corrida das Loucas* (uma versão traduzida do nome *RuPaul's Drag Race*), exibido no Vh1 em 2011. Na época, estava no ar a 2ª temporada (2010) e um rosto conhecido me chamou atenção: Raven era uma das participantes. Não mais apresentada como David, as pessoas faziam referência a ela apenas por meio do nome de sua *drag*. Por mais que existissem imagens de confessionário em que não estava montada e dos processos de montagem, não existia separação entre David e Raven — eles eram uma só. Durante o programa, todas as participantes são identificadas quase exclusivamente pelas suas *drags* e costumam ser tratadas no feminino universal. Em meio a *shes, hers, girls, bitches, ladies*, nem sempre os espectadores têm acesso aos nomes reais das participantes, já que o *reality* costuma dar visibilidade, principalmente, às personagens de cada uma delas.

Nesse sentido, é importante salientar que o debate sobre haver separação entre pessoa e *drag* é algo que atravessa não somente o programa em si, mas as noções que permeiam o processo de fazer *drag*. A temporalidade marca a tentativa de dividir a identidade das artistas: quem elas são montadas e quem elas são desmontadas. O processo de montagem se configura como o ritual pelo qual precisam passar para dar vida às suas personagens, como se elas existissem apenas nos momentos de performance. A necessidade de marcar um espaço em que a existência das *drags* é permitido pode ser vista como uma tentativa de afastar quem cria a personagem da personagem em si, como se essa liberdade artística se distanciasse das intenções das intérpretes.

No entanto, uma dimensão que precisa ser levada em consideração em práticas desse universo é a de que as escolhas estéticas de suas montagens dizem respeito às realidades éticas e políticas pelas quais as artistas são atravessadas. Cada elemento acoplado às suas corporalidades responde a um propósito, a uma intencionalidade que representa o que sua performance quer dizer. Pode não ser um movimento fechado de atribuir um significado único, mas toca nas possibilidades de interpretação que o corpo montado é capaz de acionar. O ponto é que não há essa separação hermética entre artista e personagem. Ambos existem de forma indissociável e mutuamente influenciada. Cada decisão, seja ela estética, artística ou performática, se relaciona com a realidade vivida da pessoa que faz a *drag*.

Isso é ainda mais verdadeiro nos espaços em que o travestismo emergiu como prática. Os *onnagata* no Japão, os *dan* na China, as transformistas no Brasil são retratos de como

simular performances de gênero podem se tornar formas de vida, possibilidades de experimentar expressões que tentam escapar às normas para corpos como os seus. Ainda que não seja o caso de se identificarem e de assumirem suas travestilidades, existe um alargamento dos arranjos performáticos de suas próprias identidades. As marcas sociais da diferença são aplicadas, incorporadas, apropriadas e apresentadas sob a categoria de estilo *drag*. Gênero, origem, cor de pele, tamanho, idioma, sexualidade aparecem como elementos constituidores das visualidades e intencionalidades das artistas. Eles dizem de quem elas são, de onde vieram e o que pretendem com suas respectivas montações. São seus marcadores sociais da diferença atuando como elementos visuais de suas corporalidades.

Me lembro de, nessa mesma 2ª temporada (2010) de *Drag Race*, ficar encantado com a diversidade de estilos que as participantes tinham. Embora todas se declarassem *drags*, cada uma tinha uma visualidade própria com práticas específicas nos seus processos de montagem. Raven mais voltada para os *looks*, Pandora Boxx com uma pegada mais cômica, Tyra Sanchez emulando as figuras das divas negras, Jessica Wild representando as latinidades, Tatianna com uma proposta hiperfeminilizada, Sonique investida em acrobacias e movimentos de dança. Mesmo assim, existia algo comum a todas: falar com certa naturalidade e bastante liberdade sobre suas sexualidades.

Para mim, foi uma novidade ver pessoas LGBTQ+ falando das suas experiências e dos seus interesses de forma livre, em um espaço relativamente seguro. Antes disso, o que via eram pessoas lutando para poder assumir esses lugares, mas, em *Drag Race*, era como se já tivessem partido desse pressuposto, como se não houvesse uma problematização maior sobre orientações sexuais dissidentes. O compartilhamento de histórias cria uma dinâmica de acolhimento em que é possível identificar outros com repertórios similares ou que, pelo menos, passam por percepções parecidas sobre suas realidades. Reconhecer essa alteridade e ser reconhecido a partir dela gera uma aproximação suficiente para entender que pessoas LGBTQ+ fazem parte de uma rede de sujeitos que se conectam por meio de narrativas comuns a elas.

Esse entendimento é ainda mais potente no processo de se assumir uma pessoa trans. Essa realidade me arrebatou no episódio de *reunion* da 2ª temporada (2010) de *Drag Race* em que Kylie Sonique Love, conhecida apenas como Sonique à época, falou abertamente sobre ser uma mulher trans que faz *drag*. Isso foi chocante não apenas por causa das regras misóginas do programa, que não permitia a participação de mulheres naquele momento, mas

por ilustrar com tamanha veracidade o medo que a saída do armário provoca. Kylie engasga, titubeia, demora, desiste, mas acaba compartilhando sua realidade — primeiro com Morgan McMichaels, depois com RuPaul e, por fim, com as demais participantes.

Sair do armário é um tópico recorrente de discussão através das temporadas do programa. As participantes usam esse conceito para assumir suas homossexualidades, para se reconhecerem como pessoas trans ou para marcarem suas atuações como *drags*. Em todas elas, existe o peso construído socialmente de ter que se assumir como algo que não é visto como o padrão, como aquilo que não segue as normas. Esse gesto marca um duplo movimento: se sujeitar a dinâmicas que cobram a necessidade de se enquadrar em algo, ao passo em que ocupam seus espaços, assumindo publicamente suas identidades como motivos de orgulho.

Através das temporadas, é muito comum nos depararmos com provas e desafios que tocam no sentimento de orgulho — inclusive, usando elementos que representam o movimento LGBTQ+, como o arco-íris ou a própria bandeira do orgulho. Na 4ª temporada (2012), tivemos a *Pride Boat Parade Extravaganza*, em que as participantes tiveram que decorar barcos com uma das cores da bandeira e desfilarem com *looks* que complementavam suas criações, e, na 9ª edição (2017), no *Gayest Ball Ever*, tiveram que desfilarem suas interpretações da bandeira na categoria *Rainbow-She-Betta-Do*, além de versões de unicórnios sensuais e releituras das personagens do *Village People*.

Imagem 92 — Chad Michaels, Sharon Needles e Willam na *Pride Boat Parade Extravaganza*



[Drag Official](#)

Imagem 93 — Shea Couleé, Sasha Velour, Alexis Michelle, Trinity “The Tuck” Taylor e Peppermint na categoria *Rainbow-She-Betta-Do* do *Gayest Ball Ever*



[Loggado](#)

Essa é uma movimentação que o programa faz de forma recorrente: reapropriar-se de símbolos, formatos, personagens, bordões e demais elementos criando um repertório próprio de referências que passam a integrar o campo simbólico configurado em torno do seu universo — assim como o fazer *drag* incorpora e reapresenta tudo aquilo que toca. A dinâmica de seleção do que vai estar contido no *reality show* muda com os contextos de cada nova temporada, mas existem estruturas que já são esperadas pelo público.

Escolher o que entra e o que sai, definir como as participantes devem se comunicar, reforçar aquilo que deve ser repetido, marcar a criação de novos repertórios, apagar determinados acontecimentos fazem parte do processo narrativo do programa. O *reality* é uma produção que se destina a um público específico e, por isso, precisa atualizar suas estratégias de serialidade a cada nova edição. É uma dinâmica marcada por um duplo movimento: repetir aquilo que deu certo em termos de audiência e de repercussão e desaparecer com aquilo que teve respostas negativas (MESQUITA, 2020, p. 40).

O *Snatch Game* — Jogo da Imitação, na versão em português —, umas das provas mais esperadas de cada edição, é um exemplo de como o programa pega algo que é familiar e o reconfigura a partir de linguagens e intenções próprias. O formato é uma paródia do clássico *game show* estadunidense *Match Game* e o funcionamento é praticamente o mesmo: a apresentadora é RuPaul, que compartilha uma frase incompleta e pede para os convidados completarem as lacunas, escrevendo-as em cartões. As participantes, então, compartilham suas próprias respostas com o intuito de adivinhar o que os convidados responderam. Se acertarem, elas ganham pontos. No entanto, no contexto de *Drag Race*, a apresentadora

costuma ser a *drag* que comanda o programa, os convidados são pessoas famosas envolvidas ou aliadas na cena LGBTQ+ de alguma forma e as participantes são as *drags* da temporada, montadas personificando celebridades, artistas, personagens ou pessoas que o público conhece.

