



Nº177

Ata de Defesa de Dissertação de Mestrado

Aos vinte e nove dias do mês de dezembro de dois mil e vinte e três às 10:00, em sessão remota (online), excepcionalmente, em decorrência da Portaria n.º 36 de 19 de março de 2020 da CAPES, reuniu-se a Comissão Examinadora designada na forma regimental pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação / Mestrado Acadêmico em Cultura e Territorialidades, para julgar a dissertação, orientada pelo(a) professor Ericson Saint Clair, apresentada pelo(a) aluno(a) **Beatriz Mattos de Oliveira**, sob o título: “**THIS FACE IS MY ID: A afirmação do ficcional na prática artística drag queen através da produção audiovisual**”. Requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Cultura e Territorialidades, área de concentração em Cultura e Territorialidades. Aberta a sessão pública, o(a) candidato(a) teve a oportunidade de expor o trabalho. Em seguida, o(a) candidato(a) foi arguido oralmente pelos membros da Banca, que, após deliberação, decidiu pela:

- X Aprovação.
- Aprovação “com restrições”; “com exigências”; “com sugestões da banca”; “condicionada” (vide verso).
- Reprovação.

Nos termos do Regulamento Geral dos Cursos de Pós-Graduação desta Universidade, foi lavrada a presente ata, lida e julgada, conforme vai assinada pelos membros da Banca Examinadora.

Banca Examinadora:

Documento assinado digitalmente
 ERICSON TELLES SAINT CLAIR
Data: 29/12/2023 11:10:31-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Ericson Saint Clair (Orientador - Presidente da Banca)
(UFF)

Documento assinado digitalmente
 ROSSI ALVES GONCALVES
Data: 29/12/2023 12:03:18-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof^a. Dr^a. Rôssi Alves Gonçalves
(UFF)

Documento assinado digitalmente
 MARCIO SOUZA GONCALVES
Data: 29/12/2023 11:18:07-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Márcio Souza Gonçalves
(UERJ)

Obs.1 : esta ata constitui exclusivamente um comprovante de defesa de dissertação, requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Cultura e Territorialidades pela Universidade Federal Fluminense, não substituindo, como documento oficial, a declaração de conclusão de Mestrado dada pela Secretaria do PPCULT somente após o cumprimento de todos os demais requisitos e entrega, em até 60 dias após a defesa, de uma cópia impressa e uma em PDF dentro das especificidades formais indicadas pela Secretaria.

Obs. 2: justifica-se a participação remota de três membros na banca referente ao artigo 2.º da Portaria n.º 36 de 19 de março de 2020 da CAPES: “Art.2.º A suspensão de que trata esta Portaria não afasta a possibilidade de defesas de tese utilizando tecnologias de comunicação à distância, quando admissíveis pelo programa de pós-graduação stricto sensu, nos termos da regulamentação do Ministério da Educação”.

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

O48t Oliveira, Beatriz Mattos de
THIS FACE IS MY ID : A afirmação do ficcional na prática
artística drag queen através da produção audiovisual /
Beatriz Mattos de Oliveira. - 2023.
103 f.: il.

Orientador: Ericson Saint Clair.
Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2023.

1. Drag queen. 2. Nietzsche. 3. Máscara. 4. Música. 5.
Produção intelectual. I. Saint Clair, Ericson, orientadora.
II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e
Comunicação Social. III. Título.

CDD - XXX

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E TERRITORIALIDADES

BEATRIZ MATTOS DE OLIVEIRA

THIS FACE IS MY ID:

A afirmação do ficcional na prática artística *drag queen* através da produção audiovisual

NITERÓI
2023



BEATRIZ MATTOS DE OLIVEIRA

THIS FACE IS MY ID:
A afirmação do ficcional na prática artística *drag queen* através da produção audiovisual

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades, da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do grau em Mestre em Cultura e Territorialidades.

Orientador: Prof. Dr. Ericson Saint Clair

Niterói
2023

AGRADECIMENTOS

Essa seção de agradecimentos foi a última parte a ser inclusa no trabalho, já que para mim, é muito mais complicada do que qualquer bibliografia. São tantas pessoas e encontros que tem a minha mais profunda e sincera gratidão, que não sei nem por onde começar.

Ao meu orientador, Ericson Saint Clair, pela orientação e pelo incentivo desde o início da minha graduação em Produção Cultural, mas principalmente, seu apoio, acolhimento e a confiança depositada em mim transformou o sentido da minha vida. Aprendi muito mais do que conteúdo acadêmico, aprendi a pensar e viver.

Ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidade, especialmente ao Danilo, aos Professores Doutores João Domingues, Ana Enne, Rôssi Alves, Gilmar Rocha e ao corpo docente do programa, pela paciência e acolhimento durante esses anos.

Aos meus companheiros de turma, pelas trocas, que mesmo apesar da distância do online e da incerteza causada pela pandemia, sempre foram tão sensíveis e valiosas, com escutas atentas e palavras afetuosas.

Aos meus pais, Alba e Júlio, e à minha família, pelo amor e apoio incondicionais. Foi uma jornada desafiadora até aqui, mas mesmo nos piores momentos sempre foram meus maiores encorajadores, nunca me deixando faltar um abraço ou uma risada.

Por último e não menos importante, gostaria de agradecer aos meus miguês, por terem me suportado durante essa montanha-russa que foi viver 2 anos de pandemia, iniciar o mestrado, me mudar de estado e emprego, começar uma vida nova em Belo Horizonte, experimentando a maior derrocada mental já vista desde a Britney em 2007. Agradeço ao amor e ao apoio da Livia, Analu, Caco, Bela, Clara, aos amigos que fiz dentro da Hub Formaturas. Sou infinitamente grata pelo espaço que abriram no coração de vocês pra mim, por mais breve que tenha sido.

Por fim, tomo as palavras do grande filósofo: “ Por último e não menos importante, eu quero agradecer a mim. Eu quero agradecer a mim por ter acreditado em mim, por ter feito todo esse trabalho duro, por não ter tido dias de folga e nunca ter desistido” (DOGG, 2018.)

*“Gente é como
música, só existe
se você escuta.”
(Desconhecido)*

RESUMO

Este trabalho se propõe a analisar potencialidade da *máscara* e da ficcionalização de si na prática artística de *drag queens*, que utilizam a estética como plataforma para a criação de *novos corpos* e formas de ser e estar no mundo, atuando na diluição das fronteiras entre feminino e masculino, real e ficcional, rosto e máscara, o sério e o jogo, identidade e subjetividade. Com base no referencial teórico-conceitual nietzschiano e em perspectivas contemporâneas relativas à temática abordada, avaliamos a produção musical de artistas *drag queen*, usando letras de música, videoclipes, imagens e performances como fios condutores para as reflexões teóricas.

Palavras-chave: Drag queen; Música; Máscara; Nietzsche.

ABSTRACT

Based on concepts by Nietzsche and developed by other authors, this paper analyzes the potential of the mask and the fictionalization of the self inherent in drag queen's art, where they use aesthetics as a platform for the creation of new bodies and world-making, blurring borders between feminine and masculine, real and fictional, face and mask, seriousness and play, identity and subjectivity.

Keywords: Drag queen; Music; Mask; Nietzsche.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. “WE’RE ALL BORN NAKED AND THE REST IS DRAG” – CONTEXTUALIZAÇÃO TEÓRICA	16
1.1. Gênero, performance e performatividade.....	19
1.2. Subjetividade entre essência e aparência: a potência das máscaras.....	23
1.3. Os riscos da captura das máscaras	30
2. A ARTE <i>DRAG</i> DE REDEFINIR CONCEITOS	38
2.1. <i>HERstory of the World</i> : redefinindo a história.....	38
2.2. <i>YOU CAN CREATE YOURSELF</i> : redefinindo a família, o trabalho e a autonarrativa	54
2.3. <i>I Duck Walk In Your Birkin Bag</i> : redefinindo símbolos de status e formas de consumo	65
2.4. <i>THIS FACE IS MY ID</i> : redefinindo a identidade enquanto produção de subjetividade	76
3. BEAUTY WITH A TWIST, JUST AN INTERVENTION: A ESTÉTICA ENQUANTO TELA TRANSFORMADORA DE MUNDOS	82
3.1. A estética <i>drag</i> como ferramenta para a produção autoral além da música	84
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	95
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	102

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fotos da minha <i>drag</i> , Aizzy Kali. Fonte: Acervo pessoal.....	12
Nas imagens: Loren Rodin, Pandora Yume, Aizzy Kali, Alma Negrot e Tessa Fiore. Fonte: Acervo pessoal / Reprodução Youtube	13
Alaska Thunderfuck 5000 é uma <i>drag queen</i> e cantora americana.....	21
Alaska Thuderfuck 5000 no videoclipe <i>Your Make Up Is Terrible</i>	21
Potyguara Bardo	22
RuPaul em foto para campanha de divulgação de seu reality show <i>Rupaul's Drag Race: All Stars 3</i>	28
A Drags Roxxy Andrews, Detox, Alaska, Katya, Ginger Minj, Alyssa Edwards e Phi Phi O'hara como Evita Péron, Maria Antonieta, Eva, Princesa Diana, Catarina A Grande, Annie Oakley e Helena de Troia, respectivamente.	39
A <i>Drag Queen</i> Alaska Thunderfuck 5000 personificando a figura bíblica de Eva, usando como referência a famosa performance de Britney Spears no VMA's 2001.....	40
Imagem da performance de Britney Spears na premiação VMA de 2001,	41
Phi Phi O'hara interpreta Helena de Troia	41
Pintura <i>Helen of Troy</i> , da artista britânica Mary Evelyn De Morgan.	42
Detox interpreta a versão <i>drag</i> de Maria Antonieta.	43
Ginger Minj como Catarina, A Grande.	44
Pintura de Jean-Marc Nattier da imperatriz Catarina I da Rússia, popularmente conhecida como Catarina, A grande.....	44
Alyssa Andrews acerta em cheio ao apresentar sua leitura <i>drag</i> de Annie Oakley.	45
Retrato de Anna Oakley segurando fuzil para o Buffalo Bill's Wild West Show.....	45
Três camadas de Evita: Na primeira imagem, a <i>drag queen</i> Roxxy Andrews interpreta Eva Perón; Abaixo, imagem do musical <i>Evita</i> , estrelado pela cantora Madonna, em 1996. Por último, imagem de Eva Perón saudando o povo argentino durante discurso em 1951.	46
Nas duas imagens de cima temos Katya interpretando a Princesa Diana; Na imagem de baixo, uma foto de Lady Di no dia de seu casamento com Príncipe Charles, em 1981.....	48
Imagens de Mick Jagger, vocalista do Rolling Stones; David Bowie, nas imagens de divulgação do álbum <i>Alladin Sane</i> ; Madonna; Annie Lennox, da banda The Eurythmics; Twisted Sisters, banda de heavy metal norte-americana.	50

Em ordem: The Cockettes, The Sisters of Perpetual Indulgence, The radical Faeries e Dzi Croquettes.	51
Em sentido horário: Ginger Minj, Penny Tration, Sharon Needles e Courtney Act. ..	56
Pablo Vittar, Greg Queen, Lorelay Fox, Enorma Jean e Silvetty Montilla.	57
A referência da boneca Barbie é tão forte para Trixie, que além de servir como inspiração estética para elaborar sua visualidade <i>drag</i> , acabou se tornando um hobby.....	59
Imagens da cantora norte-americana Dolly Parton em apresentações.....	60
Imagens do videoclipe da música da <i>drag queen</i> Trixie Mattel.....	64
“Mama Don’t Make Me Put On The Dress Again”.	64
Gloria Groove.	68
Trecho do videoclipe da música “Dona”, com Gloria Groove ao centro e mais 12 drags, fazendo alusão ao quadro <i>A última ceia</i> de Leonardo da Vinci.....	70
O quadro <i>A última ceia</i> , de Leonardo da Vinci. Fonte: Google Imagens.....	70
A entrada de Bob The Drag Queen na passarela, colocando a bolsa à frente, o que se tornaria seu bordão ao longo do reality, disponível na Amazon Prime.....	74
Bob The Drag Queen em cenas do videoclipe <i>Purse First</i>	76
Imagens de diferentes maquiagens da <i>drag queen</i> Kim Chi demonstram as variações possíveis dentro da maquiagem, apesar do seu estilo marcante. Fonte: Instagram.....	80
Imagens de tutoriais das <i>drag queens</i> Penelopy Jean ensinando a esconder a barba; Bianca Della Fancy ensinando a esconder a sobrancelha; e Ravena Creole ensinando a fazer a preparação de pele	86
Miss Fame e Bianca Del Rio: mesmas técnicas com resultados radicalmente opostos, mas que estão alinhadas de acordo com a construção de cada persona.	87
Imagens da <i>drag queen</i> Alma Negrot.	89
Algumas criações de Alma Negrot enquanto direção de arte:.....	90
Acima, imagens comparando os figurinos e maquiagem da <i>drag queen</i>	93
britânica Juno Birch às suas esculturas em argila.....	93
Cenas do videoclipe feito para música “Come to Brazil” da <i>drag queen</i> estadunidense Alaska Thunderfuck 5000. Canção foi escrita após sua visita ao papá, em 2016.	98
Da esquerda para a direita: Isabelita dos Patins, Silvetty Montilla, Miss Biá, Vera Verão, Kaka Di Polly e Nanny People.	100

Introdução

O presente trabalho pretende analisar os processos de produção de sentidos e de afetos de artistas *Drag Queens* através da potencialidade das *máscaras* – conceito resgatado da filosofia nietzschiana. O ponto de partida da pesquisa é a análise da produção musical e audiovisual autoral de *drag queens* na última década, apreciando as letras e recursos visuais utilizados, buscando assim perceber como se dá a construção de *outros corpos* usando como referência a criação própria dessas artistas.

Procuro investigar como as questões de identidade e gênero se complexificam através da afirmação do ficcional, tendo como ponto de partida a desqualificação criada através da dicotomia essência X aparência engendrada pela metafísica platônica nos pilares do pensamento ocidental. Para isso, contraponho-a à crítica nietzschiana ao estatuto de verdade imposto por Platão, em que o resgate da potência da máscara inaugura novas e potentes produções de sentido e afetos.

As questões são levantadas acerca da construção da subjetividade que surge a partir e através dessa expressão artística nos corpos tomados como plataforma para essa estética que é, simultaneamente, seu conteúdo, possibilitando a criação de modos de subjetivação singulares. Para complementar a discussão, também utilizaremos como referência para os debates conceitos desenvolvidos a partir dos estudos feministas e *teoria queer*.

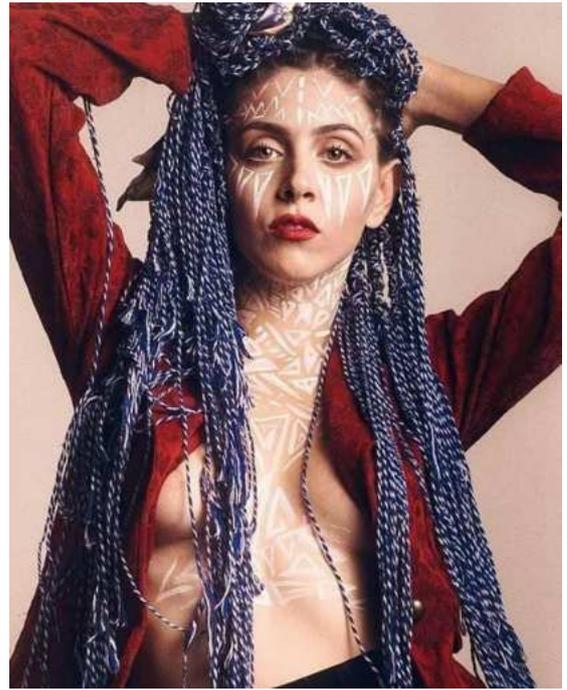
A investigação a que este projeto se propõe procura explorar a potência da máscara e da ficcionalização de si, conceitos propostos por Nietzsche e trabalhados por outros autores. Essa forma de ficcionalização opera-se nos corpos e atua como suporte para criar formas de ser e estar no mundo, construindo subjetividades que surgem de movimentos de desterritorialização e territorialização da subjetividade, na diluição das fronteiras entre feminino e masculino, real e ficcional, rosto e máscara, essência e aparência, interior e exterior. Como assinalou Rolnik, esses

(...) são movimentos permanentes e imperceptíveis da criação de outras máscaras. Por isso, podemos dizer que **a máscara (o artifício) é a realidade nela mesma**: não há nada que seja “o verdadeiro”, no sentido de autêntico, originário - nem em cima, nem embaixo, nem atrás, nem no fundo da máscara. Nem em lugar algum. A procura pelo verdadeiro, aqui, perde todo o sentido: revela-se como falso problema. A única pergunta que caberia é se os afetos estão ou não podendo passar; e como. (ROLNIK, 2016. P. 36)

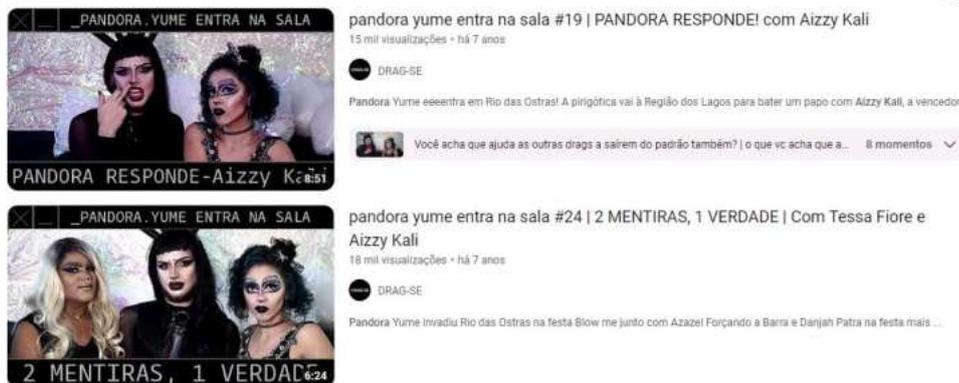
A partir da descrição de Suely Rolnik, este trabalho não se oferece como uma busca por uma definição do que é *drag queen* ou quais elementos compõem essa prática, já que procurar uma definição seria tentar capturar um movimento que nasce justamente do questionamento da identidade e de uma necessidade em transformar o corpo em um lugar de experimentação, que se deixa afetar e contaminar.

Ao longo desse trabalho, podemos até terminar por repensar e ampliar definições que foram previamente estabelecidas sobre o trabalho artístico das *Drag Queens*, mas seu esforço inicial vem do desejo de imaginar uma escrita que seja capaz de vibrar, em algum instante, na mesma sintonia que a prática artística, pois ambas são frutos da mesma força de invenção de possíveis.

O interesse pelo tema enquanto objeto de pesquisa surgiu ainda durante a graduação em Produção Cultural na UFF, através da minha vivência pessoal com a arte *drag queen*. Naquele momento, fora inflamado pelo sucesso das primeiras temporadas do *reality-show* norte-americano *Rupaul's Drag Race* e pelo lançamento do projeto independente *Drag-se*, uma série documental com 13 *drag queens* cariocas em que, a cada episódio, mostrava-se mais do cotidiano e das questões que atravessavam a performance de cada uma delas – posteriormente, a série se popularizou, gerando ações como colaborações com eventos e produção de material original para a plataforma Youtube, que reunia diversos quadros e tutoriais. Foi aí que comecei a conhecer mais sobre essa arte, me apaixonar pelas possibilidades que ela oferecia pra canalizar minha criatividade e foi nela que eu consegui me expressar durante muito tempo. Através dela, cresci enquanto artista, encontrei espaço para desenvolver minhas habilidades de maquiagem, costura e performance; como ser humano, aprendi sobre a troca de saberes e experiências, sobre coragem, sobre sensibilidade e sobre o valor da comunidade; enquanto estudante, para além de um objeto de pesquisa, descobri um campo de conhecimento inteiro para explorar; enquanto profissional, trabalhar como *drag* moldou a forma como eu decidi seguir minha trajetória profissional, guiada por paixão e comprometimento; enquanto mulher, precisei navegar por muitas situações de insegurança, violência e preconceito, mas encontrei o triplo em amor, apoio, admiração, amizade e celebração da vida em sua força maior.



Fotos da minha *drag*, Aizzy Kali. Fonte: Acervo pessoal



Nas imagens: Loren Rodin, Pandora Yume, Aizzy Kali, Alma Negrot e Tessa Fiore. Fonte: Acervo pessoal / Reprodução Youtube

A pertinência deste projeto reside, em si, sobretudo, na importância da reafirmação política dos estudos culturais, de identidade, de gênero e de sexualidade. Parto do pressuposto de que a cultura é um processo fractal, em que um tema/recorte, que *a priori* parece muito específico, ao fim é uma redução/desdobramento do panorama no qual está inserido. Para além disso, este é um tema que aborda uma prática cultural que tem ganhado cada vez mais atenção, passando por um processo intenso de exploração midiática, principalmente na última década.

Consequentemente, esse projeto também se dispõe a analisar a contemporaneidade e como as mudanças desta nova conjuntura afetam a maneira como constituímos memórias, produzimos discursos e sentidos; moldamos identidades ou subjetividades; e também a forma como demandamos representação – ou como nos representamos. Assim como afirma a autora Paula Sibilia (2016), em seu livro “*O show do eu*”:

Neste novo contexto, certas características do panorama histórico precedente se intensificam e ganham renovada sofisticação, enquanto outras mudam radicalmente. Nesse movimento, transformam-se também os tipos de corpos cuja produção é estimulada no dia a dia, bem como as formas de ser e estar no mundo que são compatíveis com cada um desses mundos (SIBILIA, 2016).

Portanto o recorte proposto pela pesquisa – da produção autoral das artistas *Drag Queens*, da estética e do discurso produzido neste e por este grupo – é também analisar como, no micro, operam essas mudanças socioculturais, políticas e econômicas do nosso contexto histórico.

Apesar de a prática de *drag queens* estar ligada a corpos que são historicamente perseguidos e marginalizados, essa prática resiste há séculos. Em meados do século XIX, ganha contornos de expressão artística e política, acabando por exercer forte influência na cultura popular e no entretenimento durante esse tempo – entrelaçada com a história do teatro e das artes performáticas, influenciando produções cinematográficas como, por exemplo, os clássicos *Priscilla, a Rainha do deserto*, *Pink Flamingos*, *Para Wong Foo...* - e, de certa forma até o filme *The Rocky Horror Picture Show*, estando presente no imaginário popular com nomes famosos como Rupaul, Divine, Silvetty Montilla, Isabellita dos Patins. Para além disso, nesta última década, vivemos um *boom* na cultura *drag* e vemos esse movimento sair de um nicho e atingir o *mainstream*, como por exemplo a maranhense Pablllo Vittar – que no dia 18 de junho de 2019 se apresentou em uma homenagem ao aniversário da Rainha Elizabeth II do Reino Unido na sede da ONU, em Nova York (ESTADÃO, 2019).

No primeiro capítulo, desenvolverei a base teórica do trabalho, usando como ponto de partida questões e conceitos levantados pela filosofia nietzschiana e que, posteriormente, foram desenvolvidos por outros autores, como o conceito nietzschiano da máscara, para analisar o processo de subjetivação de artistas *drag queens*. Parto, sobretudo, de provocações feitas por Judith Butler a respeito do caráter performativo do gênero, revisitando o processo de desqualificação que a metafísica platônica engendrou ao estabelecer a dicotomia essência x aparência. Assim, usando a crítica nietzschiana ao estatuto da verdade imposto por Platão, busco fazer o resgate da potência da máscara a fim de inaugurar novas produções de sentido.

