

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**FACULDADE DE CIÊNCIAS ECONÔMICAS**  
**CENTRO DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISAS EM ADMINISTRAÇÃO**

João Henrique Machado Delgado

**CORPOS QUE FAL(H)AM:**  
**reconhecimento e politização da vida sob a perspectiva cotidiana de *drag queens* de Belo**  
**Horizonte**

**Belo Horizonte**

**2023**

João Henrique Machado Delgado

**CORPOS QUE FAL(H)AM:**

**reconhecimento e politização da vida sob a perspectiva cotidiana de *drag queens* de Belo Horizonte**

Projeto de dissertação apresentada ao Centro de Pós-Graduação e Pesquisas em Administração da Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Administração.

Orientador: Professor Dr. Alexandre de Pádua Carrieri

Linha de Pesquisa: Estudos Organizacionais, Trabalho e Pessoas.

**Belo Horizonte**

**2023**

Ficha catalográfica

D352c Delgado, João Henrique Machado.  
2023 Corpos que fal(h)am [manuscrito] : reconhecimento e politização da vida sob a perspectiva cotidiana de drag queens de Belo Horizonte / João Henrique Machado Delgado. – 2023.  
174 f.: il.

Orientador: Alexandre de Pádua Carrieri.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Centro de Pós-Graduação e Pesquisa em Administração.  
Inclui bibliografia (f. 163-171) e anexos.

1. Minorias sexuais - Tese. 2. Identidade de gêneros – Teses. 3. Pessoas LGBTQ+ – Teses. 4. Administração – Teses. I. Carrieri, Alexandre de Pádua. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Centro de Pós-Graduação e Pesquisa em Administração. III. Título.

CDD: 658.3

Elaborado por Adriana Kelly Rodrigues CRB-6/2572  
Biblioteca da FACE/UFMG – AKR/090/2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE CIÊNCIAS ECONÔMICAS  
CENTRO DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISAS EM ADMINISTRAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ADMINISTRAÇÃO

**ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO**

ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ADMINISTRAÇÃO do Senhor **JOÃO HENRIQUE MACHADO DELGADO**, REGISTRO Nº 761/2023. No dia 30 de maio de 2023, às 14:30 horas, reuniu-se remotamente, por videoconferência, a Comissão Examinadora de Dissertação, indicada pelo Colegiado do Centro de Pós-Graduação e Pesquisas em Administração do CEPEAD, em 11 de maio de 2023, para julgar o trabalho final intitulado "**CORPOS QUE FAL(H)AM: reconhecimento e politização da vida sob a perspectiva cotidiana de drag queens de Belo Horizonte**", requisito para a obtenção do **Grau de Mestre em Administração**, linha de pesquisa: **Estudos Organizacionais, Trabalho e Pessoas**. Abrindo a sessão, o Senhor Presidente da Comissão, Prof. Dr. Alexandre de Pádua Carrieri, após dar conhecimento aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra ao candidato para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores com a respectiva defesa do candidato. Logo após, a Comissão se reuniu sem a presença do candidato e do público, para julgamento e expedição do seguinte resultado final:

APROVAÇÃO

REPROVAÇÃO

O resultado final foi comunicado publicamente ao candidato pelo Senhor Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar, o Senhor Presidente encerrou a reunião e lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Comissão Examinadora. Belo Horizonte, 30 de maio de 2023.

Prof. Dr. Alexandre de Pádua Carrieri  
ORIENTADOR - CEPEAD/UFMG

Profª. Drª. Ludmila de Vasconcelos Machado Guimarães  
DCSA/CEFET-MG

Profª. Drª. Rita de Cássia Lucena Velloso  
EA/UFMG

Profª. Drª. Ana Paula Rodrigues Diniz  
Insper Instituto de Ensino e Pesquisa



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre de Padua Carrieri, Professor do Magistério Superior**, em 01/06/2023, às 15:56, 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 **Rita de Cassia Lucena Velloso, Professora do Magistério Superior**, em 07/06/2023, às 16:49, 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 **Ludmila de Vasconcelos Machado Guimaraes, Usuário Externo**, em 23/06/2023, às 14:52, 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 **Ana Paula Rodrigues Diniz, Usuária Externa**, em 03/07/2023, às 14:39, 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](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2355274** e o código CRC **115AA9C3**.

## AGRADECIMENTOS

Até o início da idade adulta, mantive (em segredo) um caderninho em que escrevia um curto parágrafo sobre como cada pessoa havia me marcado. Intitulado “com você eu aprendi...”, essa talvez tenha sido minha primeira experiência mais extensa com a escrita. Queria guardar familiares, amigos, colegas ou conhecidos que, de alguma maneira, me ensinaram algo. Percebi que sou marcado por muitas pessoas e que essa escrita antropofágica seria, ora ou outra, vencida pelo excesso. Algo sempre transborda o papel (ainda bem). Durante a monografia, guardei minhas palavras e não agradei, mas, hoje, procuro uma nova relação com os agradecimentos: nem tão extensos, mas nem tão presumidos. Agradecer é, também, um ato de reconhecimento.

Agradeço a todas as *drags* que gentilmente me receberam em suas vidas, abriram as portas de suas casas e fizeram nossos momentos de interação valerem cada noite de escrita. Das várias reviravoltas destes últimos meses, vocês, certamente, foram as que mais me surpreenderam por todo o carinho, disponibilidade e simpatia. Vocês são as divas da minha vida!

Agradeço à minha mãe e minha vó que, carinhosamente, apelidei de mamacita e abuelita. Vocês fazem parte do meu caderninho há anos, mas nunca faltarão palavras para renovar a minha gratidão. Obrigado por estarem do meu lado, por me oferecerem refúgio, colo e conforto. Durante os difíceis dias de trabalho, visitá-las para um “café da família” foi a minha maior alegria. A simples presença de uma na varanda, regando as plantas, e da outra deitada no sofá, silente, me traziam a tranquilidade de saber que eu não estou sozinho nessa jornada.

Ao meu pai, por ter sido amor e cuidado. Aliás, é por você que me mantenho aqui, hoje, escrevendo. Obrigado por ter sempre me incentivado nos estudos, por ser tão orgulhoso e empolgado (até mais do que eu) com as minhas conquistas. Tenho certeza de que você espalharia aos sete cantos que seu filho virou mestre, mesmo sabendo que isso me despertaria uma raiva profunda. Agora, nossas diferenças viraram lembrança, um sorriso pausado no rosto e uma lágrima quente. No final, fomos boas risadas um para o outro!

Ao Gustavo, meu namorado, pela ousadia em ter embarcado em um relacionamento (comigo) quando nós dois entrávamos na pós-graduação. Passamos poucas e boas com as oscilações do trabalho acadêmico, com as mudanças de casas e de rotinas. Eu nem tão paciente, mas você sempre confiante de que tudo daria certo. E deu. Obrigado por ter sido tão disponível, mas firme quando necessário. Nós dois nos permitimos viver muita coisa juntos e, sem dúvidas, parte desse mestrado é sua. Obrigado por me acompanhar durante a pesquisa, por me escutar com

muito carinho e por genuinamente se envolver com tudo desenhamos juntos. Você me ensina sobre amor e ser amado, mas também sobre construir caminhos duradouros a partir disso. Amo você!

À Anna e aos amigos Eduardo, Gustavo e Heitor, por serem meus pontos de segurança! Apesar de, hoje, encontrá-los bem menos do que gostaria, são as nossas horas a fio de conversa que me trazem o conforto para continuar. Obrigado por me abrirem os olhos, por me fazerem rir e por me fazerem acreditar na força dos afetos. Cada um de vocês tem um lugar especial no meu coração!

Aos queridos, queridíssimos amigos João, Henrique e José, por trazerem leveza, risadas e carinho à minha rotina. Cada um a sua maneira, vocês fazem os meus dias mais bonitos. Sou eternamente grato à amizade que construímos, aos bons momentos de convivência e de conversas sobre a vida. Obrigado por aguentarem meus picos de euforia e as amolações diárias! Morar junto nunca é fácil, mas vocês me mostram que se abrir para o outro também é muito bom.

Ao meu orientador, professor Alexandre Carrieri, ou simplesmente K, pelo acolhimento e confiança. Seria impossível descrever toda minha gratidão ao K, mas posso começar contando um pouco do nosso primeiro contato, lá em 2016, quando fui seu aluno. Em uma de suas inúmeras resenhas, devolveu-me um bilhete: “por que não faz uma IC?”. Sua pergunta abriu um vazio que, desde então, nunca mais foi preenchido (e talvez nunca o seja). Obrigado por me incentivar, por me inspirar e por me inquietar ao longo de tantos anos. Sou grato pelos (muitos) cafés e conversas, por toda sua sabedoria e sensibilidade.

À profesora Ana Diniz e ao professor Eloísio Moulin, pelo cuidado na leitura do trabalho na banca de qualificação. Agradeço não só pelos comentários importantíssimos para que eu desse continuidade à pesquisa, mas pela pertinência, respeito e zelo com que os fizeram.

Às professoras Rita Velloso e Ludmila Guimarães, por embarcarem nessa aventura comigo! Na luta por ciências mais críticas, é sempre um prazer e um privilégio poder conversar com quem já trilhou belos caminhos.

Às amadas e aos amados do NEOS, especialmente Afonso, Marcos, Gabriel, Mykaelly, Kaio, Isadora e Gustavo. É uma alegria trabalhar com vocês! Obrigado pelo companheirismo na pesquisa, por “segurarem a barra” quando mais precisei e por nossas trocas tão divertidas.

À CAPES. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo geral analisar as disputas em torno do reconhecimento e da politização da vida a partir do cotidiano de pessoas que performam *drag queens* em Belo Horizonte. Por meio da teoria *queer*, busca-se ressignificar a noção de falha, que é compreendida como um defeito que se pretende reparado. Aqui, o corpo que falha em performar a heterossexualidade e ideias normativas de masculinidade é tido como cerne do processo de teorização que se compromete com a politização do cotidiano. Por meio da crítica da vida cotidiana, busca-se um aparato teórico-metodológico que ofereça uma visão abrangente sobre a relação entre presente, passado e possibilidades de futuro. A partir de noção lefebvriana de modos de vida, as identidades se abrem para processos mais amplos e que afetam a vida como um todo. Com isso, ser/estar/performar *drag queen* não pode ser compreendido como uma prática com início (montar-se), meio (performar no palco) e fim (desmontar-se), mas como um posicionamento político diante da vida. Com base em oito entrevistas semi-estruturadas com *drag queens* que começaram a se montar a partir de 2009 e em observações diretas feitas no trabalho de campo, investiga-se os contornos da cena local *drag* de Belo Horizonte e as disputas em torno do reconhecimento. As análises foram informadas por uma combinação entre a perspectiva lefebvriana sobre a vida cotidiana e uma proposta de analítica *queer*. Os principais achados dizem respeito à três categorias de análise, que foram criadas com base nas narrativas das entrevistadas: 1) as noções de normatividade e profissionalização *drag*, que criam estilos *drag* mais valorizados segundo a lógica de mercado; 2) a tensão entre a visibilidade do corpo *drag* e a violência contra corpos dissidentes; e 3) a noção de modos de vida *drag*, que compreende a vivência *drag* como uma forma de posicionar-se politicamente e que não se limita ao período da montagem. Nesse sentido, a *drag queen* emerge como sujeita política que disputa a cena local e cria possibilidades de um futuro para além da heteronormatividade.

**Palavras-chave:** *drag queen*; cotidiano; modos de vida; gênero.



## ABSTRACT

This research aims analyzing the disputes over the recognition and politicization of life based on the everyday of people who perform drag queens in Belo Horizonte. Through queer theory, we seek to reframe the notion of failure, which is understood as a shortcoming intended to be repaired. Here, the body which fails to perform heterosexuality and normative ideas of masculinity is core to the theorizing process that engages with the politicization of everyday life. Through the critique of everyday life, we seek a theoretical-methodological apparatus that offers a comprehensive view of the relationship between present, past and future possibilities. Based on the lefebvrian notion of ways of life, identities open up to broader processes that affect life as a whole. With that, being/performing a drag queen cannot be understood as a practice with a beginning (getting into drag), middle (performing on stage) and end (getting out of drag), but as a political position towards life. Based on eight semi-structured interviews with drag queens who started to do drag from 2009 onwards, and on direct observations made in the fieldwork, we explore the contours of the local drag scene in Belo Horizonte and the disputes over recognition. The analyzes were informed by a combination between the lefebvrian perspective on everyday life and a proposal of queer analytics. The main findings relate to three categories of analysis, which were created based upon the interviewees' narratives: 1) the notions of normativity and drag professionalization, which create more valued drag styles according to market logic; 2) the tension between the visibility of the drag body and violence against dissident bodies; and 3) the notion of drag ways of life, which understands the drag experience as a way of politically positioning oneself and which is not limited to the period they are in full-drag. In this sense, the drag queen emerges as a political subject that disputes the local scene and creates possibilities for a future beyond heteronormativity.

**Keywords:** *drag queen*; everyday; ways of life; gender.

## **LSITA DE ILUSTRAÇÕES**

Quadro 1 – HORIZONTES FUTUROS PARA SI E PARA A CENA LOCAL

Figura 1 – Circuitos de normatividade drag

Figura 2 – Circuitos de (in)visibilidade drag

Figura 3 – Modos de vida drag

Figura 4 – Tessituras drag

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS</b> .....	9
<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	14
<b>2. CORPOS QUE FAL(H)AM</b> .....	24
2.1. Corpos dissidentes enquanto corpos que falham.....	25
2.2. Teoria <i>queer</i> e diálogos com Judith Butler .....	30
2.3. Proliferações críticas: <i>Queer</i> , Neoliberalismo e Teoria Cuir .....	35
2.4. A cultura <i>drag queen</i> e a subversão do gênero .....	39
<b>3. O COTIDIANO</b> .....	51
3.1. Teorias do <i>cotidiano</i> e seus usos na Administração.....	58
3.2. As categorias específicas lefebvrianas .....	66
<b>4. CAMINHOS DE PESQUISA</b> .....	71
4.1. Conhecendo as divas .....	76
<b>5. O QUE NOS RESTA? O cotidiano sob a perspectiva <i>drag</i></b> .....	100
5.1. PROFSSIONALIZAÇÃO E NORMATIVIDADE <i>DRAG</i> .....	102
5.2. “QUEM NÃO É VISTA, NÃO É LEMBRADA”: (IN)VISIBILIDADE e status celebrizado .....	123
5.2.1. Conflitos na cena local.....	132
5.3. Modos de vida e políticas <i>drag</i> : em busca de reconhecimento como vidas passíveis de serem vividas.....	139
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	155
<b>7. REFERÊNCIAS</b> .....	163
<b>ANEXO A – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido</b> .....	172

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Quem fala e quem falha? Uma primeira resposta, dicotômica, seria: o corpo que fala é o (socialmente lido como) normal e o corpo que falha é o (socialmente lido como) patológico. Nessa perspectiva, a ciência engajada buscaria dar voz àqueles que foram silenciados por suas patologias, tal qual a psicanálise, mas seguiria naturalizando a fronteira entre um e outro. Embora promissora em comparação ao funcionalismo, essa proposta reforça a separação entre “nós” e os “outros”, ou, ainda, entre sujeito e objeto do conhecimento científico.

Buscamos, na teoria *queer*<sup>1</sup>, outra resposta que superasse a sacralidade de uma ciência produzida por e para os normais. Aliás, o movimento *queer* emerge no Norte global como uma reivindicação a partir do lugar de abjeção, seja ele qual for. A abjeção social, na modernidade, delimita os espaços de exclusão e inclusão, mas como isso acontece? E qual é o lugar da academia nisso? Como qualquer terreno em disputa, não existe uma definição *a priori* de uma ciência excludente ou inclusiva. Cabe a nós, pesquisadores, adentrarmos nesse universo e compreendermos que a disputa em torno da legitimidade epistêmica (*quem* pode produzir conhecimento e *como*) é fundamentada nos modos de classificação dos corpos.

São esses modos de classificar que produzem a separação e estratificação de corpos que são mais ou menos aptos a serem lidos como sujeitos no escopo das instituições modernas. Com isso, o problema não é necessariamente “falar”, mas “ser escutado” como legítimo. Nesse sentido, *todo corpo fala* (embora nem todos sejam vistos e escutados), mesmo aqueles que se pretendem isentos, neutros ou imparciais. Defendemos que não existe corpo que se enuncia *fora* das normas sociais, e, com isso, nossa mera existência já diz de uma posição (política) assumida. Por conseguinte, o problema é reformulado para: quais corpos *pesam*, no sentido de reconhecer a inegável materialidade do corpo, mas também as desigualdades que tornam alguns mais valiosos do que outros.

O corpo abjeto, que é diminuído em função de seus modos de expressão dissidente (em relação à norma dominante), fala. Contudo, mais do que ser instrumentalizado como objeto, aquele tido como abjeto é destituído de sua subjetividade, relegado às zonas inabitáveis, porém densamente povoadas por aqueles que não alcançaram o estatuto de sujeito (BUTLER, 2020). O sonho da classe dominante é não ver, não escutar, não cheirar e não lidar com os rastros do corpo abjeto.

---

<sup>1</sup> Do inglês, *queer* não encontra uma tradução exata no português, mas é compreendido como um conjunto de significados que remetem ao estranho, excêntrico, esquisito. Durante muito tempo, foi usada como ofensa a pessoas LGBTs e, na década de 80, foi ressignificada como afirmação da diferença.

Qualquer experiência sensorial que fuja da assepsia burguesa será brutalmente punida (física e moralmente).

E quais são as marcas da abjeção? Gênero, sexualidade, classe e raça, com certeza, são formas de organizar a hierarquia dos corpos. Todos eles informam padrões mais valorizados no âmbito da modernidade, que criou e reproduziu a imagem do opressor como uma espécie de divindade. Em tempos do *self-made man* (DARDOT e LAVAL, 2016), não é de se espantar que a representação do homem dominador (branco, burguês, cisgênero e heterossexual) ocupe o topo da hierarquia social, sem que se considere o rastro de destruição que deixou para trás. Os abjetos são “o resto”, os resquícios desse sistema fundado na violência.

Criamos todo tipo de símbolo para classificar um corpo segundo os critérios da modernidade. Noções abstratas (cidadão “de bem”, o corpo “saudável”, “belo”, uma pessoa “bem-sucedida”, mas também o corpo “anormal”, “estranho”, “criminoso”, entre outras) encontram uma imagem que as represente. Essas imagens não são aleatórias, nem inocentemente reproduzidas. Elas respondem a uma ordem social hegemônica e meticulosamente arquitetada para promover algumas vidas em detrimento de outras. Essas “outras” são exatamente aquilo que Preciado (2011) chama de multidões *queer*, cuja existência, embora numericamente expressiva, é colocada em perigo pelos guardiões das hierarquias sociais.

Diante dos critérios da modernidade, todos nós falhamos em alguma medida, mas nem todos caímos nas profundas zonas de abjeção. Então, por que *todos falhamos*? Sustentar, a todo momento, os modos de sociabilidade burguesa é uma irreabilidade. A interação cotidiana é espontânea, disruptiva e plural. Ela não se limita aos controles rígidos e conservadores dos parâmetros da sociabilidade burguesa, e, com frequência, todos nós falhamos em performar tudo aquilo que se espera. Desde o discreto empresário de sucesso ao militante “desconstruído” que luta contra o sistema, as performances são muito mais flexíveis e instáveis do que se imagina.

Essa, talvez, seja a beleza da vida cotidiana “como ela é”. Isso não significa que microrrevoluções ocorrem a todo instante. Significa, na verdade, que as normas de gênero são cotidianamente deslocadas, colocadas em movimento, distorcidas em direção à reiteração ou à ruptura. O que a vida cotidiana nos apresenta são brechas e possibilidades de ação *em relação* às normas, e nunca *para além* delas. Reconhecer a falha na heteronormatividade<sup>2</sup> implica

---

<sup>2</sup> Inspirada em *História da Sexualidade I: a vontade de saber* e na noção de heterossexualidade compulsória (RICH, 2012), Butler (2018a) observa que o fundamento das normas de gênero está na própria naturalização da heterossexualidade. Apesar de o termo ter sido usado de múltiplas formas (MARCHIA e SOMMER, 2017), usaremos “heteronormatividade” para referir à heterossexualidade como modelo natural que informa gêneros

elucidar pelo menos dois movimentos: 1) performances que buscam o reconhecimento conferido pela norma, mas que falham em determinada medida (chamarei, aqui, de performances heteronormativamente orientadas); e 2) performances que buscam romper com a norma e encontrar outros modos de reconhecimento, mas que eventualmente compactuam com a própria norma de que fogem (chamarei, aqui, de performances alternativas).

Ambas as possibilidades performativas dizem respeito a falhas, embora, na primeira, ela seja apresentada como a exceção no movimento reiterativo (aquilo que escapa, mesmo não intencionalmente) e, na segunda, como a regra no movimento disruptivo. O cerne desta dissertação está no segundo grupo, ou seja, no movimento orientado pela falha em relação à heteronormatividade. O que a vida cotidiana de corpos que vivem suas vidas na busca de performances alternativas pode nos dizer? Que experiências são possíveis para além da norma burguesa que nega os sentidos em busca da razão? Aqui, acreditamos em um cotidiano que é fundamentalmente sensorial: queremos *sentir*, com todas as contradições que isso incorre.

No meu percurso acadêmico, as contradições foram imediatas. Imergir nesse universo crítico exigiu que eu procurasse novas rotas, que não eram tão óbvias para quem foi formado no escopo de uma ciência formal. A mais conflituosa, sem dúvidas, foi a de abraçar os processos de afetação entre pesquisador (eu) e sujeitos de pesquisa (outros). Pesquisa com afeto? Essa dúvida me paralisou por meses, a ponto de reescrever o projeto de dissertação três vezes. Proximidade ou afastamento do campo em que pretendo mergulhar? Qual é a medida exata do envolvimento com aqueles que chamamos de “objeto de pesquisa”? Qual a distância segura entre *eu* e o *outro*? A paralisia deu a resposta: não havia tempo suficiente para envolvimento. Precisava priorizar a viabilidade do projeto, sem muito entrar nos detalhes da interação com as pessoas que fizeram parte da pesquisa. Aliás, que afeto seria possível com dois ou três meses de campo?

Tomada a decisão de abandonar o método cartográfico<sup>3</sup>, iniciei o trabalho de campo faltando pouco menos de 2 meses para o final do ano. Não havia mais tempo para matutar “como será que as *drags* vão se sentir com o convite para uma entrevista? Será que não vai atrapalhar a rotina delas? O que será que elas esperam desta pesquisa? Preciso tomar cuidado com as perguntas!”. Logo no primeiro contato, percebi que não havia pesquisa sem afeto. Se, por um

---

inteligíveis a partir da pretensa complementariedade entre os corpos feminino e masculino. Para uma genealogia desse termo, ver Marchia e Sommer (2017).

<sup>3</sup> Inicialmente, esta pesquisa foi desenhada como uma cartografia social, que pareciam “caber” perfeitamente para os objetivos traçados. Contudo, desisti da abordagem, por não acreditar que seria possível criar laços e afetos significativos em tão pouco tempo de campo.

momento, a minha dúvida era “é possível criar afeto em tão pouco tempo?”, agora, eu passava a me questionar “o que fazer com esse afeto?”. Ele já estava presente.

Hoje, consigo dar uma nova resposta para o dilema: envolver-se é a certeza da frustração, mas não se envolver é deixar morrer um desejo por inação. Certamente, a frustração pode matar o desejo, mas preferi viver com a possibilidade a viver com a certeza. E, entre encenar uma ciência sem desejo e colocar o meu corpo em cena, eu escolhi o segundo. Aliás, o fazer científico predominante estuda a falha do outro, mesmo quando se esconde por trás de um “nós”, que nunca deixou de ser “eu”. Pretendo evitar essas armadilhas. Quem fala, aqui, sou eu. Assumo essa responsabilidade na tentativa de compactuar com a noção de saberes situados de Haraway (1995). Isso não apaga o caráter polifônico desta dissertação e, por isso, optei por utilizar o “nós” no processo de escrita. A autoria é compartilhada no momento específico das entrevistas, em que outras vozes emergem e conflitam naquilo que, até então, estava no meu campo de visão. Essas vozes me deram algo que não tinha: a vivência, a experiência e a memória de anos performando a arte drag.

Para a minha surpresa, fui muito bem recebido pelas *drag queens* com quem conversei, mesmo por aquelas que, ocasionalmente, não puderam me conceder uma entrevista. O afeto que antes havia me paralisado tornou-se fundamental para estabelecer uma conexão e criar um vínculo. Posso dizer, com tranquilidade, que todas as entrevistas foram intensas, encantadoras e densas com relação às temáticas que me propus a investigar. Mais importante do que isso, talvez, foram as novas perguntas que emergiram do processo de investigação. Isso me fez repensar a pesquisa como um todo (objetivos, referencial teórico e método), e, de imediato, compreendi o que a professora Ana Diniz me falou na banca de qualificação sobre a importância de começar o campo para (re)escrever a teoria.

Com uma imensidão de dados, passei a aceitar que a conclusão era, na verdade, protocolar: a dissertação representa o fim de uma relação institucional e daquilo que consegui elaborar no momento da escrita. A conclusão é um término simbólico e necessário para continuar o trabalho de elaboração. Hoje, esta dissertação é mais uma das aberturas para a pesquisa acadêmica sobre performances *drag queen*, assim como o trabalho de Caproni Neto (2016) foi para mim. Porém, na cena *drag queen*, como um todo, meu trabalho transmite somente um resquício daquilo que ocorre todos os dias nos quartos, nas festas, nos bares e nas ruas da cidade.

Escrever sobre a arte *drag* implica falar sobre histórias de insurgência e experimentação pelo/no/do corpo, mas também de conflitos que se dão em uma vida urbana (hetero)normativamente orientada. Pouco antes de ir à campo, percebi que a dimensão do

espaço era fundamental para analisar criticamente a reinvenção da vida cotidiana, tal como nos apontava Lefebvre (2014). Certeau (1998) não me parecia suficiente, embora a maior parte do referencial teórico estivesse baseado em sua obra *A Invenção do Cotidiano*. Já parecia tarde para reescrever esse capítulo, que timidamente abordava a crítica da vida cotidiana de Henri Lefebvre. Sua extensa obra fugia do meu repertório de conceitos e conhecimentos, especialmente porque, em toda minha trajetória acadêmica, as abordagens pós-estruturalistas eram mais familiares. Mas eu suspeitava, embora negasse, que Lefebvre (2014) era o que faltava à pesquisa.

Para a minha surpresa, seria ofertada uma disciplina de leitura da obra *Crítica da vida cotidiana* em Henri Lefebvre na Escola de Arquitetura da UFMG. Já no último semestre do mestrado, prestes a começar o trabalho de campo, entro em contato com a professora Rita Velloso, que generosamente me recebeu em sua disciplina. Apesar do meu próprio nervosismo para iniciar o campo, a angústia de reformular o capítulo sobre o cotidiano e o receio da complexidade dos conceitos lefebvrianos, Rita tornava o momento da aula uma paz. Aquele oceano de teorias, com as quais eu jamais tinha me deparado, parecia fazer tanto sentido sob as palavras de Rita que logo se tornou familiar. Durante vários momentos da escrita, tinha sua voz ecoando na minha cabeça, revi aulas, retomei as anotações e certamente reorientei todo o processo de análise.

Ao final da disciplina, tive a oportunidade de contar-lhe da minha pesquisa com as *drags* e, a partir de sua recomendação, mergulhei na dissertação de Galuppo (2019). De imediato, sou absorvido por sua sensibilidade apurada em captar a ocupação, reivindicação e transformação do espaço por corpos *queer*. Galuppo (2019) e eu partimos de diferentes contextos, mas falamos de uma mesma cidade, da mesma luta por reconhecimento de vidas *queer* e de estéticas não normativas.

Não existem *drag queens* isoladas, mas uma cena *drag* em Belo Horizonte e uma imensidão de referências no processo de montar-se. No corpo-imagem analisado por Galuppo (2019), também entram as *drag queens* com sua estética extravagante e sua personalidade amplificadas. Pelas conversas, pude perceber que não se tratava somente de emular uma feminilidade, mas de *criar* a partir da arte: outras formas de ser/estar no mundo, outras estéticas, novos repertórios culturais e, por fim, uma outra linguagem que fale de si e do outro. Trata-se de ampliar nossos referenciais. A seguir, apresento um pouco mais da pesquisa.



## 1. INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como objetivo geral analisar as disputas em torno do reconhecimento e da politização da vida a partir do cotidiano de pessoas que performam *drag queens* em Belo Horizonte. Embora a arte *drag* tenha uma história ligada ao teatro, ela, hoje, ganha espaço para além dos palcos e conquista crescente visibilidade no Brasil e no mundo. Com isso, o corpo *drag* é disputado por forças despolitizantes, que visam transformá-lo em produto voltado à exploração mercadológica, e forças (re)politizantes, que apostam em sua potência como agente de mudança na nossa sociedade. No plano teórico, por mais que as *drag queens* tenham sido inspiração de Butler (2018a) em sua teoria da performatividade de gênero, sua existência cotidiana está imersa na relação dialética entre interesses mercadológicos e luta coletiva.

Em suas vidas cotidianas, as artistas que performam *drag queens* são imediatamente confrontadas pela lógica de precarização do trabalho e por dificuldades materiais, que impõem barreiras ao processo de montar-se *drag*<sup>4</sup>. Embora Butler (2018a) tenha sido certa em conceber a linearidade entre sexo-gênero-desejo-prática para que um corpo seja reconhecido como sujeito, sua teoria da performatividade ainda não bastava<sup>5</sup> para pensar essa existência *drag* materialmente limitada. Nas condições do presente, a *drag* é um corpo insurgente que transita pelas vias do mercado, em busca de sua sobrevivência, mas também institui práticas políticas que subvertem os modos hegemônicos de organização capitalista. A dúvida que nos percorre ao longo de todo o trabalho é: que subversão é possível? Por que as *drag queens* são sujeitas políticas de nosso tempo?

Vemos uma aliança potente entre as produções teóricas de Lefebvre (2014) e Butler (2015; 2018a; 2020). Embora gênero e sexualidade não tenham sido elementos centrais da teoria lefebvriana, Lefebvre (2014) nos dá as ferramentas para pensar os problemas da vida cotidiana em sua materialidade, incluindo os debates mais recentes de sua época, como as pautas identitárias da década de 80. Com o autor, aproximamo-nos da experiência vivida que não se pretende esgotada por modelos e teorias científicas. Ao nos depararmos com os problemas do

---

<sup>4</sup> Entre as *drags*, o termo mais comum é “montação”. O processo, como um todo, implica em todas as transformações corporais necessárias para encarnar a *drag*. Embora cada pessoa se monte à sua maneira, fazer a maquiagem, colocar a roupa, o calçado, os acessórios e a peruca são algumas etapas comuns que ilustram o trabalho de montagem.

<sup>5</sup> Para não parecer cometer críticas injustas ao trabalho de Butler (2018a), salientamos que foi, originalmente, publicado em 1990 e dialoga diretamente com as teorias feministas de sua época. Os problemas que Butler (2018a) procurava responder não eram os mesmos que nos são apresentados, hoje, na cena local de Belo Horizonte.

tempo presente, somos conduzidos à análise da transformação social como resultado de lutas históricas que estão interligadas aos modos como se vive a vida. Assumindo as *drag queens* como novas sujeitas políticas, investigamos os conflitos que emergem da cena local *drag* e seus entrelaçamentos com o atual contexto da nossa sociedade.

Nesse sentido, a teoria da performatividade de Butler (2018a) ganha “carne e osso”, encontra as vidas e vivências de pessoas LGBTQ+ e é deslocada para outro ponto de chegada: o mundo. Nesse emaranhado de relações sociais que se dá no cotidiano, o conhecimento é deslocado para a materialidade, de modo que não se separam teoria e prática, indivíduo e sociedade, público e privado. Sobre isso, é importante destacar que tanto Butler (2020) quanto Lefebvre (2014) rejeitam a privatização da vida e da consciência, concebendo teorias que criticam a ação individual como motor da sociedade. A diferença é que, enquanto Lefebvre (2014) segue uma análise informada pelo materialismo histórico dialético, Butler (2018a, 2020) pensa a performatividade como uma via discursiva e cujos efeitos se materializam sob o corpo.

Embora distintas em seus caminhos, ambas as perspectivas se abrem para a reformulação radical das teorias sociais (sobre o espaço, em Lefebvre, e sobre as identidades, em Butler). No cruzamento entre os autores, buscamos lentes que deem conta dos discursos e sua materialidade, das normas sociais, mas também de abstrações concretas. Com Butler (2020), podemos pensar a produção do espaço social em seus processos de citacionalidade das normas sociais, seja nos caminhos que reiteram, como naqueles que desviam dos modos hegemônicos de organização social. Com Lefebvre (2014), pensamos na praxis por meio de um corpo que é tanto o produto quanto o resíduo do modo de produção capitalista, no sentido de que as dissidências sexuais são, ao mesmo tempo, relegadas à marginalidade social (*resto*), mas resistentes à dominação.

A partir do momento em que a cultura *drag* se torna foco de interesses econômicos de uma grande indústria midiática, vemos a atualização tanto de normas sociais e de focos de produção discursiva (BUTLER, 2020) quanto disputas imediatas no campo das representações e da vida cotidiana (LEFEBVRE, 2014). E qual é o cenário atual dessas disputas? Por agora, faz-se necessário compreender algumas transformações recentes com relação à arte *drag*. Delimitamos dois momentos recentes que impactaram significativamente a cultura *drag*. O primeiro deles ocorre no ano de 2009, quando estreou o *reality show* de competição *drag queen* apresentado por RuPaul Charles<sup>6</sup>. Em busca de novas celebridade *drag*, *RuPaul's Drag Race* é

---

<sup>6</sup> RuPaul já era uma *drag queen* conhecida nos Estados Unidos desde a década de 90, quando viraliza seu álbum *Supermodel of the World*. Atriz, cantora e compositora, RuPaul fez carreira na televisão americana e, hoje, já é considerada a *drag queen* mais bem-sucedida no mundo dos negócios.

um programa de múltiplos talentos artísticos típicos da cultura *drag* (maquiagem, dublagem, coreografia, humor, entre outros) e rapidamente se populariza nos Estados Unidos e no mundo. Hoje, a franquia já conta com diversos *spin-offs*<sup>7</sup> e temporadas internacionais, inclusive uma brasileira, gravada em 2023. Todos esses programas criam um *mainstream* midiático a partir do qual a cultura *drag* ganha visibilidade e representantes mundialmente celebrizadas<sup>8</sup>.

O segundo momento diz respeito à cena *drag* nacional. No final de 2015, quando o programa *RuPaul's Drag Race* já havia consolidado um nicho de mercado *drag*, estoura no YouTube o videoclipe da música *Open Bar*, da cantora Pablló Vittar. Em 2016, Pablló foi contratada para compor a banda do programa *Amor & Sexo*, produzido pela TV Globo e apresentado por Fernanda Lima. Já em 2017, Pablló consolidou a fama nacional com o sucesso do primeiro álbum, intitulado “Vai Passar Mal”. Por isso, colocamos um marco (não tão preciso) entre os anos de 2016 e 2017, quando Pablló Vittar passa a ocupar o lugar de maior celebridade *drag queen* brasileira, servindo de inspiração e referência para várias outras que vieram posteriormente.

A denominação *drag queen* aparece, no Brasil, por volta da década de 90, mas seu uso era menos comum frente às categorias “travestismo” e “transformismo”. Conforme Trevisan (2017), “travesti”, que aparecia conjugado no masculino (*o travesti*), marcava a identidade de “homens” que se vestiam como “mulher”<sup>9</sup> dentro e fora dos palcos, enquanto os transformistas eram atores que se transformavam em mulher com o intuito da performance artística. Na prática, a arte transformista e a *drag queen* são semelhantes e costumam ser vistas como continuidades, embora não possam ser utilizadas como sinônimos por invocarem diferentes contextos históricos. Ilustres transformistas das décadas de 70 e 80, como Laura de Vison, Elke Maravilha e Rogéria, inspiram estéticas de suas sucessoras *drag queens*. As artistas que foram reconhecidas entre os anos 80 e 90 já são chamadas na mídia de *drag queens*, como Kaká Di Polly, Silvetty Montilla e Vera Verão, embora não seja incomum que elas próprias se vejam como transformistas. Sobre isso, Silvetty Montilla comenta em entrevista para o DiaCast, produzido pelo canal do YouTube Dia Estúdio:

---

<sup>7</sup> Séries derivadas que não necessariamente seguem o mesmo modelo de *RuPaul's Drag Race*, mas centralizam a arte *drag*.

<sup>8</sup> As chamadas *RuGirls* compõem o seletto grupo de *drag queens* ex-competidoras do programa *RuPaul's Drag Race*. Muitas delas alcançaram elevada visibilidade nas redes sociais e fizeram carreira local e/ou internacional de sucesso após o programa.

<sup>9</sup> Marcamos os termos “homem” e “mulher” para enfatizar que essas separações binárias já são questionadas por identidades travestis, que não necessariamente procuram identificar-se como um ou outro.

Rafa Dias: E nessa época não era *drag*, né? Era transformista?

Silvetty Montilla: Ator transformista. Eu até hoje me considero um ator transformista. Lógico que, hoje, a *drag* veio bem para cá [Brasil]. Depois de *RuPaul's Drag Race*, que foi aquele *boom*, então... mas, eu respeito quando me chamam de *drag* numa boa. Só que eu sou... Não que eu tenha cara de que tenha mais de 28 anos, né? A louca (risos)! Mas eu sou bem das antigas, bem daquela época (DIA ESTÚDIO, 2022).

Silvetty nos dá pistas de que a distinção entre transformistas e *drag queens* é dada por um fator geracional. A nomenclatura “ator transformista” é expressa uma criação tipicamente brasileira que se popularizou nos anos 70, 80 e 90, enquanto a *drag queen* é mais associada ao contexto de produção discursiva do programa *RuPaul's Drag Race*. Nesta dissertação, todas as entrevistadas começaram a se montar entre 2012 e 2019 e identificam-se pelo termo *drag queen*, ou simplesmente *drag*. Para elas, o passado não é desconhecido e, em quase todas as entrevistas, artistas transformistas dos anos 90 eram citadas como inspirações e referências nos processos pessoais de montagem.

Outra mudança diz respeito ao termo “travesti”, que já não guarda o mesmo sentido do travestismo, como era conhecido durante todo o século XX. Diferentemente das *drag queens*, que são compreendidas como performances artísticas, as reivindicações de pessoas trans e travestis caminham para o reconhecimento como identidades de gênero (DARCIE, SOUSA e NASCIMENTO, 2020). De todas as entrevistadas, somente uma se identifica como travesti e afirma ter passado pelo processo de transição de gênero. Performar *drag* e identificar-se como mulher trans/travesti não são alternativas mutuamente excludentes, mas para muitos, a distinção entre essas categorias não é trivial e segue sendo um terreno em disputa<sup>10</sup>.

Historicamente, a cena *drag* ganhou espaço em bares, boates e saunas que compunham um circuito de sociabilidade gay. Até hoje, as *drags* aparecem e performam em espaços tradicionalmente ocupados pela comunidade LGBTQ+ e, entre seus membros, tornam-se ícones celebrados. No Brasil, tivemos a particularidade de que algumas artistas transformistas e *drag queens* alcançaram notoriedade pública na televisão a partir de um quadro intitulado “Os transformistas”, apresentado por Silvio Santos entre as décadas de 80 e 90. Hoje, quase 15 anos depois do lançamento de *RuPaul's Drag Race*, observamos um novo cenário na cultura *drag*, que ainda é produzida por artistas marginalizadas da comunidade LGBTQ+, mas encontra um lugar de privilégio social sob holofotes da indústria do entretenimento.

---

<sup>10</sup> Um fato curioso (e assustador, ao mesmo tempo) é que a tradução de *drag queen* para o português tenha sido realizada como “o travesti” na obra seminal de Butler (2018a).

Diante dessa tensão, perguntamo-nos: como as novas condições do presente transformam a cena *drag queen* da cidade de Belo Horizonte? Que visão as *drags* “nascidas” entre 2009 e 2022 têm do passado, presente e futuro? Quais as possibilidades de futuro vislumbradas por aquelas que vivem, cotidianamente, as dores e os prazeres de se montarem como *drag*? Entre essa subcultura *drag* marginalizada dos anos 90 e um novo *mainstream drag* do universo criado por RuPaul, quais são as possibilidades de ação política? Assim, chegamos ao nosso **problema de pesquisa: como se dão as disputas em torno do reconhecimento e da politização da vida sob a perspectiva de pessoas que performam *drag queens* em Belo Horizonte?**

Suspeitamos de que as mudanças trazidas por *RuPaul’s Drag Race* e pela celebração de Pablio Vittar e outras *drags* brasileiras reconfigurem os modos de organização da cena local *drag* da cidade. Mesmo longe da fama e da hipervisibilidade como artista *drag*, as entrevistadas se projetam, em alguma medida, como *drags* profissionais e aspiram tirar o sustento próprio de carreiras vinculadas à arte *drag*. Tomamos alguns cuidados com essa afirmação: trabalhos vinculados à *drag* não são, exclusivamente, performances em bares, boates e outros espaços de lazer da comunidade LGBTQ+. Pelo contrário, trabalhar “com a *drag*”, como muitas falam, significa transformar as múltiplas habilidades usadas na carreira *drag* (perucaria, *styling* de moda, costura, fotografia, edição de imagem e criação de conteúdo digital, por exemplo) em serviços comercializáveis.

Após a leitura de Caproni Neto (2016), refletimos sobre as performances *drag* enquanto um fenômeno mais amplo do que a dimensão do trabalho artístico, porque “envolve o trânsito ou a confusão de gênero, identificações, desidentificações, subjetividade, transformações, humor, ambiguidade e contradições” (p. 28). De fato, não queremos simplificar o fazer *drag* (e nenhuma outra arte) como um trabalho cujo único intuito seria a remuneração. Contudo, é importante reconhecer que a profissionalização da *drag* e as promessas de celebração (HERMES e KARDOLUS, 2022) abrem novas rotas de alienação/desalienação/nova alienação para pessoas que cotidianamente se montam como *drag*. Em campo, vemos que, ao mesmo tempo que a *drag* é significada como diversão, transgressão do gênero e liberdade de expressão, ela passa a ser vista como uma oportunidade de trabalho para pessoas LGBTQ+.

E por que corpos que *falham*? Inspiramo-nos nas provocações de Halberstam (2020) sobre o fracasso como uma construção necessária para a manutenção daquilo que se reconhece como sucesso. Se os nossos corpos e teorias continuam organizadas em torno de uma heterossexualidade masculina, então reivindicamos a produção de teorias fracassadas e que necessariamente falham em reiterar esse padrão valorizado de sujeito. Com isso, defendemos,

em termos práticos e políticos, uma proposta orientada em deslocar a noção de falha: em vez de ser pejorativamente compreendida como algo que se deve corrigir, a falha nos coloca diante de múltiplas possibilidades de se fazer corpo e de se relacionar no mundo. Algumas falhas não têm conserto, e não precisam.

Sujeitos tidos como dissidentes foram comumente tratados como patologias sociais pela ciência moderna, e, ao colocar suas experiências no centro do processo de teorização, apostamos em uma visão de mundo que denuncie a vida organizada em torno de eixos de dominação (HARAWAY, 1995). Na direção oposta da ciência que objetiva criar um mundo hierarquicamente organizado, fugimos de teorias universais e atemporais. Caminhamos com Harding (2019), quando observa a necessidade de refletir sobre aquilo que a ciência não faz, sobre as exclusões engendradas na razão moderna e sobre os limites da crença na neutralidade axiológica. Assim, partimos de experiências recorrentemente obliteradas ou objetificadas na ciência para buscar modos alternativos de se produzir conhecimento.

Nosso processo de teorização parte de sujeitos que falam, fazem, vivem, resistem e, portanto, mobilizam um conjunto de saberes em suas vivências. Interessa-nos a particularidade com que as narrativas de *drag queens* colocam para funcionar regimes discursivos hegemônicos e alternativos, que encriptam e informam esse corpo-montado. Assim, trata-se de um corpo que está *aqui e agora*, mas também *ali e em lugares outros*:

Mascarar-se, maquiarse, tatuar-se não é, exatamente, como se poderia imaginar, adquirir outro corpo, simplesmente um pouco mais belo, melhor decorado, mais facilmente reconhecível: tatuar-se, maquiarse, mascarar-se é sem dúvida algo muito diferente, e fazer com que o corpo entre em comunicação com poderes secretos e forças invisíveis. (...) A máscara, a tatuagem, a pintura instalam o corpo em outro espaço, fazem-no entrar em um lugar que não tem lugar diretamente no mundo, fazem deste corpo um fragmento de espaço imaginário que se comunicara com o universo das divindades ou com o universo do outro. Por ele, seremos tomados pelos deuses ou seremos tomados pela pessoa que acabamos de seduzir. De todo modo, a máscara, a tatuagem, a pintura são operações pelas quais o corpo é arrancado de seu espaço próprio e projetado em um espaço outro. (FOUCAULT, 2013, p. 12).

O corpo está fora de si mesmo, no mundo dos outros, em um tempo e um espaço que não controla, e ele não apenas existe no vetor dessas relações, mas também é esse próprio vetor. Nesse sentido, o corpo não pertence a si mesmo. (BUTLER, 2015, p. 84).

O corpo *drag*, revestido pela maquiagem, pelas roupas, pelos acessórios e por todo um conjunto de signos, é transportado para lugares outros e comunica-se com universos próximos e

longínquos. Se formos pensar, as *drags* locais estão conectadas multidimensionalmente com as artistas transformistas do século XX, com as *drags* de RuPaul, com as cantoras *pop*, com personagens fictícios do cinema e da televisão, mas também com referências mais próximas e menos celebrizadas que encontramos nas trajetórias pessoais das entrevistadas.

Além disso, no plano do trabalho, Oliveira e colaboradores (2018, p. 18) analisam que a roupas, para as *drags*, preenchem a função da fantasia, exaltando o feminino e mascarando o masculino. Imbricadas tanto em ideais normativos de gênero quanto de encantamento do público, as performances *drag* expõem a construção artificial, embora não livre, do corpo. Este não é uma mera expressão da vontade própria, mas de um conjunto de desejos atrelados a normas sociais que não se originam em nós (BUTLER, 2020). Portanto, essa ritualística do corpo utópico remete à impossibilidade de sua materialização como *substância essencial*, mas fundamentalmente como *verbo*. O corpo é movimento, na medida em que ele emerge na relação com o outro, com o tempo e espaço social e com as condições do presente.

Nesse sentido, o sujeito tido como dissidente não é aquele que está fora das relações de poder, mas cujo corpo é enunciado no lugar de abjeção (BUTLER, 2020). Aqui, reivindicamos Butler (2018a, 2020) para pensar na dissidência como corpos que não atendem à coerência entre sexo, gênero, desejo e práticas sexuais, ou ainda, não alcançam a inteligibilidade do gênero. Assim, as categorias utilizadas por Butler (2018a, 2020) nos permitem pensar em deslocamentos das normas de gênero<sup>11</sup> e em matrizes alternativas à matriz heterossexual<sup>12</sup>. Significa dizer que não somos reféns de desejos socialmente condizentes com as normas dominantes, embora a busca por rotas alternativas nos coloque em zonas de vulnerabilidade.

Pela perspectiva da teoria *queer*, a dissidência representa uma potência contranormativa e insurgente, ou, ainda, uma reinvenção da diferença a partir da “crítica e contestação dos regimes normalizadores que criam tanto as identidades quando sua posição subordinada no social” (MISKOLCI, 2009, p. 152). Por meio dela, buscamos *queerizar* a crítica à vida cotidiana e contribuir com a combinação de duas perspectivas teóricas engajadas com a transformação social. Em Butler (2022 [2004]), a principal questão teórica gira em torno da vida vivível e das normas que conferem viabilidade ao sujeito. No processo de desfazer as normas sociais, mas também desfazer-se como sujeito viável, Butler (2022) encontra um caminho para pensar em

---

<sup>11</sup> Esse conceito de Butler (2018a) também pode ser pensado como “imagens, significantes, valores e recursos construídos na cultura, mantidos todos os dias através de uma re-atualização dessa construção na vida cotidiana” (GALUPPO, 2019, p. 28). Essa definição parece mais condizente com o nosso projeto de pensar o gênero na vida cotidiana.

<sup>12</sup> Enquadramento que opera no sentido de manter a estabilidade do sexo e do gênero segundo o desejo heterossexual (BUTLER, 2018a).

resistências que estabelecem uma relação crítica com as normas. Nesse sentido, a produção performativa do gênero é uma disputa cotidiana atrelada à capacidade de fazer-se vivo (*vivability*) no interior de uma cena de constrangimento (BUTLER, 2022).

Aqui, procuramos estabelecer um elo com Lefebvre (2014) precisamente no que tange à concepção do gênero como um *fazer cotidiano*. Se é na própria vida compartilhada que encontramos os parâmetros que qualificam determinadas performances como viáveis ou inviáveis, então a reunião de sujeitos dissidentes em grupalidades pode criar rotas alternativas àquelas que ligam linearmente sexo-gênero-desejo-prática. Assim, as demandas por reconhecimento e viabilidade enquanto sujeito criam trânsitos pela cidade que confrontam a heteronormatividade e possibilitam outras formas de expressão do corpo, mesmo que isso produza simultaneamente algum risco de retaliação. Em comparação à forma como Lefebvre (2014) olha para a vida cotidiana, pretendemos contribuir com a perspectiva *queer*, que intenciona desestabilizar os binarismos de gênero e desnaturalizar a heterossexualidade como modelo dominante de organização social.

Um elemento central dessa proposta teórica parece residir na violência como condição estruturante e assimetricamente distribuída entre corpos que circulam pela sociedade. Tal como apresentado por Galuppo (2019), a movimentação de pessoas *queer* pelas ruas da cidade é informada pela busca por visibilidade e reconhecimento, mas também pela impossibilidade de escapar das violentas normas sociais. Não existe espaço seguro sem que haja movimento. Nesse sentido, temos pistas para a identificação de uma *praxis queer* como um exercício político que se reapropria das normas sociais, mas também da cidade e seus espaços. Nesta dissertação, buscamos contribuir com a noção de **modos de vida drag**, que caminham no sentido de analisar os modos particulares a partir dos quais as *drags* locais recriam relações sociais em suas vidas.

Partimos da lacuna teórica de que a *drag queen* é majoritariamente vista como uma totalidade em si, cuja temporalidade é marcada por início (montar-se), meio (performar na noite) e fim (desmontar-se). O fascínio por corporalidades *outras* fez com que a *drag* fosse enquadrada no tempo-espaço da montagem que ocorre nos camarins (VENCATO, 2005), continua nos bares e boates (BERKOWITZ e BELGRAVE, 2010) e termina como fragmentos de uma história da comunidade LGBTQ+ (BRAGANÇA, 2019). Nosso intuito, aqui, é compreender essas diferentes possibilidades de estudos *drag*, mas também conceber as performances *drag* como uma totalidade parcial conectada a outras dimensões da vida cotidiana de pessoas que se montam. Por isso, recorreremos a Lefebvre (2014) como aporte teórico e metodológico orientado para a produção de abstrações concretas, ou seja, teorias informadas pela prática cotidiana.



A caracterização da *drag* como modo de vida não é uma tentativa de criar um novo conceito acerca do que “é” uma *drag queen*. Teoricamente, a relevância desta dissertação reside na elucidação das performances *drag* como práticas que não se isolam no período específico em que se está montada, mas que acarretam uma transformação mais ampla e integrada com outras dimensões da vida cotidiana. Assim, a questão principal não é sobre “ser ou não ser” *drag*, mas sobre como as performances *drag* reconfiguram os modos de se relacionar, de se posicionar politicamente e de *se viver*. Dificilmente a decisão de montar-se e continuar se montando está apartada de outras instâncias da vida social, o que exige das *drags* uma abertura a processos de transformação que vão muito além da montagem em si.

Para isso, traçamos alguns caminhos que nos colocasse em contato com algumas *drag queens* de Belo Horizonte. Para as entrevistas, selecionamos pessoas que começaram a se montar a partir de 2009, quando foi lançado o programa *RuPaul’s Drag Race*. A decisão de não entrevistar *drags* mais antigas da cena local foi uma limitação desta pesquisa. Sendo este o meu primeiro contato com a cena *drag* de Belo Horizonte, apostei na acessibilidade de *drags* que fossem mais próximas dos meios sociais dos quais faço parte. Com isso, meu contato inicial com as *drags* se deu por meio do Instagram, e, a partir disso, passei a acompanhar *shows*, performances e aparições em festas espalhadas pela cidade.

Com o objetivo geral de analisar as disputas em torno do reconhecimento e da politização da vida a partir das vivências *drag*, que se dão entre o repertório normativo difundido por *RuPaul’s Drag Race* e as experiências de pessoas *queer* pela cidade, traçamos os seguintes objetivos específicos:

- Compreender as condições de enunciação do corpo *drag* na cena local, considerando os ideais de profissionalização e normatividade *drag*;
- Analisar as vivências *drag* a partir do binômio visibilidade/violência, considerando a ambiguidade entre ser vista e reconhecida, mas também ser vista e tornada alvo;
- Analisar como as vivências *drag* transformam as relações sociais na cena local, considerando que os modos de vida *drag* vão além do momento da performance e reconfiguram a vida como um todo.

Adiante, aprofundamos o debate sobre corpos que fal(h)am e procuramos alguns alicerces na teoria *queer*. Trazemos alguns apontamentos recentes sobre a teoria *cuir*, que nos auxilia na produção de conhecimentos localizados, e seguimos com uma seção sobre a cultura *drag queen*

no Brasil e no mundo. No próximo capítulo, discutimos a temática do cotidiano, seus usos na Administração e uma proposta de estudo segundo bases lefebvrianas. Seguimos com os caminhos percorridos nesta pesquisa e com uma breve apresentação das entrevistadas. Feito isso, passamos para as análises, que foram divididas em três seções, segundo os objetivos de pesquisa:

1. Profissionalização e normatividade *drag*, em que discutimos a relação entre um corpo *drag* midiaticamente enaltecido e alguns padrões mais valorizados de se performar a *drag*;
2. “Quem não é vista não é lembrada”: (in)visibilidade e status celebrizado, em que tratamos da visibilidade enquanto sujeitas políticas, mas também na posição de objeto de desejo do outro;
3. Modos de vida e políticas *drag*: em busca de reconhecimento como vidas passíveis de serem vividas, em que finalizamos com uma discussão sobre a politização da cultura *drag* local.

Todas essas seções compõem um quadro mais amplo do capítulo “O que nos resta? O cotidiano sob a perspectiva *drag*”, em que o uso intencional da expressão “nos resta” pretende evidenciar o excedente nas vivências *drag*, que jamais poderiam ser esgotadas. Aquilo que fica registrado, aqui, é apenas um fragmento daquilo que consegui ver, sentir e elaborar em cima das entrevistas e do trabalho de campo. Não é começo nem fim. Além disso, quando lanço a dúvida “o que nos resta?”, coloco no papel a ferida que me motiva a continuar escrevendo: “O que nos aguarda? O que podemos fazer?”. Em tom afirmativo (resta-nos...), frase manifesta a inevitabilidade do futuro, que aparece como um fato dado, como no célebre slogan político de Thatcher: *there is no alternative*. Quando colocada como pergunta, abrimo-nos para outras respostas.

Temos alternativas. As condições do presente nada mais são do que o entrecruzamento daquilo que historicamente nos informa e daquilo que se anuncia como possibilidade de futuro. Não ironicamente, procuro as respostas para “o que nos resta?” por meio das vivências de pessoas LGBTQ+, que são colocadas na posição de abjeção (BUTLER, 2020) ou de resíduo (LEFEBVRE, 2014) na sociedade heteronormativa, mas que ressignificam a *falha* como lugar de ação política.

## 2. CORPOS QUE FAL(H)AM

Foucault foi um dos mais importantes autores a falar sobre a relação entre sexo, corpos e prazeres. Tomo emprestada sua crítica à hipótese repressiva e análise da explosão discursiva sobre o sexo e a sexualidade. Para Foucault (2020), a passagem para a sociedade burguesa descentraliza os modos de organizar o tema da carne e da confissão, que ficaram, durante toda a Idade Média, confinados aos limites do discurso e do saber cristão. Com essa descentralização, a gestão do corpo e da alma foi difundida e articulada por uma multiplicidade de saberes, como o direito, a medicina, a psiquiatria, a psicologia, a biologia e a demografia. Todos esses focos discursivos, embora dispersos, criam um duplo movimento: o de *falar* sobre o sexo e o de *fazer falar* sobre o sexo. O primeiro movimento diz respeito à produção de verdades sobre os corpos e os prazeres: as autoridades morais e científicas ditam os parâmetros, as leis e as condições da normalidade. O segundo movimento trata da incitação ao discurso: fazer com que os sujeitos tidos como perversos, as “crianças demasiado espertas, meninas precoces, colegiais ambíguos, serviçais e educadores duvidosos, maridos cruéis ou maníacos, colecionadores solitários, transeuntes com estranhos impulsos” (FOUCAULT, 2020, p. 45), falem.