Geralmente, as participantes personificam celebridades femininas — daí o nome do desafio: *snatch* é uma gíria que pode significar vagina —, mas, na 7ª temporada (2015), Kennedy Davenport personificou o cantor, compositor e pianista Little Richard e saiu como vencedora do episódio. Essa foi a primeira vez em que alguém interpretou alguém que não fosse uma mulher durante o desafio, mas acabou abrindo uma nova porta de possibilidades. Depois disso, já houve outras participantes indo por esse mesmo caminho: Thorgy Thor personificando Michael Jackson na 8ª temporada (2016), Denali personificando Jonathan Van Ness, Kandy Muse personificando Patrick Starr, Tina Burner personificando Richard Simmons, Utica Queen personificando Bob Ross, todas na 13ª temporada (2021), Daya Betty personificando Ozzy Osbourne, Lady Camden personificando William Shakespeare e DeJa Skye personificando Lil Jon, todas na 14ª temporada (2022).

Imagem 94 — Kennedy Davenport como Little Richard | Imagem 95 — Thorgy Thor como Michael Jackson



[Vulture](#)

Imagem 96 — Denali como Jonathan Van Ness | Imagem 97 — Kandy Muse como Patrick Starr



[RuPaul's Drag Race Fandom](#)

Imagem 98 — Tina Turner como Richard Simmons | Imagem 99 — Utica Queen como Bob Ross



[RuPaul's Drag Race Fandom](#)

Imagem 100 — Daya Betty como Ozzy | Imagem 101 — Lady Camden como Shakespeare | Imagem 102 — DeJa Skye como Lil Jon



[Junkee.com](#)

Nas edições de *All Stars*, algumas participantes também foram por esse caminho: BenDeLaCreme de Paul Lynde na 3ª temporada (2018), que saiu como vencedora do desafio, Alexis Mateo de Walter Mercado e Shea Couleé de Flavor Flav, também a vencedora do desafio, na 5ª temporada (2020); Monét X Change de Mike Tyson, Trinity "The Tuck" Taylor de Leslie Jordan, Jaida Essence Hall de Prince e Shea Couleé de Miss J na 7ª temporada (2022) do formato.

Imagem 103 — BenDeLaCreme como Paul Lynde | Imagem 104 — Alexis Mateo como Walter Mercado |
Imagem 105 — Shea Couleé como Flavor Flav



[RuPaul's Drag Race Fandom](#) | [RuPaul's Drag Race Fandom](#)

Imagem 106 — Monét X Change de Mike Tyson | Imagem 107 — Trinity "The Tuck" Taylor de Leslie Jordan |
Imagem 108 — Jaida Essence Hall de Prince | Imagem 109 — Shea Couleé de Miss J



[The Tab](#)

A escolha de personificar celebridades que não necessariamente se identificam como mulheres marca a liberdade que o universo *drag* permite. As participantes não tinham qualquer intenção de representar as personagens escolhidas de forma fidedigna; elas precisavam apresentar suas próprias releituras dessas identidades. Geralmente de forma caricata e exagerada, o propósito era trazer visualidades e maneirismos suficientes para que o público identificasse quem elas estavam interpretando. O fato de serem homens (ou pessoas não-binárias, no caso de Jonathan Van Ness), ainda que sujeitos feminilizados em sua maioria,

se tornou apenas um detalhe, o que ajuda a colocar em xeque a arbitrariedade com a qual generificamos performativamente os elementos das nossas performances.

O meu primeiro contato com essa prova veio na 3ª temporada (2011), quando estava acompanhando a edição por ter me apaixonado pelo programa, mas também por reconhecer outro rosto familiar entre as participantes: Raja, a maquiadora oficial de ANTM, era uma das competidoras nesse ano. Com uma proposta visual muito mais próxima das modelos que maquiava no outro *reality show*, Raja transitava bastante pelo *genderfluid* ao se montar sem o uso de enchimentos ou tentando emular um corpo feminino cheio de curvas. Sua experiência com os padrões da moda à época estavam acoplados ao seu corpo e às suas visualidades. No *Snatch Game*, ela personificou Tyra Banks, a apresentadora e idealizadora de ANTM, com quem tinha uma relação próxima.

Imagem 110 — Raja como Tyra Banks



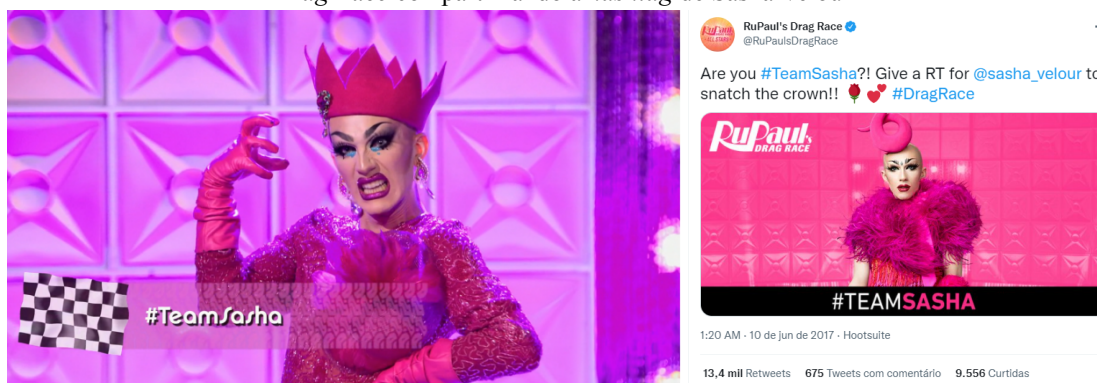
[Vulture](#)

Nesse desafio de personificação, ganha quem fizer RuPaul rir mais, por isso, as performances precisam ser caricatas, cômicas e com jogo de cintura para improvisar respostas às provocações de Ru de forma rápida e bem-humorada. Em diversos momentos do programa, RuPaul, os jurados e as participantes falam que *drag* é uma maneira de não levar as coisas tão a sério, sem abrir mão da qualidade nas suas performances. É preciso saber e fazer rir não apenas para trazer leveza, mas para conseguir alcançar públicos que não dão conta de compreender a potência do fazer *drag*. É um constante movimento de “morde e assopra” de atrair o interesse, convidar para entrar, direcionar o olhar, apertar o nó para depois afrouxá-lo. Olhar para o humor como ferramenta é reconhecer sua potência de incomodar o suficiente sem necessariamente esvaziar o discurso.

A vencedora do *Snatch Game* da 3ª temporada (2011) foi Stacy Layne Matthews, que imitou Mary Lee Johnston¹⁹, a personagem do filme *Precious* (2009), mas quem ganhou a temporada inteira foi Raja. Além dela, as outras finalistas foram Manila Luzon e Alexis Mateo. O episódio final foi gravado coroando Raja, mas essa informação foi vazada antes de a temporada ir ao ar. Então, quando divulgaram o elenco, o público já tinha acesso a quem seria a vencedora da edição. Para evitar que isso acontecesse nas temporadas seguintes, o episódio final passou a ser gravado em versões diferentes: cada uma apresentando uma finalista como a vencedora e a escolha pela campeã passou a ser feita praticamente no dia em que o episódio iria ao ar.

Essa prática não apenas garantia que a informação não vazaria antes do tempo, mas principalmente dava insumos ao programa para entender a reação do público em relação a cada uma das participantes. Ou seja, as finalistas que se tornassem preferidas dos espectadores passavam a ter mais chances de vencer a sua temporada. Isso, inclusive, foi incorporado ao programa: no episódio em que descobrimos quem são as finalistas, RuPaul convida o público a usar *hashtags* através das plataformas que indiquem por quem estão torcendo.