O segundo e o terceiro capítulo serão dedicados à análise da produção *drag*. Após o início do desenvolvimento dos conceitos levantados no primeiro capítulo, eles serão postos para dialogar com o material audiovisual coletado do tema da pesquisa. Separado em eixos temáticos, esses capítulos buscam nas obras produzidas por essas artistas pistas sobre o processo de produção de subjetividade através da prática artística *drag*, salientando sua capacidade de revolucionar conceitualmente e esteticamente padrões estabelecidos. Para isso, faremos o levantamento de músicas autorais de artistas *drag queen*, ao selecionar letras, videoclipes e material de apoio como entrevistas e livros.

O segundo capítulo foca na análise de obras que usam a prática *drag* para discutir, subverter, reimaginar e instituir novas referências para conceitos como sucesso, felicidade,

feminilidade, estrutura familiar, história, entre outros. Já o terceiro capítulo reúne as obras que exploram os elementos estéticos da composição *drag*, também como símbolos e ferramentas dessa mudança de referência para construção de novos corpos para habitar esse mundo que está sendo construído através da vivência *em drag*.

Diante do que foi levantado como conteúdo a ser abordado, acredito ser no mínimo curioso tentar desenvolver um trabalho que parece nascer duplamente impossível, já que se ocupa de escrever sobre uma vivência estética. Um caminho seguro, então, seria oferecê-lo enquanto uma abordagem filosófica de uma prática artística/cultural ou um catálogo de momentos *drags* vistos através do prisma de conceitos filosóficos. Poderia oferecê-lo também como um tijolinho na construção de uma bibliografia *drag*, mas acredito que, apesar de ser o caminho mais seguro, pode soar bastante arrogante. Sendo assim, se “a performance é uma arte de fronteira que visa escapar delimitações” (COHEN, 2004. P. 139), uma linguagem híbrida que se alimenta de diversas artes, tal qual a prática *drag* *arrasta* absolutamente tudo que está ao seu redor para construir a si, a minha proposta final para esse trabalho é oferecê-lo enquanto uma performance *drag*, que além de utilizar como referência e instrumento a maquiagem, a moda, a dança, o teatro, a música, as artes plásticas, as artes visuais, também utiliza a filosofia e a textualidade. Espero que gostem, aproveitem o espetáculo.

1. “WE’RE ALL BORN NAKED AND THE REST IS DRAG” – Contextualização teórica

“Afinal, seja no trabalho ou no lazer, estamos todos usando máscaras e desempenhando papéis o tempo todo. Como eu sempre disse: “Você nasce em nudez e o resto é drag””¹ (RUPAUL, 1995)

Seja na linha de frente dos protestos de Stonewall, no final da década de 1960, ou em atuais produções televisivas multimilionárias, as artistas *drags* são, incontestavelmente, uma parte importante da história do movimento LGBTQIA+. Sua própria história está entrelaçada a diversas outras histórias: a história do teatro e das artes performáticas, a história dos movimentos sociais, a história da música, a história da cultura pop e, especialmente para este trabalho, a história da produção de subjetividade no contemporâneo.

Alguns pesquisadores do campo da cultura têm se dedicado a tecer narrativas em torno da arte *drag* e têm buscado em quais momentos e lugares no curso da história humana encontram-se registros do uso do travestimento enquanto recurso ou da criação de performances que usam desse artifício remontarem a uma ou mais origens. No livro *Drag: The Complete Story*, Simon Doonan, em busca de exemplos que fortaleçam essa narrativa, percorre desde as mitologias Grega e Romana², passando pela Civilização Egípcia³, cita a lenda de Mulan na Dinastia Han⁴ e na mitologia nórdica, na história de amor entre Hagbard e Signy⁵. Lembra da representação de papéis femininos por homens através do uso de máscaras no teatro da Grécia Antiga⁶; do travestimento como um recurso presente no enredo de Óperas⁷, tanto para cantoras representarem papéis masculinos quanto para cantores em papéis

¹ “After all, whether we are at work or at play we are all wearing masks and playing roles all the time. Like I’ve always said, “You’re born naked and the rest is drag”. A escolha pelo título em inglês é pelo favorecimento da neutralidade de gênero da frase.

² Contando como Aquiles usou roupas femininas na tentativa de evitar ser arrastado pra Guerra de Troia ou como Ônfale convenceu Hércules, *o mais machudo dos machos*, a vestir roupas femininas e fiar lã enquanto ela dava rolê usando os pertences dele, coberta pela pele do Leão de Neméia e levando sua clava (DOONAN, 2019. P. 104)

³ A maquiagem, os vestidos, os ornamentos de cabeça encrustados em ouro que eram usados pelas mulheres e pelos homens, criando uma androginia intensa e glamorosa. (DOONAN, 2019. P. 105)

⁴ Na lenda, Mulan se veste de homem para salvar o pai do recrutamento militar e honrar o compromisso da família (DOONAN, 2019. P. 106)

⁵ Definida como o Romeu e Julieta da Mitologia nórdica. Hagbard coloca um vestido para enganar as criadas e conseguir entrar escondido nos aposentos da amada, mas é descoberto e condenado à forca. Antes de morrer, presencia o suicídio de Signy. (DOONAN, 2019. P. 113)

⁶ “sendo Electra em um minuto e Agamemnon no outro” (DOONAN, 2019. P. 109)

⁷ Um exemplo é o personagem Cherubino, que se veste de mulher pra fugir do exército na ópera *Le Nozze di Figaro*, de Mozart. No palco, é interpretado por uma mulher que interpreta um homem fingindo ser mulher; (DOONAN, 2019. P. 125)

femininos; do Teatro Elisabetano de Shakespeare durante a Renascença⁸; Na França do séc. XVII, com o Barroco e a Corte de Versalhes (além do Duque De Orleães, temos figuras famosas como François-Timoléon⁹ e Chevalier d'Éon¹⁰); Na Índia, por volta do século XVII, surge o *Kathakali*¹¹; No Japão, século XVII, desenvolve-se o teatro *Kabuki*¹². Na Indonésia do séc. XVIII, com o teatro *Topeng*¹³; No predomínio da forma da *dama pantomímica*¹⁴ durante o final do século XIX e início do XX, até começar a tomar os contornos que conhecemos nos dias atuais.

Contudo, defendo que o esforço de trabalhos como o mencionado acima parece não ser suficiente para dar conta da ironia de que a forma como entendemos a prática *drag* atualmente é baseada precisamente na subversão de uma suposta narrativa de origem, optando, em seu lugar, pela criação de novas e originais maneiras de narrar sua própria história, movendo antigos significados e criando novos contextos para eles.

A primeira e mais importante das subversões - alguns poderiam dizer - é a que convoca a incontornável categoria de gênero. Essa subversão de gênero é indissociável da subversão do vestuário, cabelo e maquiagem em *montação* e a invenção da voz da *diva*, que se torna a sua própria voz. Como uma espécie de toque de midas, tudo o que *drag* toca ganha um novo contexto.

Para o trabalho *Listening to Drag: music, performance and the construction of oppositional culture*, Kamisnki pesquisou a relação de artistas *drag queens* com a música e como esta “é utilizada em performances de *drag* para criar uma cultura de oposição que desafia as estruturas dominantes de gênero e sexualidade” (KAMISNKI, 2003). Em determinado ponto, Kamisnki afirma que a música é um recurso através do qual as artistas *drag* criam essas mudanças de acordos – esses acordos seriam os binarismos socialmente

⁸ Apesar da posição implacável da Igreja Católica diante dos males do *crossdressing* (“*drag* é profano mas não tão profano quanto uma mulher em cima do palco”) (DOONAN, 2019. P. 114))

⁹ Parte da aristocracia francesa, ele foi vestido como menina pela mãe desde a infância.

¹⁰ Posteriormente seu nome originou o termo eonismo, uma definição para travestismo masculino (sem conotação homossexual)

¹¹ “O *Khatakali* valia-se de homens para a representação de papéis femininos, como as deusas representadas nas epopeias sagradas do hinduísmo, *Ramayana* e *Mahabaratha*” (AMANAJÁS, 2015. P. 6)

¹² O *Kabuki* contou com a presença de mulheres durante um tempo, mas foram banidas de aparecer no *kabuki*. Logo, os papéis femininos passaram a ser representados por homens. (AMANAJÁS, 2015. P. 6)

¹³ “Um dança-drama de máscaras [...] dançado apenas por atores masculinos que interpretavam papéis femininos” (AMANAJÁS, 2015. P. 6)

¹⁴ “A pantomima inglesa é um formato de entretenimento híbrido, com referências ao teatro romano da Antiguidade, à *commedia dell'arte*, às *Harlequinadas* inglesas e, mais tarde, com absorções inclusive de contos de fadas alemães, lendas populares, e inspirações de outros formatos de entretenimento. [...] Esse travestimento caricato, sim, sobreviveria discretamente pelos próximos 150 anos até seu grande triunfo nos palcos, no final do século XIX e começo do XX, quando os comediantes incluíam, pelo menos, um ato com uma dama pantomímica em suas apresentações.” (SANTOS, 2019. P 19).

reproduzidos, tais como o dualismo entre homem/mulher, homossexual/heterossexual, vida cotidiana heteronormativa x vida noturna *queer*. A partir dessa definição, podemos entender a música também como sendo um recurso de construção de subjetividade e produção de sentido que é tão importante quanto a própria *montação* – termo usado para descrever tanto os itens e objetos usados pelas *drags queens*, quanto o resultado final da junção desses itens.

Dentre as análises e levantamento de dados que Kamisnki reuniu para este trabalho, expõe-se quais são as músicas tocadas com mais frequência nesses espaços, qual o tema que cada uma aborda e também qual o contexto delas dentro das performances. Através desse trabalho, podemos ter o panorama dos tipos de música nas apresentações *drags* nos anos 90. A autora menciona que, apesar de algumas artistas usarem a própria voz nas apresentações, a grande maioria dublava as músicas escolhidas – prática chamada de *lip sync*¹⁵. É curioso que, dentro dessa pesquisa, é mencionada apenas uma vez uma música gravada por uma *drag queen* (*I Think He's Gay* de Pussy Tourette, parte do álbum *in Hi-fi* lançado em 1993 – que possui um tom cômico e “evoca imagens estereotipadas do homem gay”).

Ao pesquisar o conteúdo das músicas típicas de performances de *drag queens*, Kamisnki define que algumas das músicas usadas criticavam “o patriarcado e a heteronormatividade. Algumas são explicitamente sobre experiências gays. Outras, entretanto, são canções populares que ganham um novo significado ao serem tocadas no contexto de um show *drag*” (RUPP, TAYLOR APUD KAMINSKI, 2003. P. 25). Tomo emprestada essa definição de Kamisnki na tentativa de atualizá-la para a proposta deste trabalho: algumas das músicas autorais produzidas por *drag queens* atualmente falam explicitamente sobre a vivência da prática artística *drag* e sobre a construção de subjetividade que essa prática artística produz. Outras, entretanto, podem ser canções que não falam objetivamente sobre a prática *drag* mas que – mesmo sendo músicas autorais interpretadas por *drag queens* – ganham outras camadas de significados e, conseqüentemente, um novo contexto.

Para analisar a temática da produção de subjetividade *drag*, convém abordar a teoria da metafísica platônica para então desenvolver os conceitos que partem da crítica nietzschiana. Posteriormente, abordaremos os desdobramentos da ruptura com a metafísica platônica na busca de novas formas de ser e estar no mundo que se alimente da potencialidade da máscara e da ficcionalização de si.

¹⁵ O termo *lip sync* é uma abreviação para *lip synchronization* (sincronia labial) e é usado para descrever a técnica de sincronizar o movimento do lábio com o da música, dando a impressão de que a pessoa performando está realmente cantando a música. Não é uma prática que se limita ao universo *drag*.

1.1. Gênero, performance e performatividade

No livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, Judith Butler faz a seguinte observação, ao comentar sobre o filme *Problemas femininos*, estrelado pela *drag* Divine,

cuja personificação de mulheres sugere implicitamente que o gênero é uma espécie de imitação persistente, que passa como real. A performance dele/dela desestabiliza as próprias distinções ente natural e artificial, profundidade e superfície, interno e externo – por meio das quais operam quase sempre os discursos de gênero. Seria a *drag* uma imitação de gênero, ou dramatizaria os gestos significantes mediante os quais o gênero se estabelece? (BUTLER, 2021. P. 9)

Ao definir o gênero como uma *imitação persistente*, Butler enuncia o seu caráter *performativo*, ou seja, o gênero não é uma *identidade preexistente* (ou a causa suposta pelo corpo), mas, ao invés disso, é o efeito de uma “repetição estilizada de atos ao longo do tempo”. Logo, o que entendemos como gênero são “atos, movimentos e estilos corporais de vários tipos [que] constituem a ilusão de um eu permanentemente marcado pelo gênero” (BUTLER, 2021, p. 242-243). Butler discorre mais detalhadamente sobre a *performance drag*, identificando sua importância na sua capacidade de desnaturalizar o gênero, revelando “*implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência*” (2021, P. 237). Logo, *Drag* não imitaria o gênero, mas destacaria justamente a origem *performativa* de todo e qualquer gênero ao criar uma paródia que revela a falta de fundamentação do que está sendo *imitado*.

Então a *performance drag* nos apresentaria a “três dimensões contingentes da corporeidade significativa: sexo anatômico, identidade de gênero e *performance de gênero*” (BUTLER, 2021. P. 237). Ou seja, existe (1) o corpo; (2) a redução do entendimento do corpo enquanto sexo e (3) a conexão de sexo com uma identidade de gênero que deve ser expressada performaticamente, de forma estilizada. O que é importante aqui é frisar o afastamento das noções de sexo e gênero de uma relação banal de causalidade, ou de uma diferença de perspectiva entre natural e cultural: ambos estariam preservando essa repetição de atos estilizados como um significado de gênero pregado como característica fundante de uma identidade, de essência do sujeito. Logo, não há identidade de gênero *por trás* das expressões de gênero; essa identidade é performativamente constituída pelas próprias expressões tidas como seus resultados” (BUTLER apud RODRIGUES. 2018 p. 15). Entretanto, existem diferenças entre os conceitos de performance e de performatividade que precisam ser abordadas.

A partir da sugestão de Butler de que o que entendemos por gênero é uma *repetição estilizada de atos ao longo do tempo*, podemos considerar a performatividade como a repetição estilizada de uma *performance*. *Performance* aqui entendida como um dos efeitos do discurso, dos signos e significados produzidos e reproduzidos pela opressão das normas regulatórias da sociedade forjada na materialidade dos corpos como *performance de gênero*. E é exatamente através da repetição estilizada dessa *performance de gênero* que se promove a transformação dela, porque revela a origem dissimulada do gênero e simultaneamente a desassociação do corpo biológico. Segundo Petronilio, “a performatividade desterritorializa e embaralha todas as referências, pois tem em si o ato que é em si, infame” (PETROLINIO, 2015), ou seja, ela carrega consigo a performance que quer destruir, usando como estrutura o próprio discurso que está sendo questionado.

Também podemos extrapolar a definição de Cameron e Kulick, de que “a performatividade é o que possibilita, potencializa e limita a performance” (VANDERLEY; REIS, 2017), para considerar que esses signos e atos que constituem a performance de gênero podem ser propulsores de uma performatividade potente e questionadora, mas em um certo nível também podem limitar o alcance dessa performance. Nesse sentido a performance *drag*, por ser uma prática atravessada pela arte e pela teatralidade, consegue não só potencializar a performatividade citando os efeitos do discurso regulatório como referência, como também é capaz de viabilizar a criação de novas referências, novos discursos e novos corpos.

Cabe aqui como exemplo as *drags* Alaska Thunderfuck 5000, uma alienígena vinda do planeta *Glamtron* e Potyguara Bardo, que se define como ‘criação em forma de criatura’, um ser de orelhas pontudas que mais parece a personificação de uma experiência psicodélica e que, através de suas músicas, nos dá pistas de seu folclore particular. Ambas são exemplos dessa performance que não se limita ao imaginário do feminino, mas que o usa como ponto de partida para ampliá-lo em direção de novas narrativas, novas fantasias.



Alaska Thunderfuck 5000 é uma *drag queen* e cantora americana. Participou de duas temporadas do Reality Show *Rupaul's Drag Race*, Depois da passagem pelo programa, lançou 4 álbuns de estúdio, incluindo uma faixa em homenagem ao Brasil, chamada “Welcome to Brazil”. Fonte: Google Imagens



Alaska Thunderfuck 5000 no videoclipe *Your Make Up Is Terrible*. Fonte: Reprodução Youtube



Potyguara Bardo é do Rio Grande do Norte, canta, atua, dubla e compõe suas músicas. “Seu primeiro álbum, *Simulacre*, lançado em 2018, ganhou destaque na cena musical pela pegada holística, diversidade de sons e pela divertida jornada do herói” (LOURENÇO, B. 2021). Fonte: Divulgação

Concomitante às discussões levantadas a partir da performance de gênero, gostaria de acrescentar a dimensão da performance enquanto um gênero artístico. Segundo a definição de Cohen, “a *performance*, na sua própria razão de ser, é uma arte de fronteira que visa escapar as delimitações, ao mesmo tempo que incorpora elementos de várias artes” (COHEN apud GADELHA, 2010. P. 11). A partir dessa noção, uma *performance artística em drag* pode ser entendida como um ponto de encontro, uma encruzilhada, um atravessamento de diversas expressões artísticas: as artes plásticas, a dança, o teatro, a moda, a maquiagem, as artes

visuais, a música. É importante pontuar que não considero enquanto performance somente as apresentações que artistas *drag queens* realizam para o público, seja no palco de um teatro, boate ou nas mídias audiovisuais. Aqui me refiro à capacidade *drag* de levantar questionamentos político-filosóficos através da estética e entrelaçando-se a variadas expressões artísticas como uma *prática*, transforma a *drag* em uma performatividade estendida no tempo: o criador que cria a obra e a si ao mesmo tempo.

1.2. Subjetividade entre essência e aparência: a potência das máscaras

O entendimento de Butler de que a performance *drag* desestabiliza binarismos através da imitação encontra ressonâncias na história da Filosofia. Em especial, destaca-se a crítica nietzschiana ao estatuto da razão e da verdade. Todos os binarismos supostamente naturais pressupõem a ideia de um *eu* fixo, com a crença no sujeito e na identidade que se apresentam como essências. Reforça-se aqui a categoria de crença no eu, na medida em que essa convicção oculta sua origem de disputa de sentidos e, assim, pode se apresentar como *natural*. Nesse sentido, como o gênero e a sexualidade foram características primordiais na estruturação da identidade moderna, logo identificar qualquer desestabilização dessas características é anunciar a fragilidade da própria noção de identidade fixa.

O campo da filosofia, em especial com as investigações da metafísica, engendrou na história do pensamento ocidental dicotomias que, ao longo de séculos, têm estruturado oposições tais como: essência X aparência, verdadeiro X falso, verdade X opinião, razão X desejo. E atrelou a essência, a verdade e a razão ao *imutável*, esquivando-se de todo conhecimento que pudesse derivar dos sentidos. Em crítica a esse paradigma, Nietzsche expõe a seguinte perspectiva, no aforisma 2 do capítulo “A razão na filosofia”, do livro *O Crepúsculo dos Ídolos*:

Se o povo dos outros filósofos rejeitou o testemunho dos sentidos porque esses indicavam a multiplicidade e a transformação, ele rejeitou seu testemunho porque indicava as coisas como se elas possuíssem unidade e duração. [...] A “razão” é a causa de falsificarmos o testemunho dos sentidos. Até onde os sentidos indicam o vir-a-ser, o desvanecer, a mudança, eles não mentem... [...] O mundo “aparente” é o único: o mundo “verdadeiro” é apenas um mundo acrescentado de maneira mendaz... (NIETZSCHE, 2000. P. 9).

Essa dicotomia é engendrada pela metafísica platônica na divisão do mundo inteligível – mundo das ideias ou formas – e o sensível – o mundo material –, onde “a pluralidade, a

temporalidade, a mutabilidade, a limitação e o movimento” (MORENTE, 1979, p. 74) são características de um mundo *falso*, que entorpece nossos sentidos e nos distrai, nos distanciando da razão e da verdade – do mundo do pensamento.

A ideia – ou forma – é uma amálgama de tudo que compõe uma coisa - a essência de algo. Existiria um mundo de ideias onde há muitas formas e cada uma delas é o conceito único e perfeito de algo. Por exemplo: as ideias de justiça, cadeira, círculo, etc. Todas as coisas que nós conhecemos, infinitas cadeiras, círculos e justças, são uma *sombra* da perfeição dessas ideias originais. As coisas existem no nosso mundo – o mundo sensível – e nós as conhecemos como cadeiras, círculos e justiça, mas esse nosso “conhecimento”, segundo Platão, é apenas obtido a partir de *cópias* imperfeitas da forma ou ideia original. As coisas participam das *essências ideais*, mas como uma reprodução defeituosa e falsa da ideia.

Então, para compor sua metafísica, Platão relega o devir e o movimento ao mundo sensível - e apenas a ele - pois aqui só habitam cópias do mundo das ideias. E, às ideias, Platão aplica as mesmas características que Parmênides aplicara ao ser – esse ser único, eterno, imutável, infinito e imóvel. Desta forma, as ideias são *indestrutíveis, imóveis, imutáveis, intemporais e eternas*. Neste mundo das ideias está o verdadeiro conhecimento. Manuel García Morente nos auxilia na compreensão desta diferença entre os dois mundos:

[...] este mundo heterogêneo de cores, de sabores, de cheiros, de movimentos, de subidas e descidas, das coisas que vão e vêm, da multiplicidade dos seres, de sua variedade, do seu movimento, de sua heterogeneidade, todo este mundo sensível é uma aparência, é uma ilusão dos nossos sentidos, uma ilusão da nossa faculdade de perceber. Assim como um homem que visse forçosamente o mundo através de uns cristais vermelhos diria: as coisas são vermelhas, e estaria errado; do mesmo modo, quando dizemos: o ser é múltiplo, o ser é movediço, o ser é mutável, o ser é variadíssimo, estamos errados. Na realidade, o ser é único, eterno imutável, ilimitado e imóvel (MORENTE, 1979. p. 74).

Segundo a metafísica platônica, a única maneira de se alcançar o conhecimento verdadeiro é através da dialética, do diálogo crítico. Através do diálogo, nos afastamos da *doxa* – da “opinião que não se reconhece como opinião, mas que se apresenta como certeza, que se baseia em fatos [...] (tomando) como fundamento da certeza aquilo que é parcial, contingente, mutável, passageiro” (MARCONDES, 2007, p. 56) até alcançar a *episteme*, que consiste, de forma geral, no desenvolvimento em nós de uma *intuição intelectual* a que chegaremos quando sairmos do mundo sensível através do diálogo.

Porém, dentro do mundo das ideias há uma relação de hierarquia e, todas elas obedecem à ideia do bem. Isso significa que, sendo influenciado pelo interesse que Sócrates tinha pela moral, ele vai construir sua obra baseada em

[...] uma preocupação com a ciência, a moral e a política. Envolve assim um reconhecimento da função pedagógica e política da questão do conhecimento – podemos definir conhecimento para Platão como a representação correta do real. Sua conclusão é que o conhecimento em seu sentido mais elevado identifica-se com a visão do Bem (MARCONDES, 2007, p. 58).

Ou seja: todas as nossas ações devem ser guiadas pela razão, pelo conhecimento, pela filosofia, para que nós possamos abandonar esse mundo de aparências, que engana e distorce a realidade para conhecer o mundo suprassensível, nos aproximando ao máximo da ideia do bem. A verdade seria transcendente, pois habitaria um outro mundo.

