

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Thiago Henrique Ribeiro dos Santos

AS DONAS DA PORRA TODA:

**Uma leitura política da produção de conteúdo autoral nas mídias
alternativas das drag queens Lorelay Fox, Gloria Groove, Pablio Vittar e
Rita Von Hunty**

ESPECIALISTA EM JORNALISMO CULTURAL

**São Paulo
2017**

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Thiago Henrique Ribeiro dos Santos

AS DONAS DA PORRA TODA:

**Uma leitura política da produção de conteúdo autoral nas mídias
alternativas das drag queens Lorelay Fox, Gloria Groove, Pablio Vittar e
Rita Von Hunty**

Monografia apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de ESPECIALISTA em Jornalismo Cultural, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Carla Cristina Garcia.

**São Paulo
2017**

Às manas
Que colorem o cinza da realidade;
Que dão giletada na ignorância;
Que transformam o próprio corpo em grito.
E que, quando voltam para casa,
Ainda lidam com as próprias inseguranças.

AGRADECIMENTOS

À minha família de femininos que nem sempre me acompanha, mas sempre me incentiva: Regina, Marcia, Patrícia. E, é claro, à Luiza, que guarda no silêncio sussurros de oração quando me distancio e tem a grandeza de relevar as intempéries emocionais.

À professora Carla Cristina Garcia, que confiou em mim antes mesmo de me conhecer e aceitou me orientar quando nem mesmo eu tinha certeza para onde queria ir.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo Cultural da PUC-SP, em especial aos inspiradores Eduardo Valladares e José Arbex Júnior, por aulas tão grandes.

Às queridas Camila Carbonelli, por me dar a mão nos primeiros dias frios de um curso desconhecido e me bombardear de referências cinematográficas, Patrícia Hehs, pelas conversas interessantes e pelos ouvidos tão sensíveis; e Marina Hungria, por sempre acolher aqueles que precisam. Às três, pelo sofá confortável e pela hospedagem carinhosa.

À Isabella Reis Pichiguelli, que, há nove anos, interpelou um calouro perdido com um “Lembra de mim?” e se fez inesquecível. Obrigado por ser mais rápida que eu e me obrigar a correr para te alcançar. Mais uma vez, essa fase não teria sido concluída sem o seu companheirismo.

Ao Thiago Goya pelos gritos e berros assistindo *RuPaul’s Drag Race*, que originou isso tudo.

E a todos os amigos que compreenderam (ou se resignaram com) o distanciamento e as persistentes recusas ao longo do fazer desta pesquisa.

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

(Gloria Groove)

RESUMO

Este trabalho se propõe a fazer uma leitura política do conteúdo autoral produzido pelas drag queens Lorelay Fox, Gloria Groove, Pablo Vittar e Rita Von Hunty em seus canais oficiais na plataforma de vídeos YouTube. Para isso, parte-se de estudos anteriores para estabelecer a prática drag queen como uma travestilidade cênica independente da sexualidade de seus sujeitos e presente em culturas ocidentais e orientais, distantes geográfica e temporalmente (VENCATO, 2002; SANTOS, 2012; BAKER, 1994; NEWTON, 1972). A partir disso, é trazida à discussão as mudanças sociais possibilitadas pelas novas tecnologias e a apropriação, pelas drags, dos ambientes digitais transformados em espaços de enunciação em uma estratégia de subversão da invisibilidade e do silenciamento na mídia e na esfera pública habermasiana a que elas são condicionadas socialmente. Autores que atualizam os conceitos de mídia são invocados para compreender os espaços digitais como mídias alternativas às tradicionais (SHIRKY, 2011), assim como teóricos que pensam novos fazeres políticos sob perspectivas contemporâneas em consonância com as mudanças tecnológicas (AGUILERA RUIZ, 2014; MAGRANI, 2014; THOMPSON, 2008). O estudo, construído metodologicamente por pesquisa bibliográfica, então, avança para analisar o que está sendo produzido por elas e como esses conteúdos se articulam com pautas do próprio grupo. Identifica-se um fazer político intrínseco à expressão, manifestação e visibilização nos ambientes digitais, mas que nem sempre se estende ao conteúdo produzido, desperdiçando o potencial da internet em sua plenitude e se tornando, por vezes, irrelevante e repetitivo.

Palavras-chave: Drag Queens. Mídia. Tecnologias digitais. Cultura da participação. Políticas contemporâneas.

ABSTRACT

This research intends to do a political reading of the author content produced by the drag queens Lorelay Fox, Gloria Groove, Pablo Vittar and Rita Von Hunty in their official channels in the YouTube video platform. To do that, it has been based on previous studies to establish the drag queen practice as a scenic transvestite not related to the person's sexuality and present in Western and Eastern cultures, distant geographically and temporally (VENCATO, 2002; SANTOS, 2012; BAKER, 1994; NEWTON, 1972). From this on, it is brought to the discussion the social changes possible by the new technologies and the appropriation by drags of digital environments turned into spaces of enunciation in a strategy of subvert the invisibility and silencing in the media and in the Habermasian public sphere to which they are socially conditioned. Authors who update media concepts are invoked to understand digital spaces as alternative media to traditional media (SHIRKY, 2011), as well as thinkers who think new political actions under contemporary perspectives in line with technological change (AGUILERA RUIZ, 2014; MAGRANI, 2014; THOMPSON, 2008). The work, built methodologically on bibliographical research, then advances to analyze what is being produced by them and how theses contents are articulated with the guidelines of the group itself. There's a political action that is intrinsic to expression, manifestation and visibility in digital environments, but that isn't extended to the content, wasting the internet potential in its fullest and becoming sometimes irrelevant and repetitive.

Keywords: Drag Queens. Media. Digital technologies. Culture of participation. Contemporary politics.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 QUE COMECEM OS TRABALHOS: DOS PALCOS DOS TEATROS AOS DAS CASAS NOTURNAS	14
1.1 Lacração no Oriente	14
1.2 O Ocidente dá seu close	17
1.3 As bunitas do século XX	20
1.4 Segura essa marimba, monamu: a explosão midiática dos anos 90 ...	27
2 TÁ ACHANDO QUE A TRAVESTILIDADE BRASILEIRA É BAGUNÇA? ...	31
3 QUEM É A DRAG BRASILEIRA? QUEM? QUEM? QUEM?	41
4 VAI SER CHOQUE DE MONSTRO, MEU AMOR: A EXPLOSÃO MIDIÁTICA DOS ANOS 2010 SE ENCONTRA COM A CULTURA DA PARTICIPAÇÃO .	48
4.1 YouTube como mídia alternativa, o babado é certo	57
4.2 Me chama que eu vou: a cultura da participação	61
5 READING IS FUNDAMENTAL – UMA LEITURA DA PRODUÇÃO MIDIÁTICA AUTORAL DAS BUNITAS	66
5.1 Conhecendo as bunitas	66
5.1.1 Rita Von Hunty	66
5.1.2 Lorelay Fox	69
5.1.3 Gloria Groove	70
5.1.4 Pabllo Vittar	71
5.2 Novos fazeres políticos, então bora fazendo	72
5.3 A internet como espaço político	74
5.3.1 Bafão na internet	77
5.4 Bota a cara no Sol: visibilidade como ato político	80
5.5 Conteúdo drag (ou what you isn't always what you get)	84
A SAÍDA É LOGO ALI – CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	103

INTRODUÇÃO

“*This is a man’s world, this is a man’s world. But it wouldn’t be nothing without a woman or a girl*”¹, canta um Patrick Swayze musculoso, enquanto sai do banho apenas de toalha para evidenciar o corpo escultural que está prestes a se transformar. Pelos próximos cinco minutos, acompanham-se closes hipnóticos de olhares sendo cobertos por cílios postiços tão longos que dão aos olhos aspecto aracnídeo, de bocas estalando enquanto ganham volume, e de corpos musculosos sendo redesenhados com o auxílio de enchimentos e tecidos, ora provocativamente translúcidos, ora suntuosamente cintilantes e coloridos.

A primeira cena do filme hollywoodiano *Para Wong Foo, Obrigada por Tudo! Julie Newmar* (1995), se desenvolveu como um carrossel de imagens hipnotizantes aos meus olhos de criança, quando vi, pela primeira vez e ainda sem ter qualquer tipo de consciência a respeito, com cerca de seis ou sete anos, a possibilidade de construção de corpos outros que não aqueles a que estamos, supostamente, condicionados. A cena, que faz parte da narrativa sobre a trajetória de três drag queens pelas estradas estadunidenses em direção a um concurso de beleza, se entrelaçou a outras memórias pueris e, passado o deslumbramento momentâneo, decantou na minha mente, emergindo vez ou outra pelos anos seguintes, até ser resgatada de vez, já na minha fase adulta, quando me deparei na plataforma de vídeos Netflix, em um final de semana insone, com outra produção cultural midiática que reviveria o encantamento pelas metamorfoses corporais das drag queens, o *reality show RuPaul’s Drag Race* (RPDR).

O programa é atualmente o que pode ser considerado um fenômeno midiático. As drag queens que competem pelo título de *America’s Next Drag Superstar*, entre outros prêmios, se tornam, para os fãs do programa, celebridades internacionais tão grandes quanto a própria apresentadora, a drag RuPaul. Elas são frequentemente pauta de reportagens nas mídias tradicionais, como jornais, revistas e programas de televisão, e nas alternativas, como sites e redes sociais digitais. A repercussão do programa ultrapassa os limites geográficos dos Estados Unidos e constrói uma base de fãs disposta a pagar R\$ 300 para assistir a uma apresentação de sua candidata

¹ O trecho faz parte da música *It’s a Man’s, Man’s, Man’s World*, lançada em 1966 e interpretada pelo cantor James Brown. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/james-brown/171296/>>. Acesso em: 20 jan. 2017.

preferida e tirar uma foto com ela em um encontro chamado *meet and greet*², comum nos shows de cantores internacionais, que dura de segundos a alguns minutos. Eles também aproveitam as possibilidades de aproximação e participação das novas tecnologias para acompanhá-las pelas redes sociais digitais, compartilhar o trabalho delas e participar ativamente de discussões on-line. Para além disso, RPDR tem apresentado a cultura drag a uma nova geração de pessoas e despertado em algumas o desejo de se montar, sendo o estopim para o início da carreira de uma “nova geração de drag queens”, caracterizada, principalmente, pelo uso significativo dos ambientes digitais como território de atuação.

Mas o que esse arco desenhado a partir de reminiscências infantis, que conecta episódios distantes no tempo e no espaço, tem a ver com o trabalho a seguir? A princípio, ele pode parecer impertinente em uma pesquisa dentro da academia, ávida por uma pretensa objetividade positivista, mas não haveria outra maneira de dar os primeiros passos desta caminhada sem reconhecer sua justificativa primeira, o interesse arbitrário do pesquisador em investigar um tema que lhe provoca. É assim que chego à decisão de pesquisar os sujeitos drag queens à luz do arcabouço teórico construído ao longo dos dois anos e meio da Especialização em Jornalismo Cultural da PUC-SP.

Drag queens são sujeitos que manipulam seus corpos através de intervenções provisórias de figurinos, maquiagens e enchementos, transformando-os em outros, reconhecíveis ou não pelo binarismo de gênero polarizador das práticas e estéticas. Como artistas em sua gênese, suas inspirações são diversas e dialogam com referências múltiplas, sendo a cultura pop uma fonte determinante para as montagens, como é denominado o processo de metamorfose de seus corpos. Algumas aproximam-se de conceitos sociais ocidentais de feminilidade e se constroem seguindo à risca padrões de beleza heterocêntricos, como curvas voluptuosas, cabelos fartos e maneirismos delicados, enquanto outras preferem se apropriar das mesmas características de maneira hiperbólica e dilatá-las a níveis popularmente cômicos. Há também quem não se encontra em nenhuma das pontas do binarismo e permanece na zona difusa da androginia, e, ainda, quem prefere distanciar-se de qualquer reconhecimento humano, criando criaturas indefinidas, entre tantas outras

² Esse foi o valor cobrado para o *meet and greet* no show da drag queen e ex-participante da sexta temporada do programa, Bianca Del Rio, em 17 de outubro de 2015, no Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://www.eventick.com.br/biancagarotadeipanema>>. Acesso em: 17 jan. 2017.

estéticas concebidas pela mente dessas artistas. Tal pluralidade, que se estende também às performances que exercem e, atualmente, aos territórios onde atuam, demarca a impossibilidade de generalizar as drag queens ou mesmo se referir a elas como um grupo homogêneo.

Por esse fato, e uma vez que se propor a estudar todas elas e suas especificidades intrínsecas seria tarefa demasiadamente pretensiosa e perigosamente reducionista, decidi afunilar o tema ao selecionar quatro drags a serem analisadas: Lorelay Fox, Gloria Groove, Pablio Vittar e Rita Von Hunty. Elas fazem parte do que se convencionou chamar de "nova geração de drag queens brasileiras", não apenas pela juventude cronológica – possuem 30, 22, 22 e 25 anos, respectivamente –, mas também por estarem ativas na atual cena noturna LGBT e terem intensa relação com as novas tecnologias. Cada uma possui o próprio canal na plataforma de vídeos YouTube, no qual produzem conteúdo autoral, ressaltando outros fazeres drag queen que não apenas as dublagens em casas noturnas e animações de festas pelas quais se tornaram conhecidas pelo público.

Lorelay Fox é youtuber e mantém o canal *Para Tudo*, no qual compartilha vídeos de temáticas distintas, de tutoriais de maquiagem e cultura pop a discussões sobre gênero, sexualidade e vivências LGBT. Já Gloria Groove e Pablio Vittar utilizam seus canais homônimos para divulgar suas atuações como cantoras profissionais de músicas com temáticas que ora se encontram, ora se distanciam. Por fim, Rita Von Hunty faz do *Tempero Drag* um programa de culinária vegana e, entre uma receita e outra, entrevista humoristicamente seus convidados.

Os canais que elas mantêm têm obtido relativo sucesso nas mídias alternativas e tradicionais, despertando, então, interesse em saber como suas proprietárias estão aproveitando o espaço enunciativo que criaram. É assim que parto, portanto, tocado pelo respaldo teórico construído na vivência da pós-graduação *lato sensu*, para o problema dessa pesquisa: “A produção de conteúdo midiático das drag queens Lorelay Fox, Pablio Vittar, Gloria Groove e Rita Von Hunty em seus canais oficiais no YouTube pode também ser um posicionamento político?”.

Para isso, o objetivo geral é interpretar a produção de conteúdo nas mídias alternativas das drag queens selecionadas sob perspectivas políticas contemporâneas, e os objetivos específicos se desdobram em: investigar como a atual explosão midiática internacional da cultura drag queen, protagonizada pelo *reality show RuPaul's Drag Race*, se articula com a cena brasileira; pesquisar como as novas

tecnologias contribuem para a produção de conteúdo midiático autoral das drag queens em questão; e analisar o conteúdo produzido por elas por óticas políticas contemporâneas.

Drag queens são um tema com pouca produção acadêmica nacional, sendo que no levantamento realizado para este trabalho, construído metodologicamente por pesquisa bibliográfica, foram encontrados alguns artigos científicos publicados, poucas dissertações defendidas e nenhum livro dedicado exclusivamente a elas. Em geral, o interesse das dissertações é sob um ponto de vista antropológico, ao passo que os artigos científicos atuais, frequentemente, tomam como objeto de estudo o *reality show RuPaul's Drag Race*. Já nos livros, elas são apenas citadas em produções destinadas a desenhar panoramas das homossexualidades no Brasil ou das culturas *underground*. Nada especificamente sobre as articulações entre fenômenos internacionais, como o próprio *reality show RuPaul's Drag Race*, e a cena brasileira, nem sobre como as drag queens estão se relacionando com as novas tecnologias e as possibilidades por elas proporcionadas.

Além do interesse arbitrário de pesquisador já exposto, a pouca produção acadêmica, os dialogismos nacional-internacional e a oportunidade de ler politicamente uma prática artística que está se modificando enquanto o próprio conhecimento sobre ela é construído provocam esta pesquisa. A contribuição aqui não se restringe ao universo drag. Pelo contrário, tentar compreender como elas se relacionam com as novas tecnologias é também tentar entender as possibilidades de outros tantos sujeitos marginalizados subverterem a invisibilidade na mídia e nos espaços públicos a que são submetidos através da apropriação das novas tecnologias.

Neste trabalho, todas as referências às drag queens são por pronomes de tratamento femininos e pelos seus nomes-drag, pois é dessa maneira que elas se tratam entre si quando estão montadas. Vez ou outra, o tratamento no masculino ou uso do nome social pode ocorrer, caso seja necessário ressaltar que se trata de uma referência ao sujeito que interpreta a drag e/ou para identificar se a fala foi feita por ele montado ou desmontado. Outra particularidade é a decisão de não usar “drag queen” em itálico e de usar a grafia “guei” em vez de “gay”, seguindo o exemplo de outros estudos sobre tais sujeitos, que sugerem uma abasileirização dos termos.

A pesquisa está dividida em cinco capítulos. O primeiro posiciona a drag queen em uma longa trajetória de travestilidade em função da arte teatral, tanto em culturas

orientais quanto ocidentais. O foco está na trajetória histórica da travestilidade no contexto artístico cênico e as transformações pelas quais ela passou, de modo a revelar uma relação direta entre a prática de travestilidade da drag queen e a arte. É descrito também o momento em que as primeiras drag queens, quando ainda nem eram assim chamadas, começam a ganhar os contornos pelos quais são conhecidas hoje. Outro tópico preponderante deste capítulo é a ascensão da cultura drag do *underground* à cultura pop, culminando em uma explosão midiática, no início dos anos 90, com reverberações internacionais, inclusive no Brasil.

A trajetória da travestilidade brasileira, por sua vez, ganha um capítulo próprio. Isso porque, embora também se relacione com a história do teatro, remontando à vinda dos padres jesuítas e suas encenações religiosas, no século XVI, ela possui particularidades muito próprias da cultura brasileira, a exemplo do Carnaval e do teatro de revista. A influência desses é preponderante no desenrolar da cena nacional no que toca à travestilidade artística.