A argumentação foucaultiana sugere uma ampliação da confissão, que se espalhará para além dos muros da Igreja Católica. Incitar a fala, de um lado, e a escuta, de outro, torna-se condição para produzir uma sexualidade regular a partir da sexualidade periférica, que emerge da confissão. Um ponto relevante dessa argumentação é que não se trata somente de interditar a manifestação de sexualidades indesejadas como também de reconhecer a impossibilidade de suprimi-las por completo. As diversas nomenclaturas criadas no emaranhado das relações de poder e saber têm como função tornar visível aquilo que se torna alvo das técnicas de normalização. Foucault se lembra de seus “estranhos nomes de batismo: há os exibicionistas de Laségue, os fetichistas de Binet, os zoófilos e zooerastas de Krafft-Ebing, os automonossexualistas de Rohleder” (FOUCAULT, 2020, p. 48). São eles os alvos da correção e da reinserção na ordem de uma sexualidade regular.

A nomeação é uma operação poderosa, porque ela transforma aquilo que se *faz* em aquilo que se *é*. O exemplo dado por Foucault é o do homossexual: esse personagem é uma criação do século XIX, cujo correspondente nos séculos anteriores era a prática da sodomia. Embora criminalizado e transformado em sujeito jurídico, o sodomita não era tratado como espécie (biológica) ou incorporação da perversão. Diferentemente da homossexualidade, a sodomia não

era personificada, não possuía uma morfologia própria nem representava uma androgenia interior (FOUCAULT, 2020). Nesse sentido, a problematização da sexualidade enquanto algo que se é (uma identidade sexual), em detrimento de algo que se faz (prática sexual), esconde um conjunto de relações de poder que encriptam, no corpo, discursos cujo efeito imediato é tornar substantivo aquilo que se manifesta enquanto verbo (BUTLER, 2018). O efeito substantivo nada mais é do que aprisionar o sujeito em identidades pretensamente fixas e coerentes, tornando a operação de *nomeação* (“você é”) em uma *prescrição* (“você deve ser”).

Algum distanciamento crítico de Foucault e Butler será tomado para compreendermos o problema das identidades no contexto brasileiro, mas precisamos, primeiro, retomar a armadilha dos corpos que falam. Conforme explicitado por Foucault (2020), o dispositivo da sexualidade é capaz de inscrever sexualidades periféricas nas malhas finas do poder, de modo que *falar de si* é um ato mediado, institucionalmente, “pelos conselhos de disciplina, as casas de correção, as colônias penitenciárias, os tribunais e asilos” (p. 45) e pelos guardiões da ciência, como o médico, o psiquiatra e o juiz. Assim, a multiplicidade existe nas engrenagens do poder e não é completamente livre para ditar os rumos da significação dos corpos e do prazer. Muito pelo contrário, os significados são disputados, e a própria fala se torna uma via de subjetivação controlada, atravessada por normas de *como* falar, *com quem* falar e *em quais circunstâncias* falar.

Para esta dissertação, a explosão discursiva sobre o sexo é o ponto de partida do processo de teorização. A partir daí, notamos como a fala faz emergir um sujeito e, ao mesmo tempo, uma *falha* a ser corrigida. Quando Foucault (2020) afirma que a sociedade moderna é perversa, significa que ele está atento à produção social e científica da perversão, que ocorre na interação entre o sujeito perverso e o médico, psicólogo ou jurista. Embora não tenha usado, especificamente, o termo *falha*, a elucidação dos regimes de verdade que compõem o dispositivo da sexualidade é um caminho para pensar nos corpos enunciados a partir da falha relativa às normas da sexualidade regular. Esses corpos são considerados, aqui, dissidências.

## 2.1. CORPOS DISSIDENTES ENQUANTO CORPOS QUE FALHAM

Verdadeiramente, enganara-me, há pouco, ao crer que o corpo jamais estivesse em outro lugar, que era um aqui irremediável e que se opunha a toda utopia. Meu corpo está, de fato, *sempre* em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo (FOUCAULT, 2013, p. 14).

Quais regimes de enunciação atravessam o corpo? Em Foucault (2013), somos apresentados à ideia de um corpo enquanto *topia* e, ao mesmo tempo, *utopia*. O primeiro refere-se à implacável presença do corpo, que anuncia sua materialidade por meio da dor, da imagem no espelho e do contato físico com o outro. Já o segundo remete a todo um esforço de apagamento dos corpos tais quais eles se apresentam, seja por meio da maquiagem, das máscaras, da tatuagem ou até mesmo do discurso sobre a alma, que promete a transcendência no desvincular-se da carne. Essa dialética de um corpo-lugar e um corpo-não-lugar representa a tensão de um corpo que *existe* em matéria, mas que também está coberto de significados que não encontram representação própria no mundo, senão pela linguagem. Isso significa que não é somente a experiência concreta que produz nosso corpo, como também os processos de significação que mediam a *forma* como determinadas experiências aparecem codificadas na carne. A leitura de Foucault nos dá abertura para pensar no corpo como uma arena na qual se inscreve a linguagem, mas não de maneira passiva. Nesta seção, argumentamos que o gênero pode ser pensado como um dos eixos a partir do qual o poder reveste a carne em conformidade com o desejo heterossexual. Além disso, o binarismo de gênero (masculino/feminino) será pensado como uma produção discursiva atrelada à noção de sexo biológico e imutável, que provoca efeitos reais sob a forma como corpos são enunciados.

Essa é minha porta de entrada para *Problemas de Gênero*, em que Butler (2018a) evidencia as redes de poder que condicionam emergência de um sujeito generificado. Antes de chegar às proposições teóricas de Butler, precisamos observar a maneira como ela dialoga diretamente com o movimento feminista à sua época, que lutou para que as vozes de mulheres fossem escutadas no espaço público e, ao mesmo tempo, institucionalizou normas de legibilidade dos corpos. Butler (2018a) critica a categoria *mulheres*, sujeitas do feminismo, enquanto uma construção política que também opera de maneira excludente e normativa, uma vez que está fundamentada nas estruturas jurídicas denunciadas pela teoria feminista. Da mesma maneira que o poder jurídico produz aquilo que busca representar (o criminoso), o movimento feminista produz uma identidade (mulheres) cuja representação estaria vinculada à existência de uma estrutura universal de dominação: o patriarcado.

Além de rejeitar essa universalidade, como Butler contribuiu para o debate a sua época? Sua genealogia feminista da categoria “mulheres” busca desnaturalizar o estatuto ontológico do *ser mulher*, que seria, na verdade, efeito de uma produção discursiva, e não causa de uma identidade estável. Na linha de Foucault, a genealogia é um recurso sob o qual Butler se apoia para investigar como determinados enunciados, reiterados na história, produzem o gênero e sua

aparência substantiva. Tal como Foucault (2020) já havia sinalizado, a aliança entre os discursos médico e jurídico do século XIX cristaliza uma série de verdades sobre o sexo e a sexualidade, que serão resgatadas por Butler (2018a) para pensar na capacidade produtiva do discurso acerca da diferença sexual.

Sob uma diferença material (pênis/vagina), os regimes de enunciação constroem significados culturais que organizam as noções de masculino e feminino. Nesse sentido, o sexo se pretende um construto regido pela natureza, enquanto o gênero seria a expressão culturalmente mediada de um sexo. Contudo, Butler (2018a) nos alerta que, sob esse viés, o corpo seria um recipiente passivo para a linguagem, como se recebesse, em seu molde previamente sexuado, uma carga da cultura. Isso significa que os sujeitos representariam papéis prontos, e todos seríamos uma espécie de cópia daquilo que já estava dado. Em posição oposta, Butler (2018a) defende a inexistência de roteiros originais, de forma que a produção do gênero dar-se-ia no movimento de copiar aquilo que também existe enquanto cópia, e não como um modelo original. Por isso, o gênero é compreendido em seu caráter reiterativo, sendo as práticas que o atualizam responsáveis pelo seu próprio deslocamento.

Quando Butler (2018a) afirma que o gênero emerge enquanto uma construção performativa, entra em questão a produção de um corpo a partir de “atos repetidos no interior de um quadro regulatório altamente rígido, a qual se cristaliza ao longo do tempo para produzir a aparência de uma substância” (p. 69). Esse quadro regulatório é pensado como uma matriz heterossexual ou, ainda, como a heterossexualidade compulsória de Adrienne Rich. A partir de uma leitura foucaultiana da psicanálise, Butler (2018a) vê a matriz heterossexual como uma moldura que opera no sentido de manter a estabilidade do sexo e do gênero. Essa operação tem início na renúncia do desejo homossexual por causa do tabu contra a homossexualidade. Ao renunciar o desejo homossexual, desencadeia-se um processo de identificação melancólica, em que a criança *incorpora* elementos do progenitor do mesmo sexo (SALIH, 2012). Sob essa ótica, os desejos encontram-se encriptados no corpo e, conforme esse mecanismo de identificação, produzem o sujeito heterossexual melancólico.

Não só o tabu contra a homossexualidade proíbe alguns desejos e institui identidades de gênero coerentes, como também *produz* aquilo mesmo que nega, isto é, a heterossexualidade reconhece a homossexualidade enquanto um desejo inteligível para, posteriormente, proibi-la e declará-la objeto de sua oposição. Nesse sentido, tanto *Problemas de Gênero* quanto *Corpos que importam* carregam o argumento de que a matriz heterossexual passa a noção de estabilidade e coerência das identidades de gênero (masculino/feminino) por meio da exclusão violenta de

outros modos de organizar sexo, gênero, prática sexual e desejo (BUTLER, 2018a, 2020). Não à toa, “performar o gênero de modo inadequado desencadeia uma série de punições ao mesmo tempo óbvias e indiretas” (BUTLER, 2018b, p. 13), de modo que a ilusão de um essencialismo de gênero precisa ser mantida às custas da punição e marginalização daqueles sujeitos que falharam na performance.

Ao assumir que a heterossexualidade é condição necessária para a manutenção das identidades de gênero, Butler mostra o grande vazio teórico que a categoria “gênero” cai ao oferecer explicações desvinculadas de outros eixos de poder. De maneira similar, Scott (2019) teorizou o gênero enquanto uma forma primária de significar as relações de poder, afirmando que as noções de “homem” e “mulher” são vazias e transbordantes, uma vez que não são verdades transcendentais, mas ainda assim se apresentam como fixas e contêm em si (transbordam) definições reprimidas e negadas (SCOTT, 2019, p. 75). Aqui, sua contribuição foi relevante no sentido de advogar pelo reconhecimento do gênero enquanto categoria autônoma de análise, diferentemente das feministas marxistas, mas também enquanto uma lente analítica que não fosse monocausal, trans-histórica e tão restrita à possibilidade de agência, como era a noção de patriarcado. Se o gênero está iminentemente vinculado aos significados atribuídos nas relações de poder, então há deslocamentos e disputas que engendram mudanças no tempo. Nesse sentido, Scott (2019) não está buscando os modos pelos quais o gênero é expresso na história, o que seria caracterizado como usos descritivos da categoria “gênero”, mas como nossa própria produção conceitual é atravessada pelo gênero e outros eixos do poder.

Em seu texto seminal de 1986, Scott estava interessada em contestar o uso acrítico do termo “gênero”. Embora haja um compromisso com a historicidade do termo e com a problematização da *diferença sexual* enquanto um retorno à biologia, Scott (2019) reitera o uso dessa categoria, diferentemente de Butler (2018a, 2020), que a enxerga como um efeito da matriz heterossexual. Afastando-se de Scott, no contexto da década de 90, Butler (2018a) sugere a indistinção entre sexo e gênero, dado que a própria categoria “sexo” seria culturalmente construída e estrategicamente naturalizada. Posteriormente, Scott (2008) aceita o argumento de Butler de que sexo e gênero não se distinguem, fazendo com que ela se volte para pensar como as diferenças sexuais são produzidas e em que termos. Para a autora, o gênero é uma pergunta em aberto sobre como os significados são estabelecidos, e somente assim ele poderia ser uma categoria útil de análise (SCOTT, 2008).

Nesse ponto, somos apresentados a um extenso campo de problematizações sobre a instabilidade das categorias sexo e gênero, que será destrinchado por autoras e autores

engajados com perspectivas *queer*. Uma particularidade de Butler (2018a), seguida por muitas e muitos, foi denunciar a instabilidade do sujeito, e não somente do sexo. Segundo esse raciocínio, um dos efeitos do gênero é ocultar as operações discursivas que produzem o sexo, de maneira a mantê-lo no campo da pré-discursividade. Assim, é assegurada uma suposta linearidade entre sexo, gênero e desejo, que se apresenta como uma consequência lógica de um corpo sexuado e generificado segundo uma matriz heterossexual. Contudo, como nos lembrava Butler (2004), não existe um desejo que emana de um corpo dado, senão um corpo que é incessantemente produzido por desejos que não se originam em nós. Novamente, o que está em questão é a constatação de um sujeito inacabado e constituído no emaranhado de relações sociais.

A performatividade não diz respeito a um sujeito volitivo capaz de produzir o próprio gênero. Antes disso, Butler (2018a) afirma que a performance de gênero não passa pela vontade individual, mas por uma ordem social instituída que, desde o nosso nascimento, já dispõe de uma máquina capaz de *fazer funcionar* o gênero. Logo na primeira nomeação (menino ou menina), está prescrita uma série de normas e condutas para que o bebê seja reconhecido na vida pública, fazendo com que o ato de nomear também seja revestido pelos dispositivos do poder. Sendo assim, não existe um “corpo natural” anterior à inscrição cultural, porque todos os corpos são generificados no início de nossa existência (SALIH, 2012, p. 89). Por isso, a distinção entre processos corporais e processos sociais precisa ser analisada com cuidado, de modo que o reconhecimento da materialidade do corpo não caia em busca por essencialismos biológicos sobre o funcionamento da carne.

Trabalhamos o conceito de performatividade tal qual ele se apresenta na introdução de *Corpos que Importam*: “uma prática reiterativa e citacional por meio da qual os discursos produzem aquilo que nomeiam” (BUTLER, 2020, p. 16). Em comparação a sua obra seminal, Butler adiciona a noção de citacionalidade, que remete à forma como o acúmulo de citações e de referências é convocado à existência (BUTLER, 2020, pp. 34–41). Esse regime de citações das normas do sexo não ocorre fora da lei, mas também não somente em conformidade com ela. Nesse sentido, o afastamento crítico de Lacan faz com que Butler (2020) refute uma lei simbólica do sexo anterior e autônoma a sua própria assunção, que se dá por meio da citacionalidade. Citar a lei pode implicar tanto a reiteração quanto a cooptação de seu poder, mas nunca em uma operação externa ao poder. Com isso, Butler (2020) questiona a visão tradicional do construtivismo social e defende a materialização enquanto um processo que se



abre para o ponto em que corpos *não* são construídos, fracassam na materialização da norma e não se qualificam como corpos que importam (p. 40).

Se tanto a legibilidade quanto a viabilidade do corpo estão condicionadas à materialização da norma heterossexual, a abjeção constituir-se-á como o lugar de enunciação daqueles que não estão em conformidade com o conjunto de normas. O sujeito abjeto é enunciado no lugar do não vivível, do inabitável, ou, ainda, daquele que não alcançou plenamente a humanidade (BUTLER, 2020). Sendo a performatividade um efeito do poder que torna um corpo possível, a produção do corpo normativo se dá pelo trabalho constante de esconder as marcas da abjeção e, dessa forma, o corpo possível é continuamente assombrado pelo fantasma do corpo abjeto. Isso significa que a abjeção coloca para funcionar a hegemonia heterossexual, seja por meio de sua função pedagógica para o corpo que importa, seja por meio da violência com que se descarta o corpo abjeto.

A abjeção é o domínio dos excluídos que falharam em suas performances. Assim, a falha é contraditoriamente uma posição de enunciação em que os corpos se tornam mais vulneráveis às sanções sociais, mas também aquela em que se desmistifica o estatuto de verdade das identidades de gênero. O corpo abjeto sequer é reconhecido como sujeito, e, portanto, não há gênero inteligível sob a forma de uma identidade de gênero. A luta política travada por estes corpos passa, necessariamente, pelo combate à vulnerabilidade e pela reorientação epistemológica que vise à produção de conceitos e a teorias contrapostas à matriz heterossexual. Não se trata de uma visão assimilacionista do movimento LGBTQ, respaldada nos ideais iluministas, na falácia da igualdade de gênero e no empoderamento de minorias sexuais e de gênero (BOURCIER, 2020). Trata-se de uma revisão radical das condições que nos tornam sujeitos sob o neoliberalismo, porém reconhecendo a impossibilidade de se travar uma luta *fora* deste sistema de enunciação.

## 2.2. TEORIA *QUEER* E DIÁLOGOS COM JUDITH BUTLER

Após alguns apontamentos iniciais sobre as categorias trabalhadas por Butler, como a performatividade, a abjeção e a matriz heterossexual, torna-se necessário compreender a emergência da teoria *queer* enquanto um campo fértil de investigação. Apesar de não existir um projeto teórico unitário, definimos a teoria *queer* como uma proposta de deslocamento das categorias binárias de gênero e sexualidade. Além de rejeitarmos a noção de um novo paradigma científico, argumentamos que o *queer* se apresenta mais como uma reivindicação política e epistemológica da diferença, fundamentada na contestação daquilo que se edifica

enquanto hegemônico. A forma particular como autoras e autores desenvolvem essa crítica será tratada como parte desse projeto.

É difícil atribuir um marco temporal para a teoria *queer*, mas seguiremos Souza (2016) quando reconhece a influência do pós-estruturalismo na proliferação de discursos que se voltam contra o binarismo de gênero e criticam a concepção iluminista de sujeito. Conforme vimos em Butler (2018a, 2020), o gênero enquanto estilização repetida do corpo é pensado em relação a um quadro normativo rígido, que confere inteligibilidade aos corpos cujas performances estão mais coerentes com as normas sociais. No geral, as teóricas e os teóricos pós-estruturalistas repensam esse modelo normativo, questionando sua estabilidade e a-historicidade, mas reconhecendo os efeitos de verdade produzidos pela repetição e reiteração da norma.

Embora a noção foucaultiana de um dispositivo da sexualidade seja amplamente utilizada para se pensar a concatenação entre corpos, prazeres, poder e sexualidade, é somente na década de 80 que encontramos as condições de emergência da política e teoria *queer* enquanto tal. No auge da epidemia de HIV/aids, sinalizamos duas vertentes discursivas que circularam com mais intensidade e compuseram o contexto de produção intelectual e ativista *queer*: 1) a da moral e 2) a da saúde pública. No campo da moralidade, destacamos o recrudescimento do estigma e o fortalecimento do discurso conservador com relação à homossexualidade, que foi capaz de produzir uma narrativa poderosa de que a aids seria um câncer gay (CÔRREA, 2016). No campo da saúde pública, sinalizamos a confluência perversa entre um discurso biopolítico de proteção da vida e a ascensão do projeto neoliberal, que cunha a noção de um sujeito empreendedor de si. Sob essa perspectiva, a contração do HIV representaria a falha no cuidado de si, e, portanto, o corpo infectado deveria ser individualmente responsabilizado. Nesse sentido, a neoliberalização da resposta à epidemia de HIV/aids desconsidera seu caráter estrutural e social, oferecendo barreiras para o endereçamento de problemas vinculados à desigualdade, discriminação e exclusão social (SEFFNER e PARKER, 2016).

No contexto da epidemia de HIV/aids, a moralização do sexo é reiterada pelo discurso médico e religioso, endossa toda uma ordem heterossexual e repatologiza a homossexualidade a partir da noção da noção de risco biológico (PELÚCIO e MISKOLCI, 2009). Sob essa lógica, a homossexualidade não era somente uma condição patológica, mas patogênica (DANIEL, 2018), na medida em que as práticas homossexuais eram tidas como a causa da proliferação do HIV. A sodomia e a promiscuidade eram colocadas na literatura médica como práticas e estilos de vida que ofereceriam maior risco de contração do vírus (POLLACK, 1990), mas o debate sobre o estigma e discriminação social ainda era insipiente nos anos iniciais da epidemia. Foi

somente a partir das reivindicações feitas pelos movimentos sociais que a medicina e o Estado se abrem para pensar nos aspectos socioestruturais e nos entrelaçamentos de gênero, classe, raça e sexualidade influentes na produção do estigma.

As disputas travadas pelo movimento social evidenciam que houve uma forte resistência ao discurso conservador sobre o sexo, principalmente pelo fato de o HIV/aids ter atingido muito mais do que a população homossexual. A própria ciência médica precisou rever suas categorias para abranger um espectro amplo de práticas sexuais e de sujeitos que não se identificavam como heterossexual/homossexual, o que deu origem à sigla HSH (Homens que fazem Sexo com Homens). No movimento social, essa reivindicação era uma forma de se opor aos regimes sexuais normativos, que lastreavam o controle da sexualidade na prática sexual reprodutiva e rotulavam outras expressões sexuais como anomalias. Aqui, o ponto comentado por Louro (2001) refere-se às novas dinâmicas dos movimentos sexuais e de gênero, que, embora sigam com a luta identitária voltada para a inclusão social e para a conquista de direitos, também passam a desafiar as fronteiras dicotômicas impostas pelas categorias homem/mulher, masculino/feminino, heterossexual/homossexual. Para a autora, o objetivo dessa política pós-identitária era confrontar a normalização fundada na heterossexualidade compulsória.

Como vimos em Butler (2020), a inteligibilidade dos corpos está atrelada à matriz heterossexual, e a posição de abjeção é atribuída àqueles que não se conformam com os enunciados produzidos no seio dessa matriz. Em um cenário de morte e de pânico moral (MONTEIRO e VILLELA, 2019) decorrente dos discursos moralizantes sobre o HIV/aids, há uma reação de resistência ao lugar de abjeção. O próprio movimento feminista e o movimento LGBT foram internamente tensionados por conta de uma aproximação assimilacionista com o neoliberalismo, representada hegemonicamente como os ativismos liberais. Como lembra Louro (2001), era cada vez mais difícil de silenciar as vozes discordantes, que se colocavam contra à face excludente das políticas identitárias. Denunciavam a emergência de centros no interior de periferias: os movimentos feminista e gay, que nascem da pretensão de criar espaços para sujeitos marginalizados, privilegiam a experiência de mulheres cis, brancas e heterossexuais, ou de homossexuais brancos de classe média. Assim, surge a necessidade de um novo modo de fazer política que superasse o identitarismo.

Nesse contexto, o termo *queer*, que era utilizado pejorativamente para se referir a sujeitos não conformes, é ressignificado e tomado como nome da própria teoria insurgente que contestaria a fixação de identidades. Ao apostar na positivação do insulto, a teoria *queer* evidencia a subversão e reivindica a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada (LOURO, 2001).

Por outro lado, Warner (2004) não refuta a tolerância e igualdade (*equal status*) enquanto objetivos do ativismo *queer*, mas enfatiza o confronto às instituições regidas por uma ordem heterossexual. Para Souza (2016), é importante destacar que não há oposição à heterossexualidade em si, mas à heteronormatividade, isto é, à norma compulsória que postula a heterossexualidade enquanto modelo normal e natural (pp. 33–34).

Em seu arcabouço teórico e conceitual, o *queer* sinaliza uma aproximação com as categorias corpo, sexualidade e desejo. Ainda no início da década de 90, encontramos uma problematização curiosa de Warner (2004):

Diante dessas questões, a teoria *queer* está se abrindo na mesma direção que o feminismo quando as feministas começaram a tratar o gênero cada vez mais como a categoria primária para a compreensão dos problemas que não pareciam ter a ver com o gênero inicialmente. O panorama é que a teoria *queer* pode requerer os mesmos tipos de revisão de seus discursos social e teórico que o feminismo teve, apesar de que nós ainda não sabemos o que seria tornar a sexualidade a categoria primária para a análise social – e se, de fato, a “sexualidade” é uma base conceitual adequada para a teoria *queer* (p. xiv-xv, tradução nossa).

Nessa passagem, fica nítida uma teoria *queer* que, desde muito cedo, está aberta à contestação e à dúvida. Chama a atenção a analogia entre as categorias “gênero” e “sexualidade” enquanto ordenadoras do ativismo feminista e *queer*, respectivamente. Ao referir-se ao gênero como uma categoria primária, é inevitável enquadrá-lo na perspectiva teórica de Scott (2019), quando definiu o gênero enquanto a forma primária de significação das relações de poder. Nesse sentido, há um esforço neste projeto inicial da teoria *queer* em conferir à sexualidade um estatuto de categoria útil para a análise social, reforçando, também, as imbricações entre sexualidade e poder que já tinham sido postuladas por Foucault (2020).

Sobre isso, Seidman (2007) afirma que os estudos *queer* deslocam o debate sobre a homossexualidade para a sexualidade enquanto um elemento-chave para o controle social. Na teoria de Foucault (2020), isso aparece mais expressamente na teorização do biopoder, que integra o controle da sexualidade nas estratégias de gestão da população. Aqui, o dispositivo da sexualidade reúne um conjunto heterogêneo de instituições, leis, saberes e discursos que versa sobre quais vidas são possíveis na modernidade. Nesse sentido, Foucault (2020) visualiza a forma como sexualidade e poder estão acoplados e operam na produção de um corpo individual e coletivo, fazendo com que a sexualidade seja um campo privilegiado de intervenção.

Além de Foucault, a teoria *queer* resgata teóricas do feminismo lésbico, como Monique Wittig, Gayle Rubin e Adrienne Rich. O tensionamento entre a naturalização de uma ordem social heterossexual e as vivências de sujeitos dissidentes já era alvo de críticas no feminismo lésbico, como aponta Wittig (1980) quando denuncia a significação da mulher a partir de sistemas de pensamento heterossexuais. Para a autora, a heterossexualidade ordena a produção de conceitos e relações sociais que não oprimem somente homossexuais, como também toda e qualquer diferença (*outro*) que não se inscreve nos limites da normatividade.

Na disputa pela desnaturalização da heterossexualidade no movimento feminista, Rich (2010) apresenta, ainda em 1980, a noção de heterossexualidade compulsória que será recorrentemente vista na teoria *queer*. Seu ensaio contesta a organização do desejo em torno do homem e da objetificação da mulher, reivindicando o *continuum lésbico* para validar práticas sexuais e relações sociais que se inserem às margens da lógica heterossexual (RICH, 2010). Isso serviu de base para a teoria *queer* questionar a internalização da heteronormatividade em relações não heterossexuais. Ao adentrar no campo da subjetividade, autoras e autores investigam o poder e força normalizadora da heteronormatividade mesmo na vida de gays, que reproduzem os ditames de uma heterossexualidade reprodutiva e a hierarquização de posições sexuais (MISKOLCI, 2009).

Em Butler (2018a), encontramos a importante contribuição de que a heterossexualidade compulsória estaria por trás do binarismo de gênero, e, por isso, a autora foi uma das primeiras a ser associada à teoria *queer*. De modo mais geral, Seidman (2007) indica que uma chave de análise para a teoria *queer* tem sido a crítica à normalidade sexual, que foi defendida no interior da própria ciência e cria padrões de regulação do comportamento sexual. Para Miskolci (2007a), a aproximação da teoria *queer* com o método desconstrutivista de Derrida dá origem a uma crítica mais radical às estratégias de normalização dos comportamentos, o que vai além da agenda de pesquisa de autoras e autores associados ao construtivismo social. Nesta, reconhecer os processos de tornar-se homem ou mulher nem sempre rompeu com a lógica binária, uma vez que também reafirmou a própria narrativa inescapável das identidades.

É importante destacar que a política *queer* não tem como objetivo a implosão do movimento social identitário, mas problematiza os limites da representação social quando já existe um sujeito presumido (BUTLER, 2018a). Miskolci (2009) defende que o papel do *queer* é “apontar as armadilhas do hegemônico em que se inserem e permitir alianças estratégicas entre os movimentos que apontem como objetivo comum a crítica e contestação dos regimes normalizadores” (p. 152). Ressaltamos que a política de alianças é um ponto forte de

convergência de autoras e autores *queer*, pois há uma defesa de políticas não segregacionistas e, ao mesmo tempo, não assimilacionista. O problema da assimilação dos movimentos sociais é tratado por Irineu (2014) sob a lógica do homonacionalismo, que diz respeito à apropriação de pautas identitárias (gênero e sexualidade) em alguns territórios nacionais a despeito da reiteração do modelo familista, racista, sexista e homofóbico que impera no projeto neoliberal. Para a autora, a defesa de direitos para a população LGBT pode ser integrada à agenda e à geopolítica da direita, pois a cidadania liberal não contesta a lógica de funcionamento do capitalismo neoliberal.

Aqui, cabe destacar um deslocamento teórico com relação à proposta teórica e metodológica *queer* dos anos 90. Embora as categorias “sexualidade” e “desejo” permaneçam associadas à teoria *queer*, a primeira década dos anos 2000 contou com problematizações voltadas para a globalização e, por isso, criou uma aliança entre a teoria *queer* e estudos pós-coloniais (MISKOLCI, 2009, p. 160). Nesse cenário, as intersecções entre raça e sexualidade ganham um lugar de destaque para teorizar a abjeção em sua dimensão subjetiva (produção do corpo abjeto) e em sua dimensão geopolítica (a distribuição espacial desses corpos).

### 2.3. PROLIFERAÇÕES CRÍTICAS: *QUEER*, NEOLIBERALISMO E TEORIA CUIR

É sempre bom lembrar que a organização de alguns movimentos sociais críticos ocorre no mesmo período histórico em que o projeto neoliberal se alastra pelo Ocidente. Nesse meio, o ativismo *queer* questiona a forma como o neoliberalismo esteve associado à criação de homonormatividades, principalmente por meio da inclusão de gays e lésbicas pelo consumo. Sobre isso, Trevisan (2017) pensa na emergência de uma homossexualidade *clean*, que compactua com os valores de uma sociedade burguesa e reivindica o acesso ao mercado consumidor. Segundo Drucker (2017), uma lógica voltada para o mercado e para o consumo é incorporada na vida de algumas pessoas LGBTI, criando uma comunidade gay/lésbica normalizada e integrada, mesmo que periféricamente, a uma ordem heterossexual. Isso não significa que a resistência *queer* tenha arrefecido, mas fica cada vez mais evidente a institucionalização de uma normalidade gay neoliberal.

Na segunda década do século XXI, testemunhamos disputas em torno do acesso a direitos de cidadania, o que culminou na legalização do casamento homoafetivo em diversos países da América do Norte, América Latina, Europa e Oceania. No contexto francês, Bourcier (2020, pp. 32–36) observa as contradições que permeiam a retórica de concessão de direitos humanos aos “bons homos”, uma vez que a adesão de alguns gays e lésbicas à lógica do casamento e da

procriação não ajuda a combater formas de exclusão que operam por meio da racialização e da transfobia, por exemplo. Para Clarke (2011, pp. 27–29), a institucionalização do casamento gay representa uma tensão entre *queerizar* ou *heterossexualizar* (“*queering* or *straightening*”) o corpo nacional. Para o autor, a incorporação de gays e lésbicas no quadro regulatório do Estado é limitada, e os efeitos do reconhecimento enquanto sujeito são discutíveis, uma vez que estruturas raciais e classistas operam no sentido de colocar determinados corpos em uma zona limiar, e, portanto, de limitar o acesso a liberdades e direitos previstos em lei (CLARKE, 2011). Compreendendo esses atravessamentos de raça, classe e nação, Bourcier (2020) argumenta que políticas liberais como o casamento homoafetivo estão inseridas em um contexto macrossocial de desmantelamento da ajuda social, em que o Estado delega à família a responsabilidade pela reprodução e pelo trabalho de cuidado. Nesse ponto, o autor se aproxima de Cooper (2017), quando sugere que a crise do Estado fordista e o fim da estabilidade no trabalho fizeram com que os economistas neoliberais colocassem a família como instituição capaz de reestabelecer a segurança. Aqui, os laços de solidariedade intrafamiliar são vistos como alternativas para a destruição de outras formas de solidariedade sob o capitalismo neoliberal. Alternativamente, Bourcier (2020) defende formas *queer* e trans de sociabilidade e reprodução social, que rompem com a família nuclear heterossexual. Na concepção do autor francês, as disputas envolvendo a família e a nação fazem parte de uma narrativa biopolítica, em que gays e lésbicas se consolidam enquanto grupos populacionais e passam a ser geridos conforme uma lógica da segurança (BOURCIER, 2020). Eles são nacionalizados e integrados aos aparelhos do Estado, sob a promessa de que, assim, desfrutariam dos benefícios de um conjunto de tecnologias securitárias. Uma chave analítica que integra a perspectiva *queer* e a biopolítica é criativamente levada adiante por Preciado (2014, 2018) para pensar o corpo como espaço de intervenção mediada por biotecnologias. Em *Manifesto Contrassexual*, Preciado (2014) reitera o conceito foucaultiano de tecnologia enquanto dispositivo de poder voltado para regulação dos corpos e dos prazeres. Nesse sentido, a própria heterossexualidade seria uma tecnologia social cujas práticas produzem identidades de gênero, de modo que o projeto contrassexual defende a subversão das tecnologias a partir de usos e formas alternativas de prazer-saber (PRECIADO, 2014). Contudo, é somente em *Testo Junkie* que Preciado faz uma junção entre a leitura *queer* sobre gênero e sexualidade com a gestão biopolítica, que se encontra no cerne das dinâmicas de um tecnocapitalismo avançado. Aqui, Preciado (2018) nos é particularmente útil por denunciar a artificialidade do corpo produzido e mediado por um emaranhado de biotecnologias, que podem ser tanto novas formas de controle como de resistência e agência.

No biocapitalismo, as fronteiras entre natureza e cultura são diluídas por intervenções prostéticas, hormonais e moleculares.

Em diálogo direto com Preciado e Foucault, Pereira (2012) denuncia uma lógica biopolítica que não se aproxima da realidade nos trópicos, em que a produção de corpos precários sustenta o regime europeu de proteção à vida. Além disso, as experiências locais mobilizam regimes discursivos significativamente diferentes daqueles vinculados à biotecnologia de Preciado. Ao trazer a história de vida de Cida, travesti do interior mineiro, Pereira (2012) retrata um conjunto complexo de mediadores que conformam o corpo, que vão desde a hormonização induzida por um médico que a bolinava até rituais religiosos vinculados à umbanda. Aqui, o autor tensiona a noção de sujeito e subjetividade defendida por Preciado (2018), quando reivindica a relativa soberania de si para a produção da ação subversiva, mas ignora marcadores de raça, classe, nação e religião.

Assim, um ponto de tensão na teoria *queer* é uma excentricidade nem sempre compreendida como ex-cêntrica. A centralização dos processos subjetivos que diziam respeito a experiências do Norte Global mina a possibilidade subversiva que a teoria tanto defendia. Não existe teoria subversiva *per se*. Teóricos “do lado de cá da linha do Equador” (PEREIRA, 2012 p. 20) propõem um olhar para histórias locais, apropriando-se do aparato teórico-metodológico desconstrucionista. Por isso, a proposição de uma teoria *queer* nos trópicos (PEREIRA, 2012) defende uma abertura a novas gramáticas e outros modos de produção do corpo, que transitam pelos fármacos de Preciado, por saberes locais e por diferentes matrizes religiosas, por exemplo. Em uma crítica ainda mais ácida, Gargallo (2020) questiona se há movimento *queer* na América Latina, embora existam pequenos grupos que se orientem por sua lógica desestabilizadora. Na visão da autora, as lutas que reivindicam uma afirmação identitária são expressivas na América Latina, uma vez que entram em contraponto ao racismo, à exclusão, à negação e à exploração material (GARGALLO, 2020, p. 61). Alternativamente, Rea (2020) sinaliza a necessidade de se produzir uma crítica *queer* racializada, que rejeite a “narrativa euroamericanocêntrica do progresso e da modernidade” (p. 70), mas não descarte por completo o posicionamento político e epistemológico do ativismo *queer*. Trata-se de reconhecer uma agenda teórica que leve em consideração a dissidência em sua interseccionalidade, recusando uma “única *gayness*” (p. 75), que identifica homossexualidade e branquitude com os projetos neocoloniais disfarçados em agendas de direitos humanos (REA, 2020). Tanto Gargallo (2020) quanto Rea (2020) criticam o *status* privilegiado da teoria *queer* no Sul global, pois chega como algo moderno e sofisticado em sua linguagem. Embora a própria teoria *queer* seja crítica à modernidade, ela é importada



como mercadoria *chic*, envernizada pela língua inglesa e pelo robusto diálogo filosófico. No Brasil, sua porta de entrada foi pela universidade, e não pelo movimento social (PELÚCIO, 2014). Quando chega à América Latina, há uma contraditória identificação com os caminhos institucionais que vinha tomando o movimento LGBT (GARGALLO, 2020) e também com práticas homonormativas e homonacionalistas (REA, 2020).

A partir da mesma insurgência defendida pelo *queer*, autoras e autores passam a se engajar com reescritas *cuir*. Dificilmente o termo *queer* terá uma tradução que mantenha seu significado na língua inglesa, mas há um esforço para deslocar seus sentidos com o uso dos termos *cuir*, *cu* (PELÚCIO, 2014), *viado*, *bicha* ou *transviado* (BENTO, 2014). A tradução é uma operação política de leitura (BOURCIER, 2014), e não há a intenção de se produzir uma identidade semântica (*queer* = *cuir*), mas justamente de tensionar as diferenças. Assim, as proliferações críticas da teoria *queer* no Brasil dialogam com os feminismos negro, decolonial e pós-colonial, ampliando os horizontes teóricos para abarcar marcadores de raça, nação e religião, que foram recorrentemente apagados nas experiências *queer* no Norte.

Com Bento (2014), pensamos no potencial epistemológico e político da produção de novos corpos teóricos e conceituais, que desafiam e deslocam as verdades científicas materializadas sob os construtos médico/psi (p. 51). Seguindo a argumentação butleriana, os estudos transviados reafirmam a leitura de performances de gênero enquanto paródias, enfatizando as negociações e disputas discursivas que ocorrem a partir das experiências trans (BENTO, 2014). De modo mais provocativo, inspirada em Néstor Perlongher e mobilizando a noção de antropofagia, Pelúcio (2014) advoga por uma teoria *cu*, que pretende criar gramáticas e teorias próprias para falar das nossas experiências.

“Falar em uma teoria *cu* é acima de tudo um exercício antropofágico, de se nutrir dessas contribuições tão impressionantes de pensadoras e pensadores do chamado norte, de pensar com elas, mas também de localizar nosso lugar nessa “tradição” porque acredito que estamos sim contribuindo para gerar esse conjunto farto de conhecimentos sobre corpos, sexualidades, desejos, biopolíticas e geopolíticas também” (PELÚCIO, 2014, p. 71).

A aposta nesse modo de produção do conhecimento rejeita o lugar que nos é atribuído em uma economia política do saber. Em uma “geografia anatomizada do mundo”, o Sul global é o *cu* e acima dele fica a cabeça pensante, o que sugere uma separação entre os espaços de produção e experimentação do conhecimento científico (PELÚCIO, 2014, p. 77). Quando compreendemos

as dinâmicas que entrelaçam dicotomias supostamente opostas (nós/outro; civilizados/bárbaros; centro/periferia), desnaturalizamos a hegemonia enquanto lugar privilegiado e estático de enunciação, uma vez que ela necessariamente exige a reiteração subalternidade. Assim, reivindicamos teorias que emergem do cu do mundo (PELÚCIO, 2014), que rompem com o processo reiterativo de pintar a modernidade como ponto de chegada.

#### 2.4. A CULTURA *DRAG QUEEN* E A SUBVERSÃO DO GÊNERO

Quase como um bufão, a *drag* nasce teatralmente da vida cotidiana e vai assumindo seu devido lugar sob as luzes da ribalta. Equilibrando-se precariamente sobre a linha do teatro e da vida, o personificador feminino tem seus lampejos de ascensão e sombra no decorrer da história (AMANAJÁS, 2015, p. 22).

O ato de vestir-se como mulher existiu em diferentes períodos históricos, como na Grécia clássica, na Europa medieval, na Indonésia do século XIII, na Índia do século XVII e na tradição japonesa *kabuki*<sup>13</sup> (AMANAJÁS, 2015). Nessas sociedades, a inserção de mulheres no teatro era restrita ou proibida, fazendo com que os papéis femininos fossem performados por homens que seguissem a arte transformista. Durante o período elisabetano, a Inglaterra promoveu o teatro e consagrou um estilo de dramaturgia que rompia com a Igreja. Nesse contexto, William Shakespeare se torna um dos mais renomados dramaturgos, e especula-se que suas peças carregavam a marcação DRAG (*dressed as a girl*) na descrição das personagens femininas (AMANAJÁS, 2015). Embora não se saiba a veracidade disso, a sigla DRAG ainda é conhecida, no imaginário popular, como uma referência ao ato de vestir-se como mulher.

No Brasil, foram artistas transformistas do início do século XX que precederam as *drag queens* como conhecemos desde os anos 90. Em um trabalho memorialístico, Veras (2021) resgata fragmentos da trajetória profissional de Norberto Américo Aymonino, que interpretava Aymond em diversos palcos do Brasil e, em especial, do Rio de Janeiro. Dos anos 20 até meados dos anos 50, o artista argentino conquistou considerável popularidade e foi reconhecido por corporificar “uma mulher elegante, luxuosa e dona de uma voz lírica, com a qual imitava as

<sup>13</sup> O Kabuki é uma das formas clássicas do teatro japonês do final do século XVI e início do XVII. Inaugurado por uma mulher chamada O-Kuni, misturava o humor, a dança e inovações eróticas, e prometia uma forma de entretenimento popular bastante distinta do modelo aristocrático do teatro Noh (BAKER, 1994). Em 1628, o Kabuki foi proibido no Japão, por ser associado à prostituição e à imoralidade. Daí em diante, foi continuado sob a interpretação de homens. Para conhecer mais sobre o Kabuki, indicamos as considerações de Baker (1994, pp. 63-74) sobre a história da personificação feminina na China e no Japão.

conhecidas cantoras populares da época” (VERAS, 2021, p. 476). Apesar do apagamento da memória LGBTQIA+ no país, a autora evidencia o sigilo como uma estratégia de Norberto para lidar com a hostilidade e marginalização decorrentes da condenação moral do tensionamento das normas de gênero.

Veras (2021) defende que a história de Norberto se tornou matéria de jornais em função das apresentações pomposas e requintadas, distantes daquelas realizadas por transformistas marginalizados, como Madame Satã. Homossexual, negro e periférico, João Francisco dos Santos não teve a mesma visibilidade que Norberto, embora performassem no Rio de Janeiro durante o mesmo período. Sua biografia foi resgatada pelo movimento LGBTQIA+ nos anos 1990, quando foi consagrado um dos ícones dessa luta (VERAS, 2021).

Em setembro de 1953, a transformista Ivaná, interpretada pelo português Ivan Monteiro Damião, ganha notoriedade ao aparecer na capa da revista *Manchete*, uma das mais influentes da época. Conforme Lion (2015), Ivaná provocava estranhamento por apresentar uma performance de gênero destoante da norma, mas, mesmo assim, foi bem-sucedida em sua carreira de atriz. A ambiguidade aparecia na expressão corporal que mesclava masculinidade e feminilidade, de modo que o ambiente artístico se mostrava um espaço possível para a transgressão (LION, 2015).

Tanto nas histórias de Aymond quanto de Ivaná, existe uma discussão acerca do travestismo e da possibilidade de se classificar Norberto e Ivan como travestis. Embora isso carregue certo entendimento de como essas classificações eram mobilizadas à época, concordamos com Veras (2021, p. 478) quando afirma: “Essas categorias têm sua historicidade e a identificação pessoal passa por processos que têm a ver com o autoconhecimento em diálogo com as lutas sociais de seu tempo. Essas categorias e o valor que hoje atribuímos a elas não existiam para Norberto”. Até hoje, há uma multiplicidade de usos dos termos transformista, travesti e trans, de modo que a própria *drag queen* é confundida com uma identidade trans/travesti.

A polissemia do termo “travesti” é discutida por Cruz (2020) no contexto dos concursos *Miss Gay Internacional by Theatron*, realizado em Bogotá, Colômbia. Segundo o autor, existe uma disputa entre os produtores, os participantes e os espectadores com relação à participação de mulheres trans. Diante do questionamento de espectadores acerca da participação de travestis em um evento direcionado para o público gay, a produção responde que as participantes seriam, na verdade, homens transformistas (CRUZ, 2020).

Vale ressaltar que, na primeira edição do concurso, em 2001, o termo *transformista* ainda não havia caído em desuso em detrimento ao termo *drag queen*, como hoje. Embora Cruz (2020)

se refira à vencedora do *Miss Gay Internacional* de 2016, Saphira Von Teese, como uma transformista, a artista se identifica como *drag queen* em suas redes sociais. Ainda, ressaltamos que o uso do termo *transformista* é relativamente usado em países de língua espanhola (em comparação ao Brasil e a países anglófonos), mas a internacionalização do concurso abre portas para o uso predominante, entre as participantes, do termo *drag queen*.

De qualquer modo, Cruz (2020) contribui no sentido de apontar a discriminação que ocorre em um meio que supostamente foi criado para incluir grupos minoritários na sociedade. O elemento-chave para a distinção entre transformistas e travestis reside no caráter transitório ou permanente da performance de gênero, o que significa que os processos de hormonização e modificação cirúrgica do corpo funcionam como critérios de identificação trans/travesti, enquanto transformistas não buscam a transição de gênero (CRUZ, 2020). Contudo, o caráter conservador e despolitizante dessas definições reside na exclusão de artistas trans/travestis do meio transformista/*drag queen*, que permanece dominado por homossexuais masculinos. Se o ato de se vestir como mulher é tido como um fim em si mesmo, então a arte *drag* e seu potencial transgressor da performance de gênero são reduzidos à reiteração (mesmo que a título de tributo) de estéticas femininas padronizadas.

A *drag* pode ser (e recorrentemente é) mais inclusiva. Mulheres cis, trans e travestis também podem se apropriar de estilos *drag* e performar na noite. Conforme Vencato (2005), os elementos fundantes da arte *drag* são: 1) a temporalidade, pelo tempo em que está montada, desmontada e em montagem; 2) a corporalidade, por permitir a recriação estética e os modos de expressão do corpo; e 3) a teatralidade, por estar intimamente vinculada ao teatro, à performance, à hipérbolização do desejo e à fantasia. Apesar de estar comumente associada à transformação do corpo tido como masculino em um corpo reconhecido como feminino, nada impede que artistas trans e travestis também se montem e corporifiquem estéticas alternativas. Concordamos com Gadelha (2009), quando reconhece na montagem uma transformação corporal a partir da qual as *drag queens* e os artistas transformistas vivem novas identidades e gêneros. O corpo-paródia é envolvido por discursos lúdicos e satíricos, cuja teatralidade é ambigualmente vivida pelo mesmo corpo que ensaia “uma resistência frente às normas dominantes de masculinidade e feminilidade vigentes na sociedade” e, por outro lado, é segmentarizado “por interesses capitalistas, uma vez que a montagem *drag* serve propósitos de lucro, se não das personagens, ao menos de quem as contratam ou que de algum modo lucram com a imagem delas” (GADELHA, 2009, p. 51). Nesse sentido, a *drag* se encontra em condição de vulnerabilidade no mercado da diversão e, embora exista um prazer associado à arte que

transforma o corpo, há pouco ou nenhum retorno econômico para o artista. Atravessado por vulnerabilidades sociais e econômicas, o corpo LGBTQ que performa *drag queens* transita em realidades glamourizadas, reforçadas por imagens midiáticas, e desglamourizadas, quando fora dos palcos (GADELHA, 2009).

Segundo Amanajás (2015), o glamour passa a ser um elemento valorizado na estética feminina ocidental, abrindo espaço para novas possibilidades de se fazer *drag* no contexto dos anos 40 e 50. Até então, a dama pantomímica era a forma predominante de *drag queen*, que chamava a atenção pelo carisma e personalidade cômica (AMANAJÁS, 2015). De acordo com o autor, essa personificação feminina dialogava com o cotidiano das mulheres de classe média no início do século XX, retratando temáticas relacionadas ao casamento, trabalho doméstico e comportamentos socialmente lidos como femininos. Entretanto, Bragança (2019) atribui o colapso desse modelo de personificação feminina a dois grandes momentos históricos: 1) a I Guerra mundial, que enaltece a virilidade masculina e a mulher trabalhadora; 2) a II Guerra, que trouxe um desenvolvimento tecnológico responsável pela popularização dos aparelhos televisivos. Na sequência, a influência da televisão, da cultura pop e dos movimentos feminista e gay afeta diretamente a estética *drag* e os formatos de entretenimento (AMANAJÁS, 2015). A espetacularização da cultura promoveu um novo estilo *drag* que personificasse ícones pop da vida real e, com isso, aproximamo-nos dos processos de citacionalidade e celebração de artistas pop.

Com isso, pensamos outro aspecto da cultura de massas, que serviu como um conjunto de referências estéticas e performativas para *drag queens*. No mundo ocidental, algumas celebridades, como “Judy Garland, Marilyn Monroe, Betty Davis, Barbra Streisand, Cher, Diana Ross, Madonna, Etta James e tantas outras proporcionaram a todos os personificadores femininos um vasto material e desejo de magnificar suas performances” (AMANAJÁS, 2015, p. 18). Em Nova York, as rebeliões de Stonewall de 1969 são protagonizadas por figuras amplamente reconhecidas por subverterem as normas de gênero, como Sylvia Rivera e Marsha P. Johnson (BRAGANÇA, 2019). No Brasil, é importante ressaltar que o mesmo período foi vivido em meio à ditadura militar e sua repressão de gênero. Contudo, não houve aceitação pacífica do controle violentamente exercido por militares. Como mostra Bragança (2019), houve o florescimento de cenas culturais gays em grandes centros urbanos, de modo a criar todo um circuito de sociabilidade homossexual para além dos teatros. Os teatros de revista, glamorosos e cômicos cenários que acolheram Ivana na década de 50, perderiam espaço para o

teatro do rebolado (mais próximo do obsceno), para os bares, cafés e casas noturnas que apareciam nas cidades (BRAGANÇA, 2019).

Para Lion (2015), é justamente durante os anos 60 que a travestilidade passa a ser mais compreendida como uma questão de identidade entre as artistas, e não somente como uma questão estética da cena teatral. Há crescente politização da cultura LGBT, que culminou na emergência do jornal *Lampião da esquina*, no final da década de 70, a partir da consolidação daquilo que conhecemos como o movimento gay. No Norte global, a noção de *drag queen* já era popularmente conhecida, e, embora suas performances não girassem em torno de temáticas políticas, as artistas *drag queens* foram símbolo da luta por direitos gays e representavam, em si, um ato político (AMANAJÁS, 2015).

Ainda na década de 70, vemos dois importantes grupos artísticos que contribuíram para a proliferação de expressões corporais. O primeiro, o *Dzi Croquettes*<sup>14</sup>, provocou, desestabilizou e transgrediu os limites de gênero antes mesmo de a teoria *queer* existir. À época, os corpos dúbios dos artistas do *Dzi Croquettes* eram lidos como andróginos, uma vez que combinavam elementos típicos da masculinidade viril (a barba, os pelos e a musculatura torneada) e da feminilidade glamorosa (as vestimentas, os adornos e a maquiagem). “Nos palcos, revelavam-se uma multiplicidade de formas de ser e de desejar, dismantelandando não somente a ordem heteronormativa, mas desorientando obliquamente a força repressiva da ditadura, pela expressividade política de suas performances” (NETO, CHAVES e NÓBREGA, 2018, p. 209). A figura emblemática do *Dzi Croquettes* foi enaltecida no movimento gay do final da década de 70, e, embora o grupo não tenha perdurado, obteve sucesso inquestionável no Brasil e na Europa.

Além dos *Dzi*, as Divinas Divas<sup>15</sup> tiveram grande repercussão na cultura brasileira. Protagonizado Rogéria, Valéria, Jane Di Castro, Camille K, Fujika de Holliday, Eloína dos Leopardos, Marquesa e Brigitte de Búzios, o grupo de artistas transformistas Divinas Divas abalou o teatro Rival, no Rio de Janeiro, e mobilizou a arte para consolidar a luta pelo espaço das travestis na sociedade brasileira. Thurler e Azvdo (2019) lembram que tanto as Divinas Divas quanto os *Dzi Croquettes* tiveram grande influência da cultura americana e fazem referência aos shows da Broadway. Nos palcos, essas artistas retomavam o glamour, a estética

---

<sup>14</sup> Para conhecer melhor o trabalho do grupo, recomendamos o documentário *Dzi Croquettes* (2009), dirigido por Tatiana Issa e Raphael Alvarez, distribuído pelo Canal Brasil e acessível no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=OGrIMj-4UWc>.

<sup>15</sup> Disponível no Netflix, o documentário *Divinas Divas* (2016), produzido Leandra Leal, reúne as oito divas na montagem de um exclusivo espetáculo para comemorar os 50 anos de carreira.

extravagante e os adereços que transmitissem uma estética refinada. O trabalho de mimetizar uma feminilidade valorizada no contexto da indústria cultural nunca foi fácil. A diva, como colocam Gadelha (2009), Thurler e Azvdo (2019), representava a mulher rica, a moda de luxo e a personalidade das divas do *pop* nos contextos da década de 60 e 70. Não à toa, uma subcultura *drag* essencialmente negra e gay nasce nos subúrbios de Nova York nos anos 80, conhecida como a *ball culture* (BRAGANÇA, 2019).

Os *ballrooms*<sup>16</sup> eram espaços marginalizados frequentados pelas camadas mais vulneráveis da sociedade estadunidense, mas onde a arte e a performance de gênero encontraram novas rotas de fuga da exploração capitalista. Tratava-se de bailes *drag* em que o público desfilava nas mais variadas categorias<sup>17</sup>. Sob o bordão *category is* (a categoria é), diversas formas de expressões corporais eram criadas e recriadas na cultura dos bailes, que é influente na cena LGBTQ+ até hoje. Nesse sentido, a década de 80 é um marco mundial na cultura *drag*, considerando, principalmente, a explosão de estilos, estéticas e possibilidades performativas.

A cultura dos bailes influenciou profundamente o conceito de *drag*, não apenas a partir da visão expansiva de que a *performance drag* não estaria atrelada à representação do gênero oposto, mas uma exploração do próprio corpo, da mimetização, do simulacro, mas também da linguagem, da dança e de sistema de redes de apoio (BRAGANÇA, 2019, p. 535).

Além de influenciar o universo da dança e criar novas performances de gênero, as *drag queens* imersas no contexto dos *ballrooms* flertaram com a arte abstrata e com formas de humor contra normativas, alavancando o que se conhece como a cultura *club kid*<sup>18</sup> e a cultura do *shade*<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> O histórico e aclamado documentário *Paris is burning* (1990) e a série televisionada pela Netflix, *Pose* (2018), retratam a cena dos *ballrooms* no contexto dos anos 80 e 90.

<sup>17</sup> Como exemplo, citamos a categoria “**realeza**”. Aqui, as participantes deveriam recriar *looks* que remetessem a estilos de realeza que vão desde monarcas renomadas na história (princesas e rainhas, como Maria Antonieta, Cleópatra) até personagens populares da mitologia ocidental, como Afrodite. As categorias podem ser uma combinação de dança e vestimenta, ou valorizar um dos dois elementos separadamente. Os jurados devem avaliar com base nos critérios de cada categoria, mas elegância e extravagância são elementos predominantes na cultura dos bailes. Vale lembrar que, no que diz respeito à dança, é a cultura dos *ballrooms* que lança o estilo *voguing*, posteriormente popularizado por Madonna.

<sup>18</sup> Trata-se de uma influência direta da estética *drag* no mundo da moda, em que são utilizados estilos extravagantes de maquiagem e vestimentas. Em montações ousadas, as artistas usariam tecidos e materiais pouco convencionais, estampas, maquiagens, perucas e adereços que explorassem a excentricidade, bem como técnicas de manipulação do corpo que caminhavam para o *punk* e *sci-fi*, ou até para a desidentificação com estéticas humanas.

<sup>19</sup> “O ato de fazer um comentário leve, mas com ligeiro desrespeito a alguém” (BRENNAN e GUDELUNAS, 2017).