Como foi dito anteriormente, a metafísica engendrou a dicotomia no DNA do pensamento ocidental e desqualificou a aparência diante da essência; atrelou a verdade ao imutável e o falso à sedução e as cores. Segundo Maria Cristina Franco Ferraz, “esse procedimento marcou definitivamente o pensamento ocidental, constituindo as balizas que fundam, de certo modo até hoje, nosso pensamento e nossa práticas discursivas” (FERRAZ, 2007, p. 2)

O questionamento nietzschiano em relação a essa verdade transcendente poderia ser introduzido com a seguinte pergunta: porque o ser humano nega o que vê, cria um outro mundo e coloca a verdade lá? Deleuze nos aponta um caminho quando desenvolve em seu livro *Nietzsche e a Filosofia*:

Se alguém quer a verdade, não a quer em nome do que o mundo é, mas em nome do que o mundo não é. Está claro que “a vida visa a desviar, a enganar, a dissimular, a ofuscar, a cegar”. Mas aquele que quer o verdadeiro quer integralmente depreciar esse elevado poder do falso: ele faz da vida um “erro”, faz desse mundo uma “aparência”. Opõe, portanto, o conhecimento à vida, opõe ao mundo um outro mundo, um além-mundo, precisamente o mundo verídico. (DELEUZE, 1976, p. 45)

Portanto, ao estabelecer a dicotomia entre verdadeiro e falso, a metafísica platônica associa ao verdadeiro a *qualidade* da seriedade, do respeitável. Sendo assim, tudo o que escapasse ao que a metafísica elegeu como a verdade e a razão era associado ao “não-sério”. Maria Cristina Franco Ferraz, em seu livro *Platão: as artimanhas do Fingimento*, expõe como Platão usa essa estratégia para desqualificar a sofística e todo sistema de pensamento que rivalizasse com o seu, arrastando-os para “o campo da filosofia e tornando-os, assim, reféns de um campo conceitual que não lhes dizia necessariamente respeito” (FERRAZ, 2007, p. 2).

A criação das dicotomias enquanto estratégia é engendrada pela metafísica platônica no pensamento ocidental, com repercussões até a contemporaneidade. Ao estabelecer a distância ontológica entre ente mundo e o mundo das Ideias ou Formas, o filósofo criou, em

um mesmo gesto, a divisão e a desqualificação. Assim, Platão desloca toda a potência de criação de mundo da arte e do discurso mimético, os associa à sofística para desqualificá-los, pois apenas serviriam para seduzir e adular os sentidos - já que essas práticas estariam afastadas no mundo das ideias em três graus, *imitando a imitação* do que seria de fato o real. Também julga o discurso mimético como perigoso, pelo risco da “desapropriação da perda de identidade” (FERRAZ, 1999. P.56) fixa que é pressuposta pela crença no sujeito. Portanto, segundo a metafísica platônica, separa-se a essência da aparência e, por conseguinte, o real do ficcional. Ao longo dos séculos subsequentes, a filosofia hegemônica, ao tratar da temática do sujeito, de certa forma ratifica o que fora estabelecido pela metafísica platônica. No que diz respeito ao sujeito, esta separação entre essência e aparência, em que a essência é valorizada em detrimento da aparência, pressupõe-se que, para a identidade, uma essência é fundamental e, sem ela, estaríamos não só abandonados à própria sorte, mas condenados ao erro.

Tendo como base a crítica ao platonismo e engajado em romper com seus pressupostos, Nietzsche estabelece a *máscara* como mais que um conceito, como um regime de privilégio da aparência que exige “uma postura de total esquiva ante a falaciosa pretensão de se alcançar qualquer fundamento, solicitando a entrada em cena de um pensamento que [...], por trás das máscaras, sempre há outras máscaras, e assim indefinidamente” (FERRAZ, 2007. P. 73). Uma presença que toma como compromisso sensível revalorizar a superfície, buscando entendê-la e apreciá-la por sua exterioridade e, assim, abrir-se para a alteridade e para a multiplicidade que, dentro da lógica Platônica, significaria uma ameaça à solidez da nossa identidade. No entanto, essa identidade que nos “caracterizaria essencialmente” anula a possibilidade de deixar-nos afetar e contaminar: outrar-se, nesse caso, é olhar por trás da máscara e ser capaz de enxergar “um mundo mais vasto, mais estranho, mais rico que à superfície, uma profundidade atrás de cada fundo, sob todo ‘fundamento’” (NIETZSCHE, 2001, P. 51), ou seja, outra máscara.

Podemos reconhecer a *máscara* nietzschiana como um recurso de criação específico usado pelas *drag queens* para inventar e reinventar continuamente algo que está fundamentalmente ligado às práticas artísticas: o poder subversivo da máscara se imprime na possibilidade de transformar o corpo em um espaço de pura experimentação, que se deixa afetar e contaminar; abre espaço para uma performance que não precisa de um eu, crente em sujeito e identidade e, para além do estatuto da razão e da verdade, nos tornando capazes de viver plenamente a multiplicidade, a alteridade que só habita no outro. Outrar-se, para Ferraz, é o que acaba com qualquer tipo de “fingimento”, porque permite “experimentar-se de

diferentes maneiras e ocupar diversas posições” (VELOSSO ROCHA, 2008. P. 168), manifestando a potência de uma prática cuja desqualificação – forjada por Platão – cristalizou-se no pensamento ocidental através dos séculos e ainda faz parte da forma como produzimos sentidos e discursos.

Na diluição da desqualificação platônica, ao criar oposições entre essência x aparência, realidade x ficção, profundidade x superfície e associar ao verdadeiro à qualidade da seriedade, o poder subversivo experimentado através do recurso da *máscara* surge na revalorização da superfície e, principalmente, na capacidade de desestabilizar a crença na *seriedade* como característica reservada ao *respeitável*, despejando a força criativa como potência para construir novos mundos e possibilidades através do flerte com o não-sério, com o jogo, com o riso, com a *cosmética*, com as *artes do ornamento*. Tomamos como exemplo de análise o uso da *máscara* enquanto recurso de criação da prática *drag queen* pela sua capacidade, segundo define Butler, com que “a performance [*drag*] desestabiliza as próprias distinções entre natural e artificial, profundidade e superfície, interno e externo – por meio das quais operam os discursos sobre gênero” (BUTLER, 2021. P. 9). No caso da prática *drag*, esse flerte com o riso e a não seriedade é a fagulha que provoca essa desestabilização e a possibilidade de se inaugurar novas produções de sentido (da mesma forma que “rir de categorias sérias é indispensável para o feminismo” (2021)). Como é descrito na introdução do livro *Arrase!*, da RuPaul¹⁶:

No teatro, quando ator sai do personagem e se dirige à plateia, isso é chamado de quebrar a quarta parede. É algo que assusta porque interrompe a ilusão criada pelos atores e a plateia. O mesmo se aplica a esse mundo de aparências que criamos coletivamente aqui na Terra. Assumimos papéis que se tornam nossa identidade, mas diferentemente do ator de teatro, acreditamos que realmente somos os personagens que estamos interpretando [...] Algumas pessoas levam seu papel tão a sério que estão dispostas a matar para se manterem fiéis ao personagem.

A maioria das pessoas não quer acordar da ilusão. É por isso que drag queens fazem tanta gente se sentir desconfortável. Drag queens, essencialmente, tiram sarro dos papéis que as pessoas interpretam. E, ao fazer isso, as drags se tornaram especialistas em paródias, sátiras e desconstruir os papéis sociais. (RUPAUL, 2018.)

¹⁶ “RuPAUL é uma artista, cantora, atriz e compositora norte-americana que ganhou projeção nos anos 1990. (...) explodiu para a fama internacional com o lançamento do CD *Supermodel of the World*, que foi seguido por vários papéis em filmes, um talk show na TV e um programa de Rádio, muitos contratos publicitários (inclusive com a marca de cosméticos MAC), sucesso massivo com a RuPaul Doll™, aparições lotadas em boates, uma biografia best-seller e milhões de dólares angariados para pessoas vivendo com HIV/AIDS. RuPaul atualmente é produtora e apresentadora do programa que é sucesso mundial, *RuPaul’s Drag Race*.” (RUPAUL, 2018)

Nesse comentário de RuPaul, podemos localizar alguns tons da crítica ao comportamento fundamentado e reforçado pelo paradigma do sujeito criado no modelo de identidade platônico que, segundo Nietzsche, “por um instinto de autoconservação, de autoafirmação, no qual cada mentira costuma purificar-se, essa espécie de homem necessita crer no ‘sujeito’ indiferente e livre pra escolher” (NIETZSCHE, 2001, P. 14). Essa crença no sujeito pressupõe uma identidade fixa, o que resulta, conseqüentemente, em “um dos maiores riscos que Platão associa ao campo da mimesis: o perigo da desapropriação da perda da identidade, implicado [...] na performance [...] do ator.” (FERRAZ, 1999. P. 56). O medo da perda da identidade, reforçada por Platão, desconsidera a força criativa como potência para construir novos mundos e possibilidades para se subordinar a um “mau gosto típico de uma ‘vontade de verdade’ a todo custo, a fim de conhecer sua suposta essência” (FERRAZ, 1999. P. 57). Pois, para Nietzsche, se existe algo capaz de nos caracterizar essencialmente, é a nossa vontade de potência e nada além disso.



RuPaul em foto para campanha de divulgação de seu reality show *Rupaul's Drag Race: All Stars 3*
Foto: Divulgação

Uma leitura filosófica do fragmento de RuPaul poderia destacar que o desconforto causado pelas *Drag Queens* vem justamente da sua capacidade de expor a fragilidade da postura desse sujeito que presume o caráter fixo e fundante da identidade ao materializar a

negação da essência, tirando o *sujeito* do centro. Coloca em prática que uma aparência é, ao mesmo tempo, essência, porque uma *drag queen* é a maquiagem, o adorno, o figurino, a peruca, o perfume, os trejeitos. Não somente embaralha o real e o ficcional, assim como cita Rupaul, ao denunciar que todos nós estamos interpretando personagens. A diferença é que acreditamos nesses personagens, como inaugurando um real que é *ao mesmo tempo* ficcional, pois estilizado, performatizado. Importante salientar que não se é *drag* ou se interpreta um *drag*, você *está em drag*, habitando um entrelugar – a ficcionalização de si.

Tomarei emprestada uma análise que Forgiarini faz sobre um trecho de *Aprendendo a viver*, de Clarice Lispector, *arrastando-a* para o nosso contexto a fim de criar um paralelo. No texto, Clarice escreve: “Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o outro dos outros: e o outro dos outros era eu.” (LISPECTOR apud FORGIARINI, 2020. P. 145). O processo de ficcionalização de si não é somente se inserir na criação, ou permitir que a criação compartilhe uma “biografia” com o autor, como um *rastro de verdade* que valida a criação. Aqui, não existe criador e criatura (o eu e o personagem), pois o criador está inserido no processo de criação da criatura e, durante, acaba criando a si mesmo. Esse processo está imbuído de uma “força criativa que, ao criar um outro, deveria seguir “para fora”, cria a si mesma e, assim, segue “para dentro”. Os seus outros, portanto, são demasiadamente eus nesse processo todo” (FORGIARINI, 2020).

No nosso caso, não existe um *eu* fixo que habite o outro criado no processo ou ao qual é possível retornar, mesmo que mudado pelo processo. Nesse entrelugar criado pela ficcionalização de si quando se está *em drag*, algumas máscaras são demasiadamente invadidas por outras máscaras. A dicotomia não tem como ser quebrada porque ela se torna impossível: não é eu ou o outro, não é homem ou mulher, o corpo não é feminino ou masculino - às vezes não é nem humano -, não é sujeito nem personagem, não é ação nem interpretação. É devir, é interação. Mas voltaremos nesse tópico mais adiante.

Partindo do pensamento de Suely Rolnik, o uso da máscara nietzschiana na prática *drag* poderia ser concebida como uma “*estratégia de constituição das formas de expressão* (...) um tipo de estratégia de produção de desejo, com a qual se podem criar os mais variados mundos” (ROLNIK, 2016. P. 181). A prática *drag* é uma forma de expressão que cria a condição e o caminho para o desejo passar de maneira potente ao canalizar um tipo de sensibilidade capaz de instituir novas referências para novos corpos e, conseqüentemente, criar novos mundos onde esses corpos possam transitar. A prática *drag* exige o investimento

naquilo com que não estamos habitualmente acostumados: é necessário um movimento contínuo de abandonar o que foi aprendido, se colocando à disposição apenas da tentativa.

Esse tipo de sensibilidade canalizada pela ficcionalização de si pode se ser comparada à sensibilidade de que o cartógrafo de Rolnik precisa enquanto ferramenta para a realização do seu trabalho: uma atenção que percebe a paisagem mudar enquanto o desenho é feito é necessária para manter a máscara maleável enquanto ela estiver sendo usada. Isso implica que uma vez assimilada essa postura de esquivar da falácia da fixação da identidade pelo uso da máscara, não é uma garantia que essa máscara nunca mais será considerada rosto novamente, ou seja, a potência da máscara poderá ser esvaziada enquanto estratégia de subjetivação, sendo transformada pelo poder hegemônico *em mais uma imagem*, esperando ser visualizada e viralizada na rede social do momento.

1.3. Os riscos da captura das máscaras

Essa captura é comentada por Suely Rolnik em seu texto *Toxicômanos de identidade – Subjetividade em tempos de globalização*. Para Rolnik, os agenciamentos produzidos e promovidos pelo atual estágio do capitalismo globalizado e financeirizado difundem na sociedade identidades *prêt-à-porter*, feitas sob medida para serem consumidas e descartadas com a mesma velocidade que a roupa da moda. Esses sujeitos estariam “dispostos a mitificar e consumir toda imagem que se apresente de uma forma minimamente sedutora, na esperança de assegurar seu reconhecimento em alguma órbita do mercado” (ROLNIK, 1997. P. 2). Herança platônica, as identidades *prêt-à-porter* são um tipo de fusão do desejo nervoso pelo novo, qualquer novo, alimentado pelo capitalismo tardio, mas, ainda assim, preservando um antigo medo de desapropriação instituído pela metafísica:

Ainda que variem as referências e que nos consideremos “fragmentados”, fragmentos supõe necessariamente um todo: mantemos assim a ilusão de uma unidade subjetiva. Não mais uma identidade fixa e sim uma *identidade em metamorfose*, uma *multiplicidade dinâmica de identificações funcionais*: no fundo, há sempre uma ilusão de um fundo (...). Conquistamos a multiplicidade como atributo e não como substantivo: no fundo, continua funcionando uma política de captura do desejo, sempre a impedir que a formação de novos territórios seja a própria passagem e efetuação das intensidades atuais. (...) Propriedade privada de um eu. (ROLNIK, 2016. Pag. 187)

O medo da perda de identidade que poderia ser provocada pelo flerte com as artes do ornamento, atualizado pela globalização, é o medo da desterritorialização de “algum antigo

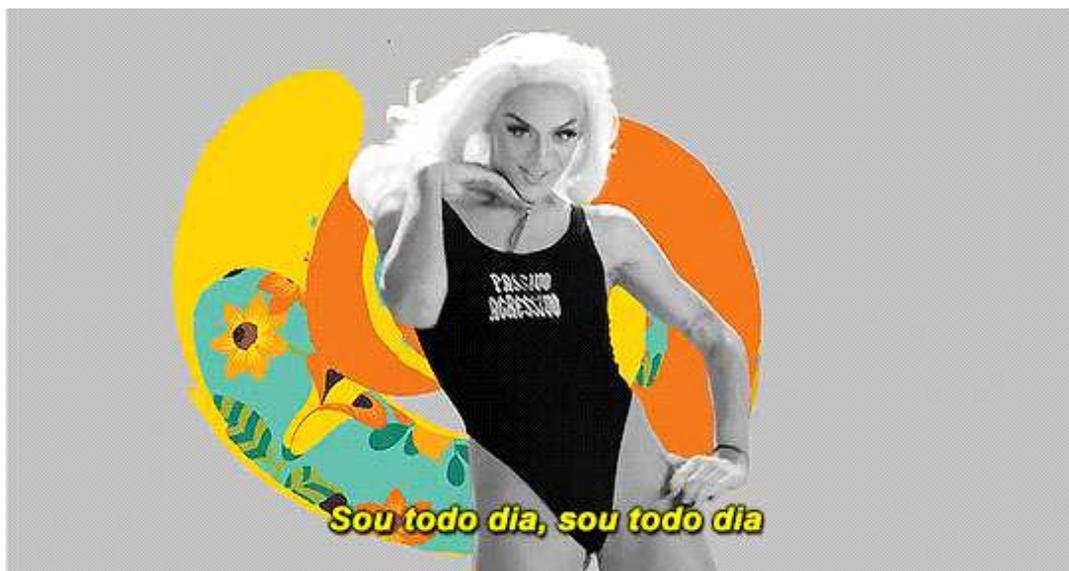
território transformado em essência” (ROLNIK, 2016. Pag. 131). É nesse sentido que as identidades *prêt-à-porter* não estão inseridas na lógica da potência da máscara, mesmo que a faísca produzida por essa potência possa ser futuramente tomada por algum tipo de exploração capitalista, porque nesse modelo a multiplicidade se transforma em um acessório e *outrar-se* se transforma em uma fantasia.

Rupaul, em seu livro *Arrase!*, nos confessa que nunca gostou do Halloween e sua forma de protesto é se montar todo dia, menos dia 31 de outubro. Ela explica: “é uma noite de amadores. Meu ressentimento vem do conceito hipócrita de que tudo bem se fantasiar um dia por ano, mas não nos outros dias” (RUPAUL, 2018). O descontentamento de Rupaul pelas fantasias de Halloween é curiosa por refletir nossa falta de consciência de que todos os dias nos fantasiamos, mas acreditamos que estamos fantasiados apenas um dia do ano. A fantasia é retirar do processo da ficcionalização toda a sua potência de criação subjetiva: é uma vontade de desterritorialização que mantém um território, deixando intacta a centralidade da identidade. Sem riscos, sem perdas.

É a desestabilização exacerbada de um lado e, de outro, a persistência da referência identitária, acenando com o perigo de se virar um nada, caso não se consiga produzir o perfil requerido para gravitar em alguma órbita do mercado. A combinação desses dois fatores faz com que os vazios de sentido sejam insuportáveis. É que eles são vividos como esvaziamento da própria subjetividade e não de uma de suas figuras - ou seja, como efeito de uma falta, relativamente à imagem completa de uma suposta identidade, e não como efeito de uma proliferação de forças que excedem os atuais contornos da subjetividade e a impelem a tornar-se outra. (ROLNIK, 1997. P. 2)

Em uma das músicas mais famosas da *drag* maranhense Pablo Vittar, uma mensagem similar é transmitida: “Eu não espero o carnaval chegar pra ser vadia, sou todo dia”¹⁷. Ao colocar a música da Pablo em contraponto com uma das definições de Suely Rolnik, de que o carnaval tem uma face invisível, um “ritual que acolhe e celebra a desterritorialização e a força criadora do desejo” (ROLNIK, 2016. P. 62), a música ganha uma nova camada de sentido enquanto a reafirmação dessa ficcionalização de si como potência que é um desafio que é vivido diariamente, porque certas pessoas não têm como escolher quais dias ou períodos do ano em sensibilidade será ativada: se manifesta em sua perspectiva de mundo, atravessa a forma de se enxergar e viver a vida, afeta a maneira de usar o corpo.

¹⁷ “Todo dia” é uma das primeiras músicas de sucesso de Pablo Vittar, mas por causa de uma disputa judicial relacionada a direito autoral a sua reprodução está suspensa das plataformas de streaming e não pode integrar o repertório nas apresentações da cantora.



Pablo Vittar no videoclipe de *Todo dia*, Fonte: Reprodução Youtube

Poderíamos assumir aqui que esse tipo de sensibilidade a que nos referimos pode ser treinado através da vivência *queer*, onde um lugar *fora do centro*, fora ou no limite da normatividade, inicialmente é um espaço assustador e perigoso, mas que é, por excelência, o espaço onde surgem novas formas de se experimentar o corpo, o gênero, a sexualidade, a subjetividade:

Queer é tudo isso: é estranho, raro, esquisito. Queer é, também, o sujeito da sexualidade desviante – homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis e drags. É o excêntrico que não deseja ser ‘integrado’ e muito menos ‘tolerado’. Queer é um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência; um jeito de pensar que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do ‘entre lugares’, do indecível. Queer é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina. (LOURO, 2004).

Mas, como já sabemos, essa perspectiva de mundo não é fixa, não está dada e não é um caminho sem volta: é como andar permanentemente em uma corda bamba. Um outro perigo do uso da máscara, comentado por Rolnik, é que esse tipo de prática requer da gente um exercício constante de atenção e reflexão, pois a qualquer momento podemos ser capturados pela produção de sentido hegemônica e, então, a máscara para de funcionar como uma *condutora de afetos* e vira rosto, ou seja, fixa-se em uma crença na essência, na identidade fixa.

E é exatamente daí que partimos para a seleção do material que utilizaremos para tecer nossas discussões. No início do capítulo, comentamos sobre a impossibilidade de se traçar uma

história *drag*, porque a forma como entendemos *drag* é entrelaçada com a forma como entendemos identidade e produzimos subjetividade no contemporâneo. Então, da mesma forma como estamos sujeitos a ser capturados por um dos perfis verificados de alguma identidade *prêt-à-porter*, também estão nossas artistas *drag queens*.

A título de exemplo, resgato um trecho de uma entrevista de Rupaul feita em 2018 ao jornal britânico *The Guardian*. Sua declaração sobre a participação de mulheres, cis ou trans, no reality show *Rupaul's Drag Race*¹⁸ gerou muita polêmica e até hoje é um motivo de discussão dentre os que apreciam essa prática artística:

Drag perde o senso de perigo e ironia uma vez que não é feito por homens, porque é uma declaração social em seu âmbito, um grande foda-se para uma cultura dominada por homens. Então um homem fazer isso realmente é muito radical, pois é uma rejeição da masculinidade por completo. (...) Você pode se identificar como mulher e dizer que está em transição, mas isso muda quando você começa a mudar seu corpo. Isso leva a uma coisa diferente; isso muda todo o conceito do que estamos fazendo. Tivemos algumas garotas que levaram injeções no rosto e talvez um pouco na bunda aqui e ali, mas não fizeram a transição. (THE GUARDIAN, 2018)¹⁹

Eu uso essa declaração em específico por considerá-la uma amostra de alguns dos perigos da máscara. O depoimento de Rupaul gerou controvérsia pois foi considerado contraditório, já que tem origem em premissas que mencionamos anteriormente como sendo uma das grandes forças questionadoras dessa prática.

Primeiramente, a partir dela supõe-se que a expressão de gênero tem de fato algum embasamento no material biológico além do genuíno interesse em ser condutor para o novo; reafirma os mesmos estereótipos de gênero que, inicialmente, se pretendia subverter e denunciar, sugerindo que exista algo essencialmente masculino ou feminino a ser preservado; ironicamente, cria uma *nova* cultura dominada por homens. Mas, no contexto em que esse trabalho está inserido, acredito que a afirmação mais grave que está sendo sugerida é a de que exista algo por debaixo da *drag queen*, e que isso tem alguma obrigação de semelhança com

¹⁸ do inglês “America’s Next Drag Superstar”. O termo faz referência a um famoso reality show de competição para modelos *America’s Next Top Model*, criado e apresentado pela ex-modelo Tyra Banks, em que modelos amadoras competiam por uma carreira como modelos, sendo premiadas com contratos importantes na indústria da moda e beleza, bem como patrocínio de marcas (MEDEIROS, 2015).

¹⁹ “Drag loses its sense of danger and its sense of irony once it’s not men doing it, because at its core it’s a social statement and a big f-you to male-dominated culture. So for men to do it, it’s really punk rock, because it’s a real rejection of masculinity. (...) You can identify as a woman and say you’re transitioning, but it changes once you start changing your body. It takes on a different thing; it changes the whole concept of what we’re doing. We’ve had some girls who’ve had some injections in the face and maybe a little bit in the butt here and there, but they haven’t transitioned.”, no texto original.

um verdadeiro. No entanto, essa declaração é relevante pois reflete o que muitas pessoas que são admiradoras dessa prática artística ainda pensam.