Estabelecida a relação da drag queen com a arte e contextualizada em um panorama histórico, parte-se, no capítulo três, para uma imersão no universo desses sujeitos para conhecer suas especificidades. É discutida a relação entre o intérprete e sua personagem drag queen, que se dá em diferentes níveis de identificação, os estilos estéticos plurais que revelam muito sobre a performance desenvolvida, as características de diferenciação de outros sujeitos que também praticam metamorfoses corporais, e, por último, os territórios de atuação, um tópico caro a esta pesquisa, uma vez que a “nova geração” propicia, justamente, a expansão desses espaços.

No capítulo quatro, o reality show *RuPaul’s Drag Race* é observado como um fenômeno internacional responsável pela nova explosão midiática da cultura drag queen com desdobramentos diretos na cena brasileira. Aqui, surge também a discussão sobre as novas tecnologias e as oportunidades que elas proporcionam aos seus usuários, sendo que dois tópicos importantes são abordados: a plataforma de vídeos YouTube como uma mídia alternativa às tradicionais (televisão, rádio, jornal, cinema etc.) e as mudanças sociais na dinâmica de produção de conteúdo entre mídia e audiência.

Determinada tal participação ativa, no capítulo cinco, busca-se dedicar um olhar mais atento, especificamente, à produção de conteúdo dos sujeitos desta pesquisa, descrevendo a estrutura desses conteúdos e como eles se conectam a pautas de

interesse da comunidade drag. Para sugerir possibilidades de leituras políticas dos discursos inerentes à produção, são discutidos novos fazeres políticos, a contribuição da internet na atualização da esfera pública e as relações de poder imbricadas na (in)visibilidade nas mídias, sejam alternativas ou tradicionais.

1 QUE COMECEM OS TRABALHOS: DOS PALCOS DOS TEATROS AOS DAS CASAS NOTURNAS

A presença de homens travestidos em público pode ser observada desde a Antiguidade através da história do teatro. Na Grécia Antiga, por exemplo, a partir de 534 a.C., o uso de máscaras femininas e masculinas para interpretar era exclusividade dos homens, que também usavam roupas e enchementos para a composição de personagens, revela Igor Amanajás (2014). Séculos depois, a prerrogativa masculina sobre a arte teatral, a associação do ofício de atriz à imoralidade e o controle da Igreja sobre a arte e as histórias representadas por ela, nas quais não havia espaço para a figura feminina salvo raras exceções, foram os principais fatores para distanciar a mulher dos palcos e, conseqüentemente, tornar a travestilidade parte da interpretação teatral.

Começar um resgate histórico em busca de tal prática pelo Oriente é um interessante exercício para compreender que as drag queens, mesmo quando ainda não eram assim chamadas, não são, de maneira alguma, um fenômeno isolado dos centros urbanos e muito menos estão encapsuladas na contemporaneidade. Conforme será visto neste capítulo, a travestilidade está presente em culturas distantes umas das outras, geográfica e temporalmente, e, em diversos momentos, por diferentes períodos e por razões distintas, foi compreendida como uma prestigiosa forma de entretenimento.

1.1 Lacração no Oriente

Já no teatro Topeng da Indonésia, no século XIII, Amanajás (2014) conta que atores usavam perucas, leques e máscaras na caracterização de personagens femininos. Próximo dali, na Índia do século XVII, o treinamento rigoroso que durava entre 10 e 12 anos do teatro Kathakali era considerado suportável apenas pelos homens, que acabavam interpretando também os papéis femininos. Do mesmo modo, a exclusividade masculina fazia parte do treinamento em alguns formatos teatrais japoneses. Na estrutura do Nô, no século XIV, há uma categoria chamada de *peças das perucas* ou *peças de mulheres*, na qual um ator interpreta uma mulher.

A travestilidade nas artes cênicas é muito própria à cultura japonesa, que não vê "nada de estranho no fato de um homem expressar os sentimentos de uma mulher, sua felicidade ou desespero", segundo Margot Berthold (2004, p. 84). Prova disso é a

história do Kabuki, um híbrido de dança, música e interpretação em atividade desde o século XVII, no qual atores se especializaram em interpretar mulheres com uma rigorosidade transformada em livro.

A criação do Kabuki é atribuída à sacerdotisa Okuni e ele chegou a ter companhias formadas exclusivamente por mulheres, que encenavam o *onna-kabuki* (Kabuki de mulheres). Porém, em 1629, conforme os "princípios de conduta [das dançarinas] iam relaxando" (BERTHOLD, 2004, p. 91), elas foram associadas à prostituição e à imoralidade política, sendo banidas do palco. Devido a essa proibição, os papéis femininos foram assumidos por homens adolescentes em um formato chamado *waka-shu-kabuki*. Berthold (2004, p. 91) explica, contudo, que a troca das mulheres pelos adolescentes não solucionou os problemas: "Eles logo inspiraram rivalidades não menos violentas do que as provocadas pelas damas da profissão, pois os prazeres do palco e dos bastidores eram igualmente requisitados pelos mercadores ricos, os shonins, e membros da classe dos samurais". O Kabuki, então, acabou banido de vez, em 1652.

Dois anos mais tarde, ele voltou a ser liberado sob algumas condições do governo. A exclusividade masculina continuava sendo uma delas. Aqueles que se especializaram em papéis femininos, então, ficaram conhecidos como *onnagata*, e o fascínio provocado por sua travestilidade é descrito por Leonard C. Pronko (1967, p. 196) como resultante do "profound symbol of the mystery of metamorphosis, which is the mystery of the theatre. [...] To approach the onnagata is to draw near to the secrets of existence, embodied in human form through the art of the Kabuki actor"³. A rigidez com que alguns deles desenvolveram o ofício se tornou notória, conforme ressalta Berthold (2004, p. 95) sobre o *onnagata* Yoshizawa Ayame (1673-1729):

Era um intérprete de papéis femininos e levou o seu estilo tão a sério que terminou desenvolvendo um narcisismo quase hermafrodita. Mesmo fora do teatro, usava sempre roupas femininas, bem como uma altíssima e elaborada peruca e cosméticos, transpondo sua imagem cênica para sua vida privada. Alegava que um ator de papéis femininos nunca devia – mesmo depois do espetáculo, no camarim, ou nas ruas – "sair da personagem". A absurda fixação de Ayame em transformar a *onnagata* numa cortesã, até mesmo na vida cotidiana, introduziu uma rigidez convencional no kabuki.

³ "Profundo símbolo do mistério da metamorfose, que é o mistério do teatro. [...] Se aproximar do *onnagata* é se aproximar dos segredos da existência corporificados na forma humana através da arte do ator Kabuki" (tradução nossa).

Sobre o comprometimento de Ayame com a travestilidade, Adolphe Clarence Scott (1999, p. 37, grifo do autor) acrescenta: "His ideas and secrets were written down in a book called *Ayamegusa*, which was afterwards regarded as the Bible of the female impersonator"⁴. É interessante observar aqui a escolha do autor pelo termo *female impersonator* para descrever uma forma de atuação do século XVII. Trata-se de uma associação feita por ele entre a travestilidade do teatro japonês e o *female impersonation*, um formato de travestilidade artística em alta nos Estados Unidos e no Reino Unido no período em que ele escreveu o livro, na década de 50, e que será discutido mais à frente neste trabalho.

Viajando do Japão para um pouco mais ao norte da Ásia, encontramos a complexa história do teatro chinês, no qual até houve presença de mulheres, embora elas fossem consideradas cortesãs. No século XVIII, por razões morais, assim como no Japão, elas foram banidas de subirem aos palcos. Na Ópera de Pequim, então – uma fusão de canto, dança e atuação – surgiu a figura do *tan*. Como o *onnagata*, ele era o ator especialista em interpretar mulheres. Berthold (2004, p. 70) contextualiza: "O privilégio de interpretar papéis femininos [...] devia ser adquirido ao longo de anos de rigoroso treinamento, e isso era mais apreciado que a própria condição natural [de ser mulher]".

Entre os séculos XIX e XX, um dos maiores nomes da Ópera de Pequim a alcançar fama internacional e excursionar pela Rússia e pelos Estados Unidos foi o *tan* Mei Lan-fang (1894-1961). Ele teve dois filhos, um deles também *tan*, evidenciando, assim como os *onnogatas* casados⁵, a não-relação, também na China, entre a especialização em interpretar papéis femininos e a sexualidade dos atores. Lan-fang possuía uma delicadeza reconhecida internacionalmente e suas "techniques were followed, not only by other tan actor but by the rising generation of actresses"⁶, que começavam a ser aceitas no teatro chinês no início do século XX (BAKER, 1994, p. 73).

⁴ "Suas ideias e segredos foram escritos em um livro chamado *Ayamegusa*, que depois foi considerado a Bíblia do female impersonator" (tradução nossa, grifo do autor).

⁵ Roger Baker (1994, p. 70) destaca que um dos preceitos do japonês Yoshizawa Ayame era que quando um *onnogata* fosse questionado sobre sua esposa, ele "must appear so embarrassed as to blush". Infere-se, então, que alguns desses atores eram casados com mulheres. "Deveria parecer tão constrangido que chegasse a corar" (tradução nossa).

⁶ "Técnicas eram seguidas não apenas por outros atores tan como também pela geração de atrizes que nascia" (tradução nossa).

Mas mesmo com o surgimento dessas atrizes, homens continuaram se travestindo, conforme pode ser observado, em uma certa travestilidade cênica contemporânea, no trabalho do dançarino Kazuo Ohno (1906-2010). Um dos fundadores da dança Butô japonesa, nos anos 50, por toda sua carreira ele "só performava com roupas femininas e gestos sutis, causando uma impressão impactante de embate entre o feminino e o masculino" (AMANAJÁS, 2014, p. 9).

1.2 O Ocidente dá seu close

Do lado de cá, no Ocidente, mais especificamente na Europa, a travestilidade também é indissociável da trajetória teatral. Por volta de 1100 d.C., Roger Baker (1994) conta que a Igreja viu no teatro uma oportunidade para ensinar o Cristianismo a grandes grupos de fiéis analfabetos. Ela, então, se apropriou do formato para encenar passagens bíblicas e, uma vez que as mulheres não participavam dos serviços clericais, apenas aos homens ligados à Igreja era concedida a autorização para atuar. Embora à figura feminina não seja despendida tanta atenção na Bíblia, quando sua presença era indispensável, os próprios homens a interpretava.

Baker (1994, p. 27) se refere a essas personagens como *drag queens sagradas*, e ironiza: "You can't put a good drag queen down and it wasn't long before her secular face intruded on the scene to bring comedy and disruption to the sacred rituals"⁷. Ele cita como exemplo dessa "face secular" uma comédia da segunda metade do século XV, na qual a esposa de um ladrão de ovelha tenta enganar os donos do animal fingindo que ele é o bebê que acabou de dar à luz. Mesmo a história sendo uma paródia do nascimento humano, Baker (1994, p. 29) chama atenção para o que ele considera que tem sido uma das funções das drag queens, desde então: "To confront those female mysteries which exclude and so intimidate men, creating in them fear, uncertainty and a sense of apartness"⁸.

Outro exemplo secular está na lenda das Welshwomen. Na cidade mercantil inglesa Chester, fronteira entre Inglaterra e Escócia, ocorriam constantes confrontos entre os dois povos. Por motivos econômicos, a presença das esposas dos

⁷ "Não há como derrubar uma boa drag queen e, por isso, não demorou muito para sua face secular se intrometer na cena para trazer comédia e ruptura aos rituais sagrados" (tradução nossa).

⁸ "Confrontar os mistérios femininos que excluem e tanto intimidam os homens, provocando neles medo, incerteza e a sensação de não fazer parte" (tradução nossa).

fazendeiros escoceses era permitida na cidade em dias específicos e, algumas vezes, eles se aproveitavam disso para se disfarçar de mulheres, entrar na cidade e atacar de surpresa. Nas peças inglesas da época, então, foi introduzida uma figura feminina grotesca para representar tais invasores com o objetivo de ridicularizá-los perante a população e divulgar que eles não precisavam ser temidos.

Esse tipo de peça era encenado pelas companhias de atores que começaram a se formar e a invadir as ruas, por volta do século XVI. Elas se tornaram um popular formato de entretenimento na Inglaterra elisabetana – período do reinado de Elizabeth I (1558-1603) – e provocaram o divórcio do teatro com a Igreja. À fundação do primeiro teatro permanente de Londres, The Theater, em 1576, as parábolas bíblicas já estavam sendo substituídas por narrativas sobre poder, política, tragédias amorosas e comédias românticas. A proibição da mulher, todavia, permaneceu por dois motivos: primeiro porque a temática de algumas peças ainda era religiosa, e segundo, a Igreja manteve sua influência sobre a vida cotidiana (BAKER, 1994).

Jovens garotos magros e de traços delicados eram incumbidos dos papéis femininos que, depois de livres das correntes clericais, pouco a pouco, saíam dos cantos para tomar para si o centro do teatro elisabetano. Baker (1994) se refere a esses atores ora chamando-os de drag queens, ora de *male actresses*: "No longer an inarticulate angel or modest virgin, she [a drag queen] moved center stage to become the theatre's leading lady. [...] The presiding deity had become a working girl, a male actress, the first of the great female impersonators"⁹ (BAKER, 1994, p. 32). Grandes personagens, como Ofélia, Desdêmona, Lady Macbeth, Rosalinda, Julieta e até Cleópatra, foram interpretados por homens travestidos. Contudo, os dias de glória desses *male actresses* não continuaram por muito tempo.

Durante os 25 anos do reinado de Charles II (1660-1685), o teatro inglês passou por grandes transformações. Entre elas, a permissão expressa do rei sobre a presença de mulheres nos palcos. Segundo Baker (1994), o monarca achava irritante assistir a homens se passando por mulheres, assim como uma perda de talentos femininos como o da sua amante, a atriz Nell Gwyn. Algumas companhias até resistiram à inclusão de moças, mas os *male actresses* acabaram perdendo espaço. A presença deles não era mais necessária, a técnica começava a morrer junto com

⁹ "Não mais um anjo inarticulado ou uma virgem modesta, ela [a drag queen] se posicionou no centro do palco para se tornar a atriz principal. [...] A deidade em ação se tornou uma garota trabalhadora, uma atriz-homem, a primeira das grandes intérpretes de mulheres" (tradução nossa).

eles, literalmente, e, em pouco tempo, por volta de 1670, se tornaram marginalizados e motivo de piadas no palco.

Quando o século XVIII entrou em cena, as imitações femininas sérias no teatro – *real disguise* para Baker (1994) – haviam sido expulsas do palco de vez. A única forma de travestilidade que permaneceu era a dos atores com caracterizações extravagantes para fins cômicos (*false disguise*). A atuação deles foi classificada de *acting in drag*, separando-a da dos outros profissionais, e as personagens que interpretavam batizadas de damas pantomímicas¹⁰, caricaturas de mulheres com mais de 40 anos, representando figuras da classe média da época, como enfermeiras, viúvas, feias solteiras, casadas, entre outras (AMANJÁS, 2014). A presença delas no palco era pequena, mas quando apareciam para compartilhar "segredos da feminilidade", a plateia reconhecia nelas suas próprias inquietações.

We have no way of telling whether their touching monologues were designed to draw the laughter of disdain, or to alleviate an uncomfortable side of life with the humor of affection. All we do know is that the artists were greatly admired and certainly touched their audience's hearts (BAKER, 1994, p. 164)¹¹.

Baker (1994) pontua mais uma vez, assim como na história da esposa do ladrão que finge dar à luz uma ovelha para confrontar o mistério do nascimento, o caráter provocativo da travestilidade. Ao satirizar a solteirona feia de quarenta anos, por exemplo, a dama pantomímica também estava provocando, e questionando, os valores que determinavam quando uma mulher era feia ou bonita, quando ela havia passado da idade de casar ou não. E essa travestilidade caricata, 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.

Sobre esse período entre séculos em que a dama pantomímica infiltrou-se no que acabara de começar, o autor resume:

¹⁰ 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.

¹¹ "Não temos como dizer se seus monólogos comoventes tinham a intenção de provocar risadas de desdenho ou aliviar um lado desconfortável da vida com um humor afetivo. Tudo o que sabemos é que as artistas eram muito admiradas e certamente tocavam os corações da audiência" (tradução nossa).

The female impersonator had become a comic figure, a creature of burlesque and parody at the end of the seventeenth century. Her appearances on the stage during the next 150 or so years were occasional but by the middle years of Victoria's reign rehabilitation was under way and she strode into the twentieth century with a broad grin, arms akimbo, wearing a weird assortment of clothes that parodied high fashion, a bird's nest of a wig and a wildly overstated make-up. She was likely to skid on a banana skin revealing striped or frilly bloomers and her humor was robust and earthily domestic as she took the audience into her confidence and shared with them the trials of married life (BAKER, 1994, p. 161) ¹².

1.3 As bunitas do século XX

É a partir do século XX que se observa, pela primeira vez, a travestilidade cênica se apropriar dos elementos que contribuíram para caracterizá-la contemporaneamente e metamorfoseá-la em um formato de entretenimento por si só. Se até o século XVII os atores travestidos eram uma solução para o problema da proibição das mulheres no palco inglês e, desde então, a dama pantomímica, um personagem cômico sobrevivente em algumas peças e apresentações de comediantes, a partir de então a travestilidade não seria mais uma ferramenta na construção de uma narrativa, e sim a própria narrativa.

Homens travestidos se tornaram protagonistas de shows em bares e teatros, que ficavam lotados por uma audiência ávida em vê-los mimetizando o glamour das estrelas do recém-inaugurado Cinema e dublando canções de suas cantoras preferidas. Alguns se tornaram ícones com fama próxima a dos que simulavam e fizeram turnês internacionais. Outros colocaram os pés para fora dos palcos e marcharam nas ruas gritando seus posicionamentos políticos. Grandes centros urbanos, como Londres, Nova York e São Paulo, cada um à sua maneira e agenciando as transformações internacionais com as particularidades locais, se tornaram terrenos férteis para a pluralização da travestilidade.