Assim, são espaços que propiciam a emergência de proliferação de modos de vida alternativos e politicamente engajado com o contexto de sua época. Achatados entre a ideologia do consumo e a precarização da vida sob as recentes políticas neoliberais, o público dos *ballrooms* responde com subversão, transgressão e experimentação em vez de fantasiar uma inclusão em uma sociedade que recorrentemente o exclui. Em sua maioria, são pessoas negras e latinas *queer* que:

Comparecem aos bailes drag, porque estes estão entre um dos poucos espaços seguros aos quais têm acesso em uma América hostil. E, enquanto as rainhas dos bailes frequentemente emulam a estética da cultura americana de consumo de luxo, as performances são essencialmente encenações. Nos bailes do Harlem, a estética da riqueza é recriada com produtos roubados, encontrados, feitos à mão justamente porque drag ainda não oferece uma carreira viável, muito menos uma fama mainstream. (FELDMAN e HAKIM, 2020, p. 7, tradução nossa).<sup>20</sup>

Assim, o luxo, muitas vezes, era sustentado por práticas de furto ou pela criação de técnicas muito específicas de manipulação de materiais e substâncias no corpo. Aqui, as *drag queens* e os precursores do movimento *queer* eram verdadeiros artesãos de si.

No Brasil e no mundo, a efervescência contracultural culminou em disputas territoriais nas grandes cidades. A população LGBTQ incessantemente buscava (e ainda busca) espaços para a livre expressão do corpo, gênero e sexualidade, sendo os *ballrooms* uma especificidade desse processo mais amplo. No Brasil, as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo cristalizavam circuitos próprios de sociabilidade homossexual, que permitiram a vivência do prazer e a criação de identidades coletivas. Contudo, a emergência da epidemia de HIV/aids nos anos 80 coloca em xeque todos esses modos de organização dessa nascente comunidade. Se, até a década de 70, artistas transformistas, como as Divinas Divas, furavam a bolha e atingiam públicos heterossexuais interessados em consumir espetáculos protagonizados por travestis, agora, há uma segregação generalizada.

A insipiente arte *drag queen* dos anos 80, inspirada nos *ballrooms*, seria paulatinamente confinada em bares e casas de festa gays (AMANAJÁS, 2015). Além disso, a comunidade

---

<sup>20</sup> Original: “They attend drag balls because these are among the few safe spaces to which they have access in an otherwise hostile America. And while the queens’ ball ensembles often emulate the aesthetics of America’s luxury consumer culture, the performances are essentially play-acting. In the Harlem balls, the aesthetics of wealth are recreated with stolen, found, handmade and second-hand goods precisely because drag does not yet offer a viable career, much less mainstream fame”.



conviveria com o luto de ícones, irmãos e irmãs no meio, o que tornou os anos subsequentes um desafio árduo para os sobreviventes. Diante do impacto na cena dos shows e espetáculos *drag*, parte da comunidade aderiu aos padrões heterossexistas de sociedade (BRAGANÇA, 2019), enquanto outra parte radicalizou a militância e lutou em prol dos direitos da população LGBTQ+. Na cena *ballroom* e no movimento gay brasileiro, a criação de redes de apoio e acolhimento foi fundamental para a sobrevivência de membros.

No Brasil, ainda é possível evidenciar contradições expressivas entre a repressão militar e o crescente sucesso dos espetáculos protagonizados por travestis e transformistas. Por um lado, travestis, transexuais e artistas transformistas eram violentamente oprimidos pela polícia nas ruas. Por outro, Bragança (2019) sinaliza um cenário musical e teatral brasileiro dominado por esses grupos minoritários, o que possibilitou, inclusive, a criação, em 1977, de um concurso intitulado “Os transformistas”, exibido pela SBT e apresentado por Silvio Santos. Assim como no contexto dos *ballrooms* nos Estados Unidos, no Brasil, as *drag queens*, artistas transformistas trans e travestis são admiradas por seu potencial performativo e criativo de um corpo-arte, mesmo que brutalmente perseguidas fora dos palcos.

Uma virada significativa ocorre nos anos 90, com a popularização de algumas *drag queens* no rádio, cinema e televisão. Os sucessos de *HairSpray* (1988), *Paris is burning* (1990) e de Priscilla, a rainha do deserto (1994) trouxeram visibilidade para a cena *queer* e *drag queen* mundialmente. Em 1993, uma rara história de uma *drag queen* bem-sucedida no *mainstream* midiático começa: RuPaul debuta no topo da Billboard com seu álbum *Supermodel of the World*. A *drag queen* negra tornar-se-ia a modelo de uma das principais marcas de cosméticos, a *MAC Cosmetics*, e viraria apresentadora de programas de rádio e televisão ainda na década de 90 (FELDMAN e HAKIM, 2020). No Brasil, o fim da ditadura militar e o fortalecimento de movimentos sociais, como o feminista, gay e negro, compõem um cenário favorável para a cena *drag queen*.

Na década de 90, alguns nomes já se tornaram nacionalmente conhecidos: **Elke Maravilha**, que exibiu seu próprio programa de entrevistas na SBT em 1993; **Silvetty Montilla**, que ainda se considera ator transformista que performa *drag* na noite há 35 anos; **Márcia Pantera**, pioneira nas performances de bate-cabelo; **Kaká di Polly**, que se deitou no chão da Paulista em protesto à tentativa policial de barrar a primeira Parada Gay em São Paulo; **Nany People**, humorista que conquistou o teatro, rádio e televisão com seu carisma e talento; **Vera Verão**, humorista famosa por atuar no programa “A praça é nossa”, da SBT; **Miss Biá**, uma das pioneiras da arte *drag* no Brasil e combatente da ditadura militar; **Saete Campari**, *drag queen* e militante LGBTQ+ há

mais de 36 anos, entre muitas outras. Embora não seja uma regra, as montações *drag queen* dessa época são famosas pelo exagero: muita maquiagem, cabelos volumosos, vestidos e adereços bordados em pedraria, enchimento para desenhar a silhueta e, mais importante, uma personalidade poderosa. Hoje, esse estilo de montagem é conhecido no meio como *old-school drag*<sup>21</sup> e faz referência a essas artistas de personalidade memorável que lutaram por espaços que acolhessem a arte *drag*.

Um novo momento para a cena *drag queen* emerge em 2009, com o lançamento do programa *RuPaul's Drag Race*, em formato de *reality show*. Para Darcie, Sousa e Nascimento (2020), a competição entre as *drag queens* segue um modelo pouco usual para as produções brasileiras, familiarizadas com os formatos de *reality* como *Big Brother Brasil*, *Masterchef* ou *The Voice*. O programa apresentado por RuPaul é composto por desafios de dança, canto, atuação, comédia, costura, dublagem, maquiagem, passarela e muitos outros. Por isso, abrem-se portas para as mais diversas identidades *drag queen*, que não se restringe a uma única habilidade artística. Portanto, a busca por uma *drag superstar*<sup>22</sup> produz um espetáculo midiático que foi amplamente consumido ao redor do mundo e cujo sucesso exerce uma inquestionável influência sobre a arte *drag*.

Hoje, o programa está em sua décima quinta temporada nos Estados Unidos, mas já conta com outras sete temporadas no formato *All Stars*, onze temporadas europeias (Reino Unido, Espanha, Holanda, Itália e França), três temporadas na Tailândia, duas temporadas na Austrália e Nova Zelândia, três temporadas no Canadá e duas temporadas no Chile. Para 2023, já estão confirmadas novas temporadas no Brasil, Bélgica e Alemanha. Além disso, existem outras franquias que nasceram de *RuPaul's Drag Race* e levam *drag queens* para o universo das séries de televisão. A popularização da arte *drag* nesses produtos midiáticos transforma uma cultura marginalizada em uma plataforma que tende a celebrar e explorar mercadologicamente as artistas (DARCIE, SOUSA e NASCIMENTO, 2020).

Se os *ballrooms* ofereciam um escape temporário do capitalismo heteronormativo (FELDMAN e HAKIM, 2020), *RuPaul's Drag Race* oferece visibilidade em espaços culturalmente

---

<sup>21</sup> Mesmo no Brasil, o termo *drag old-school* é conhecido.

<sup>22</sup> Ressaltamos que a importação de palavras e expressões da língua inglesa é comum na cena *drag*, começando pelo próprio termo "*drag queen*". O estudo desse intercâmbio lexical no meio de comunidades marginalizadas seria, em si, uma pesquisa elaborada, visto que o discurso não é passivamente assimilado, mas deslocado em alguma medida. A *drag superstar* seria, no ideal norte-americano, uma combinação de diversos talentos, sobretudo daquilo que eles conhecem como *charisma, uniqueness, nerve and talent* (carisma, singularidade, ousadia e talento). Em outros contextos, criam-se novas imagens e parâmetros de uma *drag queen* de sucesso, e, portanto, a celebração dessas artistas está sempre atrelada a diferentes horizontes de possibilidade.

valorizados, fazendo com que a *drag queen* projetasse sua imagem para além das periferias de grandes centros urbanos. A possibilidade de se consolidar como personalidades midiáticas cria uma rota de sucesso para *drag queens*, mas vem acompanhada por uma crescente demanda por profissionalização e competitividade. Para Feldman e Hakim (2020), o *reality show* promove *drag queens* como empresárias de si, de modo que o processo de se tornar celebridade é atravessado pela exaltação do trabalho duro, do individualismo e de uma beleza polida. Com isso, emerge uma nova relação entre a arte *drag* e a sociedade. Seu potencial crítico e subversivo não deixa de existir, mas a cultura *drag* representada em *RuPaul's Drag Race* segue a lógica e a mecânica capitalista, em que *drag queens* se tornaram produtos midiáticos de elevado engajamento (FELDMAN e HAKIM, 2020).

No contexto atual de produção de conhecimento acerca e a partir da *drag queen*, evidenciamos uma tensão entre a celebrização e a marginalização dessas artistas (BERKOWITZ e BELGRAVE, 2010). De um lado, autores criticam a despolitização da arte *drag* quando é incorporada à lógica neoliberal de mercantilização da imagem de *drag queens* no programa *RuPaul's Drag Race*. Além de enaltecer algumas estéticas *drag* em detrimento de outra para criar um *mainstream drag* (DARIE, SOUSA e NASCIMENTO, 2020), o programa reforça algumas normas de gênero que cultuam determinadas performances de feminilidade, reitera estereótipos negativos de *queens* negras e deliberadamente colocam competidoras latinas em uma posição caricata e ridicularizada (HERMES e KARDOLUS, 2022). De outro lado, alguns estudos demonstram o engajamento político de *drag queens* fora do programa, mas utilizando-se do status de celebridade para reivindicar mudanças coletivas favoráveis à comunidade LGBTQ+ (BERKOWITZ e BELGRAVE, 2010, BARNETT e JOHNSON, 2013). Cada vez mais, os recortes de gênero, sexualidade, raça e nação são abordados no programa, colocando essa concepção de um *mainstream drag* em xeque.

No Brasil, a celebrização de *drag queens* é um fenômeno recente e posterior à *RuPaul's Drag Race*. Apesar de várias *drags* terem feito sucesso nos anos 90 e ocupado espaço na televisão, o *status* de celebridade nacional só foi alcançado a partir de 2015, pela cantora Pabllo Vittar. Naquele ano, a viralização do videoclipe *Open Bar* no YouTube rendeu uma participação (e subsequente contratação) da cantora no programa *Amor & Sexo*, da Rede Globo. Em pouco tempo, Pabllo Vittar se consolidou como uma das maiores artistas *pop* no Brasil e, mais recentemente, no mundo. Além de ser a *drag queen* mais seguida no Instagram, a cantora se tornou uma referência para a comunidade LGBTQ+ e segue se posicionando politicamente em favor de mudanças que beneficiem a vida dessa população.

A repercussão de Pablllo na mídia nem sempre foi positiva. Em 2017, a cantora teve suas redes sociais invadidas por *hackers*, que deletaram a publicação de seu videoclipe de sucesso, “K.O”, que contava com mais de 100 milhões de visualizações. A foto de perfil foi trocada por uma imagem do então deputado Jair Bolsonaro, que, no ano seguinte, venceria a corrida presidencial e colocaria a máquina pública brasileira nas mãos da extrema direita. Nos anos subsequentes, o governo bolsonarista serviu de plataforma para discursos de ódio contra grupos minoritários, como LGBTQs, população não branca, mulheres e imigrantes. A legitimação da violência neoconservadora pelo Estado instituiu um clima de insegurança e medo na vida de pessoas que desviam, em alguma medida, das convenções sociais, fazendo com que alguns corpos se tornem ainda mais vulneráveis à exclusão e à morte (MEDEIROS, 2019). Apesar de difamada e intimidada por bolsonaristas, Pablllo Vittar apoiou abertamente o candidato Luiz Inácio Lula da Silva nas eleições presidenciais de 2022, proferiu discursos de combate à LGBTQfobia e condenou a ascensão do conservadorismo sob o governo de Jair Bolsonaro.

Além de Pablllo, outras artistas *drag queen* tiveram crescente visibilidade na mídia e lançaram carreira como cantoras ou influenciadoras digitais. Glória Groove, Grag Queen, Lia Clark e Aretuza Lovi estão entre os nomes mais reconhecidos no universo da música nacional. Nos espaços digitais, Rita Von Hunty, Lorelay Fox, Penelopy Jean e Ikaro Kadoshi se destacam nas redes sociais e atraem multidões de seguidores, que são, em sua maioria, membros da comunidade LGBTQ+. Vale destacar que todas essas *drag queens* foram críticas ao governo de Jair Bolsonaro e usaram de sua influência midiática para fazer condenar os danos causados às vidas de pessoas pertencentes a grupos minoritários.

Em tempos de ascensão da extrema direita no Brasil e no mundo, muitas *drag queens* têm se posicionado politicamente e usado de seu *status* de celebridade para dialogar com a população. Nos Estados Unidos, RuPaul e outras *drag queens* fizeram campanha contra Donald Trump e incentivaram a participação política no período eleitoral como forma de combater a extrema direita. Mais recentemente, em março de 2023, o governador republicano Bill Lee, do Estado do Tennessee, aprovou uma lei que criminaliza apresentações públicas de *drag queens* por considerá-las obscenas<sup>23</sup>.

Esse debate entra no escopo daquilo que Miskolci (2007b) discutiu como pânico moral, que exprime uma reação de temor diante de mudanças sociais. Diante das conquistas de movimentos LGBTQ, grupos conservadores associam modos de sociabilidade não normativa ao perigo,

---

<sup>23</sup> Para mais informações, ler a notícia publicada no jornal g1. Disponível em: <https://g1.globo.com/bom-dia-brasil/noticia/2023/03/10/eua-lei-proibe-drag-queens-de-se-apresentarem-em-publico-e-para-criancas-no-tennessee.ghtml>.

causando uma comoção entre aqueles que se veem ameaçados por novos processos sociais. Com isso, as *drag queens* são vistas como inimigas da coesão social e moralmente condenadas por transgredirem as normas de gênero. Tal qual aprendemos com Hillé, personagem de Hilda Hilst na trama “A obscena senhora D”, obscena é a sociedade que se torna alienada em relação aos próprios problemas, em vez das pessoas que estão dispostas a questioná-la (HONÓRIO e BORGES, 2019).

### 3. O COTIDIANO

Nesta dissertação, pensamos no cotidiano como pano de fundo teórico e metodológico que nos oferece algum acesso aos modos de vida de diferentes sujeitos políticos que ocupam a cidade de Belo Horizonte. Mais especificamente, enfatizamos as vidas e vivências de pessoas LGBTQ+ que performam *drag queens* e as disputas que permeiam a cena cultural na cidade. Para isso, historicizamos o conceito de cotidiano, problematizamos a discussão da temática na Administração e advogamos pelo retorno à crítica lefebvriana. Com isso, pretendemos chegar ao final do capítulo com um conjunto de relações conceituais que nos sirva empiricamente.

Embora não seja exatamente o primeiro autor a discorrer sobre a vida cotidiana, Lefebvre é, sem dúvidas, um dos que mais contribuiu para a teorização a partir dela. Desde 1936, com a publicação de *A consciência mistificada*, o autor traz uma reflexão sobre a alienação e a consciência privada, que serão constituintes de sua crítica à vida cotidiana. Em 1946, Lefebvre publica efetivamente seu primeiro volume de uma *Introduction à la critique de la vie quotidienne*, em que tinha como objetivo revelar a “riqueza escondida sob a aparente pobreza do cotidiano (...), atingir o *extraordinário do ordinário*” (LEFEBVRE, 1991, p. 44). Imerso no dilema imediato do pós-guerra, Lefebvre acreditava que a reconstrução da Europa seria atravessada pela dimensão do cotidiano, que era, até então, desprezada como objeto de reflexão e esfera de possibilidades de transformação política (LACOMBE, 2008).

O conjunto dos três volumes de *A crítica à vida cotidiana* torna-se um projeto intelectual e político comprometido com a atualização do marxismo e dos caminhos seguidos pelo Partido Comunista Francês. Aqui, destacamos dois eixos da crítica lefebvriana: 1) a alienação como um movimento dialético no interior da tríade concebido-vivido-percebido, de que falaremos mais tarde; e 2) a crítica à modernidade, que é concomitantemente “o lugar da tragédia e da reificação do homem, mas também o lugar dos possíveis, das virtualidades dadas como possibilidades de superação da alienação” (LACOMBE, 2008, p. 150). A modernidade é tratada como o período histórico específico marcado pelo signo do novo e da novidade (LEFEBVRE, 1991), assim como uma série de mudança nas relações de produção no século XIX. Contudo, é importante ressaltar que a crença no avanço tecnológico foi acompanhada de conflitos e de contradições, como a Guerra Fria, o próprio imperialismo do Norte e o acirramento das desigualdades sociais.

Para Barreira (2009), a interpretação lefebvriana do cotidiano mudou consideravelmente de sua primeira obra, em 1946, para sua segunda, em 1961, quando Lefebvre se propôs investigar a

cotidianidade como a degradação da vida cotidiana ou, ainda, como a manifestação de um cotidiano programado. Se, em um primeiro momento, Lefebvre olhava para o cotidiano como o terreno de realização do homem, agora, no contexto do capitalismo avançado da década de 60, ele passa a observá-lo na condição de objeto do planejamento estatal e das técnicas publicitárias (BARREIRA, 2009). Ao comentar o cenário francês na década de 60, Lefebvre (1991, p. 73) denuncia a organização da vida cotidiana sob a forma de “uma cotidianidade programada num ambiente urbano adaptado para esse fim”. Passados alguns anos desde o fim da guerra, o autor identifica uma aliança entre Estado e mercado, teorizada como sociedade burocrática de consumo dirigido (LEFEBVRE, 1991), que pretende recuperar a economia por meio do incentivo ao consumo. Assim, o consumo, o lazer e a vida familiar ganham força entre as novas questões que se entrelaçavam com o mundo do trabalho (LACOMBE, 2008).

Uma de suas obras de maior densidade teórica, o segundo volume de *A crítica da vida cotidiana* carrega uma crítica às abstrações filosóficas sem lastro na realidade social. Desse modo, as categorias propostas por Lefebvre (2014) conciliam uma crítica à sociedade capitalista com uma orientação empírica, fazendo com que os modos de vida não estejam separados de uma dimensão macrossocial (representações, símbolos, signos, linguagem). Na próxima seção, apropriamo-nos de algumas dessas categorias lefebvrianas, que serão discutidas em profundidade com o intuito de nortear nossas análises. Por enquanto, basta dizer que as tipificações sugeridas por Lefebvre (2014) enfatizam as relações sociais sem abrir mão da dialética. Não se trata, em absoluto, de capturar cotidiano em conceitos rígidos, mas de um ponto de partida que está sempre em movimento quando encontra a realidade vivida.

Em contraste com o primeiro volume, Lefebvre (2014) carrega uma visão mais pessimista diante do curso tomado pela reconstrução europeia. No contexto de 1961, tornavam-se evidentes os efeitos prolongados de uma sociedade burocrática de consumo dirigido, que esvaziou o potencial revolucionário da classe trabalhadora seduzida pelo consumo. Não é por acaso que Lefebvre (2014) dedica parte considerável de seus esforços para atualizar a teoria da alienação, considerando as mudanças decorrentes da publicidade e propaganda. São modos de significar o cotidiano e de disputar o desejo, que pode ser alvo da cotidianidade ou manifestar-se como força criativa:

Pode-se dizer que o cotidiano é o lugar do desejo? Sim, com a condição de especificar que é primeiramente e também o lugar do não-desejo, ou o não-lugar do desejo, o lugar onde o desejo morre na satisfação e depois renasce das suas cinzas. (...) Sim, existe relação entre cotidianidade e inconsciente, entre o cotidiano e o desejo.

Entretanto, não há. É outra coisa. Visto que a cotidianidade detém a força das coisas, ela se inclina do lado das coisas. O desejo não. Mas ele é essa força... (LEFEBVRE, 1991, p. 128).

Em sua obra, a cotidianidade expressa um cotidiano capturado pela modernidade e seus modos de consciência reificada. Em oposição à inventividade da/na vida cotidiana, Lefebvre (2014) atenta-se para a reprodução dos interesses da classe burgueses pela própria via do desejo, que foi precisamente o que arrefeceu a potência revolucionária da classe trabalhadora. Sob condição de classe média, ela se isolaria cada vez mais na ideologia do conforto material e da alienação promovida pelos meios de comunicação dominantes. Ao aproximar-se da discussão sobre a linguagem e a comunicação, Lefebvre está interessado em ampliar a noção de produção para além da mera fabricação de coisas. Na verdade, uma noção de produção ampliada considera igualmente a criação de obras (dimensão suprimida pela modernidade) e a produção do ser humano em toda sua complexidade de relações sociais (LEFEBVRE, 1991).

Assim, a argumentação lefebvriana integra os movimentos de produção e reprodução da vida sob o guarda-chuva de uma produção ampliada, que condiciona a existência individual ao consumo, e não somente ao trabalho. Conforme Kaplan e Ross (1987, pp. 2–3), a reprodução social foi tratada pelos Situacionistas e significa:

Uma miríade de atividades e condições de existência que deve ser satisfeita para que as relações de produção ocorram. A reprodução social – que nós estamos chamando, aqui, de vida cotidiana – tem, certamente, tornado-se, em nosso próprio tempo, um problema urgente no âmbito das agendas políticas e culturais, mais significativamente naquela do feminismo. Pois a vida cotidiana sempre pesou mais nos ombros das mulheres.

Quando adentramos na dimensão reprodutiva do cotidiano, é sempre importante lembrar as contribuições de feministas marxistas ao denunciarem a lógica perversa de exploração de mulheres no sistema capitalista. Segundo essa perspectiva, a reprodução social, que consiste no tempo de trabalho necessário para a produção da força de trabalho (MARX, 2015, p. 317), é a categoria central para explicar o controle do corpo feminino e a apropriação do trabalho de cuidado. Em Federici (2017), encontramos bases sólidas para argumentar que a domesticação do corpo da mulher serve o regime capitalista no âmbito do trabalho reprodutivo, que é historicamente mal ou não remunerado.



Aqui, somos convidados a observar a sexualização das relações de trabalho e das relações sociais, assentadas sob a naturalização do trabalho doméstico de mulheres e da hierarquização entre trabalho produtivo e trabalho reprodutivo (SOUZA-LOBO, 2011). No campo de investigação da divisão sexual do trabalho, a responsabilização desigual de homens e mulheres no trabalho reprodutivo ativa uma série de restrições que modulam a trajetória de mulheres e as coloca sob condições de vulnerabilidade (BIROLI, 2018). Ruas (2021) destaca a relação necessária-porém-contraditória entre as dimensões social e doméstica do trabalho, em que o primeiro está associado aos processos de produção de valor e o segundo, aos processos de produção da vida. Embora o modo de produção capitalista dependa do trabalho doméstico, há uma tendência histórica de desvalorização da vida e das atividades ligadas ao cuidado.

Em sua obra recente, Federici (2021) dialoga com Lefebvre e afirma que “o movimento das mulheres deu base material para a crítica da vida cotidiana” (p. 255), uma vez que desvela as estruturas sociais que operam na conformação dos corpos e das atividades cotidianas segundo o marcador de gênero. Nessa releitura crítica de Lefebvre, também é válido pensar na raça, classe, nação e orientação sexual como outras formas relevantes de significar as relações sociais no cotidiano. A leitura marxista de Federici (2021) trata o cotidiano como realidade estruturada e organizada em torno da produção de seres humanos, que consiste na esfera reprodutiva.

Conforme Teixeira (2021), Federici avança a ideia de Lefebvre apontando que o cotidiano nos daria o horizonte material de possibilidades e os modos de ser socializados da vida humana, a partir dos quais interagimos, enquanto corpos particulares, com as condições sociais que regem a reprodução da vida. Assim, o cotidiano se consagra como o terreno da produção e da reprodução social, atravessados pelas formas históricas de sociabilidade humana e por processos de materialização dos corpos que vivem, trabalham, sentem, circulam e interagem entre si.

Se, para Federici (2021), o movimento feminista politiza o campo da reprodução social e reabilita a crítica à vida cotidiana, há, em contrapartida, uma contraofensiva do capitalismo global em contexto de crise trabalhista nos anos 70. A domesticação do movimento feminista e a revalorização da domesticidade na trajetória das mulheres é um dos efeitos dessa contraofensiva, mas Federici (2021) enfatiza que “a crise da vida cotidiana não se limita às mulheres” (p. 263). Na verdade, esse estado de crise permanente institui a insegurança tanto em relação ao emprego quanto às possibilidades futuras (FEDERICI, 2021).

Isso pode ser pensado sob uma perspectiva que aponta para o colapso das redes de apoio e da solidariedade social no trabalho (FEDERICI, 2021), mas também sob uma perspectiva que

considera os efeitos mais perversos da precarização da vida para corpos mais vulneráveis (BIROLI, 2018). Em ambas as perspectivas, estão colocados os desafios que emergem no processo singular de vir-a-ser, já vislumbrado por Lefebvre (2002) como processos não tão livres, plurais e revolucionários. Assim, consideramos que as possibilidades de constituição do sujeito estão mais próximas de sua visão desencantada com a modernidade, desenvolvida no segundo volume da crítica da vida cotidiana, que leva em consideração o peso dos processos de alienação e reificação das pessoas comuns (LEFEBVRE, 2002).

De modo mais amplo, a abordagem marxista do problema da reprodução social nos conduz à reprodução das relações sociais de produção em um nível global. No nível da vida cotidiana, tanto as lógicas das relações capitalistas quanto do viver humanamente entram em conflito e promovem o desenvolvimento desigual dos ritmos da vida (ARAÚJO, 2021). Na abordagem lefebvriana, a reprodução social não se resume à reprodução biológica, mas abrange também a reprodução do ser humano e das relações sociais, que, no capitalismo, assume a forma de trabalhador-consumidor.

A infusão da lógica capitalista ocorre por meio da cultura baseada no consumo (ARAÚJO, 2021) ou de uma ação mais violenta e repressora do Estado burguês. Em ambos os casos, a cultura é fonte direta da tentativa de controle das crenças e valores que orientam a ação humana, fazendo com que a nossa sobrevivência material esteja condicionada à condição de trabalhador-consumidor. Se as atividades de reprodução permanecem subordinadas ao capital (RUAS, 2021), então a sobrevivência material requer o consumo, mesmo que as condições para tal sejam cada vez mais adversas. Embora dependa do trabalho reprodutivo, sua compressão é um meio de aumentar a extração de mais valor (RUAS, 2021), e, portanto, a precarização da vida e o empobrecimento da classe trabalhadora emergem como tendências contraditórias do capitalismo.

Assim, retomamos a crítica às mistificações de Lefebvre (2014), que questiona a naturalização do consumo como lugar de verdade. Na sociedade burguesa, os horizontes de futuro da classe trabalhadora são capturados pelas ideologias do consumo, que estabelecem a melhoria do padrão de vida como meta. Se a própria reprodução biológica (no capitalismo) está condicionada ao consumo de bens e serviços necessários à vida, a classe trabalhadora é reiteradamente alienada pela ideologia do conforto material, que atrela a existência humana à condição de consumidor. Com isso, permanecem mascaradas a identificação com os interesses da classe burguesa, no nível da vida cotidiana, e a reprodução das relações sociais de produção, no nível global.

Embora não continue o debate propriamente situacionista sobre a reprodução social, Certeau (1998) engaja com uma teoria dos usos e consumos, que enfatiza a apropriação individual, ou, ainda, os modos pelos quais pessoas comuns atribuem significados a objetos e imagens cotidianas, rompendo com uma visão de sujeito passivo no processo histórico. A relação entre produção, reprodução e consumo é significativamente deslocada para pensar no *consumo* não por meio da ótica de uma crítica ao capitalismo, mas como um sujeito que se posiciona, a todo instante, como *locus* de enunciação discursiva.

Criticamente, Roberts (2006, p. 2) avalia a perspectiva certeuniana sob a forma de um modelo redentor<sup>24</sup>, que concebe o cotidiano como um espaço de operação do consumidor criativo em meio à sociedade do consumo em massa. Em resposta a isso, Roberts (2006) intenta historicizar o conceito de cotidiano e politizar seu uso nos estudos culturais, resgatando algumas entradas lefebvrianas e marxistas que foram suprimidas por Certeau. Concordamos com Roberts e acrescentamos que, por vezes, a aposta certeuniana na inventividade dos sujeitos é idílica, a ponto de acreditar que

“o espetacular sucesso da colonização espanhola no seio das etnias indígenas *foi alterado* pelo uso que dela se fazia: mesmo subjugados, ou até consentindo, muitas vezes esses indígenas usavam as leis, as práticas ou as representações que lhes eram impostas pela força ou pela sedução, para outros fins que não os dos conquistadores” (CERTEAU, 1998, p. 94, *grifo nosso*).

Seguindo a análise pós-colonial de Spivak (2010), há uma certa distorção na forma como grandes filósofos, como Foucault e Deleuze, observam o “Terceiro Mundo” como *locus* privilegiado de resistência às relações de poder. Embebido nessa filosofia francesa, Certeau (1998) sobrevaloriza a experiência concreta do oprimido e romantiza o genocídio indígena, ignorando as macrológicas de um imperialismo que não teve seu curso alterado pela ressignificação das leis impostas pela metrópole. Uma forma de conciliação com o pós-estruturalismo francês nos é apresentada por Spivak (2010), que tem o marxismo não ortodoxo como chave de entrada para a crítica de categorias pós-estruturalistas, como o desejo<sup>25</sup>, que não

---

<sup>24</sup> *Redemptive model*.

<sup>25</sup> Poderíamos contra-argumentar Spivak (2010) assumindo que o uso da categoria desejo não assume um viés acrítico simplesmente por não dialogar com o marxismo. Butler (2004), por exemplo, é enfática em argumentar que nossa viabilidade enquanto sujeito depende de normas sociais que carregam desejos que não se originam em nós. Nisso, fica explícito que o desejo não é uma fonte de emancipação *por si*, mas está amarrado em relações de poder que *produzem* formas normativas de se desejar.

dialogam com algumas categorias marxistas, como a ideologia. No caso, nem sempre o desejo do subalterno é fonte inquestionável de resistência, uma vez que ele pode representar interesses de uma classe dominante, e não de lutas coletivas.

A dimensão da alienação é buscada por Lefebvre (2014), desde seu primeiro volume da crítica à vida cotidiana, para lidar com as contradições que emergem do cotidiano. Aqui, a alienação não é pensada meramente como abstração, mas como materialidade reiterada cotidianamente. Seja a alienação da totalidade econômica, que naturaliza nossa existência mediada pelo dinheiro, a alienação moral, que condiciona a satisfação dos desejos ao consumo, ou a alienação do trabalhador, que o separa daquilo que produz, Lefebvre (2014) fundamenta-se em Marx para pensar as relações de dominação e apropriação no cotidiano. Já na década de 40, o francês observava e temia o consumo de massa ideologicamente mediado pelos meios de comunicação, o que também estava presente na crítica encabeçada pelos Situacionistas.

A recuperação econômica da Europa no pós-guerra exigiu uma aliança entre Estado e mercado no sentido de dirigir o consumo na vida cotidiana. Vale lembrar que, no Brasil, essa aliança não se concretizou. Apesar das válidas reflexões de Lefebvre (2014) sobre a ideologia do consumo, lembramos que o Brasil entrava em um período ditatorial que ampliou a desigualdade social e os privilégios de classe como nunca. Hoje, o Brasil vive a miséria e a pobreza de uma maneira que não foi imaginada por Lefebvre. Não se trata somente de uma miséria cotidiana dos trabalhos enfadonhos, da humilhação e da vida proletária (LEFEBVRE, 1991), mas de uma miséria material, caracterizada pela negação da possibilidade de satisfazer necessidades básicas. No Brasil, temos 33,1 milhões de pessoas<sup>26</sup> que lutam diariamente pela sobrevivência antes de sequer sonharem com o consumo alienante criticado por Lefebvre.

Na verdade, a miséria material no Brasil está mais próxima da discussão feita por Lefebvre (2014, pp. 120–128) sobre a crítica ao individualismo e ao dinheiro. Ideias banais e repetidas no cotidiano, como “as melhores coisas da vida são de graça” tendem a naturalizar a pobreza e individualizar a responsabilidade pela própria reprodução social.

Além disso, como provérbios que parecem conter verdades eternas, elas [essas ideias] penetraram na consciência do povo, onde atuam como corolários do axioma capitalista: ‘Sempre haverá ricos e sempre haverá pobres’. Seu objetivo é consolidar, cristalizar esses conceitos absurdos de ‘riqueza’ e ‘pobreza’, apresentá-los como opostos, encarná-los nos indivíduos, encerrando-os tão efetivamente nessas categorias

---

<sup>26</sup> <https://g1.globo.com/economia/noticia/2022/06/08/fome-no-brasil-numero-de-brasileiros-sem-ter-o-que-comer-quase-dobra-em-2-anos-de-pandemia.ghtml>

sentimentais e morais que a mais violenta afirmação contra ‘os ricos’ não irá, de forma alguma, além dos parâmetros da ideologia capitalista (LEFEBVRE, 2014, p. 123).

Somos separados da realidade coletiva e atomizados como indivíduo único e responsável por si. Assim, a riqueza (e a pobreza) pode ser tratada como acidente histórico, e a vida se torna *privada* da própria realidade coletiva em que está imersa (LEFEBVRE, 2014). Essa consciência limitada de si é projetada no outro com o intuito de diminuí-lo na sua função, de modo que as identidades, sob essa lente, são produções estáticas, objetificadoras e desumanizantes. Para Lefebvre (2014), a privatização da consciência, que transforma o humano em biológico, o coletivo em individual e a totalidade social em uma sociedade burguesa, precisa ser superada pela crítica da vida cotidiana.

### 3.1. TEORIAS DO *COTIDIANO* E SEUS USOS NA ADMINISTRAÇÃO

Nesta seção, sugerimos um modo simplificado de sistematizar as teorizações de Lefebvre e Certeau sobre o cotidiano. Em que elas se aproximam e se diferenciam? Com quais contextos históricos elas dialogam? Para onde essas teorias nos guiam? Para além disso, buscamos problematizar os estudos sobre a vida cotidiana e compreender sua relevância acadêmica. Em que uma teoria do cotidiano pode nos ajudar? Como ela tem sido utilizada na Administração e que outras possibilidades ainda não foram devidamente colocadas em movimento?

Uma possível inquietação de se pesquisar a vida cotidiana remete à dúvida: para o que exatamente devemos olhar? Rotinas, deslocamentos, improvisos, interações sociais, conflitos? Para avaliar melhor que direção seguir, é necessário compreender que a emergência do cotidiano como conceito se dá em meio à crítica de uma filosofia descolada das questões materiais. Mais especificamente, Lefebvre (1991) nos alerta para a alienação filosófica, que está pautada na criação de conceitos que pouco dizem respeito àquilo que é vivido cotidianamente. O descolamento entre aquilo que é filosoficamente concebido e aquilo que é vivido, na prática, é a lacuna que fundamentou a construção de uma teoria que partisse da materialidade da vida.

Em uma rica análise da produção lefebvriana, Santos (2021) enxerga a cotidiano como uma arena de disputas sociais e chama a atenção para dimensões desprezadas pela filosofia. Para esse autor acima citado, Lefebvre combina a perspectiva revolucionária de Marx com o olhar nietzschiano para o corpo, para as paixões e para a loucura, objetivando a superação da racionalidade moderna e o enquadramento da dimensão corpórea, frequentemente

negligenciada pelos filósofos. A organização da vida e da história em torno do imperativo da racionalização moderna esconde o corpo, mas a vida cotidiana ainda nos oferece elementos de resistência a essa perspectiva. Nesse sentido, a vida cotidiana é o próprio meio que enseja a interação entre diferentes agentes sociais.

Chegando mais próximo de um ponto de partida para as teorias do cotidiano, Lefebvre (1991, 2014) imprime aos fatos aparentemente insignificantes um lugar de destaque: são eles que revelam a extraordinariedade daquilo que se vê como ordinário. A ordinariedade opera como um dos pilares analíticos para os teóricos da vida cotidiana, pois nos permite mergulhar em especificidades que se perderiam diante daquilo que é imediatamente aparente. Não só, o lugar de destaque atribuído a sujeitos e vivências ordinárias propõe uma subversão das grandes narrativas históricas, ou, ainda, daquilo que é visto como extraordinário. Esse parece ser um ponto central na forma como a produção sobre o cotidiano aparece na Administração. Tanto para a gestão quanto para os sujeitos ordinários (CARRIERI, PERDIGÃO e AGUIAR, 2014), há uma aposta na resignificação do “ordinário”, que seria considerado banal ou de menor valor. Seja pela perspectiva cereteuniana ou lefebvriana, os estudos críticos da vida cotidiana representam um projeto político, ético e estético de mostrar a beleza e o valor do cotidiano para a ciência. Vale lembrar que a linha cereteuniana, predominante na Administração, defende a concepção do cotidiano como um campo analítico, tal como Barros e Carrieri (2015), que sublinham a capacidade criativa e as formas de apropriação do real na experiência singular do sujeito. Até então, os estudos sobre o cotidiano na Administração eram escassos, mas há uma crescente produção acadêmica que dialoga com as propostas de Barros e Carrieri (2015). Se tanto a História quanto a Administração mobilizam narrativas e discursos hegemônicos, é a partir do cotidiano das pessoas excluídas da história (e da alta administração) que confrontamos um conjunto instituído de saberes.

Justamente pela ênfase na prática (usos e consumos), na estratégia e na tática, as contribuições de Certeau aproximam-se da gramática gerencial e têm criado raízes sólidas nas pesquisas empíricas no campo da Administração. Carrieri, Perdigão e Aguiar (2014) apropriam-se do par ordinário-extraordinário e defendem a produção de um conhecimento politicamente engajado com as experiências de sujeitos ordinários. Essa concepção de sujeito está no escopo da cultura popular (SANTOS *et al.*, 2020), carrega uma “visão do chão” (GUARNIERI; VIEIRA, 2020, p. 312) e evidencia uma perspectiva marginalizada diante de uma história hegemônica (BARROS; CARRIERI, 2015). Portanto, as pesquisas empíricas nos Estudos Organizacionais

brasileiro tomam Certeau como um marco teórico-analítico da vida cotidiana, uma vez que seu ponto de partida é condizente com a narrativa de sujeitos e grupos invisibilizados.

Apesar de ser uma crítica comum ao modo dominante de se fazer ciência, as abordagens certeunianas são múltiplas em suas maneiras de apropriar-se da teoria. Correia e Carrieri (2019) analisam os conflitos entre família e negócios de cinco empresas familiares localizadas em um bairro na cidade de Matozinhos-MG, assumindo o par tática-estratégia como âncora analítica. A dificuldade de separar as questões da empresa e da família evidencia o fluxo desordenado das relações cotidianas, que fogem da racionalidade instrumental e demandam táticas astuciosas para lidar com os acontecimentos (CORREIA; CARRIERI, 2019). Na mesma linha, Cabana e Ichikawa (2017) tomam a chave analítica de tática e estratégia para analisar os movimentos de resistência de feirantes na Feira do Produtor de Maringá, o que permite às autoras repensar a literatura predominante sobre identidade organizacional. No contexto das feiras, o feirante é um sujeito ordinário forjado pelas relações sociais. Assim, Cabana e Ichikawa (2017) desvelam táticas que confrontam a noção de uma identidade fixa e coerente, advogando pela historicização da relação entre Feira e feirante para que se possam conceber posições identitárias fragmentadas.

Embora a maior parte das apropriações da perspectiva certeuniana remeta ao confronto entre estratégias dominantes e táticas dos sujeitos ordinários, uma temática subjacente é a da resistência. Em Certeau (1998), as resistências são pensadas em uma lógica próxima à microfísica foucaultiana, fazendo com que não haja superação total das relações de poder, mas que seja possível subverter e reinventar as relações cotidianas. Com esse intuito, Santos e colaboradores (2020) enfatizam as táticas cotidianas de mestres(as) e artistas que trabalham em organizações de cultura popular em Caruaru-PE. Os autores sinalizam que as táticas não rompem com os sistemas impostos, mas questionam os modos instituídos de se fazer, permitindo que as organizações superem adversidades e continuem funcionando a partir de microrresistências (SANTOS *et al.*, 2020).

A pesquisa empírica de Guarnieri e Vieira (2020) explora as práticas de consumo como práticas de resistência por parte de idosos que frequentam as Academias ao Ar Livre. Os frequentadores desses espaços assumem novas práticas de consumo, reinventam suas rotinas cotidianas e atribuem outros significados à atividade física, que não está atrelada somente ao discurso da saúde, como também ao da sociabilidade (GUARNIERI; VIEIRA, 2020). Contudo, ainda se reproduz a tônica certeuniana de que toda ressignificação tática é resistência, sem haver uma discussão macrossocial sobre a transformação da cultura. Em vista de não cair na sedução das

microrresistências certeunianas, é possível adotar uma combinação de perspectivas críticas, como realizado por Costanzi e Mesquita (2021) quando concebem os entrecruzamentos de gênero, raça e classe na possibilidade de ação tática de pesquisadoras negras.

Com Certeau, pesquisadores pensam como as disputas travadas na vida cotidiana deslocam os sentidos das práticas sociais. Para Levigard e Barbosa (2010), a possibilidade de ressignificação do cotidiano, por meio da ação dos indivíduos, é o fio condutor das teorizações propostas por Henri Lefebvre, Agnes Heller e Michel Certeau, três autores canônicos nos estudos sobre o cotidiano. Assim, há um interesse comum em analisar os fluxos de permanências e variabilidades, de acomodação ou de tomada de consciência (LEVIGARD e BARBOSA, 2010) que se configuram a partir da heterogeneidade de interesses, crenças e valores mobilizados nas relações sociais.

A teoria helleriana está inserida no escopo de uma revisão crítica do marxismo, tomando como ponto de partida a incompletude da revolução soviética (PATTO, 1993), principalmente no que diz respeito à reestruturação da vida cotidiana. Para Heller (1985), o cotidiano existe em toda e qualquer sociedade, embora sua noção de cotidianidade esteja particularmente associada à estruturação do cotidiano sob o modo de produção capitalista. Isso significa que a vida cotidiana está propensa à alienação pelo trabalho, a partir da qual o indivíduo se realiza independentemente do lugar que ocupa na divisão social do trabalho e perde de vista sua dimensão humano-genérica (PATTO, 1993).

Sobre isso, é importante ressaltar que Heller reconhece, na genericidade, outras formas de humanidade para além daquela existente no capitalismo. Conforme observa Patts (1993), a filósofa concebe o ser genérico em suas atividades inerentes ao gênero humano (como o trabalho), mas cujas motivações e modos de manifestação são particulares. Nesse sentido, o indivíduo e sua individualidade são resultado de uma negociação complexa entre genericidade e particularidade (HELLER, 1985), que nunca estão apartados das condições históricas que nos possibilitam alcançar determinada humanidade. Assim, a autora apresenta a vida cotidiana como a imersão de um “eu” em uma cotidianidade dada, percebida e reconstruída a partir da ação individual.

Patts (1993, p. 125) também destaca uma distinção entre individualidade e particularidade em Heller: enquanto o primeiro refere-se à liberdade relativa de fazer escolhas, considerando as dimensões genérica e particular, a segunda diz respeito ao aprisionamento do indivíduo em um fragmento do real, fazendo com haja uma “tendência espontânea de orientar-se para o seu eu particular”. Nesse ponto, é possível estabelecer um paralelo com o que Lefebvre (2014)



descreve como consciência privada e a tendência ao individualismo. A concepção de uma vida individual como uma vida em privação abre espaço para a crítica da objetificação da nossa humanidade, que passa a ser determinada pelas funções que executamos no cotidiano (LEFEBVRE, 2014). Para o francês, a privação da vida é reflexo da privatização da consciência, orquestrada pelo modo de produção capitalista. Ao fragmentar e isolar o indivíduo da pluralidade de outras vidas para além de sua própria, o trabalho se torna, contraditoriamente, aquilo que humaniza (atividade humano-genérica) e desumaniza (fragmentado e exaustivo no interior do capitalismo). Nesse sentido, o individualismo burguês separa o indivíduo de sua realidade coletiva, tornando possível que a ação seja orientada exclusivamente para interesses particulares.

Tanto em Heller (1985) quanto em Lefebvre (2014), emerge um incômodo com a alienação da classe trabalhadora, que perde seu potencial revolucionário em função da alienação pelo consumo. A partir do momento que o individualismo burguês compõe um quadro mais amplo da subjetividade moderna, é imprescindível que o marxismo se atente para a dimensão cultural (e não somente econômica) da sociedade burguesa. Para Patto (1993), a teoria helleriana analisa criticamente o marxismo que deixou de lado a questão do sujeito e da subjetividade, bem como o marxismo que comprou o mito da classe operária revolucionária sem se atentar para a crítica da economia. Com isso, a filósofa colocaria em xeque a existência de uma classe operária na posição de sujeita da história, apontando para outros segmentos sociais em posição de carecimento radical e potencialmente revolucionários: mulheres, jovens e minorias raciais, por exemplo (PATTO, 1993).

Nessa mesma direção, Lefebvre (2014) se pergunta quem seriam os sujeitos políticos à sua época, fazendo uma aposta nas mulheres e nas novas identidades sexuais. Contudo, diferentemente de Heller, Lefebvre (2014) toma como fundamentação a prática social: mulheres, porque viu a consolidação e as conquistas do movimento feminista; novas identidades sexuais, porque enfatizou as disputas travadas em torno da revolução sexual da década de 60. Já Heller centraliza seu processo de teorização em conceitos abstratos, como o de carecimento radical apontado por Patts (1993). Para ela, parece haver uma vinculação direta entre a contestação social e o grau de carência, embora não especifique exatamente do quê. Mesmo se pensarmos sob o ponto de vista material, seria difícil defender que a politização das classes viria pela falta ou escassez, visto que a precarização da vida no neoliberalismo não suscitou, na mesma proporção, processos de contestação social. Seja na privação de direitos ou na miséria material, o neoliberalismo articulou uma série de operações capazes de arrefecer o

potencial contestatório de grupos ditos minoritários. Não significa dizer que mulheres, jovens e minorias raciais não sejam potencialmente revolucionários, como apontou Heller, mas que essa conclusão não caminha com considerações acerca da realidade vivida por esses sujeitos.

O modo como Heller (1985, pp. 28–29) trabalha a subjetividade permanece demasiadamente abstrato quando menciona o “grande estadista”, o “revolucionário profissional”, o “grande artista” e o “grande cientista”. A autora refere-se a essas figuras como modelos de seres humanos que orientam sua paixão dominante em direção ao humano-genérico, isto é, são pessoas que deixam de lado as particularidades que conduzem à privatização da consciência. Para ela, o trabalho principal dessas figuras promove a elevação ao humano genérico e, ao suspenderem o particular-individual durante as fases produtivas, tornam-se protagonistas do processo histórico global (HELLER, 1985, p. 29). Portanto, a noção de sujeito político em Heller está atrelada à transformação da história por meio da elevação à condição humano-genérica, como se esta representasse um estado humano em sua essência. Novamente, a autora se perde no idealismo da filosofia que ela própria critica.

Apesar de colocações interessantes sobre a vida cotidiana, é justamente nos essencialismos do humano-genérico que Heller se aproxima de uma lógica transcendental, e não da imanência, como Lefebvre. Da autora, podemos extrair categorias de reflexão, como as de “espontaneidade, o pragmatismo, o economicismo, andologia, precedentes, juízo provisório, ultrageneralização, mimese e entonação” (HELLER, 1985, p. 37). Por um lado, são categorias potencialmente úteis para compreender a vida cotidiana; por outro, é necessário duvidar do caráter absoluto e universal de suas proposições, considerando, em primeiro lugar, a realidade social como um campo a ser vivido.

Lefebvre, diferentemente de Certeau, não parte de uma teoria da enunciação, mas da realidade concreta e do contexto histórico de sua época. Por isso, a dimensão microssocial, em que reside a experiência individual, emerge na obra de Lefebvre como um caminho para conhecer as estruturas sociais e a vida coletiva (MARTINS, 2021; LEFEBVRE, 1991). Por mais que Certeau (1998) esteja atento para a dimensão macrossocial da vida cotidiana sob a forma dos discursos dominantes, há uma cristalização das posições de enunciação: a tática é sempre do fraco, a estratégia é sempre do forte. Com isso, a etnografia certeuniana está, em certa medida, fadada a encontrar brechas, microrresistências e narrativas que digam respeito à astúcia dos “fracos”<sup>27</sup> em meio aos desafios impostos pelo arranjo institucional. Assim, cabe ao pesquisador

---

<sup>27</sup> As aspas são intencionalmente colocadas para marcar uma discordância com relação às noções de forte e fraco encontradas em Certeau (1998). Para nós, essas posições são muito menos estáticas e muito mais dialéticas do que o historiador descreve.

encontrar os grupos sociais, as táticas e as estratégias, descrevendo-as como em uma espécie de roteiro do conflito social. A naturalização dos papéis e a identificação das práticas dão vida a um modelo teórico a ser empiricamente revelado.

Certamente, a aplicabilidade da teoria certeuniana é um fator-chave para sua rápida difusão ainda na década de 80. Contudo, Roberts (2006) denuncia a influência do modelo certeuniano nos estudos culturais anglo-americanos por enfraquecer o debate sobre ideologia e, de modo mais contestável, reiterar uma tendência de despolitização dos estudos culturais na década de 90.

O cotidiano tem se tornado tão embebido em um modelo antropológico afirmativo de posições subjetivas subalternas, que ele converge com as instituições, espaços e relações sociais da economia capitalista do consumo avançado. As divisões social e cultural são deixadas de lado como espécies de impedimentos para a identificação e produção do ‘local’ e do ‘particularista’. Com efeito, as relações entre o cotidiano e a ‘hegemonia’ não mais se referem ao poder das classes dominantes de ocultar e promover seus interesses por meio de formas de consentimento popular, mas a uma afirmação da política subalterna em luta contra a ‘ideologia corporativa’. Enquanto as formas de agência popular antes ‘liberavam’ o cotidiano da ideologia, agora elas dissolvem a ideologia no cotidiano (ROBERTS, 2006, p. 128).

Assim, a afirmação de toda e qualquer prática subalterna como um modo de resistência local mascara as operações e visam capturá-la e colocá-la a serviço dos interesses dominantes, relegando o próprio conceito de *cotidiano* ao serviço da ideologia da classe dominante. Para resolver esse conflito, Roberts (2006) propõe não só uma atenção especial às formas de alienação cotidiana, como também o resgate das origens do conceito, que estariam atreladas a “um espaço utópico e historicamente descontínuo a partir do qual as lutas em torno das formas culturais de arte, tecnologia, técnica e experiência estética e *Bildung*<sup>28</sup> são travadas” (ROBERTS, 2006, p. 129).

A filosofia de Roberts (2006) nos ajuda a delimitar que a politização da crítica da vida cotidiana reside no próprio compromisso lefebvriano com as possibilidades de transformação social, que não são dadas e nem óbvias, mas vinculadas ao presente histórico. Isso nos ajuda a compreender a relevância acadêmica dos estudos cotidianos, porém, como partimos, empiricamente, do presente e construímos esse conhecimento crítico? Trata-se de um desafio metodológico, e,

---

<sup>28</sup> Do alemão, o termo significa “cultura”. Aqui, é usado em alusão a teorias filosóficas, enraizadas em Hegel e Marx, que pensavam a arte, a cultura e o intelecto como trabalhos *sobre si* (ROBERTS, 2006), no sentido dos processos de *vir a ser* culturalmente informados.

diante da impossibilidade de saturação da vida cotidiana, esta passa a ser pensada como aquilo que escapa (LEFEBVRE, 2014; BLANCHOT e HANSON, 1987).

O cotidiano escapa determinações, recusa totalidades estáticas e teorias conclusas. Mesmo em seu último volume da crítica da vida cotidiana, Lefebvre (2014, p. 469) não abandona a noção de uma vida cotidiana que é, simultaneamente, produto (do modo de produção vigente) e *resíduo*, no sentido de que ela se apresenta como o *resto*, mas também como as *resistências* ao solo comum da sociabilidade capitalista. Assim, ater-se à busca por alguma totalidade, mesmo que instável e provisória, está no horizonte teórico de autores que seguem a perspectiva lefebvriana. Na Administração, a experiência residual é recorrentemente trabalhada a partir da noção certereuniana de sujeitos ordinários (CERTEAU, 1998), que mantém diálogo direto com a noção de insignificância teorizadas por Blanchot e Hanson (1987), Lefebvre (1991) e Martins (2021).

Nesta dissertação, buscaremos combinar ambos os caminhos. Um modo de interpretar a insignificância é concebê-la como aquilo que se apresenta escondido e, de alguma maneira, fora do nosso radar. Os rastros visíveis do cotidiano não necessariamente nos dão acesso a elementos que compõem a totalidade social, uma vez que o jogo entre visível e invisível é atravessado por relações de poder e por desejos particulares que modulam o olhar. Aquilo que é imediatamente visível das *drag queens* (suas redes sociais) nos permite *algum* acesso ao cotidiano, como sua agenda de trabalho, uma memória das performances e montagens anteriores ou a identificação de estéticas. Não são registros vazios, mas são registros mediados por desejos, interesses e filtros pessoas aos quais não teremos acesso. Buscar o insignificante, nesse caso, é ir para as ruas, ocupar os mesmos espaços e observar aquilo que poderia passar batido em uma noite de trabalho, os assédios, os desentendimentos ou os momentos de euforia com a plateia. A insignificância, aqui, é o fragmento que emerge (e se perde) na espontaneidade do cotidiano.

Feita essa observação sobre a insignificância, é preciso dizer que esta dissertação também se compromete com a experiência de *drag queens* como sujeitas políticas, e não necessariamente *ordinárias*. Na verdade, a *drag* é uma combinação paradigmática entre ordinário e extraordinário. Analisando pelo lado do trabalho, podemos enquadrá-la no conceito de sujeito ordinário, justamente por integrarem a comunidade LGBTQ+ e sofrerem com formas de exclusão e marginalização social. Para além do glamour da *drag*, encontramos pessoas que vivem suas vidas em constante tensão com as normas de gênero e que, por isso, disputam a cena pública com setores mais conservadores da sociedade. Analisando pelo lado da arte, a extraordinariedade reside na montagem, na estética extravagante e no modo de vida

contranormativo. Assim, cabe-nos analisar, por meio das vivências das *drag queens*, como o movimento dialético entre ordinário e extraordinário produz sujeitas políticas e de que maneiras a politização da arte *drag* aparece em suas performances.

### 3.2. AS CATEGORIAS ESPECÍFICAS LEFEBVRIANAS

No segundo volume de sua obra *A crítica da vida cotidiana*, Lefebvre aproxima-se da sociologia e cria categorias específicas para analisar arranjos sociais. Do ponto de vista metodológico, são doze categorias que indicam possíveis caminhos de investigação, mas refutam toda e qualquer homogeneização do cotidiano. Nesta seção, discutiremos em maior profundidade quatro categorias específicas lefebvrianas: *totalidade*, *alienação*, *ambiguidade* e *praxis*. Ao que tudo indica, essas categorias estão mais próximas do debate sobre prática, tática e estratégia, comumente travado na Administração. Assim, podem favorecer a teorização de novos caminhos para as pesquisas teóricas e empíricas que tenham como objetivo compreender aspectos da vida social organizada por meio dessas noções.

Ao reivindicar uma dialética do concreto, o autor reconhece que a totalidade é um horizonte estabelecido pelas relações sociais e, desse modo, não pode esgotar a realidade humana, como pretendia o estruturalismo. Ao mesmo tempo, Lefebvre (2014) critica uma inclinação empiricista que não se vale de conceitos para produzir uma abstração do concreto, o que significa dizer que o abandono da totalidade pode levar à aceitação da realidade tal como ela se apresenta. A solução desse impasse advém do movimento dialético da “‘alienação/desalienação/nova alienação’ e da ‘realização/totalização fragmentária/ruptura da totalização’” (LEFEBVRE, 2014, p. 330). A partir deste movimento, há uma recusa de críticas totais, bem como da intenção totalitária do estruturalismo.