Quando reivindicamos a prática das artistas *drags* como catalizador-condutor da potência da máscara, talvez se possa presumir que, por um dia ter havido a percepção dessa sensibilidade, ter se deixado atravessar e ter agido sobre ela no intuito de multiplicá-la, significa uma garantia de alguma coisa: aí caímos na armadilha de tentar capturar um movimento com o intuito de transformá-lo em essência, num esforço de atrelá-lo ao que somos. Sendo assim, não podemos dizer que possuímos essa sensibilidade, mas que estamos atentos e dispostos a fazer as manutenções necessárias para que essa sensibilidade possa se manifestar na nossa perspectiva de mundo e no mundo que construímos com nossa perspectiva.

Por isso, podemos dizer que a máscara (o artifício) é uma realidade nela mesma: não há nada que seja “o verdadeiro”, no sentido de autêntico, originário – nem em cima, nem embaixo, nem atrás, nem no fundo da máscara. Nem em lugar algum. A procura pelo verdadeiro, aqui, perde até o sentido: revela-se como falso problema. A única pergunta que caberia é se os afetos estão ou não podendo passar; e como. (ROLNIK, 2016; P. 36))

Então, resgatamos uma das provocações que Butler levanta: “Quais práticas culturais produzem uma descontinuidade e uma dissonância subversivas entre sexo, gênero e desejo e questionam suas supostas relações?”. A prática artística desenvolvida por *drag queens* surge do primeiro sentimento de inadequação forçado pela normatividade social através da humilhação e desqualificação, mas que, ao invés de silenciar, é colocado em um movimento de questionamento. Nos apropriando desse sentimento, descobrimos a possibilidade de viver uma vida guiada pela apenas vontade de potência, que não só cria dissonâncias no sistema binário, mas é força motriz pra criação do novo - trazendo pra discussão pontos que vão além das questões de gênero, capazes de fundar novas referências que não compartilham de pressupostos herdados da metafísica. Mas não podemos deixar de complementar que, seja qual for a prática cultural capaz de produzir descontinuidade, deverá permanecer atenta pra não ser capturada por variações das armadilhas de que tentam fugir.

Sendo assim, pavimenta-se um caminho pelo qual é possível fundar relações (consigo e com outros) que não operem segundo a normatividade sufocante e suas identidades pré-fabricadas. Através da vivência e convivência que envolve essa prática artística, somos capazes de criar referências para nós que não estejam pautadas nos pressupostos metafísicos, contaminados por sua ética e moral inalcançáveis. Nessa nova referência, a ética surge do

corpo em sua vontade de potência, forjada individualmente em nossos desejos, constituindo subjetividades capazes de existir no presente:

Aqui chegamos, portanto, a uma forma contemporânea de estética da existência, pois uma arte da existência é uma prática ética voltada a abrir espaços de liberdade dentro dos regimes de poder concretos em que vivemos. O queer se apresenta como espaço de construção de resistência à normalidade, aos limites históricos impostos por meio do biopoder e expressos, sobretudo, pelo dispositivo de sexualidade e seu imperativo heteronormativo. (MISKOLCI, 2011)

Resgatada por Foucault, partindo de elementos da filosofia nietzschiana, existe uma leitura sobre a estética da existência que, rompendo com os dogmas metafísicos, nasceria da vontade de potência. Podemos então considerar que esse novo referencial estaria sendo forjado em uma experiência *queer* da vida, que não se agarra a uma promessa de verdade que habita o limbo, mas como diz Halberstam, que é capaz de imaginar “alternativas existentes para sistemas hegemônicos” (HALBERSTAM, 2020. P.133). Ao desenvolver um argumento que entende a vivência *queer* como um projeto estético formado em torno do fracasso, Halberstam relembra o capitalismo como mais uma camada da não-conformidade, pois em um sistema binário que conecta a ideia de lucro a sucesso, cria-se automaticamente a incapacidade de se acumular capital ao fracasso. Assim, mais uma categoria é indexada no imaginário do senso comum em sua eterna e sufocante busca ao ideal heterossexual, masculino, europeu, branco e classe média (o que, para nós, dentro do contexto que abordamos nesse trabalho, pode ser até um alívio, já que sabemos que toda idealização está fora alcance, logo, inevitavelmente condenada ao fracasso). Diante desse ideal, o corpo e a vivência *queer* representam o fracasso, mas que, dentro do argumento de Halberstam, é a força motriz das narrativas de resistência que são capazes de instituir novos significados de sucesso e felicidade:

O sonho de um caminho alternativo de ser é, com frequência, confundido com um pensamento utópico e então descartado como ingênuo, simplista ou evidente mal-entendido sobre a natureza do poder na modernidade. Ainda assim, a possibilidade de outros modos de ser, outros modos de saber, um mundo com diferentes locais para justiça e injustiça, um modo de ser que dê menos ênfase em dinheiro e trabalho e competição e mais em cooperação, troca e compartilhamento inspira todos os tipos de projeto de conhecimento e não deveria ser descartado como irrelevante ou ingênuo. (HALBERSTAM, 2020. P. 84)

É a partir dessa fala de Halberstam que localizamos a artista *drag queen* como um dos agentes a utilizar instrumentos e estratégias que canalizam essa *estética da existência queer*, transformando-a em uma prática artística de vida enquanto projeto estético. Como

mencionamos anteriormente, nessa perspectiva onde tomamos o corpo como o ponto de partida, a vida é movimentada pela mesma vontade criadora que constitui o sentido de arte - transformando a própria vida em uma obra de arte, cuja estética é ao mesmo tempo sua ética. Para tal empreendimento, segundo Dias, “as técnicas do artista, e principalmente as do poeta e do romancista, podem ser de grande valia, já que elas mostram como é possível escrever para nós um novo papel, um novo personagem com outro caráter” (COSTA, P .119). Resgatando as considerações feitas anteriormente a partir da análise de Forgiarini, essa é uma das formas de se interpretar o processo de criação da performatividade *em drag*: um criador inserido no processo de criação da criatura e que, no caminho, acaba por criar a si mesmo, produzindo constantemente novas narrativas sobre si e sobre o mundo, pois entende que está cercado por ficção - há tanto tempo sendo escrita que nem parece mais ficção, mas que de alguma forma, apresenta brechas pra quem não aceita a narrativa vigente e não aceita estar à mercê dela, pra quem está no movimento (prático) de se tornar o que se é:

“Quem cria o próprio estilo mostra-o para todos. E então podemos considerá-la como tendo uma dimensão para o mundo”. E na medida em que o homem é parte do mundo, “o criador não diferencia o criar a si mesmo, criar os demais e criar o mundo como obra de arte” (DIAS apud COSTA. P. 122).

Na *drag*, o conceito de máscara adquire momentaneamente uma materialidade: ela se faz e refaz, mas não pode ser tirada porque debaixo dela não tem rosto, não tem uma identidade, não tem um porto seguro, tem outra a se formar. Portanto, diante dessa materialidade da máscara, a *dimensão para o mundo* citada por Dias se torna tangível; O entrelugar *drag*, instaurado na percepção de que o temos é presente, o aqui e o agora, ganha territorialidade no estabelecimento da relação *drag* / público, através da percepção do público, por “todos aqueles que por ela passam, interagem e a percebem de alguma forma” (VANDERLEY; REIS. 2017). Nesse breve momento, o projeto de mundo concebido por essa prática artística, com seus valores políticos e sociais, se estabelece enquanto regra, relegando às normas sociais (que até então eram) vigentes com seu o ideal heteronormativo, masculino, branco, europeu e classe média à inexistência ou, então, uma existência que é tão pobre e desprovida de potência, que se se esvai, afogada na humilhação e na desesperança que ela mesma criou.

Assim como escreve Rolnik, todos nós “passamos pelas mais variadas micropolíticas e, em cada uma delas, muda nossa maneira de pensar, sentir, perceber, agir – muda tudo” (ROLNIK, 2016). E, para aqueles que habitaram esse entrelugar, um território inventado que não conhece a distância física, já que essa relação *drag* / público pode se estabelecer a partir

dos episódios de um programa mundialmente assistido ou em performances experimentais em boates de pequenas cidades no interior do estado, fica a certeza de que é possível existirem outras formas de ser e estar no mundo e que também existem outros mundos nos quais esses corpos podem habitar e existir em suas plenas potências.

2. A arte *drag* de redefinir conceitos

A partir das reflexões levantadas pelo levantamento teórico trabalhado no capítulo anterior, abordaremos alguns momentos da prática artística de *drag queen* que, através da música, encontram o meio para materializar algumas das redefinições conceituais.

No primeiro segmento, a apresentação da música *HERstory of the World*, parte do reality show *Rupaul's Drag Race*, é ponto de partida para as reflexões. Nela, 7 artistas interpretam figuras históricas através de suas *drags*, fazendo um pout-pourri de referências para colaborar com a ressignificação dessas figuras e contribuindo para a apropriação dessas narrativas de força pelas novas geração.

No segundo segmento, são abordados exemplos de como a prática *drag* utiliza da força da máscara e da criação de si para redefinir as relações de estruturas familiares, de trabalho e de auto narrativa.

No terceiro seguimento desse capítulo, faço a comparação entre obras das *drag queen* Gloria Groove e Bob The Drag Queen para refletir sobre como os símbolos de status e forma de consumo permeiam a música contemporânea e, conseqüentemente, a produção de subjetividade dos jovens no contexto do capitalismo tardio.

No quarto e último segmento, utilizamos a música e clipe da canção *Your Make Up Is Terrible*, da *drag* Alaska Thunderfuck 5000

2.1. *HERstory of the World*: redefinindo a história

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

Em um número musical presente na segunda temporada da edição especial *Rupaul's Drag Race: All Stars*, cujo elenco é composto por ex-participantes que se destacaram em suas temporadas, nomeado de *HERstory of the World*, as sete participantes foram desafiadas a interpretar figuras históricas icônicas, executando uma coreografia e dublando uma música original do programa. A proposta era resgatar o imaginário popular ligado a essas personagens conhecidas por suas formas particulares de força e coragem, dando um verniz *drag* para cada uma delas.



A Drags Roxxy Andrews, Detox, Alaska, Katya, Ginger Minj, Alyssa Edwards e Phi Phi O'hara como Evita Péron, Maria Antonieta, Eva, Princesa Diana, Catarina A Grande, Annie Oakley e Helena de Troia, respectivamente, ao final do número *HERstory of the world*, exibido no 3º episódio da 2ª temporada de *Rupaul's Drag Race All Stars*. Fonte: reprodução Amazon Prime

A introdução da música é cantada por Michelle Visage – jurada fixa do *reality show* desde a 3ª temporada do programa –, interpretando um Deus um pouco diferente do que conhecemos: “Quem é a vadia mais malvada da história? Bem, quem sou eu para julgar?”²⁰

Criando uma sátira da música POP do início do século XXI e trazendo uma alusão à sua maior representante, o primeiro verso nos conta sobre Eva com uma voz que imita a de Britney Spears. Nessa versão, a primeira mulher da história segundo a tradição judaico-cristã, faz uma piada com o chavão da direita homofóbica de que “Deus criou Eva e Adão, não Ivo e Adão”²¹, enquanto dança com os dois com a cobra enrolada em seu pescoço – uma dupla referência à ardilosa cobra que convence Eva a comer o fruto da árvore proibida e também à memorável performance de Britney Spears na premiação do canal MTV, *Video Music Awards* em 2001, na qual ela entrou no palco carregando uma serpente em seus ombros. Acredito que a associação dessas duas figuras históricas seja interessante, já que ambas, em determinado momento, entraram para a história como vítimas de um forte julgamento e condenadas à exclusão.

Após anos de um sucesso estrondoso, sendo aclamada como *princesinha do Pop*, Britney já vinha enfrentando problemas emocionais durante o final dos anos 2000 que

²⁰ “Who's the baddest bitch in herstory? Well who am I to judge?”, em tradução livre para o português. A gíria *bad bitch* não tem tradução para a língua portuguesa, mas seria uma forma de subverter a conotação pejorativa da gíria *bitch*, associando à ideia de alguém que se destaca por sua singularidade, atitude destemida, personalidade única, estilo ímpar, personalidade.

²¹ “God made Adam and Eve, not Adam and Steve”, em inglês.

culminaram em um surto no ano de 2007, onde ela foi fotografada raspando o cabelo e virou capa de todos os jornais e tabloides. Após o ocorrido, ela perdeu a guarda dos filhos e foi colocada sob curatela do pai, James Spears²², que durou aproximadamente 12 anos, nos quais Britney ficou afastada da mídia e somente aparecia quando era forçada ou ameaçada por seu pai e equipe.



A *Drag Queen* Alaska Thunderfuck 5000 personificando a figura bíblica de Eva, usando como referência a famosa performance de Britney Spears no VMA's 2001. Fonte: Reprodução Amazon Prime

²² Curatela, do inglês *conservatorship* “É uma medida extrema para ser utilizada somente em adultos que não têm a possibilidade de tomar decisões por si mesmos. Geralmente, se aplica a idosos com Alzheimer e outros tipos de demência, e pessoas adultas com outros problemas a longo prazo como danos cerebrais.” Britney foi a primeira grande celebridade a enfrentar publicamente esse tipo de processo. Disponível em <<https://brasil.elpais.com/cultura/2020-07-23/a-dificil-vida-de-britney-spears-que-ainda-fatura-milhoes-mas-vive-com-1500-dolares-por-semana.html>> Acesso em: 04/02/2023



Imagem da performance de Britney Spears na premiação VMA de 2001, promovida pela emissora MTV. Fonte: Google Imagens

O segundo verso foca na figura mitológica grega de Helena de Troia, conhecida por ser tão bonita que motivou uma guerra de dez anos entre Grécia e Tróia, ao abandonar o Rei Menelau por Páris, filho do Rei Príamo de Troia. Nesta parte, a melodia da música ganha gritos guturais e solos de guitarra bem no estilo Heavy Metal, criando um contraponto para jogar com o imaginário de belo e imaculado que é atribuído a essa personagem.



Phi Phi O'hara interpreta Helena de Troia



Pintura *Helen of Troy*, da artista britânica Mary Evelyn De Morgan. Fonte: Google Imagens

Em seguida, vemos as apresentações de Ginger Minj como a Imperatriz russa Catarina, a Grande, sendo lembrada por longa lista de ex-amantes – tomando como fio condutor do seu verso o boato de que teria morrido tendo relações sexuais com um cavalo, parte de um processo de difamação supostamente conduzido por seus adversários políticos; de Detox como Maria Antonieta, a última rainha da França antes da Revolução Francesa, no final do século 18, mencionando a frase atribuída a ela como a solução perfeita para causar nas redes sociais: Se arrume e poste “Pois que comam bolo!”; A próxima é Alyssa Edwards como Annie Oakley, integrante do show itinerante *Buffalo Bill’s Wild West* e conhecida por impressionar o público pela sua maestria com as armas.



Detox interpreta a versão *drag* de Maria Antonieta. . Fonte: Reprodução Amazon Prime



Pintura de Maria Antonieta durante coroação em 1775. Fonte: Getty Images



Ginger Minj como Catarina, A Grande. . Fonte: Reprodução Amazon Prime



Pintura de Jean-Marc Nattier da imperatriz Catarina I da Rússia, popularmente conhecida como Catarina, A grande. Fonte: Google Imagens



Alyssa Andrews acerta em cheio ao apresentar sua leitura *drag* de Annie Oakley. Fonte: Reprodução Amazon Prime



Retrato de Anna Oakley segurando fuzil para o Buffalo Bill's Wild West Show. Foto: Getty Images

Eva Perón, primeira dama argentina, é interpretada nesse ato por Roxxy Andrew. O verso exalta as características pelas quais Evita se tornou essa figura tão querida pelo povo argentino em comparação com a famosa atuação de Madonna no filme-musical *Evita*, do diretor Alan Parker. Um detalhe interessante sobre a roupa usada por Roxxy é que a referência usada para construir foi o figurino usado por Madonna durante a música mais famosa do musical: *Don't Cry For Me, Argentina*



Três camadas de Evita: Na primeira imagem, a *drag queen* Roxxy Andrews interpreta Eva Perón; Abaixo, imagem do musical *Evita*, estrelado pela cantora Madonna, em 1996. Por último, imagem de Eva Perón saudando o povo argentino durante discurso em 1951. Fonte: Google Imagens

Finalizando o número, Katya nos apresenta sua Princesa Diana *drag*, vestida de noiva fazendo referência ao marco cultural que foi o casamento real entre Lady Di e Príncipe Charles, enquanto o verso aborda o turbulento divórcio do casal. Katya traz em sua performatividade a quebra de expectativa que é característica da figura criada em torno de Diana a partir de seu casamento e por consequência da perseguição impiedosa do público e da mídia.

Em decorrência de seu relacionamento com Príncipe Charles, sucessor ao trono da Família Real Britânica, Diana Spencer acabou recebendo toda atenção midiática que era destinada aos membros da realeza, passando a ser alvo dos jornais e tabloides. Apesar de sua incrível popularidade entre o público, tendo sido chamada de “Princesa do Povo”, a grande maioria das manchetes dedicadas a ela tinham um viés “neutro ou negativo”, como define a pesquisa de Nunes e Andrade (NUNES; ANDRADE. 2023. P.5). O assédio por parte da mídia e perseguição por fotógrafos, com grade foco na sua aparência e nas traições e brigas, levaram ao pedido de divórcio e afastamento do que seria sua vida pública: uma decisão completamente disruptiva, principalmente por se tratar de uma família real – à título de exemplo, uma das manchetes do tabloide britânico Daily Mail definiu-o como um duplo divórcio, por estar se separando de Charles e também do título de princesa.

Katya escolhe como referência para a vestimenta de sua performance remeter ao icônico vestido de noiva usado por Lady Di em seu casamento – um evento histórico mundialmente televisionado e que marcou também a moda, influenciando uma geração de noivas com suas mangas bufantes e volume dignos de uma princesa. No decorrer da performance, Katya arremessa a coroa e finalmente dá os dois dedos do meio que Diana simbolicamente deu à família real.



Nas duas imagens de cima temos Katya interpretando a Princesa Diana; Na imagem de baixo, uma foto de Lady Di no dia de seu casamento com Príncipe Charles, em 1981. Fonte: Amazon Prime / Getty Images

A faixa original ainda conta com outros versos sobre Cleópatra, Joana D'arc, Frida Kahlo que não foram representados no programa.

Assim como foi mencionado no início do capítulo anterior, a partir da minha pesquisa de bibliografia sobre o tema, encontrei autores que tentavam construir uma história *drag*, buscando em quais momentos ou lugares do mundo existiram práticas semelhantes de travestimento ou tentaram até mesmo construir uma espécie de linha do tempo para traçar as origens da *drag queen* como conhecemos hoje, muitas vezes sem deixar explícito que elas talvez pudessem ter significados radicalmente diferentes dos quais damos atualmente para essa prática.

Durante o final do século XIX e início do XX, a *drag* “embarca no seu Ford Model T²³ rumo à Era do Jazz²⁴” e começa a tomar os contornos que conhecemos nos dias atuais: ganhando a influência do glamour e da espetacularidade característicos do teatro musical e do imaginário criado pelo cinema hollywoodiano, a *drag queen*, além de cantar, dançar e improvisar pequenos números, começava a “personificar grandes mulheres da vida real como parte do seu repertório” (AMANANJÁ, 2015 P. 15).

No pós-guerra, há uma modificação na forma como a *juventude* é percebida, começando a ser vista como uma “nova geração” e disputada pelo mercado como público-alvo, o que promoveu “mudanças na economia, na produção e consumo cultural, nos costumes e nas relações sociais. [...] Formas e locais de entretenimento, roupas, comidas e bebidas confeccionadas especificamente para satisfazer as “necessidades” dos adolescentes” (FREIRE FILHO, 2009. P. 29) – logo, uma geração inserida em um contexto embebido pela influência dos movimentos de vanguarda e das *subculturas*, pela música, pelo “surgimento da televisão, do cinema, da cultura pop e do movimento gay e feminista [que] abriam espaço para uma outra possibilidade de *drag*” (AMANANJÁ, 2015 P. 14). Na música, artistas canalizaram a energia *drag* para abusar da extravagância e acabaram criando um espaço dentro da mídia convencional onde tabus poderiam ser quebrados:

Elvis usava ternos dourados de lamê e enchia os cílios de rímel. Little Richard cantava ‘Tutti Frutti’ com um topete imenso e o rosto coberto com maquiagem pancake, e James Brown usava blusas de chiffon com a barriga toda de fora. (DOONAN, 2019. P.6)

No final dos anos 60 e início dos 70, essa energia *drag*, glamourosa e andrógina, influenciou artistas como Rolling Stones, Jimi Hendrix, Marc Bolan e, principalmente, David Bowie. Nos anos 80, presente em figuras como Annie Lenox (do duo *Eurythmics*), Grace

²³ Apesar dos primeiros carros e montadoras surgirem no final do século XIX, o *Model T*, vendido pela Ford Motor Company entre os anos 1908 e 1927, ganhou a fama de primeiro “carro popular” da história e simboliza o início da era dos automóveis. (HISTORY.COM EDITORS, 2010a)

²⁴ Era do Jazz é o termo usado para definir o período em que o Jazz e seu estilo de dança ganharam popularidade nos Estados Unidos, nas décadas de 1920 e 1930 (HISTORY.COM EDITORS, 2010b)

Jones, Boy George (vocalista do *Culture Club*), Peter Burns (vocalista do *Dead or Alive*), Madonna e nas bandas Twisted Sisters e Def Leppard. (DOONAN, 2019).



Imagens de Mick Jagger, vocalista do Rolling Stones; David Bowie, nas imagens de divulgação do álbum *Alladin Sane*; Madonna; Annie Lennox, da banda The Eurythmics; Twisted Sisters, banda de heavy metal norte-americana.

Fonte: Google Imagens

Segundo Doonan, a explosão da contracultura e a disseminação desses elementos para além do interior das casas noturnas nova-iorquinas fez com que as *drags* criassem novos espaços e formas para o ativismo *drag*, apesar de o assédio e preconceito continuarem. (DOONAN, 2019. P. 210). Nessas décadas, por exemplo, surgem grupos como *The Cockettes*²⁵, *The Sisters of Perpetual Indulgence*²⁶ e *The Radical Faeries*²⁷. No Brasil, grupos

²⁵ *The Cockettes* foi um grupo teatral fundado em 1969, formada por artistas da comuna Kaliflower, em São Francisco. Pioneiros por sua “gênero de performance drag deliciosamente amador do tipo faça você mesmo”, ganharam atenção nacional com seus shows pouco ensaiados e politicamente orientados.

²⁶ *The Sisters of Perpetual Indulgence* surgiu em 1979, também em São Francisco, para combater a intolerância religiosa em relação à comunidade LGBTQIA+. O grupo mistura a performance *drag* com imagens religiosas para questionar com muito humor assuntos como sexualidade, gênero e moral, mas principalmente, angariar fundos para caridade.

²⁷ *The Radical Faeries* é um movimento fundado no final dos anos 70 em São Francisco, Califórnia, incorporando muitos aspectos da contracultura, como o ambientalismo, espiritualidade, vida comunitária e amor

como os *Dzi Croquettes*²⁸ enfrentam turbulência política ainda maior, devido à ditadura militar instaurada no Brasil entre 1964 e 1985 – mas que deixou cicatrizes profundas na nossa sociedade, até hoje mal cicatrizadas.



Em ordem: The Cockettes, The Sisters of Perpetual Indulgence, The radical Faeries e Dzi Croquettes. *Fonte: Google Imagens*

Em seu livro, *Drag: a History of Female Impersonation in the Performing Arts*, Roger Baker define que a partir dos anos 70 são “estabelecidas duas vertentes de *drag queens*: aquela que criava a personagem cômica e as que se espelhavam em grandes divas do pop” (AMANANJÁS, 2015. P. 18).