Na Inglaterra, o cerne para todas essas transformações ocorreu paralelamente à explosão das damas pantomímicas, no início do século XX. Nessa época, uma nova

¹² "A female impersonator se tornou uma figura cômica, uma criatura burlesca e paródica ao final do século XVII. Suas aparições no palco durante cerca dos 150 anos seguintes foram ocasionais, mas, por volta da metade do Reinado de Vitória, sua regeneração estava a caminho, e ela entrou no século XX com um sorriso largo, as mãos nos quadris, vestindo estranhas composições de roupas que parodiavam a alta costura, um ninho de pássaros como peruca e uma maquiagem extremamente exagerada. Ela estava predisposta a escorregar em uma casca de banana, revelando roupas de baixo listradas ou com babados, e exibir um humor rudimentar e mundanamente doméstico para ganhar a confiança da plateia e compartilhar as aflições da vida de casada" (tradução nossa).

forma de entretenimento popular conquistou as massas: as *concert parties*, pequenos shows de variedades com música e dança organizados por artistas que viajavam se apresentando. Alguns desses grupos eram formados apenas por veteranos da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) desempregados e encontraram relativa fama, durante as décadas de 20 e 30¹³.

Mas foi após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) que os shows com ex-militares travestidos cantando e dançando se consolidaram de vez: de quatro a cinco espetáculos eram apresentados duas vezes por noite, seis noites por semana, com títulos incumbidos de reforçar a ligação com as Forças Armadas: *Soldiers in Skirts*, *Forces Showboat* e *Forces in Petticoats*¹⁴. Como apresentações de homens travestidos de mulheres conseguiram encontrar público por toda a Inglaterra, em um período no qual esse comportamento era taxativamente associado ao mal social da homossexualidade? Baker (1994, p. 195-196) supõe:

Perhaps audiences attended out of a sense of loyalty to the soldiers, or perhaps just because those days were dark, the gaudy colors and brash attack, the exaggerated clothes and sense of anarchic fun were attraction enough. [...] Maybe the fact that it was theatre made it safe - possible to observe and be amazed but without the danger of personal involvement or the threat of association.¹⁵

Independentemente do motivo para o encantamento da plateia, o fato é que as companhias de artistas estavam no auge e precisavam cada vez mais de homens dispostos a se travestir. Ao final da década de 40, apenas jovens gueis estavam se candidatando às vagas, e o número de civis nos espetáculos acabou superando o de ex-militares. Esses rapazes não queriam parecer comuns, engraçados ou grotescos, como as figuras femininas interpretadas pelos ex-combatentes, queriam estar fabulosos como as estrelas do Cinema. Observa-se, a partir de então, a apropriação de um elemento que se tornaria recorrente em diversas expressões drag queens nos anos a seguir, o *glamour*. Tentava-se ao máximo criar a ilusão de um feminino

¹³ Durante a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, alguns militares em exercício se reuniam para criar apresentações de música e dança, travestidos, com o objetivo de entreter seus colegas. Quando as batalhas acabaram, desempregados, eles transformaram a atividade em ofício (BAKER, 1994).

¹⁴ Soldados de Saias, Barco das Forças Armadas e Forças Armadas de Anáguas (tradução nossa).

¹⁵ “Talvez o público frequentava por um sentimento de lealdade para com os soldados ou apenas porque eram dias sombrios e as cores berrantes, os ataques impetuosos, as roupas exageradas e a sensação de diversão anárquica eram atrações suficientes. [...] Talvez o fato de ser teatro tornava tudo mais seguro – possível de observar e ser maravilhado, mas sem o perigo de se envolver pessoalmente ou a ameaça de ser associado [aos homens travestidos]” (tradução nossa).

idealizado socialmente e a audiência se deslumbrava com a extravagância das apresentações e dos figurinos. Um dos nomes promissores desse período e que se tornou uma instituição inglesa décadas mais tarde é Daniel Patrick Carroll (1927-2009), intérprete da drag queen Danny La Rue.

A transformação no elenco dos shows, contudo, fez com que se perdessem as conexões com as *concert parties* militares, com o apelo patriótico e com o selo de entretenimento familiar de outrora. Por volta da metade dos anos 50, tais espetáculos se extinguiram de vez. Entre os motivos apontados por Baker (1994) que contribuíram para esse fim, também, estão o esgotamento do formato, o interesse do público pela televisão, e o que o autor considera a maior perseguição homossexual que a Inglaterra já passou. Espetáculos independentes foram processados, o caso dos Cinco de Cambridge¹⁶ gerou pânico, a imprensa ensinava os leitores a "identificar" homossexuais pelas roupas, e casas de shows colocavam cartazes escritos "No Drag" em suas portas. Os gueis deviam ser discretos para sobreviver, e se apresentar como uma drag queen glamourosa, definitivamente, não era algo possível de se fazer sem ser notado.

Alguns artistas mudaram de profissão, outros continuaram se apresentando em bares frequentados por heterossexuais de classes operárias e há quem saiu da Inglaterra para tentar trabalhar em outro país. Só com a publicação da Lei dos Crimes Sexuais¹⁷, em 1967, a Inglaterra retomou sua cultura drag queen, baseada, então, em dois arquétipos, segundo Baker (1994): um cômico e outro glamouroso.

A drag queen cômica teve influência da dama pantomímica e se apresentava em bares, onde seus donos viram na sua figura um ato de entretenimento popular e barato para seus clientes. Esse arquétipo encontrou aceitação pública e sucesso em outros países, como na Austrália, onde o comediante Barry Humphries (1934 -) criou uma das drag queens mais bem-sucedidas do mundo: uma senhora de cabelos roxos, com delírios de grandeza e humor ofensivo, criada nos anos 50, e com a qual se apresenta até hoje – Dame Edna Everage (Imagem 1).

¹⁶ Os Cinco de Cambridge foram cinco espões britânicos, graduados na Universidade de Cambridge, que serviram à União Soviética. Dois deles, Guy Burgess e Anthony Blunt, eram gueis, o que gerou associações entre homossexualidade e risco de traição ao país (KELLY, 2016; PIERCE, ADAMS, 2009).

¹⁷ O ato sexual entre homens era considerado crime punível de enforcamento, previsto na Lei de Sodomia de 1533 em vigor até ser substituída pela Lei de Crimes Contra as Pessoas, em 1861. Esta previa pena de, no mínimo, dez anos de reclusão até prisão perpétua para quem fosse pego em atos de sodomia com homens ou animais. Foi a Lei de Crimes Sexuais de 1967 que descriminalizou o sexo entre homens com mais de 21 anos. Em 1994, a idade de consentimento foi reduzida para 18 e, em 2000, para 16 (LEE, 2010).

Imagem 1 - Dame Edna Everage, em 2007



Fonte: Reprodução/Greg Goman para o jornal Sydney Morning Herald. Disponível em: <<http://www.smh.com.au/news/arts/the-grand-dame/2007/05/10/1178390398471.html>>. Acesso em: 08 set. 2016.

Ela possui biografias fictícias publicadas (*My Gorgeous Life*, *Handling Edna: The Unauthorized Biography*), participação em filmes, peças de teatro na Broadway, séries de TV, turnês de comédia internacionais, apresentações para a Rainha Elizabeth, e já teve seu próprio programa de TV, mais de uma vez.

O arquétipo glamouroso, por sua vez, pode ser ilustrado na figura de Danny La Rue (Imagem 2), interpretada pelo ator Daniel Patrick Carroll (1927-2009) e considerada a drag queen mais famosa da Inglaterra. Carroll começou a interpretar papéis femininos em *concert parties*, quando serviu na Marinha, viajou pela Inglaterra nas companhias só de atores homens que fizeram sucesso nos anos 40 e começo dos 50, e, durante os 60 e 70, alcançou fama nacional. Participou de filmes, programas de TV, do teatro musical de West End, recebeu medalha da Ordem do Império Britânico e, como afirma alguns autores, era admirado pela própria Rainha Elizabeth.

Imagem 2 - Danny La Rue, em 1983



Fonte: Reprodução do jornal britânico Daily Mail. Disponível em: <http://www.smh.com.au/news/arts/the-grand-dame/2007/05/10/1178390398471.html>. Acesso em: 08 set. 2016.

Em uma entrevista, ele afirmou: "I never even think of myself as a man or as a woman when I'm in drag. I'm just an actor playing a woman. My gowns are the tools of my trade, just as costume changes are to Laurence Olivier. My act is playing a woman, knowing that everybody knows it's a fella" (Underwood, 1974, p. 9 *apud* BAKER, 1994, p. 202)¹⁸. A visão de Carroll sobre seu trabalho como um ofício profissional comparado ao de um ator é muito semelhante ao entendimento que a antropóloga Esther Newton (1972) encontrou entre as drag queens de sua etnografia pioneira nos Estados Unidos. Segundo ela, havia cerca de 500 profissionais em atividade no país, entre 1965 e 1966, e, com base nas respostas de suas entrevistadas, observou-se que era fundamental na cultura drag queen da época evidenciar o profissionalismo e a arte envolvidos no ato de se travestir. Tanto que essas artistas ressaltavam enfaticamente

¹⁸ "Eu nunca nem penso em mim mesmo como um homem ou uma mulher quando estou montado. Sou apenas um ator interpretando uma mulher. Meus vestidos são as ferramentas para essa mudança, assim como trocas de figurino são para Laurence Olivier. Minha apresentação é interpretar uma mulher sabendo que todos sabem que se trata de um cara" (tradução nossa).

o desejo de serem chamadas de *female impersonators*, de modo a não serem confundidas com outros sujeitos que se travestiam fora dos palcos.

Newton (1972) explica que toda *female impersonator* é uma drag queen, mas nem toda drag queen é uma *female impersonator*. Isso porque estar de drag, ou estar montada, no contexto brasileiro, é algo que qualquer um pode fazer, mas fazê-lo profissionalmente seria exclusividade das *female impersonators*. Por causa dessa diferenciação taxativa para as entrevistadas da autora, ela considerou haver duas categorias de travestilidade, que chamou de *stage impersonators* e *street impersonators*.

As primeiras, ela observou, possuíam um comportamento discreto e assimilável pela sociedade em sua intimidade, compreendiam o que faziam com rigidez profissional e não se travestiam fora dos palcos. Já as segundas desafiavam o *status quo* ao morar com prostitutas e outras *street impersonators*, não possuíam emprego fixo, vagavam pelas ruas, consideravam apresentações em casas noturnas como um trabalho, e não uma carreira, e, principalmente, se travestiam em suas vidas cotidianas¹⁹.

As distinções que se tentava criar se intensificaram ainda mais quando a travestilidade deixou de ser conhecida popularmente apenas pelos fins de entretenimento, a partir dos anos 70. Montar-se se tornou parte da agenda política do recém-estruturado movimento LGBT e as drag queens se transformaram em ferramentas políticas para uma revolução sexual e de gênero. Elas foram as primeiras a enfrentar a força policial na icônica revolta de Stonewall²⁰. "While countless drag performers from coast to coast were still doing unthreatening impersonations of Judy Garland, a handful of cross-dressers were fighting the system"²¹ (Hilbert, 1995 *apud* BALZER, 2005, p. 114).

¹⁹ A partir dos relatos e considerações da autora sobre as *street impersonators*, embora ela as associe de maneira geral às *female impersonators*, consideramos que ela possa estar descrevendo o que, no contexto brasileiro, seriam as travestis, principalmente pela travestilidade em período integral. Isso evidencia o embaraçamento dos temas e dos sujeitos e a difícil distinção das práticas, que recai sobre especificidades instáveis para se compreender e desassociar os muitos exercícios de travestilidade.

²⁰ Na noite de 27 de junho de 1969, os clientes do bar guei Stonewall Inn, até hoje sem se saber exatamente o estopim para isso, se rebelaram contra a brutalidade frequente nas batidas policiais. A revolta gerou manifestações da comunidade LGBT pelas noites seguintes até 02 de julho, com cerca de dois mil homens e mulheres enfrentando cerca de 400 policiais (SILVA, 2006).

²¹ "Enquanto incontáveis drags, de costa a costa do país, estavam fazendo inofensivas imitações de Judy Garland, um punhado de sujeitos travestidos estavam lutando contra o sistema" (tradução nossa).

Baker (1994) explica que o movimento enxergou na drag queen a capacidade de torná-la política ao usar o corpo como um ato de confronto com as normas vigentes sobre sexo e gênero²². O membro do grupo Gay Liberation Front, formado em Londres em 1970, Michael James, autor de uma personagem drag queen com estética metade homem, metade mulher, fala a esse respeito: "It's a way of giving up the power of the male role. We were holding the mirror up to man, showing that we rejected what maleness stood for" (Kirk; Heath, 1984, p. 104 *apud* BAKER, 1994, p. 239)²³. Bem distante do glamour e da aceitação pública das *female impersonators*, esse tipo de drag queen política ficou conhecido como *Radical Drag*.

Entre os principais motivos da resistência da sociedade à sua figura estavam a confusão provocada pela estética *genderfuck*²⁴ adotada e o comportamento politicamente incisivo. Uma coisa é se travestir nos palcos, como vinha acontecendo desde a Grécia Antiga, ou simulando o glamour das divas do cinema e da música. Agora, se travestir no meio da rua, confluindo e confundindo elementos supostamente femininos e masculinos... O público não estava disposto a aceitar isso. "Why is Danny La Rue a West End institution, when we get kicked out of our flats for wearing a skirt? Apparently it's alright if you're doing it for money, but perverted if you do it for personal satisfaction"²⁵, questiona o manifesto publicado no jornal gay *Come Together*, do Gay Liberation Front²⁶. O cenário cultural *underground*, todavia, se interessou por esses sujeitos e drag queens como a estadunidense Divine (Imagem 3), com uma estética hiperbólica e performances escatológicas em filmes do diretor John Waters, se tornaram ícones referenciados até os dias atuais.

²² Drag queens usando roupas de banho fizeram um piquete no julgamento de feministas que jogaram bombas de farinha e de fumaça no palco do concurso Miss World Contest 1970, em Londres (BAKER, 1994). E, em 1971, homens e mulheres vestidos de freiras soltaram ratos, subiram no palco e dançaram cancan no Festival of Light, um evento cristão contra as manifestações do Mal, entre elas, o crescimento da homossexualidade na Inglaterra (JIVANI, 2000).

²³ "Era uma maneira de abrir mão do poder do papel masculino. Nós estávamos segurando um espelho perante os homens e mostrando que rejeitávamos o que a masculinidade significava" (tradução nossa).

²⁴ A estética *genderfuck*, segundo Trevisan (2004, p. 288), se refere à confluência de signos femininos (roupas e maquiagem) e traços primários masculinos, como barba e pelos no peito. A intenção explícita é "borrar as fronteiras entre os gêneros masculino e feminino socialmente constituídos", de modo a "evidenciar como essa divisão tão rigorosamente organizada é um fenômeno cultural (portanto, arbitrário e mutável) inteiramente alheio ao sexo biológico do homem e da mulher".

²⁵ "Por que Danny La Rue é uma instituição de West End, quando nós somos despejados de nossos apartamentos por usarmos saias? Pelo visto, está tudo bem se você usa saia por dinheiro, mas é uma perversão se for por satisfações pessoais" (tradução nossa).

²⁶ A íntegra do manifesto está disponível no blog *A Gender Variance Who's Who*. Disponível em: <https://zagria.blogspot.com.br/2012/01/glf-transvestite-transsexual-and-drag.html#.WKXJZm_yuUk>. Acesso em: 08 set. 2016.

Imagem 3 - Divine em cena do filme *Pink Flamingos* (1972), de John Waters



Fonte: Reprodução do site IMDB. Disponível em:
<<http://www.imdb.com/name/nm0001145/mediaviewer/rm2577709568>>. Acesso em: 08 set. 2016.

Paralelamente a isso, personagens com perfis mais assimiláveis, como Dame Edna e Danny La Rue, se consolidaram e alcançaram sucesso comercial. A estética compreensível ao público e o comportamento comedido delas voltaram a ser frequentes no final dos anos 80. Quando a mídia internacional descobriu a cultura drag queen nos centros urbanos das Américas, Europa e Ásia, no início dos anos 90, elas já estavam devidamente palatáveis para as audiências, novamente, e assim puderam ser absorvidas pelo sistema.

1.4 Segura essa marimba, monamu: a explosão midiática dos anos 90

No início da década de 90, aconteceu uma explosão midiática da cultura drag queen que reverberou internacionalmente e foi responsável por colocar as drag queens em espaços de destaque nos veículos de comunicação. Houve dois marcos fundamentais para esse fenômeno, segundo o antropólogo e responsável pela

identificação desse *boom*, Carsten Balzer (2005): os videocliques da cantora Madonna e da drag queen RuPaul, e o sucesso comercial do Festival Wigstock.

O primeiro aconteceu quando Madonna lançou, em 1990, o videoclipe para a música *Vogue*. A mídia ficou fascinada pela coreografia com movimentos do *voguing*, um estilo de dança originado nos bailes de drag, em que os participantes simulam as poses das modelos na revista de moda *Vogue*. Os bailes até já estavam presentes na etnografia de Newton (1972), mas se consolidaram de vez no bairro do Harlem, em Nova York, nos anos 80. Balzer (2005, p. 115) contextualiza:

Since the 1970s, a very specific, highly organized and evolved drag culture emerged around the balls. In this drag culture, Afro- and Latin-American drag queens lived in so-called "houses", that is, in family-substituting institutions with mothers, daughters, sisters etc.²⁷

As casas competiam entre si nos *drag balls*, como se fossem gangues lutando na pista de dança. Além do videoclipe de *Vogue*, o documentário *Paris is Burning*, lançado no mesmo ano (1990), sobre a cultura dos bailes também contribuiu para o interesse midiático nas drag queens, consolidado de vez, em 1993, com o lançamento do videoclipe *Supermodel of the World*, de RuPaul, considerada a drag queen viva mais famosa do mundo, segundo Jessica Hicks (2013). Ru conseguiu aproveitar o interesse midiático inicial e multiplicá-lo, estendendo seus territórios de atuação e se posicionando em distintas vertentes, como cantora, modelo, escritora, apresentadora e atriz.

She parleyed her newfound fame into a career as a drag performer, musician, model, author, radio personality, and actor, becoming one of the first openly gay (and drag) talk show hosts with VH1's *The RuPaul Show* (1996-1998) (HICKS, 2013, p. 153)²⁸.