A negatividade crítica do pensamento lefebvriano, herdada de Hegel e de Marx, implica duvidar de uma totalidade estável e atentar-se para aquilo que é processual. Assim, a subordinação da totalidade à negatividade (LEFEBVRE, 2014, p. 332) reconhece a incompletude da vida cotidiana e a abertura de novos horizontes de alienação, de crítica e de possibilidades de futuro. Por um lado, há o abandono da totalidade em sua dimensão ontológica, normativa e especulativa (aquilo que se é); por outro, há a adoção de uma totalidade inserida no escopo da dialética (LEFEBVRE, 2014), que concebe totalidades parciais e em constante movimento (aquilo que se faz). Sem dúvidas, há uma recusa de essencialismos e de tentativas de estatizar o cotidiano.

Em defesa da teoria social crítica desenvolvida por Lefebvre, Queiroz (2020) também rejeita a noção de uma totalidade monolítica, mas argumenta em favor de uma totalidade que articule múltiplos processos à dominação da forma mercadoria. Para o geógrafo, os conflitos entre o espaço concebido e o espaço vivido se dão na dialética entre dominação (técnica, científica) e apropriação (pela memória coletiva e/ou individual), que se expressa na homogeneização das práticas espaciais ou na emergência de resistências sociais (QUEIROZ, 2020). Essa tensão entre espaço concebido e espaço vivido remete ao conceito lefebvriano de diferenças, que emergem de confrontos entre os particulares. Em pesquisas orientadas por essa lente, seria relevante levantar as seguintes perguntas: que disputas são travadas em determinado espaço social? Quem são os sujeitos coletivos que disputam? Quais são as condições para se fazer a crítica da vida cotidiana?

Discorrendo sobre a teoria da reprodução social (TRS), Ruas (2021) advoga pela noção de totalidade social e observa o retorno do pensamento marxista diante da crise global que vivemos no século XXI. Para a autora, a totalidade social “é um processo de apreensão dialética da realidade aparente sensível como concreto no pensamento, isto é, um processo de entendimento e questionamento da dimensão de sentido que aparece para nós” (RUAS, 2021). Não se trata de um real imediato, muito menos da pretenciosa busca pela realidade em si. O reconhecimento da totalidade enquanto processo deixa em aberto uma série de totalidades parciais, como, por exemplo, as relações de classe, raça, gênero e sexualidade, que compõem a multidimensionalidade da vida social (RUAS, 2021).

De modo mais amplo, a reivindicação lefebvriana pela totalidade cumpre com o objetivo de atrelar a vida cotidiana ao modo de produção vigente (o capitalista, no nosso caso), que oferece as condições de possibilidade para o vivido. Indo além, Lefebvre (2014) afirma que o cotidiano é tanto o produto (do modo de produção) quanto o resíduo, ou seja, aquilo que excede e não pode ser apreendido pelas lentes homogeneizantes de um conceito. Assim, a abordagem lefebvriana considera a maneira particular como as pessoas *percebem* as dissonâncias entre o (cientificamente) concebido e o vivido. Nesse aspecto, a crítica da vida cotidiana recorre à tríade concebido-percebido-vivido, reconhecendo que os caminhos da ação individual e coletiva estão entre a alienação e a apropriação desalienante (MATIAS, 2016; QUEIROZ, 2020).

Passando para a próxima categoria, Lefebvre (2014) discute a **alienação** em Marx e estabelece um conjunto de proposições para que o conceito seja atualizado nos estudos críticos da vida cotidiana. Dessa discussão, é necessário destacar que a alienação não diz respeito a um estado absoluto (alienado/desalienado), mas a um processo em movimento dialético. Assim, a

desalienação apresenta-se como um horizonte de possibilidades em relação às atividades que exercemos no cotidiano, não havendo uma atividade que seja, por si só, desalienante. Como exemplo, Lefebvre (2014) pensa em atividades de lazer para o trabalhador. Da mesma forma que podem representar uma crítica à fragmentação do trabalho, essas atividades também podem servir como formas de entretenimento e distração que conduzem a um estado de alienação ainda maior.

Não havendo atividade alienante em si, a definição de alienação se torna um pouco mais complexa. Por isso, Lefebvre (2014) concebe o processo de alienação como aquele que suprime as contradições, fazendo com que o padrão de comportamento seja ideologicamente mediado. Investigando o uso alienante que homens fazem dos carros, Lefebvre (2014) identifica o problema não no objeto em si (o carro), mas na maneira como o prazer emerge na relação homem-objeto. O desejo realizado no ato de dirigir não é localizado na utilidade do carro, mas, simbolicamente, na sua representação de “ousadia, virilidade, domínio de si, energia e até sexualidade” (LEFEBVRE, 2014, p. 349). Para muitos homens, essas representações permanecem veladas, e, com isso, as contradições que residem no ato de dirigir são suprimidas. Na direção oposta, a crítica lefebvriana compreende a impossibilidade de suprimir as contradições e vê a transformação do cotidiano no movimento de entrada e saída. Viver em contradição não significa viver em alienação, uma vez que, assumindo a capacidade de se mover, uma pessoa pode entrar e sair de situações conflituosas em diferentes níveis de consciência. O momento de desalienação traz uma nova percepção para que, então, entremos em outros momentos de alienação que não contenham os mesmos conflitos.

Por fim, a categoria alienação distingue as noções de alteridade e outro. Quando nos referimos a um outro, é porque existe uma proximidade, ou, ainda, porque o corpo se apresenta em sua concretude, e não como um tipo sociológico. Já a alteridade remete a uma pessoa ou grupo distante, mas sobre o qual é identificada uma marca (população LGBTQ, por exemplo) sem que se tenha um corpo à mostra. A chave lefebvriana nos conduz à dialética entre outro e alteridade, ou seja, reconhecer que, em alguns momentos, existe distância e, em outros, proximidade. Em Lefebvre (2014), as noções de aproximação e distanciamento são fundamentais até mesmo em termos metodológicos, uma vez que o próprio conhecimento é produzido nesse movimento.

Sobre a categoria *ambiguidade*, destacamos o movimento ambiguidade/decisão. Para Lefebvre (2014), a ambiguidade é uma situação complexa que engloba uma série de virtualidades contraditórias. Dessa forma, toda situação contém o sim e o não, mesmo que nem todas as possibilidades sejam visíveis para o sujeito que as vive. Ainda, o autor destaca que o momento

da ação simplifica e transforma essa situação, fazendo com que o conflito se torne aparente (LEFEBVRE, 2014). Particularmente, a Administração seria a ciência encarregada de teorizar a tomada de decisão, mas o faz sem o contexto mais amplo de uma teoria da praxis, como instrui Lefebvre.

Na categoria *praxis*, Lefebvre (2014) diferencia as noções de fazer (*making*), produção e *praxis*, indicando que cada uma delas remete a diferentes níveis de análise. O fazer enfatiza a iniciativa individual e inflaciona as possibilidades concretas de ação, como se os agentes dispusessem livremente de tecnologias e do mundo material. Para Lefebvre (2014, p. 363), o empiricismo anglo-saxão e o pragmatismo perdem profundidade analítica ao elencarem o sucesso/fracasso como critério e princípio do julgamento da ação. Os problemas da vida individual e social não são dialeticamente tratados, como se todas as contradições e conflitos se esviassem na preeminente noção de liberdade para agir. Assim, Lefebvre (2014) critica seu retorno à concepção funcionalista do real, que passa a ser tratado como resultado de práticas de sucesso. O fazer não só transforma o objeto, como os sujeitos envolvidos na atividade produtiva. Contudo, com a automatização da produção e a divisão do trabalho sob o capitalismo, a relação entre o fazer a vida é consideravelmente alterada. O trabalhador não é mais “feito” somente em sua atividade produtiva, mas em todo um conjunto de relações de produção que determina a condição do trabalho (LEFEBVRE, 2014, p. 363). Para o autor, a noção de fazer já não é suficiente para resolver problemas da modernidade, como, por exemplo, o problema da inventividade na prática, das liberdades e da relação entre indivíduo e grupo (LEFEBVRE, 2014).

A produção, no sentido marxista, remete à dimensão econômica de ação sobre a natureza, que é informada pelo modo de produção capitalista. Nesse sentido, o trabalho produtivo está vinculado às condições do fazer, que remetem à sociabilidade capitalista. Contudo, as relações sociais e as relações de produção, representadas por seus pilares da troca, distribuição e consumo, não são simplesmente partes que se somam para compor a *praxis* (LEFEBVRE, 2014). Na verdade, para Lefebvre (2014), a *praxis* revela a interação complexa entre os diferentes níveis da produção, que podem ser mais materiais (a intervenção na natureza e em uma ordem biofisiológica, por exemplo) ou abstratas (símbolos, representações, cultura e ideologias).

Fica evidente que o capitalismo reconstrói a relação entre produção e consumo pela diferenciação entre necessidades gerais (aquelas voltadas para a manutenção da vida) e necessidades específicas, que podem ser controladas e naturalizadas por meio das diferentes



formas de alienação. Assim, a relação que se dá na vida cotidiana é mediada pelos modos históricos de relacionar-se (com o outro, com os objetos, com o trabalho). Nesse sentido, a produção não seria tão e somente econômica, uma vez que ela é um meio para criar relações sociais que permitam a apropriação dos bens materiais (LEFEBVRE, 2014). O mundo humano não é somente o mundo dos objetos e dos bens materiais, mas também o mundo em que as formas históricas de perceber, sentir e interagir com esses elementos mudam. Portanto, uma análise sociológica da vida cotidiana direciona sua atenção para dois aspectos: “a mudança incessante, o desaparecimento de elementos, as conjunturas nascentes – a estruturação de um todo, estabilidades relativas” (LEFEBVRE, 2014, p. 366).

Em vista dessas categorias, continuamos com a identificação dos caminhos de pesquisa e uma proposta metodológica para esta pesquisa. As categorias específicas são utilizadas como norteadoras das análises e do próprio trabalho de campo, e serão ponte direta para a teorização de uma *praxis queer* e modos de vida *drag*.

#### 4. CAMINHOS DE PESQUISA

Nesta seção, discutimos um caminho possível para responder ao problema: **como se dão as disputas em torno do reconhecimento e da politização da vida sob a perspectiva de pessoas que performam *drag queens* em Belo Horizonte?** Nosso percurso não deve ser compreendido como a *única* maneira de se responder a esse problema e, nesse sentido, não pretendemos dar uma resposta universal. Exploramos possíveis relações conceituais a partir de dados empíricos, mas em momento algum buscamos generalizações.

Recorremos à abordagem qualitativa, uma vez que esse tipo de investigação enfatiza o caráter subjetivo e interpretativo sobre a realidade social. A pesquisa qualitativa é adequada para compreender a complexidade de fenômenos na realidade, uma vez que “os objetos não são reduzidos a simples variáveis, mas sim representados em sua totalidade, dentro de seus contextos cotidianos” (FLICK, 2009, p. 24). Concordamos com Godoi, Bandeira-de-Mello e Silva (2006) quando afirmam que a ciência não descobre, e sim *cria* aquilo que busca conhecer. Nessa mesma direção, Rey (2005) parte de uma epistemologia qualitativa que visa “compreender o conhecimento como produção e não como *apropriação* linear de uma realidade que nos apresenta” (p. 5).

Na busca de caminhos desviantes dos modos hegemônicos de se produzir conhecimento, encontramos em Rey (2005) uma reflexão valiosa acerca da inseparabilidade entre teoria e empiria. Sobre isso, o autor argumenta que a divisão tradicional entre coleta e análise dos dados desconsidera que “o dado é inseparável do sistema teórico em processo no qual toma sentido” e que, diferentemente de pesquisas quantitativas de base positivista, não atribuímos aos dados uma verdade em si (REY, 2005, p. 100).

Essa discussão nos é particularmente relevante para situarmos algumas escolhas. Nossa pesquisa não tem nenhuma pretensão *informativa*, no sentido de informar uma realidade que existe por si só, mas *performativa*. Isso significa que as múltiplas possibilidades de (re)escrita são engendradas no próprio ato de escrever, que contém, em si, mais espaços em branco do que linhas preenchidas. “O que esperamos hoje é menos conversa sobre rigor e mais sobre originalidade, para que o conhecimento recupere o seu encantamento” (GODOI; BANDEIRA-DE-MELLO e SILVA, 2006, p. 5). Buscamos uma originalidade sem origens e que não se quer originária.

Assim, a pesquisa foi delineada com base em algumas etapas. Em um primeiro momento, entramos em contato com *drag queens* de Belo Horizonte por meio de redes sociais,

principalmente o Instragram. Um texto padrão contendo informações sobre a pesquisa e convidando-as a participar de uma entrevista foi encaminhado para um primeiro grupo de cinco *drags* locais. As *drags* selecionadas foram aquelas que manifestaram vontade e disponibilidade em ceder uma entrevista e contar um pouco sobre sua história. Assim, em um segundo momento, marcamos as datas, horários e locais de preferência dessas cinco primeiras convidadas, que se dispuseram a participar da pesquisa. Em cada uma das entrevistas, foram indicadas outras *drags* que potencialmente poderiam participar da entrevista e, a partir disso, entramos em contato com outras oito *drags*.

Ao todo, realizamos oito **entrevistas em profundidade**, que foram conduzidas com base em um roteiro semiestruturado. Das oito entrevistadas, sete se identificam como homens cisgênero, e somente uma, Celine, identifica-se como mulher trans/travesti. O roteiro foi dividido em três partes: **1) Introdução**, em que as entrevistadas narram um pouco sobre sua história e sobre a história da *drag*. Pergunto sobre estilos *drag*, referências para montações e expectativas para montações futuras; **2) Ser, estar, performar, viver a drag**: essa parte, sem dúvidas a mais longa da entrevista, continha pergunta sobre as performances e a relação com o público, sobre a relação com outras *drags*, sobre os trânsitos pela cidade, sobre a percepção da cena local de Belo Horizonte, sobre os desafios e prazeres de se fazer *drag*, sobre as formas de violência cotidiana e sobre como a *drag* transforma a si e ao mundo; **3) Trabalho**, em que as pergunto sobre as atividades profissionais exercidas, o lugar que o trabalho e a *drag* ocupam em sua vida bem como as dificuldades de sustento material.

Apesar do roteiro, cada entrevistada enfatizou aspectos diferentes da *drag* e trouxe temáticas que não foram previamente levantadas, como a relação com familiares, infância e adolescência como “criança viada” (BALTHAZAR, 2020), cenas artísticas emergentes em Belo Horizonte, sobre relacionamentos amorosos, consumo de drogas e outros. Embora nem todas constem como categorias de análise nesta dissertação, as narrativas produzidas pelas entrevistadas compõem um quadro mais amplo sobre a vida cotidiana e desmistificam a *drag queen* como fenômeno apartado dessas múltiplas dimensões.

Além disso, não compreendemos as entrevistas como um mero momento de coleta de dados. Todas as entrevistadas trouxeram algo singular e especial para esta pesquisa, que só seria possível naquele tempo-espço único de nossa interação. Longe de querer trazer uma verdade sobre o que se passou no momento da entrevista, mas falo sobre a minha experiência: todas as oito entrevistas deixaram uma impressão bastante positiva acerca da qualidade da interação. Desde o primeiro contato, fui solicitamente respondido e, logo que nos encontramos (presencial

ou virtualmente), senti que todas foram muito abertas à experiência. Expliquei-lhes o intuito da pesquisa, fiz uma breve apresentação do roteiro e pedi que assinassem um termo de consentimento livre e esclarecido (TCLE – Anexo A) no dia da entrevista. As entrevistas duraram, em média, 2 horas cada, e, em todas elas, as entrevistadas estavam desmontadas. Com o intuito de resguardar suas identidades, especialmente porque todas são conhecidas entre si, não usaremos seus respectivos nomes. Em cada uma das narrativas, criamos nomes fictícios que remetem a personagens e celebridades da cultura *pop* em que elas se inspiram em seus processos de montagem.

As entrevistadas escolheram o local, a data e o horário que fosse melhor dentro de suas rotinas. Uma das conversas ocorreu em uma praça pública, uma ocorreu na Faculdade de Ciências Econômicas da UFMG, e duas ocorreram virtualmente. Outras quatro entrevistadas receberam-me pessoalmente em suas casas, apresentaram-me seus espaços íntimos de montagem e criações artísticas. Como algumas perguntas envolviam assuntos delicados, como dinheiro, relacionamentos e conflitos com pessoas conhecidas na cena local, reafirmei a todas que, diante de qualquer desconforto, poderíamos passar adiante. Também alertei que, caso elas tivessem relatado algo sobre o qual não gostariam que fosse falado na dissertação, sinalizassem para que aquele conteúdo não fosse usado. Para a minha surpresa, todas elas se mostraram bastante confortáveis em passar detalhes sobre esses assuntos que pudessem gerar algum tipo de constrangimento.

Em um segundo momento, acompanhei as entrevistadas em festas e eventos que ocorreram entre outubro de 2022 e março de 2023, incluindo o período de Carnaval de Belo Horizonte. A **observação direta** dos trânsitos cotidianos nesses espaços de entretenimento foi mantida sob a forma de um diário de campo, cuja finalidade foi a de registrar sentimentos e afetos que contribuíram para o processo de teorização. Recorremos a Bardon e colaboradores (2020) quando defendem a observação como uma experiência de pesquisa que não deve isolar a subjetividade do pesquisador na percepção do fenômeno, e sim reconhecer que a nossa presença provoca impactos na produção dos dados.

Com exceção de uma entrevistada, que não faz performances nos palcos e costuma sair montada com baixa frequência, assisti a todas as entrevistadas performarem como *drag* incontáveis vezes. Tive o privilégio de acompanhá-las em diferentes espaços da cidade e conhecer a cena local a partir dos acessos que elas me possibilitaram. Por meio delas, conheci outras sete *drags* de Belo Horizonte, que não cheguei a entrevistar, mas com quem encontro e converso frequentemente nos espaços da cidade. Vale pontuar que, além desses encontros presenciais,

acompanho essa pequena rede de *drags* locais no Instagram, onde postam conteúdos sobre *drag queen* e suas vivências. Para além da pesquisa, a maioria das entrevistadas tornou-se uma companheira com quem compartilhei (e sigo compartilhando) bons momentos.

Todo esse material produzido para as análises é necessariamente parcial e incompleto. As gravações e as notas do diário de campo, assim como qualquer outro método, estão longe de esgotarem as vivências das entrevistadas. Não existe critério de saturação para a vida cotidiana. Informados por Lefebvre (2014), desenhamos esta pesquisa com base na reciprocidade entre as dimensões micro e macrossociais, entre aquilo que é excepcional e trivial no cotidiano. O esboço da crítica lefebvriana perpassa a concepção de um método progressivo-regressivo, em que a vida (aqui e agora) é confrontada com o passado e com as possibilidades de futuro. Não obstante, todas as entrevistadas foram perguntadas acerca dos horizontes de futuro que acreditavam, naquelas circunstâncias, serem possíveis.

Nesse percurso temporal que comunica passado, presente e futuro, as performances *drag* são tomadas como fenômenos integrados em um emaranhado de relações sociais, que compõem uma totalidade (provisória e instável) em suas mais diversas totalidades parciais. Reconhecendo a impossibilidade de que qualquer conhecimento científico apreenda essa totalidade, o processo de abstração do concreto visa transformar os fragmentos do cotidiano (dimensão micro) em um conhecimento que tenha respaldo nas próprias condições que informam os modos de se viver (dimensão macro). Nessa relação de reciprocidade, um é potencialmente o material necessário para a crítica do outro (LEFEBVRE, 2014).

Ademais, as análises também são informadas pela teoria *queer*, mais precisamente sob uma proposta de analítica *queer* (SOUZA e CARRIERI, 2010). A analítica *queer* atenta-se para as relações de poder que colocam em movimento discursos sobre a sexualidade e, com isso, é capaz de denunciar sua historicidade. Seu objetivo é desnaturalizar a heteronormatividade e desestabilizar o binarismo de gênero, que organizam as práticas e desejos conforme o modelo do casal heterossexual reprodutivo (SOUZA e CARRIERI, 2010). Nesse sentido, a analítica *queer* problematiza as certezas científicas e se abre para a heterogeneidade de arranjos discursivos que organizam nossas vivências cotidianas.

No âmbito dos Estudos Organizacionais, Souza (2017a) investiga os significados e os usos de alguns conceitos da teoria *queer*, em especial as categorias de identidade, identificação e performatividade em Butler. A busca por reconhecimento no interior de uma ordem simbólica tem como condição o acionamento de normas culturais, históricas e sociais que circulam por meio do discurso (SOUZA, 2017a). Antes de um processo deliberado, a forma particular com

que cada indivíduo vem a se tornar sujeito não é intencional ou consciente, mas forjada por práticas sociais diferencialmente valorizadas no interior de uma matriz de inteligibilidade. Nesse sentido, a “performatividade funciona como uma rede de premiações e punições que confere e afirma um poder vinculado sobre a ação performada que acontece e é operada por meio do discurso” (SOUZA, 2017a, p. 316). Enfim, o uso da categoria performatividade é possível quando se consideram os contextos e o conjunto de discursos mobilizados que tornam algumas performances possíveis em detrimento de outras.

Rumens, Souza e Brewis (2019) observam os processos pelos quais algumas identidades são naturalizadas em posições hegemônicas e subalternas. Nesse sentido, nossas análises deverão se atentar para esse caráter relacional de oposições binárias, que são ligadas entre si, mutuamente dependentes, mas de maneira não natural. A produção da normalidade está engendrada na anormalidade, e ambas as categorias precisam ser reiteradas discursivamente na vida social. Por isso, Rumens, Souza e Brewis (2019) avaliam o *queer* não como algo estático (substantivo ou adjetivo), mas como em constante movimento (verbo).

Além disso, ressaltamos que a teoria *queer* lastreada em Butler admite a impossibilidade de que o sujeito realize por completo seu desejo por reconhecimento (SOUZA, 2017b), em uma espécie de falha constitutiva dos processos de subjetivação. Não havendo a opção de existir fora da ordem simbólica que nos torna inteligíveis enquanto sujeito, a postura de uma analítica *queer* compromete-se com os diferentes modos de enunciação da lei, que pode ser (e é) deslocada em seus usos. Assim, pensamos em uma analítica que não se restringe às categorias sexualidade e gênero, mas que, observando as operações do poder, amplia os horizontes de se fazer pesquisa nos estudos organizacionais (SOUZA, 2017b). Com isso, a analítica *queer* nos permite localizar as hierarquias nas relações sociais, que produzem diferentes posições de enunciação dos corpos e alteram as possibilidades de trânsitos cotidianos.

Por último, ressaltamos que as três categorias de análise (profissionalização e normatividade *drag*; (in)visibilidade e *status* celebrizado; e modos de vida *drag*) foram produzidas a partir das entrevistas e sua relação com a teoria lefebvriana e butleriana. A precariedade do gênero (BUTLER, 2020) e os modos de vida no cotidiano (LEFEBVRE, 2014) emergem, na fala das entrevistadas, recorrentemente entrelaçadas pelas disputas em torno de um ideal profissional *drag* e da visibilidade pública. Assim, conduzimos as análises seguindo essa divisão categorial, mas ressaltando seu entrelaçamento sob a noção do cotidiano em uma perspectiva *drag*.

#### 4.1. CONHECENDO AS DIVAS<sup>29</sup>

Antes de entrarmos mais propriamente nas análises, trago esta seção como um apanhado das minhas experiências em campo. Agora, falo sempre em primeira pessoa do singular. Este breve capítulo será importante para que as leitoras e os leitores se familiarizem com a história das entrevistadas. Relato a minha vivência com cada uma delas na tentativa de evidenciar a qualidade das interações, mas também um pouco dos estilos *drag*. De antemão, destaco a incrível oportunidade de conhecê-las durante nossas longas (às vezes, longuíssimas) conversas. Nem todas com quem entrei em contato conseguiram um tempo na agenda para ceder uma entrevista, mas, de modo geral, nós nos encontramos pela cidade, e a proximidade com elas foi igualmente importante para meu processo de escrita.

Por timidez e inexperiência, demorei bastante tempo para iniciar o trabalho de campo. Esperei até começo de outubro de 2022 para entrar em contato com algumas *drag queens* da cena local, sem me atentar para um detalhe importante: o mês de outubro costuma ser movimentado na agenda das *drags* por conta das festas de Halloween. Juntamente ao Carnaval, trata-se de uma época do ano em que muitas se montam pela primeira vez, e, mesmo para as veteranas, é mais uma oportunidade de se jogar em montações temáticas. Decidi, com muito custo, convidar um pequeno grupo de cinco *drags* locais para entrevistas individuais e logo percebi que todas estavam com a agenda cheia de eventos de Halloween.

Apesar disso, para a minha surpresa, consegui entrevistas ainda em outubro, na terceira semana do mês. A primeira entrevistada generosamente me concedeu uma tarde inteira. Marcamos de gravar na Praça da Liberdade e, com o entardecer, gravamos o final da entrevista na Escola de Design da UEMG, onde a entrevistada estudava. Nesta dissertação, iremos identificá-la como **Aguilera**<sup>30</sup>, em referência à cantora pop Christina Aguilera, que foi a inspiração de sua primeira montagem, em 2018.

Cheguei à Praça da Liberdade com uma pasta de elástico na mão e procurei um banco para me sentar. Era meio de tarde, o sol já não estava muito quente, mas o dia, ensolarado. Estava nervoso, mas não queria passar uma impressão pouco profissional. Também não queria ser lido como um pesquisador quadrado, que só ia direto às perguntas e friamente registrava as respostas. Era a minha primeira entrevista, e eu ainda não sabia muito bem o que performar.

---

<sup>29</sup> No programa *RuPaul's Drag Race*, todo início de temporada é precedido por um quadro chamado *Meet the Queens*, que busca introduzir as participantes ao público. Fazemos, aqui, a nossa breve introdução às *drag queens* entrevistadas.

<sup>30</sup> Durante toda a história, usaremos o pronome feminino. Desmontada, Aguilera se identifica como homem gay, mas não tem problemas em ser tratada com o pronome feminino.

Nas anotações do diário de campo, encontro “Estou me sentindo ridículo com essa roupa”. Estava trajado de calça jeans, calçado casual cinza e uma camiseta básica laranja. A composição remetia a um estilo mais jovial, heteronormativo, mas com cores. Foi um estilo mais formal de vestimenta que adotei para dar aulas. Logo me lembrei de Sedgwick (2007, p. 22):

Cada encontro com uma nova turma de estudantes, para não falar de um novo chefe, assistente social, gerente de banco, senhorio, médico, constrói novos armários cujas leis características de ótica e física exigem, pelo menos da parte de pessoas gays, novos levantamentos, novos cálculos, novos esquemas e demandas de sigilo ou exposição.

Por mais que eu fosse entrevistar uma pessoa assumidamente gay e afeminada, a preocupação vinha acentuadamente do lugar que *eu* ocupava: como um pesquisador deveria se apresentar? Na dúvida, visto alguns elementos que me colocam em trânsito com o universo simbólico da heteronormatividade e torço para que aquilo passe alguma credibilidade no momento da entrevista.

Antes que esses devaneios me levassem para outras digressões teóricas, retorno à praça com a imagem de Aguilera atravessando a rua e caminhando em minha direção. Mesmo desmontada, reconheci de longe o sorriso e o cabelo colorido, que eram os mesmos de sua foto de perfil. Nós nos cumprimentamos e sentamos perto de um gramado, no meio da praça, para conversar. Seu semblante era carismático e magnético, o que, de cara, já me deixou confortável. Vestia uma blusa casual branca e um short curto, que logo me fizeram perceber que levei meus devaneios a sério demais.

Aguilera conhecia aquela região da cidade como a palma de sua mão. Estudante de design na UEMG, contou-me sobre o percurso diário de sua casa, na fronteira entre os bairros Carlos Prates e Barro Preto, até a praça. Para quem não conhece Belo Horizonte, o Barro Preto é um dos bairros tradicionais da cidade, conhecido por ser um polo da moda e de tecidos. Embora o bairro e a Praça da Liberdade pertençam à regional centro-sul, Aguilera caminha cerca de 30 minutos para chegar à Escola de Design, desviando de algumas rotas mais perigosas do centro da cidade.

Durante toda a entrevista, não bebemos um gole de água sequer. A conversa seguiu um ritmo intenso e, mesmo sem me preocupar muito em seguir o roteiro, conseguimos passar por todas as perguntas (e outras que surgiram ao longo da conversa). A empolgação com que Aguilera



conta sua história e fala sobre a arte *drag* me faz entender, logo no início, a importância da *drag* como modo de expressão para pessoas que, como ela, são cotidianamente oprimidas no contexto de uma sociedade heteronormativa.

Originalmente de Teresina, Piauí, Aguilera se mudou para Contagem-MG com a mãe e a tia aos 8 anos de idade. Antes de se mudar, ela conta que já era fã da cantora pop Britney Spears, cuja música lhe foi apresentada pela prima mais velha. Após assistir à turnê de Britney no canal da MTV, ainda muito nova e recém-chegada na cidade, Aguilera ingressou em aulas de dança viabilizadas pelo programa Mais Educação, da rede municipal de Contagem. Impressionada com a performance de Britney, ela associa sua entrada na dança à identificação com a cantora: “Eu quero bater o cabelo igual ela, eu quero usar essas roupas, eu quero dançar igual ela. E aí apareceu o projeto no colégio que chama Mais Educação. (...) Aí, eu comecei a dançar. Por causa dela” (AGUILERA).

Em pouco tempo, Britney se tornou uma das referências para Aguilera, que carregava orgulhosamente sua admiração pela cantora, até entender que isso não seria visto com bons olhos.

Então, por exemplo, se eu encontrava você, você é da minha idade, uma criança e tals, eu falava assim: “Ai, você sabia que nessa época a Britney fez isso, isso e isso?”. Contando a história dela, sabe? Levando adiante. E aí o povo: “não, ele é *assim* por causa da Britney. Por que que ele é tão afeminado assim? Por causa da Britney, olha o que ele escuta, olha o que ele consome”. Aí eu falei assim: então não posso gostar da Britney. Tchau Britney. Infelizmente, não vou poder gostar mais de você. E aí foi uó, porque eu tinha toda a discografia dela, eu tinha as coisas dela, porque naquela época a gente tinha muito CD e tal. (...) eu dei pra umas meninas que eram amigas minhas (AGUILERA).

Desde criança, Aguilera aprendeu que o mundo era binário. Ser homem e gostar de Britney Spears, nesse mundo, representava um desvio em relação aos códigos da masculinidade esperada. Recorrentemente, sofreu com violência homofóbica por não se encaixar nos moldes da nossa sociedade, mesmo quando fazia de tudo para não ser lido como homem afeminado. As memórias de vergonha, isolamento, autopreservação e silenciamento são compartilhadas por muitos outros homens, inclusive por mim. Cada relato de violência na infância e na adolescência era uma ferida que se abria em nós dois, mas com o alívio de saber que, hoje, já enveredamos por outros caminhos.

Com o tempo, Aguilera lidou com a homofobia tentando performar uma masculinidade mais discreta e retraída. Mesmo assim, continuou se dedicando à dança, que também começou a se mostrar um meio heteronormativo.

Só que aí a abordagem da dança nessa época era uma abordagem bem difícil, porque lá naquela época a gente não falava sobre nada, as coisas não eram faladas, então o menino na dança, no balé clássico, ele tinha que ser a barra da bailarina. Sabe? Então, tipo assim, você não pode desmunhecar, você não pode rebolar, você não pode fazer nada. Você tem que ser o suporte da bailarina (AGUILERA).

Assim, Aguilera lidou com as barreiras rígidas das normas de gênero durante toda sua infância e adolescência. Foi somente em 2017, quando já era um jovem adulto, que Aguilera relata ter-se assumido gay afeminada.

Só que no meio disso tudo, dessa confusão, eu fiz Valores de Minas, que é um curso que era da prefeitura de incentivo à arte, que aí me ajudou também nessa virada. Tipo, me assumir como gay afeminada e tudo mais. foi lá dentro do Valores. Então, o Valores também me ajudou muito a ter essa virada de vida. (AGUILERA).

Nesse mesmo ano, Aguilera trabalhava no BH Shopping em uma grande varejista de moda. Ainda sem ter começado a fazer *drag*, o trabalho e deslocamento de Contagem ao BH Shopping consumiam boa parte do seu dia. Por isso, mudou-se para a casa de seu companheiro, Nazaré, que também foi uma das *drags* entrevistadas nesta pesquisa. Aguilera e Nazaré se montaram pela primeira vez, juntas, em 2018, em uma festa de Halloween. Hoje, Aguilera já não trabalha no BH Shopping, mas conseguiu um estágio home office durante o período da pandemia. Por isso, relata ter mais tempo e disponibilidade para se montar.

Ao descrever seu estilo de montagem, Aguilera se vê como uma *drag* inspirada nas cantoras pop dos anos 2000. Muitas cores, roupas e maquiagem inspiradas em *looks* de divas pop e performances com dança. Mais recentemente, ela também tem se aventurado em estéticas punk e em cenas descritas como *underground*<sup>31</sup>, que remete a espaços de expressão artística e de experimentação estética.

---

<sup>31</sup> A própria arte *underground* (subterrânea) é aquela que se esconde daquilo que é imediatamente visível na superfície. Diz respeito a manifestações culturais que não estão no *mainstream* midiático, que são, de alguma maneira, marginalizadas.

E o bafo de tudo é porque eu tenho muito viés underground também. Eu busco muito da Avril e do emo [anos] 2000, sabe? Porque aí também eu vejo que tem muito a *drag* Britney, tipo, loira, fresh, cor e tudo mais, mas tem muito essa *drag* também do underground. (...). Tanto no [estilo] trevas, que é esse punk, os cabelos espetados e tal, e também na jogação, no cabelo Britney, triondas e tal. Essas coisas assim, sabe? Você consegue ver um pouco de cada (AGUILERA).

Em Belo Horizonte, foi possível identificar a proliferação inesperada de festas de música *techno*, que compõe um subgrupo dessa cena *underground*. A recente participação de *drag queens* na cena *techno* e *underground* foi uma questão abordada por seis das entrevistadas e merece, de fato, alguma atenção nesta dissertação, embora não tenha constituído um objeto de investigação sistemática. Por hora, ela aparece como mais uma possibilidade de trabalho e visibilidade para as *drag queens*.

Passada a entrevista com Aguilera, entrei em contato com **Nazaré**, que prontamente me respondeu. Marcamos a entrevista em sua casa, após seu horário de trabalho home office. Após a entrevista com Aguilera, fiquei instigado a reproduzir o trajeto da Praça da Liberdade até o endereço da casa do casal, na fronteira do Carlos Prates com o Barro Preto. Conhecendo a cidade de Belo Horizonte, aquele trajeto não me parecia muito seguro, por mais que Aguilera tivesse me assegurado que sim. No dia da entrevista com Nazaré, peguei um ônibus e desci na Praça da Liberdade. Dali, andei mais de três quilômetros até a casa de Aguilera e Nazaré e atravessei algumas regiões desertas. Em minhas notas, descrevo a sensação de subir o viaduto Elevado Castelo Branco como

“pavorosa e fascinante. Passei por aqui de carro ou de ônibus tantas vezes, e nunca tinha me dado conta da vista para a cidade. Também nunca tinha me dado conta da passagem estreita que representa praticamente um fiapo em comparação à Avenida do Contorno logo ao lado. Não é possível que alguém passe aqui todos os dias sem sentir medo de ser assaltado!” (NOTAS DO DIÁRIO).

Chego ao destino com algum tempo de antecedência, mas descansei na porta do prédio até o suor secar um pouco. Pontualmente no horário marcado, toco a campainha e sou atendido por Nazaré e Aguilera. Dessa vez, já não estou trajado tão formalmente, muito menos acompanhado daquele nervosismo pré-entrevista. Cumprimento as duas, deixo minha mochila de lado e caminhamos para a cozinha. Enquanto Nazaré lava a louça, deixo um bolo na mesa para tomarmos um café mais tarde. Antes da entrevista, ambas me apresentam a casa, que dispunha

de um cômodo carinhosamente apelidado de “Quartinho da Montação”. Naquele espaço de poucos metros quadrados, encontro suporte para perucas, perucas, caixas com roupas, maquiagens, espelho, uma mesa de madeira e uma estante de metal com várias caixas.

Aguilera se dirige à sala para assistir a um filme, enquanto Nazaré e eu preparamos outro cômodo para a entrevista. Encontro uma posição confortável ao lado da janela, que me oferece uma bela vista para o centro da cidade. Por um curto segundo, tenho a impressão de ver uma Belo Horizonte gigante, mas familiar. Sentamo-nos um de frente ao outro, coloco o gravador ao lado e pergunto: “Podemos começar?”.

Nos primeiros minutos de entrevista, Nazaré conta que começou a fazer *drag* em 2018, junto a Aguilera. Embora já tivesse vontade de se montar desde 2016, foi somente com o apoio do companheiro que se aventurou nas montações e, desde então, não parou mais. Desde criança, seu contato com o universo artístico é mediado pela mãe, que trabalha como cabelereira e maquiadora. Não é coincidência que Nazaré tenha se especializado em estilizar penteados para si e para outras *drags*, o que acabou se tornando uma oportunidade de ganhar dinheiro nesse meio. Fora da *drag*, Nazaré é formada em design gráfico pela UEMG e é contratada no setor de Marketing de uma grande empresa do ramo de construção civil em Belo Horizonte.

Eu trabalho, hoje, com *branding*, direção de arte, então acaba que tudo ali está no está, no mesmo, na mesma caixinha, não é? Drag, design, beleza, enfim. (...) E, ao longo desses 4 anos de drag, eu descobri paixões. Então, eu sou muito apaixonado com peruca. Eu faço peruca para outras drags, faço peruca para mim, faço pra Aguilera... eu ainda não sei costurar a peruca do zero, mas eu estilizo vários penteados. Também descobri que eu gosto muito da parte que é também da minha profissão, de editar foto, fazer conteúdo digital com a *drag*. Eu acho que é uma das coisas que eu mais gosto de fazer, que é produzir ensaios, fazer foto... (NAZARÉ).

Em sua fala, Nazaré vê elos entre as habilidades mobilizadas no contexto do trabalho como designer e da *drag queen*. Os conhecimentos relacionados a conteúdo digital e à fotografia não são recursos exclusivos da organização em que trabalha, uma vez que também são colocados à disposição de sua *drag*. Em termos de montagem, Nazaré se inspira em “referências estéticas mais burlescas, mais vintage, mais tradicionais, que remetem a épocas que a gente não vive hoje” (NAZARÉ). Ela se descreve como uma *queen* muito exigente, ligada a diversos estilos, desde que eles sejam bem acabados. “Tudo que é muito polido, [que] parece que foi lustrado, assim, me brilha os olhos. Eu pareço um pouco um papagaio do pirata, que vê uma coisa brilhante e quer” (NAZARÉ).

Sobre sua personalidade *drag*, ela nos diz:

Eu acho que ela [a minha drag] pega alguns elementos meus [fora de drag], ela aumenta o volume. Então, acho que ela é muito debochada. Ela é muito má (risada). Meu malvado favorito, um anti-herói assim, sabe? As pessoas se apaixonam, mas sabe que tem uma malvadeza ali. Mas é uma malvadeza que faz mal a ninguém. Eu acho que a Nazaré é isso assim: se o deboche fosse uma arte, ela pintaria esse quadro. E eu gosto disso, sabe? De ter um humor rápido, ácido, sarcástico, certo. Tem que ter um timing. Eu gosto que chicoteia rapidinho. (...) Então, acho que [a minha drag] seria, se fosse resumir numa frase, mas seria tipo uma **megera**? Acho que [ela] é uma megera. Vilã de novela da Globo também são outras referências. Nazaré, Jezebel, Carminha, amo! Porcina... todas essas vilãs icônicas que têm, que as pessoas acabam se apaixonando também, porque acho que as pessoas acabam se vendo nos defeitos das vilãs (NAZARÉ).

A partir dessas referências, identificamos a entrevistada como Nazaré. Depois de algumas noites acompanhando seu trabalho, fica nítido esse carisma de vilã de novela. Nazaré é sempre muito simpática com o público, mas, quando não está interagindo, é a entrevistada que mais “serve carão”<sup>32</sup>. Em nossa entrevista, consigo perceber diversos momentos em que essa contradição entre simpatia e antipatia aparece. De fato, Nazaré transforma o deboche em arte e leva essa arte para sua vida.

A próxima entrevistada também joga com o deboche e acabou transformando isso em sua fonte principal de renda. Por isso, vamos identificá-la como **Bianca**, graças à Bianca Del Rio, *drag queen* comedianta que venceu a sexta temporada de *RuPaul’s Drag Race*. Além de se inspirar no trabalho de Bianca Del Rio, a entrevistada menciona outras *drags* vinculadas à comédia, como Trixxie Mattel, Lady Bunny, Katya, Silvetty Montilla, Thália Bombinha e Suzy Brasil.

Bianca nasce a partir de uma personagem criada nas aulas de teatro. Em 2019, ela desce do palco, cria seu Instagram de *drag* e invade a cena local das *drag performers* de Belo Horizonte. Paralelamente, cursava Turismo e, pouco tempo depois, decidiu abandonar o curso para se dedicar exclusivamente à *drag*. Naquela época, Bianca já era influenciada pelo programa *RuPaul’s Drag Race*, mas foi a partir do sucesso da cantora Pabllo Vittar que ela vislumbra a *drag* como uma carreira.

O ano de 2019 todo foi quando eu comecei a fazer *drag*. Eu já, igual te falei, eu fazia uns personagens no teatro, já meio que fiz *drag* no teatro. Só que não era minha

<sup>32</sup> No meio, a expressão “servir carão” é bastante usada para se referir a *drag queens* que colocam um semblante severo, com um ar esnobe e/ou indiferente.

persona, não era uma projeção de carreira ainda. Era uma coisa do teatro e tal. Então, eu estava experimentando. Eu fui influenciada *Drag Race*, né? Eu acho que a maioria das *drags* dessa nova geração foi influenciada por *Drag Race*, mas eu não via muito futuro de carreira. Eu fazia teatro em 2016. Era quando a Pablla estava começando a aparecer. Eu escutava ela, achava legal, “ah, um gay de peruca!”, assim. Eu lembro de escutar o primeiro álbum dela e pensar “nó, que legal e tal, mas, putz, será? Será que isso aqui vai funcionar aqui no Brasil?”. (...) E deu, né? Mas antes, eu não pensava nessa projeção de carreira. Eu via *drag* como essa coisa local mesmo. (BIANCA).

Por mais que Bianca tenha começado na cena local, sua dedicação à *drag* foi mediada pela expectativa de uma carreira que fosse além disso. E foi. Hoje, Bianca não trabalha exclusivamente fazendo *drag*, mas foi por meio dela que conseguiu visibilidade nas redes sociais e se dedicou ao ramo de conteúdo digital.

As pessoas acham que eu nasci na internet. Eu fui muito ao contrário: a minha *drag* não nasceu na internet. Eu performava, eu sei fazer essas coisas. (...) E aí 2020 chegou. E pandemia, um caos, né? Uma das primeiras coisas que fecharam foi setor do entretenimento. Então, eu não tinha mais a balada pra fazer a performance, o bar... não tinha mais nada disso. Então, eu tive que ficar reclusa na minha casinha. Foi quando eu comecei a focar mais na internet (...) eu pensava assim: “ah, nesses três meses que vai ser a pandemia... nesses três meses, no máximo, eu não posso ficar esquecida” (...) Hoje, o meu trabalho é como, sei lá, *drag*, criadora de conteúdo, humorista, tudo junto, né? E é uma coisa que eu estou desenvolvendo agora. Igual, quando eu comecei teatro, eu já tinha essa vontade de fazer humor de uma forma mais profissional, sabe? O lance de construir um roteiro, de criar um personagem sempre foi algo que me chamou atenção. E a *drag* tinha sido aquele escape, né? (BIANCA).

Com um bom engajamento nas redes, Bianca consegue monetizar seu trabalho e, de fato, transformar a criação de conteúdo em uma carreira. Seu humor aborda situações cotidianas que poderiam ser vividas por qualquer um. Por mais que hoje ela produza mais conteúdos desmontada, seu humor é caricato e exagerado, porém sem cair em lugares comuns da comédia que ri daquilo que o comediante representa. No caso, ela não faz o papel de um homem gay para que a audiência heterossexual ria e reforce o lugar de masculinidades subalternas. Quase todos os seus personagens são pessoas comuns da vida cotidiana, como a professora do Ensino Médio, a colega de classe que atrapalha a aula, a mãe dos amigos ou “a menina hétero na balada”, segundo sua própria descrição.

É muito importante a gente se pronunciar politicamente, a gente falar sobre pautas LGBT. É muito importante. Mas, a gente tem que fazer humor para as pessoas

conhecerem... O humor quebra barreiras. Eu sou seguido muitas mulheres cis de 40 anos, hétero, e que está seguindo uma drag. Está seguindo um gayzão de peruca. Não estou ali para elas rirem de mim. Elas estão rindo comigo, sabe? Então eu acho que o humor, pra mim, é muito importante (BIANCA).

Sempre mostrando seu repertório de humor e sagacidade, entrevistar Bianca foi muito agradável. Quando marcamos a conversa virtualmente, temi que fosse criada uma distância que desfavorecesse a pesquisa. Isso não se confirmou. Bianca realmente transmite muita familiaridade com as interações mediadas por redes sociais, e, quando nos encontramos presencialmente, depois da entrevista, sua recepção foi igualmente calorosa.

Antes de apresentar a próxima entrevistada, preciso compartilhar uma importante experiência de campo em que a conheci. Em novembro de 2022, aconteceu uma festa protagonizada por *drag queens*, organizada por um dos coletivos LGBTQ+ de Belo Horizonte. Relutei em ir, porque não me sentia bem no dia, mas decidi assistir às performances de Aguilera e outras *drags*. O espaço abria às 23 horas. Cheguei antes da meia noite e, logo na porta, encontrei um antigo amigo da cena LGBTQ+ de Belo Horizonte. Já havia mais de dois anos que não nos encontrávamos presencialmente, devido ao período de isolamento social. Conversamos algumas vezes durante a pandemia e fiquei muito contente com o reencontro. Ao seu lado, estava **Diana**<sup>33</sup>, montada com seu vestido de camurça preto, salto agulha e longo cabelo ruivo ondulado.

Próxima dos dois metros de altura, meu amigo e eu ficávamos próximos de seus ombros. Diferentemente das *drags* com quem tive contato até então, Diana aparentava ser séria. Ela me cumprimentou educadamente, sua fala não tinha uma cadência acelerada, como estava acostumado, e seu olhar era profundo. Interagimos pouco na porta. Logo que entramos na festa, Diana se dirigiu para os bastidores. Aquele curto contato tinha me passado uma impressão de que seu estilo de montagem remetia a glamour, elegância e discrição. Foram as primeiras impressões.

Dentro da festa, meu amigo me apresentou o espaço e as pessoas. Aquela casa noturna já foi muito conhecida por shows de *drag queens* em Belo Horizonte, mas, de 2020 para cá, tornou-

---

<sup>33</sup> Usaremos o nome Diana como referência direta à Diana Ross, que é apontada pela entrevistada como uma de suas inspirações. “Se for falar de onde eu tiro as minhas referências, eu tiro muito dos anos 80 e da música dos anos 80. Eu tiro muito do jazz. Eu acho que essa era aí da música, do jazz, do disco, do R&B lá atrás, da *soul music*, sabe? Minhas referências estéticas vão muito para esse lado do exagero também, sabe? Eu gosto muito disso. (...) Por exemplo, esteticamente, eu gosto muito da estética Diana Ross, sabe? Daquele exagero, do cabelo exagerado, brilho exagerado, disco, sapatos exagerados, sabe? Eu gosto muito da diva que a Diana Ross é no palco, porque eu não acho que ela é uma diva parada. Ela é uma diva que pula, que ela passa energia, sabe?” (DIANA).

se um espaço predominantemente voltado para estilos menos melódicos de eletrônica, como o *trance*. A descrição das redes sociais consta que é uma “boate GLBTQIAP+”, o que me chama a atenção para a inversão da sigla GLBTQIAP+. Os posts também promovem festas de liberdade sexual e usam a imagem de homens malhados sem camisa. Andando pela boate, vejo muitas mulheres trans e travestis. Fico positivamente surpreso, dadas as dificuldades de acesso a lazer por parte do público T. Meu amigo logo me explica que ali é “território trans/travesti” (NOTAS DO DIÁRIO). Era muita novidade em um só dia, e fiquei feliz por ter encontrado alguém que me auxiliasse nas descobertas.

Assistimos às performances *drag*, que duraram cerca de 30 minutos, e depois cumprimentei Aguilera e Nazaré. Elas ficaram muito felizes com a minha presença e me apresentaram a suas amigas. Depois das performances, começa uma festa *trance*, e a reconfiguração do espaço foi repentina: todas as *drag queens* se dirigiram para a área de fumante, um pequeno espaço externo próximo à entrada. Pouco a pouco, a pista de dança era ocupada por um público majoritariamente composto por homens gays cisgênero. Já eram cerca de 2 horas da madrugada, e, mesmo assim, mais pessoas entravam do que saíam da boate. Ficamos ali, no espaço externo, alheias e alheios ao que acontecia na pista de dança. Nas poucas vezes que precisei entrar para me dirigir ao banheiro, notei homens sem camisa, a música muito alta e um jogo de luzes que acompanhava o ritmo frenético do som.

Muitas situações aconteceram nessa festa. Por mais que estivesse vencido pelo cansaço, fiz diversos registros quando retornei para casa, por volta de 6 horas da manhã. Durante toda a festa, estive na roda de conversa com outras oito *drags* que conheci no dia. Aguilera contou às amigas sobre a minha pesquisa, e, quando tive a oportunidade de conversar com Diana separadamente, ela fez a seguinte pergunta: “E essa pesquisa aí? Para que você está fazendo isso?” (NOTAS DO DIÁRIO). Por mais que fosse tão mineira quanto eu, a assertividade de suas palavras deixou um silêncio no ar. Expliquei-lhe as motivações da pesquisa e resaltei o quanto acredito no potencial do trabalho artístico da *drag*. Continuamos a conversa com o intuito de nos conhecermos e percebi que aquela imagem séria, intimidante e glamorosa era somente uma das características de Diana. Logo, ela mostrou-se dona de um carisma e humor ímpares.

Fui embora da festa com Aguilera e Nazaré às 6 horas da manhã. Na saída, combinei com Diana de fazermos a entrevista na semana seguinte, quando ela retornaria de uma viagem. Perguntei-lhe se ainda ficaria na festa, e ela me respondeu que, dali, só iria embora para a Feira Hippie<sup>34</sup>,

---

<sup>34</sup> Feira que acontece na região central de Belo Horizonte todo domingo, de 7 às 14 horas.



que ficava perto de sua casa. Eu, por outro lado, lutava para deixar meus olhos abertos. Eu definitivamente não estava acostumado com o estilo de vida mais noturno das *drags*. Depois de andar com Aguilera e Nazaré até a casa delas, despeço-me e agradeço pelo convite. Elas me contam que fazia muito tempo que tantas *drags* não se reuniam em uma festa e tinham essa oportunidade de sentarem em grupo para conversar. Por mais que elas se encontrem com alguma frequência nos espaços tradicionalmente ocupados por pessoas LGBTQ+ na cidade, nem sempre coincide de elas terem disponibilidade para conversarem, visto que estão trabalhando.

De fato, aquele momento tinha sido especial. Tive a chance de escutar histórias de algumas *drags* que não foram entrevistadas, mas que definitivamente contribuíram para os rumos desta pesquisa. Até então, eu ainda me questionava sobre o recorte escolhido no início do trabalho de campo. Será que olhar para a dimensão do trabalho artístico precarizado não era muito pesado? Aliás, *drag* não é somente isso. Eu poderia olhar para a subversão do gênero, as artes de se fazer *drag*, a construção de identidades *drag*, entre outras questões. Aliás, muitas delas apareceram nas entrevistas. Todavia, naquela festa, eu tive a certeza de que as disputas em torno de reconhecimento assim como a tensão entre sobreviver e contestar as normas de gênero eram temáticas centrais na vida daquelas pessoas. Elas encaravam, sim, a *drag* como uma forma de trabalho. Os relatos eram sobre conflitos envolvendo contratantes e outras *drag queens*, sobre transfobia, racismo e homofobia. A vida cotidiana das *drags*, mesmo quando desmontadas, é permeada de violências e de prazeres associados às performances não normativas de gênero, à experimentação de outras corporalidades, ou ainda, à transgressão e negociação com as fronteiras socialmente impostas.

Saí dali disposto a continuar a pesquisa por esses caminhos. Na semana seguinte, marco com Diana de nos encontrarmos, em sua casa, no começo da tarde, por volta de 15 horas. Reconheci a localização pela proximidade da Feira Hippie, que Diana havia me dito ser um de seus lugares preferidos na cidade. Gravamos por mais de 3 horas seguidas, tornando-se a entrevista mais longa da pesquisa, com uma profundidade bem próxima do método de História de Vida. O clima de confiança mútua favoreceu a conversa, e conseguimos, por meio da narrativa de Diana, refletir sobre a cena *drag* local.

Sua primeira montagem aconteceu em 2016, quando morava em Betim, região metropolitana de Belo Horizonte, e era estudante do curso de Medicina Veterinária. Em Betim, Diana construiu uma rede de apoio composta por amigos também universitários. Aos finais de semana, montava-se para ir a festas em Belo Horizonte e, nessa época, conheceu Narcisa e outras *drags*

da cena local, que ela carinhosamente apelida de “a geração RuPaul”. Essa parece uma cronologia comum entre as *drags* locais. Tanto Diana, como Bianca, Aguilera, Nazaré e Narcisa reiteram essa noção de uma geração de *drags*, que começou a se montar entre 2012 e 2016, inspirada no sucesso do programa *RuPaul’s Drag Race*. Antes delas, as entrevistadas apontam uma geração de *drags old school*, que dominam espaços de sauna gay em Belo Horizonte, e, posteriormente, por volta de 2017, a cena local é movimentada por diversas artistas inspiradas pelo sucesso da cantora Pablllo Vittar. Essas três “gerações” de *drags*, como elas me explicam, remetem a três momentos de fortalecimento da cena local<sup>35</sup>.

Nascida e criada em Sete Lagoas, cidade dos arredores de Belo Horizonte, Diana descreve ter tido uma vida confortável financiada pelo pai e, mesmo quando saiu da cidade para cursar o Ensino Superior, ela se mostra grata pelas oportunidades proporcionadas por sua família. Entretanto, Diana relata pouca abertura para conversar sobre sua sexualidade com os pais, de modo que a distância de casa foi importante para que ela criasse outras maneiras de se expressar, como a própria *drag*. Em Betim, sua motivação para começar a se montar foi por pura diversão: “E não tinha muita questão do profissional. Era só pra sair mesmo e [me] vestir. Pôr uma calcinha, peruca e ir pra festa” (DIANA).

Não demorou muito para que seu pai descobrisse. Na época, Diana aparecia montada no Facebook, e, embora seus pais não acessassem as redes, alguns amigos de infância imprimiram as fotos e jogaram na garagem de sua casa em Sete Lagoas.

Meu pai nem sabia que eu era gay. E, na época, eu saí muito pelada. Saía com uma calcinha e um sutiã e era isso. Só. Bunda muito de fora e tal. E aí meu pai me ligou. Era uma sexta-feira de manhã. (...) Ele falou assim: “você sabe que eu não gosto disso. Eu não vou ficar sustentando prostituição. Estou indo para o seu apartamento aí, agora, esvaziar o apartamento. E você ou volta comigo, ou você vai viver a vida do jeito que você quiser viver. A partir de agora, não te dou mais nenhum centavo”. (DIANA).

Nesse mesmo dia, Diana retorna a Sete Lagoas e deixa o curso de Medicina Veterinária. Sua vida seria atravessada por uma série de controles familiares, e durante, toda sua permanência em Sete Lagoas, a maior fonte de conflitos era dentro de casa. Contra a vontade do pai, começou

---

<sup>35</sup> Poderíamos explorar melhor essa cronologia com algum tipo de trabalho historiográfico. Há muito a se compreender com relação aos territórios e às relações entre *drag queens* de diferentes gerações, principalmente porque as *old school* são vistas como referências para determinados espaços impenetráveis por *drags* da geração RuPaul e Pablllo Vittar, como as saunas e alguns bares gays. Isso demandaria uma metodologia inteiramente dedicada a compreender as relações entre diferentes estilos e “gerações” de *drags* ao longo da história da cena local de Belo Horizonte.

a trabalhar como atendente de um bar em Sete Lagoas e, posteriormente, como vendedor para uma marca nacional de calçados com várias filiais no Brasil. Em 2017, é transferida da unidade de Sete Lagoas para uma unidade em Belo Horizonte, quando finalmente saiu de casa e parou de depender financeiramente do pai. Depois de ficar um ano sem se montar, Diana voltou a aparecer na cena local, mas não com as mesmas motivações.

Em Belo Horizonte, Diana descobriu a dura realidade da classe trabalhadora. Por mais que dividisse os custos de vida com alguns amigos, seu salário não era suficiente para pagar todas as contas, e Diana precisou apostar na *drag* como uma forma de complementar sua renda.