Imagem 111 — *Hashtag* de Sasha Velour na 9ª temporada (2017) | Imagem 112 — *Tweet* do perfil de *RuPaul's Drag Race* compartilhando a *hashtag* de Sasha Velour



[Painel de Séries](#) | [Twitter](#)

Apesar de as movimentações nas plataformas indicarem os gostos e os interesses do público, nem sempre elas determinam a escolha das vencedoras — embora sejam

¹⁹ No programa, identificaram a personagem interpretada por Stacy como Mo'Nique por causa de direitos autorais. Em vez de representar as personagens, o *reality show* escolhe identificar as pessoas que deram vida aos papéis. Outros exemplos dessa prática foram BenDeLaCreme que personificou Violet Crawley de *Downton Abbey* na 6ª temporada (2014), mas foi identificada como Maggie Smith e Bob the Drag Queen que personificou Suzanne "Crazy Eyes" Warren de *Orange is the New Black* na 8ª temporada (2016), mas que foi identificada como Uzo Aduba.

determinantes para isso. Desde a 9ª temporada (2017), a final não é apenas um episódio para relembrar a trajetória das finalistas; ela passou a ser uma competição de dublagem, chamada *Lip-Sync Smackdown for the Crown*, em que elas precisam batalhar umas contra as outras em duelos de *lip-sync* para ver quem é a melhor competidora. A dublagem de músicas, inclusive, é uma prática bastante comum em shows de *drags* e de transformistas espalhadas pelo mundo.

Na dinâmica do programa, a dublagem é a última chance que a participante tem para garantir sua presença na temporada ou, em alguns casos, é aquilo que define a vencedora do episódio e até da edição. Em todos os casos, *Drag Race* apresenta essa seção como o evento principal, por ser uma prática muito conectada ao fazer *drag*. Segundo Hall (2020, p. 89), até meados do século XX, era muito comum que artistas *drag* cantassem ao vivo enquanto se apresentavam. No entanto, com a disponibilidade de jukeboxes e toca-discos portáteis, isso começou a mudar: intérpretes que não eram tão talentosas vocalmente passaram a levar gravações de músicas para que pudessem performar seus shows — não apenas para personificar divas, cantoras e personalidades, mas para incorporar mais elementos para além das letras e das melodias das músicas escolhidas para suas dublagens.

Em *Drag Race*, instituiu-se uma cultura de *reveals and props* — revelações e adereços, em português — em que as participantes trazem elementos inesperados para suas performances de dublagem. A primeira vez em que tive contato com esse tipo de manobra foi no 7º episódio da 5ª temporada, quando Alyssa Edwards e Roxxxy Andrews dublaram a música *Whip My Hair* da Willow Smith. Durante a performance, Roxxxy retirou a peruca que estava usando apenas para revelar outra embaixo — tudo isso no ritmo da música e em completa sintonia com a mensagem da letra. Esse movimento foi tão icônico que a revelação de perucas durante performances se tornou uma prática comum tanto no programa quanto em shows espalhados pelo mundo.

Imagem 113 — Momento em que Roxxxy Andrews faz a revelação da peruca



Na dinâmica de *Drag Race*, isso ficou bem marcado no episódio final da 9ª temporada durante os *lip-syncs* das finalistas. Peppermint e Trinity “The Tuck” Taylor se enfrentaram na primeira batalha e ambas fizeram revelações — Pepper desmontando sua roupa e retirando sua peruca e Trinity arrancando sua saia inicial. Já na segunda batalha, Shea Couleé enfrentou Sasha Velour e, por terem sido as competidoras com mais vitórias durante a temporada e também por serem muito próximas, esse *lip-sync* estava carregado de emoção — delas e do público. No formato de *Lip-Sync Smackdown for the Crown*, uma delas seria eliminada ali mesmo e não participaria da performance final contra a vencedora da primeira batalha, Peppermint.

Eu assisti a esse confronto a um palmo da televisão, até porque Sasha nunca havia dublado durante a temporada, então, a qualidade da sua performance ainda era uma incógnita para o público. Estava intrigadíssimo com o que iria acontecer, ainda mais quando Sasha apareceu com uma peruca ruiva, cheia, ondulada, na altura da cintura — ela costumava se apresentar completamente careca, em homenagem à mãe que perdeu todo cabelo durante o tratamento contra o câncer. Seu look estava completamente coordenado, com tons vermelhos, rosas e laranjas, e arrematado com a rosa vermelha que segurava nas mãos.

A música escolhida era *So Emotional* da Whitney Houston e, logo de início, Sasha começa a despedaçar a rosa que carregava nas mãos, puxando algumas pétalas por vez até desfazê-la por completo. Seu rosto, dublando a música, estava sempre bastante expressivo e com a intensidade que o ritmo pedia. Enquanto isso, Shea, que era uma excelente dubladora, fazia seus movimentos característicos: gestos e coreografias firmes no ritmo, movimentando-se pelo palco, sem perder uma palavra sequer.

Em determinados momentos da música, Sasha retirou suas luvas, uma de cada vez, deixando cair pétalas de rosas que estavam no interior delas. Mas o ápice da performance — e que, muito possivelmente, foi o arremate para que ela ganhasse essa batalha — foi quando Sasha arrancou sua peruca da cabeça e deixou uma chuva de pétalas vermelhas cair sobre si mesma no momento em que a música estava no seu clímax. Essa revelação fez as pessoas da plateia gritarem e pularem de seus assentos em completo êxtase. Reação muito similar à que eu tive assistindo ao duelo na minha casa.

Imagem 114 — Momento em que Sasha revela a chuva de pétalas



[Screen Rant](#)

Esse momento se tornou tão icônico na estrutura do programa que muitas *drags* passaram a incorporar revelações (de perucas, figurinos, adereços) nos seus shows e em performances no próprio *reality show*, ainda mais em ocasiões importantes para a dinâmica da competição. Isso ficou tão evidente no último episódio da temporada seguinte a essa, em que as quatro finalistas surgiram para o *Lip-Sync Smackdown for the Crown* com figurinos que, claramente, escondiam revelações.

Imagem 115 — Aquaria, Asia O'Hara, Eureka O'Hara e Kameron Michaels na final da 10ª temporada



[Metro Weekly](#)

No mesmo esquema da 9ª temporada, sortearam a primeira participante que competiria na batalha de dublagem e ela escolheria sua oponente. Kameron Michaels foi a sorteada e acabou escolhendo Asia para ser sua adversária de *lip-sync* ao som de *Nasty* de Janet Jackson.

Fiquei tanto animado quanto inseguro com essa primeira batalha porque, embora minha torcida fosse da Asia durante a temporada, Kameron já havia sobrevivido a 4 *lip-syncs* nessa edição — feito que a rendeu o título de *lip-sync assassin*, ou assassina da dublagem, da 10ª edição. Ou seja, era a minha preferida batalhando contra a melhor dubladora da temporada.

Asia, seu figurino, que tinha cones enormes como peitos, suas pulseiras e sua peruca estavam cobertos de borboletas e Kameron estava com um quimono branco e botas pretas de couro. Durante o *lip-sync*, Kameron revelou um collant brilhante por baixo do quimono inicial e Asia começou suas revelações, abrindo uma das pulseiras, depois ambos os cones e, por último, sua outra pulseira. O problema é que não dava para entender exatamente o que ela estava fazendo ou o que poderia estar dentro dos compartimentos que ela tinha acabado de revelar. Após alguns segundos de confusão generalizada, foi possível identificar: Asia estava com borboletas vivas no seu figurino, impossíveis de serem vistas direito porque pareciam mortas ou em estado de hibernação.

Imagem 116 — Asia O'Hara tentando fazer as borboletas do seu figurino voarem



[Comic Sands](#)

Asia ainda tentou se movimentar, dançar e dublar as palavras da música, mas o resultado já parecia claro: Kameron seria classificada para a batalha final. A incorporação de revelações e adereços parecia uma boa ideia, mas o tiro saiu pela culatra. Cada vez mais, a performance de dublagem tem se tornado uma ferramenta para criar momentos, ao trazer elementos inéditos, diferentes ou inesperados como tentativa de chocar, marcar ou entregar algo que entrará para a memória do público. Não se trata apenas de dublar as palavras no

ritmo da música ou de criar coreografias; o *lip-sync* se tornou um espaço de experimentação performática e de apropriação de ideias com o intuito de articular práticas que nem sempre são esperadas no palco ou na passarela.

A *runway*, inclusive, é um espaço quase sagrado para o programa. Nela, não só as participantes procuram mostrar suas melhores versões por meio de performances muito bem pensadas, mas a própria RuPaul estabelece uma relação com a passarela diferente daquela construída com os demais ambientes do *reality show*. Nela, RuPaul aparece completamente montada: figurinos desenvolvidos por Zaldy, maquiagem pensada e aplicada por Raven e perucas, em algumas temporadas, estilizadas por Delta Work — participante da 3ª edição do programa. Ou seja, existe uma equipe talentosa para montar Ru e garantir o status de diva que ela conquistou nesse espaço.