O segundo marco da explosão midiática foi o interesse comercial em Wigstock. O festival, criado pelas próprias drag queens de Manhattan, tinha como objetivo levar suas performances dos clubes noturnos para a luz do dia do Tompkins Square Park,

²⁷ "Desde os anos 1970, uma cultura drag muito específica e complexamente organizada e evoluída surgiu em torno dos bailes. Nessa cultura, drags afro e latino-americanas viviam nas chamadas 'casas', isto é, em instituições familiares substitutas com mães, filhas, irmãs etc." (tradução nossa).

²⁸ "Ela transformou sua fama recém-alcançada em uma carreira ao se tornar *drag performer*, cantora, modelo, escritora, apresentadora de programa de rádio, atriz, e uma das primeiras apresentadoras abertamente gay (e drag queen) a ter um programa de *talk show*, *The RuPaul Show* da VH1 (1996-1998)" (tradução nossa, grifos nossos).

onde muitas delas passavam o dia, porque não tinham onde morar. Em uma sociedade capitalista, não havia como ignorar o sucesso comercial do festival. "While in 1985 a thousand people attended Wigstock [...] at the peak of the media hype surrounding New York's drag queens in the mid-1990s, 50.000 people from many countries attended Wigstock" (BALZER, 2005, p. 116)²⁹. Foi o *boom* das drag queens de Nova York. Elas apareceram em diversos lugares, do *mainstream* ao *underground*.

Toda a atenção midiática, entretanto, falhou na compreensão da pluralidade de identidades de gênero, performatividades e estruturas sociais da cultura drag, ao olhar de Balzer (2005). O resultado foi um reducionismo da diversidade drag queen ao modelo *entertaining transvestite*, como nos filmes *Priscilla, a Rainha do Deserto* (1994) e *Para Wong Foo, Obrigada por Tudo! Julie Newmar* (1995), que exploram e tornam homogênea a cultura drag a serviço da audiência. Prova desse entretenimento formulado para heterossexuais é que restaurantes nova-iorquinos chegaram a usar drag queens-garçonetes como atração para turistas. Essa visibilidade toda durou até o final dos anos 90, quando a política do prefeito de Nova York, Rudolph Giuliani, revogou com base em detalhes burocráticos a licença de clubes que empregavam drag queens, fazendo com que muitas se mudassem para a Califórnia ou para a Europa.

A própria drag queen RuPaul tem uma visão pertinente a respeito desses movimentos de aceitação/negação da cultura drag pela mídia e pela sociedade. Para ela, há momentos na história em que se abrem "janelas no tempo" e as pessoas se tornam mais abertas às discussões sociais.

Sou dos anos 60, uma época em que todo mundo, não apenas os gueis, estava empurrando limites com os direitos civis, o feminismo, os direitos LGBT, a revolução sexual. As pessoas estavam se expandindo. Daí vieram os anos 80, os anos Regan [Ronald Regan, presidente republicano dos Estados Unidos de 1981 a 1989], a crise econômica, e as coisas voltaram a se fechar. Elas se abriram um pouco, novamente, com a era Clinton – foi aí que eu me esgueirei - e, então, nossa cultura baseada no medo se fechou de novo (informação verbal)³⁰.

O fechamento a que ela se refere é marcado preponderantemente pelo ataque às Torres Gêmeas de 11 de setembro de 2001, um episódio, a seu ver, que contribuiu

²⁹ "Enquanto em 1985, mil pessoas foram a Wigstock [...], no auge do interesse da mídia pelas drag queens no meio dos anos 1990, 50 mil pessoas de diferentes países foram a Wigstock" (tradução nossa).

³⁰ Relato de RuPaul no programa *InnerVIEWS with Ernie Manouse*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hgbcnlRN158>>. Acesso em: 03.jun.15

para instalar medo na sociedade estadunidense e para fechar a tal janela de aceitação. Em consonância com a política do prefeito Giuliani, esses eventos sedimentaram a invisibilidade drag queen midiática do início dos anos 2000.

2 TÁ ACHANDO QUE A TRAVESTILIDADE BRASILEIRA É BAGUNÇA?

A divulgação da cultura drag queen através da mídia internacional, a exibição dos videocliques de Madonna e RuPaul pela MTV Brasil e as apresentações internacionais de algumas – Ru chegou a vir ao país, no Carnaval de 1996 – contribuíram, de acordo com Balzer (2005), para o desenvolvimento da cena drag queen dos grandes centros urbanos, inclusive do Brasil. De fato, é a partir dos anos 90 que o termo chega por aqui, afirma João Silvério Trevisan (2004). Contudo, a palavra até podia ser novidade, mas a travestilidade cênica no país é tão antiga quanto o próprio "descobrimento". Assim como na Ásia e na Europa, o teatro nacional, desde as primeiras encenações jesuítas, também exigiu de seus atores a travestilidade, que se desenvolveu, a partir do século XX, em um processo próprio de agenciamento entre as transformações internacionais e as especificidades dos formatos de entretenimento popular brasileiro – Carnaval, chanchadas³¹ e teatro de revista³².

Lá nas peças teatrais nos colégios jesuítas, no século XVI, já encontra-se homens interpretando personagens femininos. O motivo é o mesmo que levou atores europeus e asiáticos a se travestirem: a proibição de mulheres no palco. Para não distrair ou despertar paixões na audiência, esses papéis eram evitados nas encenações da época, com exceção do da Virgem Maria. Quando, porventura, surgia algum, um homem o interpretava, como na encenação do auto *Na Festa de São Lourenço*, do padre José de Anchieta, no qual um índio fez o papel de uma mulher idosa, segundo Trevisan (2004).

Quando o século XVIII começou, a imoralidade associada ao teatro se tornou tão grande no Brasil que as mulheres foram proibidas por decreto, em 1780, de participar das peças para não serem corrompidas. A partir de crônicas publicadas durante uma temporada teatral, em Cuiabá, em 1790, o autor infere que pelo desempenho dos atores, mesmo sendo amadores, alguns se especializavam em interpretar personagens femininos:

³¹ A chanchada é um gênero cinematográfico do início do cinema brasileiro, com produção profícua entre as décadas de 30 e 50. Ela se caracteriza por narrativas simplistas, esquetes de humor, números musicais, desprezo da crítica especializada da época e alto apelo popular, capaz de formar filas em frente às salas de exibição (AUGUSTO, 1989; LACERDA JÚNIOR, 2015).

³² O teatro de revista foi um formato muito popular no Brasil entre o final do século XIX e começo do XX. De maneira reducionista, pode-se dizer que ele revisitava os acontecimentos da sociedade mascarando sua crítica com exuberantes figurinos e cenografias, dança, música, comédia e brincadeiras de duplo sentido (PAIVA, 1991; VENEZIANO, 2010).

Um certo Silvério José da Silva fez seis papéis importantes, representando a mitológica heroína portuguesa Inês de Castro, além de uma certa princesa chamada Fênix; um cronista da época considerou-o, aliás, como "sendo singular" no papel de outra personagem feminina, uma certa Branca, na comédia Conde Alarcos. Outros que faziam papéis de princesas e rainhas foram Joaquim de Mello Vasconcelos, Manuel de Souza Brandão e Manoel de Barros, enquanto um certo Xisto Paes especializava-se em papéis de criada, dama anônima, graciosa e cigana (TREVISAN, 2004, p. 237).

Por todo o Brasil, homens se travestiram para interpretar mulheres no teatro, conforme registros da imprensa nas cidades de Porto Alegre, Franca, Rio de Janeiro, Recife e nos estados do Maranhão e da Bahia, assim como em manifestações populares. O bumba-meu-boi, por exemplo, nascido nos ambientes predominantemente masculinos das zonas canavieiras e fazendas de gado nordestinas, tinha homens travestidos na dança. A travestilidade com caráter de entretenimento chegou a ser tolerada até pela família imperial, de acordo com um episódio descrito por Trevisan (2004), no qual soldados do Exército vestidos de dançarinas prestaram uma homenagem à princesa Isabel em seu batizado, em 1846.

Depois dessas pontuais inserções teatrais, a travestilidade nacional encontrou, a partir do século XIX, um terreno fértil para se desenvolver graças a um fenômeno, embora não exclusivo, marcante da cultura brasileira, o Carnaval. Para Trevisan (2004), a festa foi responsável por provocar um desdobramento significativo: a travestilidade carnavalesca e a profissional.

Já em 1835, uma empresa francesa vendia, no Rio de Janeiro, disfarces, incluindo "peitos de senhoras para homens que queiram vestir-se de mulher" (TREVISAN, 2004, p. 241). Nos quatro dias de folia, sob o clima de suspensão de regras, homens – héteros e homossexuais, anônimos e famosos – apropriavam-se de elementos considerados socialmente pertencentes ao gênero feminino e frequentavam os bailes e as ruas. De acordo com o autor, até artistas da época, como Lima Barreto, Olavo Bilac e Cândido Portinari, este inclusive fotografado fantasiado de menina, frequentavam os blocos de rua com foliões travestidos. A travestilidade chegou a ser incentivada mesmo fora do Carnaval, em um baile trimestral, organizado pela sociedade Ginástica Francesa, em 1884. O historiador brasileiro James Green (2000, p. 333) diz que, durante o carnaval brasileiro, pessoas comuns aproveitam a inversão de papéis e a regra do desregramento para subverter a rígida hierarquia vigente na sociedade e implantar, mesmo que temporariamente, certa igualdade.

Com tamanho sucesso do troca-troca durante a folia, um novo meio de comunicação de massa que despontava na primeira metade do século XX viu nesse choque de gêneros um potencial cômico que acabaria, de fato, conquistando arrasadoramente a audiência. Chegara a hora da travestilidade estreiar no cinema nacional. A transposição da suposta comicidade em homens barbados tentando se passar por mulheres para as telas foi uma consequência da fase em que a cinematografia brasileira, mais especificamente o gênero da chanchada, se inspirou diretamente nos três formatos de entretenimento da época: o rádio, o teatro de revista e o Carnaval.

Sérgio Augusto (1989, p. 73) defende que as chanchadas debochavam das regras rígidas difundidas pelo cinema hegemônico da época e, como o Carnaval, "recuperaram a imagem mais prazenteira do inferno e seu mais ilustre inquilino". Uma atmosfera subversiva, de instabilidade de papéis, tão comuns às situações carnavalescas, eram constantes nesse tipo de filme.

Trocava-se e roubava-se de tudo nas chanchadas: chapa de pulmão (*Este mundo é um pandeiro*, 1947), passaporte (*Aviso aos navegantes*, 1950), colar (*É fogo na roupa*, 1952), peruca (*Nem Sansão nem Dalila*, 1954), moedas incaicas (*Colégios de brotos*, 1956), carteira de colunista social (*O batedor de carteiras*, 1958), mala (*O camelô da rua Larga*, 1958). Até posições sociais mudavam de mão" (AUGUSTO, 1989, p. 15, grifos do autor).

A alternância de identidades – rico/pobre, anônimo/famoso, covarde/corajoso – era um recurso cômico centrado na tensão em assistir o personagem tentar esconder a própria identidade, enquanto passa por outra.

Se o próprio processo de adoção e manutenção não simplesmente de uma nova identidade, mas de um papel que é o completo oposto da identidade corrente do personagem, é fonte permanente de tensão cômica, um segundo expediente utilizado é a exploração do fracasso desse processo: os personagens nunca conseguem representar as novas identidades com perfeição, o que gera a coexistência de elementos contraditórios em um mesmo indivíduo e, logo, o riso advindo de tal incongruência (LACERDA JÚNIOR, 2015, p. 44).

Através dessa ferramenta cômica de alternância, sexo e gênero também entravam na roda e eram trocados. Luiz Francisco Buarque de Lacerda Júnior (2015)

identificou essas trocas temporárias específicas em nove chanchadas brasileiras³³ e as chamou de *transgeneridade farsesca*³⁴. O potencial cômico dela sustentava-se em dois pilares:

Em primeiro lugar, na noção de que há uma separação e diferença estrita entre os gêneros, o que torna a coexistência de elementos de ambos em um só indivíduo algo incongruente e, logo, cômico. Em segundo, numa compreensão essencialista de gênero, ou seja, de que feminino e masculino seriam as expressões externas naturais do sexo biológico ou cromossômico (LACERDA JÚNIOR, 2015, p. 48).

O riso acontece nos "deslizes" que escapam à revelia do personagem, como quando o Professor Xenofontes, em *Carnaval Atlântida* (1952), obrigado a se vestir de Helena de Troia pelo diretor de um filme do qual é o roteirista, fala em voz grave para o parceiro de cena parar de agarrá-lo, provocando riso nos que acompanham o teste. Essa situação reforça o caráter essencialista que o autor cita, reiterando a ideia de que a masculinidade não pode ser sublimada. Além disso, tanto em *Carnaval Atlântida* como nos outros filmes, os personagens se travestem devido a necessidades específicas da trama, não por vontade própria. Com isso, o espectador compreende que se trata de um episódio de travestilidade temporária e que, ao final, o personagem voltará ao seu "normal", assegurando seu lugar dentro dos papéis de gênero e sexual.

A certeza implícita desse retorno à "normalidade" nas chanchadas também está presente nos episódios de travestilidade durante o Carnaval: a temporalidade faz parte da festa. Mesmo cientes disso, alguns foliões possuem uma necessidade feroz de reforçar a transitoriedade de sua travestilidade e sua virilidade impossível de ser sublimada mesmo quando "se vestem de mulher" (GREEN, 2000). Características biológicas, como barba e pelos no peito e nas pernas, e sociais, como andar de saltos altos com aparente dificuldade, são propositalmente explicitadas e acentuadas como símbolos, supostamente, inquestionáveis da masculinidade deles. Isso faz Green (2000, p. 334) considerar que "travestir-se durante o carnaval brasileiro é mais do que simplesmente inverter papéis de gênero e códigos de vestuário socialmente definidos.

³³ *Alô, alô*, *Carnaval* (1936), *Carnaval no Fogo* (1949), *Aviso aos Navegantes* (1950), *Barnabé, Tu És Meu* (1951), *Carnaval Atlântida* (1952), *A Dupla do Barulho* (1953), *Entre de Gaiato* (1959), *Os Dois Ladrões* (1960) e *Virou Bagunça* (1961).

³⁴ Transgeneridade se refere ao trânsito entre os gêneros feminino e masculino, e farsesca remete à farsa, um gênero teatral que utiliza a ridicularização e a zombaria para criticar a sociedade e seus modelos (LACERDA JÚNIOR, 2015; FARIA, 2009).

Na verdade, o fenômeno reflete tensões sociais profundamente arraigadas". São os foliões declarando para a sociedade que não estão atravessando completa e indefinidamente as fronteiras sociais dos sexos, nem abrindo mão da virilidade.

Em um processo similar ao dos jovens gueis britânicos, interessados em se travestir e que encontraram nas *concert parties* militares uma oportunidade para exercer seus desejos, alguns homossexuais brasileiros também usaram a travestilidade do Carnaval para colocar em prática as experimentações de gênero que dissimulavam durante o resto do ano. Em pouco tempo, Green (2000, p. 332) afirma, eles se infiltraram nos bailes carnavalescos, transformando-os, por volta dos anos 40, em espaços propícios para "performances públicas de inversão da representação de gênero". Não demorou muito para esses personagens travestidos se tornarem uma atração por si mesmos, em grande parte por causa da perspicácia de uma jovem atriz da época.

Em 1948, em um baile no Teatro João Caetano, destinado à elite do Rio de Janeiro, Dercy Gonçalves, então uma estrela do teatro de revista, sugeriu de improviso um concurso de fantasias de homens travestidos. Empresários ávidos por imitar o sucesso espontâneo do concurso promovido pela atriz, e precisando de atrativos para conquistar clientela no competitivo mercado de bailes que se formava, transformaram homens com exóticas e opulentas fantasias em parte integrante do carnaval carioca. "As indumentárias começaram a ficar cada vez mais exuberantes e caras, e alguns concorrentes precisavam de até três ou quatro assistentes para ajudá-los a fazer sua entrada triunfal" (GREEN, 2000, p. 352). Turistas do país inteiro viajavam ao Rio de Janeiro para participar dos bailes. Em 1951, o primeiro lugar do concurso do Teatro João Caetano foi dividido entre um rapaz de São Paulo e um do Rio Grande do Sul, enquanto o segundo lugar foi para um do Rio Grande do Norte (GREEN, 2000). Com os membros da alta sociedade e alguns nomes internacionais se interessando e frequentando esses bailes e concursos, a imprensa aumentou a cobertura sobre eles, mas fez questão de diferenciar a travestilidade glamourosa que estava sendo praticada daquela caricata dos heterossexuais nos blocos de rua. A partir de então, a travestilidade artística no Brasil passou a ser associada à homossexualidade.

Por volta da década de 60, os participantes mais famosos dos concursos, que por causa da homossexualidade assumida e interesse na travestilidade passaram a ser chamados de travestis, galgaram espaço no teatro de revista. Na mesma época,

algumas travestis se apresentavam dublando cantoras famosas em casas noturnas, mas, diferentemente delas, as do teatro de revista se envolviam em produções mais profissionais que obtiveram relativo sucesso (GREEN, 2000). Trevisan (2004) conta que algumas viajaram o país e permaneceram em cartaz por até três anos (como no caso de *Mimosas até certo ponto*). Entre as artistas mais famosas da época, estava Rogéria.

A trajetória da atriz é destacada por Green (2000) como um exemplo da ascensão da travestilidade no teatro: ela fez turnê pelo Brasil, por países da África e morou seis meses em Barcelona, na Espanha. De lá, foi para Paris, na França, trabalhar na casa de espetáculos Carroussel, onde se apresentou como vedete por seis anos, antes de voltar ao Brasil com o título de estrela internacional, em 1973 (ROGÉRIA, 1981). Quando retornou, entretanto, a popularidade dos shows de travestis não era mais a mesma. Elas haviam sido associadas ao crime e à prostituição, por causa de um fenômeno que marcou os anos 70: o *boom* de travestis se prostituindo nas ruas das grandes cidades.

Essa explosão aconteceu por causa de uma série de fatores que contribuíram para criar uma nova atmosfera, na qual a travestilidade pública se tornou mais frequente. Entre eles, estavam

a promoção dos transformistas na imprensa, a maior exposição dos travestis durante o carnaval, o visual andrógino que alguns popstars introduziram na moda e nos costumes brasileiros e um abrandamento generalizado dos rígidos códigos de vestimenta e comportamento (GREEN, 2000, p. 379).