Porém, é em meados dos anos 80 que surge o grande marco na história *drag*: o festival *Wigstock*, que acontecia anualmente no dia do trabalho nos arredores do Tompkins Square Park, no bairro East Village, e acabou virando filme lançado em 1995.

O *Wigstock* foi o catalisador para tudo o que se seguiu, incluindo Deee-Lite, Sister Dimension, Taboo! Lady Bunny e, - que rufem os tambores - RuPaul. Esta era pós-punk semeia um crescimento explosivo em um novo tipo de cultura *drag queen*. De repente, *drag* tornou-se muito mais descolado, mais inteligente, sim, pós-moderno. As *drag queens*

livre. Seu viés antissistema e antimaterialista é o eixo da revolução *queer* que o grupo propõe. O movimento segue até os dias de hoje presente em diversas *Paradas Gay* ao redor do mundo.

²⁸ *Dzi Croquettes* foi um grupo de teatro fundado na década de 70, no Rio de Janeiro, que utilizava o teatro, a música e a dança, aliados a uma estética exuberante e nada conformativa de gênero, para criticar a ditadura.

glamurosas começaram a pastar nos aspectos perversos da cultura pop, misturando-os e vomitando-os de volta para o público com um saber vigoroso. Judy e Marilyn eram boas referências para o antigo público gay bebedor de gin de 1950, mas a geração Wigstock ansiava por novas fontes de inspiração.
(DOONAN, 2019. P. 33)

Em entrevista, *Taboo!*, uma das fundadoras dessa nova cena *drag*, comenta o caráter disruptivo que estava efervescendo naquele momento: “Todas as *queens* da geração *Wigstock* inventaram a roda do *drag*, antes era o *drag* clássico. Você era Shirley Bassey ou Diana Ross.” (APPLER, 2019).

Mas é em 1993 que um marco importante para o nosso recorte temático acontece: tomando as rédeas na história da música *drag*, é nesse ano que acontece o lançamento do álbum de estréia de RuPaul, “*Supermodel Of The World*”, que, segundo a *Billboard*, “foi de celebridade da vida noturna nova-iorquina para algo além de uma *drag queen* dublando músicas dos outros” (BILLBOARD, 2018). *Supermodel (You Better Work)*, single que dá nome ao álbum, alcançou a posição 45 no chart *Billboard Hot 100*, se tornando “um dos hinos pop-house mais marcantes dos anos 90” (2018). Mais de 15 anos depois do sucesso de *Supermodel Of The World*, RuPaul “mudou a cultura com seu reality-show de competição *RuPaul’s Drag Race*” (2018), estreando em 2009 o programa de televisão em que *drag queens* passam por provas e desafios pelo título de *Próxima Super Estrela Drag da América*²⁹. Essas provas e desafios consistem em qualidades consideradas relevantes “ao universo *drag* como a criação de looks, dublagem, canto ao vivo, atuação, coreografia, dentre outros desafios que se repetem semana a semana.” (REIS; FERREIRA, 2017, P. 6).

Toda temporada do programa tem um desafio em que as finalistas devem compor e cantar um verso para uma música, demonstrando, assim, que, além da dublagem e do canto, as habilidades de criação e interpretação de canção original são valorizadas como um atributo importante para ser considerada uma *drag queen* “completa”.

É importante registrar que, obviamente, existem outras *drag queens* importantes que realizaram trabalhos com música autoral antes de RuPaul com *Supermodel*, como é o caso de Divine, “famosa por suas músicas e filmes do cinema underground estadunidense” (SILVA, 2019) e também das outras *queens* que compartilharam o cenário do *Wigstock* juntamente com RuPaul. Porém, atualmente, a produção autoral musical de *drag queens*, além de ser mais numerosa e diversa, ocupa um lugar cada vez maior na mídia convencional.

No começo dos anos 2000, se tratando do cenário internacional, Reis e Ferreira citam

²⁹ Do inglês *America’s Next Drag Superstar*. O termo faz referência ao famoso reality show de competição de modelos *America’s Next Top Model*, criado e apresentado pela ex-modelo Tyra Banks (MEDEIROS, 2015).

Courtney Act como expoente de *drags* no cenário musical. A *drag queen* australiana ganhou notoriedade por participar do *Australian Idol* – a versão australiana do show de talentos voltados para a música, *American Idol* – participando das audições duas vezes na mesma temporada, sendo rejeitado como Shane Janek (o intérprete) e voltando no dia seguinte para se apresentar nas audições como *Courtney Act*, garantindo uma vaga para continuar na disputa (terminando em 13º lugar geral do programa). Após a participação no programa, Courtney continuou sua carreira musical, lançando singles e participou da 6ª temporada do *Rupaul's Drag Race*, exibida em 2014.

Courtney Act e Adore Delano são dois exemplos de *drags* que entraram para o programa *Rupaul's Drag Race* e que já tinham uma experiência prévia como intérpretes musicais. Vale notar que o inverso é mais recorrente, ou seja, que as participantes façam sua estreia como cantoras após saírem do programa – como é o caso de Alaska, participante da quinta temporada regular de *RuPaul's Drag Race* e vencedora da segunda temporada do *RuPaul's Drag Race All Stars*.

Sendo assim, o sucesso do *reality show Rupaul's Drag Race* após sua estreia em 2009 causou um impacto cultural tão grande no mercado que, além de abrir espaço para que outras produções audiovisuais fossem financiadas, também apresentou para um público maior as infinitas possibilidades que a prática *drag* oferece para seus artistas. Ou melhor, apresentou uma perspectiva *drag* sobre produção audiovisual e abriu espaço para que outras artistas também pudessem exercer e contribuir com sua própria versão.

Portanto, diante dessa tentativa de contextualização histórica, compartilho com vocês a minha visão da história *drag* como um prisma, pois quando nos dedicamos a torná-la nosso objeto de estudo, a luz sobre ela projetada acaba se refletindo na narrativa hegemônica da história como tradicionalmente é construída e ensinada, mas o restante da luz que atravessa o prisma se divide em diversas outras narrativas, nos dando a oportunidade de acessar esse objeto por diversos caminhos.

Acredito que um equívoco muito comum quando se é um contemporâneo é o de olhar para o passado com os olhos do presente, sem buscar entendê-lo em seu contexto, em seus significados, em seu *zeitgeist*. Então, seja seguindo uma linha histórico-social que se propõe a promover um melhor entendimento sobre como diversos acontecimentos e diferentes grupos deram a forma para como significamos e compreendemos o mundo, e conseqüentemente, a prática de artistas *drags* na atualidade, seja olhando para diversos fatos históricos e buscando no passado – nos erros, nos acertos, nas experiências – ferramentas para construir maneiras mais potentes para encarar o hoje e construir um futuro, essa prática artística nos presenteia

com uma nova forma de enxergar a história. Com suas infinitas camadas, subtextos e referências, podemos olhar para esse passado de forma multidisciplinar, inventando uma *narrativa drag da história*, que não tem o compromisso em achar uma origem ou resgatar um significado, mas que busca os indicativos para a invenção de um novo mundo com novas imagens e significados. Esta é, inclusive, a inspiração de leitura da história implicada no conceito de genealogia, de Nietzsche.

2.2. ***YOU CAN CREATE YOURSELF: redefinindo a família, o trabalho e a autonarrativa***

Existem aspectos dentro da possibilidade de criação de si que a prática *drag queen* proporciona que vão além da construção visual, mas que também fazem parte construção estética. Um passo importante é o nome da *drag*. As inspirações são muitas e as possibilidades são infinitas.

Uma observação muito importante sobre o universo *drag* é que, geralmente quando alguém está começando a se montar e entendendo quem será essa persona, é possível que ela receba o auxílio de alguma *drag* mais experiente que possa amparar nos seus *primeiros passos* e, como define Gadelha (2010. P. 2), “para que esta o ensine a “montar” e utilizar um corpo. Quando isso acontece, é comum que a *drag queen* preceptora se torne mãe da pessoa iniciada, se esta assim quiser.” Nesses casos, formam-se as famílias ou *haus*. Como comenta Skyysime, quem fundou a *Haus Of Carão*:

Acho que família, seja drag ou não, é um espaço metafísico de lar, quando a gente fala de pessoas LGBTQs, muito frequentemente são indivíduos que não têm uma relação tão boa ou de confiança com sua família de criação e acabam procurando em outros espaços essas relações familiares [...] As Haus são esses sistemas de família que vão unindo a gente, seja por precisar de suporte, ajuda com montagem, no dia a dia mesmo, alguém pra te ouvir, te ensinar, debater coisas importantes, são espaços subjetivos de afeto. Então, dentro da minha Haus eu sempre tento deixar muito amarrado essa questão do afeto, de realmente sermos família uns pros outros, estarmos lá no suporte no dia a dia (D'ARC, 2023.)

Uma família ou Haus é núcleo de pessoas que podem ou não compartilhar o mesmo sobrenome de *drag*, mas que se apoiam e se ajudam. Também podem possuir um tipo de estilo ou alguma especialidade (como, por exemplo, membros dessa família treinam mais suas habilidades na dança ou compartilham do estilo mais glamouroso ou voltado para concursos). É comum que possuam uma matriarca, a Mãe Drag, uma figura de referência que ensina as técnicas e ajuda nessa iniciação e que os integrantes se chamem como irmã, tia, etc. Mais à frente veremos mais sobre a origem dessa prática ao abordamos a cultura de Ballroom.

No que diz respeito ao nome, a escolha pode conter trocadilhos de duplo sentido, como é o caso de *Ginger Minj*³⁰ (o Minj tem a mesma pronúncia da palavra *minge*, que é uma gíria em inglês para o órgão sexual feminino. Logo, seu nome completo seria o órgão sexual feminino ruivo) ou *Penny Tration*³¹ (Que lido rapidamente soa como *Penetration*, em tradução pro português, penetração) ou jogos de palavras, como, por exemplo, *Sharon Needles*³² (Quando pronunciado de forma rápida, seu nome soa como *sharing needles*, ou, em português, *compartilhando agulhas*³³) e *Courtney Act*³⁴ (a pronuncia de seu nome com o sotaque australiano acaba soando como *caught in the act*, ou *pega no ato*, em tradução para o português).

³⁰ Ginger Minj ganhou uma grande notoriedade ao participar e ser uma das finalistas da 7.^a temporada do *reality show RuPaul's Drag Race*.

³¹ Apesar de ter sido a primeira eliminada da 5.^a temporada de RPDR, ficou famosa justamente pelo trocadilho no nome que sempre chama a atenção

³² *Sharon Needles* se tornou uma das favoritas entre os fãs ao participar da 4.^a temporada de RPDR, da qual saiu vitoriosa. *Needles* faz parte do grupo de *drags* que lança músicas autorais e será em breve citada neste trabalho.

³³ O compartilhamento de agulhas é uma prática entre usuários de drogas injetáveis contraindicada por órgãos de saúde e especialistas da área, sendo inclusive uma das razões para se ampliarem os estudos e ações preventivas ligadas a uma política de Redução de Danos. (CARILHA DE REDUÇÃO DE DANOS DO ESTADO DE SP, 2008)

³⁴ *Courtney Act* é uma drag queen australiana ganhou notoriedade por participar do reality show musical *Australian Idol*, participando das audições duas vezes na mesma temporada, sendo rejeitado como Shane Janek e voltando no dia seguinte para se apresentar nas audições como Courtney Act, garantindo uma vaga para continuar na disputa. Após a participação no programa, Courtney continuou sua carreira musical lançando singles e participou da 6.^a temporada do *Rupaul's Drag Race*.



Em sentido horário: Ginger Minj, Penny Tration, Sharon Needles e Courtney Act. Fonte: Google Imagens

Há quem mantenha o mesmo nome “oficial”, como é o caso de Pablo Vittar e Grag Queen (uma abreviação do seu nome de batismo, Gregory, que faz um trocadilho com a palavra *drag*) ou escolha um nome aleatório. Também há quem faça referência a outros artistas, personagens ou até marcas. Aqui cito, a título de exemplo, as *drags Lorelay Fox*³⁵ (que já declarou em entrevista a inspiração na protagonista da série *Gilmore Girls*), *Enorma Jean*³⁶ (o nome faz uma alusão ao nome de batismo de Marilyn Monroe, Norma Jean, ao mesmo tempo que faz um trocadilho com a palavra italiana *enorma*, que traduz para o

³⁵ *Lorelay Fox* é uma drag queen brasileira que ficou famosa por produzir conteúdo para plataformas de streaming em vídeos para o seu canal no Youtube e para o Podcast *Para Tudo*. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/splash/noticias/2022/04/09/meu-nome-de-drag-foi-inspirado-em-gilmore-girls-conta-lorelay-fox.html>> Acessado em 13/3/2023

³⁶ *Enorma Jean* é a participante da 1ª temporada do *Drag Race Italia*, um spin-off oficial da franquia *RuPaul's Drag Race* <https://draglicious.com.br/2021/12/16/whos-that-queen-enorma-jean/>

português como enorme) e ela, que dispensa qualquer apresentação, *Silvetty Montilla*³⁷ (que leva a famosa marca de rum como sobrenome *drag*).



Pablo Vittar, Greg Queen, Lorelay Fox, Enorma Jean e Silvetty Montilla.

Nesses casos, geralmente, a escolha do nome costuma ir além somente da homenagem, mas fazem referência a algum aspecto ou característica daquela persona, então também dizem muito sobre os traços de sua personalidade ou sobre as referências de estilo de

³⁷ *Silvetty Montilla* é uma das maiores *drag queens* brasileiras e referência para o movimento LGBTQIA+ no país. Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=NtQ9L7FNp9g>> Acesso em 27/12/2023

roupa e maquiagem que aquela *drag* irá usar. Aqui uso como exemplo a *drag queen Trixie Mattel: trixie*³⁸, em inglês, é um termo pejorativo para mulheres com o estereótipo de alpinista social, obcecada por casamento e oportunista. Seu intérprete, Brian, conta em entrevistas que seu padrasto costumava chamá-lo assim durante a sua infância - em Milwaukee, no Wisconsin – por seus trejeitos *femininos* e quando começou a fazer *drag*, quis ressignificar o termo para si. Já o Mattel vem da fabricante de brinquedos mundialmente conhecida por produzir a boneca Barbie, que é uma grande inspiração para a persona *Trixie Mattel*, tendo influenciado-a tanto esteticamente quanto na construção da personagem em si.³⁹ Podemos entender ainda mais sobre as influências que compõem sua estética e personalidade através da música *Backwoods Barbie*. Regravada por Trixie para seu documentário musical *Moving Parts*, a faixa foi lançada originalmente por Dolly Parton – outra grande inspiração para a construção da persona *Trixie*:

Eu cresci pobre e esfarrapada, apenas uma simples camponesa
Eu queria ser muito mais do que qualquer coisa no mundo
Como a Barbie ou as modelos no catálogo Fredricks
De trapos a desejos, nos meus sonhos eu poderia ter tudo

Eu sou apenas uma Barbie sertaneja, muita maquiagem, muito cabelo
Não se deixe enganar por pensar que os produtos não estão todos lá
Não deixe que esses cílios postiços o levem a acreditar que
Eu sou tão superficial quanto pareço porque sou verdadeira e profunda

Eu sempre fui mal interpretada por causa da minha aparência
Não me julgue pela capa, porque eu sou um bom livro
Então leia o que quiser, mas veja-me como eu sou
A minha aparência é apenas a ideia de glamour de uma garota do interior

Eu sou apenas uma Barbie sertaneja em um sutiã e salto alto
Eu posso parecer artificial, mas onde conta eu sou real
E eu estou toda arrumada e esperando uma chance de provar meu valor
E até Barbies do sertão tem seus sentimentos feridos
(*BACKWOODS BARBIE, Dolly Parton*)

A escolha dessa música para gravação em seu documentário é importante, pois nos dá muitas pistas sobre quem é *Trixie*, como essa personalidade é construída: primeiramente, a influência substancial da cantora Dolly Parton, que podemos dizer fazer parte do DNA da *Trixie Mattel*, como ela mesmo declarou em inúmeros momentos de sua carreira; a influência

³⁸ “the social climbing, marriage-minded, money-hungry young ladies that seem to flock to the upwardly-mobile neighborhood of Lincoln Park”. Disponível em: < <https://web.archive.org/web/20070421225031/http://indignantonline.com/humor/trixie.htm> > Acesso em: 15/11/2023

³⁹ Trixie Mattel conta sobre a origem de seu nome. Disponível em: < <https://www.milwaukeeemag.com/qa-trixie-mattel/> > Acesso em: 11/3/2023

da música country em sua produção artística; também faz um poderoso paralelo sobre a relação da performance do feminino *por mulheres*.

Dolly Parton é uma compositora, cantora e atriz norte-americana. Compôs as faixas *I Will Always Love you* (posteriormente regravada por Whitney Houston), *Jolene* e *9 to 5*. Para além de suas composições, Dolly é muito conhecida por sua aparência extravagante, sempre usando perucas volumosas, muita maquiagem, unhas postiças e roupas exuberantes. Em entrevista ao jornal britânico *The Sun* sobre as inspirações para escrever *Backwoods Barbie*, ela chegou a comentar sobre essa escolha estética, que combinava mais com a extroversão que ela sentia e que acreditava que essa aparência ajudou a sua carreira, apesar das críticas: “Eu provavelmente não teria ninguém prestando tanta atenção em mim como compositora. Eu nunca teria tido a chance de colocar meu pé na porta se não fosse essa *freak*, para começar.”⁴⁰



A referência da boneca Barbie é tão forte para Trixie, que além de servir como inspiração estética para elaborar sua visualidade *drag*, acabou se tornando um hobby: começou a colecionar brinquedos e usar sua plataforma no youtube para produzir vídeos sobre brinquedos e mostrando um pouco de sua coleção, o que acabou levando a um convite da marca *Integrity Toys* para o desenvolvimento de sua própria boneca, como ela conta em seu vídeo “I MADE A DOLL! *Accessories ARE included*”. Fonte: Divulgação

⁴⁰ “I’ve had people tell me that through the years, but you know what, if it hadn’t been for all of it being exactly the way it is, the Backwoods Barbie syndrome, I would probably have had no one paying that much attention to me as a songwriter. I would never have even have got the chance to get my foot in the door if I hadn’t been a freak to start with.”, Disponível em: <http://www.dollyonline.com/archives/articles/ls_20071213.shtml> Acesso em 13/3/2023



Imagens da cantora norte-americana Dolly Parton em apresentações. Podemos notar a influência que sua identidade visual exerceu em Trixie, principalmente no que diz respeito ao volume de cabelo (conquistado através de perucas e apliques) e ao estilo de roupa. Fonte: Getty Images

No início do artigo *As representações sociais do feminino: um olhar sobre a boneca Barbie*, me chama a atenção a descrição que Rosângela Barbosa da Silva monta para a boneca: “a boneca faz uma representação social do feminino na qual ela revela um padrão corpóreo considerado por parte da sociedade como perfeito. No entanto, inatingível ao ser humano.” (SILVA, 2016. P.181). Em outro artigo, *Assim falava Barbie: Uma boneca para todos e para ninguém*, as autoras Silva e Cehin definem a Barbie como uma *expert da feminilidade*, em que “sua marca cor-de-rosa ensina [a menina consumidora] e produz certas formas de pensar, agir, estar e se relacionar com o mundo”

Essas definições, quando justapostas à discussão levantada no primeiro capítulo pela menção à teoria *queer* de Judith Butler, se tornam no mínimo curiosas por seu caráter contraditório: o feminino ideal é humanamente inatingível por ser algo que não é inerente à natureza humana, mas por seu aspecto interpretativo, enquanto uma *repetição estilizada de atos*. Então, não é que a Barbie estaria criando ou reforçando um padrão de gênero ou comportamento. Ao mesmo tempo, de certa forma, desumaniza os sujeitos que se encontram envolvidos pelos discursos de feminilidade promovidos pelo estereótipo Barbie. Compreendo, portanto, que a potência da performance da feminilidade se encontra justamente em encará-la enquanto impossibilidade, pois esvazia do humano qualquer comprometimento com características que estejam historicamente ligados a conceitos como verdadeiro, essencial, natural, sério, abrindo espaço para que a existência seja encarada enquanto invenção e criação.

Nessa perspectiva, o que a boneca Barbie provê através da brincadeira é exatamente a oportunidade de ser artifício para o exercício de outrar-se, de explorar a potencialidade da criação de mundos, assim como esse trabalho defende que o fazer *drag* proporciona através da sua prática artística. Seria coincidência a influência que boneca Barbie exerce na vida de muitas *drag queens*, como Silva e Cehin mencionam em seu artigo?

No capítulo anterior, quando foram mencionados os perigos da máscara, eu trouxe a uma citação de Rolnik de que a máscara é uma realidade nela mesma, ou seja, que o que existe de real na máscara é sua capacidade de ser artifício para a manifestação do desejo – o que é diferente de dizer que ela é capaz de tornar o desejo realidade, pois isso traria uma conotação de verdadeiro pra interpretação, quase como se se desse um rosto pra máscara, inclusive sendo um dos usos da máscara a respeito do qual Suely Rolnik nos alertou. A máscara requer de nós uma postura sensível de atenção e reflexão, não somente para não deixá-la criar raízes e fixar-se enquanto rosto de uma identidade fixa, mas também para reconhecer quando ela está perdendo o sentido, enxergando-a por sua natureza mutável, reconhecendo os micromovimentos de que está chegando a hora de se transformar ou dar espaço para a invenção de outra por completo:

O desejo, nesta concepção, consiste no movimento de afetos e de simulação desses afetos em certas máscaras, movimento gerado no encontro dos corpos. Nesse percurso, as matérias de expressão que constituem a máscara ficam como que enfeitadas, sob encantamento. [...] O desejo, aqui, consiste também num movimento contínuo de encantamento, no qual, surgem novos afetos, efeito de novos encontros, certas máscaras tornam-se obsoletos. Movimentos de quebra de feitiço; afetos que já não existem e máscaras que já perderam o sentido.

Descobrimos que é no artifício, e só nele, que as intensidades ganham e perdem sentido, produzindo-se mundos e desmanchando-se outros, tudo ao mesmo tempo. Movimentos de territorialização: intensidades se definindo através de certas matérias de expressão; nascimento de mundos. Movimentos de desterritorialização: territórios perdendo a força de encantamento. Mundos que se acabam. Partículas de afeto expatriadas, sem forma e sem rumo. São os movimentos de orientação e desorientação de nossas personagens. Vingar/Gorar. (ROLNIK,736-37)

No videoclipe de uma de suas músicas, *Trixie Mattel* não usa *barbies*, mas fantoches para nos contar como anda se sentido. Na verdade, quem nos conta é Brian, já que *Trixie* aparece em dois momentos: primeiro enquanto trabalhadora do teatro onde está começando uma apresentação do fantoche e, logo em seguida, como um dos fantoches da apresentação. Em *Mama Don't Make Me Put On The Dress Again*, uma das músicas de seu álbum de estreia, *Two Birds*, lançado em 2017, *Trixie* explora o cansaço e a exaustão em relação à prática *drag*, devido à agenda de shows lotada e as inúmeras viagens por conta disso. Através da letra, ela nos conta que o volume de trabalho de sua carreira artística enquanto *drag* está começando a afetar sua paixão pelo fazer *drag*, a ponto de ela implorar para que não a obriguem a usar vestido e meia calça outra vez.

Por outro lado, a segunda estrofe começa com o verso *Daddy, don't make me fancy dance*⁴¹ *around, Painted in that make up like a clown*⁴², em que ela faz uma rara menção a sua origem nativo americana, dando a entender que ao mesmo tempo que ela se encontra fatigada pelo novo estilo de vida, também não deseja um retorno ao passado. Ao mesmo tempo, reforça que aquele tipo de maquiagem que ela usava anteriormente a fazia se sentir como palhaça, ironizando o que muitos comentam sobre sua maquiagem exagerada em *drag* a faria parecer⁴³.