Se entendermos a figura diva de RuPaul como uma divindade feminina (SOARES, 2020, p. 27), a passarela é o seu altar, um lugar de devoção, de respeito, de deslumbramento. É onde essa dimensão da mulher-artista se apresenta como sublimação, como uma fuga do presente. Em *Drag Race*, vemos duas personagens de RuPaul: a musa sublime da passarela e a apresentadora conselheira da *Werk Room*. Enquanto a primeira cria certo distanciamento das participantes, a segunda quer se aproximar de cada uma delas — tanto para conhecê-las melhor quanto para dar direcionamentos nos desafios dos episódios. Ainda que nessa dinâmica de bastidores RuPaul não esteja completamente montada, existe uma preocupação com sua visualidade: ele sempre aparece com ternos feitos sob medida. Mesmo assim, seu intuito é criar uma imagem de mentor, de alguém que está ali para ser acessado e para compartilhar boas ideias a fim de que as participantes sejam bem-sucedidas nas provas do programa.

Imagem 117 — RuPaul na passarela | Imagem 118 — RuPaul na *Werk Rook*

[Pinterest](#) | [Pinterest](#)

Apesar de o processo de montagem de Ru não estar disponível para o público, fica evidente a transformação de uma versão para a outra. Seu comportamento muda de acordo com sua visualidade. Ao se montar, ela não constrói apenas sua corporalidade; ela dá vida às materialidades que configuram sua personalidade: trejeitos, vocabulários, posturas, timbre de voz. É o gesto de montar o seu corpo de acordo com intencionalidades específicas e operar a partir de lógicas que propõem caminhos que nem sempre estão previstos nas normatividades — principalmente, mas não somente, as de gênero. *Drag* carrega a potencialidade de expressar identidades por meio da montagem visual de corpos, para qualquer finalidade. Essa dinâmica reforça a liberdade de montar seu corpo da forma como se sentir mais confortável.

É nessa interseção que *drag* e transgeneridade geralmente são sobrepostas. Não por terem o mesmo sentido, mas por coexistirem em universos propícios para suas existências. *Drag Race*, embora não tenha sido um desses espaços a princípio, acabou se tornando um, como uma reação à quantidade de participantes que se descobriram, se identificaram e se declararam pessoas trans. No programa, apenas algumas participantes saíram do armário sobre sua transgeneridade durante as gravações ou até mesmo antes — Kylie na 2ª temporada (2010), Monica Beverly Hillz na 5ª (2013), Peppermint na 9ª (2017), Gottmik na 13ª (2021), Kerri Colby, Kornbread “The Snack” Jeté e Jasmine Kennedie na 14ª (2022) —, mas a maioria compartilhou essa informação quando a sua respectiva temporada já estava em exibição ou depois que ela já havia ido ao ar.

A 14ª temporada se tornou icônica nesse aspecto. Kerri Colby já entrou no programa se identificando e se apresentando como mulher trans. No decorrer das gravações, Kornbread saiu do armário sobre ser uma mulher trans e, alguns episódios depois, Jasmine fez o mesmo durante o *Untucked*. Em ambos os casos, Kerri foi a pessoa que não apenas deu suporte para Kornbread e Jasmine, como foi uma facilitadora para que os anúncios acontecessem. Segundo as participantes, ter alguém como Kerri no elenco sendo sua melhor versão foi fundamental para essa tomada de decisão. Durante a exibição da temporada, Bosco e Willow também anunciaram que se identificavam como pessoas trans por meio dos seus perfis no Twitter.

Imagem 119 — Anúncio de Bosco sobre ser trans | Imagem 120 — Anúncio de Willow sobre ser trans



[Twitter](#) | [Twitter](#)

Esses acontecimentos foram tão comentados e repercutidos pelo público que se tornaram memes, inclusive, compartilhados pelas próprias participantes. Um dos que ganhou bastante relevância foi o que comparava Kerri a Thanos, personagem do Universo Cinematográfico da Marvel. A explicação disso tem relação com a saga de Thanos nos filmes, em que seu maior objetivo era reunir as 6 Joias do Infinito para ter o poder de equilibrar o universo. Conforme ia coletando cada uma delas, ele as inseria na Manopla do Infinito, uma espécie de luva capaz de sustentar e direcionar o poder das pedras. O público fez uma correlação direta entre a coleção de joias de Thanos e a coleção de *trangles*²⁰ de Kerri, compartilhando uma montagem em que o rosto de Kerri aparece no corpo de Thanos e o rosto das participantes em cada uma das joias da luva. Além de mudar seu nome para Kerri

²⁰ Kerri passou a fazer referência às suas colegas trans de temporada como suas “*trans angels*”, ou suas anjas trans. Uma forma de tratar com carinho sem perder a marcação identitária nas palavras.

“TRANOS” Colby nas plataformas digitais, Kerri apareceu na gravação do episódio final com um figurino todo inspirado no meme — inclusive, dando o devido mérito ao Twitter.

Imagem 121 — *Tweet* da própria Kerri Colby compartilhando o meme | Imagem 122 — Look de Kerri no episódio final da temporada



[Twitter](#) | [Twitter](#)

A intertextualidade construída em *Drag Race* não apenas se apropria de personagens ou outros universos narrativos, mas convoca uma rede de sentidos tecida a partir de elementos que afetam e são afetados pelo programa de uma maneira indissociável e dinâmica, graças aos fluxos que conquistam espaços por meio das plataformas digitais. O *reality show*, inserido nessa tessitura, reapresenta celebridades, formatos e artistas através de uma lente *drag*. Ele traz para um palco expandido performances que, antes, estavam circunscritas aos limites geográficos dos bares, casas de shows e boates onde as intérpretes faziam seus atos. Isso era ainda mais forte em práticas muito populares em determinadas épocas ou em lugares específicos, como a personificação de celebridades.

Em *Drag Race*, algumas participantes entraram em suas respectivas temporadas como imitadoras oficiais de celebridades — Venus D-Lite (3ª temporada) da Madonna, Chad Michaels (4ª temporada) da Cher e Derrick Barry (8ª temporada) da Britney Spears —, mas nem sempre carregar esse título foi uma vantagem no programa.

Imagem 123 — Venus D-Lite | Imagem 124 — Chad Michaels | Imagem 125 — Derrick Barry



[Twitter](#) | [Twitter](#) | [Twitter](#)

Embora a capacidade de personificar alguém com passabilidade seja uma habilidade, na dinâmica do programa, isso pode ser um tiro no pé. Em diversos momentos, os desafios e as provas tentam provocar as intérpretes para ver como elas conseguem adaptar suas *drags* a diferentes contextos, sem deixar a personalidade e o estilo da imitada se sobreporem aos traços próprios da sua *drag* — a não ser quando é esperado, como no *Snatch Game*, por exemplo. A personificação faz parte do universo *drag* — ainda mais quando a proposta é se inspirar e representar personalidades e visualidades reconhecíveis — mas, nessa toada de inovar e incorporar coisas novas o tempo todo, a construção autoral de novas propostas tem emergido como um tópico de interesse das intérpretes, dos públicos e da relação entre eles.

A cada nova temporada de *Drag Race*, é muito comum comparar as novas participantes com algumas que já fizeram parte do programa, como se suas *drags* fossem propostas similares ou combinadas daquelas já conhecidas pelos espectadores. Essa leitura é ainda mais presente quando novas competidoras são integrantes da mesma família *drag* de outras ex-participantes. Nos mesmos moldes das *houses* da *cena vogue*, as *drag families* costumam ser espaços de acolhimento e de expressão para pessoas que se escolhem ao longo da vida. Por compartilharem modos de vida, interesses e tempo, acabam adotando visualidades parecidas ou inspiradas pelas mesmas estéticas. Um exemplo dessa relação é Crystal Methyd, finalista da 12ª edição (2019), e Daya Betty, finalista da 14ª edição (2022), que são *drag sisters*²¹ e são constantemente comparadas entre si.

²¹ Existem termos para fazer referência à genealogia da família *drag*: aquela que te monta pela primeira vez ou te ajuda nesse processo se torna sua *drag mother* (ou mãe *drag*) e as demais artistas montadas pela sua *mother* se

Imagem 126 — #TeamCrystal | Imagem 127 — #TeamDayaBetty



[RuPaul's Drag Race Wiki](#) | [RuPaul's Drag Race Wiki](#)

Assim, o *reality show* se apresenta como um repositório de referências para seu próprio campo simbólico: o que as competidoras apresentam se torna parte (e direcionamento) para a construção das suas personagens *drag* e das suas performances. O programa, então, se configura como um rito de passagem, um espaço de visibilidade para divulgarem suas *drags* como marcas, como objetos de consumo. Ele se torna a oportunidade de criar e apresentar os processos de montagem e de incorporação de elementos organizados durante suas participações nos desafios e nos bastidores.