Também houve questões financeiras: o milagre econômico do período vitaminou as finanças da classe média e permitiu que ela pudesse pagar por sexo, em um momento em que este se transformava em mercadoria. A classe baixa, incluindo os homens afeminados que tinham dificuldade para encontrar emprego, por sua vez, ficou distante de tal milagre e encontrou na prostituição uma fonte de renda. Para se distanciar desse cenário, Rogéria adotou e popularizou o termo *transformista*, que ainda não era conhecido no Brasil (BALZER, 2005), em um processo semelhante ao que aconteceu, na década anterior, nos Estados Unidos, conforme Newton (1972) mostra, quando as *stage impersonators* adotaram o *female impersonator* como uma maneira de se diferenciar das *street impersonators* através do profissionalismo no ofício da travestilidade.

No ano anterior à volta de Rogéria ao Brasil, estreou no país os Dzi Croquettes, um grupo teatral e de dança desafiante das normas vigentes ao misturar em suas apresentações elementos socialmente considerados femininos e masculinos. Sutiãs em peitos peludos, meias de futebol em pés calçando sapatos de salto alto e maquiagem em rostos com barba compunham performances desestabilizadoras. Quatorze seres únicos, nem homem nem mulher, ou exageradamente homem e mulher, pontua Trevisan (2004), absorveram diversas referências internacionais para cozinhá-las com um tempero brasileiro. O próprio nome é inspirado no grupo The Cockettes de São Francisco (EUA), que também era composto por homens-mulheres e um trocadilho com o termo popular inglês para pênis, *cock*. Por aqui, Cockettes se abasileirou para Croquettes, uma referência dupla ao bolinho que aproveita restos de carne e, no contexto guei brasileiro, pelo seu formato fálico, a palavra também poderia ser utilizada para se referir ao pênis. A estética ambígua se relacionava com o espírito *genderfuck* estadunidense (TREVISAN, 2004).

O grupo, em sintonia às provocações das *Radical Drags* em alta nos anos 70, ameaçavam a estabilidade de identidades sexuais e de gênero. Green (2000, p. 412) interpreta a seguinte mensagem nos shows: "Um homem podia desejar sexualmente outro homem, independentemente de ele assumir uma identidade sexual efeminado ou masculina" ao que Trevisan (2004, p. 288) complementa:

A intervenção dos Dzi Croquettes iniciou no Brasil um importante debate de política sexual, ao colocar em xeque os papéis sexuais instaurados e introduzir a ambiguidade-bicha em contraposição à bicha-normalidade. Foram eles que trouxeram para o Brasil o que de mais contemporâneo e questionador havia no movimento homossexual internacional, sobretudo americano.

O ofício de atores dava a eles certa respeitabilidade perante a imprensa. Green (2000) conta que transgressores das normas vigentes oriundos de classes média e alta, como os Dzi, que tinham inclusive a presença de Lennie Dale, um dançarino profissional da Broadway, eram chamados de andróginos. Já desviantes pobres, de travestis e associados à prostituição e à marginalidade.

Outro artista marcante no cenário da travestilidade nacional é o cantor Ney Matogrosso, também responsável por agregar elementos dúbios no palco em performances artísticas. Ele surgiu como vocalista do grupo Secos e Molhados, em 1973, e, além da ambiguidade das letras de suas músicas, se apresentava

contrastando socialmente maquiagem, saia, penas, chifres e movimentos sinuosos com elementos biológicos masculinos, como peito e pernas peludos. Ele suscitava no público uma dúvida constante sobre a sua sexualidade, pois era incompreensível um heterossexual se comportando com tamanha extravagância (GREEN, 2000). Para Trevisan (2004), desde Carmen Miranda não havia um ídolo musical popular tão fascinante e exótico. Em entrevista do cantor à revista *Interview*, em 1978, observa-se o caráter político ostensivo nas performances de Ney:

Para mim isso é uma missão, acabar com essa história de que homossexual é uma coisa triste, sofrida, que tem de ficar escondendo [...]. Sou uma pessoa que tem emoção e sensibilidade e me orgulho de não ter que escondê-la. Eu manifesto. Agora, se dentro dos padrões isso é feminino, caguei (Matogrosso, 1978, *apud* TREVISAN, 2004, p. 290).

Com a repercussão de Ney Matogrosso e dos Dzi Croquettes, ao final dos anos 70, os shows com transformistas – não mais chamados de travestis – voltaram à fama. Em 1980, Trevisan (2004) identificou que das seis peças do teatro de revista sendo exibidas em palcos cariocas, quatro eram com transformistas. As narrativas, predominantemente superficiais, se apoiando no pretense exotismo envolto na figura do ator-transformista, e as versões luxuosas do Rio de Janeiro conquistavam a audiência com trilhas sonoras requintadas, danças coreografadas, figurinos glamourosos e o envolvimento de profissionais reconhecidos, como a diretora Bibi Ferreira e o cenógrafo Joãozinho Trinta.

Assim como Rogéria, outra personagem icônica da época foi Nádia Kendall, que trabalhou por mais de 20 anos em shows de transformismo e orgulhava-se de ser registrada como ator-transformista tanto no Ministério do Trabalho como no Sindicato dos Artistas. Trevisan (2004) conta que, talvez pela notoriedade de alguns desses profissionais, eles conseguiam papéis mais complexos, como Rogéria em *O desembestado*, pelo qual ganhou o Troféu Mambembe, do Instituto Nacional de Artes Cênicas, em 1980; Andrea de Maio, no papel de Geni, na *Ópera do Malando*, de Chico Buarque; e Cláudia Wonder, em uma leitura dramática de *O homem e o cavalo*, de Oswald de Andrade, dirigida por José Celso Martinez Correa, em 1985.

Até na televisão brasileira dos anos 80 a travestilidade encontrou eco. Olga del Volga, a personagem de uma sexóloga russa criada pelo ator-transformista Patrício

Bisso, participou de programas de TV, como o da apresentadora Hebe Camargo³⁵, e da novela *Um Sonho a Mais* (1985), da Rede Globo. "Com forte sotaque estrangeiro, Olga dizia ter a missão de aumentar o índice de orgasmo per capita dos brasileiros" (TREVISAN, 2004, p. 309).

Ao alvorecer dos anos 90, sob influência da exposição a filmes, programas de TV e videocliques estadunidenses, assim como seguindo o fenômeno da globalização, tão discutido nessa década, o Brasil importou o termo *drag queen* para se referir à travestilidade praticada nas casas noturnas da época em uma continuação, e desdobramento, do legado das transformistas, conectando tais sujeitos a outros com interesses semelhantes em outros pontos geográficos. "É uma forma, portanto, de se integrar ao mundo, de se modernizar e, principalmente, de deixar de ser *local* para se tornar *global*" (CORRÊA, 2008, p. 5, grifos do autor). As novas cores da travestilidade encontraram relativa aceitação na cultura brasileira.

A atuação das drag queens foi facilitada por englobar um componente lúdico e satírico semelhante ao das caricatas do carnaval, o que as levou a transitar por áreas jamais imaginadas, como as concorridas festas de socialites, shows beneficentes e colunas sociais da grande imprensa (TREVISAN, 2004, p. 246).

Tal qual na cultura estadunidense, a estética assimilacionista, distante das provocações explícitas do *genderfuck*, e as cores exuberantes tornaram as drags sujeitos bufônicos que encantavam pelo talento para entreter a audiência. Um ícone da época é Isabelita dos Patins, que, em 1994, foi fotografada dando um beijo no então Ministro da Fazenda, Fernando Henrique Cardoso, e teve sua foto estampada nas capas dos jornais (Imagem 4). "Ele foi a loto da minha vida. Com esta fama, vou abafar no Carnaval" (PATINS, 1994), disse ela à imprensa da época. Em atividade até hoje, Isabelita se tornou uma figura marcante da cultura drag nacional e símbolo do interesse midiático nos anos 90.

³⁵ PATRICIO Bisso – Olga del Volga – Hebe Camargo. 6'32". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_p17ZxJ5P7Q>. Acesso em: 20 out. 2016.

Imagem 4 - Isabelita dos Patins com o então Ministro da Fazenda, Fernando Henrique Cardoso



Fonte: Associação Brasileira de Imprensa. Disponível em: <<http://www.abi.org.br/fhc/>>. Acesso em: 20 out. 2016.

Posto isso, e exposta a trajetória histórica, do internacional para o local, se faz necessário, a partir daqui, expandir a investigação da pesquisa para os sujeitos drag queens em si e as especificidades que os caracterizam, conforme será abordado no próximo capítulo.

3 QUEM É A DRAG BRASILEIRA? QUEM? QUEM? QUEM?

Em um processo de agenciamento entre o fenômeno globalizado que a drag queen se tornou nos anos 90 e as especificidades histórico-locais, o Brasil produziu performatividades e performances artísticas próprias, analisa Balzer (2005), sem perder, contudo, a antiga relação da travestilidade com a arte. O antropólogo Joseylson Fagner dos Santos (2012, p. 125) afirma: "O espetáculo drag é arte, cena e comunicação". Em sua etnografia com drag queens de Natal, no Rio Grande do Norte, ele identificou habilidades específicas envolvidas no fazer drag queen que corroboram sua afirmação: elas vestem figurinos frequentemente feitos a mão e às vezes por elas mesmas; são capazes de construir silhuetas distintas de seus corpos com a ajuda de próteses; possuem destreza com pincéis e maquiagens; e têm familiaridade com movimentos de dança, entre outras competências. Algumas dessas figuras, inclusive, se tornam "profissionais do ramo artístico especializadas no espetáculo para uma 'subcultura gay'" (SANTOS, 2012, p. 27). Outras, por sua vez, se maquiam com propósitos que não o de entreter uma plateia, mas sem abdicar da arte envolvida no processo.

Além disso, tanto o autor quanto a antropóloga Anna Paula Vencato (2002) consideram a drag queen um *personagem*, o que reforça a ligação dela com o teatro e, conseqüentemente, com a arte, conforme pode ser constatado na fala das próprias drag queens desta pesquisa. Lorelay Fox (2016b) considera "a drag um trabalho artístico puramente. É um ator que interpreta um personagem e esse personagem se chama drag". Nesse mesmo sentido, Guilherme Terreri (2013), intérprete de Rita Von Hunty, afirma: "A drag é um performer, é como um ator que monta um personagem".

Mas, diferentemente dos atores convencionais, que se desassocia dos personagens que representam, a relação do intérprete de uma drag queen com sua personagem ocorre em três níveis de intensidade, de acordo com Vencato (2002, p. 40):

- 1) rapaz que se identifica muito com sua personagem drag, chegando a assumir em sua vida cotidiana a personagem; 2) rapaz diferente de sua personagem drag, mas que não se preocupa com o fato de por vezes identificar-se ou ser identificado com ela; 3) rapaz diferente de sua personagem drag, que evita (chegando mesmo a excluir a possibilidade de) qualquer identificação.

Entre as pesquisadas para este trabalho, nota-se a consciência de que, embora uma personagem, a drag queen não é um Outro externo ao intérprete, senão parte dele. Terreri (2013) pontua: "A Rita não é outra pessoa, é uma fatia, uma lasca do Guilherme. Ela está dentro do universo que eu acredito ser, ela é um pedacinho de mim. E quando ela é montada, esse pedaço vira o todo, ele é sobreposto no meu mundo".

Independentemente da intensidade das relações de identificação, contudo, todos os intérpretes têm em comum a construção de suas personagens com o auxílio de artifícios temporários, como figurinos, perucas, maquiagens, próteses e afins, em um processo chamado por Santos (2012) de montagem e por Vencato (2002) de montaria. Ambos se referem à mesma coisa: o apagamento dos traços masculinos do intérprete e o desenho de signos femininos através da indumentária e gestualidade – uma "metamorfose de gênero", segundo Santos (2012).

Montar é "...um verbo constantemente usado no vocabulário dos [sic] drag queens, que significa o ato de montar a personagem, criando todos os aspectos que irão compô-la, desde seu codinome, sua indumentária, maquiagem, comportamento, modo de falar, etc. Ao se montar, o [sic] drag transforma-se em sua personagem (Jatene, 1996, p. 9 *apud* VENCATO, 2002, p. 38).

A montagem, é interessante observar, não é exclusividade drag. Em um processo semelhante, juízes de Direito também estão montados quando usam a toga e se apropriam de certa seriedade que, talvez, não esteja presente em seu cotidiano. O mesmo acontece com certos sacerdotes em cerimônias religiosas. Santos (2012, p. 96) explica: "De acordo com situações específicas em contextos especiais, algumas pessoas recorrem a processos parecidos com a montagem das drags para investir em uma posição, como também para pertencer a determinado grupo".

A profusão de estéticas alcançadas através das múltiplas possibilidades de montagem é parte fundamental do universo drag. Elas sugerem, antes mesmo de qualquer verbalização, a performance envolvida e contribuem para diferenciar as drag queens entre si. Tentar classificá-las, entretanto, é um movimento frágil e instável, tamanha a pluralidade e intersecções envolvidas. Tendo isso em mente, reconhece-se, todavia, a recorrência de determinadas características em algumas performances, possibilitando esboçar certos estilos de drag mais frequentemente observados. Eles são utilizados inclusive por elas mesmas para se referir ao trabalho umas das outras.

Entre as drag queens de Santa Catarina, Vencato (2002) identificou seis estilos:

1. TOP DRAG: se relaciona com padrões hegemônicos do que é ser sexy e bela, e tem inspirações fashionistas.
2. CARICATA: é "alegórica", "engraçada", "exagerada".
3. CIBER-DRAG: se parece com a top drag, mas acrescentam-se características "futuristas".
4. ANDRÓGINA OU GO-GO DRAG: não tem pretensões de se aproximar do que é considerado hegemonicamente como feminino, e agrupa elementos masculinos e femininos.
5. BONECA: possui um personagem único com movimentos que lembram os de uma boneca.
6. TRANSFORMISTA: faz cover de uma atriz ou cantora de maneira fiel à imagem original.

Já a etnografia de Santos (2005), realizada no Nordeste brasileiro, revela que especificidades geográficas influenciam nos critérios utilizados para as classificações estéticas. Embora ele também tenha identificado seis estilos de drag, nem todos equivalem ou se relacionam com os observados por Vencato (2002). O principal marcador local na pesquisa do antropólogo é o Carnaval das Kengas, um evento de rua que começou em 1983 como um bloco de Carnaval e se transformou em tradição. Na ocasião, "o transformismo realizado durante a festividade se expressa na teatralidade de figuras femininas desempenhadas de forma satírica por indivíduos do sexo masculino" (SANTOS, 2012, p. 31). Por isso, kenga é um dos seis estilos identificados entre as drags de Natal. A saber:

1. DRAG QUEEN: caracteriza-se pelo deboche dos gestos, gestualidade extravagante e figurino com cores berrantes e acessórios grandes.
2. TOP DRAG: ostenta riqueza através de caracterizações elaboradas, com plumas e pedras, além de ter sua performance marcada pelo erotismo.
3. ANDRÓGINO: inspira-se no punk urbano e valoriza efeitos especiais na roupa.
4. TRANSFORMISTA: os gestos são delicados, a maquiagem é mais leve que a de outros estilos e a indumentária faz alusão ao glamour das divas que mimetiza.

5. CARICATA: satiriza o glamour e a beleza padrão com figurinos desproporcionais e cores contrastantes. É associada ao feio.
6. KENGA: se apropria de signos culturalmente associados à mulher, mas não tem a pretensão de copiá-la, de modo a reproduzir uma performance grotesca e desajeitada. Acontece apenas durante o Carnaval das Kengas.

É importante entender que esses estilos não são imutáveis, sendo que ao longo da carreira de uma drag, ela se transforma, uma vez que sua personagem está em constante construção e é atualizada sempre que seu intérprete julga necessário com base em referências estéticas e conceituais do que é ser mulher e mesmo do que é ser drag queen (SANTOS, 2012).

Vencato (2002, p. 53) explica:

As drags estão sempre se transformando, as categorias de drag vão alterando ao longo do tempo os requisitos para que uma ou outra drag possa lhe pertencer e os limites da classificação se impõem quando as drags informam que uma drag que se identifica como pertencente a uma dessas categorias pertence a outra.

Conforme observa Santos (2012), as diferentes estéticas provocam experiências distintas, o que desmorona o ato de se travestir como um fenômeno único. Se isso acontece dentro do próprio universo drag queen, fora dele se torna ainda mais explícito. Por isso, é preciso tomar cuidado para não cair em reducionismos que equiparem formas distintas de travestilidade, adverte Gloria Groove (2016b): "Para parte da população, como somos muito marginalizados, muitas vezes somos colocados no mesmo pacote que transgêneros. As pessoas não separam trans, drag, travestis e não entendem a função de cada uma delas".

As fantasias e desejos envolvidos nas metamorfoses de gênero de travestis, *crossdressers*, transgêneros, *crossplayers*, drag queens, entre outros, são múltiplas e preponderantes dependendo da travestilidade escolhida pelo sujeito para participar deste ou daquele grupo. Não faz parte do escopo desta pesquisa se debruçar sobre todos eles, mas observar especificamente as marcas próprias da cultura drag queen, uma vez que cada grupo possui sua própria historicidade, relações de diálogo entre si e com a sociedade e especificidades estéticas. Nesta busca, a antropóloga Anna Paula Vencato (2002, p. 11) auxilia de modo fundamental ao compartilhar três

características norteadoras para se pensar a drag queen: temporalidade, corporalidade e teatralidade.

A primeira porque a drag acontece em três tempos: desmontada, se montando e montada. Etnografias brasileiras como as de Vencato (2002) e Santos (2012), corroboradas pela de Newton (1972), contam que não é desejo da drag queen ser mulher em tempo integral, sendo que algumas, inclusive, usam isso como característica de diferenciação das travestis (VENCATO, 2002). A travestilidade da drag queen dura por um período de tempo, seja ele o do show em que se apresenta, da casa noturna que frequenta, do programa de televisão que participa, do videoclipe que protagoniza, da festa que anima. Drag tem começo (se montando), meio (montada) e fim (se desmontando). "Drag não são, quando muito estão. Mas nunca se sabe realmente" (VENCATO, 2002, p. 116, grifos da autora).