Mamãe, não me faça colocar o vestido novamente
Eu não suporto o jeito que ele abre quando eu giro
Laços de fita em volta do meu ombro e eu só estou ficando mais velho
Mamãe, não me faça usar o vestido novamente

Papai, não me faça dançar danças típicas por aí
Pintado com maquiagem feito um palhaço
Se eu ver uma outra meia-calça, Senhor

⁴¹ “*Fancy Dance* é um estilo criado entre 1920 e 1930, como resposta à proibição imposta pelos estados americanos e canadiano à prática de danças religiosas nativo-americanas. As tribos recolheram influências de diferentes danças e inventaram um estilo, o *Fancy Dance*, que pudesse ser dançado em público sem ser alvo de penalizações legais. Esta variante era apreciada pelos visitantes das reservas e tornou-se um dos números incluídos nos “Wild West Shows” (RODRIGUES, 2010)

⁴² “Papai, não me faça dançar danças típicas por aí, Pintado com aquela maquiagem feito um palhaço”, em tradução livre.

⁴³ Em alguns momentos o termo *Clown* ou *Clown-like Queen* pode ser dito como uma provocação destinada a *drags* com maquiagens muito exageradas ou que fujam um pouco do modelo clássico.

Juro por Deus, eu saio andando, Senhor!
Papai, não me faça dançar danças típicas por ai

Amor, não me faça cair na estrada novamente
Eu mal posso sentir seus dedos na minha pele
Tenho shows agendados em cada cidade
Aparentando tristeza, mas estando bonita, parecendo...
Amor, não me faça cair a estrada novamente

Através dessa letra, conseguimos enxergar essa postura sensível diante do desejo se manifestando no questionamento que *Trixie* faz ao observar sua vida naquele momento: *Doing right or am I doing time?*, ou seja, estou fazendo o certo ou estou cumprindo uma sentença?

O que busco evidenciar no fazer *drag* é sua capacidade de exigir do corpo uma sensibilidade específica para que essas intensidades encontrem uma expressão e ampliá-las através da arte. A camada que *Trixie* acrescenta a essa perspectiva através dessa música, encontrando os pontos levantados por Rolnik, é que a potência não está no formato que essa máscara tomar, qual a plataforma ou linguagem na qual o desejo encontrará configuração, quais valores morais ela irá ativar, mas a genuína vontade de criar um tipo de vida capaz de dar vazão para todos os afetos – que mudam de lugar, de forma, de intensidade, de significado.

O que ele quer é participar, embarcar na constituição de territórios existenciais, constituição da realidade. Implicitamente, é óbvio que, pelo menos em seus momentos mais felizes, ele não teme o movimento. Deixa seu corpo vibrar todas as frequências possíveis e fica inventando posições a partir das quais essas vibrações encontrem sons, canais de passagem, carona para a *existencialização*. Ele aceita a vida e se entrega. De corpo-e-lingua. (ROLNIK, 2016. P. 66)



Imagens do videoclipe da música da *drag queen* Trixie Mattel “Mama Don’t Make Me Put On The Dress Again”. Fonte: Reprodução Youtube

2.3. *I Duck Walk In Your Birkin Bag*⁴⁴: redefinindo símbolos de status e formas de consumo

Retomando um ponto levantado no artigo *Assim falava Barbie: uma boneca para todos e para ninguém*, as autoras Cehin e Silva reconhecem na Barbie a capacidade de transformação, mas sempre atrelada à lógica do consumo de roupas e bens materiais, já que “sua mutação constante é um mecanismo de disciplinar, de governar as subjetividades femininas”:

Ao mesmo tempo em que mostra roupa, consumo, glamour, ela vigia o comportamento infantil com um olhar panóptico, ditando um modo de ser hegemônico. No incansável mundo de novidades e trocas de roupa da boneca, a menina é levada a acreditar que precisa constantemente trocar de roupas, adquirir novos acessórios, novas roupas e novas bonecas para se sentir pertencente.

O que a boneca Barbie representaria enquanto produto até poderia ser interpretado enquanto um *menu kids* dentro do cardápio das identidades *pret à porter* citadas por Rolnik em seu artigo *Toxicômanos de identidade subjetividade em tempo de globalização*, educando esse paladar infantil a uma vida adulta nesse mundo “em sua ânsia de consumo de figuras que possam servir de identidade” (ROLNIK, 1996). Porém, essa interpretação tira da equação três fatores que eu considero importantes:

O primeiro é que, apesar de reconhecer as bonecas enquanto “objetos de identificação e representação da normalidade, retratam uma determinada época e lugar, através de marcas sociais que estão imersas em relações de poder. Tais marcas revestem-se de significados culturais do ideal de beleza, de corpo e de sujeito” (CECHIN; SILVA, 2012. P. 635), parece falhar em enxergar a boneca Barbie não somente enquanto reprodutora do discurso hegemônico e de estímulo ao consumo, mas também como produto resultado disso. Não só visualmente, quando o artigo lista as inúmeras versões da Barbie acusando que tais versões não são representativas o suficiente ou quando o é, descamba para a estereotipização, mas sem endereçar que algo no discurso hegemônico se movimentou para que houvesse demanda por aquela versão da Barbie e, concomitantemente, que houvesse espaço para que aquela Barbie fosse produzida. Aliás, falha em destacar a própria Barbie enquanto um objeto de

⁴⁴ “Eu faço uma *Duck Walk* na sua Bolsa Birkin”, em tradução para o português. *Duck Walk* é um passo de dança do estilo de dança Vogue, consiste basicamente em um andar bem agachado acompanhando o ritmo da música, como um pato. *Birkin* é um modelo de bolsa produzido pela marca francesa de luxo *Hermès* e é muito famosa por seu alto valor (um exemplar custa em média de R\$50.000, tendo variações que chegam a mais R\$300.000), mas, principalmente, por sua exclusividade: para comprá-la, existe uma fila de espera e clientes que possuem uma relação com a marca, ou seja, têm o hábito de comprar a marca, tem mais chances de serem *oferecidos* quando um exemplar chega à loja.

desejo, ou seja, ter ou não uma boneca Barbie já é em si um símbolo de status dentro da lógica de consumo capitalista.

O segundo é que a interpretação oferecida pelo artigo é apenas um dos cenários possíveis, elegendo um significado enquanto norma e estabelecendo uma relação quase que de causa-efeito, desconsiderando o poderoso elemento que é a exploração da imaginação e da produção de múltiplos sentidos que a brincadeira proporciona. Muito pior que isso, é que quando reconhece a possibilidade de criação de mundos que o imaginário criado através da brincadeira é capaz de oferecer, o reconhece apenas no que diz respeito à aparência – e mesmo assim na forma de crítica, já que “seu sucesso é sempre vinculado à beleza, à juventude e ao consumo.” (CECHIN; SILVA. 2012. P.624). Logo, se usarmos a definição de imaginação de Ricoeur apresentada por Gilmar Rocha presente no artigo *A Imaginação e a Cultura*, entende-se que se essas são as imagens provocadas pela boneca Barbie, é porque essas imagens que já estão presentes e fortes o suficiente no nosso imaginário coletivo enquanto sociedade independentemente da boneca:

Um jogo livre com possibilidades, num estado de não-compromisso em relação ao mundo da percepção ou da ação. É neste sentido de não-compromisso que ensaiamos ideias novas, valores novos, novos modos de estar no mundo. Mas este “sentido comum” ligado à noção de imaginação não é plenamente reconhecido enquanto a fecundidade da imaginação não estiver ligada à da linguagem, tal como é exemplificada pelo processo metafórico. Porque esquecemos, então, esta verdade: não vemos imagens enquanto não as entendemos (Ricoeur APUD Silva, 2016; p. 171).

Diante do exposto, podemos considerar essa imaginação capaz de inaugurar sentidos que a brincadeira com a Barbie oferece para as crianças é da mesma dimensão do que a música é capaz de gerar, segundo a interpretação oferecida pela socióloga Tia DeNora: “um recurso para a imaginações utópicas, para universos e instituições alternativas, podendo ser utilizada estrategicamente como um presságio para novos mundos”.

Assim como a imaginação pode ser estimulada através da brincadeira como combustível criador de novos mundos, o universo da música também está imbuído desse tipo de força. Podemos enxergar um bom exemplo dessa ideia no impacto do movimento chamado *Funk Ostentação*.

Ao discutir sobre o surgimento do Funk Ostentação nas periferias de São Paulo, Alexandre Barbosa Pereira aplica os conceitos de imaginação e fantasia trabalhados pelo antropólogo Arjun Appadurai, fazendo uma correlação entre a “intensificação das migrações e do desenvolvimento das tecnologias da informação e da comunicação”, fazendo uma ponte com o universo criado através das músicas e videoclipes desse gênero, onde a estética criada

entorno da menção e exibição de itens de luxo está muito ligada a uma capacidade de imaginar-se em outros lugares, ao passo que também reflete a ascensão social que estaria sendo alcançada através da música (uma diferenciação que ele aborda na comparação ao funk carioca, que apesar de servir como inspiração, oculta as menções à crime e sexo, por exemplo). Segundo Vassolér, o funk ostentação teria sido muito influenciado por uma vertente do hip hop, o *gangsta rap*⁴⁵, “[...]fazendo apologia ao estilo de vida rodeado por mulheres e bens de consumo de alto custo, como veículos, roupas e acessórios de grife” (BESCHIZZA APUD VASSOLÉR, 2018. P. 51).

Importante destacar como essa dimensão da imaginação atrelada às novas tecnologias da comunicação mostra-se fundamental para a compreensão desse funk ostentação. Nesse caso, o imaginar-se não implica apenas o estar em outro lugar ou país, mas o imaginar-se em outra classe social, em outro contexto sociocultural, em outra realidade material, em outro mundo do consumo. As duas dimensões da dualidade proposta por Appadurai, imaginação e fantasia, estão presentes de forma bastante associada nas práticas e relações que os protagonistas do funk ostentação estabelecem. Na cena funk – nos videoclipes, nas músicas, no circuito das casas noturnas e dos produtores – percebe-se, ao mesmo tempo, uma dimensão mais atrelada ao consumo e ao hedonismo e outra ligada a um projeto de vida, de ascensão social e mesmo de reversão de estigmas ou de afirmação de orgulho por pertencer a certa condição periférica ou marginal. (PEREIRA, 2014. P. 8)

É possível que músicas com a temática a ostentação e a glamourização dessa posse de itens de luxo sejam utilizadas em performances *drag*, mas é curioso notar que tanto em músicas que ficaram famosas por serem usadas na prática de *lipsync* quanto em músicas de produção autoral, é comum que essa *ostentação* esteja inserida no contexto da prática *drag* enquanto trabalho, profissão.

Conseguimos identificar os tensionamentos dessas temáticas em algumas faixas da cantora *drag queen* Glória Groove, que, ao longo de sua trajetória musical, abordam a ascensão social do seu ponto de vista enquanto um homem negro gay afeminado que faz *drag* e vive de arte (a título de curiosidade, Daniel, criador e intérprete de Gloria Groove, começou a trabalhar aos 7 anos de idade).

⁴⁵ Segundo Vassolér, *Gangsta Rap* é uma vertente do Hip Hop que se desenvolveu no final dos anos 80 nos Estados Unidos e que apesar de conter críticas à desigualdade social, “glamourizava a vida bandida, a violência e a pornografia”. Em meados dos anos 90 e início de 2000, acabou se tornando “um estilo de rap que prefere dar atenção a temas que envolvem mulheres, carros e drogas e ao fácil acesso a qualquer coisa que o dinheiro possa comprar. (VASSOLÉR, 2018. P. 43:51)



Gloria Groove. Fonte: Divulgação

As primeiras músicas nas quais busco referência são *Dona*, sua primeira música de trabalho lançada em 2016, e *Império*: as duas faixas integram *O Proceder*, seu álbum de estreia lançado no ano de 2017:

Pode chegar junto!
 Não tem babado!
 Aqui a firma é forte
 Nós corre lado a lado!
 Pra um dia contar a história
 Da mina que mudou tudo
 Que veio da Zona Leste
 Pra virar dona do mundo!

[REFRÃO]

Ai meu Jesus
 Que negócio é esse daí?
 É mulher?
 Que bicho que é?
 Prazer, eu sou arte, meu querido
 Então pode me aplaudir de pé
 Represento esforço
 Tipo de talento
 Cultivo respeito
 Cultura drag é missão!
 Um salve a todas as montadas da nossa nação!

Corro com vocês, eu sei que fácil não é nunca!
 Lembra dos cara
 Achando que consumação paga peruca? (Ahn?)
 Quando que vai reverter
 Não vou me submeter

Tá difícil de dizer
Vou me fazer entender!

Dona
(GROOVE, 2016.)

Olha, meu mano
Primeiramente graças a deus 'tô viva
Não dá pra saber o que vai acontecer
Quando 'cê vive nessa vida
Marginalizada, fraca, estagnada
Porém abençoada por alguém maior do que eu
Cheguei com força
Tomara que não me achem tosca
Com a dona é assim, passa o mic pra mim
Que eu vou sambar na cara dos coxa
Huh, what?
I'm sorry
Se te ofendeu, não chorry
Fiquei confusa, ô mana Aretuza
Me chama pra tomar um porre
Hmmm, e olha só como o jogo virou
Do nada 'cê liga a tv
Nóis 'tá na globo
E abre espaço pras donas sem torcer o nariz
Que elas já chegam no estilo imperatriz

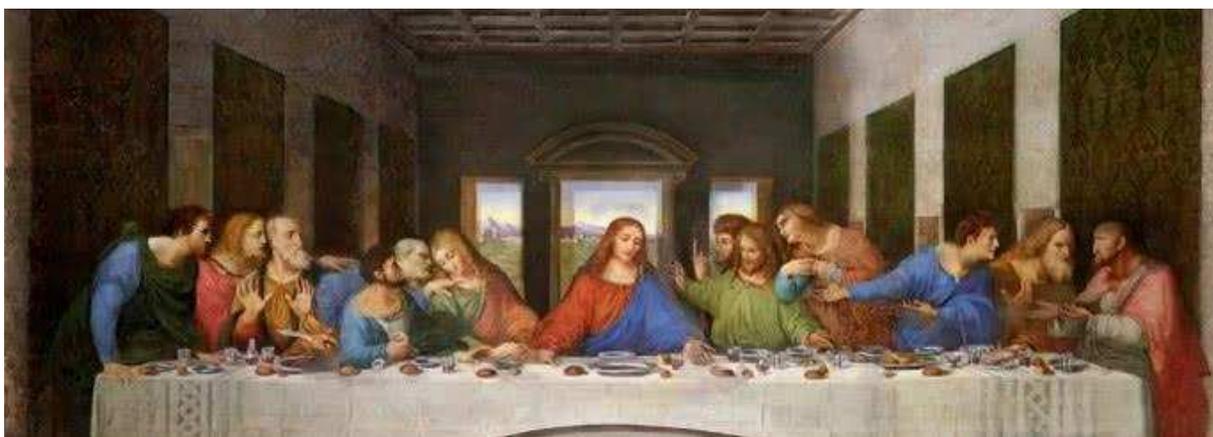
Viver no mundão, 'tá ligado que é caso sério (hã)
Dando a cara a tapa e às vezes sem ter critério
Levar o legado sendo parte do mistério
Trabalhar pra prosperar
Ascensão do império (império)

Império
(GROOVE, 2017.)

Gloria Groove abre a segunda estrofe da música “*Dona*” com uma pergunta que praticamente toda *drag* já ouviu ou ainda vai ouvir: “Que negócio é esse daí? É mulher? Que bicho que é?”. Esse questionamento retoma o debate do capítulo anterior sobre a qualidade *disruptiva* da prática *drag* em desestabilizar as três dimensões da corporeidade significativa (sexo anatômico, identidade de gênero e *performance de gênero*) e a resposta dela para a pergunta é que *drag é arte*. Nessa perspectiva, o corpo construído através de uma prática *drag*, que, segundo Gloria Groove, requer esforço e talento, institui esse entrelugar que desestabiliza todas essas dimensões nas quais o gênero é construído socialmente e frustra qualquer expectativa que se possa exercer sobre esse território, transformando todos esses signos que uma vez estiveram ligados a uma performance de gênero voltada para uma conformidade social, em uma performance artística que busca não só romper com essa conformidade, mas derrubá-la por completo.



Trecho do videoclipe da música “Dona”, com Gloria Groove ao centro e mais 12 drags, fazendo alusão ao quadro *A última ceia* de Leonardo da Vinci. Fonte: Reprodução Youtube



O quadro *A última ceia*, de Leonardo da Vinci. Fonte: Google Imagens

Outro aspecto muito interessante, também abordado pela música: logo depois de definir a prática *drag* enquanto uma forma de arte, Gloria Groove aborda a prática enquanto trabalho que merece devida remuneração. Quando ela menciona o fato de “*acharem que consumação paga peruca*” ela expõe uma conduta que infelizmente é muito comum entre produtores de eventos ao “contratarem” *drag queens* – seja para apresentações e performances, para recepção do evento ou até mesmo para fazer *presença* no evento interagindo com o público – oferecendo como contrapartida a consumação dela no evento ao invés de um cachê.

As letras que fazem parte de seu primeiro álbum, ao mesmo tempo que narram as dificuldades encaradas até o momento e todo o trabalho que ainda está por vir, sempre tratam do lugar futuro enquanto presente, algo que já habita sua realidade. E esse tema é

desenvolvido em diversos trabalhos ao longo de sua discografia. Em seu segundo trabalho, o EP *Alegoria*, lançado em 2019, está presente a faixa *A Caminhada*, um título dúbio para a música pela menção à gíria *Walk*, ligada ao termo *catwalk*, que não tem uma tradução exata para o português, mas seria o andar que a modelo faz na passarela e um termo muito presente no mundo *drag*, ao mesmo tempo que faz conotação ao sentido de trajetória e ascensão – assim como em *Magenta CA\$H*, faixa do mesmo EP:

"Tá valendo a pena botar quatro zeros a mais no final do valor do meu
cheque
Tudo o que eu faço é motivo de caos e aclamação em fórum da internet
Ouve meu som quando passa na rua
Chora no salto, na lata e nas unha
900g de cabelo humano pra fazer meu manto bater na cintura
Deixa, deixa, deixa eu arregaçar
Aumenta o som para a boneca dançar
Liga a TV, põe na GNT, vai me ver de Moschino, linda no sofá
Presenteada, tudo de graça
After party, me sinto em casa
Semana de moda em Paris
Passarela pode ser minha temporada de caça (skkrr)

Uh, deixa os perreco falar
Quando eu mandar meu caminhar
Uh, deixa eu arregaçar
Quando eu mandar meu caminhar

Faz aquele andar, a caminhada (walk, walk, walk)
Fala, fala nada, vai, me abala (talk, talk, talk)
Faz aquele andar, a caminhada (walk, walk, walk)
Fala, fala nada, vai, me abala (talk, talk, talk)
(GROOVE, 2019)

A terceira é a faixa *Pisando Fofo*, do seu segundo álbum de estúdio *Lady Leste*, lançado em 2022:

Pra dar sorte, piso primeiro com o pé direito
Meu pisante novo é foda, tá causando efeito
Do jeito que piso, uh, eu imponho respeito
Posso ser farofa, mas meu Gucci é conceito

Eu tô pisando como bro, tô pisando fofo
Piso nesse macho, ele é chato, mas é gostoso
Hoje é só botadão, eu vou te levar pro cafofo
Tu sai de perna bamba e volta pra tomar de novo

É que meu estilo é caro, sedutor e perigoso
Tem mais de 700k em cash no meu bolso, oh
Dezoito quilates no meu jeans e no meu pulso
Eles me pagam caro, por isso que eu abuso, eh-eh

Tô pisando fofo, tô pisando fofo
E na tua inveja, eu tô pisando fofo

Podemos encontrar exemplos como esse em outros aspectos da produção *drag*. É uma prática artística, política e de contracultura que está inserida dentro do contexto histórico social e econômico capitalista, portanto, está sujeita a ser cooptada e, assim, reproduzir esse discurso (assim como descrevemos no capítulo anterior, ao citar alguns comentários misóginos e transfóbicos de Rupaul sobre a participação de mulheres cis ou trans em seu *reality show*), especialmente no caso de Gloria Groove, que tem como foco a música pop e junto de Pablo Vittar, saíram do nicho LGBTQIA+ e figuram as listas das mais tocadas nacionalmente. Essa é uma das possibilidades dentro de produção artística que também é trabalho, quando ambos estão inscritos nesse contexto histórico. De qualquer forma, assim como no caso do funk ostentação abordada por Alexandre Barbosa Pereira em seu artigo, é indiscutível a força que a música tem de agenciar a partir da articulação das diferentes redes de sociabilidade *online* e *offline*. O autor também aponta a necessidade de reflexão sobre “como criminalidade e consumo podem se constituir em dois lados de uma mesma moeda que podem ser mobilizados e entendidos de maneiras diferentes, conforme o contexto” (PEREIRA, 2014), tendo em vista que o funk ostentação tem como fonte de inspiração o *funk proibidão* carioca, mas ocultando as menções ao crime organizado e referências sexuais. Discorrendo ainda mais sobre o contexto onde Gloria Groove está inserida, além do peso que vivência enquanto um homem gay e artista *drag queen* incute em sua produção musical, o funk ostentação foi um movimento muito forte dentro do funk paulista e teve uma influência muito forte na construção artística dela. À título de exemplo, uma de suas últimas músicas, *Vermelho*, faixa presente no álbum *Lady Leste* (2022), é feita a partir do refrão e ritmo da música *Mina de Vermelho* do MC Daleste, um ídolo do funk paulista e um dos representantes do funk ostentação que foi assassinado durante um show em 2013.⁴⁶ Ao mesmo tempo que suas letras sempre fazem menção à sua trajetória e aos obstáculos que foram superados, essas menções são contrapostas ou sendo reforçadas pelo que foi adquirido em razão disso.

É muito significativo, por exemplo, quando menciona os “900g de cabelo humano pra fazer meu manto bater na cintura”, porque ela está trazendo como referência a peruca que é um dos primeiros elementos na *montação* e criação de uma *drag*: as perucas de fibra sintética são as mais acessíveis, existem diversos tipos de peruca e de qualidade da fibra sintética, mas

⁴⁶ Disponível em <<https://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/musica/noticia/2013/07/mc-daleste-levou-tiro-de-raspao-na-axila-antes-do-fatal-no-abdomen.html>> Acessado em: 5/6/2023

geralmente a faixa de preço vai impactar na aparência da peruca. Assim, a peruca feita de cabelo humano é quase uma *ferrari drag*, um artigo de luxo tanto pela qualidade, por ser um objeto de desejo e também, guardada as devidas proporções, o valor – que varia de acordo com o comprimento do cabelo, mas também da quantidade (que é medida em gramas) que é usada para fabricar a peruca pra dar a sensação de cabelo volumoso.

Suas letras mencionam roupas de grife e carros de luxo, que, apesar de terem sido conquistados através da arte, tanto da música quanto da prática *drag*, estabelecem uma relação entre o acesso a bens de consumo como símbolos de sucesso e elitismo. Mas, quando falamos de Gloria Groove e outros grandes artistas do Funk e do Rap que usam esse recurso em suas letras, estamos falando de uma exceção. Essa fetichização do consumo de itens de luxo enquanto imagem e projeção de sucesso é uma realidade, mesmo para alguns dos MCs famosos no funk ostentação, como aborda Alexandre Barbosa Pires no artigo, ao relatar uma situação em que um dos carros importados que seriam usados no videoclipe do MC Gui que seria emprestado não chegou na locação do clipe. Ele conta que se o MC soubesse que não teria como mostrar o carro no vídeo, que teria tirado a referência ao modelo da música, já que o mais importante era mostrar o carro no videoclipe, não necessariamente possuí-lo. (PEREIRA, 4).