Shangela Laquifa Wadley participou da 2ª temporada do programa, mas foi convidada a competir novamente na próxima edição por ter sido a primeira eliminada. Ela entrou na *Werk Room* em uma caixa de presente, como uma surpresa para o público e para as demais competidoras. Por causa disso, a figura da caixa passou a fazer parte do universo construído em torno de Shangela. Quando ela voltou a competir na 3ª edição do formato *All Stars*, ela não apenas apareceu dentro de uma caixa na *Werk Room*, como foi ao lançamento da temporada com um figurino inspirado nesse fato e passou a vender produtos com essa temática.

tornam suas *drag sisters* (ou irmãs *drag*). A estrutura segue a mesma lógica das famílias: se sua mãe tem uma irmã, ela se torna sua tia — *drag aunt*, nesse contexto — e assim por diante.

Imagem 128 — Shangela chegando na 3ª temporada | Imagem 129 — Shangela chegando em AS3



[Entertainment Weekly](#) | [Entertainment Weekly](#)

Imagem 130 — Shangela no lançamento de AS3 | Imagem 131 — Camisa comercializada por Shangela



[Metro](#) | [Shangela.com](#)

Nem sempre essa investida é bem-sucedida, mas muitas participantes — principalmente, das temporadas mais recentes — tentam emplacar estéticas, estilos, frases de efeito como maneiras de cravar suas presenças na história do programa como algo memorável. A relação entre lembrança e esquecimento é muito forte na dinâmica do *reality show*. Por ter se tornado uma franquia internacional, existem muitas temporadas e muitas ex-participantes, então, aquelas que estão na edição que está no ar no momento tentam aproveitar ao máximo esse espaço de visibilidade da melhor forma possível. Se sua participação é pouco marcante ou é percebida como negativa pelo público, essa sombra costuma acompanhá-la pela sua carreira para além do programa.

Algumas conseguem aproveitar de tamanha forma que passaram a construir impérios comerciais a partir das suas participações em *Drag Race*. Trixie Mattel é uma delas. Ex-participante da 7ª temporada (2015) e vencedora da 3ª de *All Stars* (2017), ela construiu um império no YouTube — tanto com o seu canal próprio quanto com programas no canal do WOWPresents (produtora de *Drag Race*), com sua dupla inseparável, Katya, também ex-participante da 7ª temporada e finalista da 2ª de *All Stars* (2016) —; criou sua marca própria de maquiagem, a Trixie Cosmetics; foi jurada fixa em *Queen of the Universe*; comprou o bar gay mais antigo de Wisconsin para impedir seu fechamento; adquiriu e renovou um hotel para uma série original do discovery+, chamada Trixie Motel; e a lista continua.

Imagem 132 — UNHhhh é o programa do WOWPresents apresentado por Trixie e Katya



Imagem 133 — Imagem promocional de divulgação da marca

[Trixie Cosmetics](#)

Imagem 134 — Trailer oficial de Trixie Motel

[YouTube de Trixie Mattel](#)

Enquanto umas aproveitam o momento, outras tentam limpar sua barra por meio das plataformas digitais e em shows, mas Jade Jolie, ex-participante da 5ª temporada, escolheu um caminho diferente. Depois de ter focado em personificar Taylor Swift, ela se enveredou na 4ª temporada de outro *reality show* de competição: o *Dragula*.

Imagem 135 — Jade Jolie na promo de *Drag Race* | Imagem 136 — Jade Jolie na promo de *Dragula*[RuPaul's Drag Race Wiki](#)

Criado pelo casal *Boulet Brothers*, Dracmorda e Swanthula, o programa, inspirado na festa de mesmo nome organizada pela dupla, tem como objetivo encontrar *the world's next drag supermonster* — ou a próxima *drag* supermonstra do mundo — em um formato muito parecido com *Drag Race*: cenas de bastidores, desafios menores, desafios maiores (chamados *floor shows*) e eliminações (chamadas de *exterminations*) nos episódios. No entanto, em vez de buscar uma vencedora que entregue carisma, originalidade, ousadia e talento, como nos programas de Ru, *Dragula* está em busca de uma campeã que cumpra outros 4 critérios: *drag*, *filth*, *horror e glamour* — montações *drag* que combinem glamour, horror e obscenidades, de escatologia à hipersexualização.

Imagem 137 — Ilustração dos *Boulet Brothers* | Imagem 138 — Imagem de divulgação da 4ª temporada de *Dragula*



HALL, Jake. The art of drag. London: Nobrow, p. 104, 2020 | [Instagram](#)

A proposta do *reality* sempre foi trazer à luz a cena *underground* que é capaz de acolher práticas, estilos e identidades pouco representadas nos espaços de visibilidade. Ainda que *Drag Race* tenha apresentado a cena *drag* em um espectro mais amplo do que o conhecido pelo *mainstream*, essas representações precisavam estar mais polidas, esteticamente agradáveis e pouco polêmicas para serem aceitas (e aclamadas) pelo grande público. *Dragula*, por outro lado, nunca fez essa promessa. Com provas fortes para os fracos de estômago — todas as que envolvem comer itens nojentos e suportar dores intensas me faziam tapar os olhos e a boca —, a escalação de artistas para cada temporada era um gesto diverso por tentar abarcar estilos os mais diferentes da cena.

Exemplo disso é a diversidade *drag* representada pelas campeãs das quatro temporadas do programa: Vander Von Odd da 1ª (2016), uma pessoa trans feminina de origem latina; Biqtch Puddiñ da 2ª (2017), uma pessoa *gaymer* não-binária de estilo *genderfuck*;

Landon Cider da 3ª (2019), uma mulher lésbica e primeira *drag king* a participar de um *reality show drag* estadunidense; e The Dahli da 4ª (2021), uma pessoa não-binária birracial.

Imagem 139 — Vander Von Odd | Imagem 140 — Bitch Puddin'



[Instagram](#) | [Instagram](#)

Imagem 141 — Landon Cider | Imagem 142 — The Dahli



[Instagram](#) | [Instagram](#)

Enquanto *Drag Race* impunha alguns limites para a participação no programa, *Dragula* já escalava, celebrava, incluía e premiava pessoas trans, mulheres cis e até homens cis-héteros nas suas dinâmicas e temporadas: Bitter Betty na 4ª, uma mulher trans feminina;

Hollow Eve na 3ª, uma *AFAB queen*²² não-binária; Sigourney Beaver na 4ª, uma mulher cis; e Disasterina na 2ª, um homem cis-hétero.

Imagem 143 — Bitter Betty | Imagem 144 — Hollow Eve



[Instagram](#) | [Instagram](#)

Imagem 145 — Sigourney Beaver | Imagem 146 — Disasterina



[Instagram](#) | [Instagram](#)

Por serem espaços construídos e povoados por existências transviadas, as cenas *drag* subvertem as ordens sobre pertencimento: identidades cis e/ou héteros que ocupam seus

²² *AFAB queen* significa *assigned female at birth* — ou designada como mulher no nascimento. Também já foram expressões usadas para fazer referência a essas identidades *bio queen* e *faux queen*, ambas problemáticas por tentarem classificar intérpretes *drag* a partir de suas estruturas genitais. Esse gesto explicita a misoginia presente no objetivo de apontar apenas para dar a ideia de que mulheres cisgêneras não fazem parte da cena e que, por mais que tentem, não são verdadeiras *drags*.

lugares de forma livre em outros universos precisam conquistá-los aqui. Seus corpos, seus desejos e suas identidades não são pressupostos como únicas propostas; eles se apresentam como dissidências, como aqueles que não têm permissão para transitar da maneira que quiserem. Em *Drag Race*, essa discussão sobre o elenco escolhido emergiu mais fortemente em dois momentos: com a participação de Victoria Scone, na 3ª temporada de *Drag Race UK* (2021), e de Maddy Morphosis na 14ª temporada da franquia estadunidense (2022).