A segunda característica, corporalidade, também é fundamental para contrastá-la com outros sujeitos que fazem metamorfoses de gênero. Para Vencato (2002), a drag queen é uma personagem representada/apresentada ao público através de uma corporalidade drag. Quando ela se monta, utiliza seu corpo como território de transformação, um espaço onde torna-se Outro, uma personagem.

O corpo e os usos que dele fazemos, bem como as vestimentas, adornos, pinturas e ornamentos corporais, tudo isso constitui, nas mais diversas culturas, um universo no qual se inscrevem valores, significados e comportamentos, cujo estudo favorece a compreensão da natureza da vida sociocultural (Otta & Queiroz, 2000, p. 19 *apud* VENCATO, 2002, p. 38).

É pela intensidade e pela tecnologia utilizada na transformação do corpo, assim como pelas negociações entre as esferas íntima e pública dos sujeitos, que Santos (2012) sugere um caminho para compreender as configurações da drag queen. O corpo socialmente masculino do intérprete (desmontado) funciona como fundação para um seguinte (montado), que é redesenhado com o uso de artifícios, como maquiagem, perucas e figurinos. Isso, segundo ele, sugere uma transitoriedade entre corpos. Quando estes voltam ao seu estado original, querem ser chamados de homem, diferentemente de transgêneros, por exemplo, que solicitam o tratamento feminino a todo o tempo. A drag Pablo Vittar (2017) ilustra isso em uma entrevista ao declarar: "Sou gay, amo meu corpo, não tenho problema com minha identidade de gênero e sou feliz do jeito que sou. Só me sinto mulher quando estou montada". Trata-se de uma travestilidade desmontável, que não compromete a anatomia do seu

intérprete: as mudanças corporais são provisórias e conseguidas através de truques de ilusão.

Por fim, a terceira característica se refere à teatralidade existente no ato da corporalidade drag representar outro corpo que não o do intérprete e na compreensão dela como performer. Conforme a drag queen Vogue diz, após se montar, na etnografia de Vencato (2002, p. 46): "Corpo se fabrica, eu não fabriquei um agora?". Percebe-se, então, a ficção do corpo drag queen sobre o corpo original. Já a performance do ato está no sentido de evento artístico de Richard Bauman (1986 *apud* VENCATO, 2002). Para ele, o performer é capaz de causar conforto/desconforto, manter/subverter a ordem e ter ou não a atenção da audiência. Lorelay Fox (2016a) demonstra ter ciência de seu potencial provocador: "Quando chego num lugar e estou montado, todo mundo olha para mim e quer ouvir o que eu tenho para falar. É aí que eu me empodero mesmo. Se eu chegasse desmontado nos lugares, fazendo discursos, ninguém me daria atenção como dão para a Lorelay". Ao olhar de Vencato (2002, p. 114), a relação que se dá entre as drag queens e os sujeitos presentes nos territórios onde elas circulam é justamente de constante tensão: "A experiência drag se constrói muito em relação ao corpo que se monta, que é montado, e nas negociações que esse corpo [...] estabelece com outros sujeitos". Desse modo, a teatralidade construída se torna uma característica cultural preponderante.

Os locais de manifestação dessa teatralidade são diversos e incluem ambientes públicos e privados. Desde a década de 70, por exemplo, quando as *Radical Drags* se envolveram no movimento ativista, a figura drag queen foi para as ruas e se tornou presença frequente em eventos como Paradas do Orgulho LGBT. Mas sua atuação não ficou circunscrita a ambientes gueis. Por ocasião de interesses midiáticos, vez ou outra elas estiveram no cinema e na televisão, e, devido a absorção de algumas por veículos de comunicação *mainstream* a partir dos anos 90, abriram-se oportunidades profissionais para atuarem em eventos privados e corporativos, o que "contribui para a ruptura ou suavização do estigma do gueto homossexual e permite visualizá-lo em outra qualificação, seja de animador, humorista, palhaço ou mesmo como figura exótica" (SANTOS, 2012, p. 155). Trata-se de uma miríade de possibilidades, de modo que elas puderam buscar retorno financeiro no ofício do entretenimento, agregando profissionalismo à sua arte. Outro ambiente de presença drag queen são as competições que analisam critérios como beleza e performance, de modo semelhante

ao que já acontecia no Brasil nos concursos de fantasias durante o Carnaval, nos anos 60 e 70.

Mas, talvez, nenhum espaço seja tão familiar à drag queen quanto o palco. Essa relação existe desde quando a travestilidade era usada no teatro como recurso cênico. Durante o século XX, no entanto, se tornou ainda mais forte: eram nos palcos que os ex-militares travestidos se apresentavam na Inglaterra, que *female impersonators* dublavam as divas nos Estados Unidos, e que os atores-transformistas interpretavam seus papéis no Brasil. É no palco das casas noturnas, por vezes LGBT, que a drag queen, frequentemente, acontece. O simbolismo é grande, uma vez que o palco é um espaço de destaque, de onde é possível ver e ser visto. Dentro de uma casa noturna LGBT, adquire a relevância hierárquica do altar dentro de uma igreja, um lugar para onde a atenção se dirige (VENCATO, 2002). Possui a capacidade de conferir existência e visibilidade a quem adentra esse lugar quase mágico, e é onde as drag queens têm mais voz e os olhares hipnotizados.

Vencato (2002, p. 65, grifo da autora) considera:

O foco sai da dança frenética dos corpos [na pista], por vezes amontoados e suados, e todos os olhares (ou quase todos) dirigem-se a quem performa sobre o palco. Seja apresentando uma ou outra atração (fazendo *hostess*) ou fazendo show, o palco é um território em que as drags mandam e atuam.

O envolvimento das drag queens com desfiles, concursos e apresentações pode ser compreendido como um movimento para criar espaços nos quais elas possam desenvolver perspectivas sobre si mesmas, sobre suas atividades consideradas desviantes pelo discurso heteronormativo e sobre suas relações com outros membros da sociedade (Becker, 2008 *apud* SANTOS, 2012, p. 147). Mas tais áreas de atuação, principalmente na última década, não se restringem mais aos limites dos espaços físicos descritos nas etnografias referenciadas. Para além deles, uma vez sujeitas às transformações sociais e por elas influenciadas, as drag queens estão se apropriando do território relativamente novo da internet para se posicionar de uma maneira inédita, capaz de fomentar uma nova explosão midiática com singularidades que a distinguem profundamente da ocorrida nos anos 90, conforme se propõe analisar no próximo capítulo.

4 VAI SER CHOQUE DE MONSTRO, MEU AMOR: A EXPLOSÃO MIDIÁTICA DOS ANOS 2010 SE ENCONTRA COM A CULTURA DA PARTICIPAÇÃO

Partindo do pressuposto que os movimentos, sejam eles de qual natureza forem, acontecem em ciclos, conforme a trajetória da civilização ensina, a cultura drag queen também está sujeita a períodos de ascensão e declínio. Posto isso, nota-se que a explosão midiática internacional desse grupo, que o antropólogo Carsten Balzer (2005) identificou no início dos anos 90 e que se arrefeceu no final da década, está ganhando força novamente, desde os anos 2010, com relevantes desdobramentos atuais e locais.

E, do mesmo modo que os videoclipes de Madonna e RuPaul foram fundamentais, segundo Balzer (2005), para a explosão midiática anterior, é impossível ignorar a contribuição, mais uma vez, de um produto midiático para a retomada da cultura drag na mídia: o *reality show RuPaul's Drag Race* (RPDR). O programa estadunidense, que leva no título o nome de sua apresentadora, criadora, produtora executiva e figura conhecida do *boom* anterior, RuPaul (Imagem 5), estreou em 2 de fevereiro de 2009 e possui formato similar a outros programas de competição, com candidatas competindo por um prêmio principal.

Eir-Anne Edgar (2011) explica que o programa combina elementos já consagrados do formato *reality show*, como transformações que envolvem figurinos coloridos e maquiagens pesadas, desafios que instigam as participantes a competirem entre si e convidados semanais famosos para participar do júri e avaliar as candidatas.

Imagem 5 - RuPaul



Fonte: Reprodução/Mathu Andersen. Disponível em: < <http://www.out.com/out-exclusives/2016/9/26/exclusive-rupaul-talks-emmys-and-whats-next-drag-race>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

A diferença dos outros *reality shows*, contudo, é que, aqui, tais candidatas são drag queens e o título pelo qual elas estão competindo é o de *America's Next Drag Superstar*, além de uma variedade de prêmios, que inclui dinheiro, contratos comerciais e produtos de maquiagem. A cada semana, uma competidora é eliminada com base em seu desempenho durante provas que medem seu talento, composto por suas habilidades para costurar, maquiar, cantar, dançar, interpretar e entreter. RuPaul também promove conexões entre o programa e outras produções familiares à cultura LGBT, com referências frequentes a filmes como *Mamãezinha querida* (1981), *Pink Flamingos* (1972), *O Que Terá Acontecido a Baby Jane?* (1962), *Paris is Burning* (1990), entre outros. Essas ligações, de acordo com Edgar (2011), são usadas para legitimar o programa em um *continuum* histórico LGBT e equiparar seu valor social ao de tais produções consolidadas no imaginário social.

Com base em seu sucesso e do universo criado ao seu redor, não é hiperbólico considerar *RuPaul's Drag Race* um fenômeno midiático capaz de gerar, conforme afirma Santos (2015, p. 3), um "ciclo de produção e de consumo de imagens

relacionas às subculturas urbanas das drag queens nacionais e estrangeiras". O programa está em sua nona temporada; contabiliza mais de 100 episódios e 100 participantes; é a maior audiência do canal a cabo Logo TV³⁶, por onde é transmitido nos Estados Unidos; está disponível na plataforma Netflix, presente em mais de 190 países³⁷; originou duas temporadas do *spin-off*³⁸ *RuPaul's Drag Race: All Stars* e três de *RuPaul's Drag U*; tem um versão oficial no Chile chamada *The Switch*; já foi indicado e ganhou prêmios, incluindo o prestigioso Emmy de Melhor Apresentadora de Reality Show para RuPaul; "tem inspirado fãs e produtores na criação de conteúdos para a internet" (SANTOS, 2015); é seguido por um milhão de pessoas no Instagram e 1,7 milhão no Facebook; e a empresa produtora do programa, World of Wonder, possui um canal no YouTube com 552 mil inscritos e 267 milhões de visualizações, no qual são veiculados vídeos com ex-participantes, desenvolvidos exclusivamente para a internet.

RuPaul, por sua vez, um ícone da cultura drag estadunidense, é conhecida por utilizar o programa como uma grande plataforma de autopromoção, como pode ser constatado pelo uso do seu nome nos títulos do *reality show* e seus *spin-offs*, além de promover suas músicas, videocliques e outros produtos em todas as temporadas. Desde a estreia de RPDR, a artista já lançou seis álbuns de música e, em 2015, criou o *RuPaul's Drag Con*, um evento anual, em Los Angeles, com a presença massiva de ex-participantes do programa e outras drags, painéis de discussão, exposições, comercialização de mercadorias e está com a terceira edição confirmada para 2017.

Tamanho sucesso não se restringe ao programa e sua apresentadora. Cada temporada possui algumas aspirantes ao título que se tornam celebridades internacionais, corroborando o fenômeno que *RuPaul's Drag Race* se tornou mundialmente e contribuindo para o atual *boom* midiático da cultura drag como um todo. Elas lançam músicas e videocliques, possuem milhares de seguidores nas redes sociais digitais, alcançam reconhecimento profissional, viajam fazendo shows internacionais e frequentam grandes eventos das indústrias da música e da moda.

³⁶ Disponível em:

<http://www.etonline.com/tv/160480_for_rupauls_drag_race_mainstream_is_jumping_the_shark/>. Acesso em: 3 dez. 2016.

³⁷ Disponível em: <<https://help.netflix.com/en/node/14164>>. Acesso em: 3 dez. 2016.

³⁸ Santos (2015, p. 10) define *spin-off* como "um formato específico de programa, cuja narrativa é derivada de uma obra já existente, concentrando-se apenas em um elemento ou aspecto referencial".

Cita-se para ilustrar o exposto Jinkx Monsoon (quinta temporada), Courtney Act e Adore Delano (ambas da sexta) como drag queens reconhecidas pela carreira de cantoras profissionais, com álbuns lançados e turnês pelo mundo; Miss Fame (sétima temporada), uma das mais seguidas nas redes sociais digitais, com 630 mil seguidores no Instagram e 146 mil no Facebook, contribuindo para a repercussão online das drag queens; e Bianca Del Rio (sexta temporada), um exemplo da absorção drag pelo *mainstream*: citada pelo jornal *New York Times* como a Joan Rivers do mundo drag³⁹, viaja os Estados Unidos, a Austrália e a Europa com seu show de humor, o *Not Today Satan Tour*, e tem seu filme, *Hurricane Bianca* (2016), disponível na plataforma de vídeos Netflix.

Na televisão estadunidense, as drag queens também estão ocupando espaço: em 2015, a cantora Miley Cyrus, que já foi jurada de RPDR, convidou 30 delas para participar de sua apresentação no palco do Video Music Awards, o prêmio de música da MTV (Imagem 6). Adiciona-se a esse episódio o que foi classificado pelo *New York Times*⁴⁰ como uma "obsessão" da indústria da moda: a presença frequente de drags em campanhas publicitárias, editoriais de moda, desfiles e eventos. Carmen Carrera (terceira temporada) foi fotografada por Steve Meisel para a revista *W* (Imagem 7); Violet Chachki (sétima temporada) esteve em editoriais para as revistas *Interview* (Imagem 8) e *Vogue* Itália, e em um vídeo para o canal no YouTube da revista *Nylon*; já Pearl (sétima temporada) fotografou para *Dazed and Confused* (Imagem 9); e Dan Donigan, intérprete de Milk (sexta temporada), para a campanha feminina do estilista Marc Jacobs (Imagem 10); enquanto Miss Fame estrelou vídeo e anúncio publicitário para a marca de cosméticos L'Oréal Paris (Imagem 11), esteve no tapete vermelho do Festival de Cannes de 2016 e, junto com Violet, frequenta semanas de moda de Nova York, Paris e festas privadas de grifes como as da italiana Miu Miu. Além disso, Shangela (segunda e terceira temporadas), Detox (quinta), Raja (terceira) e Kim Chi (oitava) protagonizaram uma série de vídeos sobre a cultura drag para o canal no YouTube da revista *Vanity Fair*.

³⁹ Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2014/12/07/fashion/bianca-del-rio-the-joan-rivers-of-the-drag-world.html>>. Acesso em: 3 dez. 2016.

⁴⁰ Disponível em: <http://www.nytimes.com/2016/09/25/fashion/why-the-fashion-world-is-obsessed-with-rupauls-drag-race.html?_r=0>. Acesso em: 3 dez. 2016.

Imagem 6 - Cena da apresentação da cantora Miley Cyrus, no prêmio VMA 2015



Fonte: Reprodução/Kevork Djansezian para Getty Images na CBS. Disponível em: <http://www.cbsnews.com/pictures/2015-mtv-vmas-highlights/41/>. Acesso em: 03 dez. 2016.

Imagem 7 – Carmen Carrera para a revista W, em 2013



Fonte: Reprodução/Steven Meisel para W. Disponível em: <http://www.wmagazine.com/gallery/carmen-carrera-transgender-performer#9>. Acesso em: 03 dez. 2016.

Imagem 8 – Violet Chachki para a revista *Interview*, em 2016



Fonte: Reprodução/Steve Klein para *Interview*. Disponível em: http://www.interviewmagazine.com/fashion/caged-heat/#slideshow_86062.10. Acesso em: 03 dez. 2016.

Imagem 9 – Pearl para a revista *Dazed and Confused*, em 2016



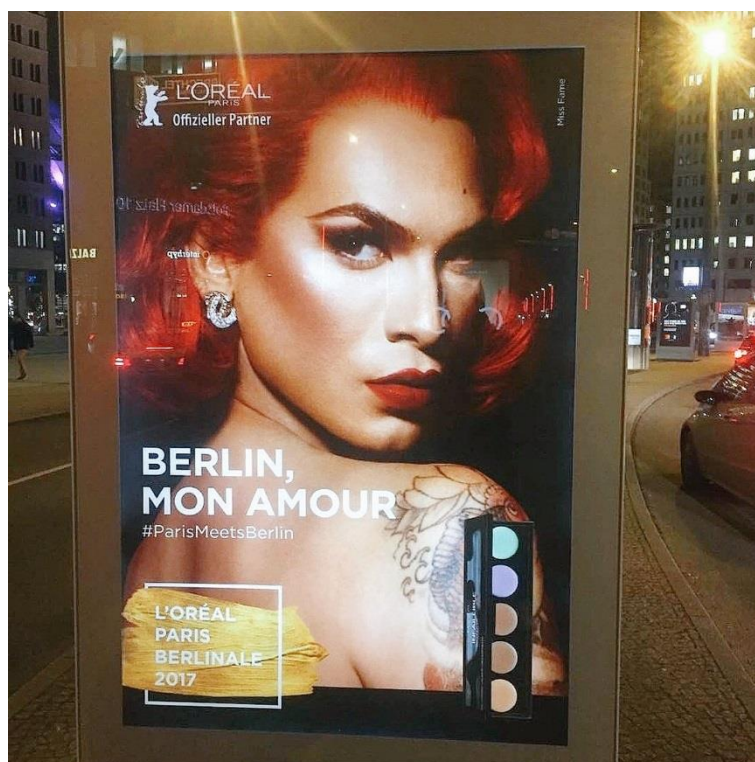
Fonte: Reprodução/Willy Vanderperre para revista *Dazed and Confused*. Disponível em: <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/26316/1/pearl-venus-as-a-boy>. Acesso em: 03 dez. 2016.

Imagem 10 – Dan Donigan (Milk) na campanha feminina da Marc Jacobs, em 2016



Fonte: Reprodução site da revista iD. Disponível em: <https://i-d.vice.com/en_gb/article/marc-jacobs-on-his-groundbreaking-new-ad-campaign-america-and-instagram>. Acesso em: 03 dez. 2016.