Mas, o que significa sucesso? Como o sucesso se parece? Principalmente quando essa imagem é representada através de uma arte que a usa como combustível a subversão para redefinição de valores? Existem exemplos de artistas que fazem um contraponto a esse recurso explorando outros caminhos e significados para o sucesso, como é o caso da *drag* norte-americana *Bob The Drag Queen*.

Logo após sua participação e vitória na oitava temporada do reality *Rupaul's Drag Race*, *Bob The Drag Queen* lançou a faixa *Purse First*. que faz menção a uma situação ocorrida em sua estreia no programa. Acontece que o primeiro episódio dessa temporada era o 100º episódio da história de exibição do *reality show*, logo os desafios propostos para ele resgatavam um pouco da história do programa, fazendo referência a ex-participantes e acontecimentos das sete primeiras temporadas. Durante o desafio de design e costura, os participantes teriam que criar e costurar um figurino baseado em provas de edições anteriores e a designada para Bob foi a *Gone with the Window*, previamente apresentado na segunda temporada. Esse desafio tinha como inspiração a personagem Scarlett O'hara, do filme *E o vento levou...* e nele as *queens* deveriam, assim como a personagem, transformar os tecidos de uma cortina em roupa de passarela.

Bob conta que, por sua experiência prévia com confecção, conseguiu terminar todo o traje rapidamente e decidiu criar uma bolsa para compor o figurino com o tempo extra. No momento de desfilar a roupa, incorporou o acessório na performance, andando com a bolsa a frente do corpo. Após a exibição do reality e sucesso da brincadeira entre os telespectadores e fãs, a *drag* lançou a música e videoclipe usando como inspiração o famoso bordão, de que ao entrar em algum lugar ela entraria com a bolsa primeiro.



A entrada de Bob The Drag Queen na passarela, colocando a bolsa à frente, o que se tornaria seu bordão ao longo do reality, disponível na Amazon Prime.

A música começa com a modificação de um trecho do íconico filme-documentário *Paris is Burning*, que menciona a importância de uma bolsa pra compor o *look* de uma mulher:

É um fato conhecido que as mulheres
Carregam uma bolsa de mão no jantar
Você vê "real housewives of atlanta?"
Você vê "real housewives of potomac?"
Você até o vê em little women la!
Eu não sei por que todos estão passados⁴⁷

A partir da segunda estrofe, são mencionadas diversas marcas de luxo e objetos de desejo, assim como nas músicas de Gloria Groove, porém inseridas em um contexto completamente diferente:

Essa vadia pagou muito caro, não se parece comigo

Minha bolsa era compre uma, leve duas

⁴⁷ "It is a known fact that woman / Do carry an evening bag at dinnertime / You see the real housewives of atlanta? / You see the real housewives of potomac? You even see it on little women L.A.! / I don't know why you all gagging"

Aquilo é um vestido de Vera Wang?
 Garota, eu vou pegar o seu usado
 Fendi, Prada, não, não é
 uma Michael Kors tão boa quanto a sua
 Você faliu o banco
 Mas eu arrasei no baile
 Agora, quem é a mais feroz dentre todos?
 Bolsa primeiro, bolsa primeiro
 Ao entrar na sala, a bolsa vem primeiro

Esse trecho da música faz menção a diversas marcas de alto-padrão, como as norte-americanas Vera Wang e Michael Kors, e as italianas Fendi e Prada para contrapor à associação usada em músicas pop de que esses itens trariam sucesso e aceitação pública. Aliás, a ideia oposta é reforçada na segunda estrofe com a menção a diversas lojas de departamento ou que vendem itens de luxo na promoção, como Walmart, Conway e TJ Maxx:

Wal-mart, Conway, Rainbow, Ross
 Maxxinista, sentindo-se patrão
 Menina, você acha que isso é um Louboutin?
 Nah, eu consegui no Groupon
 Com cortinas, papel e vontade
 Eu fiz esta bolsa, e transformei-a, vadia!
 US\$3000, Agora você está em dívida?
 Você tem um Givenchy com um vestido k-mart?



Bob The Drag Queen em cenas do videoclipe *Purse First*. Fonte: Reprodução Youtube

Podemos observar que a letra da música também usa como recurso para afirmação de status a citação a marcas de luxo famosas, mas cria um contexto completamente diferente pra ele: dentro de um baile ou de uma *runway*, como foi o caso de Bob durante sua participação no *Rupaul's Drag Race*, o que trará respeito e atenção das pessoas não é bolsa, o que é visto em primeiro lugar é a confiança e a postura com a qual você a usa. Através da letra, Bob muda de lugar o sujeito *estranho*, de *difícil compreensão*, que quer parecer algo que não é. O que é *ser*, nesse contexto? Ser está ligado à atitude, não necessariamente ao que está sendo usado enquanto acessório.

2.4. THIS FACE IS MY ID: redefinindo a identidade enquanto produção de subjetividade

Construída como uma conversa íntima com o ouvinte terráqueo, *Alaska Thunderfuck 5000* nos conta através da letra da música que sua persona é alienígena, acaba de chegar do seu distante planeta de origem, *Glamtron*.

Greetings Earthlings

My name is Alaska Thunderfuck 5000 from the planet Glamtron

What's yours?

Now, I've come along way to be hear tonight

So lets get our greetings and salutations out of the way right now

Shall We? Hieeee (THUNDERFUCK, 2014)⁴⁸

Revoltada após ser impedida de entrar na boate – em sua visão – mais badalada do país, ela tenta argumentar com o porteiro: “*What’s that? You need my I.D.? THIS FACE IS MY I.D.!*”⁴⁹. Porém, ao chegar dessa longa viagem, ela se deparou com um grande problema e diz que precisa discutir isso conosco imediatamente, já que ela não é o tipo de *puta* que fala *merda* pelas nossas costas – se ela tem um problema contigo, ela vai falar bem na frente dessa sua cara detonada –, ela diz: “Sua maquiagem está terrível... mas eu te amo mesmo assim”. Depois disso, ela diz (ironicamente) que chegou a parte mais séria da música e sente que precisa fazer uma confissão: ela acredita que tem muito mais em comum com a gente do que ela achava inicialmente, já que *a maquiagem dela é terrível* e pergunta: você me ama mesmo assim?



⁴⁸ Em tradução livre: “Saudações, Terráqueos / Meu nome é Alaska Thunderfuck 5000 / Do planeta Glamtron / Qual o seu? / Agora, eu vim de bem longe para estar aqui esta noite / Então vamos tirar nossos cumprimentos e saudações do caminho agora mesmo / Vamos?”

⁴⁹ “O que? Você precisa da minha identidade? Esse rosto é minha identidade”, livre tradução de um trecho da música *Your make up is terrible*.



Trechos do clipe *Your Make up Is Terrible*. Fonte: Reprodução

Os conceitos que foram articulados anteriormente nos proporcionam um caminho possível para ampliarmos o entendimento sobre a história contada por Alaska na música *Your make up is terrible*. Como já foi mencionado, o discurso mimético é condenado por Platão, acusado de seduzir e enganar, se preocupando em criar apenas simulacros, levando as pessoas ao erro – reforçando, dessa forma, a lógica do verdadeiro. Sendo assim, a *mimesis* é considerada imprestável, pois ela não seria suficiente diante do real, e seria perigosa diante do verdadeiro – por não ser um conhecimento verdadeiro nem uma técnica de fabricação, ela jamais alcançaria o real e ainda nos confundiria diante do verdadeiro. Deste modo, a filosofia hegemônica condenará como cosmética enganadora todas as atividades ligadas à aparência, por utilizarem artimanhas para fingir a verdade, para enganar e iludir – tais como a pintura, a poesia, o teatro, a maquiagem, “as artes do ornamento”. Já Nietzsche, partindo de uma perspectiva antiplatônica, “reabilita [...] o estatuto ontológico da própria máscara, tematizando-a como superfície que já não recobre um rosto, mas necessariamente outras máscaras” (FERRAZ, P. 56-57).

Quando Alaska é questionada sobre sua carteira de identidade na entrada da boate, podemos entender sua confusão como uma recusa à tentativa de captura do que é do domínio da invenção e experimentação de diferentes formas de ser e estar através da criação artística pela racionalidade e pela lógica do verdadeiro, tentando cristalizar o *movimento* em identidade – e que neste caso está reduzida no seu caráter material oficial, representada como documento:

As identidades são ficções metafísicas que pretendem dar ao indivíduo uma resposta sobre quem ele é (e, naturalmente, sobre quem é o outro); mas essa é uma questão fadada a permanecer sem resposta. (VELLOSO ROCHA, 2008, p. 167).

Podemos entender a confusão de Alaska diante do questionamento como afirmação dessa *máscara*, inaugurando de forma ativa esse regime de valorização do *privilégio da aparência* – pois ser aparência é o que lhe basta. Nesse regime, abandona-se o duplo julgamento de valor e entende-se a superfície e a exterioridade como local de experimentação, não mais um local da fraqueza, erro ou a parte negativa do profundo. A recusa de Alaska encarna a afirmação nietzschiana de que “tudo que é profundo ama a máscara”, porque traz “a profundidade para o plano da superfície, da pele, colando-a à opacidade de uma aparência que, já não se opondo a nada, não mais poderá ser transpassada pela vulgaridade e indiscrição de um olhar dogmatizante” (FERRAZ, 2007, p. 73)

Metaforicamente, ela não pode “entregar” o documento de identidade porque o documento, nesse caso, não só pressupõe que alguma parte dessa produção subjetiva e criação artística podem ser capturadas pela lógica do verdadeiro, como também pressupõe que pode ser capturada pelos dispositivos institucionalizados do poder. Logo, a existência de uma identidade é assumir que existe um sujeito sólido atrás de toda máscara, descartando todo o *poder subversivo da máscara* que consiste em, como dito anteriormente, transformar o corpo em um lugar de experimentação, que se deixa *afetar e contaminar*.

Mas, façamos brevemente, por entretenimento, o exercício de imaginar o desafio de encontrar uma foto para um documento de identidade de uma *drag queen*. Existem *drags* que fundaram um estilo de maquiagem tão fortes e conhecidos, que são reconhecidos dentro da comunidade assim que são vistos (cito como exemplo a *Trixie Mattel*, Isabelita dos Patins, Kim Chi, Bianca Del Rio), mas mesmo dentro desses estilos tão icônicos é possível encontrar variações e transformações que seriam capazes de enganar até olhares atentos.





Imagens de diferentes maquiagens da *drag queen* Kim Chi demonstram as variações possíveis dentro da maquiagem

, apesar do seu estilo marcante. Fonte: Instagram

Podemos ir além e entender que o choque da Alaska se deu ao assimilar que essa “exigência” de uma identidade fixa é uma condição pressuposta pelo pensamento ocidental e enraizado na nossa cultura, nosso pensamento e nossas produções de sentido. Logo, quando ela se dirige a nós, terráqueos, e diz que vê um problema que precisa ser discutido imediatamente, a *nossa maquiagem estar terrível*, podemos considerar como uma crítica a forma como nossa produção de sentido é de fato capaz de criar máscara, mas que, colocando em termos nietzschianos, essa máscara se *adere firmemente em nosso rosto*, fazendo além de nos identificarmos com ela, nós acreditamos nela – mas que ela nos ama apesar disso.

Quando a música vai diminuindo o ritmo, Alaska fala de forma irônica que isso significa que a parte mais séria da música está chegando e que ela precisa confessar algo, que nós temos muito mais em *comum* do que ela tinha inicialmente pensado: a maquiagem dela também está terrível. Ao fazer essa afirmação, ela está reconhecendo nossa *máscara* – que

está colada no nosso rosto – em seu aspecto construído, ainda que nós mesmos não reconheçamos essa construção. E não só reconhece, como se apropria dela porque essa é *mais uma máscara*. Quando ela diz que a maquiagem dela também está terrível, ela está, de certa forma, nos incluindo e compartilhando com a gente essa postura de valorização do *privilégio da aparência* e afirmação da *máscara* – e fazendo isso através do humor, porque entende que agir *seriamente* é apenas uma máscara – isso não é apenas mudar as regras, mas mudar o jogo. Então, quando termina a confissão perguntando “você me ama mesmo assim”, tem um convite implícito: sim, nossas máscaras estão terríveis e eu te amo apesar disso porque nós temos a oportunidade de criar e viver muitas outras, temos a chance de nos reinventar e reimaginar o mundo que nos cerca.

3. **Beauty with a twist, just an intervention: a estética enquanto tela transformadora de mundos**

Assim como foi abordado no capítulo anterior, o *fazer drag queen* enquanto prática artística tem como um de seus alvos, discutir e criar novos significados para conceitos que sustentam a forma como hegemonicamente compreendemos o mundo contemporâneo – e essa criação de sentido hegemônica no pensamento ocidental está profundamente entrelaçada à desqualificação fundada pela metafísica platônica, uma herança que carregamos até os dias atuais.

Também enquanto conceito, a estética é um ponto crucial tanto para a prática artística das *drag queens*, e também enquanto aspecto fundante das identidades e subjetividades no contemporâneo. Recapitulando sobre as três dimensões contingentes da corporeidade significativa desenvolvidas por Judith Butler, a forma estilizada de performar o gênero é interpretado através de signos há tanto tempo estabelecidos, que ocultam sua própria origem inventada.

Butler parte da releitura da doutrina da internalização nietzschiana desenvolvida por Foucault em seu livro, *Vigiar e Punir*. Em resumo, o *Poder* não se impões nos corpos através da repressão de desejos, consequentemente internalizando suas leis nos corpos. Nesse novo modelo, o Poder se inscreve nos corpos e por meio deles, ao “obrigar seus corpos a significarem a lei interditora como sua própria essência, estilo e necessidade”, fazendo com que vivam sob seu regime de maneira invisível, pois suas leis estão ocultadas na forma como produzimos sentido e na nossa visão do mundo.

Essa premissa binária com herança da desqualificação platônica e na tradição judaico cristã, deposita na alma o espaço para o verdadeiro. Foucault não nega sua existência, mas na medida do impacto que sua *existência* – enquanto ideia ou conceito - é capaz de produzir uma realidade é agir *sobre, em torno e dentro* do corpos punidos por não se ajustarem às normas. Esse interno denominado de alma, é “algo” que pertence ao corpo de maneira invisível, já que atua sobre sua materialidade, mas que falta justamente nesse aspecto.

Nesse sentido, o corpo é uma significação da superfície que contesta e desloca a própria distinção interno/externo, a imagem de um espaço psíquico interno inscrito *sobre* o corpo como significação social que renuncia perpetuamente a si mesma como tal.

Assim, Foucault inverte a concepção usual de que a alma estaria aprisionada dentro do corpo ao afirmar que, na realidade, “a alma é a prisão do corpo”. Segundo essa definição podemos entender que é o interno que limita o externo, já que esse desenho ou imagem do corpo seria delimitada justamente pelo que achamos dele – o que aprendemos culturalmente

como verdadeiro, natural, belo, moral, ou como descreveria Butler, *a ficção reguladora da coerência heterossexual*. Porém, essa ficção binária – feminino e masculino, verdadeiro e falso, interno e externo – carrega consigo uma dependência da *continuidade*, pois precisa da superfície para se manifestar enquanto estilo. Qualquer ruptura ou descontinuidade nessa estilização revela sua origem enquanto dissimulação, expondo o sujeito à repreensão e exclusão através da desqualificação.

O efeito do gênero se produz pela estilização do corpo e deve ser entendido, conseqüentemente, como a forma corriqueira pela qual os gestos, movimentos e estilos corporais de vários tipos constituem a ilusão de um eu permanentemente marcado pelo gênero. (...) Significativamente, se o gênero é instituído então a *aparência de uma substância* é precisamente isso, uma identidade construída, uma realização *performativa* em que a plateia social mundana, incluindo os próprios atores, passa a acreditar, exercendo-a sob a forma de uma crença. (BUTLER, 2021. P. 242-243)

A performance drag vai além de resgatar os elementos de estilização do corpo de um gênero e colocar em contraste com uma anatomia, a fim de trazer para o primeiro plano essa *estrutura imitativa*, ou seja, parodiar a forma como entendemos o gênero está fundada em uma sequência de atos, gestos e desejos e o associamos à anatomia, usando da descontinuidade para gerar potencialidade e não punição, como havíamos discutido anteriormente. O poder da paródia criada através da prática *drag*, seria justamente a de desmistificar o aspecto de original que é atribuído ao gênero e aos seus efeitos: não tem matriz, original, ideal, padrão, é a cópia da cópia da cópia – uma *repetição estilizada de atos*.

Assim, a performance *drag* cria um novo contexto para esses *atos estilizados* que descontinuam o efeito de gênero, criando novas alternativas para além da punição ou exclusão.

Usando as famosas palavras de Rupaul na faixa-título de seu sétimo álbum de estúdio lançado em 2014, *Born Naked*, “Quem você pensa que é? (...) Nós nascemos nus, todo o resto é *drag*”. Essa afirmação produz o entendimento de que, absolutamente tudo que está para além do nosso corpo biológico, é artifício: o que a gente pensa ser é uma invenção que tem a seu favor a aparência de verdade, de essência, de identidade. Nossa forma de agir, os sentidos que produzimos, as roupas que usamos ou deixamos de usar, são signos que não dizem respeito ao nosso corpo de fato, mas ao que pensamos que ele seja.

Abaixo, resgato um trecho do livro “*Arrase!*” de Rupaul, que reafirma o ponto levantado por Butler, nos dando a oportunidade de enxergar a mesma problemática pela perspectiva e vivência da artista.

No teatro, quando ator sai do personagem e se dirige à plateia, isso é chamado de quebrar a quarta parede. É algo que assusta porque interrompe a ilusão criada pelos atores e a plateia. O mesmo se aplica a esse mundo de aparências que criamos coletivamente aqui na Terra. Assumimos papéis que se tornam nossa identidade, mas diferentemente do ator de teatro, acreditamos que realmente somos os personagens que estamos interpretando [...] Algumas pessoas levam seu papel tão a sério que estão dispostas a matar para se manterem fiéis ao personagem.

A maioria das pessoas não quer acordar da ilusão. É por isso que drag queens fazem tanta gente se sentir desconfortável. Drag queens, essencialmente, tiram sarro dos papéis que as pessoas interpretam. E, ao fazer isso, as drags se tornaram especialistas em paródias, sátiras e desconstruir os papéis sociais. (RUPAUL, 2018.)

Podemos então considerar a performance *drag* como uma performance de gênero autoconsciente e artisticamente orientada? Nesse contexto, o corpo deixaria de ser um ponto de partida para um certo tipo de performance, passando a ser plataforma, quadro em branco, para que uma performance ser experimentada, utilizando e inventando recursos.

No entanto, Butler nos alerta de que não é toda paródia que pode ser considerada disruptiva ou subversiva, algumas “repetições são domesticadas e redifundidas como instrumentos da hegemonia cultural”. (BUTLER, 2021. P 239), e assim como comentamos anteriormente, esse é um risco passível de toda produção cultural dentro do modelo capitalista, principalmente nos moldes atuais onde o investimento em artistas está ligado à quantidade de likes e seguidores nas redes sociais. Para este capítulo, de acordo com o escopo do trabalho até o momento, buscaremos elementos estéticos na produção artística de algumas *drag queens* que possam servir de indicadores e tipo de performance, que cria tentáculos capazes de alterar estruturalmente o *status quo* e fornecer novas referências para performances de gênero.

3.1. A estética *drag* como ferramenta para a produção autoral além da música

A maquiagem é para a prática artística das *drag queen* um dos pilares na expressão estética com a ruptura da identidade de gênero e de criação da performance artística que, então assim como afirma a canção de Alaska Thunderfuck 5000 abordada no capítulo anterior, “esse rosto é a minha identidade”: tanto pela capacidade de mutação que a prática *drag* proporciona num sentido mais amplo, como foi abordado nos capítulos anteriores, mas a frase também reconhece na maquiagem o poder de quebrar normas estéticas convencionais. Além de ser um exercício para a criatividade, a maquiagem já é uma prática em si que requer um conjunto de técnicas, sendo a *maquiagem drag* ainda mais específica no que diz respeito ao passo a passo.

Primeiramente, uma preparação de pele que esconda a sombra da barba com um corretivo alaranjado e cubra os pelos das sobrancelhas – para quem prefere manter a sobrancelha, algumas *drag queens* preferem raspar as sobrancelhas pela otimização do tempo ao eliminar a etapa de ter que colar os pelos da sobrancelha, mas algumas optam por raspá-las por melhorar o acabamento e o aspecto final da maquiagem. Após esses passos, aplica-se uma base de alta cobertura para *apagar* o rosto, criando uma tela em branco para receber os detalhes da feição inventada para a *drag queen*.





Imagens de tutoriais das *drag queens* Penelopy Jean ensinando a esconder a barba; Bianca Della Fancy ensinando a esconder a sobrancelha; e Ravena Creole ensinando a fazer a preparação de pele. Fonte: Reprodução Youtube

Com a base aplicada, são adicionados os detalhes de contorno e iluminação, uma técnica de maquiagem que consiste em usar diferentes tons de base e corretivo para criar dimensão, adicionando profundidade e iluminação em certos pontos que são capazes de realçar ou mudar as feições do rosto.



TUTORIAL PELE PERFEITA: BASE, CONTORNOS E ILUMINAÇÃO - Maquiagem Fundamental



| MAQUILLAJE | CONTORNO Y CORRECTORES DE ROSTRO | PAM SASHAA | DRAG QUEEN |
PAM SASHAA
93,5 mil inscritos
Inscriver-se
493
Compartilhar

Após a base e o contorno, é inserido o desenho da sobrancelha, a sombra e os cílios postiços que vão delinear o formato dos olhos, o contorno da boca que independentemente do estilo individual da *drag queen*, são características sempre bem impactantes e dramáticas. Trago como exemplo duas *drags* que eu acredito terem visuais quase opostos, mas marcantes e dramáticos em suas particularidades. Vemos nas imagens abaixo, que Miss Fame e Bianca Del Rio utilizam as mesmas técnicas mas atingindo resultados completamente diferentes.



Miss Fame e Bianca Del Rio: mesmas técnicas com resultados radicalmente opostos, mas que estão alinhadas de acordo com a construção de cada persona. Fonte: Google Imagens

Contudo, a vivência *drag queen* é considerada uma prática artística, não só por utilizar a maquiagem como ferramenta para a subversão dos estereótipos de gênero, como discutimos anteriormente, ampliando e explorando identidades de gênero e revolucionando normas estéticas estabelecidas na nossa cultura ocidental contemporânea. Ao tomar emprestada a liberdade de expressão que a criação artística inflama, aliando-a com a técnica da maquiagem, algumas dessas *drags* conseguem materializar diferentes formas de apresentação de gênero, para além da aparência binária que fomos habituados a (re)produzir.

Aqui, vamos citar poderosos exemplos da união entre a imaginação e a técnica para criação de novas referências para a existência queer, começando por Alma Negrot.

Natural do interior do Rio Grande do Sul, além de dar vida à performance de Alma Negrot, também trabalha profissionalmente com maquiagem, styling, artes plásticas e direção criativa. Para construir sua estética além-humano, diversos tipos de materiais são usados e ressignificados enquanto parte do corpo humano. Em suas mãos, galhos de árvore ou pedaços de lã viram cabelo, pedaços de papel picado viram cílios, botões e medalhas viram adornos para o rosto. Em entrevista à revista Elle, Raphael Jaques, quem performa a *drag queen* Alma Negrot, comenta:

“Na minha trajetória, já enfrentei muitos momentos em que a falta de recursos era a realidade. Já tive que improvisar muito e acho fundamental saber fazer isso. Afinal de contas, tenho muito orgulho de trabalhos em que tudo o que eu tinha em mãos era uma caneta BIC e um grampo de cabelo. A tudo dá-se um jeito, todo material funciona.” (VERGILIO, 2022)⁵⁰

⁵⁰ <https://elle.com.br/beleza/5-segredos-de-alma-negrot>



Sua capacidade em aliar a técnica da maquiagem com a magia e a imaginação para criar imagens tão poderosas, capazes de extrapolar os conceitos de feminino, masculino e não-binário, inventando um novo sentido para o que é a performance de gênero. Interagir com Alma ao vivo, é ser invadido pela fantasia de que a arte ganhou vida, conversa com você enquanto olha nos seus olhos, anda entre seus amigos e te atravessa com inspiração para descoberta e invenção. Acredito que um ponto interessante sobre a *drag queer* Alma Negrot é que diferente de outras drags, ela não possui uma história de origem específica: na abertura de seu documentário para o projeto *Drag-se* ouvimos que “Alma não é uma persona, é a transitoriedade de tudo que eu gostaria de ser” e também sobre os desafios implicados em viver nessa transitoriedade (de gênero, de raça, de sexualidade) e por mais que seja atraente a -falsa- noção de facilidade na fixação da identidade e na aderência à heteronormatividade compulsória, ela apenas não conseguiria existir dessa forma.