Eu comecei a passar dificuldade. Eu, sem contato com meu pai, falei assim: “não vou pedir nada para ele. Não vou pedir nada para ele”. E aí começou a ter uns concursos [de drag], umas coisinhas. Eu falei assim: “o jeito vai ser ter que profissionalizar isso de drag, porque se não vai... É o que eu sei fazer além do serviço”. Porque começou a faltar comida, sabe? E aí, as meninas do serviço... eu não falei com ninguém, mas elas percebiam. Elas começaram a levar comida para mim, porque às vezes eu não levava comida para o serviço e falava “ah, não estou com fome hoje”. E não era. E aí elas levavam e [falavam] “ai, a minha mãe mandou pra você”, sabe? Umas coisas assim (DIANA).

Diana contou com a ajuda de suas amigas do serviço e de uma amiga em Sete Lagoas para superar as dificuldades nos primeiros meses morando em Belo Horizonte. A falta (de comida, de dinheiro, de bens que satisfaçam as necessidades materiais) fez com que ela vislumbrasse, na *drag*, uma solução. Por mais que os concursos não oferecessem prêmios em dinheiro, Diana ganhou visibilidade e logo foi chamada para performar e trabalhar em algumas festas da cidade. Trabalhando no meio, ela conheceu outras *drags*, mas percebia uma hostilidade daquelas que já eram consolidadas na cena local. Diana criou seu próprio grupo de amigas, que descreve como uma família *drag*. Elas saíram juntas, criaram estéticas que transmitissem uma identidade familiar e uniram-se com o objetivo de conquistar alguma visibilidade no meio. Essa rede de apoio foi fundamental para que Diana fosse conhecida pelos contratantes e pelo público LGBTQ+, mas, hoje, ela é a única de sua família *drag* que continua se montando.

Nessa altura da entrevista, eu já tinha visto uma Diana completamente diferente daquela que descrevi em minhas primeiras impressões. Durante as 4 horas de entrevista, ela sorriu e se divertiu contando suas experiências como *drag*. Apesar de se apresentar de forma polida, séria e glamorosa, Diana também tem um lado cômico, improvisado e nada sério.

Eu vou tirar uma foto, ficar bonita e tudo mais. Mas eu tenho essa coisa da rica suburbana, sabe? Essa coisa de uma caipira na cidade grande, que diz muito de um jeito muito caipira, como se eu tivesse ficado rica de uma hora pra outra, e aí o meu visual entrega riqueza, mas o meu interior entrega completamente uma caipirona, sabe? (...) Eu gosto de estar tipo sexy e glamorosa e tudo mais, mas sem perder a essência, sabe? Não precisa ser uma sexy, glamorosa, bonita e arrogante, sabe? E também tem a questão de “aí, hoje eu preciso fazer uma montagem que eu esteja feia e baranga”. A proposta, o tema é esse. Para mim, não tem problema nenhum. Bom, porque tem gente que tem dificuldade de ser feia [a montagem]. Eu não tenho. Pra mim, se for para fazer o papel de feia, eu faço, não tem problema nenhum (DIANA).

Se, por um lado, Diana lutava para ser levada a sério na cena, por outro, ela descreve um lado da *drag* muito mais aberto e espontâneo. Essa dualidade é encarnada no contraste entre aquilo que ela descreve entre um visual que entrega riqueza e um jeito caipira, que não tem compromisso com o jogo de aparências. Assim, a performance de Diana visa encarnar, de modo particular, imagens existentes no imaginário coletivo (da pessoa rica e da pessoa caipira), transformando-as em paródia. É interessante pensar que a sua *drag* faz a ponte entre essas duas representações e ressignifica sua própria vivência no interior de Sete Lagoas. A despeito de sua história na cidade natal ser atravessada por conflitos envolvendo sua sexualidade e sua família, as performances *drag* são revestidas por discursos que dialogam diretamente com essas vivências, mas no lugar de homenagem, e não de sofrimento.

Apesar de mencionar um “interior caipirona”, como se enunciasse uma verdade sobre si, a continuação da fala de Diana exprime um descompromisso com a rigidez das performances. Ela tem algumas referências estéticas, mas nada impede que ela mude os caminhos. Assim, a autenticidade de sua performance não diz respeito a verdades fixas sobre si, mas ao comprometimento com as diversas montagens que se propõe a fazer. Por mais que sua *drag* esteja ligada, esteticamente, com ideais de beleza e glamour, nada impede que ela caminhe na direção contrária e encarne o “papel de feia”. A provisoriidade dessas performances cria brechas em que se enunciam outras corporalidades para além daquilo que se espera socialmente de um corpo feminino. Nesse sentido, a *drag* cria deslocamentos necessários para que o feio, por exemplo, seja ressignificado no contexto de uma performance artística.

Diferente de outras *drags*, Diana usa suas redes sociais bem menos frequência. Mesmo assim, sua agenda é bem movimentada, e ela está sempre em contato com contratantes, outras *drags* e pessoas da cena local. Seu estilo de performance é mais teatral, e ela conta que sua prioridade, quando está no palco, é transmitir sua energia para o público. Quando assisti a suas performances, notei olhares e expressões faciais que traziam a plateia para o momento presente. Durante sua entrevista, ela me mostra uma gravação de um show em que ela reproduz, junto a

quatro dançarinos, uma cena do espetáculo “O fantasma da ópera” no meio de uma balada de música pop em Belo Horizonte. Até hoje, Diana conta que recebe elogios por essa performance. Assim como Diana, a próxima entrevistada busca surpreender o público com suas performances e montações. **Rihanna** é artista circense e já performou modalidades clássicas, como a lira e a perna de pau, montada de *drag*. A escolha do nome, aqui, deu-se em função de um exemplo de montagem inspirada em Rihanna, uma das cantoras mais famosas no nicho da música *pop*. Mesmo sendo uma das mais novas das entrevistadas, traz originalidade para a cena local e consolida-se como um dos nomes dos nichos *pop* e *techno*. Em nossa conversa, Rihanna começa me contando um pouco de sua história com o circo, depois fala de suas primeiras montações e as dificuldades, prossegue com detalhes dos processos criativos de suas montações, fala sobre as relações de amizade e conflitos no meio e termina contando sobre as dificuldades que enfrenta cotidianamente por ser negra.

Durante muito tempo da sua vida, os conflitos ocorriam no interior da família e tinham como questão central sua sexualidade. Por isso mesmo, montar-se, no começo, era mais difícil. Ela precisou recorrer à ajuda das amigas para ter locais seguros para fazer *drag*, mas isso não a impediu de continuar se montando. Desde 2017, quando se montou pela primeira vez para se divertir em uma festa de Halloween, Rihanna se deslocava da casa dos pais, em Venda Nova<sup>36</sup>, até a região central, onde moram suas amigas. Algumas vezes, já chegou a se montar na casa de amigas em Venda Nova e ir de ônibus, montada, para o centro. Em 2019, sua família recebeu uma foto de Rihanna montada de *drag*, e, a partir disso, os conflitos familiares se intensificaram a ponto de dificultar que ela se montasse.

De alguma forma, a foto chegou neles, e eles acharam um absurdo. “Como assim? Não pode”. E na cabeça deles, [era] eu pegando o dinheiro do meu trabalho e gastando com a drag, né? E no fundo era isso, mas, nossa... eu, assim, pisando em ovos, movendo mares e montanhas pra conseguir fazer look com orçamento curto, comprar tudo que eu precisava, pegar coisa emprestado, sair escondido. E aí tinha gastos que eu poderia não ter, mas que eu tinha que me preocupar. Por exemplo, que que eu vou comer? Que que eu vou gastar de passagem? Que que eu vou gastar de Uber? Onde que eu vou dormir? (RIHANNA).

Não ter um ambiente familiar acolhedor dificultou a vida de Rihanna. Para ela, a *drag* vira um planejamento sempre muito elaborado, algo que necessariamente passa pelo filtro não só do

---

<sup>36</sup> Regional localizada no extremo norte de Belo Horizonte, bem distante da região central.

artístico, mas também da trama material de como colocar este outro corpo no mundo. Apesar de todas as barreiras para se montar e se deslocar pela cidade, Rihanna é sempre muito radiante na forma como relata suas vivências como *drag*. Desmontada, ela teve que aprender a se impor no mundo e, mesmo assim, manteve o carisma e a simpatia. Durante a entrevista, ela fala com muita fluidez e eloquência, o que deixou a conversa bem leve, mesmo quando os assuntos, em si, não fossem.

Já no meio para o final do curso de Design pela UEMG, ela conseguiu um estágio que lhe desse melhores condições de remuneração e disponibilidade para se montar. Além disso, em abril de 2022, ela se mudou para a casa de familiares no bairro Serra, que é mais próximo da região central da cidade, e relata que isso facilitou bastante não só seu processo de montagem, como também sua imersão nas vivências na comunidade LGBTQ+. Hoje, para ela, sair e não se divertir não é uma opção, o que é perfeitamente compreensível para quem precisou (e ainda precisa, em alguma medida) passar por processos tão maçantes para se montar.

E, hoje, além disso, eu tenho trabalhos que me remuneram bem pra eu ter condições de investir na drag. Isso é o principal pra mim: ter condições de fazer, sabe? Porque, até então, durante muito tempo, eu tive que tirar pra investir sem ter retorno. E é um dinheiro que vai e não volta. É uma sensação de que é um dinheiro que vai ficar parado porque, por não me montar, antes, alguns anos atrás, (...) eu sentia que investia numa peruca, investia numa bota e ela ia ficar parada. Aí eu ia usar ela duas vezes no ano. (RIHANNA).

Continuar se montando foi um esforço diário e constante. Fazer *drag* não é barato, não é confortável e não acontece por inércia. Em todos os relatos de Rihanna, vejo muita *vontade* de viver a *drag*, o que impacta na própria forma como ela se organiza no cotidiano. Quando sai da casa dos pais e a homofobia deixa de ser um fator (tão) limitante, Rihanna se depara com outra camada de obstáculos: o racismo. “Se você for parar pra ver, no geral mesmo... generalizando, na bolha da comunidade LGBT, a bolha gay é muito racista. É inevitável” (RIHANNA). Como estratégia para lidar com a inevitabilidade do racismo no cotidiano, ela encontra refúgio nas amigas e acaba se tornando uma voz influente para conscientizar pessoas próximas acerca das diferentes manifestações do racismo. Novamente, o que fica evidente na história de Rihanna é a necessidade de, desde muito nova, lidar com tantas camadas de inacessibilidade para viver o desejo socialmente lido como desviante. Para aproveitar-me da ironia da palavra, ela segue desviando de todas essas barreiras, mesmo que isso implique uma luta diária.

Hoje, cada vez mais visível na cena local com suas montações, Rihanna busca provocar um impacto visual no público, mas também mobiliza outros talentos, como a dança e as habilidades do circo, em suas performances. Entre suas amigas que também fazem *drag*, ela relata ter maior abertura para pedir ajuda, dicas e conselhos com relação à criação de performances, o que acaba fortalecendo o meio como um todo. “É pensar que se você está ajudando uma, você está se ajudando também. O sucesso da minha amiga também é meu sucesso, sabe? Eu tenho que ajudar ela” (RIHANNA).

Principalmente por causa da influência do formato de competição de *RuPaul’s Drag Race*, que inspirou muitas gerações recentes de *drags*, os relatos de Rihanna enfatizam outras possibilidades de se relacionar no meio, mais amistosas e colaborativas do que aquilo que se vê no *reality*. Aliás, a realidade da cena local é de precarização para todas as artistas *drag*, mesmo aquelas consideradas bem-sucedidas. Mesmo que todas reconheçam as rivalidades na cena local, as entrevistas evidenciam a necessidade dessa articulação em grupos na promoção da arte *drag* na cidade como um todo. Se essa cena não se fortalecer a partir da ação coletiva, dificilmente elas poderiam conceber horizontes futuros que rompessem com essa recursividade da exploração.

Nessa mesma direção de repensar a cena local e seus caminhos, a história de uma outra entrevistada é bastante especial para esse mestrado. **Narcisa** é, hoje, uma das cabeças por trás da organização da cena *drag*. Sua história com a *drag* começa há mais de 8 anos, quando era estudante de Design na Escola de Arquitetura da UFMG, em 2014, e passou no último edital do programa Ciência sem Fronteiras, iniciativa criada pelo governo Dilma Rousseff com o intuito de internacionalizar a produção científica no país. Saiu de Belo Horizonte e foi morar na França por 1 ano, onde teve a oportunidade de conhecer, pessoalmente, o trabalho de diversas *RuGirls* que faziam shows em Paris. Em 2015, começou a se montar inspirada no universo de *RuPaul’s Drag Race* e, quando voltou para Belo Horizonte, tornou-se uma das *drags* mais engajadas com o crescimento da cena local.

Narcisa é uma diva por completo. Dança, performa, dubla, coreografa, faz comédia, apresenta, roteiriza e resolve todo tipo de demanda de produção de evento. Sua vivência na cidade é tão plural que teve dificuldade de acompanhar o ritmo acelerado de seus passos, mas trago aqui alguns destaques de nossa entrevista. Desde 2015, Narcisa vive intensamente a cena LGBTQ+ de Belo Horizonte, com um contato mais próximo da dança, mas sempre imersa nos mais variados espaços de arte e cultura da cidade. Em 2016, quando já se montava, Narcisa participou das ocupações estudantis que manifestavam contra as restrições orçamentárias (o chamado teto

fiscal) às políticas de saúde e educação pública. Sempre atualizada, as notícias sobre o governo percorrem a ponta de sua língua e, estando montada ou desmontada, ela frequentemente transparece suas posições políticas.

Outra temática que está no repertório de Narcisa é a cultura *pop*. Ainda em 2016, foi convidada para participar da organização do bloco de carnaval Garotas Solteiras, que veio com a grande promessa de levar a música *pop* para os foliões. Conhecidora do *pop* nacional e internacional, Narcisa domina os palcos com suas dublagens impecáveis e tem sua estética inspirada em grandes divas. Maquiagem e roupas coloridas, o domínio do palco e seu talento como comunicadora sobressaem em suas performances. No carnaval de 2023, tive o prazer de vê-la na linha de frente do Garotas Solteiras, juntamente a outras *drags* que conheci na trajetória do mestrado. No mesmo ano, foi convidada para ser uma das apresentadoras da Parada LGBT de BH, organizada pelo grupo CELLOS-MG. Hoje, Narcisa é, certamente, um dos nomes mais promissores na cena *drag* local e está envolvida em tantos projetos que se torna uma das principais referências para conversar sobre horizontes futuros.

Em 2019, Narcisa participa de mais um projeto que promove a diversidade musical brasileira, em uma mistura de ritmos do Norte do país com o tecnobrega. Por iniciativa de uma amiga, que estuda, fotografa e vive os paredões de tecnobrega no Pará, a criação de uma festa inteiramente dedicada a trazer para Belo Horizonte algo de outras culturas foi um movimento arriscado e culturalmente enriquecedor.

E surgiu essa vontade de fazer, de trazer um pouco disso [da cultura musical do Norte] pra cá, porque a gente acabou... Belo Horizonte acabou criando esses nichos muito automatizados. Na época tinha muita festa de pop, muita festa de pop, muita o nicho do samba, um nicho do funk e o nicho do techno. E aí? (NARCISA).

Contra a automatização dos meios culturais, existe a iniciativa de artistas locais que se organizam para trazer ritmos alternativos. Não são meras formas de inovação motivadas pelo lucro, mas pela diversificação da cultura na cidade. Por isso, existe toda uma sensibilidade que questiona: como inovar? Como trazer *outras culturas* para a cena local? Quais diálogos entre o *eu* e o *outro*, entre o *aqui* (Belo Horizonte) e *lá* (Pará) são possíveis? A sócia de Narcisa frequentou e estudou o tecnobrega do Norte por 4 anos para encontrar maneiras de fazer algo que fosse respeitoso e, ao mesmo tempo, original. Hoje, sua festa é integrada por Narcisa e mais



um amigo dançarino, mas também convida e compartilha os espaços conquistados com vários artistas.

Por último, trago mais uma contribuição de peso encabeçada por Narcisa. Em 2021, um ano bastante tumultuado na cena local por causa da pandemia de COVID-19, as oportunidades pareciam cada vez mais escassas para as *drag queens*. Depois de diversas mudanças de protocolo de segurança sanitária, picos e quedas nos casos de infecção por COVID e aberturas/fechamentos de espaços de lazer e cultura, muitas *drags* ainda estavam confinadas em seus quartos, mas inquietas com as promessas de um novo dia. Narcisa transformou essa inquietação em palavras, mais especificamente, em um roteiro teatral e projeto de um inédito espetáculo *drag*. Assim nasceu o Chronus, estreado nos dias 05 e 06 de novembro de 2021, poucos dias depois da reabertura dos teatros em Belo Horizonte. Com as salas cheias, o Chronus entregou apresentações inéditas de dublagem, dança, comédia e os mais variados talentos de sete *drag queens* de Belo Horizonte.

Seu sucesso nas bilheteiras rendeu outras duas edições igualmente bem-sucedidas. Hoje, o projeto de Narcisa é reconhecido na cena local como uma inspiração de potência *drag*. Incessantemente, ela planeja outros projetos e, entre eles, procura “executar uma circulação do Chronus, que seja em algumas poucas cidades” (NARCISA). Com muito esforço, criatividade e boas relações no meio artístico, Narcisa consegue movimentar os espaços de entretenimento LGBTQ+ na cidade. Apesar de ter acompanhado muitas festas em que se performou como *drag*, tive uma oportunidade especial de estar em sua companhia, na noite, desmontada. Fico impressionado com seu magnetismo, com sua capacidade de cativar o público e, mesmo longe dos palcos, fora de *drag*, consigo ver a energia de quem vive intensamente o momento. Sem dúvidas, sua *drag* não fica guardada nos armários.

Aqui, decido chamá-la de Narcisa por uma revelação que me tirou boas risadas: caso participasse de *RuPaul’s Drag Race*, ela confessa a vontade de personificar a socialite Narcisa Tamborindeguy no desafio de humor improvisado<sup>37</sup>. Sua sagacidade e domínio da linguagem corporal amplificam os trejeitos (já exagerados) de Narcisa, demonstrando sua habilidade com talentos artísticos. Eu não tinha ideia de metade disso tudo quando a convidei para uma entrevista. Desde o primeiro contato, a marca registrada de Narcisa, para mim, foi o carisma. Sempre sorridente, ela tem respostas rápidas e bem-humoradas para as perguntas. Saí de sua casa com a sensação de que não consegui nem metade do que seria possível aprender com ela,

---

<sup>37</sup> Conhecido como *Snatch Game*, trata-se de um dos principais desafios do programa. Nele, as *drags* precisam imitar uma celebridade em um quadro de perguntas e respostas.

mas feliz por ter passado boas horas em sua companhia. Sua empolgação tornou a entrevista leve, mesmo quando conversamos sobre assuntos espinhosos.

Quando lhe pergunto como sua visão sobre a *drag* mudou e como sua postura muda diante disso, ela me responde:

Eu tinha uma visão muito restrita de drag no início, de entender drag quanto aquilo que eu via na boate, ou aquilo mais distante ainda, de RuPaul, que na época não parecia nem possível ter um RuPaul Brasil, sabe? Então, pra mim, nesse momento, eram esses dois universos muito distantes. (...) E aí, quando eu comecei a fazer mais drag, eu comecei a fazer outras coisas e cada hora surge uma coisinha nova. (...) Abriu muito a minha cabeça sobre coisas a se fazer mesmo. Então as perspectivas mudaram muito. Pra mim, o que antes eu via como um trabalho de entretenimento em boate, de complementação do que o DJ faz, show de boate, enfim... muda a minha visão sobre o que se faz, sobre o que é esse rolê da boate e que não é só isso, né? Mas, também, outras mil possibilidades pra fora da boate. (NARCISA, grifo nosso).

Com toda sua sagacidade, Narcisa participa, pouco a pouco, das transformações na cena local, tornando a *drag* uma possibilidade para além das boates. Com isso, ela participa de uma extensa rede de artistas que buscam se articular e promover a arte e cultura LGBTQ+ em Belo Horizonte.

Outra exímia articuladora da cena local é **Celine**. Há mais de 10 anos se montando, Celine é conhecida na cena pela elegância e amabilidade. O que mais se destaca em seu estilo de performance é a relação criada com o público: em todas as festas, Celine circula pela festa para cumprimentar, conversar, tirar fotos e interagir com o máximo de pessoas que conseguir. Trajada com biquíni ou com vestidos longos, Celine sempre consegue imprimir uma estética requintada e meticulosamente pensada para atrair o público.

Faço minha parte e depois eu vou ficar no meio do povo. Aí depois [da performance], vou pro público, porque você tem que fazer esse networking. (...) porque se você não tem contato, se você não conversa, se você não educada, não adianta entregar um show incrível e não conversar com ninguém, não dar atenção pra ninguém, ser antipática, você me entende? (CELINE).

Justamente por demonstrar-se educada e bastante profissional no ramo das festas, escolho chamá-la de Celine, em homenagem à cantora Celine Dion, que é uma de suas inspirações no que diz respeito a como se portar nos palcos.

Celine Dion sempre foi uma grande estrela. É uma pessoa que eu sempre admirei muito pela força, a voz impecável, a discrição. Uma pessoa muito discreta, sempre muito elegante e muito forte no palco. Um corpinho dessa finurinha e uma voz gigantesca. Ela é minha diva principal, mais antiga (CELINE).

Não é coincidência que “a nossa Celine”, na cena local de Belo Horizonte, também seja reconhecida pelo “corpinho dessa finurinha e uma voz gigantesca”. Hoje, é uma das grandes interlocutoras da comunidade LGBTQ+ e, além de manter proximidade com diversos artistas da cena, Celine faz ponte com a Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte. Até 2018, fazia parte do quadro de divulgação da agenda cultural da cidade pela Rede Minas, sendo convidada para transmitir a programação LGBTQ+ semanalmente. Com sua experiência de articulação, ela nos mostra a relação direta entre a política institucional e o desenrolar da cena cultural e artística na cidade:

E aí, quando o Zema entrou, ele cortou, tirou, mandou todos os diretores embora. Todo mundo que era LGBT, todo mundo foi embora. Então, saiu do ar. Acabou. Ela [a antiga diretora] mandou um e-mail e falou: “olha gente, infelizmente, eu fui afastada do cargo, está suspenso o quadro. O programa vai ser reformulado do jeito que eles querem”, porque lá é uma televisão estatal (CELINE).

Na vanguarda da comunidade LGBTQ+, Celine conhece a cena como a palma de sua mão e consegue acompanhar muitas mudanças nos bastidores. Tudo isso é ainda mais fascinante quando sabemos que Celine vive como uma mulher trans/travesti e coloca seu corpo nessa luta política por toda a comunidade. De todas as entrevistadas, ela foi a que mais trouxe, na expressão popular, “contação de causos”. Sua experiência de vida emergia com exemplos e situações riquíssimas em conteúdo e sabedoria. Hoje, Celine trabalha como produtora e apresentadora de festas para o público LGBTQ+, especialmente no nicho do *pop*, mas, mais recentemente, também participa de produções no nicho do *techno*.

Em 2014, ela e um amigo lançaram uma festa de música *pop* inspirada no recente sucesso de *RuPaul’s Drag Race*. Com uma grande adesão do público, essa festa, hoje, tornou-se um coletivo que mobiliza e lança diversas artistas *drag queens* em Belo Horizonte. Com isso, o objetivo de Celine na cena é abrir portas para outras que não tiveram as mesmas oportunidades que ela:

E aí o meu sócio veio com a ideia da festa de drag, e eu nunca tive oportunidade nesse campo aqui [em Belo Horizonte], porque aqui era assim: tinha as drags já conhecidas e, para você entrar, você tinha que ser apadrinhada por uma, tinha que ser filha dela, digamos assim, né? (...) O meu prazer é abrir o palco pra outras pessoas. O que eu gosto é de ver sempre gente nova, porque eu sou do signo de gêmeos, meu, amor! (CELINE).

Visando romper com a hegemonia das *old school*, Celine viu, no nicho de pessoas LGBTQ+ interessadas em *RuPaul's Drag Race*, uma oportunidade de criar cenas *drag* alternativas. Em setembro de 2022, participou e foi aprovada no edital da Virada Cultural de Belo Horizonte, o que colocou sua festa nas ruas. No meio da Praça da Estação, localizada na região central da cidade, um palco enorme e iluminado foi montado para receber *drag queens* que ali performaram. No meio desse espetáculo, Celine comandou a noite e teve performance ovacionada pelo público: de pé no meio do palco, trajada com um vestido branco de borda vermelha, Celine abre os braços e estende dois panos que saíam de seu vestido, como uma espécie de capa. Em cada lado, um artista local grafita cinco estrelas vermelhas, que são complementadas por mais três estrelas no centro do vestido. Totalizando treze estrelas vermelhas, o contraste com o branco do vestido remete à logo do Partido dos Trabalhadores e evidencia o caráter político da performance de Celine em meio à campanha do atual presidente Luiz Inácio Lula da Silva.

Enquanto Celine se projeta nos ideais de glamour e elegância, a próxima (e última) entrevistada assume um estilo *drag* bem oposto, mas ambas convergem em suas capacidades de expressão artística. **Rocks** entra nesta dissertação como uma representante de montações *drags* mais *camp*<sup>38</sup> e não humana. Exímia maquiadora, Rocks cresceu na carreira de vendedora de maquiagem por dominar muitas técnicas e acumular muito conhecimento prático. Em 2018, montou-se pela primeira vez como uma forma de expressar sentimentos intensos, especialmente os de tristeza, vinculados à perda de um parente próximo. No Ensino Médio, quando ainda não se montava, Rocks já mostrava seu lado mais sensível por meio da escrita, mas não conseguia assinar o próprio nome em seus poemas e, por isso, criou um alter ego que desse vazão a suas criações artísticas. Esse alter ego veio a ser seu nome *drag* atual, embora o nome Lana Rocks tenha surgido nas primeiras montações, em homenagem à cantora e poetisa Lana Del Rey, conhecida por suas composições mais intimistas e melancólicas.

---

<sup>38</sup> Estilos de performances tão exageradas que, em muitos casos, sequer se assemelham a gêneros femininos, mas uma criação artística.

Hoje, não mais usa o nome Rocks, mas pediu que fosse identificada como tal na dissertação. Seu domínio da maquiagem fez com que ela levasse a *drag* ao limite (se é que isso é possível, em se tratando de *drag*): seu objetivo era “quebrar o rosto”, algo que levou alguns anos para aprender:

Só foi difícil na questão de quebrar o mesmo rosto, parecer que é uma outra pessoa. Aí, levou um processo de uns 3 anos. Desde 2018 até 2020, mais ou menos, eu não me considerava drag. Eu me considerava, mas não me sentia, porque ainda parecia o mesmo rosto, né? Eu queria ter essa quebra mesmo, parecer que é uma outra, um outro ser. E aí é, fui treinando, treinando, fiz curso de maquiagem profissional mesmo, que me ajudou bastante. Que aí chega onde eu tô (ROCKS, grifo nosso).

A *drag* de Rocks é fundamentalmente o corpo *tópico* e *utópico* (FOUCAULT, 2013), porque *existe*, enquanto lugar possível, mas está em constante comunicação com aquilo que é abstrato, fictício, não humano e até mesmo *monstruoso* (GADELHA, 2021). A *drag* também **pode ser** tudo isso. Na verdade, foi somente quando atingiu esses outros lugares é que Rocks passa a se *sentir drag*. Sua vivência é exemplo da desidentificação radical proposta por Butler (2018a), que rompe com o gênero inteligível, mas pela via da monstruosidade. Durante alguns meses, observei com fascínio seu Instagram e suas montações pelas redes sociais, até que tomei coragem para convidá-la para uma entrevista.

Marcamos sua entrevista no campus Pampulha da Universidade Federal de Minas Gerais. Enquanto aguardava a hora da entrevista, preparo um café e lanche para receber Rocks na sala do Núcleo de Pesquisa de Estudos Organizacionais e Sociedade (Neos), do qual faço parte. Na ocasião, Rocks regressava de uma viagem e apareceu na entrada principal da Faculdade de Ciências Econômicas (FACE) elegantemente trajada e com sua mala de mão. Apresentei-lhe o prédio, subimos para a sala e começamos a entrevista.

Do início ao fim, fico deslumbrado com a capacidade de comunicação de Rocks. Articulada e sem rodeios, ela dificilmente foge das perguntas e comunica-se com clareza. Não à toa, trabalha como *social media*<sup>39</sup> para quatro empresas, além de gravar conteúdos para si e para suas redes sociais de *drag*. Como *drag*, ela aspira trabalhar com produção de conteúdo e comunicadora, algo que aprendeu no trabalho de vendedora. Ao lidar majoritariamente com o público de

---

<sup>39</sup> Gestora de perfis de redes sociais.

mulheres cis e heterossexuais de 30 aos 50 anos, Rocks relata ter percebido a importância de uma comunicação que encontre *o outro*, apesar de todas as diferenças.

Se eu tiver que falar, eu vou explicar o que é, porque o meu público do Instagram era de antigamente, de quando eu mexia só com maquiagem profissional mesmo. Então tem muitas mulheres cis, heteronormativas, que não sabem nada de drag. Às vezes, não sabem nem o significado do que é ser drag. Então, não adianta eu chegar lá e falar gírias dirigidas, elas não vão entender (ROCKS).

Essa sua habilidade de lidar com públicos nas redes sociais funciona como uma forma de aproximar a *drag queen* de pessoas fora da comunidade LGBTQ+, que é uma das propostas que ela carrega para o futuro. Embora encontre facilidade para fazer essa ponte virtualmente, Rocks não tem o costume de se montar para sair na cidade. Sua meta, esse ano, é ocupar mais espaços e *fazer-se vista* na noite. Em nossa entrevista, ela me revela que já saiu montada cerca de 4 ou 5 vezes desde 2018. Para a minha surpresa, somente no mês de abril de 2023, ela já saiu montada três vezes e vive uma nova fase de experimentação da cidade por meio da *drag*.

Ao mesmo tempo que Rocks consegue transitar em estilos de montagem mais femininas e artísticas, ela se descreve com dois adjetivos: andrógina e hermética. Sua estética andrógina pega referências nos estilos *punk*, com maquiagem e roupas mais sombrias, o olho de gato exagerado, acessórios com correntes e espinhos. Não só, ela exhibe seu corpo masculino, às vezes com barba, diante das perucas e da maquiagem. Por outro lado, hermética, porque se apresenta intencionalmente enigmática, subversiva e assustadora. Suas performances no Instagram abarcam elementos dos filmes de terror, como o sangue (falso) coagulado derramando da boca e as lentes de contato que mascaram as pupilas. Sua estética é sempre muito extravagante e artística, sem obviedades. A cada nova montagem, Rocks busca chocar seus seguidores e mostrar outros lados da *drag*. Sem se pretender *mainstream*, mas sabendo como moldar seu corpo e rosto como ninguém, Rocks consegue diluir as fronteiras entre feminino e masculino, mas também abolir por completo a noção de gênero ao colocar-se por inteira no campo da arte.

## 5. O QUE NOS RESTA? O COTIDIANO SOB A PERSPECTIVA *DRAG*

(...) porque, querendo ou não, quando você está de drag, você se sente empoderada, mas você coloca um alvo nas costas (...). Mas, assim, você vai estar montado, você vai estar com uma mira, (...), vai estar com um alvo nas costas. Então, o mínimo que o contratante tem que te oferecer [é] uma condição segura de você ir para o trabalho, voltar pro trabalho (NAZARÉ).

Que vida cotidiana é possível para quem está nas margens de uma sociedade heterocentrada? Todo o encanto da arte *drag* é contrastado com relatos de temor logo nas primeiras montações. Perturbar as normas de gênero traz medo, e não há quem não o sinta, mas traz também novas possibilidades de fascínio, de recriação estética e de modos de vida. É na tensão entre (sobre)viver com o alvo e resistir que discutimos a possibilidade de enquadrar as vivências *drags* como produto e resíduo do capitalismo. Ao mesmo tempo que a arte *drag* é cooptada e transformada em um *mainstream* midiático, recorreremos à Lefebvre (2014) para teorizar aquilo que excede às lentes homogeneizantes desse *mainstream*. Assim, caímos na dimensão do cotidiano e das disputas enredadas em torno da reprodução da vida.

Produzir não significa meramente *fabricar* bens de consumo e serviços. Significa, também, forjar identidades, ou ainda, produzir subjetividades e relações sociais. O que as *drags* produzem? Para compreender os processos de produção e reprodução, a metafilosofia de Lefebvre (1991) nos conduz à análise do cotidiano como centro real da praxis, como local da repetição, reaparição e do reencontro. Usualmente, observamos aquilo que nos é cotidiano pela lente da repetição, que pode ser tanto do trabalho não remunerado de reprodução (rotinas associadas ao cuidado) quanto do trabalho remunerado, que possibilita o consumo. No capitalismo, a reprodução da vida está diretamente associada à repetição enfadonha da tríade: trabalho não remunerado, trabalho remunerado e consumo. Arriscamo-nos a dizer que, para pessoas cujos corpos falham, a violência é um elemento da vida cotidiana igualmente repetitivo e central. Isso precisa ser levado em consideração para que as múltiplas formas de violência sejam tratadas como própria condição estruturante do capitalismo, e não como seu resíduo indesejado.

Porém, o cotidiano também escapa da repetição e manifesta-se na reaparição. Pessoas e objetos reavivam desejos, acionam nossa memória e potencialmente nos colocam em movimento. Inclusive, é aí que parece residir o tópico da astúcia certeuniana: a vida cotidiana em sua dimensão microssocial, em que é enfatizado aquilo escapa, reaparece e desafia a repetição óbvia

do cotidiano programado. Contudo, exige-se algum cuidado analítico: a reaparição e a repetição são movimentos necessariamente relacionais, isto é, um só existe em relação ao outro. Embora o modo de produção capitalista enfatize a repetição da tríade, momentos de escape estão no horizonte; igualmente, não é possível viver inteiramente em brechas do cotidiano programado e alimentar uma ideia de resistência que existe *fora* da cotidianidade.

Certamente, a arte *drag* é um prato cheio para encontrar brechas no cotidiano programado, mas ela não é a brecha em si. Seguindo com Certeau (1998), corremos o risco de exaltar a *drag queen* como uma performance artística necessariamente disruptiva, contra hegemônica e revolucionária, perdendo de vista que, ela própria, é influenciada por uma lógica de trabalho sob o modo de produção capitalista, embora esteja condicionada à posição de resíduo que não se quer visto. Artistas *drag* são contratadas para performances, aparições, palestras, oficinas e outros serviços. Existem horários, acordos, obrigações e cachês e, rigorosamente, elas se veem como profissionais *drag*. Por outro lado, esquecendo-nos de Certeau, corremos o risco de deixar de lado a astúcia, os saberes ordinários e os modos de fazer, montar-se e performar *drag*. Por isso, seguimos com o olhar dialético e lembramos que a *drag queen* não é somente trabalho, mas é, *também*, trabalho.

Com isso, iniciamos as análises das narrativas das *drags* com a temática da profissionalização *drag*. A partir do momento que a arte *drag* é envolvida pela forma capitalista, as performances *drag* tornam-se possibilidade de trabalho (precarizado) para pessoas LGBTQ+. Tomando de base suas vivências, observamos que o desejo de se tornarem celebridades no *mainstream drag* está associado à busca por reconhecimento pelas vias do mercado. Assim, o cotidiano das *drags* é imediatamente interpelado por um ritmo acelerado da modernidade, por ideais normativos e por padrões estéticos mais valorizados. De modo mais amplo, isso está associado tanto à sobrevivência material quanto à busca por validação social.

Continuamos com um segundo tópico que se desdobra da profissionalização *drag*: o desejo de *ser vista e lembrada* informa uma dimensão fundamentalmente visual das performances *drag*. Aqui, o alvo nas costas, conforme apontado pela Nazaré, será explorado teoricamente como metáfora que evidencia, no ato de montar-se, uma ambiguidade: ao mesmo tempo que a visibilidade atribuída à *drag* pode ser um recurso, ela também expõe a violências cotidianas.

Tudo nos leva a crer que estamos cercadas, que onde há nação há brutalidade, e onde há brutalidade nós somos o alvo. Mas nós também estamos onde a mira não alcança, porque embora não haja exílio, há a fuga. A fuga para onde estas palavras rumam. A fuga onde a gente se encontra (MOMBAÇA, 2021, pp. 15–16).



Conforme Mombaça (2021), a vida de dissidentes sexuais não encontra exílio, uma vez que a nação que supostamente defende é a mesma nação que mata. Viver a vida como alvo é viver uma vida em constante movimento de fuga. Embora a luta institucional seja por visibilidade e inclusão, a vida vivida sob a condição de dissidência não deixa de fugir dessa institucionalidade que é violenta. Por isso, instala-se um dilema entre *ser vista* e reconhecida, mas também *ser vista* e ameaçada. Cada uma dessas dimensões será tratada no movimento mais amplo de (sobre)viver e criar por meio da arte *drag*.

Por fim, a investigação nos leva ao campo dos modos de vida *drag*, compreendendo o ato de montar-se e viver a cena *drag queen* como atravessamentos que recriam relações humanas para além do momento da montagem. Ainda nos valendo das discussões sobre (in)visibilidade, buscamos contribuir teoricamente com a noção lefebvriana de *modo de vida* (LEFEBVRE, 2014), em que discutimos a politização da vida sob a perspectiva particular da *drag queen* e as possibilidades de deslocar alguns regimes de enunciação.

### 5.1. PROFSSIONALIZAÇÃO E NORMATIVIDADE DRAG

“O tempo e o ritmo da vida coletiva se aceleram no mundo moderno, o homem assume papéis sociais, a vida coletiva segue uma forma estandardizada, quase não há lugar para o acaso, a criação é negada em nome da produção e da produtividade, instaura-se o cotidiano” (NÓBREGA, 2021, p. 31).

Eu trabalho no comércio. Tenho que me montar, e aí eu chego da festa 5 horas da manhã em casa. Mas aí eu tenho que estar na loja 8:30 [da manhã] e eu saio só 6 horas da tarde. E eu ganhei esse valor? A drag está sendo uma coisa que era para eu ser feliz, e aí você começa a se questionar, sabe? Você me perguntou se tem como viver de drag. Eu acho que não tem como viver de drag, porque você não consegue mudar (AGUILERA).

Às vezes eu tenho ideias aleatórias, mas é raro né? Processo criativo não é muito assim. Eu sempre busco muitas referências. Sempre que eu tenho um tempo livre, eu busco referências de roupas, de performances, de, sei lá, até estruturas. Ultimamente tenho buscado estruturas porque foi uma outra descoberta esse ano. Por ser um artista circense, eu tenho demandas que outros artistas não vão ter (RIHANNA).

Certamente, as *drag queens* compreendem o ritmo acelerado do mundo moderno. Os relatos de Aguilera e Rihanna ilustram diferentes situações, unidas pelo ritmo frenético do trabalho: enquanto a primeira relata uma rotina praticamente sem descansos entre um trabalho e outro, a segunda mostra o processo de criação que antecede a *drag*. Podemos pensar essas atividades como parte de dois momentos distintos. Aguilera vive um momento do fazer operacional

(montar, sair, performar, voltar, arrumar, etc); já Rihanna descreve o momento anterior, que, embora seja um tempo livre do trabalho formal, remete a outro trabalho. Assim, são diferentes trabalhos envolvidos na concepção e na realização das performances, mas as *drag queens* se envolvem com ambos. Não existe, aqui, a separação clássica do *mainstream* da Administração entre os trabalhos de pensar e de fazer.

Pensando na noção de uma vida social organizada, Aguilera e Rihanna nos oferecem elementos que reforçam a noção de um cotidiano pouco aberto ao acaso, refém da programação e dominado pela lógica da produção, mesmo para trabalhos vinculados à arte e criação. Um caminho possível de crítica seria evidenciar a reprodução da lógica capitalista no discurso das *drag queens*. Contudo, perguntamos se é possível *abdicar* dessa lógica? Que crítica, hoje, é possível? Se considerarmos a *drag* como um modo de vida, lembraremos que ela é tanto o produto quanto o resíduo do modo de produção capitalista e, portanto, não se desvincula dele (mesmo em suas resistências).

Por mais que a *drag* revele uma extraordinariedade em suas possibilidades de expressão corporal, ela é fundamentalmente produzida por sujeitos ordinários. Fora dos holofotes, são pessoas que continuam trabalhando e negociando com instituições do mundo capitalista. Para estar nos holofotes, o tempo livre é transformado em tempo de trabalho dedicado à *drag*, mesmo que isso traga pouco ou nenhum ganho financeiro. Nesse sentido, vemos que a lógica produtivista é condição de enunciação do corpo *drag*, que emerge nos interstícios do cotidiano programado, mas não *escapa* dele. Por isso, a vida cotidiana ainda é majoritariamente orientada pelas dinâmicas de trabalho e consumo vigentes sob o capitalismo, em que as *drags* são transformadas em trabalhadoras precarizadas e consumidoras em potencial.

Por um lado, a particularidade do trabalho *drag* reside na denúncia da artificialidade do gênero, cuja performance pode ser muito mais do que aquela que nos foi prescrita no momento do nascimento. Por outro, as entrevistadas relatam dificuldades de começar e continuar trabalhando como *drag*, principalmente por causa dos baixos cachês, da pressão estética em torno de um padrão de beleza *drag* e do desgaste provocado pela repetição do ato de montar-se. Tomamos todo o cuidado para não parecer defender a lógica produtivista em si e, para isso, acreditamos ser relevante considerar que as narrativas produzidas pelas entrevistadas surgem em diferentes contextos de vulnerabilidade. Entretanto, esperar que as *drag queens* construam e vivam em regimes discursivos alternativos, exteriores e impermeáveis ao cotidiano no mundo moderno é uma forma de alimentar uma noção de ruptura total pouco condizente com nosso tempo presente. Talvez seja exatamente este o desejo de grupos dominantes: que um mundo

ideal, construído pelos excluídos, fosse isolado do mundo colonizado pela modernidade. Que o mundo dos excluídos viva dessa arte irreverente, desde que a irreverência não encontre canais de infiltração no mundo das hierarquias. Mas é justamente pelo fato de existirem pontes entre as vivências de pessoas marginalizadas e as normas dominantes que as contradições se sustentam.

Nem sempre nossas análises toleram algumas contradições, mesmo que as experiências marginalizadas tenham se tornado um tema mais recorrente na literatura acadêmica. Seguindo Spivak (2010), criticamos a romantização da posição subalterna, como se fosse inerentemente revolucionária, mas também tomamos cuidado para não simplificar a crítica e subestimar o potencial subversivo de algumas práticas. Trago um exemplo<sup>40</sup> em que considero problemática a forma como os autores trataram a vivência de uma mulher trans que performa como *drag* em um bar gay de Little Rock:

Portanto, em vez de inventar novos espaços *queer*, Dominique trabalha duro para manter os bares como importantes espaços *queer* em sua comunidade, uma vez que, como coloca, ‘fora da cena noturna, você não vê muitas pessoas LGBTQ’. Ao identificar os bares gays como (os únicos) espaços viáveis para a convergência *queer*, Dominique assume um papel matriarcal de preservação, fazendo o que pode para assegurar que esse espaço continue a existir. É a primeira forma que Dominique pode preservar os bares é performando neles e atraindo grandes multidões que gastam dinheiro e tornam o bar rentável. Portanto, enquanto o bar oferece ‘o único lugar’ onde, na visão da Dominique, pessoas LGBTQ em Little Rock provavelmente se reunirão, o espaço permanece constringido pelas leis do capitalismo. É aqui, em interação com o capitalismo, que o *genderqueer* perde um pouco de sua capacidade revolucionária (BARNETT e JOHNSON, 2013, p. 690).

O principal problema dessa análise é a responsabilidade que recai sob Dominique. Atribuir um esvaziamento da capacidade revolucionária do *genderqueer* ao trabalho de Dominique é descabido. Sem dúvidas, os bares gays não são os únicos espaços para a convergência *queer*, mas isso vai muito além das escolhas individuais de Dominique e de outras pessoas que ali trabalham. Ademais, sua condição de classe trabalhadora que luta pela sobrevivência foi suprimida em detrimento de uma análise que reifica a organização (o bar) sem se atentar para a complexidade da pessoa que nela trabalha. Em outras palavras, é como se a crítica constatasse o óbvio de que pessoas trabalham para ganhar dinheiro (embora essa nem sempre seja a única motivação), e não para revolucionar o capitalismo.

---

<sup>40</sup> De forma alguma, isso invalida a relevância do estudo em questão. Inclusive, inspiramo-nos bastante nele para pensar em formas de ativismo e politização da *drag*.

Quando a crítica aparece dessa maneira, está subentendido que pessoas LGBTQ+ possuem uma essência disruptiva e contestadora. Também deixa a entender que o *real problema* seja uma *drag queen* performando em espaços LGBTQ+ para atrair consumidores. Nenhuma dessas questões é o cerne desta discussão, visto que a crítica não deve ser dirigida ao sucesso/fracasso individual, mas às condições de emergência de determinadas subjetividades e possibilidades de agência. Não há dúvidas de que o espaço é constringido pelas leis do capitalismo, uma vez que elas são as condições macrossociais que atravessam a subjetivação de pessoas que ali circulam, trabalham e consomem. A consolidação de espaços LGBTQ depende desse consumo, e é isso que Dominique acessa no momento da performance, por mais controverso que pareça. Mesmo assim, são espaços em que alguns dos pilares mais sólidos do capitalismo são atacados, como a heteronormatividade e as normas de gênero.

Para pessoas trans, travestis e não binárias, essas não são negociações simples e momentos de cessão podem significar, literalmente, sua sobrevivência. É injusto pensar, por exemplo, que mulheres trans emulam uma feminilidade valorizada e meramente reproduzem estereótipos patriarcais. Igualmente, negociar com as leis do capitalismo está intimamente associado à capacidade de sobrevivência (*survivability*). Para Stryker (2006, p. 3), os fenômenos transgênero revelam os modos particulares a partir dos quais as operações do poder tornam algumas vidas possíveis e, simultaneamente, eliminam outras. Assim como Butler (2018b [1990]), Stryker (2006) está preocupada com as condições de existência de corpos não normativos e as formas particulares de estruturação do poder. No caso de Dominique, essa possibilidade de eliminação não foi considerada. O que aconteceria com ela e com a cena LGBTQ+ que contrata artistas *drag*, caso essas negociações não existissem? É viável conceber espaços *queer* que sejam absolutamente impermeáveis à lógica capitalista?

Usamos essa situação para refletir sobre as *drag queens* de Belo Horizonte. Diferentemente de Dominique, nenhuma das entrevistadas considera possível sobreviver, hoje, dos trabalhos vinculados à *drag*, e todas recorrem a outros trabalhos como fonte primária de renda. Por mais que algumas consigam trabalhos derivados da *drag*, como no universo da perucaria desbravado por Nazaré, ou na produção de conteúdos digitais, como Bianca, os achados iniciais desta pesquisa confirmam Berkowitz e Belgrave (2010, p. 176), quando afirmam que a maioria das *drag queens* não entram e permanecem nesse mundo das performances *drag* por causa do dinheiro. Isso abre espaço para que outras motivações<sup>41</sup> sejam mapeadas:

---

<sup>41</sup> As motivações que levaram as entrevistadas a começar e permanecer fazendo *drag* foi uma narrativa que apareceu nas entrevistas, mas não foi uma temática tratada separadamente nesta dissertação.

Eu comecei a montar pra realmente me sentir bem com os meus amigos, poder sair... e eu vi que realmente me sentia muito bem montada com os meus amigos nas festas (...) hoje em dia, a gente pode pensar além da diversão. (...) Mas eu tento não esquecer que o principal, pra mim, é me divertir. Eu fico com medo, porque eu penso que se algum dia eu parar de me divertir com isso, eu vou querer parar de me montar (RIHANNA, grifo nosso).

Eu gosto e quero continuar montando. (...) É tão gostoso me montar e sair na noite e ver outras montadas. É muito bom, parece que é uma conexão de tipo: eu olho para você e você olha para mim, e a gente reconhece os esforços de cada uma, e tá tudo bem. Poderia estar melhor, mas está tudo bem. Eu acho que também o apoio que a gente recebe hoje. Eu recebo apoio do meu parceiro, recebo apoio da minha mãe, recebo apoio da minha mãe drag, eu recebo apoio dos meus amigos (NAZARÉ, grifo nosso).

Trabalhar e ganhar dinheiro com a *drag* pode até ser uma motivação, mas não é a única. Tanto para Nazaré quanto para Rihanna, existe um prazer em se montar que está atrelado ao pertencimento a grupos de amigos e de outras *drag queens* na comunidade LGBTQ+. Aqui, as identidades são acionadas como fonte de reconhecimento e de realização do sujeito em determinadas coletividades que abraçam aquele modo de vida não normativo. Ao sair montada e frequentar espaços ocupados por pessoas aliadas, as *drag queens* exploram corporalidades e prazeres alternativos àqueles tidos como normais, e, conforme Berkowitz e Belgrave (2010), isso pode ser significado como uma recompensa simbólica em termos de expressão de si.

Na impossibilidade de obter grandes retornos financeiros, essas motivações alternativas parecem ser relevantes para compreender a cena local. Para as entrevistadas, trabalhar exclusivamente como *drag* não é viável, no sentido de conseguir satisfazer suas necessidades materiais. Contudo, quando lhes pergunto sobre os horizontes futuros com relação à *drag*, a heterogeneidade de respostas chama atenção:

Entrevistador: Nos seus planos, você vê a drag como a sua fonte de sustento?

Nazaré: Não. Seria um sonho. (...) Eu sei que a drag nunca vai se pagar por si só. Então, se eu não usar das habilidades, dessa multiarte, pra gerar outros tipos de trabalho... Já maquiei pessoas, já fiz *drag day*: tipo assim, “eu quero que minha irmã seja montada no aniversário dela. Quanto você cobra?”. Aí eu falo “ai, eu cobro tanto”. Um dia de *drag*. Eu vou chegar lá, você vai estar de pijama, você vai sair de lá de *drag*: cabelo, sapato, maquiagem, tudo. Roupas, tudo. Peruca: faço para outras drags, já fiz peruca para filme. Então, se eu não uso das habilidades que a drag me deu para gerar mais renda, a minha drag não se torna rentável para mim (grifo nosso).

Aguilera: Então esse é um ponto também que a gente sempre conversa, porque você nunca vai conseguir viver de drag, e eu falo isso com pesar, sabe? É ruim, mas você consegue viver com as coisas que a drag te traz. (...) E aí você consegue ganhar dinheiro modelando peruca, você consegue ganhar dinheiro fazendo roupa para outras

drags. (...) Porque você é designer, você é maquiador, você é peruqueiro, você é stylish, tem que fazer social mídia (grifo nosso).

Rihanna: Eu não vejo hoje em dia como uma possibilidade eu me manter só trabalhando como drag. Eu vejo como uma realidade ainda distante. (...) A gente foi entendendo, com o passar do tempo, que não dava pra se manter só com festa, porque, antes da pandemia, a drag, pra todo mundo que eu conheço, todo mundo que está em volta de mim (as drags, agora), drag era só festa. Tipo, íamos pra balada, a gente performava e voltava pra casa. Era isso! E aí a gente não via como uma possibilidade. Mas hoje, a gente descobriu que dá pra modelar peruca e aí você pode cobrar por isso. Você pode fazer um look, você pode cobrar por isso (grifo nosso).

Não é o cachê de *drag performer*, aquela que se apresenta nas festas, que supre as necessidades materiais dessas artistas. Contudo, as habilidades aprendidas para montar-se como *drag* são transformadas em trabalhos, a partir dos quais é possível obter mais renda. É desse movimento de commoditização do talento artístico que nasce a noção de “multiartista”, usada para se referir às múltiplas possibilidades de rentabilizar a *drag*. Mesmo para Rocks, que é a única entrevistada que não é remunerada para se montar, a *drag* é vislumbrada como um meio de se tornar uma influenciadora digital e obter parcerias com marcas e patrocinadores. Nesse sentido, sustentar-se a partir dos trabalhos *drag* é um futuro possível e desejado pelas entrevistadas, mesmo que isso se revele desafiador.

Existe uma consciência de que o sucesso da *drag queen* não depende exatamente do mérito próprio, mas das transformações na cena local, como apontado por Rihanna, que fizeram surgir outras oportunidades de trabalho que não somente as performances em boates. Diante delas, Diana traz uma narrativa que oscila entre querer, fazer e duvidar.

Entrevistador: Você considera isso [viver de *drag*] como uma meta na sua vida? Você acha que é uma possibilidade?

Diana: Eu acho que hoje, talvez, eu não coloco como meta. Eu penso sempre no plano B. Na verdade, não. Penso no plano A, né? Porque o plano B é a drag. Infelizmente, não é o plano A. E aí eu penso assim: é uma vontade, se acontecer, vou ficar muito feliz com isso, mas é uma coisa que não tem como eu colocar como meta e ficar colocando, me doando para isso, porque eu vou morrer de fome. Então assim, é complicado colocar como meta, mas é uma vontade. Eu tenho projetos, a gente tem planos para crescer. (...) E me doo para que isso aconteça. Eu faço o que dá para fazer. (grifo nosso).

A possibilidade de transformar a *drag* em uma fonte primária de renda não é totalmente descartada, e ela deseja, em alguma medida, que isso aconteça. Para isso, ela efetivamente

trabalha como *drag* (performando e mobilizando outras habilidades associadas à *drag*), mas duvida de que esses serão trabalhos valorizados a ponto de se tornarem “o plano A”. Para Diana, o cenário mais provável é que a dedicação exclusiva à *drag* a coloque em uma condição de vulnerabilidade econômica, a ponto de não conseguir arcar com as próprias necessidades materiais. Mesmo assim, ela e as amigas continuam trabalhando para promover a arte *drag*, como um todo, e fazer com que cada artista, individualmente, seja recompensada por isso. Apesar de todas defenderem a valorização da arte *drag* e a viabilidade dos trabalhos vinculados a ela, a forma como cada uma enxerga seu futuro é singular. Assim, trazemos as narrativas acerca dos modos particulares como cada entrevistada vê as perspectivas para si e para a cena *drag*.

**QUADRO 1: HORIZONTES FUTUROS PARA SI E PARA A CENA LOCAL**

<b>NOME</b>	<b>PLANOS PRÓPRIOS</b>	<b>CENA DRAG LOCAL</b>
<b>Aguilera</b>	Transformar múltiplos talentos em fontes de renda, de modo a conseguir o sustento próprio de trabalhos vinculados à <i>drag</i> .	Valorização dos múltiplos trabalhos <i>drag</i> , formação de redes de apoio na cena local e busca de parcerias com outros mercados <i>drag</i> para além de Belo Horizonte.
<b>Nazaré</b>	Transformar múltiplos talentos em fontes de renda, de modo a conseguir o sustento próprio de trabalhos vinculados à <i>drag</i> .	Conscientização das <i>drags</i> locais com relação a como negociar com os contratantes. Valorização dos múltiplos trabalhos <i>drag</i> e fortalecimento da cena local
<b>Bianca</b>	Seguir com a carreira de humorista e produtora de conteúdos digitais. Expandir seu trabalho para outros formatos, como o de <i>stand-up</i> , e levar sua <i>drag</i> como parte desse repertório humorístico.	Valorização de múltiplas formas de se fazer <i>drag</i> e ruptura com formatos mais <i>mainstream</i> dessa arte.
<b>Narcisa</b>	Transformar múltiplos talentos em fontes de renda, de modo a conseguir o sustento próprio de trabalhos vinculados à <i>drag</i> .  Organização de projetos <i>drag</i> , seja por meio de editais de cultura ou de parcerias com espaços privados na cidade.	Expansão da cena <i>drag</i> por meio de outros canais, que não os de festas privadas e boates. Pensa em formatos como <i>stand-up</i> , teatro, <i>drag brunch</i> , parcerias com empresas no setor de entretenimento.  Criação de uma rede de contatos que vá para além de Belo Horizonte, com ênfase em São Paulo, onde encontram melhores condições de contratação.
<b>Rihanna</b>	Crescer na cena local, aprender com os erros e acertos. Trazer novidade, surpresa e impacto em suas apresentações. Sua ênfase está em continuar performando na cena local.	Melhoria das condições de trabalho oferecidas pelos contratantes. Reivindicação, por parte das <i>drags</i> , de cachês justos e valorização das performances <i>drag</i> .