Imagem 11 – Miss Fame em anúncio da L'Oréal, em Berlim, na Alemanha, em 2017



Fonte: Reprodução do Twitter oficial da drag. Disponível em: <<https://twitter.com/MissFameNYC/status/829513178644094976>>. Acesso em: 03 dez. 2016.

Toda essa exposição midiática do programa e de suas participantes em veículos de comunicação tradicionais e de alcance internacional, assim como a disponibilidade do *reality show* na plataforma de vídeos Netflix, que estima-se ter quatro milhões de assinantes no Brasil⁴¹, posiciona *RuPaul's Drag Race* no epicentro de desdobramentos internacionais, inclusive em território nacional.

Por aqui, um deles pôde ser observado, em 2015, quando as seis temporadas do programa disponíveis no Netflix Brasil saíram do catálogo *on-line* da plataforma, gerando críticas dos usuários. Após algumas horas, a empresa fez uma publicação em sua conta no Twitter informando que o programa já estava disponível novamente e se desculpou com expressões familiares aos fãs: *Shantay, you stay*, usado por RuPaul para comunicar uma candidata que ela permanece na competição, e *RuPologize*, uma fusão do nome da apresentadora com a palavra *apologize* (desculpar-se, em inglês)⁴². No mesmo ano, o grupo Globosat comprou os direitos de exibição do programa no Brasil e exibiu a sétima temporada no canal Multishow⁴³, enquanto veículos consolidados publicaram matérias sobre o *reality show*, incluindo os jornais *Folha de São Paulo*⁴⁴, *Estadão*⁴⁵ e *Zero Hora*⁴⁶, as revistas *Carta Capital*⁴⁷, *Marie Claire*⁴⁸ e *Quem*⁴⁹, os portais *G1*⁵⁰ e *Brasil Post*⁵¹, entre outros. Já na internet, principalmente no Facebook, o conteúdo sobre o programa é alimentado, diariamente, em páginas como *All RuPaul*, que tem 139 mil curtidas, e grupos privados como

⁴¹ Disponível em: <<http://tvefamosos.uol.com.br/noticias/ooops/2016/01/11/netflix-fatura-r-11-bi-no-brasil-e-ultrapassa-o-sbt.htm>>. Acesso em: 04 dez. 2016.

⁴² Disponível em: <<http://www.purebreak.com.br/noticias/netflix-tira-rupaul-s-drag-race-do-ar-volta-atras-apos-revolta-de-fas-e-pede-desculpas-no-twitter/14900>>. Acesso em: 04 dez. 2016.

⁴³ Disponível em: <<http://www.papelpop.com/2015/05/multishow-vai-exibir-rupauls-drag-race-com-exclusividade-no-brasil/>>. Acesso em: 04 dez. 2016.

⁴⁴ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/01/1572777-rupaul-estreia-7-temporada-de-reality-show-e-celebra-coragem-de-participantes.shtml>>. Acesso em: 04 dez. 2016.

⁴⁵ Disponível em: <<http://emails.estadao.com.br/noticias/tv,participantes-de-rupauls-drag-race-all-star-2-sao-reveladas,10000057765>>. Acesso em: 04 dez. 2016.

⁴⁶ Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2014/11/um-fenomeno-chamado-rupaul-s-drag-race-reality-show-que-populariza-o-cenario-drag-queen-4649588.html>>. Acesso em: 04 dez. 2016.

⁴⁷ Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/sociedade/uma-reflexao-sobre-rupaul2019s-drag-race>>. Acesso em: 04 dez. 2016.

⁴⁸ Disponível em: <<http://revistamarieclaire.globo.com/Comportamento/noticia/2014/06/carmen-carrera-modelo-transexual-que-esta-agitando-industria-da-moda.html>>. Acesso em 04 dez. 2016.

⁴⁹ Disponível em: <<http://revistaquem.globo.com/Popquem/noticia/2014/05/celebrity-drag-jujubee-do-rupauls-drag-race-esta-no-brasil-e-diz-que-ama-beijinho-no-ombro.html>>. Acesso em 04 dez. 2016.

⁵⁰ Disponível em: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2016/02/reality-show-americano-inspira-nova-geracao-de-drag-queens-no-brasil.html>>. Acesso em: 04 dez. 2016.

⁵¹ Disponível em: <http://www.brasilpost.com.br/2016/09/12/rupaul-emmy-_n_11974686.html>. Acesso em: 04 dez. 2016.

RuPaul's Drag Race Brasil.OFICIAL e *This is not RuPaul's Best Friend Race group*, ambos com 41 mil membros, cada.

Outra repercussão do programa, com consequências direta na cena nacional, é a sua capacidade de introduzir a cultura drag a um público que até então não estava familiarizado ou não se interessava por ela, e expor a ele outras corporalidades possíveis. A “nova geração de drag queens brasileiras” é preponderantemente marcada por RPDR, sendo que, com exceção de Lorelay Fox, que se monta há dez anos, todas as drags desta amostra começaram a se montar ou se profissionalizaram após ter contato com o programa, revelam Guilherme (Rita), Gloria e Pablo, respectivamente:

Me apaixonei por drag por causa da Carmen Carrera [participante da terceira temporada], porque eu via ela [sic] no RuPaul e pensava: “Não, você não é um menino”. E não era mesmo, ela é uma mulher, sempre foi e entendeu que era através da drag⁵². E esse foi o meu primeiro contato de admiração artística com a drag: ver um homem que estava tão bem caracterizado. E não estou falando de caracterização de adereço, estou falando de viver mesmo, da verdade cênica, de Stanislavski, de teatro bem feito (TERRERI, 2015).

Eu já tinha ido a umas festas a fantasia. [...] Lógico que o negócio de se montar, falar “putz, agora eu consigo fazer isso”, foi quando eu assinei o Netflix [...] e comecei a assistir Drag Race, que é como a maioria das pessoas que eu conheço começou a se montar (GROOVE, 2015).

Quando eu comecei a ter consciência do que era drag, quando eu conheci o reality e vi as drags, eu fiquei apaixonada (VITTAR, 2016b).

Paralelamente à exposição na mídia e à difusão da cultura drag, também há outro desdobramento do programa no Brasil, as festas em casas noturnas com apresentações de ex-participantes. Uma das mais notórias é a Priscilla, promovida por Leonardo Polo e Sérgio Oliveira, geralmente, em São Paulo, há dois anos e meio. Nesse período, já ocorreram 19 edições que trouxeram 24 competidoras ao Brasil⁵³. Na página oficial no Facebook, com 31 mil curtidas, a festa é assim descrita:

⁵² Carmen Carrera se assumiu uma mulher transgênero após participar do programa.

⁵³ As drags Adore Delano e Alaska já vieram duas vezes, cada uma, e algumas edições trazem mais de uma drag na mesma noite, como em dezembro de 2015, quando Yara Sofia, Nina Flowers, Jessica Wild e April Carrion se apresentaram no mesmo palco. Jujubee, Ongina, Trixie Mattel, Gia Gun, Laganja Estranja, Miss Fame, Carmen Carrera e Acid Betty também estiveram no país em outras festas, que não a Priscilla, totalizando 32 participantes de RPDR no Brasil até janeiro de 2017.

Criada em outubro de 2014, a Priscilla foi um projeto iniciado com o intuito de trazer ex-participantes do programa RuPaul's Drag Race e, ao mesmo tempo, utilizar essa atenção gerada por essas drag queens internacionais para expor talentos brasileiros.

O interesse em aproveitar a repercussão internacional para disseminar a cultura drag local, independentemente de motivos mercadológicos adjacentes que possam estar envolvidos na decisão, mas que não competem ao escopo deste trabalho, pode ser percebido pela presença de drag queens brasileiras, incluindo as desta pesquisa, se apresentando no mesmo palco que as estrangeiras em todas as edições da festa. Trata-se de uma mudança em um cenário que, até então, não estava mais interessado na figura da drag queen. Gloria Groove (2016b) comenta:

Drag na balada pop não existia, era só em festas eletrônicas, com gogo boy. Hoje, elas já marcam presença em festas mais modernas. Isso começou após o boom do RuPaul. A demanda ficou maior e, de olho nisso, os donos de festa começaram a trabalhar conosco de forma diferente.

Mas, embora Groove (2016b) também afirme que “a cultura drag em nosso país ainda é sobre ‘bater cabelo’, fazer lyp sinc e ter uma pegada de humor”, identifica-se em sua atuação, assim como na de Lorelay Fox, Pablo Vittar e Rita Von Hunty, a expansão dos fazeres drag queens tal como a ampliação dos territórios onde atuam para além das casas noturnas. As tecnologias digitais, mais especificamente a plataforma de vídeos YouTube, neste caso, tem papel fundamental nesse processo, servindo de mídia alternativa para que sujeitos marginalizados nas mídias tradicionais se façam visíveis e produzam o próprio conteúdo independente.

4.1 YouTube como mídia alternativa, o babado é certo

Filho do século XXI, o YouTube foi fundado, em 2005, por Chad Hurley, Steve Chen e Jawed Karim, como uma plataforma de interface simples para usuários publicarem vídeos e assisti-los por *streaming* (sem a necessidade de baixá-los). Jean Burgess e Joshua Green (2009) relatam que entre as características do site estavam a ausência de limites para *upload* e a possibilidade de incorporar os vídeos em outros sites, uma funcionalidade recebida com entusiasmo pelo crescente número de blogueiros que surgiam na época. Essas particularidades logo transformaram o YouTube em um fenômeno: um ano após sua criação, o Google o comprou por 1,65

bilhão de dólares; em 2007, ele passou o site da *BBC* como site de entretenimento mais popular do Reino Unido; em 2008, era frequentemente citado como um dos dez sites mais visitados do mundo; e, no mesmo ano, alcançou a marca de 85 milhões de vídeos hospedados. "Como uma comunidade de conteúdo gerado por usuários, seu tamanho gigantesco e sua popularidade entre as massas eram sem precedentes", atestam Burgess e Green (2009, p. 18).

Mesmo as empresas de mídia tradicional também se aproveitando da plataforma para publicar seus materiais, foi, e é, a possibilidade disponibilizada a usuários amadores de produzir e compartilhar conteúdo autoral que marcou significativamente a consolidação do YouTube e contribuiu para ele se tornar um site com mais de um bilhão de usuários⁵⁴. É preciso ressaltar, contudo, que o YouTube não é, em si, produtor, mas agregador de conteúdo: os vídeos disponibilizados são produzidos por terceiros em uma dinâmica semelhante ao que ocorre com outras plataformas, como o iTunes, que, diferentemente das gravadoras, não produz música, apenas concentra o material e o comercializa. Desse modo, Burgess e Green (2009, p. 2011) consideram que "o YouTube na realidade não está no negócio de vídeo – seu negócio é, mais precisamente, a disponibilização de uma plataforma conveniente e funcional para o compartilhamento de vídeos on-line".

Os autores ainda acrescentam:

O YouTube tem seu lugar dentro da longa história e do futuro incerto das mudanças da mídia, das políticas de participação cultural e no crescimento do conhecimento. Claramente, é tanto um sintoma como um agente das transições culturais e econômicas que estão de alguma maneira atreladas às tecnologias digitais, à internet e à participação mais direta dos consumidores (BURGESS; GREEN, 2009, p. 32-33).

As transformações sociais, culturais e econômicas possibilitadas a partir da viabilidade de se produzir conteúdo à revelia de organizações midiáticas tradicionais atravessam a mídia em níveis estruturais a ponto de subverter a semântica do termo⁵⁵. Clay Shirky (2011) ataca a definição de mídia tal qual ela se tornou conhecida por todo o século XX, quando a associava-se àquilo produzido por um exclusivo grupo de profissionais do cinema, do rádio e da televisão para espectadores amadores que não

⁵⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/yt/press/statistics.html>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

⁵⁵ Nas últimas décadas, redefinições do termo mídia foram propostas, e não só pelo surgimento das novas tecnologias, como é o caso de pesquisadores que resgatam o corpo como mídia.

tinham outra função senão a de consumir o que lhes era oferecido. As novas configurações que possibilitam aos usuários participar ativamente da produção de conteúdo, em contraste às limitações das mídias tradicionais, exigem uma atualização da palavra, sob o risco dela se tornar um anacronismo. Por isso, Shirky (2011, p. 52-53) redefine mídia como o "tecido conjuntivo da sociedade". Ele descreve:

Mídia é o modo como você fica sabendo quando e onde vai ser a festa de aniversário do seu amigo. Mídia é o modo como você fica sabendo o que está acontecendo em Teerã, quem governa Tegucigalpa ou qual é o preço do chá na China. Mídia é o modo como você fica sabendo que nome sua amiga deu ao bebê. Mídia é como você descobre por que Kierkegaard discordou de Hegel. [...] Todas essas coisas costumavam ser divididas em mídia pública (como comunicação visual e imprensa feita por um pequeno grupo de profissionais) e mídia pessoal (como cartas e telefonemas, feitos por cidadãos comuns). Atualmente, essas duas formas estão fundidas (SHIRKY, 2011, p. 52-53).

Facebook, Twitter, YouTube, Instagram, Tumblr, Snapchat, sites, blogs... É grande a lista de espaços considerados "mídia", quando se adota a perspectiva de Shirky (2011). Mas todos compartilham duas características, a conectividade pela internet e a destituição da exclusividade de grupos estabelecidos na produção e compartilhamento. Na internet, todos que a ela se conectam se tornam, invariavelmente, consumidores, produtores e compartilhadores de conteúdo, profissional ou amador. Enquanto a compra de um televisor aumenta em um o número de consumidores, a aquisição de um computador, celular, tablet ou outro dispositivo com acesso à internet aumenta em um o número de consumidores e produtores. Esta é a primeira vez, segundo Shirky (2011), desde a invenção do tipo móvel, por Johannes Gutenberg, na Alemanha do século XV, que a mídia não está sob exclusividade dos que têm recursos financeiros para mantê-la. Se os canais de transmissão e as publicações impressas pertencem aos seus donos, a infraestrutura da internet pertence a todos que paguem por ela.

No sistema anterior, "se você dispusesse de recursos para dizer algo em público, você não seria mais um consumidor, por definição" (SHIRKY, 2011, p. 58-59). As críticas de cinema eram escritas por críticos de cinema, as reportagens por repórteres, os artigos por colunistas. Conforme resume Shirky (2011, p. 58-59), "mandar mensagens para o público não era algo para o próprio público fazer". Nesse modelo, em contrapartida à intermediação entre emissor e receptor, as mídias tradicionais conseguiam para si um controle considerável sobre o que era comunicado

e uma fatia substancial das transações financeiras envolvidas. Por muito tempo, coube aos responsáveis pelos veículos de comunicação o poder arbitrário de determinar o que seria produzido e compartilhado publicamente em larga escala.

O que a internet faz, defende o autor, é subverter justamente a imprescindibilidade da estrutura institucional da qual os proprietários dos meios se valiam para manter a primazia de se comunicar com grandes grupos de uma única vez. E uma vez eliminadas as limitações econômicas atreladas a ela, estilhaça-se a exclusividade da produção de conteúdo, até então, restrita às corporações.

A alteração no processo de comunicação e, conseqüentemente, de mudanças sociais é uma característica de novas tecnologias, desde muito antes do surgimento da internet. Shirky (2012) evoca o início do século XV, quando cabia aos escribas a reprodução dos livros. A eles era conferida a responsabilidade de perpetuar a sabedoria dos manuscritos em suportes tão frágeis e suscetíveis à deterioração do tempo quanto os originais. A invenção do tipo móvel por Gutenberg, no final do mesmo século, alterou consideravelmente esse cenário: "Pela primeira vez na história, o tempo necessário para copiar um livro podia ser menor que o necessário para lê-lo" (SHIRKY, 2012, p. 38).

Com a disponibilidade dessa nova tecnologia de comunicação, Martinho Lutero, líder da Reforma Protestante, aproveitou-a para reproduzir e compartilhar suas Noventa e Cinco Teses e imprimir a Bíblia em línguas locais, criticando as indulgências e destituindo da Igreja Católica a exclusividade em ler a "palavra de Deus". Acontece que, destaca Shirky (2012), a Reforma Protestante não aconteceu porque Gutenberg inventou o tipo móvel, mas ela só foi possível porque ele o fez. O jogo de palavras do autor é para realçar que Lutero não teve um súbito desejo de enfrentar a Igreja porque descobriu a existência do tipo móvel, mas pôde, inegavelmente, otimizar sua empreitada da maneira como aconteceu por causa disso.

A tecnologia, ensina Shirky (2011), possibilita comportamentos, mas não os causa. Desse modo, é possível compreender que a atual explosão midiática das drag queens e o fomento de uma "nova geração" não se dá porque existe internet, mas porque há homens que se travestem artisticamente, desde a Grécia Antiga, e que, hodiernamente, não dependem de terceiros para compartilhar essa travestilidade com grandes audiências. Até mesmo porque, isoladas e destituídas dos sujeitos com quem se relacionam, as tecnologias se tornam estéreis. É no exercício de suas empregabilidades que elas adquirem vida. O e-mail ou a eletricidade, por si mesmos,

são inúteis, o que as pessoas querem é o que essas tecnologias propiciam: conversar, trocar fotos, tomar banho quente, não depender da luz solar para iluminar etc. (SHIRKY, 2011). E o que, então, a internet, como mídia, oferece que os formatos tradicionais do século XX não? Em suma, a transposição da *contemplação* para a *participação*.

4.2 Me chama que eu vou: a cultura da participação

Por todo o século passado, as principais mídias – cinema, rádio, televisão, jornais e revistas – dividiram o privilégio de produzir o conteúdo que seria compartilhado publicamente com grandes audiências. Porém, Shirky (2011, p. 22) pergunta: "E se nós sempre quisemos produzir tanto quanto consumir, só que ninguém tinha nos oferecido a oportunidade?".

O consumo, para o autor, é apenas um dos desejos da audiência: as pessoas gostam de *consumir*, mas gostam igualmente de *produzir* e *compartilhar*, três particularidades intrínsecas às tecnologias digitais que, pelo baixo custo envolvido na experiência e a contínua expansão da base de usuários, rompem a necessidade de uma infraestrutura tecnológica e humana financeiramente dispendiosa, absolvendo o usuário/produtor de investimentos vertiginosos e do aval de terceiros para ter seu conteúdo compartilhado.