Imagem 147 — Victoria Scone | Imagem 148 — Maddy Morphosis



[RuPaul's Drag Race Wiki](#) | [RuPaul's Drag Race Wiki](#)

Victoria foi a primeira e única *AFAB queen* a participar de qualquer versão de *Drag Race* e Maddy foi o primeiro e único homem cis-hétero a ser escalado como participante das franquias espalhadas pelo mundo. Enquanto Victoria não teve sua participação tão contestada, já que é lésbica e parte da comunidade LGBTQ+, Maddy despertou bastante incômodo no público por ser uma das participantes — inclusive, em mim. Tantas identidades já haviam sido proibidas de fazer parte do programa, por que logo essa havia recebido passe livre para entrar nesse espaço de visibilidade? Qual motivação um *reality* assumidamente transviado teria para garantir um lugar tão disputado a alguém cis-hétero?

Trazer um perfil de participante como esse foi um movimento arriscado e rendeu muitas críticas ao programa. Ao mesmo tempo, pautou conversas sobre quem pode fazer *drag* e quais estilos são válidos — tópicos que sempre atravessaram o universo de *Drag Race*. A questão aqui foi o posicionamento paradoxal de limitar a participação de algumas identidades no início da franquia, mas defender a ideia de que qualquer um pode experimentar o fazer *drag*, e convidar alguém que, teoricamente, não faz parte da comunidade LGBTQ+ para um

espaço seguro, em que participantes, equipe, convidados e público pudessem compartilhar suas experiências enquanto sujeitos dissidentes.

Confesso que torci, episódio após episódio, pela eliminação de Maddy. Sua presença me incomodava como se um intruso houvesse se infiltrado no espaço em que a cis-heterossexualidade era praticamente inexistente. Por mais que o participante fosse bastante respeitoso com as demais competidoras e com o que *drag* representa, a desconfiança em relação a ele nunca arrefeceu. Faltava algo. E, em um episódio de *Untucked*, as coisas ficaram mais claras: faltava vivência, faltava experiência. Enquanto as demais participantes compartilhavam suas histórias sobre sair do armário, aceitação, construção de suas identidades, Maddy permanecia calada — com certeza, como sinal de respeito, mas, principalmente, por não ter passado por nada daquilo.

Drag não é apenas montagem; é identidade. É uma válvula de escape para que pessoas transviadas possam expressar seus afetos, suas angústias, seus posicionamentos por meio de um espectro de performances visuais construídas nas e a partir das materialidades de seus corpos. Cada elemento incorporado carrega uma intenção e não apenas localiza origens, mas também propõe destinos. *Drag* é entretenimento, mas também é resistência: as práticas artísticas e performáticas mapeadas no decorrer do trabalho não só se configuraram como possibilidades de vida para as dissidências ao longo do tempo, como expandiram seus espaços para que as arbitrariedades das normatividades — principalmente, as de gênero — fossem postas em xeque. Embora não necessariamente subversivas, elas foram capazes de conquistar ocupações de lugares às suas épocas, marcando a potência de carregar no corpo aquilo que se quer dizer, ainda que em temporalidades específicas.

It Ain't Over: considerações finais

*I'm back out on the floor
Haven't stopped dancing yet
I still got grooves to get*

Produzir um trabalho como esse pode parecer uma questão de escolha, mas não é tão simples assim. Poderia ter escolhido quaisquer outros fenômenos, mapear quaisquer outras práticas performáticas, decidir por quaisquer outros enfoques, mas, desde o momento em que decidi que faria um doutorado, sabia que precisava falar sobre *drag*. Não apenas por causa da sua incontestável importância para os estudos de gênero e sexualidade, mas por causa da revolução que esse universo causou (e causa) em mim. Foi uma tomada de posição para dar conta de um estudo como esse: assumir a afetividade como potência, como organizadora da escrita. Então, não foi uma questão de escolha; foi de obrigação. Eu precisava escrever esse trabalho a partir dos meus afetos.

Durante minha trajetória acadêmica, me debrucei sobre estudos que analisavam a relação entre *reality shows* e plataformas digitais, sem nunca ter entendido exatamente o que me chamava tanta atenção nessas dinâmicas. Até que, na minha defesa de mestrado, me questionaram por que eu me interessava tanto por esse universo. Fiquei alguns segundos em silêncio, tentando investigar internamente alguma explicação plausível e, quando já estava convencido que não conseguiria encontrar uma razão, fui inundado por memórias que deram origem à introdução dessa tese que te trouxe até aqui.

Meu interesse não residia apenas nas noções de realidade ou na propagabilidade de conteúdos em redes sociais, mas na combinação disso com as experiências de pessoas LGBTQ+ que se organizavam e se movimentavam para conquistar visibilidades, direitos e reconhecimento dos seus modos de vida por meio dessas dinâmicas. Acompanhar essas vivências pelas plataformas digitais configura outro patamar de experiência, em que corpos em rede produzem múltiplos efeitos: inclusão de existências que poderiam não ter acesso anteriormente, expansão dos palcos, uso de tecnologias para transformar a relação estabelecida com os públicos.

Essas possibilidades emergem como aberturas de portas para realidades que nem sempre tinham espaços de visibilidade e que são capazes de despertar curiosidade e interesse no público. Foram tantos os elementos acionados e reapresentados pelo programa que meu

trabalho precisou ir atrás de potenciais influências. No início da presente investigação, nossa hipótese era a de que *drag* bagunçava os binarismos de gênero. Estava fixado na ideia de que *drag* era a expressão artística da performance dos gêneros, como se esse fosse o cerne de todas as práticas que embasaram e alimentam a cena atualmente. Ainda que os gêneros sejam atravessamentos potentes ao longo da história, eles não eram os únicos e nem sempre os mais importantes. Então, nosso objetivo deixou de ser confirmar ou refutar essa ideia e passou a ser mergulhar nos registros para tecer textualidades que pudessem facilitar o mapeamento dessas práticas performáticas ao longo do tempo e do espaço, tendo como ponto de referência *RuPaul's Drag Race*.

Para isso, comecei com o mapeamento das práticas performáticas espalhadas pelo mundo para que eu tivesse um repertório para estabelecer relações com o programa. Localizar as referências temporalmente e historicamente me ajudou na constituição de repertórios para a tessitura das textualidades *drag*. Realizar esse mapeamento foi um trabalho muito gratificante, mas também bastante desafiador. Construir a investigação proposta por esse trabalho foi como revirar um baú cheio de itens, memórias, objetos, fotografias, roupas. Em toda nova investida, eu retirava elementos que ora vinham emaranhados entre si com nós que, nem se eu quisesse, conseguiria afrouxar, ora traziam descobertas que nem sequer imaginei que poderia achar por ali. Quanto mais investigava, mais possibilidades se abriam. Quanto mais encontrava, mais coisas emergiam: cada nova referência apresentava um novo mundo que não só era interessante, mas também bastante complexo.

Essa complexidade foi resultado de duas principais dificuldades que se atravessaram: identificar as práticas mapeadas como influências sobre *drag*, sabendo que esse gesto é um risco potencialmente reducionista; e separar as dimensões performáticas das identitárias, sabendo que essas experiências costumam misturar o fazer com o ser de forma indissociável. A tentativa ao longo do trabalho foi categorizá-las em alguma medida, assumindo que fazer isso é anti-transviado, mas compreendendo que é preciso organizá-las de alguma maneira para que a escrita fizesse algum sentido, ainda que ela seja construída a partir dos afetos que emergem com pouca ou nenhuma ordem.

Sabia que o universo *drag* tinha sua origem no teatro — ou, pelo menos, era esse o senso comum —, mas foi durante a investigação que descobri as fissuras e as inconsistências nessa afirmação. *Drag* tem, sim, muitos elementos de espetáculos teatrais espalhados pelo tempo e pela história, mas identificar origens e aplicar entendimentos contemporâneos a

práticas de outras épocas são formas de homogeneizar experiências particulares e localizadas por meio de parâmetros que dificilmente são passíveis de comparação. Essas mesmas questões perpassam e são perpassadas por múltiplos contextos religiosos, em que se montar para recriar cenas ou representar narrativas foram ferramentas para manter suas culturas vivas, não apenas pela tradição oral, mas pela encenação de mitos, ritos e passagens relevantes para suas respectivas crenças.

Nos palcos e nos altares, intérpretes eram tratadas de forma diferente por realizarem funções que nem todas as pessoas poderiam desempenhar — no caso do teatro, por causa da prática misógina de não permitir a participação de mulheres, e, no caso da religião, por causa da concepção de que essas pessoas tinham conexão direta com o divino. Fosse expressão de arte, de devoção ou de ambas, a montagem de corpos por meio de indumentárias, pinturas corporais, vocabulários, trejeitos e performances como forma de entreter, informar ou louvar é uma semente que teve como um dos frutos a cena *drag*. As práticas performáticas podem ter começado com a representação de gêneros e divindades, mas abriram um mundo de possibilidades para representar entidades, animais, sentimentos, personagens, celebridades e quaisquer fenômenos que passarem pela cabeça de quem se monta.