<b>Celine</b>	Continuar trabalhando na cena local, mas criando cada vez mais conexões entre produtores e <i>drag queens</i> . Interconectar as cenas artísticas de BH e traçar estratégias para captar outros públicos.	Incentivo público à arte e cultura como forma de viabilizar a contratação de artistas <i>drag</i> . Fortalecimento dos espaços e coletivos comprometidos com a arte <i>drag</i> .
<b>Diana</b>	Conciliar sua <i>drag</i> com outro trabalho que seja sua fonte primária de renda. Continuar performando na cena local e performar em espaços alternativos à boate, como o teatro.	Criação de uma “cena independente”, no sentido de gerar outras possibilidades de trabalho <i>drag</i> para além das boates. Fortalecimento de grupos <i>drag</i> e reivindicação por melhores condições de trabalho.
<b>Rocks</b>	Frequentar mais a cena local montada. Movimentar suas redes sociais com conteúdo para públicos diversos e conseguir parcerias por meio de sua influência digital.	Valorização de múltiplas formas de se fazer <i>drag</i> e ruptura com formatos mais <i>mainstream</i> dessa arte. Criação e fortalecimento de outros espaços e eventos que promovam a arte <i>drag</i> (teatro, batalhas de <i>lipsync</i> e outras).

FONTE: Elaborado pelo autor com base nas entrevistas.

De modo geral, os interesses pessoais estão alinhados com as perspectivas de futuro da cena *drag*. Elas se veem como ou vislumbram alcançar o status de *drag* profissional, que implica ser remunerada e/ou desfrutar de recompensas financeiras pelas performances *drag*. Assim, as possibilidades para a cena local giram em torno das relações de trabalho, das melhores condições de trabalho para as *drags* e da valorização de múltiplas formas de se fazer *drag*, incluindo aquelas que são, hoje, pouco comerciáveis. Diante da precarização do trabalho *drag*, os problemas imediatos que elas procuram solucionar estão atrelados ao cachê, à limitação das performances *drag*, à falta de incentivo público, à desregulamentação e aos conflitos com contratantes.

Para Aguilera, Nazaré, Narcisa, Rihanna e Diana, a organização de redes de apoio, compostas por pequenos grupos de *drags* locais, favorece a garantia de condições mínimas de trabalho, embora não solucione o problema da precarização em si. Existe uma percepção de que trabalhar com arte e cultura é pouco valorizado no Brasil, e, sendo a *drag* um nicho dentro desse campo, as entrevistadas se veem ainda mais exploradas. Em seus oito anos de *drag*, Narcisa relata ter visto o surgimento e encerramento de várias festas e espaços que, quando começavam a vender menos, cortavam as performances *drag*. “E aí tudo que é supérfluo, as festas começavam cortando. ‘Eu vou cortar a cenografia, não vai ser uma coisa tão mais legal. Ah, vou cortar performances visuais, cortar isso’. Então, eram sempre as primeiras coisas a serem cortadas” (NARCISA).



Bianca, por outro caminho, conseguiu visibilidade o suficiente para transformar a *drag* em um trabalho rentável nas redes sociais. Como já não precisa se montar com frequência e a maioria de seus conteúdos não demanda um longo processo de montagem, suas aparições como *drag* são menos frequentes. Bianca ainda frequenta a cena local e mantém contato com as pessoas que conheceu desde 2019, mas já não tem tanta ambição de ser reconhecida como *drag performer* em Belo Horizonte. Assim, suas expectativas são de que as *drag queens* da cidade sejam valorizadas para além de um *mainstream drag* hiperfeminilizado e, com isso, a arte *drag* não fique refém de padrões estéticos vinculados ao programa *RuPaul's Drag Race* e à cantora Pablu Vittar.

Rocks pensa caminhos parecidos para a cena local e menciona eventos que costumavam acontecer em 2019, como as batalhas de *lipsync*, mas que não tiveram continuidade depois da pandemia. Ela demonstra preocupar-se com a visibilidade de diferentes formas de expressão via *drag* e espera que essa arte chegue a outros públicos além da comunidade LGBTQ+. Como ela não se vê dentro de um formato *drag* profissional, sua fala é majoritariamente crítica à desvalorização de estilos *drag* pouco comerciáveis.

Entrevistador: Quando você fala assim: “eu sou drag, eu faço drag”, o que você acha que as pessoas entendem disso?

Rocks: Que eu tenho que performar fazendo da *death drop*<sup>42</sup> e assim vai. Só que é totalmente aquilo que a minha drag não é fã. Eu nunca performei, mas, se eu tivesse que performar, com certeza não seria igual todas as drags performam, porque eu não me identifico. Seria mais para o lado triste. Seria o quê? Uma coisa bem sentimental mesmo, onde eu pudesse expressar isso com feições, com expressões faciais, ao invés de ficar dançando para lá e para cá, coreografias, que eu não me identifico.

Chama a atenção que a *drag* seja estereotipada como uma dançarina de alta energia, que é uma característica bastante valorizada em *RuPaul's Drag Race*. Outras *drags* também veem essa expectativa do público: “o que as pessoas vão esperar do show de drag? Eu acho que um clássico: *lipsync* e *bate-cabelo*. Acho que isso as pessoas esperam de um show de drag. Mas não necessariamente os shows de drag são só isso” (NAZARÉ). A maior aceitabilidade desse estilo de performance tem a ver com um imaginário construído pela indústria do entretenimento,

---

<sup>42</sup> Um passo extravagante de dança que se tornou conhecido no programa *RuPaul's Drag Race* e hoje faz parte do repertório da cultura *drag*. É inspirado em um dos elementos do *voguing* e consiste em uma queda abrupta no chão. Para conhecer um pouco mais da discussão acadêmica em torno dessas performances culturais, indicamos o trabalho de Silva e Dias (2021).

que promete revelar o prazer e esconder o sofrimento. Nesse formato mais comercial, a *drag* precisa exibir pleno domínio do corpo, técnicas e acrobacias impressionantes, que se manifestam na tradição nacional do bate-cabelo ou em performances *pop* coreografadas. Assim, nos espaços em que se esperam este nível de excelência, a *drag* é transformada em figura extraordinária, sobre-humana.

Para Feldman e Hakim (2020), o que se valoriza nas performances *drag* é “o individualismo e competitividade empresarial, a beleza/polimento, o trabalho árduo e uma identidade claramente articulada: a marca precisa ser imediatamente aparente e consistentemente performada” (p. 12). Ao portar-se como sujeito-empresa (DARDOT e LAVAL, 2016), a *drag* profissional é revestida pelos discursos da excelência e do *management*, que a colocam na busca incessante pela melhoria de si. Por isso, as narrativas das entrevistadas exaltam a perseverança, não obstante todas as dificuldades de serem bem remuneradas por seus esforços. Nesse sentido, elas reconhecem os limites da ação individual e identificam barreiras estruturais para o trabalhar como *drag*. Um discurso sobre a cena local, em especial, chama a atenção:

Entrevistador: Para viver da *drag*, o que você acha que existe de possibilidade?

Celine: As possibilidades? Primeiro, o Brasil tem que ter uma economia mais forte? As pessoas precisam ganhar um pouco mais dinheiro, porque elas podem ter... Primeiro ponto, porque aí elas podem pagar o ingresso mais caro. Pagando ingresso mais justo, na verdade, não mais caro, mais justo, né? Pode-se valorizar mais o trabalho do artista dando mais dinheiro no cachê. (...) Mas, se tem mais dinheiro pra cachê, tem mais gente, tem mais show. Ué, a festa fica mais bonita, fica muito melhor! (...) E quanto mais festas tiverem, melhor. Quanto mais lei de incentivo à cultura, sabe, vai voltar, melhor! Que aí a gente pode fazer evento de rua, que é de graça. Tem estrutura e segurança, entendeu? Então, tem que ter edital [de promoção à cultura]. Tudo depende do poder público para movimentar.

A narrativa de Celine destoa das outras entrevistadas, no sentido de apontar soluções estritamente no campo das políticas públicas. Em seu trabalho como produtora de festas, a dificuldade de promover a arte e cultura *drag* está associada ao baixo poder aquisitivo do consumidor, ou à falta de incentivo público por meio de editais de arte e cultura. Em um primeiro momento, essa narrativa parece distanciar o problema dos próprios agentes que fazem a cena local acontecer, mesmo sabendo que Celine é uma dessas agentes e se esforça para fortalecer espaços LGBTQ+. Ainda em 2022, ela e seu sócio aprovaram um projeto cultural para ser executado durante a Virada Cultural de Belo Horizonte, para o qual obtiveram financiamento público e colocaram *drags* locais no palco da Praça da Estação. Nesse sentido,

o discurso de Celine denuncia a escassez de medidas que incentivem o trabalho de artistas *drag*, mas sem tirar de foco as disputas em torno do financiamento público, como sua participação no edital da Virada Cultural. Assim, o discurso de Celine é uma tentativa de promover um alinhamento entre a política pública e o trabalho de artistas *drag*.

Outro ponto importante é que a possibilidade de Celine viver de *drag* encontra-se em um futuro regido pela boa economia. Seu discurso reforça a lógica comercial que atravessa a arte *drag queen*, porque é por meio de festas privadas que algumas *drags* continuaram se montando, seja por proporcionarem um espaço acolhedor, seja por causa dos cachês. A outra alternativa é condizente com um formato de liberalismo reformista, em que o Estado financia a produção de eventos públicos, incluindo o cachê de artistas *drag*. Novamente, não há uma crítica à predominância das relações de consumo, e, com isso, as possibilidades de futuro para a cena local permanecem reféns da comercialização da arte e talentos *drag*.

Sendo assim, as narrativas das *drag queens* entrevistadas caminham na direção de solucionar o seguinte problema: como tornar a *drag* comercialmente atrativa? No discurso das entrevistadas, isso aparece por meio da noção de profissionalização e dos esforços necessários para criar um padrão *drag* mais valorizado:

Desde que eu comecei a me montar, sempre todo mundo falou “ai, porque a paleta do James Charles é uma paleta muito bafo, que você não precisa gastar muito e ela tem uma pigmentação muito boa etc”. Todo mundo fala dessa paleta do James Charles. Finalmente, consegui juntar dinheiro. Tirei um pouquinho de cachê em cachê da drag e comprei a paleta, porque aí você começa a profissionalizar seu trabalho. Você quer profissionalizar as coisas, sabe? (AGUILERA, grifo nosso).

Depois daquela performance [O Fantasma da Ópera] que comecei a planejar mais as coisas. Eu comecei a me preocupar mais com os mínimos detalhes, porque essa foi a primeira performance que eu preoquei com os mínimos detalhes de tudo, do início ao fim, porque sempre tinha uma coisinha ou outra, uma coreografia, uma coisa ensaiada. (...) Eu estava procurando a profissionalização, então eu tinha que correr atrás disso, fazer alguma coisa pra isso. (DIANA, grifo nosso).

Aguilera e Diana descrevem mudanças na forma de se apresentar que objetivam incrementar a percepção de valor de seus estilos de montagem e performance. Seja por meio da maquiagem ou de coreografias ensaiadas, a profissionalização da *drag* implica apresentá-la como produto de qualidade superior, condizentes com a expectativa de um público consumidor. Esse discurso de que profissionalização da *drag queen*, até pouco tempo, não seria vista como forma de trabalho faz com que elas invistam tempo e dinheiro com a promessa de que seu trabalho seja

mais valorizado. É importante apontar essa transformação recente na cultura *drag*, que mudou bastante em comparação àquela dos anos 80. Naquela época, a *drag* não necessariamente era revestida por esse discurso profissionalizante, uma vez que estava mais vinculada ao contexto dos *ballrooms*. A *drag queen* não performava com a finalidade de ganhar dinheiro na noite, mas de fazer parte daquele universo cultural que corporificava, temporariamente, a luxúria e fantasiava o poder econômico (FELDMAN e HAKIM, 2020).

As roupas, costuradas com materiais não convencionais, compunham uma paródia em que a recriação estética tornava o mundo da moda mais acessível para aqueles que dele tinham sido excluídos. Assim, olhamos para as raízes recentes da arte *drag* como uma insurgência promovida por grupos marginalizados diante da mercadorização da moda e da exclusão social nos grandes centros urbanos de Nova York. Hoje, pelo menos três mudanças precisam ser destacadas:

- 1) para além dos *ballrooms*, emergem outros espaços seguros para performar na noite, o que está associado às conquistas coletivas do movimento LGBTQ+ (no Brasil e no mundo);
- 2) com a existência desses espaços, muitas *drag queens* já não mantêm vínculo com o *ballroom* e suas tradições, fazendo com que a arte *drag* seja reinventada em outros contextos de produção discursiva;
- 3) a crítica à espetacularização do consumo é atenuada, senão esquecida, uma vez que as *drag queens* são assimiladas pela dinâmica do capitalismo e do mercado consumidor. Nessas novas condições, a *drag* passa a não só fantasiar a luxúria e o poder econômico, mas a colocar o sucesso material como um horizonte de futuro.

Nenhuma das *drags* entrevistadas critica abertamente as relações de consumo ou a naturalização da exploração mercadológica do corpo *drag*. Pelo contrário, elas desejam o reconhecimento, para que o próprio corpo seja valorizado segundo os parâmetros do mercado, e, com isso, a recompensa. Em um contexto em que há público consumidor nos bares, casas noturnas e festas privadas, o corpo *drag* é celebrado e transformado em uma atração, o que permite a remuneração de artistas *drag queen*. Embora isso possa ser compreendido como uma conquista, sob o ponto de vista da criação oportunidades de trabalho para pessoas da comunidade LGBTQ+, avaliamos, também, a popularização do trabalho *drag* como um *locus* de produção hierárquica entre estilos de montagem, uma vez que as recompensas estão associadas à aceitação de padrões rígidos de enunciação do corpo *drag*.

As hierarquias entre os corpos estão assentadas em modelos de estética e talentos *drag* veiculados pelo programa *RuPaul's Drag Race*, que aparece na literatura acadêmica como um marco para a celebração de *drag queens* e para a comercialização da arte *drag* (DARCIE, SOUSA e NASCIMENTO, 2020; LITWILLER, 2020; HERMES e KARDOLUS, 2022). Também na cena local de Belo Horizonte, as entrevistadas associam o sucesso do programa, já em 2010, à aparição de novas *drag queens*.

Alguns anos atrás, quando eu entrei, eu via [as *drags* da cena local] como as referências mesmo. Como *RuPaul's Drag Race*, sabe? Porque eu sinto que era uma coisa muito fresca na cabeça de todo mundo. Você via as referências de RuPaul nas roupas, nas maquiagens, no jeito de falar, no que era assunto, no que não era (RIHANNA).

E, principalmente por causa do formato de reality, já colocam uma pressão, uma embalagem, uma caixinha do formato estético que a gente tem ali de referência (NAZARÉ).

Uma coisa que eu sempre brinco é que teve uma época, na época do *boom* de RuPaul, da Violet<sup>43</sup> e tal, você piscava, jogava uma peruca no chão, aparecia uma *drag queen* (AGUILERA).

A gente fez a primeira festa, porque aí veio o RuPaul, o *boom*, né? RuPaul estava na segunda temporada, a primeira tinha sido tímida. Veio a segunda, que foi o *boom*, e todo mundo começou a querer ver. Aí, tinha a extinta Mary In Hell também, que era uma boate antiga, e a gente começou a fazer lá! (CELINE).

Nas falas, percebe-se um primeiro momento marcado pela influência do programa *RuPaul's Drag Race*. Para Rihanna e Nazaré, *RuPaul's Drag Race* produz um conjunto de referências estéticas que influencia a forma como as *drags* locais se montam. Já as falas de Aguilera e Celine apontam para a influência do programa na quantidade de pessoas que começou a se montar e, com isso, na criação de eventos destinados a acolher a arte *drag*. O formato mais comercial de *reality show* fez com que o programa rapidamente se tornasse conhecido no Brasil, e, nesse contexto de visibilidade da arte *drag*, Celine e seu sócio produziram a sua primeira festa *drag*. Hoje, essa festa já se organiza como um coletivo e “dá palco a quem está começando, para que essa pessoa tenha uma carreira” (CELINE).

Aguilera relata a influência do programa na aparição de novas *drags*. Além disso, Celine atribui o sucesso de *RuPaul's Drag Race* à emergência de oportunidades de trabalho *drag* e ao fortalecimento da cena local, que começa a se abrir para um público disposto a consumir a

---

<sup>43</sup> Violet Chacki, *drag queen* vencedora da sétima temporada (2015) do programa *RuPaul's Drag Race*.

cultura *drag*. Já Rihanna e Nazaré olham para a importação de **ideais de normatividade *drag*** baseado nos padrões estéticos cultuados no programa. Para Darcie, Sousa e Nascimento (2020), esse modelo de *reality show* com múltiplos talentos (costura, dança, canto, atuação, comédia, dublagem, maquiagem, passarela, entre outros) transforma uma cultura marginalizada em um produto comercial de sucesso. Mais do que isso, **argumentamos que a normatividade *drag* difundida pelo programa invade a cena local e estabelece parâmetros de qualificação da arte *drag*, atualizando as hierarquias entre corpos *drag* que se projetam como profissionais**. Assim, podemos pensar na lógica da profissionalização como uma adesão aos parâmetros estabelecidos em *RuPaul's Drag Race*, que funciona como uma pedagogia *drag* no cotidiano de pessoas que performam na cena local.

Isso não significa que esses parâmetros são estáticos. Litwiller (2020), Hermes e Kardolus (2022) comentam sobre a transfobia e a invisibilização de mulheres trans no meio *drag*, mas as temporadas mais recentes de *RuPaul's Drag Race* não só foram protagonizadas por participantes trans e não binárias, como também exibiram conversas de bastidores cuja temática central era a superação da transfobia no interior da própria comunidade LGBTQ+. Um nítido aceno dos produtores foi a substituição do bordão repetido por RuPaul ao longo de treze das quinze temporadas do programa. Em vez de “Senhores, liguem os seus motores e que vença a melhor mulher!”<sup>44</sup>, RuPaul passou a usar “Competidoras, liguem os seus motores e que vença a melhor *drag queen*!”<sup>45</sup>. O aceno à população trans e não binária só se deu após 12 anos de programa, quando, inclusive, concorreu o primeiro homem trans.

Essas transformações são motivadas por reivindicações feitas pelo público e pelas próprias *drag queens* que participaram do *reality show* e que, de alguma maneira, incomodaram-se com as restrições impostas a um meio que se apresenta como defensor de liberdades (HERMES e KARDOLUS, 2022). Quando fomos a campo, percebemos que quase todas as entrevistadas<sup>46</sup> começaram a se montar em busca de diversão e/ou de maneiras de se expressar. Contudo, logo nas primeiras montações, são interpeladas pelo repertório cultural deixado por *RuPaul's Drag Race*, que privilegia *drags* cujas performances de gênero atendem a expectativas de um corpo magro, quase perfeito, mas ainda exagerado (LITWILLER, 2020). Nesse sentido, o contexto de produção desse ideal normativo *drag* remete à competição, que começa no programa e se alastra para o cotidiano daquelas que se montam na cena local.

---

<sup>44</sup> *Gentlemen, start your engines and may the best woman win.*

<sup>45</sup> *Racers, start your engines and may the best drag queen win.*

<sup>46</sup> Somente Celine relata uma história cuja motivação inicial para fazer *drag* estaria vinculada a questões profissionais e de visibilidade, uma vez que já trabalhava no setor de entretenimento.

Por algum motivo, existia meio que uma competição de “preciso ser melhor”, algo do tipo, sabe? Porque eu tenho certeza que, se você parar muitas drags de BH, elas vão falar que começaram a se montar por causa de Drag Race. E aí, isso é uma consequência da referência, né? Essa questão da competição. Se você parar pra ver os detalhes, você cata de onde vem. (RIHANNA).

Além de levar referências de estilos de montagem, o programa alimenta a competitividade entre *drag queens* dentro e fora do programa. Assim, a cultura *drag* profissionalizada é reflexo direto da cultura da excelência que se funda na razão neoliberal (DARDOT e LAVAL, 2016). Ao difundir o individualismo, a meritocracia e o culto à excelência, essa forma de racionalidade encontra um solo fértil nas vidas de pessoas marginalizadas, uma vez que são mais expostas a barreiras sociais, econômicas e culturais. Assim, *RuPaul's Drag Race* promete visibilidade e sucesso para dissidentes das normas de gênero e sexualidade que melhor se adequarem aos padrões de beleza *drag* e à lógica neoliberal do programa multitalentos.

Gadelha, Maia e Lima (2021) identificam três padrões de montagem mais valorizados no programa: as *pageant queens* (as rainhas do concurso de beleza), as *fashionqueens* (as rainhas da moda) e as *comedyqueens* (as rainhas da comédia). A *pageant queen* trabalhará com um estilo de maquiagem tem inspiração nas divas do cinema e música *pop*, exaltam o glamour, o corpo voluptuoso e cabelos exagerados (GADELHA, MAIA e LIMA, 2021). Já as *drags* fashionistas se espelham no padrão de beleza da alta moda, que cultua o corpo magro e lânguido, uma maquiagem menos extravagante e paródica, mas aposta na estética pronta para a passarela. Por último, há *drags* que se voltam para um estilo mais paródico e cômico, apostando no humor ácido e nas habilidades comunicacionais para fazer uma carreira depois do programa.

Entretanto, não significa que esses padrões de montagem *drag* sejam exatamente copiados na realidade brasileira. Com base nas referências de *RuPaul's Drag Race*, as *drag queens* de Belo Horizonte têm o esforço de recriar estilos próprios de montagem, começando pela estética.

Definitivamente, a gente já criou o jeitinho belorizontino [de fazer *drag*]. Nossa, com certeza. Têm coisas que eu lembro que eram um pouco distantes quando eu comecei a montar. Por exemplo, buscava referências em RuPaul de “ai, como tampa a sobrancelha? Ai, mas elas usam a cola roxa. Mas a cola roxa não tem aqui. E aí, o que que eu faço? Tem que aprender do jeito brasileiro”. E você vai dando um jeitinho em tudo, sabe? Lá, o *padding*<sup>47</sup> delas, o enchimento do corpo, já vem pronto. Aqui eu tenho que fazer. Eu tenho que comprar espuma e fazer do zero. Como que eu faço

<sup>47</sup> Enchimento de espuma usado para criar volume corporal na região do quadril.

isso? E eu tenho que trocar ideia com quem já fez ou tem que buscar um tutorial, fazer torto, fazer de novo. Você vai aprendendo. Uma coisa que eu sempre fiz muito, eu e a Aguilera, era sair no centro pra andar e procurar o que a gente precisava. Pô, a gente não tem a cola roxa? Então, vamos andar no centro até achar a melhor cola que a gente pode achar. E aí, a gente descobre que a cola da Acrilex é ótima. É vamos usar a cola da Acrilex. Ótimo. Perfeito. Aí elas usam um pó específico, mas esse pó não tem aqui. Vamos usar Maizena? Vamos usar Maizena. Dá super certo. Aos poucos, a gente vai descobrindo o que está acessível e o que dá pra fazer sem ter o que elas tem, né? Porque a gente sempre imagina que o que elas têm é melhor. Mas nem sempre. (RIHANNA, grifo nosso).

O relato de Rihanna comunica diretamente com uma abordagem ceriteuniana, em que se observa uma engenhosidade das *drags* locais no processo adaptação da estética *drag* veiculada pelo programa. Poderíamos produzir uma análise que evidenciasse os usos e consumos de determinado produto cultural (o *reality show*) e os possíveis deslocamentos que caracterizam o processo de apropriação pelo sujeito, tal como fez Certeau (1998) ao refutar a noção de um espectador passivo no cotidiano. Fazemos essa ressalva para evidenciar que, certamente, não reproduzimos os modos de se fazer *drag* exibidos em *RuPaul's Drag Race*, e nossas “artes de fazer” têm a ver com as particularidades das condições materiais que nos permite/proíbe se montar de determinadas maneiras.

O universo das técnicas de montagem *drag* é composto por saberes cujo objetivo é transformar o corpo e explorar novas possibilidades de expressão de gênero. O uso da cola na sobrancelha confere adesão à maquiagem que esconde os pelos. Já o *padding* pretende aumentar o quadril e criar uma silhueta compatível com o que se espera de um corpo feminino. Souza, Ferreira e Merkle (2017), ao analisarem tutoriais de maquiagem *drag* disponíveis no YouTube, evidenciam um conjunto de tecnologias de gênero usadas para criar uma ilusão do corpo feminino, mas são enfáticos em concluir que a arte *drag* não necessariamente se reduz a esse propósito. A combinação de cores, a variedade de técnicas e a disponibilidade de materiais também permitem criar estilos alternativos de expressão corporal, como a andrógina, em que se misturam elementos masculinos e femininos, e a mais experimental e artística, em que nem mesmo o gênero possa ser identificado (SOUZA, FERREIRA e MERKLE, 2017).

Com base na discussão dos autores, podemos pensar nessas técnicas de modelagem e enunciação do corpo como saberes situados. A história por trás da transmissão desses saberes configura a noção de uma cultura *drag*, que ecoa uma produção de conhecimento local sobre as artes de se montar. Não só, Souza, Ferreira e Merkle (2017) apontam para a produção de um conhecimento sobre si e para si, de modo que os processos de montagem *drag* evidenciam aspectos de uma tessitura social e suas possibilidades de subjetivação. Assim, a própria



normatividade *drag* reflete um imaginário dominante com relação ao corpo, gênero, desejo e sexualidade. Na cena local, por exemplo, é pouco usual que as *drag queens* utilizem peitos falsos e artifícios para ampliar os peitos, o que é bastante comum na estética *drag* estadunidense.

É relevante considerar que *drag queens* celebrizadas nacionalmente, como Pabllo Vittar, Glória Groove e Lia Clark, criam estilos característicos de montagem no Brasil, que nem sempre são similares àqueles difundidos internacionalmente. Por exemplo, elas produzem estéticas que valorizam os peitos, embora esse seja um elemento valorizado no programa *RuPaul's Drag Race*, especialmente para as *pageant queens*. Observamos que a cena local segue a tendência nacional de não recorrer, com tanta frequência, ao uso de peitos falsos. Contudo, lembramos que o sucesso da cantora Pabllo Vittar atualiza alguns padrões de normatividade *drag*, principalmente àqueles associados à noção de uma *fashionqueen*.

E aí veio a Pabllo. E aí várias drags começaram a aparecer. Isso é ótimo, porque a nossa cena cresce, é perfeito. Só que aí você começa a pensar: como que eu vou me destacar? É o mercado de trabalho (AGUILERA).

A Pabllo, quando eu comecei, estava estourando. Então, o que tinha de drag querendo ser Pabllo Vittar, você não imagina. (...) as drags na cena têm essa pressão de serem sexy o tempo inteiro. Não, sexy não. Serem sexuais, que é muito diferente, né? Elas querem ser sexuais. E isso é uma coisa tipicamente brasileira. É o que se espera de alguém no meio do entretenimento. (...) Eu quero relutar o máximo possível (...) mas eu sei, cada dia mais, eu sei como que a indústria do entretenimento funciona. Então, não se surpreenda se daqui uns três anos eu aparecer de calcinha (BIANCA, grifo nosso).

Eu tenho papo, converso, conheço todas [as *drags* locais], mas aquela questão de afinidade, por exemplo, eu me sentir representado nelas, não sinto. A única que eu sinto é Aquarela, porque hoje em dia o cenário é bem exclusivo: você tem que ser afeminada. Tem que ser drag tipo Pabllo Vittar. Se for muito diferente para o artístico, você não tem muitas chances de trabalho. Então, é muito complicado (ROCKS, grifo nosso).

Ao mesmo tempo que o sucesso da Pabllo Vittar é comemorado por trazer visibilidade para a cultura *drag* em nível nacional, as *drags* locais identificam a popularização de uma estética *drag* mais valorizada. Em suas redes sociais, a cantora aparece diariamente se exercitando e reiterando um padrão de corpo escultural, magro e lânguido, que se tornou parte de sua identidade profissional *drag*. Daí a percepção de uma performance corporal que é mais sexual e hiperfeminina, em que Pabllo é reconhecida por sua passabilidade por mulher cisgênera e por atingir padrões de beleza valorizados na nossa sociedade. Paradoxalmente, são a passabilidade

e a exibição do corpo escultural que tornam a imagem da cantora mais permeável em espaços tradicionalmente heteronormativos, o que fez com que ela rapidamente se tornasse conhecida para além da comunidade LGBTQ+. Por isso, Pablllo Vittar já participou de diversos quadros de programas televisivos da Rede Globo, como Fantástico, o antigo Domingão do Faustão, Domingão com Hulk, Caldeirão com Mion, Altas Horas, Amor e Sexo, entre outros.

A cantora já atingiu marcas astronômicas em suas redes sociais e é uma das *drag queens* mais famosas do mundo. Assim, da mesma maneira que o programa *RuPaul's Drag Race* cria referências de *drag* de sucesso, a Pablllo Vittar, nacionalmente, atualiza essas referências para outras *drag queens* que projetam uma carreira como celebridade. Apesar de estar mais próxima de um padrão *fashionqueen*, Pablllo não se posiciona como um ícone *fashion* e não aparece sempre montada com uma estética de passarela. Como cantora, sua vestimenta nos palcos oscila entre estilos mais *camp*, mas também mais hiperfeminilizados que mostrem seu corpo.

Nos relatos de Aguilera, percebemos que Pablllo é tida como um marco para a criação de um mercado de trabalho *drag*. Nesse sentido, vemos que a profissionalização *drag*, iniciada em *RuPaul's Drag Race* e continuada pela carreira de Pablllo Vittar no Brasil, estabelece parâmetros mais ou menos valorizados sob a perspectiva de mercado. Um estilo *drag* cantora, que não é tão comum nos Estados Unidos (embora exista), conquista o público brasileiro e torna-se o ideal normativo mais valorizado de *drag*. De modo mais amplo, a condição de emergência de normatividades *drag*, seja a *drag* cantora, a *fashionqueen*, a *pageant queen* ou a *comedy queen*, está associada a um cenário de capitalismo concorrencial e de razão neoliberal, em que o sujeito é naturalmente visto como o empreendedor de si (DARDOT e LAVAL, 2016). Nesse meio, o estilo de *pageant queen* ainda é pouco valorizado na perspectiva do mercado brasileiro. Já o estilo *comedyqueen*, embora tenha uma longa tradição entre as *drags old school*<sup>48</sup>, torna-se pouco atrativo para as *drags* que performam na noite, em que, normalmente, prevalecem os estilos de montagem mais vinculadas à moda.

Sob o regime de verdade do mercado, as *drags* também são transformadas em uma virtualidade empresarial que compete para vender sua força de trabalho no mercado. O aumento da competitividade e a precarização das condições de trabalho fazem parte de um movimento mais amplo do capital, que passa a depender de um modelo de subjetividade empreendedora. Essa ideia, tratada de forma pioneira por Foucault (2008), está no cerne da lógica produtivista e da noção de multiartista difundida entre as *drags*. Aqui, elas se tornam responsáveis pelo acúmulo

---

<sup>48</sup> Grandes nomes da cena brasileira, como Silvetty Montilla, Suzy Brasil e Vera Verão, fizeram suas carreiras como comediantes. Hoje, as *drag queens* brasileiras com estilos mais próximos do humor ganham visibilidade nas redes sociais, e não tanto nos espaços da cidade, como festas, bares e boates.

de capital humano e subsequente sucesso. Elas precisam dominar com maestria diversos talentos para se montar, mas também se tornam especialistas em algumas habilidades (maquiagem, perucaria, costura, produção de conteúdo digital) que potencialmente lhes rende algum retorno financeiro. Sendo assim, são individualmente responsabilizadas pelo sucesso/fracasso de si, principalmente quando algumas poucas *drags* ocupam lugares de destaque na mídia.

Diante desse cenário, as *drags* que se identificam com estilos de montagem pouco valorizados por um *mainstream drag*, como Rocks, apontam dificuldades de serem reconhecidas.

Mas o meio cultural também bloqueia muito. Igual eu te falei, no meu caso, de ser mais andrógino e coisas do tipo. Eu já participei de uma agência de modelo, que eu entrei para ser drag mesmo, porque eles não tinham nenhuma. Só que cheguei lá e queriam que eu posasse, por exemplo, com biquíni, coisa do tipo. Só que eu falava “aqui não é eu”. Não é como eu me identifico. Então não quero levar uma imagem drag que eu não me comporto nela. Eu não vou saber sustentar. (...) Então, eu acho que essa é a parte negativa: a drag sai de uma caixinha para entrar em outra. Igual eu, que saí de minha caixinha da timidez e tudo mais pra entrar num outro modelo. Só que a gente acaba caindo em outra. Então, eu não consigo sair dessa caixinha também (ROCKS, grifo nosso).

Não existe liberdade irrestrita para qualquer tipo de performance. Mesmo para a *drag queen*, que busca se expressar de modos contra normativos, existe um repertório de leis culturais que informam que corpo é possível de ser enunciado. As condições de sua enunciação podem funcionar como impedimentos a determinadas performances, como aquelas preferidas por Rocks, cujo estilo de montagem andrógino nem sempre é visto positivamente pelos contratantes. Essa restrição é apresentada como uma negociação complexa entre consentir com uma normatividade *drag* preferida pelos contratantes, ou permanecer com suas identidades visuais e procurar outros espaços que comportem seu corpo. Nesse dilema entre liberdade e restrição<sup>49</sup> (HERMES e KARDOLUS, 2022), as *drag queens* não podem ser idealizadas como sujeitas dotadas de agência irrestrita. No caso das entrevistadas, essas restrições repercutem diretamente na maior ou menor empregabilidade *drag*, que já é limitada e precária devido à desvalorização da arte *drag*.

Desde a primeira entrevista, comecei a perceber que, de fato, as *drag queens* significam a prática como uma forma de trabalho. Existe um encanto em falar sobre a arte *drag* e as múltiplas

---

<sup>49</sup> *Freedom and stricture.*

possibilidades de expressão, mas, a partir das narrativas de quem se monta, o discurso sobre a profissionalização, o empresariamento de si e a normatividade *drag* emergem no nível mais imediato do cotidiano. Para corresponder aos moldes midiáticos, a *drag* é transformada em um produto, cuja estética e estilo de montagem próprios criam uma identidade visual tal como uma marca registrada.

Entrevistador: Você acha que a *drag* meio que cria uma marca? O estilo próprio dela vira uma marca registrada?

Rocks: Eu acho que sim. Cada um consegue ter a sua própria identidade, ser lembrada por conta disso. Igual, a gente tem (...) a Marcos Andrógina, não sei se você conhece. Ela usa uma lente só num olho. Então, acho aquilo ali a identidade dela. Acho aquilo ali incrível. Às vezes acaba que ele [o olho] vira uma marca dela. Por exemplo, ela sempre está gravando os recibos ultimamente de lente. Acaba que ele cria um contato ali com uma outra empresa que vai te entender por aquilo dali.

Entrevistador: Você acha que isso algo em alguns momentos pode soar um pouco contraditório?

Rocks: Muito. (...) Você fica muito nessa caixa do que você pode fazer e do que você não pode.

Inicialmente, a estratégia narrativa de Rocks foi exemplificar um caso em que a noção da *drag* como uma marca é positivamente percebida, uma vez que possibilita a *drag* ser notada e posteriormente contratada por empresas. Aqui, ela confirma a suspeita de que a criação de um estilo próprio é um processo influenciado por expectativas comerciais em torno da *drag*, que não necessariamente é “livre para criar”. Em um primeiro momento, sua admiração pelo estilo de montagem de Marcos Andrógina restringe sua capacidade crítica, mas logo ela aponta uma nova interpretação da marca como um modo de controle que limita o que se pode fazer. O que aconteceu com Rocks, neste exemplo, pode ser entendido como parte do movimento lefebvriano de alienação, desalienação e nova alienação, em que Rocks olha para um caso particular, para, depois, refletir sobre o mesmo tema de modo mais abrangente. Assim, a consciência de si e do todo são totalidades provisórias, e, sem dúvidas, a entrevista é apenas uma das interações momentâneas em que isso se constrói.

Por mais que as entrevistas tenham incitado esses momentos de reflexão, é difícil oferecer uma alternativa para a comercialização da arte *drag*, uma vez que o reconhecimento coletivo já é, em grande parte, capturado pelo imaginário da *drag* profissional. Tanto Pablllo Vittar quanto RuPaul e seu programa jogam com estilos mais normativos de *drag* e abrem caminhos mais

*mainstream* para uma subcultura marginalizada. Em uma fala para a BBC, a *drag queen* britânica Cheddar Gorgeous comenta:

Hoje, alguns tipos de drag são *mainstream* e tendem a ser a pitada de drag que o *mainstream* já quer amplificar. As pitadas que o *mainstream* tende a querer tirar da drag e amplificar [da] drag são aquelas coisas que já estão presentes no mundo hoje: os binários, que as pessoas já entendem, essa distinção entre homem e mulher, as coisas que são mais fáceis de entender, talvez um pouco menos desafiadoras, talvez um pouco menos perturbadoras. Mas isso não significa que não seja absolutamente maravilhoso tê-lo por aí (BBC SOUNDS, 2021).<sup>50</sup>

Com base na fala de Cheddar Gorgeous, compreendemos que Pabllo Vittar pode ser mais tolerada por um público heteronormativo por um padrão de beleza menos perturbador, mais binário e condizente com noções de masculino e feminino, mesmo que artificialmente produzidos. A hiperfeminilidade de Pabllo negocia com a ordem de gênero dominante, mas também coloca pessoas LGBTQ+ na mídia e no universo de uma disputa cultural. É inegável que seu sucesso traz representatividade e faz com que pessoas dissidentes se sintam encorajadas a lutar pelo seu espaço no mundo<sup>51</sup>. Contudo, no contexto em que se torna celebridade, Pabllo ocupa um espaço aberto por anos de exibição e sucesso do programa *RuPaul's Drag Race*, que promove a expansão da cultura *drag* no Brasil e no mundo.

Não é Pabllo quem inaugura um *mainstream drag*, mas o próprio programa de RuPaul, que apresenta uma forma *drag* comercialmente atrativa. Nesse sentido, por mais que Pabllo, em si, tenha posicionamentos engajados e busque valorizar o trabalho de pessoas LGBTQ+, seu processo de celebração responde a demandas comerciais que estavam no radar do grande capital midiático. Se a *pop star* nasce enredada nesse contexto de exploração mercadológica da cultura *drag*, faz todo sentido que ela seja apresentada à sociedade como a *drag* em quem todas as outras devem se espelhar. Por isso, aquilo que Pabllo Vittar representa, mais do que a pessoa em si, é um modelo de sucesso, que pode ser atingido por um sujeito empresarial, capaz de autogerenciamento e condizente com os parâmetros do próprio *reality show* em que se produz esse ideal (HERMES e KARDOLUS, 2022).

---

<sup>50</sup> Original em inglês: *Some kinds of drag are mainstream now and they tend to be the bits of drag that the mainstream already wants to amplify. The bits that the mainstream tends to want to take from drag and amplify drag are those things that are already present in the world today. The binaries that people already understand, that distinction between man and woman, the stuff that's easier to understand maybe a little bit less challenging, maybe a little bit less disruptive, but that doesn't mean it's not also absolutely wonderful to have it out there.*

<sup>51</sup> Não é coincidência que ela seja mencionada por todas as entrevistadas e acolhida pela comunidade LGBTQ+.

Isso não significa que a pessoa em si, a Pabllo Vittar “de carne e osso”, não seja alvo da violência homofóbica, nem que sua estética *drag* seja amplamente aceita no *mainstream* midiático. Pelo contrário, ela é publicamente atacada por sua voz (LIMA, 2019) e trejeitos afeminados, que despertam o ódio daqueles que defendem a verdade por trás do sexo. Por trás dessas violências, trava-se uma disputa em torno do sintagma *ideologia de gênero* (PRADO, MARACCI e MONTEIRO, 2021), que emerge como uma resposta conservadora a ações de combate à homofobia e discriminação sexual. Essa ofensiva antigênero é levada à esfera pública por uma parcela da população interessada em assegurar a hegemonia da heterossexualidade compulsória, mas também dos valores da família cristã. Assim, “vemos novos usos de velhas gramáticas consolidando-se como um operador central nas experiências políticas” (PRADO, MARACCI e MONTEIRO, 2021), que ganham força institucional, principalmente, durante os governos de Michel Temer e Jair Bolsonaro. A retórica antigênero alcança as instituições do governo e redireciona as temáticas de gênero e sexualidade para a dimensão privada. Ao destituir esses debates da esfera pública, a visibilidade nacional da cantora Pabllo Vittar torna-se indesejada por grupos que se organizam em torno da heterossexualidade e do conservadorismo moral.

## 5.2. “QUEM NÃO É VISTA, NÃO É LEMBRADA”: (IN)VISIBILIDADE E STATUS CELEBRIZADO

Diante dos conflitos que eclodem na cena pública, é necessário destacar o engajamento de Pabllo Vittar com temas políticos. Como figura pública, a cantora rechaça o conservadorismo, o discurso de ódio e o pânico moral que violentam pessoas LGBTQ+. Apesar de se posicionar no topo de uma hierarquia *drag*, artistas como Pabllo Vittar, Glória Groove e Lia Clark não deixam de sofrer com o preconceito e discriminação que se anuncia no horizonte.

(...) porque, querendo ou não, a drag é uma isca, né? A drag é uma isca visual: as pessoas se interessam, ficam curiosas. E acaba sendo, na verdade, uma isca para algo muito maior que está por trás, que é para falar sobre respeito, preconceito, vivências LGBT (NAZARÉ).

Cada vez mais, pautas sobre gênero e sexualidade são politizadas sob a voz de *drags* que representam a comunidade LGBTQ+ nesse mesmo *mainstream* midiático que as promoveu. É interessante notar o uso do termo “isca”, que funciona como um artifício para a pesca, mas

também que coloca a si própria na condição de risco. Nesse sentido, a isca é colocada em uma posição de sacrifício para atrair, de forma enganosa, o seu alvo. Assim, por mais que a visibilidade pública esteja condicionada à adesão aos ideais de normatividade *drag*, as *drag queens* também utilizam seu status celebrizado para denunciar a heteronormatividade e fazer com que histórias de pessoas LGBTQ+ sejam escutadas. Assim, **argumentamos que os trânsitos entre invisibilidade e hipervisibilidade posicionam o corpo *drag* entre a marginalidade e a extravagância, entre o risco e o reconhecimento, de modo que o desejo de *ser vista* não responde somente à lógica comercial do mundo moderno, mas também ao apagamento sistemático de experiências *queer* e dissidentes.**

Em um primeiro momento, identificamos que a visibilidade na cena local influencia a possibilidade de contratação.

Eu estou aqui tantos anos e eu não sou a melhor, né? Eu não sou melhor drag, eu não tenho melhor maquiagem, eu não tenho os melhores looks, eu não tenho o melhor show, mas eu estou aí! (...) Só que se você tem um network bom, você vai se permanecendo. Se não, você vai ser esquecida, não adianta. Uma dica de minha mãe: quem não é vista não é lembrada. (...) Faz parte do meu trabalho. Eu só vou fazer alguma coisa com eles [contratantes] se eu estiver lá [nas festas]. Eu tenho que participar, eu tenho que estar em evidência, se não, eu não vou ser chamada nunca (CELINE, grifo nosso).

Um amigo meu, que faz drag, sempre me xingava e falava “você tem que sair de drag, que senão você não vai ser vista. Quem não é vista, não é lembrada”. (...) Igual, quando eu fui na Casa Sapucaí com o meu rosto branco, que todo mundo tirou foto, umas 5 pessoas tiraram foto comigo. Me elogiaram bastante. Se eu voltasse lá, as pessoas tivessem lá, elas saberiam quem sou eu. Agora, se não voltar lá, quem é ela? (ROCKS, grifo nosso).

No contexto de produção dessas falas, a visibilidade emerge como um recurso capaz de tornar uma *drag* comercialmente atrativa. Aliás, enquanto trabalho, a *drag* é designada para entreter e animar, o que torna o olhar do público uma forma de reconhecimento (OLIVEIRA *et al.*, 2018) Seja para performances ou para serviços de costura, perucaria, design e produção de conteúdo digital, a contratação das *drags* na cena local depende de serem conhecidas pelos contratantes e lembradas pelo público. Essa forma de visibilidade, fundamentalmente comercial, é desejada por todas as entrevistadas em maior ou menor medida, uma vez que as possibilidades de sustento próprio tornam-se reféns da racionalidade de mercado, em que as *drags* são ofertantes em busca de demanda.

Fazer-se vista opera no nível daquilo que Berkowitz e Belgrave (2010) veem como a passagem de identidades marginalizadas para identidades celebrizadas, capazes de exercer uma influência temporária sobre o público. Aqui, os autores concebem a noção de poder situacional<sup>52</sup> como essa instrumentalização da admiração da plateia em favor próprio, que funciona como recompensa simbólica por uma *drag* profissional no momento da performance. Fora dos palcos, as *drags* estão longe de serem aplaudidas, o que torna essa recompensa do poder situacional ainda mais desejável. Para isso, uma *drag* precisa aderir, em alguma medida, aos ideais de normatividade e profissionalização *drag*, que podem ser significados como fins em si mesmos, se considerarmos a prevalência de motivações individuais.

Um passo além do poder situacional exercido sob a plateia, a *drag* profissional pode buscar um *status* celebrizado como uma espécie de progressão na carreira (BERKOWITZ e BELGRAVE, 2010). Aqui, entra a influência de *RuPaul's Drag Race* e das mídias digitais, que oferecem maior visibilidade e possibilidades de celebração *drag*. Vale lembrar que, no Brasil, essa celebração é bem menos provável e frequente do que em outros países onde o *reality show* de RuPaul é transmitido. Nestes, as *drags* que participaram do programa, mesmo aquelas com pouco destaque no formato de competição, acabam conquistando alguma notoriedade pública e movimentando suas redes sociais. Na atual temporada nos Estados Unidos, a *drag queen* com menos destaque possui mais de 60 mil seguidores no Instagram, o que, no Brasil, é considerado uma marca altíssima. Aqui, a maioria das artistas ainda não possuem ampla visibilidade midiática, embora haja uma tendência de que os novos *reality shows*<sup>53</sup> e plataformas como TikTok<sup>54</sup> mudem esse cenário.

Nas condições presentes, a maioria das *drags* brasileiras ainda recorre à cena local em busca de apoio e reconhecimento. Tornam-se conhecidas no meio *drag*, frequentam espaços tipicamente LGBTQ+, progressivamente são chamadas para aparecer em festas e conquistam fama local. Via de regra, essa relação de poder situacional sobre a audiência é demorada e não se estabelece logo nas primeiras montações. Pelo contrário, todas as entrevistadas relatam dificuldades para acertar o tom da maquiagem, fazer um bom penteado, moldar o corpo com enchimentos e

---

<sup>52</sup> *Situational power* (BERKOWITZ e BELGRAVE, 2010).

<sup>53</sup> Em 2023, serão lançados dois *realities shows* de competição *drag queen*: 1) *Caravana das Drags*, transmitida pelo Prime Video e apresentada por Xuxa Meneghel e Ikaro Kadoshi; e 2) *RuPaul's Drag Race Brasil*, que será exibida pela MTV e pela plataforma Paramount+.

<sup>54</sup> Embora as *drag queens* de RuPaul sejam grandes celebridades do Instagram, no Brasil, *drags* locais conseguem maior visibilidade pelo TikTok, que privilegia a lógica da viralização dos conteúdos.



operacionalizar todo um conjunto de transformações que performam a polidez do corpo fabricado.

Além disso, montar-se como *drag* implica assumir o lado paródico da performance de gênero, que não se dá somente no âmbito estético/corporal, como também no nível da personalidade e do comportamento. Nazaré, Diana e Narcisa, por exemplo, relatam uma “amplificação de si”, que remete à percepção de que a *drag* incita o exagero de alguns traços característicos de suas identidades quando desmontadas. Isso ocorre, também, para as *drags* de RuPaul, que, em sua maioria, já são experientes em performar para diferentes públicos. Esses processos de (re)descoberta de si ocorrem junto ao outro (a plateia), com quem as *drags* estabelecem uma relação que vai muito além dessa noção de um poder situacional.

Compreendemos essa teorização de Berkowitz e Belgrave (2010), principalmente por termos observado a interação das *drags* com o público, mas existem outras relações que se estabelecem no meio *drag* e representam mais do que uma busca por recompensas simbólicas. Concordamos que o *mainstream drag* e seus ideais de profissionalização criam posições de sucesso almejadas por *drags* locais, mas o caminho percorrido para se chegar lá vai muito além da dimensão profissional e individual. Apesar de as entrevistadas já terem anos de experiência e terem atingido certo patamar de profissionalização como *drag*, todas recorrem a redes de apoio para continuar se montando.

Drag também é rede de apoio, 100%. Acho que é aquele clichê de *chosen family*<sup>55</sup>. A gente escolhe as famílias e é muito isso, porque eu ligo para a Narcisa, para a Diana, para Rihanna e eu tenho certeza: do que eu precisar e elas puderem me ajudar, elas vão conseguir me ajudar. E da mesma forma o contrário. Drag é muito parceria. (...) A drag te força: você tem que pedir ajuda porque é muita coisa, você não vai dar conta (NAZARÉ).

Toda a minha rede de apoio hoje em dia é por conta da drag. São pessoas que se aproximaram. (...) muita gente da época [de adolescência], que eu achava que eram meus amigos, se afastaram. Só que aí, de contrapartida, várias pessoas que são essas minhas amigas hoje se aproximaram e fomos criando essa rede de apoio (AGUILERA).

Eu precisei de um lugar pra dormir e eu tive as minhas amigas que abriram a porta da casa falou “amiga, vai dormir aqui”. E isso, por menor que seja, de pouquinho em pouquinho, vai virando uma coisa muito grande (RIHANNA).

---

<sup>55</sup> Famílias escolhidas. Essa expressão foi popularizada no contexto de *RuPaul's Drag Race*, em que muitas *drag queens* não se sentem aceitas pela família “de sangue”. Por isso, ressignificam a noção de família e apostam em laços de proteção e reciprocidade para além das relações de parentesco.

**Todas** as entrevistadas relatam recorrer e/ou ter recorrido à ajuda de outras pessoas da comunidade LGBTQ+ para continuar se montando, o que cria um vínculo afetivo entre as envolvidas. São tantas barreiras de ordem material imediata que dificilmente uma *drag* consegue se montar sozinha, mesmo depois de anos de prática. Existe tanto o lado da experimentação de si, no sentido de que elas praticam técnicas de maquiagem, ensaiam coreografias e procuram referências para montações, quanto de uma coletividade organizada com o intuito de fazer a arte *drag* acontecer. Diferentemente de autores (BERKOWITZ e BELGRAVE, 2010; DARCIE, SOUSA e NASCIMENTO, 2020), precisamos ir além das análises sobre poder situacional, empoderamento e *drags* glamourizadas, que podem parecer mais adequadas se consideramos o enquadramento de *drags* celebrizadas, como as de RuPaul, mas insuficientes para aquelas que lidam cotidianamente com as dificuldades imediatas de se fazer *drag*.

Alternativamente, vemos um lugar central da coletividade nas vivências *drag*. No nível mais imediato do cotidiano, uma pessoa que aparece montada é potencialmente transformada em alvo de múltiplas violências cotidianas (xingamentos, olhares, toques, agressões físicas e outros assédios). Contra o lugar de abjeção, as *drags* usam seus corpos meticulosamente fabricados para revelar a incoerência da matriz heterossexual que tanto coage, esconde e apaga a dissidência sexual, mas, para isso, são reiteradamente violentadas. No cotidiano da sociedade heteronormativa, seu corpo é publicamente indesejado, mais do que admirado e celebrado. Por isso, as relações de reconhecimento e aliança com pessoas da comunidade local LGBTQ+ dão condições para que esse corpo seja enunciado, antes mesmo que se pense na consolidação de um status celebrizado.

Desmontadas, as *drags* circulam pela cidade como sujeitas ordinárias, porém vigilantes. A diferença é que, na melhor das hipóteses, sujeitos ordinários que se aventuram na direção contrária à matriz heterossexual são ignorados, largados à invisibilidade e excluídos das grandes narrativas históricas, como pensou Certeau (1998). Quando a violência se torna regra na vida de pessoas LGBTQ+, a ponto de ser naturalizada, a pior das hipóteses é a eliminação daqueles que, diferentemente de seus agressores, não têm a sorte do anonimato.

Rocks: Estava indo trabalhar. Eu estava no ônibus maquiado, e o cara cuspiu em mim de outro ônibus. São questões pesadas e complicadas. Eu só estava maquiada. (...) Aí ele foi, falou aqueles xingamentos bem padrões, “viadinho”, coisa do tipo, e cuspiu. Foi bastante constrangedor. Eu só tive crises de choro e pânico por horas. Não importa o que você faz. Eu estava indo trabalhar com uniforme, dá pra ver que era uniforme. As pessoas não entendem. (...)

Entrevistador: O que você acha que esses agressores querem dizer com isso?

Rocks: Que a gente não deveria existir, não deveria estar no local onde eles estão. É uma questão do espaço.

A forma como o corpo é apresentado em determinados espaços condiciona a frequência e a intensidade das violências cotidianas<sup>56</sup>. O modo dominante de organização da nossa sociedade fragmenta, separa e segrega em categorias, como o espaço público e privado, o técnico e o natural, o estrangeiro e o nativo (LEFEBVRE, 2014, p. 759). A violência cotidiana é uma das maneiras de fazer funcionar essa segregação, uma vez que torna alguns espaços hostis a corpos não conformes. Basta uma maquiagem para que o corpo de Rocks seja lido como violável, por não se conformar com os padrões mais valorizados de masculinidade esperados na vida pública. No relato, chama a atenção que a agressão seja tão rápida, tão humilhante e tão banalizada, a ponto de ocorrer nos fluxos mais usuais da vida cotidiana. Em questão de segundos, o ônibus arranca, e Rocks é abandonada em sua própria dor, sem que seu agressor seja devidamente responsabilizado. Como poderia ser negada a materialidade desse corpo *queer* que frequentemente se depara com a dor? A barbárie rasga a cotidianidade ou é, em si, elemento estruturante dessa cotidianidade? Nessa modernidade que nunca se pretendeu pacífica, é compreensível o desejo (nem sempre consciente) de se manter invisível, mesmo que isso também implique algum sofrimento.

A crítica da violência deve começar com a questão da representatividade da vida como tal: o que permite que uma vida se torne visível em sua precariedade e em sua necessidade de amparo e o que nos impede de ver ou compreender certas vidas dessa maneira? (BUTLER, 2015, p. 82).

Essa formulação teórica [a da diferença] se opõe à integração, seja pela violência ou, mais insidiosamente, pela “aculturação” – tema originário da sociologia americana, derivado de pseudo-conceitos como “modelo cultural” (LEFEBVRE, 2014, p. 533).<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Por isso mesmo, Sedgwick (2007, p. 32) considera a diferença de estigmas visíveis, como os de raça, gênero, idade e deficiência física, e outros que potencialmente podem permanecer em segredo, como os de sexualidade.

<sup>57</sup> Em inglês: “*This theoretical formulation set itself against integration, whether by violence or, more insidiously, by ‘acculturation’ – a theme originating in American sociology, derived from such pseudo-concepts as ‘cultural model’*”. Lefebvre está interessado em pensar sobre a diferença, o direito à diferença e a igualdade na diferença pela via da luta política, e não necessariamente pela integração ao Estado.

O corpo que não alcança a inteligibilidade de gênero é alvo da violência normalizadora. Apesar de todos os sinais emitidos por uma sociedade heteronormativa, a luta de pessoas LGBTQ+ é para tornar visível a precariedade desses corpos, denunciar a precarização da vida e defendê-la em sua vulnerabilidade. Lefebvre (2014), embora não tenha concebido uma teoria sobre a violência, chegou a identificar nela uma tentativa de integrar a diferença. Butler (2015) vai um passo além e pensa nos enquadramentos em que algumas vidas não são passíveis de luto, fazendo com que a violência não seja unicamente normalizadora, como também um extermínio sucedido por indiferença pública. Como resposta, a *drag* usa seu corpo montado na luta por reconhecimento como vida passível de luto.

Querem-na invisível, violável, matável. Para além da paródia de gênero (BUTLER, 2018a), a *drag* é hipérbole daquilo que se quer eliminado, que viola os limites das normas sociais, que incomoda e que não quer ser visto pelos agressores anônimos de Rocks. Ao mesmo tempo, ela recusa veementemente a eliminação e, na medida do possível, a integração por vias violentas. Assim, a hipervisibilidade *drag*, construída a partir da teatralidade, das técnicas de maquiagem e de manipulação corporal, revela a inconformidade com o enquadramento que é dado a vidas de pessoas LGBTQ+ e *escancara* aquilo que não se quer visto.

(...) fugimos para a rua. A mesma rua que nos apedreja, nos insulta e nos mata. Fugimos para a cova dos leões e dispostos ou não a luta, nos apresentamos já que, além de fugir, estamos também à procura de reconhecimento. Queremos que nos vejam! Que nos enxerguem! (GALUPPO, 2019, p. 70).

Nos *black studies*, a palavra “fugitividade” não diz apenas deslocamento espacial/geográfico, mas também abertura de outras possibilidades de movimento, recuperação de uma mobilidade criativa e experimental contra as clausuras que, ainda hoje, andam junto às variações do colonialismo que formou este mundo. Práticas fugitivas estão no cotidiano, de formas sutis ou mesmo imperceptíveis a certo olhar (...)” (ZAMPIERI e GALDINO, 2022, p. 20).