Imagens da *drag queen* Alma Negrot. Fonte: Divulgação

Em entrevista para a Revista digital *Emerge Mag*, Alma define a performance como uma criação do contexto social. No nosso caso, a heteronormatividade branca, rica, cisgênero e masculina, deve ser encarada por um *posicionamento combativo*. Ao se definir enquanto pessoa *queer*, assume como ponto de partida todos os questionamentos à essa performance pré-estabelecida, tendo como base o questionamento e a abertura para ressignificações.

“A performance serve para romper padrões de comportamento e causar incômodo. Misturar o surreal e o casual. O lixo e o luxo. A dúvida dos gêneros e o confronto ao binarismo (...) A sociedade precisa entender que as pessoas não têm que viver com máscaras sociais para poder existir no mundo. Por que eu escolheria o papel mais básico e medíocre se existem tantas possibilidades para experimentar?” (RUFINO, 2018).
<https://emergemag.com.br/alma-negrot-nos-conduz-pela-fluidez-da-vida/>

A partir desses questionamentos, Alma construiu uma estética única e potente, conseguindo expandir essa força para seu trabalho de direção artística: assinou a beleza de diversas marcas em desfiles de moda para a Casa de Criadores⁵¹, conquistando campanhas e peças de divulgação de marcas como Trident e Netflix Brasil e também colaborando com nomes expoentes da música brasileira contemporânea, como Karol Conká, Letrux e Johny Hooker.

⁵¹ **Casa de Criadores** é um evento de moda que, desde 1997, busca fomentar talentos independentes e marcas brasileiras.



Algumas criações de Alma Negrot enquanto direção de arte: Na primeira imagem, a beleza criada por Alma para o desfile da coleção Cria, uma colaboração de 5 novos estilistas em parceria com a Riachuelo, para a 52ª edição da Casa de Criadores; Na segunda imagem, parte da arte/beleza/styling criado para o álbum URUCUM, de Karol Conká

Outra criação aqui celebrada é a de Juno Birch, uma alienígena escondida na terra vivendo eternamente no ano de 1962, adotando um estilo de dona de casa no estilo mais *kitsch*⁵² possível, completamente pintada em tons pastéis, usando roupas estampadas e luvas de borracha sempre com as pontas pintadas de vermelho-sangue.

Em entrevista para a *Vogue*, ela comenta sobre ser influenciada por filmes, não só como estímulo para suas primeiras vezes na automaquiagem para encarnar os personagens Coringa, da série de filmes inspirada nas histórias em quadrinho do *Batman*, e mais tarde personificando a *Miss Argentina* do íconico *Beetlejuice*, filme de 1988 dirigido por Tim Burton. Mas também enquanto ter sido influenciada por obras audiovisuais para construir a história e a estética da sua personagem como *Mars Attack* (1996), *Death becomes Her* (1992) e *Mommie Dearest* (1981).

⁵² Kitsch é uma estética que se caracteriza por um exagero quase cafona e uso de produtos industrializados ou símbolos da cultura de massa que são considerados feios, bregas ou baratos, mas que são atualizados enquanto estilo artístico e assim, ressignificados e valorizados.



Juno leva essas referências e sua estética única para seu trabalho com esculturas de cerâmica, traduzindo para outro formato essa mistura de atributos femininos e masculinos que é fundamental da prática *drag*, criando figuras com seios fartos, cabelos longos e volumosos, pomos de adão proeminentes, queixos quadrados e com barba.



Ou melhor dizendo, Juno levou para sua *drag* uma estética que antes aplicava em seus personagens de argila, uma vez que ela já fazia suas esculturas quando começou sua *montação*, após sua cirurgia de confirmação de gênero. Em entrevista à revista METAL, ela conta que já tinha se pintado diversas vezes dentro de seu quarto, mas que só colocou em prática seu desejo de fazer *drag* depois de realizar a cirurgia – o que lhe tornou muito mais confiante, mesmo já tendo iniciado sua jornada de transição de gênero bem antes, em torno dos 14 anos de idade.

Juno também menciona a relação da sua não-conformidade de gênero com a confiança necessária para executar a sua proposta de *drag*. Após tantos anos lutando para se encaixar, ela aprendeu através da disforia de gênero que era livre para fazer o que bem entendesse com seu corpo, desde que estivesse se divertindo.



Acima, imagens comparando os figurinos e maquiagem da *drag queen* britânica Juno Birch às suas esculturas em argila

Aqui, Juno e Alma representam apenas dois entre inúmeros exemplos de artistas que conseguem canalizar essa potência *drag* para outros formatos de arte. Quando qualificamos a performance *drag queen* enquanto uma prática artística capaz de criar novas formas de ser e estar no mundo, é baseado nesses exemplos de artistas que além de terem o rumo de suas vidas alteradas e alterarem o curso de outras vidas através dessa arte, essa prática estimula um tipo de criatividade e de produção de sentido muito particular: é a habilidade de misturas de todas as emoções felizes e tristes - de medo, desesperança e solidão, mas também de alegria, união, pertencimento e libertação – que marcam a vivência de pessoas *queer*, narradas

enquanto espetáculo grandioso e espalhafatoso, que não pede licença e te arrasta, seja pelo encanto ou pelo pavor (ou os dois juntos, ao mesmo tempo).

O que destaca de particular no trabalho dessas duas artistas é que representam as possibilidades dos desdobramentos que a sensibilidade *drag* enquanto visão de mundo abre. Alma Negrot e Juno Birch conseguem trabalhar na estética, o que Potyguara Bardô, Alaska, Gloria Groove e as diversas artistas que vimos durante todo o trabalho, conseguiram através de suas músicas: imprimir algo que vai além do estilo, mas que contam histórias – as suas próprias, as inventadas, as que foram ressignificadas, as que sonhamos que marquem a humanidade e as que estão querendo apagar. Todas encontraram passagem para nos contar essas histórias através da performance *drag*, mas que atravessa outras formas artísticas, porque o que nos conta essas histórias não são as técnicas e o passo a passo que são fundamentais para o exercício dessa prática artística, mas justamente da sensibilidade que ela pede.

“O que captou é **uma estratégia de constituição de formas de expressão**. Uma estratégia de criação do mundo, e não de determinada espécie de mundo. Em outras palavras, o que você descobriu é um tipo de estratégia de produção de desejo, com a qual se pode criar os mais variados mundos.”
(ROLNIK, 2016. P. 181).

4. Considerações finais

Da mesma forma como a prática artística *drag queen* não poderia ser limitada tão somente às suas técnicas e procedimentos, mas a um tipo de sensibilidade que pede uma transformação da visão de mundo, não possui um início definido ou um fim traçado, um trabalho que se ocupa em pesquisar sobre essa arte encontra dificuldade em achar sua conclusão. Mas por enquanto, vamos lembrar um pouco por onde caminhamos até agora.

Como ponto de partida para o desenvolvimento da base teórica, iniciamos o capítulo 1 com diversos momentos *drag* através da história como contraponto para desenvolver quais são o formato e os significados que essa prática artística suscita dentro do nosso contexto sociocultural atualmente.

Iniciamos pela incontornável questão do gênero que essa prática imediatamente aciona em seus espectadores. Para isso, buscamos na literatura da filósofa Judith Butler suas reflexões sobre a prática *drag* dentro do viés feminista e das questões de gênero, pois arte *drag* está intimamente ligada aos estereótipos de gênero, pois causa uma subversão no sexo anatômico, a identidade de gênero e a performance de gênero.

A partir das considerações de Butler em relação à capacidade *drag* de desestabilizar os binarismos de gênero através da imitação, chegamos à filosofia nietzschiana e sua crítica à metafísica platônica. Com um apanhado sobre como Platão engendrou em suas investigações um estrutura dicotômica, ou seja, uma lógica de pensamento binária que se baseia em opostos – tais como essência contra aparência, verdadeiro contra falso, verdade contra opinião, razão contra desejo, entre outras – e que impactou na forma como entendemos e valorizamos os ofícios ligados ao campo artístico.

A crítica nietzschiana ao estatuto da verdade busca devolver a potência de criação de mundo da arte e do discurso mimética, afastando-a do sentido negativo de *imitação do real* que acabaria por afetar a noção de identidade do sujeito. Rompendo com esse pressuposto, Nietzsche apresenta o conceito de *máscara* como um outro lógica de pensamento que privilegiaria a aparência, não em detrimento ao que poderia ser considerado essência, mas sim como uma condução da interpretação que se esquivaria da promessa ilusória que é encontrar *essa verdade, essa essência*. O estímulo da nossa sensibilidade para mudar a percepção da superfície enquanto uma dimensão positiva amplia nossa perspectiva de mundo, já que nos coloca numa posição vulnerabilidade e incerteza, nos abrindo para a alteridade e seus atravessamentos. Logo, o trabalho apresenta a prática artística das *drag queens* como um

exemplo contemporâneo e vivo dessa mudança de privilégio proposta por Nietzsche e desenvolvido por diversos outros autores posteriormente.

Então muito mais do que as subversões sociais e de gênero que a arte *drag* articula no seu jogo de invenção e embelezamento, o trabalho a defende enquanto uma articuladora dessa potência da máscara enquanto ferramenta: ela incentiva o sujeito dentro do processo de subjetivação ao embaçar as acepções tradicionais de autenticidade, identidade, essência e verdade. Uma criação tão detalhada de um personagem é uma reivindicação da liberdade, uma chance de se reinventar e se enxergar de outras formas. Entretanto, essa exploração do potencial da máscara também tem seus riscos de captura, como é abordado ao final do capítulo.

No capítulo 2, começamos a articular o fundamento teórico construído ao longo do capítulo anterior ao destrinchar músicas e videoclipes autorais de artistas *drag queens*. Após a pesquisa e levantamento da discografia de diversas *drags* com material audiovisual autoral, foram selecionadas algumas obras que se utilizavam da estética *drag* para redefinir algum conceito ao trazer uma perspectiva diferente sobre um determinado assunto.

Dividido em 4 segmentos que abordam a ressignificação do passado através da atualização de figuras históricas, usando como fio condutor para o debate a música *HERstory of the World*, apresentada no reality show *Rupaul's Drag Race*; O segundo segmento utiliza a música *drag* como ferramenta de criação de si, debatendo sobre estruturas familiares, regime de trabalho e de auto-definição; O terceiro segmento se ocupa em analisar obras audiovisuais que questionam símbolos status e as formas de consumo e sugerem uma perspectiva diferente para essa temática; O último segmento destrincha a faixa que dá título ao trabalho, a música *Your Make up Is Terrible*, da *drag* Alaska Thunderfuck 5000, investigando sobre como essa prática artística é capaz de estimular a redefinição de identidade enquanto um processo de produção de subjetividade.

No último capítulo, usamos como exemplo a artistas *drag* que, para além da música, através de seus trabalhos conseguem canalizar essa potência transformadora da máscara nietzschiana. A estética particular dos trabalhos de Alma Negrot e Juno Birch, conseguem esgarçar os limites da própria estética *drag*, criando algo único e poderoso – alcançando algo além do humano.

A existência de uma pesquisa dentro da academia que se propõe a olhar com atenção, afeto e encantamento para o trabalho artístico de *drag queens*, já é por si só relevante. Um tipo de arte que se entrelaça a tantas temáticas pilares para os estudos sociais. Aos Estudos de Gênero e de Sexualidade, uma vez que essa arte ataca as normas de gênero por múltiplos

lados. Usando roupa, maquiagem, peruca e dublando uma música, a performance dessas artistas conseguem endereçar de forma estética até as dinâmicas mais sutis da desigualdade de gênero e de sexualidade ao explorar questões, como menciona Butler, ligadas à identidade de gênero, performance de gênero e construção de identidade.

Relevante para o campo da arte contemporânea e dos estudos de performatividade, por ser uma arte-amálgama de diversas expressões artísticas que rouba absolutamente tudo como referências, desde Eva à Britney Spears – como nos apresentou o segundo capítulo desse trabalho ao comentar a interpretação de Alaska Thunderfuck durante a performance musical de *HERstory of the World*. Ou que é capaz de transmitir essa sensibilidade *drag* para outras peças, como as esculturas de Juno Birch.

A comunidade *drag* também é extremamente relevante dentro dos estudos políticos e de ativismo, por seu papel de suma importância dentro da história e cultura do movimento LGBTQIA+, desde liderar os protestos de Stonewall nos anos 60 até a produção de conteúdos didáticos com viés político para o site de streaming Youtube, como realiza a *drag queen* Rita Von Hunty no seu canal “Tempero Drag”.



Os socialistas vão tomar os meus CDs do Calypso? - ABC do Socialismo #06
113 mil visualizações · há 6 dias
Tempero Drag
APOIE O NOSSO TRABALHO Confira os benefícios de nos apoiar na ORELO! [https://orelo.cc/temperodrag ...](https://orelo.cc/temperodrag...)
Novo 4K



APROPRIAÇÃO CULTURAL EXISTE? - Rita em 5 minutos #06
192 mil visualizações · há 4 semanas
Tempero Drag
Venha apoiar nosso trabalho e conhecer os benefícios como clube de leitura e audiões [https://orelo.cc/temperodrag ...](https://orelo.cc/temperodrag...)
4K



GUERRA CULTURAL E RETÓRICA DO ÓDIO
606 mil visualizações · há 1 ano
Tempero Drag
Conteúdo: @rita_von_hunty Intérprete: @thyagossantos Fotografia e montagem: @isabolax Edição e Roxelly: @perronicri Apoio...
Introdução | Guerra cultural e retórica do ódio | Sobre a obra | Capítulo I | Capítulo III |... 24 capítulos

Chamadas de vídeos do canal de Youtube “Tempero Drag”, apresentado por Rita Von Hunty. Fonte: Youtube

Por isso, quando menciono a potência criadora de mundos da prática artística *drag*, é pelo seu peso político simplesmente por sua existência, que constrói de forma lúdica espaços

seguros para a celebração de pessoas da comunidade LGBTQIA+ ao mesmo tempo que mantem a história viva e honram a memória das lutas e conquistas dos movimentos de direitos civis.

Sobretudo, a sua relevância dentro dos estudos culturais, no qual está inserido o programa de pós-graduação que acolheu essa pesquisa, por ser uma prática artística atravessada por tantas referências, nos oferece uma perspectiva única, uma lente de aumento, para refletirmos sobre as dinâmicas socioculturais nas quais estamos inseridos. Outro importante fator é sua presença global, sendo uma prática artística presente ao redor do mundo mas que toma formas específicas em cada canto do mundo, capaz de abrir discussões importantes sobre globalização, hibridismo cultural, glocalização, territorialidade, etc..



Cenas do videoclipe feito para música “Come to Brazil” da *drag queen* estadunidense Alaska Thunderfuck 5000. Canção foi escrita após sua visita ao papís, em 2016. Fonte: Youtube

Apesar de toda a relevância e potencialidade que um tema como esse carrega, junto vem as limitações de qualquer processo de pesquisa. Primeiramente, acredito que a restrição de tempo acabou limitando um pouco do projeto inicial, reduzindo a amostragem de *drag queens* latinoamericanas e, principalmente, *drags* que marcaram a história da comunidade LBQBTQIA+ e a cultura popular no Brasil, como Silvetty Montilla, Isabelita dos Patins, Kaká di Polly, Nanny People, Vera Verão, Miss Biá - que era um grande desejo meu no início do projeto.





Da esquerda para a direita: Isabelita dos Patins, Silvetty Montilla, Miss Biá, Vera Verão, Kaka Di Polly e Nanny People. Fonte: Google Imagens

Contudo, essas limitações me dão a oportunidade de trabalhar futuras pesquisas voltadas para uma amostragem mais ampla de *drags* e seus respectivos trabalhos, mas principalmente, de abordar de forma mais dedicada à história da arte *drag*, com suas particularidades ao chegar no Brasil, e às figuras icônicas que pavimentaram esse caminho. Acredito que a pesquisa iniciada por esse trabalho pode – e vai! – avançar, seguindo na esteira da filosofia nietzschiana, para a elaboração de uma *genealogia drag*.

Como mencionei no início desse trabalho, qualquer tentativa de um levantamento histórico ou de uma linha do tempo pode acabar se tornando ambígua e equivocada para esse tema em específico, pela vontade pulsante da criação *drag* em embaralhar o passado. Além disso, o entendimento do que é uma *drag queen* está intimamente ligada com o sociocultural no qual está inserida, ou seja, ao seu *caldo de época*.

Ao contrário do que foi proposto por esse trabalho, com um recorte mais focado na articulação entre determinadas obras e ruptura de conceitos, uma pesquisa dedicada a construir uma *genealogia drag* seria capaz de contextualizar de forma mais sólida essa prática artística dentro da sua importância histórica, cultural e social, mas também incluiria na narrativa desse quadro mais amplo suas influências, referências, interpretações.

Assim como foi dito no início da pesquisa, eu ofereço esse trabalho enquanto uma performance *drag* textualizada. Portanto, assim como toda boa performance artística, a sua importância não reside na relevância social dos temas que são abordados, também não pode ser qualificada pela sua contribuição ou pelo que foi entendido objetivamente. A boa performance é aquela que fica com você, que arranja um espaço pra morar no seu olhar.

“Sem lugar para ressentimento ou choro à toa, o corpo dessa fera, vibrante e invisível, evoca muita fantasia, pois sabe que a ficção e a invenção são o próprio tecido da vida”
(ROLNIK, 2016. P. 206)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Edilson Antônio. *Filosofando com o Martelo: Um ensaio sobre o Espírito Livre*. Espéculo: Revista de Estudos Literários, Madrid, 2001. Disponível em: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero19/martelo.html>. Acesso em: 1 jul. 2019.
- BAKER, Roger. *Drag: a history of female impersonation in the performing arts*. New York: New York University Press, 1994
- BUTLER, Judith P. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 21ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021. 288 p.
- BUTLER, Judith. *Corpos que Pesam: sobre os limites discursivos do sexo*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O Corpo Educado*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2001. p. 151-172.
- COHEN, R. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espalo de experimentação*. 1ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. 178 p.
- COSTA, G. DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2011. Fortaleza: Revista Lampejo, 2012. Vol 1 N°1. P. 119-122
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Trad. Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976. 90 p
- DOONAN, S. *Drag: The complete story (A Look at the History and Culture of Drag)*. London: Laurence King Publishing, 2019. 240 p.
- FERRAZ, Maria Cristina Franco Ferraz. *Platão: as artimanhas do fingimento*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999 – (Conexões 3). 89 p.
- FERRAZ, Maria Cristina Franco. Fingimento, ficção, máscara: da desqualificação platônica à afirmação nietzschiana. *Artefilosofia*, Ouro Preto, jan 2007. 71-76 p.
- FORGIARINI, S. E. *Eus e outros (eus): a ficcionalização de si em Clarice Lispector e Fernando Pessoa*. Curitiba, Vol. 8, nº 14, jan.-jun. 2020.
- FOUCAULT, M. *Ética, sexualidade, política (traduzido de ditos e escritos)*. Seleção e organização de textos de Manoel Barros da Motta; tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- KAMINSKI, E. *Listening To Drag: Music, Performance And The Construction Of Oppositional Culture*. 2003, tese de doutorado em filosofia, The Ohio State University, Columbus, 2003.
- LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho – ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- MISKOLCI, R. Não ao sexo rei: da estética da existência foucaultiana à política queer. In: Souza LAF, Sabatine TT, Magalhães BR, organizadores. *Michel Foucault: sexualidade, corpo e direito*. Marília: Cultura Acadêmica Editora; 2011. v.1, p.47-68
- MORENTE, Gabriel García. *Fundamentos de filosofia*. Trad. Guillermo de la Cruz Coronado. São Paulo: Mestre Jou, 1979. 324 p.
- MARCONDES, Danilo. *Iniciação a história da filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2007. 330 p.
- NIETZSCHE, F. *Crepúsculo do Ídolos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. 44 p.

- NIETZSCHE, F. Além do bem e do mal. Trad. Márcio Pugliesi. Curitiba: Hemus S.A., 2001. 230 p.
- NIETZSCHE, F. *Genealogia da Moral: uma polêmica*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 70 xp.
- NUNES, M. ANDRADE, I. *Uma análise das manchetes do Daily Mirror sobre a princesa Diana*. Belo Horizonte, 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação).
- PETRONILIO, P. *O signo como performance e performatividade da linguagem*. ARTEFACTUM (RIO DE JANEIRO), v. 12, n. 2, 2015. Acesso em: 10/10/2022.
- ROCHA, S. P. V. O relativismo e niilismo, ou os sem teto da metafísica. Rio de Janeiro: Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche – Vol. 1 – nº 2, 2008. 161-169 p.
- ROLNIK, S. Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo. 2ª ed, Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2016. 248 p.
- ROLNIK, S. In “Toxicômanos de identidade. Subjetividade em tempo de globalização”, in Cultura e subjetividade. Saberes Nômades, org. Daniel Lins. Papyrus, Campinas 1997; pp.19-24.
- RUPAUL, C. *Lettin' it all hang out: an Autobiography*. Nova York: Hyperion, 1995. 240 p.
- RUPAUL, C. *Arrase! O guia RuPaul para a vida, a liberdade e a busca por estilo*. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2018. 192p.
- SIBILIA, Paula. O show do Eu – A intimidade como espetáculo. 2ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016. 360 p.
- SILVA, José Rodolfo Lopes da. “A Mulher Mais Linda Do Mundo Por Acaso Era Um Homem.”: Educando Sobre Outras Masculinidades Através Dos Artefatos Culturais”. Revista Diversidade e Educação, v. 7, n. 2, p. 341-356, 2019.
- TAYLOR, J. *Playing it queer: popular music, identity and queer world-making*. Bern: Peter Lang AG, 2012. 254 p.
- VANDERLEY, L. REIS FILHO, O. *Performatividade, Corpo e Gênero: Drag Queen*. Revista da Academia Brasileira de Psicólogos Escritores: Psicologia em Reflexão, Fortaleza: Premius, p. 173-192, 2017.

REFERÊNCIAS REPORTAGEM

- AITKENHEAD, D. RuPaul: ‘Drag is a big f-you to male-dominated culture’. The Guardian, 2018. Disponível em: < <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/mar/03/rupaul-drag-race-big-f-you-to-male-dominated-culture> >. Acesso em: 10/10/2022
- LOURENÇO, B. *A psicodelia de Potyguara Bardo*. Elástica, 2021. Disponível em: < <https://elastica.abril.com.br/especiais/potyguada-bardo-oasis-drag-queen-musica/>>. Acesso em: 10/10/2022
- REDAÇÃO - O ESTADO DE SÃO PAULO. Pablio Vittar se apresenta na ONU em evento que homenageia rainha Elizabeth. Estadão, São Paulo, p. 1-2, 19 jun. 2019. Disponível em: <https://emails.estadao.com.br/noticias/gente,pablio-vittar-se-apresenta-na-onu-em-evento-que-homenageia-rainha-elizabeth,70002880003>. Acesso em: 25 jul. 2019