Ainda que eu tenha encontrado exemplos das práticas espalhadas por diversas partes do mundo, senti falta de referências, trabalhos e registros de regiões invisibilizadas ao longo da história. Encontrei uma abundância de informações sobre teatro Shakespeariano, Mímica grega, teatro Kabuki, Ópera de Pequim e, principalmente, sobre as práticas estadunidenses no decorrer do século XX. No Brasil, encontrei algumas referências sobre a chegada do teatro, dos travestismos teatralizados, do transformismo e da construção da cena *drag* à brasileira, expandida e disseminada por meio da televisão nos anos 80 e 90 e das plataformas digitais em anos mais recentes.

Em todos os casos, foi possível entender um pouco melhor seus contextos, suas especificidades e sua importância, mas ainda restavam lacunas: países da América Latina (incluindo regiões brasileiras), o continente africano e a Oceania — locais com fortes raízes de povos originários e que foram colonizados de forma brutal. Esse detalhe é fundamental para entender a dificuldade de encontrar tais referências. O processo de colonização tentou apagar as práticas da história, tanto extinguindo esses rituais quanto relatando o que viam a partir dos seus vieses e das suas perspectivas. Em ambos os contextos, quem detinha a narrativa não eram os povos e muito menos as intérpretes das performances.

Além disso, esbarrei nas limitações de idioma. Buscar referências produzidas em línguas construídas com diferentes estruturas linguísticas, alfabetos e formatos de escrita foi um desafio, não só por não saber como procurar esses registros, mas por não saber quais rastros seguir. Encontrei trabalhos sobre gêneros, sexualidades e perspectivas *queer* produzidos por pessoas andinas, latinas, africanas, mas as etnografias, descrições e análises ora se referiam apenas às orientações sexuais dissidentes — principalmente, as homossexualidades —, ora traziam os aspectos identitários relativos às transgenereidades, transsexualidades e travestilidades. Poderia fazer extrapolações? Poderia. Mas achei arriscado propor meios do caminho sem conhecer mais a fundo suas especificidades.

Depois desse movimento, tentei trazer discussões teóricas que me ajudaram a problematizar e relativizar os aspectos das normatividades sexuais e de gênero através dos estudos do campo. Esse exercício foi fundamental para que eu pudesse educar o meu olhar para cada prática mapeada no trabalho, mas também para compartilhar quais conceitos, leituras e compreensões me ajudaram a formar o embasamento para as discussões que atravessam as páginas aqui escritas. Para mim, foi fundamental relacionar as normatividades com as possibilidades de subvertê-las por meio das materialidades de corpos ambíguos, transitórios e potentes de toda a multiplicidade de experiências vividas por sujeitos transviados. Propor arranjos que nem sempre estão previstos ou permitidos é um dos pontos que mais me toca nas dimensões do universo *drag*.

Como disse antes, *drag* é uma investida visual, um ataque que nos pega de surpresa, pela impossibilidade de prever a direção ou pelo caráter disruptivo de propor trajetórias que podem não estar no radar do público. É uma expressão artística que parte da montagem dos corpos como propostas de leitura sobre o mundo em que as intérpretes estão inseridas. Por isso, podemos dizer que são práticas performáticas que carregam muito das identidades de quem performa. É uma forma de arte? Sem dúvida. Mas não somente isso. Cada elemento visual, cada escolha, cada materialidade é resultado de intenções específicas que se conectam diretamente com quem constrói suas próprias *drags*. Quantas forem as artistas serão as formas de fazer *drag*. Existem estilos parecidos, referências similares, mas se montar sempre será uma forma de expandir quem se é para além das cenas, dos palcos, dos templos, das telas.

E é nessa interseção que *RuPaul's Drag Race* emergiu como um lugar potente para fazer a investigação e construir tais textualidades. Assim, o terceiro capítulo trouxe o *reality show* como expansão da cena *drag* e como ele se tornou um espaço profícuo para a

observação dos repertórios e da tessitura de textualidades que se emaranham a partir e por meio das suas dinâmicas. Descrevi a estrutura do programa, com suas especificidades, versões e *spin-offs* para ilustrar a complexidade da rede construída nesse cenário, principalmente, na relação entre *Drag Race* e as plataformas digitais que configuram espaços potentes para a circulação dessas mesmas textualidades. Esses fluxos de informações fazem parte da estrutura do programa: a expansão das narrativas e dos acontecimentos através das redes sociais é quase pressuposta de modo que a potencial propagabilidade dos conteúdos faz parte da maneira como consumimos *Drag Race*.

Essa discussão foi especialmente relevante para a produção do quarto capítulo. Antes de trazer as redes de textualidades, precisei entender e explicar como as plataformas facilitam esse processo e, mais especificamente, como elas desempenharam — e desempenham — um papel fundamental na minha relação com *Drag Race*. Como a ideia era refletir uma investigação implicada, em que a minha experiência estivesse profundamente articulada na pesquisa, meus afetos guiaram minhas memórias e despertaram lembranças pouco refletidas sobre o programa e, sobretudo, sobre *drag*. Foi uma investigação sobre o fenômeno, sim, mas ainda mais sobre aquilo que as textualidades *drag* movimentaram em mim.

Por fim, encerro o presente trabalho não por achar que dei conta de incluir tudo o que queria por aqui — afinal, o que esgotou foi o tempo, não as possibilidades —, mas porque espero que ele possa abrir outras portas para quem aceitar o desafio de continuar essa investigação. Espero que possam se aprofundar nas práticas trazidas no trabalho e que possam ir atrás daquelas que não pude incluir. Garanto que é um movimento fascinante. Poderia dizer que é preciso ter carisma, originalidade, audácia e talento para produzir uma tese como essa, mas, na verdade, só é preciso ter a sensibilidade de tratar o universo *drag* com o respeito que ele demanda e merece. *Good luck and don't f*ck it up!*

Referências bibliográficas

ABRIL, Gonzalo. **Tres dimensiones del texto y de la cultura visual**. Revista Científica de Información y Comunicación, 9, 2012.

ALTMAYER, Guilherme. **Tropicuir**. Revista Concinnitas, v. 1, n. 28, p. 152-171, 2016.

AMANAJÁS, Igor. **Drag queen**: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas. Revista Belas Artes, vol.6, n.16, p. 1-23, 2015.

BAENA, Pâmela K. **Cartografando Gêneros**: tempos e espaços da não binaridade. Orientadora: Rita de Cássia Lana. 212 f. TCC (Graduação) – Curso de Licenciatura em Geografia, Universidade Federal de São Carlos, Sorocaba, 2020.

BAKER, Roger. **Drag**: a history of female impersonation in the performing arts. Nova York: New York University Press, 1994.

BARROS, Diana L. **Teoria Semiótica do Texto**. São Paulo: Editora Ática, 2005

BENTO, Berenice. Prefácio. In: PELÚCIO, Larissa. **Abjeção e Desejo**: Uma etnografia travesti sobre o modelo preventivo de aids. São Paulo: Annablume, 2009.

_____. **O que pode uma teoria?** Estudos transviados e a despatologização das identidades trans. Revista Florestan, n. 2, p. 46-66, 2014.

BORTOLOZZI, Remom M. **A Arte Transformista Brasileira**: rotas para uma genealogia decolonial, Quaderns de Psicologia, 17(3), p. 123-134, 2015.

BRAGANÇA, Lucas. **Drag: Corpo, Mídia e Afeto**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Territorialidades) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, 2019.

BURGOS, Elvira. **Qué cuenta como una vida**: la pregunta por la libertad en Judith Butler. Madrid: A. Machado Libros S.A., 2008.

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

_____. **Regulações de gênero**. Cad. Pagu [online] n. 42, p. 249-274, 2014.

_____. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

_____. **A vida psíquica do poder: teorias da sujeição.** Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

_____. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CASTRO, Cosette. **Por que os *reality shows* conquistam audiências?** São Paulo: Paulus, 2006.

COUTO JUNIOR, Dilton R.; SILVA, João Paulo L. **Corpos transviados ao sul do Equador: o que Linn da Quebrada tem a nos (des)ensinar?** Revista COCAR, v. 12, n. 23, p. 318-341, 2018.

DOONAN, Simon. **Drag: The Complete Story.** London: Laurence King Publishing, 2019.