Fugimos para onde há movimento, porque não encontramos exílio (MOMBAÇA, 2021). Desde o começo do trabalho de campo, fiquei intrigado com a dimensão da visibilidade do corpo *drag*, que dificilmente passa despercebido por onde anda. A única certeza é a dos olhares que se perdem nas perucas, no salto e nas cores vibrantes da maquiagem. Depois disso, todas as reações são possíveis: fascínio, encanto, surpresa, êxtase, mas também repulsa, aversão, estranhamento e ódio. Lidar com o desejo do outro é parte da experiência *drag*.

Nossa, isso é uma coisa que, nos dois primeiros anos de montagem, era muito difícil para mim, porque a drag é uma alegoria. Na rua, ela vira uma alegoria e as pessoas acham que, por estar alegórica, elas têm acesso (NAZARÉ).

A metáfora de uma alegoria, que comunica com a imagem carnavalesca do carro alegórico, produz uma imagem tipicamente brasileira para a *drag*. Montada tal qual um enredo de escola de samba, ela vira objeto de desejo do outro e é temporariamente despida de sua humanidade, mesmo que não haja intenção de eliminá-la, como no caso do agressor de Rocks. Há uma contradição entre, de um lado, montar-se e escancarar a vulnerabilidade de pessoas LGBTQ+ e, de outro, montar-se e tornar-se ainda mais vulnerável.

Nesse sentido, existe uma tensão entre ser visível o suficiente para reivindicar seu espaço no mundo (problema da invisibilidade), mas também ser tão visível a ponto de sofrer violências mais frequentemente (problema da hipervisibilidade). Embora as *drags* sejam seduzidas pelo discurso da visibilidade enquanto recurso segundo uma lógica capitalista, elas se valem de sua influência local para levantar pautas constantemente invisibilizadas na sociedade. Devido às condições do presente histórico, essas pautas aparecem como lampejo, como uma provocação momentânea e por vezes até deslocada, uma vez que o próprio *mainstream* filtra aquilo que se quer visto. Conforme Narcisa, “trabalhar com evento é isso: você depende do público. O público vai pra festa que ele se identifica e, se você se pronuncia, o público pode criar um ranço, se afastar”. A partir do momento que o público valida certos ideais normativos e consome formas específicas da arte *drag* (*lipsync* e *bate-cabelo*, por exemplo), discussões políticas tornam-se menos prováveis e eventualmente indesejadas no momento da festa. Em minhas anotações do diário de campo, uma situação, em particular, chamou minha atenção.

Uma tradicional casa de noturna recebeu um evento de música *pop* que, de maneira inédita, convidou coletivos de *voguing* para performar no palco. Diversas vezes, os convidados tentaram animar a plateia e, por mais fascinantes que as performances fossem, a conexão com o público era bem oscilante: em alguns momentos, as acrobacias e os movimentos do *vogue* eram recebidos por aplausos e entusiasmo; noutros, os apresentadores da performance pediam mais interação e explicavam que o *voguing* dependia da energia emanada pela plateia. Dava para notar que aquela não era uma zona de conforto para os coletivos e, embora a festa fosse em grande parte frequentada por pessoas LGBTQ+, muitos não se interessavam e/ou participaram daquele momento.

Passados 40 minutos, um conhecido passa por mim e nos cumprimentamos. Referindo-se à apresentação, ele fala algo que imediatamente me provoca: “Chega, né? Quanta falazada! Eu

vim aqui para escutar música *pop*, e não para isso! ” (NOTAS DO DIÁRIO). Ele continuou andando sem sequer se preocupar com o que havia dito. A fala me despertou um sentimento de revolta por confirmar a suspeita de que a maioria, ali, não fazia o menor esforço para reconhecer as artistas que se apresentavam.

As festas destinadas ao público LGBTQ+ são majoritariamente privadas, dominadas pela lógica comercial e transformadas em um tempo-espaço destinado à alienação. Embora as artistas busquem formas de politizar a festa e levar experiências plurais, há uma tendência de homogeneização por parte do próprio público, que é resistente a iniciativas que trazem visibilidade a estilos artísticos marginalizados. Assim, estes permanecem no lugar de resíduo indesejado, cuja fala incomoda e já não é tão potente diante de um público que é (re)produtor das hierarquias.

Essa situação me fez repensar o lugar da *drag* na festa e recorro à Narcisa:

A *drag* potencializa o rolê de todas as formas. (...) Você tem um rolê que é um bolo de cenoura. A *drag* é a calda de chocolate. Ele fica muito mais interessante, ele fica muito mais completo. (...) não é só ter um line bafo de DJs, mas terem coisas que vão encantar e vão atrair o público. E vão criar desejo mesmo, que é mais do que atrair [o público], sabe? É criar o desejo. (...) E aí, nesse processo de fazer com que os eventos se tornem objetos de desejo, é muito importante ter pessoas que vão se envolver nisso tudo, tornar desejável. (NARCISA).

A justificativa para a contratação da *drag* é econômica: ela compõe um seleto grupo de atrações que torna uma festa mais interessante. Há consciência de que a *drag* se torna objeto de desejo do outro, mesmo que isso seja direcionado para a finalidade comercial. Assim, reforçamos que a *drag* profissional é valorizada segundo os parâmetros do mercado e sua desejabilidade é reduzida a um atributo (algo que agrega para o público e para os contratantes) e é esvaziada de sentidos políticos. É perfeitamente possível que pessoas frequentem festas com *drags* e não sejam minimamente tocadas por essa forma de expressão corporal, como percebi na fala do conhecido que encontrei na apresentação de *voguing*. Se, no fim das contas, as festas privadas e essas formas de entretenimento reproduzem fórmulas enlatadas de experiência acrítica, de alienação e de anestesia social, que politização é possível?

A seguir, trazemos dois exemplos de conflitos que ocorrem, hoje, na cena local e tangenciam o problema da (in)visibilidade.

### 5.2.1. Conflitos na cena local

Na vida cotidiana das *drags*, alguns conflitos emergem de pautas identitárias e sua complexidade merece alguma atenção. O **primeiro** deles diz respeito à separação entre identidades trans/travestis e performances artísticas *drag*. Na festa em que conheci Diana, fui informado que estávamos em um território tradicionalmente habitado por pessoas transgênero e que, ocasionalmente, a presença de *drags* era incômoda. Naquele dia, assim que as performances *drag* terminaram, todas se dirigiram para a área de fumante, enquanto a pista seria povoada por homens cisgênero e mulheres trans/travestis. Não tinha me dado conta, mas talvez essa segregação não tenha sido aleatória.

Dias depois, encontro-me com Celine para uma entrevista. Embora não constasse no roteiro original de perguntas, resolvi perguntá-la sobre minha a relação entre *drags* e mulheres trans/travestis. Embora também faça *drag*, noto que Celine responde a pergunta na posição de mulher trans/travesti.

Entrevistador: E uma coisa que tem me chamado a atenção: como você vê a relação das mulheres trans e travestis com as *drags* no geral?

Celine: É um motivo de muito conflito e de muita competição. E a vida toda foi. Sempre foi. (...) Uma pessoa trans faz um processo de transição, que é um processo difícil, corajoso e caro. É um investimento e você fecha as portas do mundo para você. Pouquíssimas portas são abertas depois que você faz uma transição de gênero. A *drag* é mulher quando ela quer. Ela bota uma peruca, faz uma maquiagem e vira mulher. Então, há essa competição feminina de tomar o meu lugar, porque eu já sou mulher. Eu que tinha que ter essa oportunidade, mas eu não tenho. (...) Porque as *drags* são endeusadas, né?

Enquanto a *drag* aposta no exagero e na performance artística para ser vista e lembrada, mulheres trans/travestis passam por outros processos para tornarem seus corpos inteligíveis. Por um lado, a *drag* tem seu corpo informado por convenções teatrais que a transformam em uma caricatura do gênero e, por vezes, sem comprometimento com um gênero inteligível; por outros, mulheres trans/travestis podem passar uma vida em busca da passabilidade como mulher, uma vez que isso condiciona seu reconhecimento como sujeita. Com isso, o conflito entre *drag queens* e mulheres trans/travestis emerge da tensão entre ilusão e realidade, entre um lado que não deseja ser lido como gênero inteligível e outro que depende disso, em alguma medida, para existir.

Até hoje, a distinção entre as categorias não é familiar para muitos que vivem nos limites impostos pela heteronormatividade. De modo geral, pensamos as noções de mulher trans e travesti como identidades de gênero que subvertem o gênero que lhes foi atribuído no nascimento. Já a *drag queen* constitui uma performance artística que amplifica, exagera e debocha o gênero feminino que se torna inteligível a partir da matriz heterossexual. Segundo os critérios que classificam uma *drag queen* de Vencato (2005), podemos dizer que as mulheres trans e travestis não performam a feminilidade em uma temporalidade marcada por início, meio e fim, como ocorre no ato de montagem. Como lembra Celine, o processo de transição, além de demandar um elevado investimento econômico, é sucedido por processos de exclusão social que dificilmente podem ser revertidos por iniciativa própria.

Comparativamente, uma *drag queen* performada por um homem cisgênero é socialmente lida como uma ilusão, uma zombaria ou, nos termos de Butler, uma paródia de gênero. Embora também sofram violências e ameaças quando cruzam espaços heteronormativos, existe a possibilidade de desmontar-se e performar outro gênero. Assim, um homem cisgênero performando *drag* desfruta da celebração do corpo feminino sob a circunstância da performance artística, mas, em comparação com mulheres trans e travestis, são beneficiados pela possibilidade de performar o gênero masculino quando se desmontam. Esse conflito é debatido por Butler (2019, pp. 223–224), quando reflete sobre a diferença de uma travesti no palco e fora do palco:

“No teatro, quem assiste à peça pode dizer ‘é só uma cena’ e desconstruí-la, transformá-la em qualquer coisa diferente da realidade. Graças a essa distinção possível, qualquer pessoa consegue manter o seu senso de realidade diante do questionamento, temporariamente colocado, das nossas suposições ontológicas sobre arranjos de gênero; as diferentes convenções que clama ‘é só uma peça’ permitem que uma divisão bem marcada seja feita entre a performance e a vida. Na rua ou no ônibus, a cena se torna perigosa quando acontece, especialmente porque não existem convenções teatrais que possam delimitar seus aspectos imaginários. Na rua ou no ônibus, não existe a suposição de que a cena seja diferente da realidade”.

Inclusive, podemos pensar na relativa aceitação social da *drag queen* e da arte transformista ao longo da história justamente por existirem convenções teatrais que preservam uma noção de realidade e de fantasia. A possibilidade de imaginar e criar novos gêneros fica restrita ao teatro, mas é violentamente combatida nas ruas com o intuito de conservar determinadas expectativas sociais no campo do “real”. Nesse caso, a separação entre o teatro e a realidade social é uma



ficção que esconde o caráter performativo do gênero, reforçando concepções originárias de masculino e feminino como se não pudessem ser desfeitas pela paródia de gênero. Ao mesmo tempo, expressões de gênero trans, travesti e não binárie lutam para serem lidas como sujeito, em toda sua realidade, e não como piada ou ilusão de gêneros normativos (LITWILLER, 2020). Nas entrevistas, identificamos que as *drags* estão atentas para as mudanças sociais e às disputas que envolvem a produção do gênero. Para os próprios artistas, as formas de se montar e de enunciar o próprio corpo estão em constante movimento, e, quando pergunto à Rocks sobre seu processo de montagem, ela me responde:

É igual a questão da *drag* “ter que usar” roupa feminina, né, entre aspas. Se você é drag, performa do jeito que você quiser. Você não necessariamente tem que colocar um sutiã, colocar um peito falso e fazer essas coisas. Por exemplo, eu sou muito contra aquele ditado que toda drag tem que estar bem aquedada, porque já existe drags hoje mulheres trans, homens trans. Normalmente, são homens cis. Todo mundo sabe o que tem lá embaixo. Então, você não precisa esconder. Se aparecer, tudo bem, é o que todo mundo já tá sabendo que tem ali. Então acaba que as vezes fica muito limitado. Você fica muito nessa caixa do que você pode fazer e do que você não pode. (ROCKS, grifo nosso).

Nem toda *drag* deseja mostrar um corpo com seios e sem pênis. Ao criticar o processo de aquedação, Rocks expõe uma normatividade *drag queen* que já não é aceita por todas. A imposição de que o pênis não pode ser visto pressupõe uma essência biológica de feminilidade, mesmo para performances provisórias, como as *drag queens*. Assim, pessoas com pênis são limitadas em suas formas de expressão corporal via *drag*, que estabelece modos particulares de controle do corpo. Se os critérios que ditam a enunciação do corpo seguem os parâmetros de normalidade biológica, em que a anatomia do corpo informa o gênero, então as performances *drag queen* também operam permissões e proibições condizentes com a heteronormatividade. Os jogos de visibilidade condicionam aquilo que se quer visto (uma feminilidade cis-heteronormativa) e aquilo que se quer escondido (o órgão anatômico que denuncia a performance não linear do gênero, por exemplo). Aqui, a contribuição do transfeminismo ecoa na denúncia de verdades biológicas (NASCIMENTO, 2021) e afeta diretamente a forma como as artistas performam *drag queens*. Contudo, a cultura *drag* profissionalizada também se transforma em uma via de policiamento de pessoas transgêneras e não bináries. Litwiler (2020) argumenta que, após *RuPaul’s Drag Race*, a imagem da *drag* profissional, embora ofereça uma ruptura para o alinhamento entre expressão de gênero e sexo designado no nascimento, faz com

que mulheres trans e pessoas não binárias sejam lidas como *drag queens* que falharam em aderir à normatividade *drag*. Isso porque a *drag* profissional se torna uma dissidência mais aceita<sup>58</sup> por apresentar um corpo meticulosamente fabricado, extravagante e esculpido segundo ideais de feminilidade cis-heteronormativos. Assim, a normatividade *drag* vira um foco discursivo que desvaloriza algumas performances trans e não binárias (LITWILLER, 2020), algo que poderíamos pensar como mais uma imagem de controle (COLLINS, 2019) para corpos com pouca passabilidade em termos de normas de gênero.

Hoje, a valorização de corpos *drag* profissionalizados é um campo de disputa em evidência na cena *drag* local e global. Não só o programa se torna mais receptivo com relação a mulheres cis e trans, como também a montagens menos pautadas em padrões hegemônicos de beleza, haja vista a celebração de algumas *drag queens* que constroem estéticas para além de uma feminilidade cis-heteronormativa. Em Belo Horizonte, a *drag queen* Aquarela é conhecida na cena local pelo estilo de maquiagem artística que não busca recriar estéticas normativas, ou sequer humanas. Inclusive, a artista é uma inspiração para Rocks, que também usa sua *drag* para tensionar as fronteiras entre o humano e o não humano, entre a ficção e a realidade, entre o glamour e o vulgar. A proposta dessa estética é provocar fascínio por meio do estranhamento, ou, ainda, de encontrar beleza naquilo que é socialmente lido como horripilante (GADELHA, MAIA e LIMA, 2021).

As [boates] que eu ia mais são boates LGBTQs, que são mais exclusivas para o cenário feminino. Igual eu te falei, por exemplo, a Church<sup>59</sup>. Se eu chegar lá com o rosto branco<sup>60</sup>, o povo não vai ter afinidade. Mas, se eu chegar no techno, aí já é uma outra questão, uma coisa mais eletrônica. Aí sim o povo vai ter [afinidade], mas é muito difícil essa questão do local em BH para você ser aceita. Às vezes, o povo vê como uma coisa diferente, estranha, bizarra, que é o que eu gosto. Mas é de forma negativa que eles veem. (ROCKS).

Mesmo classificada como uma boate LGBTQ, a Church é vista por Rocks como um espaço normativo em relação a quais estéticas podem ser performadas. Com isso, as performances mais

<sup>58</sup> Não significa que ela seja socialmente aceita em um sentido amplo e irrestrito. Comparativamente, algumas estéticas trans/travestis e não binárias não gozam do mesmo *status* privilegiado dessas performances *drag* profissionais.

<sup>59</sup> Uma casa de festas LGBTQ+ com duas unidades em Belo Horizonte.

<sup>60</sup> Novamente, o “rosto branco” refere-se ao *clown make-up*, que é um produto de cobertura para maquiagem artística. Em vez de uma base tradicional, com diferentes tonalidades, essa base tipo *clown* é branca e ideal para montagens de caráter mais artístico.

valorizadas são aquelas que correspondem a ideais de feminilidade cis-heteronormativos e, comparativamente, por mais que a cena techno não seja majoritariamente LGBTQ+, ela tem atraído públicos mais diversos por se apresentar como um evento mais permissivo com relação à experiência estética. Com suas festas temáticas, seus grandes investimentos em cenografia e sua procura por espaços variados da cidade (incluindo as ruas), a cena techno têm crescido em Belo Horizonte e criado circuitos mais favoráveis à arte *drag* e à presença de públicos LGBTQ+ como um todo:

Eu não sou fã de festa de techno. Amo techno, eu gosto, mas eu não sou “techneira”, sabe? De ficar louca até de manhã. Eu não sou essa pessoa, porque eu não uso droga, né? Mas eu gosto do ambiente, porque são pessoas fashion, são pessoas inteligentes, incríveis. Não tem aquela coisa de aquela da competição “ai, o corpo da outra”. Não, não (CELINE).

Eu acho que os locais mais libertos para você fazer isso [sair montada] são as festas mais do ramo de techno, que você pode ali estar tranquila. Independente da forma como você for, vai todo mundo te amar. Eu vejo muito assim (ROCKS).

Esse estudo não enfatizou a experiência de *drag queens* na cena techno, muito menos a complexidade da cena em si. Caímos nela por meio do trabalho de campo e por ser mais um dos espaços que favorecem vivências LGBTQ+, mas foi nela que identificamos um **segundo conflito**. Sete entrevistadas relatam ter afinidade com as festas techno, sendo que cinco delas já trabalharam e/ou costumam ser contratadas para performar nelas. No geral, os relatos sobre essas festas são muito positivos, e as entrevistadas se sentem mais confortáveis com esse público para experimentar novas montagens.

As festas techno têm se tornado bastante diversas tanto para a contratação de artistas de Belo Horizonte quanto para a reunião de públicos heterogêneos. Embora os coletivos de festa techno tenham começado com aglomerações na rua e eventos não pagos, ainda antes da pandemia de COVID-19, hoje, alguns deles já se tornaram eventos predominantemente voltado para o público de classe média. Os ingressos podem chegar a R\$ 100,00, sem consumação garantida, mas geralmente oscilam entre R\$ 50,00 e R\$ 70,00. Esporadicamente, no caso de uma edição comemorativa, uma festa pode custar R\$ 20,00 ou R\$ 30,00, mas dificilmente menos que isso. Apesar dessa barreira econômica, os coletivos de festa techno incentivam a participação de públicos trans, travesti e não binários por meio de cortesias. Além disso, a maior parte dos

coletivos contrata artistas da comunidade LGBTQ+ para performar, tocar ou produzir essas festas.

Nas redes sociais, as páginas desses coletivos exibem *drag queens* performando e compõem os visuais das festas. De modo geral, as *drags* entrevistadas relatam um bom relacionamento com os contratantes, melhores condições de contratação e um trânsito facilitado na cena techno. Um relato, porém, chama a atenção. Perguntei a Rihanna se, quando montada, ela já havia percebido alguma reação negativa a seu redor, imaginando que o fato de performar *drag* pode oferecer algum tipo de risco. Ainda sem mencionar a cena techno, ela me responde: “Eu acho que negativa não. Negativa não, principalmente pelo fato de, sempre que eu estou montado, eu estar cercado de pessoas que eu gosto, né?” (RIHANNA). Após falar um pouco sobre suas redes de acolhimento, ela relembra uma situação incômoda que, em um primeiro momento, não parecia responder a minha pergunta.

Eu acho que um gatilho que eu tive foi na XXX<sup>61</sup> do dia YY, onde eu não me senti visto. Isso me incomodou muito. Acho que, para além de ser visto negativamente, eu não fui visto. Então, fiquei durante muitos meses pensando: “porque eu não fui visto?”. E aí, de repente, eu entendi que não é que eu não fui visto. Eu fui visto, mas as pessoas que não queriam dedicar essa atenção, sabe? Por algum motivo. Eu fiz tudo pra ser visto. Fiz um look bafo. Fiz o cabelo bafo. Estava tipo assim tudo perfeito. Eu não fiz nada de errado (RIHANNA, grifo nosso).

Não há como dispensar a (in)visibilidade como categoria de compreensão da arte *drag*, principalmente por se tratar da vida de pessoas *queer*. Quando montadas, experienciam positivamente a visibilidade e são reconhecidas temporariamente como celebridades por membros da comunidade LGBTQ+. Quando Rihanna me conta sobre o impacto sentido ao *não ser vista*, começo a entender que o apagamento social vivido por pessoas *queer* também provoca feridas. Elas não desejam a visibilidade somente na condição de alvo. Por isso, ser invisibilizada, a despeito de todo o trabalho de montagem, desperta incômodo, intriga e frustração.

Por mais que eu tenha entendido o que Rihanna sentiu naquele momento, ainda ficava a dúvida: o que será que aconteceu? Esse foi um relato muito único em relação às narrativas produzidas pelas *drag queens* sobre suas vivências quando montadas. Então, ela continua:

---

<sup>61</sup> Festa techno conhecida em Belo Horizonte.

Sendo bem sincera? Sendo bem franco, eu acho que rolou um racismo velado. Mesmo. Eu parei pra analisar a situação e assim: o pessoal da organização se desculpou comigo também, porque, se chegou no ponto de eles perceberem que aconteceu alguma coisa muito errada e eles se desculparem, eu falei “é, realmente, não é coisa da minha cabeça”. [Eu] podia ter feito um escândalo, né? Porque na festa, eu tenho registros da Nazaré e da Aguilera chegando, delas trocando de roupa, delas com performando no palco, delas fora do palco colocando a outra roupa, delas fora do palco curtindo a festa. Das nossas amigas que chegaram de manhã, tipo, cinco da manhã. E não tem uma foto minha. E eu fiz tudo. Eu estava do lado, sabe? Tipo, por que será que não tinha uma minha e quem chegou cinco da manhã, que nem ia trabalhar, tinha? Por que não tinha uma minha? (RIHANNA, grifo nosso).

Rihanna é residente visual, o que significa que seu trabalho é criar uma montagem que seja compatível com a festa, interagir com o público e ser fotografada. O estranhamento pela própria equipe de organização da festa foi um sinal de que as suspeitas de Rihanna não eram descabidas. É evidente que as violências sofridas, estando montada, refletem os eixos estruturantes do poder em nossa sociedade, como o racismo. Se, por um lado, a *drag queen* representa, para pessoas *queer*, uma forma de resistência ao apagamento social, existe, por outro, modos de hierarquizar as experiências *drag* com base em diversos marcadores da diferença. Rihanna evidencia uma situação particular em que a raça opera no interior de um dispositivo que *faz desver* corpos negros em posições valorizadas, como a *drag queen* que performa no palco, e naturaliza esse apagamento.

Há, ainda, um elemento importante nessa história, que se refere à internalização do estigma pela própria artista. Por algum tempo, Rihanna duvidou de que o motivo do apagamento pudesse ter tido orientação racista. Ela poderia “ter feito um escândalo”, mas sua decisão de não fazer revela sua posição de vulnerabilidade naquela situação. Aquele trabalho é positivamente significado em sua carreira, e o pedido de desculpas apaziguou o conflito. De modo geral, Rihanna fala abertamente sobre questões de raça e identifica o racismo como uma causa de violência cotidiana em sua vida, até mais do que a sexualidade.

Eu sinto mais do que eu vejo, né? É uma coisa que eu tento o máximo possível não deixa me atravessar muito, principalmente quando eu estou em festa, porque eu sei que vai acontecer. Eu já saio esperando que aconteça. E aí se acontece, tá, aconteceu! Mas vamos esperar pelo melhor, vamos realmente confiar. Tem lugares em que eu não me sinto confortável. Eu sei que, de alguma forma, não suporta o meu corpo. (RIHANNA, grifo nosso).

Apesar da literatura predominante sobre *drag queens* tratar de discussões sobre gênero e sexualidade, o corpo *drag* é informado por outros regimes discursivos, como aqueles referentes à raça. Colocada em suspensão a falácia da democracia racial, Rihanna é assertiva quanto à violência racial e levanta a pauta nos grupos de que participa. Para lidar com isso no cotidiano, ela recorre às amigas e foge de espaços que não suportam seu corpo. A cada camada de vulnerabilidade, novas estratégias individuais e coletivas são traçadas para continuar vivendo, uma vez que o estigma e a discriminação nunca são sentidos da mesma maneira por pessoas dissidentes.

Com isso, vemos que a politização da vida aparece nas relações sociais entre diferentes. Montadas ou desmontadas, as *drags* são sujeitas políticas de nosso tempo presente e são interpeladas na condição de vulnerabilidade. Conforme argumentaremos a seguir, a crítica possível, hoje, na vida das *drags* locais está em negociação direta com o modo de vida capitalista, especialmente por projetarem-se como *drags* profissionais como forma de reconhecimento no *mainstream*. Permanecer fazendo *drag* depende das recompensas simbólicas que elas obtêm com essa prática, mas *nem todas* essas recompensas correspondem à lógica de mercado. Existe prazer associado à transgressão (BERKOWITZ e BELGRAVE, 2010), bem como à criação de redes de apoio/afeto entre pessoas do meio LGBTQ+.

A seguir, pensamos nas possibilidades de recriação da vida, dos modos de ser e estar no mundo que dialogam com os problemas do nosso tempo presente. Com todas as contradições que advêm da profissionalização da arte *drag*, essas artistas ainda assim agem coletivamente e transformam-se em agentes de mudança frente à precarização da vida de pessoas dissidentes.

### 5.3. MODOS DE VIDA E POLÍTICAS DRAG: EM BUSCA DE RECONHECIMENTO COMO VIDAS PASSÍVEIS DE SEREM VIVIDAS

Em resposta à condição de um corpo *drag* violável (talvez possamos pensar na categoria “violabilidade”), as entrevistadas narram ter passado por um processo que não pode ser reduzido ao termo “empoderamento”<sup>62</sup>, tão debatida na literatura acadêmica. Não se trata de tomar o poder, como se as *drags* pudessem se tornar fontes de um poder acumulado como

---

<sup>62</sup> Lembramos que o termo “empoderamento” é disputado e usualmente responde à dialética ausência-presença de poder. Concordamos com Magalhães e Saraiva (2018) quando criticam essa noção estática de “empoderamento”, como se fosse uma forma de tornar-se ou manter-se competitivo no mercado de trabalho. Ao contrário, o empoderamento pode ser visto com um processo de ruptura com algumas formas de alienação e ideologias que minam as possibilidades de emancipação de sujeitos marginalizados.

matéria. Efetivamente, elas desenvolvem estratégias individuais e coletivas para lidar com a violência que é inerente a suas vidas.

Eu ia trabalhar maquiada e coisas do tipo. Até quando saía montada, nas primeiras vezes, você sai para baixo. Tipo, você evita olhar para as pessoas, porque você está maquiada, com medo de acontecer algo. E é aí que elas fazem. Então, eu comecei a encarar tipo “não, espera aí, eu estou maquiada sim. Se você vai olhar para mim, vou olhar de volta”. Então, comecei muito por esse lado da defensiva, né? Eu entrava no ônibus olhando para todo mundo. Olhou para mim, eu vou olhar para você de volta. (...) Às vezes, pode não acontecer uma violência verbal, física, mas olhar já incomoda e você sabe porque as pessoas estão te olhando. Você consegue identificar (ROCKS).

De modo geral, pensamos na emergência de *modos particulares de ser e estar no mundo*, atravessados pela violência alinhada com a matriz heterossexual, mas que resistem à reificação do outro. Nesse sentido, as existências *drag* ocupam a posição de resíduo em relação à matriz heterossexual e defendem-se de seus golpes. Rocks devolve o incômodo a seu agressor, criando uma resposta alternativa (e fundamentalmente *queer*) à aceitação pacífica da violência. Nesse ponto, vemos “a diferença que não se quer assimilada ou tolerada” (LOURO, 2001, p. 546), que constitui um princípio da ação de Rocks diante da violência reiterada (no olhar, na fala e nos mais variados planos do cotidiano) cotidianamente.

Nesse caso, a perspectiva certeuniana pode nos valer para analisar o momento isoladamente, como uma astúcia individual que reconfigura o jogo de poder entre o forte e o fraco (CERTEAU, 1998), mas perde de vista que a ação de Rocks se instala em princípios compartilhados de uma *praxis queer*. Com isso, identificamos uma insuficiência teórica e advogamos pela noção de *modos de vida* (LEFEBVRE, 2014), que dialoga tanto com os eixos estruturantes do capitalismo quanto com um repertório de ações engendradas em relação a eles. Embora o relato de Rocks apareça como um aprendizado individual, as condições que permitem a emergência dessa forma específica de agir no mundo são certamente coletivas, embora não sejam universais<sup>63</sup>.

---

<sup>63</sup> Novamente, não miramos em teorias universais. A forma como Rocks agiu está longe de ser universal e não se aplica a todos os contextos, uma vez que não existe resposta pré-determinada à violência. Enfatizamos que, nesse caso, ao devolver o incômodo a seu agressor, Rocks transforma o insulto em potência contranormativa, ressignifica a violência e cria possibilidades de aceitação de si.

Na tensão entre a “violabilidade” do corpo e a busca pela viabilidade enquanto sujeito, as *drags* desnaturalizam a violência que se pretende velada. Vislumbramos nessas práticas um *modo de agir*, que entraria na teoria lefebvriana sob a noção de *modos de viver*.

As pessoas não podem mais continuar vivendo como antes. Eles não podem mais usar representações para resolver seus conflitos. Portanto, a questão não é mais interpretar “o mundo” – o real humano e natural – em uma obra (estética, filosófica ou moral), mas transformá-lo. Portanto, a mudança deve ser realizada no contexto do modo de vida e das condições de vida: na e pela *práxis*. No entanto, as mudanças decorrentes de tais situações nem sempre revolucionam os modos de viver. Se eles podem afetar a vida “real” – modos de viver e agir – eles também podem se expressar em obras e em simples mudanças de representação (LEFEBVRE, 2014, p. 381, grifo nosso).

O plural se aplica à vida cotidiana: aos modos de viver. Assim, no horizonte encontram-se objetivos dirigidos contra poderes homogeneizadores, o Estado na medida em que apaga diferenças e até particularidades (em vez de auxiliar na sua transformação em diferenças), bem como estratégias supranacionais e todas as operações indiferentes (LEFEBVRE, 2014, p. 535, grifo nosso).<sup>64</sup>

Lefebvre (2014) está interessado nas mudanças que vão para além dos modos de representação e transformam a vida como é vivida. O modo como vivemos é resultado de uma negociação complexa entre sujeito e as condições de vida, e não de uma relação determinística entre um e outro. As condições dadas por uma sociedade heteronormativa são altamente restritivas no que concerne à vida de pessoas LGBTQ+, mas, quando nos aproximamos e olhamos para o campo do vivido, identificamos modos de vida que não são exatamente conformes. Por meio de uma *praxis queer*, há uma recusa à homogeneidade, e desvela-se a pluralidade que inevitavelmente aflora no cotidiano, mas que permanece secundária nos modos dominantes de organização social.

Para Lefebvre (2014), a aproximação com o *outro* transforma a categoria abstrata (pessoas LGBTQ+, por exemplo) em ser humano de carne e osso, cuja concretude não mais se esconde nas tipologias. Com o meu corpo em campo, percebo que a luta por reconhecimento é travada nas mais diversas instâncias sociais e que fazer *drag* não necessariamente é uma prática com

---

<sup>64</sup> Em inglês: “*The plural applies to daily life: to ways of living. Thus, on the horizon we find objectives directed against homogenizing powers, the state in that it erases differences and even particularities (rather than aiding their transformation into differences), as well as supra-national strategies and all indifferent operations*” (LEFEBVRE, 2014, p. 535). Para o autor, existe uma distinção entre o conceito de *particularidade*, que remete à distinção no nível da biologia e fisiologia (nascer com um olho preto ou azul, por exemplo), e o conceito de *diferença*, que só podem ser definidas nas relações sociais e em suas transformações históricas.



início, meio e fim. A *drag* manifesta-se como um modo de vida articulado com uma *praxis queer*, que invade o cotidiano das entrevistadas mesmo quando não se encontram montadas.

Embora o termo *queer*, especialmente no Brasil, esteja associado a um conjunto de teorias fundadas em epistemologias críticas (feministas, pós-estruturalistas e materialistas), ele nasce de práticas que se insurgem contra a exclusão social operada no interior dos movimentos identitários LGBT. A luta reflete todo um campo de experiências vividas, de relações sociais entre vulneráveis e de ação política em favor da vida. Nesse sentido, *queer* é, antes e sobretudo, *praxis* engajada com a construção de novos mundos (BENNET e WEST, 2015). Apesar de jogarem com a lógica capitalista de mercado, a *drag* não está aprisionada a algumas normas sociais, à noite, às festas e à indústria do entretenimento como um todo, porque ela não se restringe à forma-trabalho.

Para as entrevistadas, fazer *drag* não é um fato isolado em suas vidas. Pelo contrário, elas criam um repertório linguístico e estético que exprimem outros modos de falar e de se apresentar na sociedade. São múltiplas referências que se comunicam com o universo das *drags* de RuPaul, das divas pop, de personagens LGBTQ+ no cinema e vários outros de onde extraem os bordões, os trejeitos, as vestimentas e os mais variados modos de enunciação de si. Seu corpo é intencionalmente produzido a partir da admiração nutrida por figuras icônicas da nossa história<sup>65</sup> e por todos aqueles que possibilitaram que a *drag* se tornasse pública. Nesse sentido, a *praxis queer* compromete-se com o passado e com a memória daqueles que confrontaram, em alguma medida, as normas dominantes de seu tempo. O projeto de futuro é vislumbrado na experiência do outro que, embora marginalizado, deixou rastros de como insurgir contra a abjeção social.

Assim, advogamos por uma noção de *modos de vida drag*, que não se limitam à temporalidade da montagem. **Pelo contrário, argumentamos que *ser, estar e performar drag* são aberturas para processos de ação coletiva politicamente engajadas, que estão na contraface de um *mainstream drag* cooptado pela lógica comercial. Por meio da *drag*, abrem-se (re)visões do passado, presente e futuro.** Se, por um lado, *RuPaul's Drag Race* é usualmente o primeiro contato com a arte *drag*, por outro, o convívio com as *drags* locais é um convite para recuperar e rever a *drag* em sua dimensão política. Embora não abdicuem das relações comerciais, as

---

<sup>65</sup> Todas as entrevistadas citaram um longo repertório de referências da cultura *pop* que inspira suas montagens. Inclusive, os nomes de todas elas possuem algum vínculo com personagens de novela, cantoras *pop* e divas celebrizadas na comunidade LGBTQ+. Esse processo de referencialidade é semelhante àquilo que Butler (2020) chamou de citacionalidade, a partir do qual os sistemas discursivos e simbólicos de uma determinada cultura são convocados à existência.

*drags* mobilizam outros regimes de enunciação que questionam a heteronormatividade, o patriarcado, o racismo e outros eixos de estruturação do capitalismo.

A drag moldou um pouco a forma como eu me relaciono com as pessoas. É que ela coloca uma lente sobre intolerâncias, de uma forma geral: várias coisas que, antes, eu achava bobagem, por causa de vivências drag, passaram a ser ponto de atenção, sabe? Red flags. Do tipo falas machistas, toques estranho, comentários desnecessários, misoginias. Por exemplo, (...) produtor fazer aquela clássica brincadeira nojenta de “ah não, perereca? Ainda bem que você não tem perereca”. É transfóbico, é misógino. Esse tipo de coisa não me representa mais, porque a drag questiona um limite de gênero, do que é de gênero. Por mais que a drag seja uma performance artística, existe, ali dentro, o questionamento sobre gênero, né? Dentro da própria arte. (NARCISA).

A vida cotidiana é um oceano de falas e ações discriminatórias, que evidenciam a fobia do outro em suas mais variadas versões. No relato de Narcisa, vemos que mesmo algumas pessoas dissidentes reafirmam suas identidades pela via da exclusão (das outras) e da apropriação das estratégias do opressor. Identificar-se como homossexual cisgênero e masculino parece chancelar o discurso misógino e transfóbico, reproduzindo as hierarquias no interior do meio LGBTQ+. É nesse sentido que Bourcier (2020) critica a homonormatividade e defende modos de sociabilidade *queer* e trans como fonte de desmantelamento do pilar heteronormativo da sociedade. Portanto, quando pensamos na adesão à *praxis queer*, o **questionamento** é um dos elementos que orientam a construção de novas relações sociais. No caso específico de modos de vida *drag*, o questionamento do gênero atua como porta de entrada para questionar a fobia do outro, a discriminação e a exclusão social.

Como incitar a mudança? Como pensar em modos de vida menos violentos? Como a *drag* participa desse movimento? Narcisa nos dá a **primeira pista**: a atuação da *drag* no interior da própria comunidade LGBTQ+. Em uma ocasião, quando participava de um show de *stand-up* com Bianca e Nayla, ela relata:

E aí a Nayla ela começou falando, ela começou fazendo uma piada muito desconfortável. Ela fez. Aí todo mundo ficou meio assim [olhos arregalados]. Aí ela: “viu, gente, como é que o humor também tem que renovar? Essa piada, eu fazia dez anos atrás e todo mundo ria”. E aí ela começou a fazer um novo um *stand-up* em cima disso, da crítica do que ela mesma fazia dentro do meio, sabe? (NARCISA).

O formato de *stand-up* permite construir um relacionamento com o público pela via do humor, que pode ser mais disruptivo e questionador do que as relações construídas no momento da festa. Aquilo em que se acha graça é histórico e particular. Com o passar dos anos, o humor como forma de ofensa não mais agrada a todos, principalmente se a plateia se sente o alvo da ofensa. No exemplo dado por Narcisa, Nayla guarda a memória desse humor ofensivo, mas *desloca* seus sentidos a partir dos novos contextos de enunciação. Agora, ele é o próprio alvo do deboche, que provisoriamente subverte a semântica daquele discurso: o que provocava o riso é transformado em absurdo de que se ri. O risível, em toda sua violência, torna-se ridículo.

Às vezes, você vê que é aquela falta de outras pessoas te levarem a sério. As pessoas estão rindo de você, e não com você. Isso é muito importante trabalhando na internet, porque, se as pessoas só riem de você, quando você quiser falar algo sério, ninguém vai querer saber. Ninguém vai querer saber. Agora, se as pessoas riem com você, elas estão preocupadas com você, elas querem saber o que você tem a dizer. (BIANCA).

Existe uma linha tênue entre ocupar um lugar de sujeito (rir *com*) ou de objeto (rir *de*) na cena do humor. Embora as *drags* trabalhem com a paródia e com a estratégia do deboche, não significa que elas não querem ser levadas a sério. Pelo contrário, a busca por reconhecimento é perpassada pela conquista de legitimidade, cuja fala importa e é escutada na sociedade. Assim, o mote “quem não é vista, não é lembrada” (CELINE), compartilhado na cena *drag*, também indica uma recusa à abjeção social, ao esquecimento e à invisibilidade. Os modos de viver *drag* reivindicam o estatuto de sujeito e fogem do lugar de objeto. Enquanto protagonistas de suas performances, sua agência não é meramente direcionada à valorização de si enquanto produto do capitalismo (conforme discutimos sob a noção de profissionalização *drag*), como também à desnaturalização e ressignificação da violência cotidiana.

E aí, entender que existe uma renovação, sabe? Existe essa coisa de que o meio [LGBTQ+] precisa se modificar, o meio não está blindado. Não é porque eu sou gay que eu não vou ser misógino. Não é porque eu sou gay que eu não vou ser homofóbico. Não é porque eu sou gay que eu não vou que eu não vou ser lesbofóbico, transfóbico. (NARCISA).

A noção de uma consciência *drag*, que emerge acoplada à *praxis queer*, indica uma abertura aos processos de desalienação e crítica social. Narcisa nos revela que, ainda hoje, as identidades

de gênero e sexualidade são parâmetros da ação social, mesmo que se pense no *queer* como uma política pós-identitária (LOURO, 2001). Nunca fomos, efetivamente, pós-identitários, mas isso não significa que práticas e políticas *queer* não tenham se concretizado em alguma medida. Se pensarmos em seu comprometimento com a desestabilização dos binários, uma *praxis queer* é levada adiante como modo de vida contranormativo, como ocorre com as *drags*. É curioso notar que essa contranormatividade não cria um universo impermeável a normas sociais, que violentamente segregam, mas também oferecem as condições de reconhecimento (YEP e LESCURE, 2015). Apesar das limitações impostas pela comercialização da arte *drag*, cujo valor é atribuído segundo a lógica do capital, o lugar de visibilidade ocupado pelas *drags* é fundamental para politizar o debate público a partir de outros regimes de enunciação.

Sempre que a gente fala de questões políticas, de uma forma geral e ampla, a gente fala de uma via de mão dupla. (...) Então essa troca, sabe? Entender as questões que o outro me põe, mas também levar uma outra coisa, um outro conhecimento, uma outra abertura pra um outro meio. É, também, por meio do acesso da drag, conseguir modificar o próprio meio. O exercício dentro do próprio meio, porque, querendo ou não, a figura da drag é uma figura de proa, assim né? A frente do navio, uma figura de destaque dentro do meio (NARCISA).

A influência da *drag* não se restringe à relação com o público em uma festa, mas cria alicerces na comunidade local LGBTQ+. Dessa forma, os *modos de viver drag* entram em conexão com modos de vida *outros* e, assim, trazem para perto outras formas de fazer, organizar, sentir e conhecer. Aquilo que, antes, permanecia como uma virtualidade distante (*o outro*) aproxima-se e torna-se mais um ponto de contato na vida. Complementando o argumento anterior, **entendemos que o corpo *drag* oferece uma ponte entre o eu e o outro, entre o meu corpo e corporalidades alternativas, entre abstrações e materialidades, entre o espaço da festa e espaços outros.** Ele é, fundamentalmente, a extraordinariedade anunciada no *aqui e agora*, mas também a ordinariedade de outras, outros e outros que se perdem nos vãos da história e da marginalidade social.

Derrubadas as fronteiras entre o “eu” e o “outro”, a arte *drag* potencializa o reconhecimento de diversas vidas precárias, rasgadas pela iminência da invasão violenta do outro. Nesse contexto, as *drags* posicionam-se contra a vulnerabilidade e a reificação de vidas dissidentes, o que nos dá uma **segunda pista** sobre os modos de vida *drag*:

Então, a gente é uma bandeira que está sendo levantada e a gente é porta-voz, às vezes, para muitas que, muitas vezes, não têm coragem. A gente vai lá e bota a cara a tapa e leva muito. Levou muito na questão política, principalmente, ultimamente, desde 2018, né? Por conta de quem estava na presidência. A gente tinha que se posicionar, não tinha jeito, né? Mas todas se posicionaram automaticamente. (ROCKS, grifo nosso).

As vivências *drag* não comportam a neutralidade. Sair montada implica ser vista, mas também colocar a cara a tapa e “levar”, no sentido de ser atacada. Quando Galuppo (2019, p. 71) diz: “há uma expressão no movimento LGBT atual, que diz respeito justamente ao estar fora, na rua, em ação, experimentando a cidade: ‘botar a cara no sol’, a visibilidade diz respeito à experimentação da cidade, de viver a rua e o espaço público. “Botar a cara no sol” é também “botar a cara a tapa”, uma vez que exige das *drags* a consciência do perigo e a coragem de viver a rua a despeito dele. Ainda quando se têm redes de apoio e estratégias para encarar a violência, viver a cidade é uma postura insurgente, a partir da qual as *drags* saem do anonimato e disputam a cena pública.

No relato de Rocks, também vemos o encontro das dimensões micro e macrosociais. A rápida disseminação de discursos de ódio após a eleição de Bolsonaro aumenta o tom de ameaça e coloca pessoas dissidentes em condições ainda mais vulneráveis (MEDEIROS, 2019). O cotidiano dessas pessoas é diretamente afetado pelas urnas, por mais distante que isso possa parecer para aqueles que não têm suas vidas diretamente ameaçadas pelo conservadorismo moral. A cruzada reacionária e conservadora, altamente apoiada em narrativas religiosas (ALMEIDA, 2019), invade as instituições públicas, as organizações governamentais, as empresas, mas também as ruas. A elevada capilaridade de seus discursos, além de fomentar a fobia do outro, produz efeitos visíveis no cotidiano e na forma como se vive.

Ao falar de *drags* que se posicionam automaticamente, Rocks reforça que, diante das novas narrativas de risco, a resposta das *drags* é dada em aliança. Aqui, a combatividade é posta como uma das características dos modos de vida *drag* e exprime não só uma urgência do direito à diferença (LEFEBVRE, 2014), mas do próprio direito à vida. Uma fala, em especial, chama a atenção:

Entrevistador: O que significa ser drag para você?

Aguilera: Pra mim? É ser feroz. É sair na rua e, gata, comigo ninguém pode. Eu estou com a capa da Mulher-Maravilha. A peruca é minha capa e eu me... É muito afirmar todas essas coisas que eu sempre tive medo. Eu acho que, quando eu estou montada

eu não tenho medo das coisas, sabe? (...) Mas aí é eu acho que é isso, é ser forte. E é muito louco, porque quando você pergunta isso, me lembra muito de quando eu comecei a me montar, porque foi um dia depois que o Bolsonaro foi eleito.

No ápice do medo e da insegurança trazidos pela eleição de Bolsonaro, Aguilera simbolicamente (re)descobre uma versão mais confiante e forte de si. Sem que seja dado o contexto de sua primeira montagem, poderíamos facilmente cair na tentação de analisar a *drag* como uma rota individual de empoderamento, sem colocá-la em diálogo com fatores que promovem a inferiorização de pessoas dissidentes. Igualmente, poderíamos observar o discurso reiterado sobre a liberdade de expressão corporal (uma narrativa presente na história de Diana, por exemplo) como uma reprodução de discursos neoliberais, sem que se dê conta das reiteradas violências normalizadoras contra o corpo *queer*.

Embora a vulnerabilidade compartilhada por *drags* produza um posicionamento coletivo, há modos particulares como cada uma transforma isso em ação política. Como falamos, as festas privadas são situações menos favoráveis à fala e a manifestações políticas, dada a predominância da lógica comercial. A depender do contexto, pode ser que surja alguma brecha<sup>66</sup> para a interpelação do outro, para momentos de afetação e questionamento social, mas, como trabalhadores, as *drags* são colocadas na posição de objeto do desejo (residentes visuais, *hostess*, *drag performer*), e as interações com o público tendem a ser filtradas pelo objetivo da contratação.

Entretanto, durante festas e concursos tipicamente *drags*, que ocorriam com alguma frequência antes da pandemia, as entrevistadas narram um cenário diferente. Em uma ocasião descrita por Bianca, ela relata como usou o humor para se posicionar politicamente:

E aí eu falei, vou participar desse concurso me inscrevi, cheguei lá. (...) Na final, fiz um mix lá uma dublagem da Tulla Luana, com uma música da Naiara Azevedo, cinquenta reais, mais um cavalinho com a cara do Bolsonaro. Por isso que eu acho assim: drag já é política, né? Mesmo sem intenção, ela já. Mas eu gosto sempre gostei de me expressar politicamente, de dar ali o recado. Fui, chamei o Bolsonaro de mula, em outras palavras (BIANCA).

---

<sup>66</sup> Durante os meses de outubro, novembro, dezembro de 2022 e janeiro de 2023, aconteceram manifestações políticas nas festas com alguma frequência. Dado o contexto de eleições presidenciais e a recente vitória de Luiz Inácio Lula da Silva, tanto as *drags* quanto o público ergueram as mãos para fazer o sinal de L, em apoio ao novo presidente. Conforme o tempo foi passando e o Carnaval foi se aproximando, em fevereiro e março de 2023, esse tipo de manifestação se tornou menos frequente nas festas de que participei.

Ovacionada pelo público, Bianca foi segunda colocada do concurso e até hoje é reconhecida na cena local por mesclar humor e crítica em suas performances. Recentemente, seu trabalho como produtora de conteúdo impõe barreiras à crítica, mas ainda é possível identificar alguns de seus vídeos que zombam da heteronormatividade, ou que evidenciam seu posicionamento político antibolsonarista. De toda forma, nem ela nem as outras entrevistadas estão dispostas a esconder sua insatisfação com o conservadorismo moral e com a discriminação que atormenta a vida de pessoas dissidentes. Por isso, Bianca afirma que a *drag* é política, mesmo sem intenção. Entendemos que essa frase comunica com a noção feminista de corpos políticos, que se opõe à separação entre público/privado que confina o corpo feminino aos espaços destinados à reprodução social. No caso da *drag*, a politização do corpo<sup>67</sup> também rompe com as barreiras impostas pelas normas de gênero, que organizam onde e como o corpo (pretensamente masculino ou feminino) deve se apresentar.

Mesmo que o teor crítico das performances de Bianca já não seja muito comum nas festas privadas, a circulação das *drags* pelos espaços de entretenimento da cidade subverte alguns modos hegemônicos de organização da vida social. Uma *drag* não precisa saber disso para sentir que seu corpo é uma ameaça em certos lugares. Sem intenção, sua presença na multidão já marca um posicionamento de vida: elas não vão viver o desejo, o gênero e a sexualidade dissidentes confinadas em seus quartos. Muitas vezes, nem o próprio quarto é uma opção, porque a dimensão privada (casa) é fundamentalmente pública (política):

Eu nunca pude me montar em casa. Eu morava com os meus pais em Venda Nova, me mudei esse ano [2022] em abril. Eu estou morando com a minha tia aqui no bairro Serra. E aí eu sempre me montei na casa dos meus amigos. E eu sempre ia pra casa da Nazaré e da Aguilera me montar. Pra casa da Narcisa. E aí, isso me restringiu um pouco. Na pandemia, um período que muita gente viu com uma oportunidade de produzir muito, eu tive que ficar parado em casa, quietinho, sem me montar só planejando tudo assim na cabeça (RIHANNA).

Os acessos não são os mesmos. Enquanto algumas tiveram a condição para continuar se montando na pandemia, mesmo que, para produzir conteúdo digital, a casa, para Rihanna, vira um espaço proibição. Apesar das dificuldades, a *drag* é pública e resiste à privatização da vida, por mais que, paradoxalmente, tenha se tornado alvo de interesses privados no universo da indústria do entretenimento. Com isso, a disputa, hoje, é espacial: por um lado, o mercado cria

---

<sup>67</sup> Elas se veem como corpos políticos: “E eu não sou uma figura política e nem quero ser, porque eu detesto esse meio. Não é pra mim. O meu corpo é político já” (CELINE).

espaços privados onde a *drag* pode ser vista e explorada comercialmente; por outro, as *drags* entram no jogo do mercado, mas não se limitam à privatização da arte *drag*. Onde mais e como ela pode aparecer?

A gente, fazendo o Chronus mesmo, que é um teatro, que a gente subverte um pouquinho desse ambiente tradicional do teatro, tenta hackear isso. Tipo assim: “ai vou por drags aqui, vamos ver como que vai ser” (NAZARÉ).

Como descobrir se um espaço comporta o corpo *drag*? Testando. Nazaré nos dá uma **terceira pista** sobre os modos de vida *drag*, que diz respeito à constante tensão entre normal/não normal, proibido/permitido. Historicamente, o teatro produziu a brecha para a emergência da *drag*, mas, hoje, as *drags* locais enxergam uma dificuldade de acessar os palcos. Conforme Narcisa, o Chronus nasce com a proposta de ser um espetáculo protagonizado por *drags* e cujo enredo seja construído em cima dos elementos da cultura *drag*. Diferentemente de colocar atores para se vestirem como mulheres, que é a forma tradicional de se representar a *drag* no teatro, Narcisa roteirizou um espetáculo *drag* que explorasse a diversidade de estilos de montagem e de talentos artísticos. Aliás, *drag* representa muito mais do que uma tradição de vestir-se como mulher.

Na fala de Nazaré, a subversão é tida como uma forma de “hackear”, que é uma prática conhecida na computação por burlar a segurança de um dispositivo digital. Com isso, busca-se acessar (e até mesmo comprometer) uma rede ou sistema computacional ao qual não se tem permissão. Para a *drag*, que não têm acesso facilitado aos mais variados espaços, hackear vira uma solução. Assim, os trânsitos das *drags* pela cidade são bem mais plurais do que a boate e as festas privadas.

E nem sempre todo mundo que está na boate está lá pra ver o show da drag. Na maioria das vezes, as pessoas já estão lá porque querem festejar, e aí, de brinde, tem o show da drag, sabe? Por mais que a drag conte muito na boate, enriqueça muito a boate, nem todo mundo consegue enxergar dessa forma ou está lá para, de fato, prestar atenção no que está fazendo. Às vezes, as pessoas veem o começo e já saem, não veem tudo e tal. Então, no teatro, a gente quer contar uma história para realmente mostrar as vertentes da drag. Por isso que tem teatro, dublagem, circo e tudo mais. A gente consegue mostrar também que você consegue fazer drag de várias formas (AGUILERA).



Ir além das boates é, também, uma busca por outras vias de reconhecimento, por outros espaços em que elas sejam as protagonistas. Assim como Narcisa, Aguilera busca legitimar a presença das *drags* nas festas privadas, uma vez que estas oferecem, hoje, as principais oportunidades de trabalho e remuneração da *drag*. Contudo, ali não se sentem corpos que importam, para usar a expressão de Butler (2020). A busca por espaços alternativos de performance é, também, uma busca por reconhecimento, mais do que visibilidade. Quando Aguilera manifesta o desejo de “contar uma história”, temos evidências de que o silenciamento compõe o quadro mais amplo do apagamento das experiências LGBTQ+. Se olharmos pelas lentes do capitalismo, a *drag* busca o reconhecimento como mercadoria de elevado valor de troca, expressa reivindicação de melhores cachês, visibilidade nas festas e nas redes sociais. Quando compreendemos que isso não é suficiente para que elas sejam reconhecidas como sujeitas, entendemos que sua movimentação pela cidade busca um espaço onde elas também podem se apresentar como humanas.

Certamente, a disputa travada no âmbito mais mercadológico e capitalista é condição para que outras rotas alternativas sejam viabilizadas. Contudo, duvidamos de que os espaços reservados às *drags* no xadrez institucional do mercado sejam suficientes para que elas sejam concebidas como sujeitas, uma vez que não há sinais de combate à precarização do trabalho artístico<sup>68</sup>. Embora parte da subcultura *drag* tenha caído em um *mainstream* midiático, que trouxe maior visibilidade pública e aceitação para *drag queens* (LITWILLER, 2020), as *drag* locais contestam a escassez de oportunidades que realmente as transformam em sujeitas da própria história. Quando conduzida pela via do mercado, a visibilidade *drag* se limita a celebrar poucas “boas *drags*” (análogas à subcategoria daquilo que Bourcier (2020) identificou como “os bons homos”), enquanto as outras são objetificadas em nichos precarizados de mercado.

Portanto, as possibilidades de futuro para as *drags* têm como ponto de partida as portas abertas pelo mercado *mainstream*, mas não se limitam a isso. Com isso, as narrativas das entrevistadas oscilam entre reafirmar seu valor mercadológico e reivindicar sua condição de sujeita na sociedade, a despeito de todas as restrições com relação a até onde elas podem ser vistas. Ademais, vislumbramos, nessa oscilação, o movimento de alienação/desalienação/nova alienação, em que as *drags* desejam e buscam ativamente tornarem-se celebridades (como RuPaul, as *drags* do programa, Pablo, Glória e outras), mas questionam a viabilidade desse

---

<sup>68</sup> Nazaré relata que, entre *drags* locais, a reivindicação por melhores cachês dificilmente tem avanços. “A minha mãe drag vai fazer 9 ou 10 anos [de montagem]. O cachê que ela recebia quando ela começou é o mesmo até hoje. É R\$ 200,00, R\$ 150,00, às vezes é R\$ 100,00. E todos esses cachês é sem levar em consideração o transporte.” (NAZARÉ).

projeto. Nesse momento, a prática de hackear simboliza a busca de rotas alternativas, todas com suas novas alienações, mas que visam criar condições de enunciação do corpo *drag*.

Para lidar com todas as adversidades que aparecem nos caminhos, os modos de vida *drag* funcionam coletivamente.

Eu não tinha costume com palco. Eu acho que eu tinha feito um show na minha vida. Eu tinha feito um show, que foi com as meninas. E aí, era uma coisa [em] que elas e a gente se ajudava ali também, então era mais tranquilo (DIANA).