EDGAR, Eir-Anne. **Xtravaganza!** Drag representation and articulation in RuPaul's Drag Race. *Studies in popular culture*, 34 (1), 2011.

ERIBON, Didier. **Reflexões sobre a questão gay.** Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.

FITZGERALD, Tom; MARQUEZ, Lorenzo. **Legendary children: the first decade of RuPaul's Drag Race and the last century of queer life.** New York: Penguin Books, 2020.

HALL, Jake. **The art of drag.** London: Nobrow, 2020.

HORSWELL, Michael J. **La descolonización del “sodomita” en los Andes coloniales.** 2. ed. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala, 2013.

JANSSEN, Thijs. **Transvestites and Transsexuals in Turkey.** In: SCHMITT, Arno; SOFER, Jehoeda. (Eds.). *Sexuality and Eroticism Among Males in Moslem Societies.* New York: The Haworth Press, 1992.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência.** São Paulo: Aleph, 2009.

JENKINS, Henry; FORD, Sam; GREEN, Joshua. **Cultura da conexão: criando valor e significado por meio da mídia propagável.** São Paulo: Aleph, 2014.

KIMMEL, Michael S. **A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas.** *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 4, n. 9, p. 103-117, out. 1998.

LEAL, Bruno. **Do texto à textualidade na comunicação**: contornos de uma linha de investigação. In: LEAL, Bruno; CARVALHO, Carlos A.; ALZAMORA, Geane. *Textualidade midiáticas*. Belo Horizonte, PPGCOM UFMG, p. 17-34, 2018.

LIGIÉRO, Zeca (Org.). **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda. 2012.

LOURO, Guacira L. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

MENDONÇA, Carlos. M. C. **E o verbo se fez homem**: corpo e mídia. São Paulo: Intermeios, 2012.

_____. **Heteronormatividade**: breves apontamentos sobre a força das leis, das normas e das regras nos processos de assujeitamento. In: GONÇALVES, Juliana S.; TRINDADE, Vanessa C.; MACHADO, Felipe V. K. *Dar-se a ver: textualidades, gêneros e sexualidades em estudos da comunicação*. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2018.

MENDONÇA, Carlos. M. C.; LEAL, Bruno. **Ver a elas**: mulheres trans e dimensões políticas da cultura visual. In: LEAL, Bruno; CARVALHO, Carlos A.; ALZAMORA, Geane. *Textualidade midiáticas*. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2018.

MENDONÇA, Carlos. M. C.; MACHADO, Felipe V. K. **E nessa cena a vovó da Pablló já era transgressora**: performances queer na música pop brasileira. *REVISTA CONTRACAMPO*, v. 38, p. 1-15, 2019.

_____. **Sobre memes e modos de compreendê-los**. In: LEAL, Bruno. *Imagens e Imaginários da pandemia: relatos de um grupo em pesquisa*. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2021.

MENDONÇA, Carlos M. C.; MESQUITA, Arthur. **A ESTÉTICA DO SASSIVERSO**: As textualidades dos videoclipes de Felipe Sassi na cena *drag* musical à brasileira. In: SIMPÓSIO POPFILIA: “Que Pop é esse que nos habita?”. Anais..., 2021.

MESQUITA, Arthur G. “**A Globo shippa muito Clanessa**”: A configuração do *fandom* Clanessa na dinâmica transmídia do BBB14. Belo Horizonte: UFMG, 2016.

_____. **RuPaul’s Drag Race Herstory**: a tradição seletiva do programa enquanto constituidora de repertórios. In: MEDEIROS, Ettore; FONSECA, Gregório. *Experiências culturais do tempo: mídia, memória, nostalgia, tradição*. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2020.

- _____. **Drag como uma proposta de linguagem para a leitura dos corpos**. Portal SER-DH, 2020. Disponível em:
<https://serdh.mg.gov.br/repositorio-artigos/artigo/drag-como-uma-proposta-de-linguagem-para-a-leitura-dos-corpos>.
- MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer**: um aprendizado pelas diferenças. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- MONCRIEFF, Michael; LIENARD, Pierre. **A natural history of the drag queen phenomenon**. *Evolutionary Psychology*, 2017. Disponível em:
<https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/1474704917707591>.
- MORICEAU, Jean-Luc. **Escritura e afetos**. In: PESSOA, Sônia C.; MARQUES, Ângela S.; MENDONÇA, Carlos M. C. Afetos, teses e argumentos. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, p. 17-31, 2021.
- NAVARRO, Pablo Pérez. **Del texto al sexo**: Judith Butler y la performatividad. Barcelona: Editorial EGALES. 2008.
- PADILHA, Felipe; FACIOLI, Lara. **É o queer tem pra hoje?** Entrevista com Berenice Bento. *Revista Áskesis*, v. 4, n. 1, 2015.
- POELL, Thomas; NIEBORG, David; VAN DIJCK, José. Plataformização (Platformisation, 2019 – tradução: Rafael Grohmann). *Revista Fronteiras – estudos midiáticos* 22(1):2-10 janeiro/abril 2020.
- RODRIGUES, Flavio L.; SANTOS, Maria Helena C. **Estereótipos e clichês**: uma abordagem teórica. *Eikon. Journal of Semiotics and Culture*, 2018.
- RUBIN, G. **The Traffic in Women**. Notes on the “Political Economy” of Sex. In: REITER, Rayna (ed.) *Toward an Anthropology of Women*. New York, MonthlyReview Press, 1975.
- _____. **Thinking sex**: notes for a radical theory of the politics of sexuality. In: ABELOVE, H., BARALE, M., HALPERIN, D. (eds.). *The lesbian and gay studies reader*. New York: Routledge, 1984. (texto em português traduzido por Felipe Bruno sob a orientação de Miriam Grossi)
- RUPP, Leila J.; TAYLOR, Verta. **Drag queens at the 801 Cabaret**. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

SANTOS, Joseylson Fagner dos. **Femininos de montar**: uma etnografia sobre experiências de gênero entre drag queens. 2012. 240 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012.

_____. "**Tupinqueens**": a invenção *drag* na cultura brasileira. *História Agora*. São Paulo, n. 26, v. 1, p. 186-203, 2014.

SANTOS, Thiago H. R. **Prazer, eu sou arte, meu querido**: apontamentos historiográficos para uma genealogia da travestilidade drag queen. *Revista Periódicus*, 2(11), p. 17-44, 2019.

SEDGWICK, Eve K. **The privilege of unknowing**. In: *Tendencies*. Londres: Routledge, p. 23-50, 1994.

SILVA, Raphael Balduzzi Rocha de Souza e. **Transcursa**: uma cartografia da criança viada afeminada à performance drag queen. 2019. 139 f., il. Dissertação (Mestrado em Arte) - Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

SILVA, Vinícius O. **As mediações nas performances de Rita Von Hunty no YouTube**. 2021. 131 f. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021.

SOARES, Thiago. **Divas pop**: o corpo-som das cantoras na cultura midiática. In: SOARES, Thiago; LINS, Mariana; MANGABEIRA, Alan. (Orgs.). *Divas pop: o corpo-som das cantoras na cultura midiática*. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, p. 25-42, 2020.

SONTAG, Susan. **Notas sobre o camp**. In: SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. São Paulo: L&PM, 1987. Disponível em:

<<https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2017/10/susan-sontag-contr-a-interpretac3a7c3a3o-do-estilo-e28093-happenings-notas-sobre-camp-uma-cultura-e-a-nova-sensibilidade.pdf>>.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VAL, Maria da Graça C. **Redação e textualidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

VAN DOBBEN, Danielle J. **Dancing Modernity**: Gender, Sexuality and the State in the Late Ottoman Empire and Early Turkish Republic. 2008 133 f. Thesis (Degree of Master of Arts) – Department of Near Eastern Studies, The University of Arizona, Tucson, 2008.

VENCATO, Anna Paula. **Fervendo com as drags**: corporalidades e performances de drag queens em territórios gays da Ilha de Santa Catarina. Florianópolis, PPGAS/UFSC, 2002. [dissertação de mestrado]

WARNER, Michael. **Fear of a queer planet**: queer politics and social theory. Minnesota: University of Minnesota Press, 1993.

WITTIG, Monique. **The straight mind and other essays**. Boston: Beacon, 1992.

XAVIER, K.; BLOTTA, V. **Drag e quadrinhos**: aproximações teóricas e práticas a partir da transgressão e da interseccionalidade. Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura (ISSN: 2358-212X), v. 9, n. 2, 21 set. 2020.