Eu tive essa base de apoio muito boa. De tipo: eu ia performar uma coisa de humor numa festa que não era pra esse público, mas aí eu tinha as meninas que estavam lá aplaudindo na frente. E aí, isso me fazia pensar “nossa, então eu consigo fazer isso, eu tenho esse apoio”. E foi por isso que as coisas, pra mim, deslançaram muito rápido. (BIANCA).

Uma outra coisa é essa: a gente passou em um Edital encabeçando um projeto que é uma adaptação de um filme do François Ozoom. (...) E aí, esse é um projeto que a gente passou, tá só esperando a liberação das cartas de anuência pra gente correr atrás do incentivo fiscal. (...) Então, já é um outro projeto que é pra ser montado em três meses. Processo de três meses, uma equipe enorme e, de novo, setenta e cinco mil drags [envolvidas]. (NARCISA).

Seja para ajudar com uma performance inédita, para aplaudir junto à plateia ou para montar um projeto do zero, as amizades entre *drags* oferecem formas de proteção e apoio. Desde o início, quando começam a se montar, existe uma transmissão de saberes que se dá nas relações de afeto. Hoje, a cena local conta com pequenos grupos de *drags* que se organizam coletivamente para conquistar novos espaços e fortalecer aqueles que já são tradicionalmente conhecidos por contratar *drags*. Agir em conjunto é tanto uma estratégia de sobrevivência quanto um modo alternativo de criar vínculos sociais calcados na noção de interdependência.

Esta é a nossa **última pista** acerca dos modos de vida *drag*. Com Butler (2015), caminhamos para teorias que partem da precariedade do corpo para conceber os processos que os tornam mais vulneráveis à morte. Em contrapartida, a resposta neoliberal à precarização da vida (alimentada pelo próprio projeto neoliberal) se deu por meio de um modelo de subjetividade em que cada um é responsável por si (DARDOT e LAVAL, 2016), e, assim, o modo dominante de vida é cada vez mais atomizado e privatizado (LEFEBVRE, 2014). Por meio das vivências cotidianas das *drags* locais, contrastamos esse modelo e suas bases concorrencialistas com modos de vida norteados pela vulnerabilidade desse corpo montado que luta coletivamente por seu espaço na cidade. Na vida delas, alguns vínculos deixam de fazer sentido para que outros,

baseados na reciprocidade e na aceitação da diferença, aflorem. Diante do outro que se mostra machista e misógeno, Narcisa coloca a seguinte dúvida:

A partir do momento você vai questionando [o gênero], você vai também questionando outros parâmetros sociais que não fazem mais sentido. Eu não vou querer me relacionar, afetivamente, com uma pessoa vai ter esse tipo de comportamento ou vai ter esse tipo de comentário, justamente porque eu vi isso acontecer e eu sei que isso não é legal, sabe? Então por que que eu vou trazer essas pessoas pra minha vida? (NARCISA).

Quando a violência é desnaturalizada para as *drags*, manter-se próximo do agressor torna-se insustentável. Inevitavelmente, haverá a invasão do outro. A violência irrompe no cotidiano e, mesmo sem ter muito controle sobre isso, as *drags* agem no sentido de proteger-se como podem. Assim, a decisão de performar *drag* dificilmente é apartada da vida em sua totalidade, e, como vemos, Narcisa leva para sua vida privada a consciência e os modos de agir engendrados a partir das vivências *drag*.

**Argumentamos que os modos de vida *drag* são possibilidades de politização da arte *drag*, que vai muito além dos palcos e reconfigura a vida dessas artistas como um todo.**

Montadas, as *drag queens* exibem a potência de um corpo tecnologicamente produzido, que nunca se pretendeu biológico nem tolerado. Toda sua extraordinariedade é colocada em palco como parte do espetáculo e, por mais que este seja parcialmente constringido pelas leis do capitalismo, a expressão de corporalidades alternativas é um caminho afetar o outro inebriado pelos imperativos da matriz heterossexual. A *drag* cria modos de sentir que são, fundamentalmente, ligados ao outro: as referências conectam tempos e espaços outros, as performances tocam o público no momento presente e operam com base em processos de afetação. Por isso, a *drag* se transforma em potência de insurreição pela arte e pelo afeto.

Por trás de toda montagem, existe uma pessoa dissidente das normas de gênero, que articula um conjunto de operações com o intuito de hackear os modos hegemônicos de organização social. Quando não existe espaço que “suporte o seu corpo” (RIHANNA), elas criam. Diante da individualização da vida e da competitividade generalizada sob o neoliberalismo, elas criam políticas de solidariedade e reciprocidade. Embora não sejam imunes ao discurso do empreendedor de si, seus modos de vida são pautados no reconhecimento da vulnerabilidade e da importância das outras que lutam e lutaram pela vida. Na contramão da homonormatividade e da identificação com identidades sexuais menos incômodas (a homossexualidade *clean* de

Trevisan [2017]), a postura das *drags* evita assimilação e rejeita a neutralidade, mesmo que, em alguns momentos, elas sejam pressionadas a transigir.

Assim, vemos que os modos de vida *drag* não estão descolados das condições do presente, nem criam posições de enunciação completamente apartadas da sociedade em que vivemos. Pelo contrário, eles existem em relação aos modos hegemônicos de organização da vida, mas criam direções alternativas para a violência que extermina e invisibiliza as experiências *queer*. Nesse caso, os modos de ser são, paradoxalmente, modos de **não ser** aquilo que se espera da dissidência sexual, uma vez que ela própria já foi cooptada pela heteronormatividade e pelo capitalismo. Isso exige que as *drags* posicionem-se e confrontem as violências que ameaçam suas vidas, mas também busquem formas de reconhecimento. Nesse sentido, a vulnerabilidade é ponto de partida e de apoio, sem que se tenha um ponto fixo de chegada. Os modos de vida *drag* correspondem muito mais aos processos que se dão nas fronteiras do corpo e da cidade.

Assim, termino este texto pensando nos trânsitos fronteiriços da *drag*. Em sua apropriação pós-estruturalista de Mary Douglas, Butler compreende “as fronteiras do corpo como os limites do socialmente *hegemônico*” (BUTLER, 2018a, p. 227, grifado no original). Sendo a fronteira pensada como um limite que institui formas apropriadas de troca, sua estabilidade se dá na naturalização de certos tabus<sup>69</sup>, e sua vulnerabilidade está nas margens, em que há maior permeabilidade. Essas fronteiras enunciam quais corpos são inteligíveis, de modo que não é possível apreender a noção de “abjeção” sem ter em mente que o “abjeto” designa aquilo que foi expelido do corpo, colocado para fora das fronteiras e, assim, tornado “outro” (BUTLER, 2018a, p. 230). Em diálogo com Kristeva, Butler (2018a) observa essa distinção entre interno e externo como efeito da ejeção de uma alteridade conspurcada<sup>70</sup>. Assim, a expulsão violenta e a repulsa dessa alteridade são as duas operações que criam o lugar de abjeção, mas também aquilo que pode se consolidar como uma identidade. O único modo de sustentar a coerência desse sujeito é por meio de um controle rígido das fronteiras, que devem ser impenetráveis para alcançar seu objetivo de separar o interno do externo.

As *drags* se posicionam contra qualquer posição substantiva de sujeito-dado e sujeito-posto. Espaço algum suporta seu corpo sem que os mais variados mecanismos de segurança sejam acionados. Por isso, suas performances são movimentos que se dão na fronteira, onde não se

---

<sup>69</sup> Na argumentação de Butler (2018a), há uma atualização da teoria desenvolvida pela antropóloga Gayle Rubin, quando pensa sobre o lugar central do tabu contra a homossexualidade e do tabu do incesto na constituição dos sistemas sexo/gênero.

<sup>70</sup> No original, *defiling otherness*, que também poderia ser traduzida como uma alteridade corrompida, estragada ou suja em alguma medida.

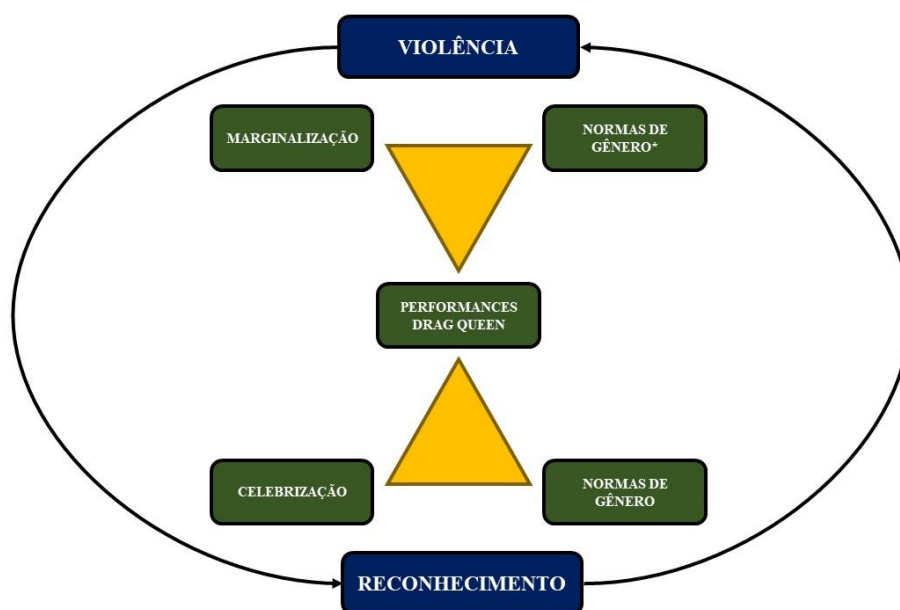
pode ficar parado. A cena LGBTQ+ de Belo Horizonte resiste nesse movimento, que se quer visível, mas cuja hipervisibilidade incomoda. Ela se concentra na região central da cidade e, no meio da multidão, permanece camuflada. Durante a noite, as fronteiras são diluídas, e outros trânsitos são possíveis, ainda que vigiados. Na tensão entre vulnerabilidade e a viabilidade desse corpo montado, as *drags* abraçam modos de ser quebrada (MOMBAÇA, 2021) e transformam o corpo que falha em potência insurgente. Concluimos essa análise com a compreensão de que a falha não emerge, passivamente, de rachaduras preexistentes, mas é uma construção trabalhosa e necessária para que algumas vidas fronteiriças se tornem vivíveis.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eu gosto de ter as coisas separadas. Óbvio que, na prática, elas nunca vão estar divididas, né? Elas vão se misturar, mas eu preciso separá-las, organizá-las para conseguir lidar, conseguir digerir e gerir isso tudo. (NAZARÉ).

Como digerir a *drag*, se ela já vem ao mundo como experiência indigesta? Ao longo desta dissertação, trouxemos inúmeros relatos, teorias e reflexões teóricas que partiram de vivências de pessoas performando *drag*. Não estamos nem próximos de esgotar esses assuntos. Nossos recortes foram tentativas de separar e organizar, mas sempre misturando. Agora, para colocar um fim nesse processo de escrita, retomamos os argumentos e suas contribuições, mas por meio de alguns esquemas visuais que foram construídos como tríades. Em todos eles, o par violência/reconhecimento é colocado sob tensão, que representa o movimento dialético em que ambos existem simultaneamente, mas sob diferentes formas a depender da vivência de cada *drag*. Embora esteja representado em uma figura plana, o par violência/reconhecimento percorre todo o esquema e manifesta-se de diferentes maneiras a depender da conjuntura de vida de uma *drag queen*, seja ela mais ou menos celebrizada ou momentaneamente reconhecida em um meio social. Nosso **primeiro argumento** remete à relação entre profissionalização *drag*, os ideais de normatividade e hierarquização dos corpos.

Figura 1 - Circuitos de normatividade *drag*



**No triângulo inferior**, vemos que as possibilidades de celebração *drag*, abertas por *RuPaul's Drag Race* e continuadas a partir da criação de ícones *drags* nacionais, seguem a rota de reiteração de normas de gênero que valorizam feminilidades cis-heteronormativo. Os estilos mais glamourizados de montagem exibem corpos esculturais, vestimentas caras e padrões de beleza polidos, mas ao mesmo tempo extravagantes. Nesse caminho, a *drag* se torna um produto comercial de alto valor e tende a ganhar espaço na mídia tradicional por performar não só a luxúria, como gêneros mais toleráveis, que têm ressonância com aquilo que se espera no interior dos binarismos de gênero: corpos lidos como femininos, mesmo que artificialmente produzidos. Por isso, o reconhecimento se dá pela via do mercado, que promete recompensas simbólicas e materiais para *drags* que chegam à posição de celebridades. As violências ocorrem tanto no sentido de inferiorizar performances *drag* que desviam dessa rota quanto no sentido de formatar o corpo dessas celebridades *drag* em conformidade com a exploração mercadológica.

Consideramos ser essa a rota socialmente valorizada, na direção de jogar pelas regras do capitalismo e do mercado. Nossa crítica caminha no sentido de questionar quais corpos atendem aos requisitos da celebração *drag* e a que custo? Na realidade da *drag* brasileira, que, em muito, destoa das *drags* de RuPaul, quais recompensas são prometidas e quais recompensas são, de fato, encontradas? Em campo, descobrimos que, mesmo para as *drags* que atingem os patamares mais profissionais na cena local, o retorno financeiro dificilmente cobre os custos de montagem, que dirá outras despesas.

Nessa rota do *mainstream* midiático, a meritocracia e as noções de empreendedorismo de si minam a capacidade de agência política, mas não a esvazia por completo, uma vez que as *drags* celebrizadas assumem a dianteira na representação da comunidade LGBTQ+ contra a ascensão da extrema direita e do conservadorismo moral. É importante destacar que, mesmo em posições de relativo privilégio social, *drag queens* celebrizadas, como Pablllo Vittar, Glória Groove e até mesmo RuPaul não podem ser consideradas um *mainstream* ou uma rota hegemônica no sentido estrito, uma vez que sua presença em posições de destaque subverte alguns elementos das hierarquias sociais. Em se tratando de *drag queens*, é sempre importante destacar que a rota da celebração não compreende **os mesmos** parâmetros de celebridades que performam a inteligibilidade do gênero.

Já no **triângulo superior**, vemos que a recusa em seguir os padrões de normatividade *drag* implica lidar com formas de violência ainda mais excludentes. Longe do status celebrizado, as *drags* que caem nessa rota dificilmente são reconhecidas por seu trabalho artístico, uma vez que costumam estar mais distante daquilo que se valoriza no *mainstream* midiático. Nesse

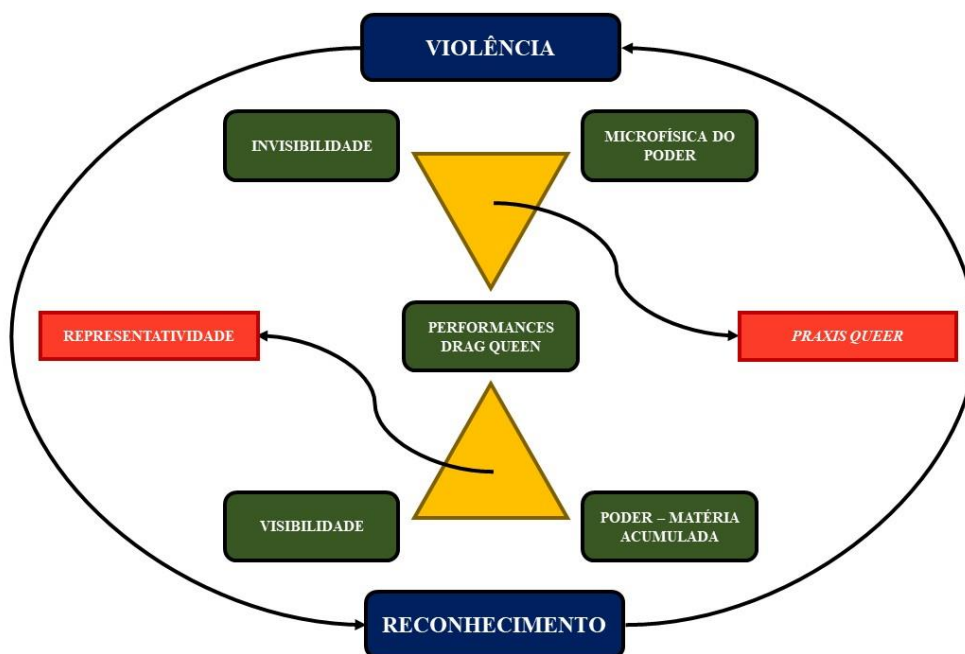
sentido, as possibilidades de reconhecimento pela via do mercado são improváveis. Colocadas em uma posição de marginalidade no interior da própria comunidade LGBTQ+, elas tendem a cair na invisibilidade e nas zonas de abjeção social, tornando o reconhecimento uma exceção praticada por poucos que compõem uma rede de apoio.

Nas disputas pelo espaço da cidade, já era de se esperar que as *drags* que percorrem a segunda rota não estejam nos holofotes. A produção das hierarquias reflete nas posições que cada uma ocupa na cena local, que já não oferece muitos espaços de prestígio para *drag queens*, no geral. Como um todo, a cena *drag* de Belo Horizonte depende da movimentação das festas privadas e dos *shows* que ocorrem em boates tradicionais da cidade, o que restringe as possibilidades de contratação de *drags* locais. Por isso, os movimentos de procura e criação de espaços alternativos foram pauta recorrente nas entrevistas, o que sustenta uma busca por reconhecimento, também, pela via de outros mercados.

De alguma maneira, todas as *drags* entrevistadas percorrem essa segunda rota, mesmo quando apresentam estéticas altamente profissionalizadas e normativas. Isso porque as próprias condições para que esse corpo seja enunciado **não permitem** que ele encontre facilmente a rota da celebração, que é muito mais incerta do que aquilo que foi prometido. Conforme argumentei nas análises, as *drags* não abdicam da lógica comercial, mas deslocam os discursos meritocráticos e do individualismo burguês. Ameaçadas pela violência que sustenta o próprio sistema de contradições, não há alienação absoluta de suas posições de vulnerabilidade no cotidiano, o que torna a busca por reconhecimento em, também, uma forma de proteção e aliança. Nesse sentido, as *drags* locais desenvolvem práticas de acolhimento e reciprocidade e constituem redes de apoio entre membros da comunidade LGBTQ+. Aqui, já estamos próximos de compreender um dos elementos da *drag* como modo de vida, que remete à coletividade como alternativa à precariedade.

A seguir, adentramos na temática da (in)visibilidade, que é mais um desdobramento do primeiro esquema do que um esquema apartado.



Figura 2 - Circuitos de (in)visibilidade *drag*

Fonte: Elaborada pelo autor.

Começamos pelo triângulo inferior: na busca por *ser vista* e *ser lembrada*, as *drags* reivindicam a existência como corpos que importam. Contudo, aquilo que é revelado no *mainstream* midiático vem com o custo de reiterar a lógica comercial que torna a *drag* parte do espetáculo capitalista. Aqui, não se mostra *ordinariedade*. Corpos meticulosamente fabricados para compor o espetáculo precisam ser lidos como extraordinários, extravagantes em todos os seus detalhes. Em troca, a **visibilidade** funciona como um recurso que favorece a projeção de uma carreira *drag* de sucesso, e, com isso, criam-se imagens de controle (COLLINS, 2019) e estereótipos sobre como ser *drag* (talentos e estéticas mais valorizadas).

Algumas representantes desse *mainstream*, como Pablio Vittar, Glória Groove, Lia Clark, Lorelay Fox, emergem no lugar de **representatividade** para a comunidade LGBTQ+ e, nesse aspecto, caem em posições mais abstratas (o lugar de alteridade, para Lefebvre), mas também mais seguras. Ainda assim, é possível identificar modos de politização das *drags* que se utilizam das próprias plataformas do *mainstream* midiático para questionar o recrudescimento da violência LGBTQfóbica em tempos de ascensão do conservadorismo no Brasil. Esse modo de agir politicamente segue a lógica de conquistar espaços de poder e representatividade para incitar a mudança, e, com isso, quanto mais se está no topo da hierarquia *drag*, mais se tem poder para influenciar os outros. Entretanto, o engajamento político só é mostrado como lampejo, como aquilo que escapa no/do filtro espetacularizado, mas rapidamente retorna para a direção de entreter para alienar. Sem atrair o público para o momento alienante do lazer

promovido pela indústria do entretenimento, dificilmente uma celebridade se mantém nessas **posições de poder**.

Por outro lado, o caminho revelado pelo *mainstream* esconde a rota da **invisibilidade** e da abjeção, traçada pelo triângulo superior. Nela, encontramos uma multidão de *drags* cujo corpo é tornado mais violável a partir da lógica da precarização do trabalho. Essas *drags* vivem suas vidas no lugar concreto de *outro*, cujo corpo é matéria dos mais variados desejos. Sua existência é imediatamente interpelada pelo assédio público, pelo olhar heteronormativamente orientado e por um *outro* que coloca a *drag* no lugar de objeto. Contudo, a vivência também é informada pelo prazer em transgredir e em recompensas que, simbolicamente, colocam a *drag* em contato com outras possibilidades de expressar-se, desejar e relacionar-se no mundo. Em toda a extraordinariedade do corpo montado, existe uma contraface fundamentalmente ordinária, que vive a vida sem se conformar com os caminhos que já foram dados.

Com isso, ocupar espaços na cidade perpassa a lógica de **micropolíticas da existência**<sup>71</sup>: percorrer, tocar, inflamar, criar redes, mas sem encontrar estabilidade para permanecer (fixa, parada, imóvel, estática em um mesmo espaço). São hipervisíveis quando montadas, mas o que possibilita sua aparição são trânsitos invisíveis, perdidos na ordinariedade da vida cotidiana, mas coerentemente alicerçados em elementos da *praxis queer* que foge e combate as diversas formas de violência. Não existindo espaço previamente seguro para pessoas dissidentes das normas de gênero, o movimento de fuga é coletivizado e integrado à forma como vivem suas vidas. Muito mais do que o domínio do espaço em si, a noção de conquista remete às alianças que se constroem no percurso. Nesse movimento, as *drags* assumem uma posição de destaque como articuladoras na cena cultural de Belo Horizonte, com suas práticas de hackear espaços tradicionais.

Portanto, as mesmas operações que criam o desejo de *ser vista* são deslocadas por *drags* que constatarem a própria vulnerabilidade na sociedade heteronormativa. Em alguma medida, não ser *tão visível*, ou ainda, ser *circunstancialmente visível* é necessário para continuar viva. Nem mesmo as formas mais *mainstream* da *drag* ocupam o topo das hierarquias sociais, porque jamais poderiam romper com a heteronormatividade constitutiva do sistema capitalista. No enorme fluxo de imagens cooptadas por este, a *drag* é a isca que atrai o algoz, mas que

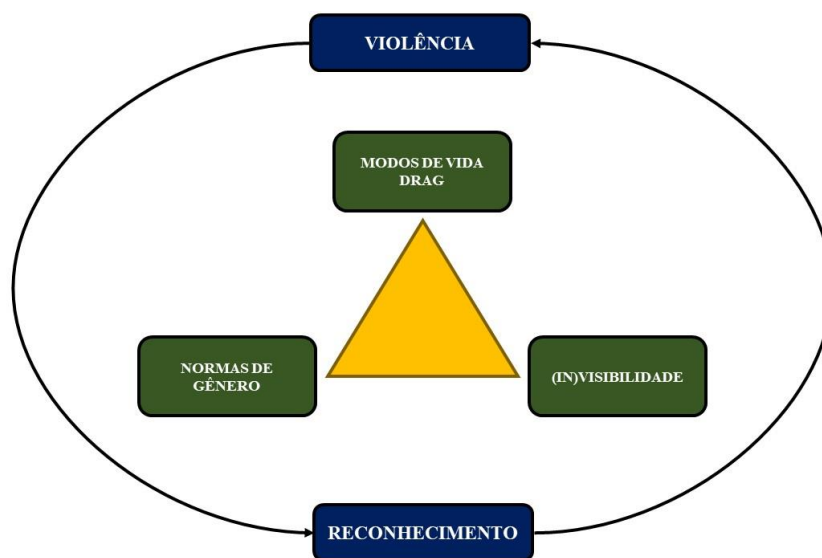
---

<sup>71</sup> A microfísica foucaultiana entra, aqui, especificamente no que tange à capilarização das relações de poder em uma rede de agentes sociais muito mais ampla do que as relações Estado-População. Quando falamos em micropolíticas da existência, concordamos com a compreensão de Rolnik e Guattari (2006) sobre a produtividade do desejo enquanto motor da potência de vida. Na vida de pessoas *queer*, a ação política parece estar informada tanto pelo desejo de existência quanto pela instabilidade das relações de poder.

potencialmente desnaturaliza a rota do gênero inteligível e faz circular outras expressões do corpo e do desejo.

Por fim, chegamos ao último esquema, que interliga todas as temáticas aos modos de vida *drag*.

Figura 3 - Modos de vida *drag*



Fonte: Elaborada pelo autor.

Elencamos quatro pistas sobre os modos de vida *drag* que fundamentam outras formas de ser/estar/performar:

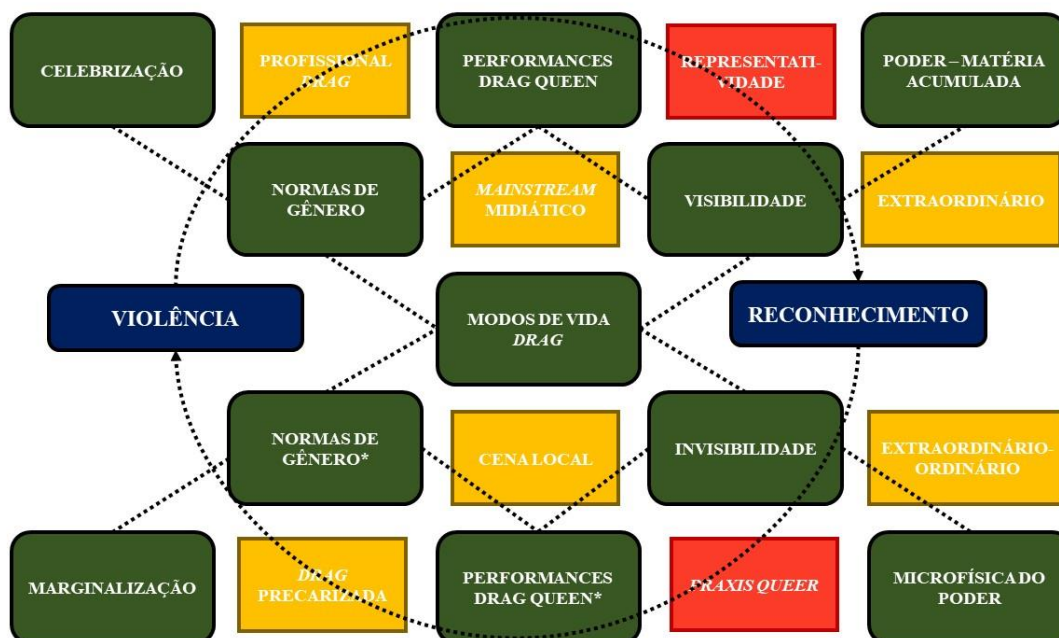
- 1) Questionar violências sutis e naturalizadas no interior da própria comunidade;
- 2) Abolir a crença na neutralidade e assumir a disputa que ocorre na cena pública;
- 3) Hackear os espaços e tensionar as fronteiras entre o proibido e permitido;
- 4) Insurgir por meio da arte e dos afetos, com o intuito de desprivatizar a vida capturada pelo projeto neoliberal.

Nesse sentido, os modos de vida *drag* estão interligados às atuais condições de se viver, mas reivindicando uma nova consciência da vida. Estabelecendo-se em relação à precarização e privatização da vida sob o neoliberalismo, elas propõem modos coletivos de ação e afetação. Contra a violência normalizadora, as *drags* se movem para continuar vivendo o desejo desviante. Contra a naturalização dos binários, elas expõem a artificialidade do gênero. Contra as formas de discriminação interseccionais que ocorrem no interior da própria comunidade LGBTQ+, elas formam alianças e potencializam a denúncia de formas de vulnerabilização dos corpos. Obviamente, isso não anula as hierarquias nem eliminam os conflitos que existem na cena local, mas evidenciam modos de vida politicamente engajados. Mais do que uma

performance que termina com a remoção da peruca, montar-se como *drag queen* impacta a vida como um todo.

Assim, trazemos a sobreposição dessas três figuras:

Figura 4 - Tessituras *drag*



Fonte: Elaborada pelo autor.

Essa figura emerge como uma espécie de mosaico, composto por totalidades parciais e abertas a outras dimensões que não foram tratadas nesta dissertação. Embora não sejam os únicos, estes foram alguns dos caminhos que nos colocaram em contato com a tessitura da vida cotidiana sob a perspectiva de *drag queens*. Mantendo a violência e as demandas por reconhecimento como pano de fundo, os modos de vida *drag* aparecem atravessados por uma conjuntura particular de elementos que se tensionam dialeticamente. As vivências das *drags* entrevistadas são plurais e desenham trajetórias particulares nessa tessitura, encontrando posições de reiteração e ruptura, de negociação e fuga. Com isso, esperamos criar cada vez mais conexões e acompanhar os fluxos de mudança da vida cotidiana sem desconsiderar as disputas travadas por corpos dissidentes.

Como proposta de articulação teórica para o futuro, sugerimos que as *drags* e os modos de vida *drag* sejam analisados no escopo da administração menor (MARTINS, CORRÊA e CARRIERI, 2023). Ali, temos insumos para fazer uma crítica mais ampla à noção de *ordinariedade* (por conseguinte, *gestão ordinária*) e reconceber os modos de se pensar a organização da vida. No sentido de qualificar o que se dá no âmbito micropolítico, a administração menor é colocada em relação com uma administração maior, que remete à cultura

do *management* e ao contexto macropolítico que informa as possibilidades de resistência (MARTINS, CORRÊA e CARRIERI, 2023). Nas experiências de sujeitos políticos, procuramos um campo fértil para realizar a crítica aos modos hegemônicos de organização social. Com os modos de vida, podemos pensar em outras gramáticas da vida, que não a da administração maior (planejar, gerir, controlar), mas da administração menor (tecer, gestar, cuidar), que se dá no desvio e na força insurgente daquilo que se pretende de menor valor (MARTINS, CORRÊA e CARRIERI, 2023).

## 7. REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Ronaldo de. Bolsonaro presidente: conservadorismo, evangelismo e a crise brasileira. **Novos estudos CEBRAP**, v. 38, p. 185-213, 2019.
- AMANAJÁS, Igor. Drag queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas. **Revista Belas Artes**, v. 6, n. 16, p. 1-23, 2015.
- BAKER, Roger. **A history of female impersonation in the performing arts**. New York: New York University Press, 1994.
- BALTHAZAR, Gregory da Silva. Crianças viadas e o deslugar do gênero na escola: notas para um feminismo cor de ar. **Educar em Revista**, v. 36, 2020.
- BARNETT, Joshua Trey; JOHNSON, Corey W. We are all royalty: Narrative comparison of a drag queen and king. **Journal of Leisure Research**, v. 45, n. 5, p. 677-694, 2013.
- BARREIRA, Marcos Rodrigues Alves. *Henri Lefebvre: a crítica da vida cotidiana na experiência da modernidade*. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- BARROS, Amon; CARRIERI, Alexandre De Pádua. O cotidiano e a história: construindo novos olhares na administração. **Revista de Administração de Empresas**, v. 55, p. 151-161, 2015.
- BBC SOUNDS. Is drag now mainstream? YouTube, 26 de maio de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uDANyFyZ0O8>. Acesso em: 16 de março de 2023.
- BENTO, Berenice. O que pode uma teoria? Estudos transviados e a despatologização das identidades trans. **Revista Florestan**, p. 46-46, 2014.
- BERKOWITZ, Dana; LISKA BELGRAVE, Linda. “She works hard for the money”: Drag queens and the management of their contradictory status of celebrity and marginality. **Journal of Contemporary Ethnography**, v. 39, n. 2, p. 159-186, 2010.
- BIROLI, Flávia. **Gênero e desigualdades: limites da democracia no Brasil**. São Paulo: Boitempo, 2018.
- BLANCHOT, Maurice; HANSON, Susan. Everyday speech. **Yale French Studies**, n. 73, p. 12-20, 1987.
- BOURCIER, Marie-Hélène. Prefácio. *IN: PRECIADO, Beatriz. Manifesto contrassexual*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. **São Paulo: n-1 edições**, 2014, pp. 9-15.
- BOURCIER, Sam. **Homo Inc.Orporated: o triângulo e o unicórnio que peida**. São Paulo: N-1 Edições, 2020.

BRAGANÇA, Lucas. Fragmentos da babadeira história drag brasileira. **Rev Eletron. Comun. Inf. Inov. Saúde**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 3, p. 525-539, 2019.

BRENNAN, Niall; GUDELUNAS, David. **RuPaul? s Drag Race and the Shifting Visibility of Drag Culture**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2017.

BUTLER, Judith. Introduction: Acting in Concert. In: **Undoing Gender**. Nova York: Routledge, 2004, p. 1-16.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Editora José Olympio, 2018a.

BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. **Chão da Feira**, Caderno n. 78, p. 1-16, 2018b.

BUTLER, Judith. **Corpos Que Importam: os limites discursivos do "sexo"**. n-1 edições, 2020.

BUTLER, Judith. **Desfazendo gênero**. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

CABANA, Rocío Del Pilar López; ICHIKAWA, Elisa Yoshie. AS IDENTIDADES FRAGMENTADAS NO COTIDIANO DA FEIRA DO PRODUTOR DE MARINGÁ1. **Organizações & Sociedade**, v. 24, p. 285-304, 2017.

CAPRONI NETO, Henrique Luiz. **Fazendo e desfazendo gênero: Xs drag queens de Belo Horizonte** (Dissertação de Mestrado em Administração). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

CARRIERI, Alexandre de Pádua; PERDIGÃO, Denis Alves; AGUIAR, Ana Rosa Camillo. A gestão ordinária dos pequenos negócios: outro olhar sobre a gestão em estudos organizacionais. **Revista de Administração (São Paulo)**, v. 49, p. 698-713, 2014.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: Artes de fazer**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 3ªed. Petrópolis: Vozes, 1998.

CLARK, Andrew. Falling through the cracks: Queer theory, same-sex marriage, lawrence v Texas, and liminal bodies. **disClosure: A Journal of Social Theory**, v. 20, n. 1, p. 4, 2011.

COOPER, Melinda. **Family values: Between neoliberalism and the new social conservatism**. Mit Press, 2017.

CORRÊA, S. A resposta brasileira ao HIV e à AIDS em tempos tormentosos e incertos. In: \_\_\_\_\_ **Mito vs realidade: sobre a resposta brasileira à epidemia de HIV e AIDS**. Rio de Janeiro: ABIA, 2016. p. 9-23.

CORREIA, Gabriel Farias Alves; CARRIERI, Alexandre de Pádua. O cotidiano de negócios familiares em Matozinhos/MG. **Revista Economia & Gestão**, v. 19, n. 52, p. 101-117, 2019.

COSTANZI, Chiara Gomes; MESQUITA, Juliana Schneider. São essas mínimas coisas do dia a dia que vão te colocando no seu lugar, sabe, que não é ali”: O Cotidiano de Pesquisadoras Negras no Contexto Acadêmico da Administração. **Revista Gestão & Conexões**, v. 10, n. 2, p. 122-144, 2021.

CRUZ, Paul. Transformistas vs Travestis: as experiências transgênero no Miss Gay Internacional by Theatron. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 10, 2020.

DANIEL, Hebert. Aids no Brasil: a falência dos modelos. In: DANIEL, H.; PARKER, R. **AIDS: A terceira epidemia - ensaios e tentativas**. Rio de Janeiro: ABIA, 2018. p. 33-56.

DARCIE, Marina Paula; SOUSA, Juliano Ferreira; NASCIMENTO, Monique. “WE ALL BORN NAKED AND THE REST IS DRAG”: CULTURA E IDENTIDADE DA DRAG QUEEN NO AMBIENTE MIDIÁTICO DO REALITY SHOW RUPAUL’S DRAG RACE. **Comunicologia-Revista de Comunicação da UCB**, p. 69-84, 2020.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo**. Boitempo editorial, 2016.

DIA ESTÚDIO. Silvetty Montilla abre o jogo sobre carreira, desafios, drags brasileiras e muito mais! YouTube, 22 de junho de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AQiY5jNI-gk>. Acesso em: 16 de abril de 2023.

DRUCKER, Peter. A normalidade gay e a transformação queer. **Cadernos Cemarx**, n. 10, p. 199-217, 2017.

FEDERICI, Silvia. **O calibã e a bruxa**. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FEDERICI, Silvia. **Reencantando o mundo**. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2021.

FELDMAN, Zeena; HAKIM, Jamie. From Paris is Burning to# dragrace: social media and the celebrification of drag culture. **Celebrity Studies**, v. 11, n. 4, p. 386-401, 2020.

FLICK, Uwe. **Introdução à coleção pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Artmed, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, As heterotopias**. Tradução Salma Tannus, Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade: a vontade de saber**. 10ª. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2020.

GADELHA, José Juliano Barbosa. Masculinos em mutação: a performance drag queen em Fortaleza. 2009. 265f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza-CE, 2009.



GADELHA, Dilermando; MAIA, Yasmim; LIMA, Regina Lucia Alves de. Drag, glamour, filth: gênero e monstruosidade em Rupaul's Drag Race e Dragula. **cadernos pagu**, 2021.

GALUPPO, Adriana. **cidade queer: uma autobiografia plural**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2019.

GARGALLO, Francesca. O pensamento queer existe ou se manifesta de alguma maneira na América Latina? *IN*: HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). **Pensamento feminista hoje: sexualidades no sul global**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 54-60.

GODOI, Christiane Kleinübing; BANDEIRA-DE-MELLO, Rodrigo; SILVA, AB da. Pesquisa qualitativa e o debate sobre a propriedade de pesquisar. **Pesquisa qualitativa em estudos organizacionais: paradigmas, estratégias e métodos**. São Paulo: Saraiva, p. 1-16, 2006.

GUARNIERI, Fernanda; VIEIRA, Francisco Giovanni David. Reinventando o cotidiano: análise de práticas de consumo sob a ótica de Certeau. **Revista de Administração de Empresas**, v. 60, p. 311-321, 2020.

HALBERSTAM, Jack. **A arte queer do fracasso**. Recife: CEPE Editora, 2020.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos pagu**, n. 5, p. 7-41, 1995.

HARDING, Sandra. A instabilidade das categorias analíticas na teoria feminista. *IN*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 95-118.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. São Paulo: Paz e Terra, 1985.

HERMES, Joke; KARDOLUS, Michael. The RuPaul paradox: Freedom and stricture in a competition reality TV show. **Javnost-The Public**, v. 29, n. 1, p. 82-97, 2022.

HONÓRIO, Marcelo J. de S.; BORGES, Luciana. A OBSCENA SENHORA D.: POR DEUS ESQUECIDA, POR HOMENS OPRIMIDA, PELAS LOUCAS E HISTÉRICAS MUITO BEM-VINDA. **Revista de Estudos Acadêmicos de Letras**, [S. l.], v. 11, n. 2, p. 304–323, 2019. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/reacl/article/view/2513>. Acesso em: 16 mar. 2023.

IRINEU, Bruna Andrade. Homonacionalismo e cidadania LGBT em tempos de neoliberalismo: dilemas e impasses às lutas por direitos sexuais no Brasil. **Revista Em Pauta: teoria social e realidade contemporânea**, v. 12, n. 34, 2014.

KAPLAN, Alice; ROSS, Kristin. **Everyday life**. New Haven, CT: Yale University Press, 1987.

LACOMBE, Marcelo S. Masset. Os fundamentos marxistas de uma sociologia do cotidiano. **Revista Outubro**, 2008.

LEFEBVRE, Henri. **A vida cotidiana no mundo moderno**. Tradução Alcides João de Barros. São Paulo: Ática, 1991.

LEFEBVRE, Henri. **Critique of Everyday Life: Foundations for a Sociology of the Everyday vol II**. London/New York: Verso, 2002.

LEFEBVRE, Henri. **The critique of everyday life: The one-volume edition**. London/New York: Verso Books, 2014.

LEVIGARD, Yvonne Elsa; BARBOSA, Ruth Machado. Incertezas e cotidiano: uma breve reflexão. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**, v. 62, n. 1, p. 84-89, 2010.

LIMA, Vinicius M. Do Unheimliche ao queer: a estranheza da voz em Pablllo Vittar. In: Elaine Azevedo. (Org.). **X Fórum Mineiro de Psicanálise**. 1ed.Campinas: Mercado de Letras, 2021, v. 1 p. 203-210.

LION, Antonio Ricardo Calori. Ivaná. **albuquerque: revista de história**, v. 7, n. 14, p. 103-120, 2015.

LOURO, Guacira Lopes. Teoria queer: uma política pós-identitária para a educação. **Revista estudos feministas**, v. 9, p. 541-553, 2001.

MARCHIA, Joseph; SOMMER, Jamie M. (Re) defining heteronormativity. **Sexualities**, v. 22, n. 3, p. 267-295, 2019.

MARTINS, José de Souza. **A sociologia da vida cotidiana**. São Paulo: Contexto, 2021.

MARTINS, Paula Gontijo; CORRÊA, Marcos Paulo de Oliveira; CARRIERI, Alexandre de Pádua. Por uma Administração Menor: o Caso do Bailinho da Tia Naná. **Organizações & Sociedade**, v. 30, p. 329-359, 2023.

MARX, Karl. **O Capital-Livro 1: Crítica da economia política. Livro 1: O processo de produção do capital**. Boitempo Editorial, 2015.

MATIAS, Keidy Narelly Costa. HENRI LEFEBVRE E A DIALÉTICA DA TRÍADE. **Novos Rumos Sociológicos**, v. 4, n. 6, p. 155-165, 2016.

MEDEIROS, Ettore Stefani. Necropolítica tropical em tempos pró-Bolsonaro: desafios contemporâneos de combate aos crimes de ódio LGBTfóbicos. **Revista Eletrônica de Comunicação, Informação e Inovação em Saúde**, v. 13, n. 2, 2019.

MISKOLCI, Richard. A Teoria Queer e a Questão das Diferenças: por uma analítica da normalização. In: **Congresso de leitura do Brasil**. 2007a. p. 10-12.

MISKOLCI, Richard. Pânicos morais e controle social: reflexões sobre o casamento gay. **Cadernos pagu**, p. 101-128, 2007b.

MISKOLCI, Richard. A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. **Sociologias**, p. 150-182, 2009.

MOMBAÇA, Jota. **Ñ vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MONTEIRO, Simone; VILLELA, Wilza. Estigma, pânico moral e violência estrutural: o caso da Aids. **Rio de Janeiro: ABIA**, 2019.

NETO, Avelino Aldo; CHAVES, Paula Nunes; NÓBREGA, Terezinha Petrucia. Dzi Croquettes e uma estética política do corpo: aproximações entre a fenomenologia e a teoria queer. **Bagoas-Estudos gays: gêneros e sexualidades**, v. 12, n. 18, 2018.

OLIVEIRA, Thaís Z.G. de et al. Identifying as a drag queen and the meaning of work. **RAM. revista de administração mackenzie**, v. 19, 2018.

PATTO, Maria Helena Souza. O conceito de cotidianidade em Agnes Heller e a pesquisa em educação. **Perspectivas: Revista de Ciências Sociais**, v. 16, 1993.

PELÚCIO, Larissa; MISKOLCI, Richard. A prevenção do desvio: o dispositivo da aids ea repatologização das sexualidades dissidentes. **Sexualidad, Salud y Sociedad-Revista Latinoamericana**, n. 1, p. 125-157, 2009.

PELÚCIO, Larissa. Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil?. **Revista Periódicus**, 1(1), 2014, p. 68–91. <https://doi.org/10.9771/peri.v1i1.10150>.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. Queer nos trópicos. **Contemporânea-Revista de Sociologia da UFSCar**, v. 2, n. 2, p. 371-371, 2012.

POLLAK, Michael. **Os homossexuais e a aids: sociologia de uma epidemia**. São Paulo: Estação Liberdade, 1990.

PRADO, Marco Aurelio Maximo; MARACCI, João Gabriel; MONTEIRO, Igor Ramon Lopes. Governamentalidades e depurações hierárquicas dos direitos humanos no Brasil: A educação pública e a população LGBT+. **Education Policy Analysis Archives**, v. 29, n. August-December, p. 1-25, 2021.

PRECIADO, Beatriz. Multidões queer: notas para uma política dos " anormais". **Revista Estudos Feministas**, v. 19, p. 11-20, 2011.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto contrassexual**. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PRECIADO, Paul B. **Testo Junkie: Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

QUEIROZ, Rodrigo José de Góis. Teoria social e crítica e Geografia: observações sobre a crítica da vida cotidiana. **Geografares**, n. 30, 2020.

REA, Catarina. Crítica Queer Racializada e deslocamentos para o Sul global. *IN: HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.).* **Pensamento feminista hoje: sexualidades no sul global**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 63-72.

REY, Fernando Luis González. **Pesquisa qualitativa e subjetividade: os processos de construção da informação**. Editora Pioneira Thomson Learning, 2005.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades**, [S. l.], v. 4, n. 05, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309>. Acesso em: 2 abr. 2022.

ROBERTS, John. **Philosophizing the everyday: Revolutionary praxis and the fate of cultural theory**. London: Pluto Press, 2006.

ROLNIK, Suely; GUATTARI, Félix. Micropolítica: cartografias do desejo. **Petrópolis, RJ**, 2006.

RUAS, Rhaysa. Teoria da Reprodução Social: apontamentos para uma perspectiva unitária das relações sociais capitalistas. **Revista Direito e Práxis**, v. 12, p. 379-415, 2021.

RUMENS, Nick; SOUZA, Eloisio Moulin; BREWIS, Jo. Queering queer theory in management and organization studies: Notes toward queering heterosexuality. **Organization Studies**, v. 40, n. 4, p. 593-612, 2019.

SALIH, Sarah. **Judith Butler e a teoria queer**. Tradução de Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2012.

SANTOS, Elisabeth Cavalcante et al. Mapeando Dificuldades e Intervenções no Cotidiano das Organizações de Cultura Popular em Caruaru-PE. **Revista Interdisciplinar de Gestão Social**, v. 9, n. 2, 2020.

SANTOS, César Simoni. Em direção a uma utopia espacializada: romantismo e vida cotidiana no marxismo de Henri Lefebvre. **revista brasileira de estudos urbanos e regionais**, v. 23, 2021.

SCOTT, Joan. Unanswered questions. **American Historical Review**, v. 113, n. 5, p. 1422-1429, Dec. 2008.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *IN*: HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 49-80.

SEFFNER, Fernando; PARKER, Richard. A neoliberalização da prevenção do HIV e a resposta brasileira à AIDS. In: \_\_\_\_\_ **Mito vs Realidade: sobre a resposta brasileira à epidemia de HIV e AIDS em 2016**. Rio de Janeiro: ABIA, 2016. p. 24-32.

SEIDMAN, Steve. Theoretical perspectives. *IN*: SEIDMAN, Steven; FISCHER, Nancy; MEEKS, Chet (Ed.). **Handbook of the new sexuality studies**. Routledge, 2007, pp. 4-15.

SILVA, Icaro R.; DIAS, Luciene O. . SE CHAMA DIP E NÃO DEATH DROP: BALLROOM EM PERFORMANCE(S). In: X Congresso Internacional de diversidade sexual, étnico-racial e de gênero, 2021, Online. Diversidade sexual, étnico racial e de gênero: saberes plurais e resistências. Campina Grande: Realize Editora, 2021. v. 1. p. 2273-2285.

SILVA JUNIOR, Nelson da. O Brasil da barbárie à desumanização neoliberal: do “Pacto edípico, pacto social”, de Hélio Pellegrino, ao “E daí?”, de Jair Bolsonaro. *IN*: SAFATLE,

Vladimir, SILVA JUNIOR, Nelson da, DUNKER, Christian (orgs.). **Neoliberalismo como gestão do sofrimento psíquico**. Autêntica Editora, 2021. p. 249-278.

SOUZA, Eloísio Moulin de. Fazendo e desfazendo gênero: a abordagem pós-estruturalista sobre gênero. *IN*: CARRIERI, Alexandre de Pádua; TEIXEIRA, Juliana Cristiana; NASCIMENTO, Marco Cesar Ribeiro. **Gênero e trabalho: perspectivas, possibilidades e desafios no campo dos estudos organizacionais**. Salvador: Edufba, 2016, p. 23-56.

SOUZA, Eloísio Moulin de. A teoria queer e os estudos organizacionais: revisando conceitos sobre identidade. **Revista de Administração Contemporânea**, v. 21, p. 308-326, 2017a.

SOUZA, Eloísio Moulin de. Where is queer theory in organizational studies. **Sociology International Journal**, v. 1, n. 4, p. 127-134, 2017b.

SOUZA, Eloísio Moulin de; CARRIERI, Alexandre de Pádua. A analítica queer e seu rompimento com a concepção binária de gênero. **RAM. Revista de Administração Mackenzie**, v. 11, p. 46-70, 2010.

SOUZA-LOBO, Elisabeth. **A Classe Operária tem Dois Sexos. Trabalho, dominação e resistência**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2a edição, 2011.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

TEIXEIRA, Nathan Menezes Amarante. Corpo, cotidiano e reprodução: considerações sobre o neoliberalismo a partir de Silvia Federici. **Griot: revista de filosofia**, v. 21, n. 3, p. 218-235, 2021.

THÜRLER, Djalma; AZVEDO, Armando. A Arte é divina demais para ser normal: drags queers e políticas de subjetivação na cena transformista. **Revista Crioula**, n. 24, p. 222-238, 2019.

TREVISAN, João Silvério. Paraíso perdido, paraíso reencontrado. *In*: TREVISAN, J. S. **Devassos no Paraíso: A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2017. p. 393-438.

VENCATO, Anna Paula. Fora do armário, dentro do closet: o camarim como espaço de transformação. **cadernos pagu**, p. 227-247, 2005.

VERAS, Flavia Ribeiro. As lindas toilettes de Aymond: performance de gênero como trabalho (1920-1950). **Topoi (Rio de Janeiro)**, v. 22, p. 474-493, 2021.

WARNER, Michael. Introduction. *IN*: WARNER, Michael. (Ed.). **Fear of a queer planet: Queer politics and social theory**. University of Minnesota Press, 2004.

WILLIAMSON, Oliver. Transaction Cost Economics and Organization Theory. *In*: SWEDBERG, Richard; SMELSER, Neil. **Handbook of Economic Sociology** 1992, p. 77-107.

WITTIG, Monique. O pensamento hétero. **Ensaio**, 1980.

WOOD, Alex J. et al. Good gig, bad gig: autonomy and algorithmic control in the global gig economy. **Work, Employment and Society**, v. 33, n. 1, p. 56-75, 2019.

YEP, Gust A.; LESCURE, Ryan. The practice of normativities in everyday life. **IN: Queer praxis: Questions for LGBTQ worldmaking**, New York, Bern, Frankfurt, Berlin, Brussels, Vienna, Oxford, Warsaw: Peter Lang, p. 93-106, 2015.

ZAMPIERI, Beatriz; GALDINO, Victor. Da volta à fenomenologia, de encontro ao mundo, mais uma vez. *In*: BUTLER, Judith. **Que mundo é este? Uma fenomenologia pandêmica**. Belo Horizonte: Autêntica, 2022

## ANEXO A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está participando voluntariamente da pesquisa CORPOS QUE FAL(H)AM: o cotidiano e o trabalho de *drag queens* em Belo Horizonte. O objetivo deste estudo é analisar a produção e a organização da vida cotidiana, do trabalho e das relações sociais das *drag queens* em Belo Horizonte. O método de análise utilizado será baseado na análise narrativa inspirada em construções metodológicas Barreto (2018).

- 1.1 **Da coleta dos dados:** Realização de uma (1) entrevista, acerca de vivências cotidianas e laborais de pessoas LGBTQ que performam *drag queens* em Belo Horizonte, de acordo com a disponibilidade dos participantes voluntários. A entrevista poderá ser realizada de forma não-presencial (meios virtuais, com a utilização de *software* a combinar com o/a participante) ou presencial, a depender da disponibilidade da(o) participante e das considerações a respeito da segurança epidemiológica de todos envolvidos.
- 1.2 **Do armazenamento dos dados:** A entrevista será gravada por meio de um gravador de áudio (método presencial) ou gravador de chamada em vídeo e áudio (método não-presencial) e armazenada por um período máximo de 5 anos em um dispositivo de armazenamento portátil (*pen drive*) de acesso único e exclusivo do pesquisador.
- 1.3 **Da utilização dos dados:** Todo material coletado será manuseado somente pelo pesquisador e transcrito em sua totalidade, de modo a ser aproveitado somente o conteúdo da fala dos participantes, garantindo sua anonimidade. As transcrições também serão armazenadas no mesmo dispositivo de armazenamento portátil, juntamente com as gravações. Os dados coletados serão utilizados para compor a dissertação de mestrado resultante desta pesquisa e outras publicações científicas derivadas da mesma.
- 1.4 **Dos custos:** Os custos previstos de participação presencial nesta pesquisa (deslocamento e alimentação) são inteiramente de responsabilidade do pesquisador. Nenhum custo ou deslocamento se encontram previstos no método não-presencial de participação.
- 1.5 **Dos benefícios:** Nenhuma remuneração ou gratificação será oferecida para os participantes desta pesquisa. Os benefícios previstos para a participação neste projeto são de ordem indireta, como figuram: (1) na contribuição para o avanço da pesquisa e da ciência nacionais; (2) na visibilização das vivências e desafios de um grupo politicamente subrepresentado, como pessoas LGBTQ que performam *drag queens* em Belo Horizonte.
- 1.6 **Dos riscos:** Riscos físicos ou psíquicos são mínimos, embora possam existir. A temática das perguntas pode implicar desconfortos físicos ou emocionais (constrangimento, cansaço, reações negativas, etc.) durante a condução da entrevista, que podem ser mitigados ou sanados com a retirada parcial ou total do consentimento da entrevista, encerrando a participação do(a) voluntário(a). Há também o risco de quebra de sigilo dos dados de participantes, que será minimizado com os procedimentos de armazenamento dispostos nos itens 1.2 e 1.3. Ainda assim, caso o(a) participante sinta que sofreu algum dano decorrente de sua participação na pesquisa, poderá pleitear na justiça o reconhecimento do direito à indenização, consoante preconização da resolução nº 510/16 do Conselho Nacional de Saúde para pesquisas em Ciências Humanas e Sociais.

Com as questões acima esclarecidas, os aspectos éticos envolvidos na pesquisa seguem os preceitos da resolução nº 510/16. Você terá esclarecimento sobre a pesquisa em qualquer aspecto que desejar. Você é livre para recusar-se a participar, retirar seu consentimento ou interromper a participação a qualquer momento. A sua participação é voluntária, e a recusa em participar não irá acarretar qualquer penalidade ou perda de benefícios. Você poderá escolher como será identificado na pesquisa. O pesquisador irá tratar informações sensíveis de sua identidade com padrões profissionais de sigilo. Somente o nome de sua escolha será usado na pesquisa e em possíveis publicações derivadas. Os resultados da pesquisa serão publicados em uma dissertação de mestrado e, possivelmente, também em revistas científicas.

Se você tiver perguntas relacionadas a esta pesquisa ou quiser receber o trabalho resultante desta entrevista, entre em contato com João Henrique Machado Delgado via *e-mail*: joahmdelgado8@gmail.com

O COEP poderá ser consultado em caso de dúvidas de ordem ética.

Comitê de Ética em Pesquisa – COEP/UFMG: Av. Pres. Antônio Carlos, 6627 – Unidade Administrativa II, 2º andar, Sala 2005. CEP: 31270-901, Belo Horizonte, Minas Gerais. Telefone: (31) 3409-4592. *E-mail*: coep@prpq.ufmg.br.

Tendo compreendido perfeitamente tudo o que me foi informado sobre a minha participação no mencionado estudo e estando consciente dos meus direitos, das minhas responsabilidades, dos riscos e dos benefícios que a minha participação implica, concordo em dele participar e para isso eu **dou o meu consentimento de livre e espontânea vontade para participar deste estudo.**

Belo Horizonte, \_\_\_\_\_ de 2022.

X

---



**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO DE CAPTAÇÃO DE  
VOZ E IMAGEM**

Reitera-se que a captação de voz e de imagem **não** serão publicizados, sendo captados somente para fins de acesso ao conteúdo das falas do/a participante. Tendo compreendido perfeitamente tudo o que me foi informado sobre a minha participação no mencionado estudo e estando consciente dos meus direitos, das minhas responsabilidades, dos riscos e dos benefícios que a minha participação implica, concordo em dele participar e para isso eu **dou o meu consentimento de livre e espontânea vontade para a captação e armazenamento de imagem e voz durante a entrevista realizada por meio de ambiente virtual.**

Belo Horizonte, \_\_\_\_\_ de 2022.

X

---