A despeito da invenção do tipo móvel, da fotografia e do audiovisual, notoriamente responsáveis por mudanças sociais consideráveis, a significativa transformação da mídia atual é um abalo sísmico sem paralelos.

Estamos vivendo no meio do maior aumento da capacidade expressiva na história da raça humana. Mais pessoas podem comunicar mais coisas para mais pessoas do que jamais foi possível no passado, e o tamanho e a velocidade desse aumento, que foi de menos de 1 milhão para mais de 1 bilhão de participantes no decorrer de uma geração, fazem da mudança algo sem precedentes (SHIRKY, 2012, p. 57).

Essa transformação é responsável por forjar o que Shirky (2012) chama de cultura da participação, um sistema no qual não há mais distinção entre consumidores e produtores de conteúdo, como havia no século passado, e que reforça o posicionamento ativo das pessoas na produção cultural do século XXI. Burgess e Green (2009) compreendem a expressão como o entrelaçamento entre a

acessibilidade das tecnologias digitais, o conteúdo elaborado pelos usuários e a reestruturação das relações de poder das mídias tradicionais com seus consumidores.

A dinâmica atual de intervenção na produção cultural, entretanto, não é novidade nem mesmo exclusividade das tecnologias digitais. O que essas últimas possibilitam são a *retomada* e a *intensificação* de algo que já acontecia antes mesmo das mídias tradicionais se consolidarem, expõe Shirky (2011, p. 23):

A atomização da vida social no século XX deixou-nos tão afastados da cultura participativa que, agora que ela voltou a existir, precisamos da expressão "cultura participativa" para descrevê-la. Antes do século XX, realmente não tínhamos uma expressão para cultura participativa; na verdade, isso teria sido uma espécie de tautologia. Uma fatia expressiva da cultura era participativa – encontros locais, eventos e performances – porque de onde mais poderia vir a cultura? O simples ato de criar algo com outras pessoas em mente e então compartilhá-lo com elas representa, no mínimo, um eco daquele antigo modelo de cultura, agora em roupagem tecnológica.

A dinâmica da cultura participativa é preponderante na construção das atuais tecnologias, especificamente das chamadas redes sociais digitais, como o YouTube. Ainda que haja acordos comerciais com grandes produtoras de conteúdo, que usufruem das funcionalidades disponibilizadas, ele depende essencialmente da participação dos usuários para cumprir a premissa trazida em seu slogan *Broadcast Yourself* (transmita você mesmo, em tradução livre) de democratizar a mídia. Burgess e Green (2009, p. 29) consideram que "para o YouTube, a cultura participativa não é somente um artifício ou um adereço secundário; é, sem dúvida, seu principal negócio".

Assim sendo, não é surpresa que grupos à margem – como as drag queens – se apropriem da plataforma para diminuir a disparidade entre participação e expressão, colaborando para transformar o YouTube em um espaço de diversidade cultural (MEDEIROS et al., 2015). O uso de meios alternativos para comunicar interesses diferentes dos do dominante, inclusive, é conhecido desde a contracultura dos anos 60, que se difundiu na sociedade através de jornais *underground*, música *folk*, pôsteres, rádios populares e histórias em quadrinho.

No Brasil, é icônico na história do movimento LGBT o jornal *Lampião da Esquina*. Lançado em abril de 1978, durante a ditadura militar e quando a chamada imprensa alternativa era uma forte ferramenta de comunicação de grupos dissidentes, foi o primeiro jornal com circulação nacional e profissionalismo técnico dirigido ao público homossexual que discutia, abertamente, a sexualidade. Com tiragem de 10

mil exemplares, era entregue embrulhado em envelope pardo para não comprometer quem o recebesse. O editorial da primeira edição trazia publicado:

É preciso dizer não ao gueto e, em consequência, sair dele. O que nos interessa é destruir a imagem padrão que se faz do homossexual, segundo a qual ele é um ser que vive nas sombras, que prefere a noite, que encara sua preferência sexual como uma espécie de maldição, que é dado aos ademanes e que sempre esbarra, em qualquer tentativa de se realizar mais amplamente enquanto ser humano, neste fator capital: seu sexo não é aquele que ele desejaria ter (LAMPPIÃO DA ESQUINA, 1978).

De modo semelhante aos gueis do jornal *Lampião da Esquina*, que utilizaram a publicação como alternativa à ausência de espaço na mídia tradicional para se comunicar e reverter a posição marginal a que eram condenados, as drag queens dos anos 2010 se apropriam das redes sociais digitais para se divorciarem do silêncio da mídia corporativa, que só é quebrado quando a esta interessa.

Uma não se sobrepõe a outra, contudo. Pelo contrário, como aconteceu no final do século XV, quando o tipo móvel conviveu com o ofício dos escribas, ainda que estes últimos não fossem mais insubstituíveis, as mídias tradicionais e alternativas coexistem, por vezes, até mesmo se complementando. Manuel Castells (2007 *apud* MAGRANI, 2014) reconhece que os ambientes digitais ampliam quantitativamente e qualitativamente os espaços para o debate racional dialógico, onde as pessoas podem se expressar, acessar informações e desenvolver trabalhos colaborativos, mas não são isolados, e a internet como mídia alternativa está em constante articulação com a mídia tradicional. A repercussão *on-line* tanto de Pablo Vittar e Lorelay Fox quanto de Rita Von Hunty e Gloria Groove desperta a atenção da mídia tradicional e faz com que sejam por ela cooptada, contribuindo para a difusão dos seus canais e impulsionando o alcance deles em uma dinâmica de retroalimentação. Todas já estiveram em tradicionais veículos de comunicação: Pablo é líder da banda do programa *Amor & Sexo*, da Rede Globo, desde 2016, e teve matérias e entrevistas sobre seu trabalho publicadas nos portais *GSHOW*⁵⁶, *Brasil Post*⁵⁷, *UOL*⁵⁸, nos sites das revistas *Exame*⁵⁹

⁵⁶ Disponível em: <<http://gshow.globo.com/Bastidores/noticia/2016/01/conheca-drag-queens-que-participam-do-quadro-bishow-no-amor-sexo.html>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

⁵⁷ Disponível em: <http://www.brasilpost.com.br/2016/04/26/drag-queen-pablo-vittar-_n_9780744.html>. Acesso em: 10 dez. 2016.

⁵⁸ Disponível em: <<http://virgula.uol.com.br/musica/drag-pablo-vittar-lanca-ep-com-versoes-de-ellie-goulding-rihanna-e-beyonce/#img=1&galleryId=1041533>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

⁵⁹ Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/drag-queen-pablo-vittar-estrela-campanha-da-avon/>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

e *IstoÉ*⁶⁰, nos jornais *Extra*⁶¹ e *Estado*⁶², e na *MTV*⁶³. Rita, por sua vez, participou do programa de televisão *Xuxa*⁶⁴, na Record; foi entrevistada sobre seu canal no YouTube no programa *Amaury Junior*; e apareceu em matérias nos portais *IG*⁶⁵ e *Zero Hora*⁶⁶. A presença na mídia tradicional de Lorelay é ainda maior: ela foi pauta de matérias nos portais *UOL*⁶⁷, *GSHOW*⁶⁸, na revista *TPM*⁶⁹, entrevistada por Marília Gabriela no canal da jornalista no YouTube⁷⁰, e convidada dos programas *Superbonita*⁷¹, do canal a cabo GNT, e *Amor & Sexo*⁷². Gloria Groove também participou de *Amor & Sexo*, junto com Lorelay e Pablio, teve o clipe da sua música *Império* exibido pela MTV e foi entrevistada pela *Trip* para o canal da revista no YouTube⁷³, tornando clara a constante articulação entre mídias tradicionais e alternativas.

A cooptação das drag queens pela mídia *mainstream* impulsiona a produção delas nas redes sociais digitais, como pode ser observado na relação entre as personagens desta pesquisa, que transitam em ambos os universos. Ou melhor, em um único universo. A antiga visão de um ciberespaço desvinculado do mundo real é considerada por Shirky (2011) um acaso na história. Na época em que, realmente, a maioria das pessoas que conhecíamos não acessava a internet, essa visão fazia

⁶⁰ Disponível em: <<http://istoe.com.br/drag-queen-pablio-vittar-estrela-campanha-da-avon/>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

⁶¹ Disponível em: <<http://extra.globo.com/famosos/aos-21-anos-pablio-vittar-estrela-segunda-campanha-diz-que-ainda-alvo-de-ataques-nao-estou-blindada-19372443.html>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

⁶² Disponível em: <<http://emails.estadao.com.br/noticias/gente,drag-queen-pablio-vittar-estrela-campanha-da-avon,10000028115>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

⁶³ Disponível em: <<http://www.mtv.com.br/noticias/entrevista-pablio-vitar>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

⁶⁴ NA LATA: Rita Von Huntly interpreta “Dancing Queen”. 2’45”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gbqlpRMTJA0>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

⁶⁵ Disponível em: <<http://igay.ig.com.br/2014-06-11/homens-contam-como-e-ter-um-namorado-que-virou-drag-queen.html>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

⁶⁶ Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2016/06/apresentado-pela-drag-queen-rita-von-huntly-tempero-drag-faz-sucesso-no-youtube-6097199.html>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

⁶⁷ Disponível em: <<http://tvefamosos.uol.com.br/noticias/redacao/2016/11/25/drag-mais-pop-da-web-lorelay-fox-faz-sucesso-falando-de-aceitacao.htm>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

⁶⁸ Disponível em: <<http://gshow.globo.com/Estilo/noticia/2016/03/lorelay-fox-do-amor-sexo-abre-o-armario-drag-quando-eu-subo-no-salto-e-o-poder.html>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

⁶⁹ Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/tpm/travestir-e-resistir-24-horas-com-a-drag-lorelay-fox>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

⁷⁰ O UNIVERSO Drag Queen – Lorelay Fox. 9’26”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=x9zGunMD8DA>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

⁷¹ Disponível em: <<http://gnt.globo.com/programas/superbonita/episodios/49520.htm>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

⁷² LORELAY é consultora do Bishow. 1’. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/4759609/>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

⁷³ GLORIA Groove, a dona da porra toda. 3’40”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=645zC5voon0>>. Acesso em 17 jan. 2017.

sentido. Entretanto, com a atual disseminação de dispositivos fixos e móveis conectados à rede, a concepção de ciberespaço como um universo paralelo ao que se considerava o mundo real está evanescendo. As redes sociais digitais não são uma alternativa, senão parte da vida real. Mais do que isso, "tornam-se cada vez mais os instrumentos coordenadores de eventos no mundo físico" (SHIRKY, 2011, p. 37). Isso é evidente nos desdobramentos *off-line* de Pablo Vittar e Lorelay Fox. Em 2016, a primeira foi garota-propaganda da marca de cosméticos Avon e de uma coleção de roupas da Adidas⁷⁴, enquanto a segunda palestrou no TEDx Talks⁷⁵, viajou a convite do YouTube para um encontro internacional de produtores de conteúdo⁷⁶ – o Summit For Social Change, em Londres, na Inglaterra –, e participou de diversas palestras na rede SESC⁷⁷.

Bem como em outras revoluções impulsionadas por tecnologias predecessoras, Shirky (2011, p. 168) ensina que é preciso expandir a discussão de modo a não contemplar apenas a funcionalidade das novas tecnologias, mas "como transformamos essas capacidades, tanto técnicas quanto sociais, em oportunidades". Por isso, estabelecida a posição das redes sociais digitais como mídia alternativa alimentada pela cultura da participação, o próximo capítulo se debruça sobre o conteúdo que está sendo produzido e compartilhado por Lorelay Fox, Gloria Groove, Pablo Vittar e Rita Von Hunty, assim como sobre as elaborações teóricas necessárias para ler esse material sob uma perspectiva política contemporânea.

⁷⁴ Disponível em: <<http://revistaglamour.globo.com/Moda/noticia/2016/05/adidas-originals-lanca-linha-que-celebra-diversidade-sexual.html>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

⁷⁵ É HORA de apoiar as diferenças | Lorelay Fox | TEDxSaoPauloSalon. 7'30". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8XK3WxOIXUk>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

⁷⁶ LORELAY em Londres – Parte 1 #creatorsforchange. 5'14". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jUqThlolUoo&t=1s>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

⁷⁷ Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/programacao/78880_TUPINIQUEENS>. Acesso em: 10 dez. 2016.

5 READING IS FUNDAMENTAL – UMA LEITURA DA PRODUÇÃO MIDIÁTICA AUTORAL DAS BUNITAS

Se o atual *boom* midiático se distingue do anterior, preponderantemente, pela produção de conteúdo autoral na mídia alternativa, característica da cultura da participação advinda das tecnologias digitais, e, como diz Rita Von Hunty (2016a), “drag é forma, não é conteúdo”, qual é, então, o conteúdo que está sendo produzido pela “nova geração de drag queens brasileiras”? E como ele pode ser lido sob uma perspectiva política?

Investigar tais questões exige expandir o conceito político para além das relações entre sociedade e Estado, como preconiza a teoria política moderna. Autores contemporâneos propõem uma visão mais flexível, que abarca e reconhece as diferentes possibilidades de se posicionar na sociedade, de outras maneiras que não apenas as tradicionais, principalmente depois das tecnologias digitais. As próprias imbricações da internet como espaço de atuação contribuem para corroborar o valor político da ação dos sujeitos à margem da produção midiática tradicional que produzem conteúdo na internet.

Ademais, é preciso explorar também como tal conteúdo contribui, ou não, para problemáticas pertinentes ao universo drag queen, pois, como defende Rita Von Hunty (2016a), “fazer drag é a forma para acessar um conteúdo, mas se a sua drag é só forma, não tem conteúdo, então ela não tem nada para oferecer, ela está vazia”.

5.1 Conhecendo as bunitas

Um primeiro levantamento sobre a estrutura e a temática dos vídeos publicados até janeiro de 2017 nos canais oficiais de Rita Von Hunty, Lorelay Fox, Gloria Groove e Pablio Vittar permite familiarizar-se com parte da atuação da “nova geração de drag queens brasileiras”, com seus discursos e com os dispositivos discursivos utilizados por elas para se posicionar na esfera pública.

5.1.1 Rita Von Hunty

Rita Von Hunty (Imagem 12) é interpretada pelo ator, professor de Inglês e estudante de Letras da Universidade de São Paulo, Guilherme Terreri, e descrita em suas redes sociais digitais como “esposa, mãe de dezesseis crianças e dona do lar”.

Seu canal de culinária vegana no YouTube, *Tempero Drag*, teve seu primeiro vídeo postado em 26 de abril de 2015, possui 19 mil inscritos, 761 mil visualizações e, até janeiro de 2017, 54 vídeos que podem ser agrupados da seguinte maneira: 17 ensinam receitas; 6 são de convidados que participaram das receitas dublando uma música; 5 são de *teasers* do programa; 12 são de material extra que complementa a narrativa do canal e da personagem; 4 são coberturas de eventos; e 10 não se encaixam em nenhuma das categorias anteriores porque incluem formatos utilizados apenas uma vez e não se relacionam com os outros vídeos. Em todos, com exceção do *Telegrama Truqueiro* *#RitaFica* *#NãoVaiTerGolpe*⁷⁸, Guilherme aparece montado.

Imagem 12 - Rita Von Huntty



Fonte: Projeto Aqueenda 180°. Disponível em: <<https://www.projetoaqueenda.com/hunting-a-star>>. Acesso em: 15 jan. 2017

A estrutura dos vídeos principais do canal, os de receitas, é sempre semelhante: há uma introdução com Rita explicando qual será o prato, uma vinheta de abertura, a apresentação dos ingredientes e o passo a passo com o auxílio da

⁷⁸ TELEGRAMA truqueiro #RitaFica #NãoVaiTerGolpe. 16'38". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=meJDnCQQ_BU>. Acesso em: 29 dez. 2016.

entrevistada, que responde perguntas da apresentadora durante o preparo. Em nove dos 17 vídeos de receita, a entrevistada é uma drag queen. Ao final, a convidada experimenta o prato e, caso tenha gostado, o que acontece em todos os vídeos, faz uma dublagem, que não é exibida no programa, mas publicada individualmente como conteúdo extra no canal.

A comicidade é um elemento marcante no *Tempero Drag*, que tem todas as receitas batizadas com um *drag name*, um nome que faz trocadilhos com o universo drag queen e LGBT, em geral. Exemplos incluem Torta de Climão, Macarronada Escândalo, Cuscuz Liza Marrocos e Suco Acorda Viado. Detalhes da história e do cotidiano de Rita também são revelados de maneira cômica no decorrer de diferentes vídeos, contribuindo para a construção da narrativa pessoal da personagem como uma mulher mais velha, heterossexual, mãe, excêntrica, rica, maliciosa e que maltrata seus funcionários. Isso fica evidente nos *teasers* do programa e nos extras publicados, como em *Chamada Oral*⁷⁹, no qual Rita recebe um suposto amigo do seu filho Rupert para estudar em casa e faz um trocadilho com sexo oral; *Cream Cracker*⁸⁰, no qual ela inventaria a quantidade de bolachas na despensa e acusa sua funcionária do sumiço de três delas; *Cozinhando e Cantando com Rita Full Album*⁸¹, que divulga um álbum de músicas fictícias estrelado pela excêntrica dona de casa; entre outros. Os três únicos vídeos que abordam um tema que não se relacionam ao universo fictício da drag é *Rita Von Hunty – Drag me as a queen*⁸², *Férias da Roxelle na DragCon 2016*⁸³ e o *Tempero Drag na YouPixCon 2016*⁸⁴. O primeiro é uma inscrição de Rita para um programa de televisão do canal E!, no segundo há uma cobertura do evento DragCon, nos Estados Unidos, e, no terceiro, Rita faz a cobertura do evento de cultura digital YouPixCon 2016 e entrevista youtubers LGBT, incluindo Lorelay Fox.

⁷⁹ CHAMADA Oral. 1'13". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=d5evQr5Ufsg>>. Acesso em 29 dez. 2016.

⁸⁰ CREAM Cracker. 2'43". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7Qxaz3Vmw6s>>. Acesso em 29 dez. 2016.

⁸¹ COZINHANDO e cantando com Rita Full Album. 3'43". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zemqu3QX07Q>>. Acesso em 29 dez. 2016.

⁸² RITA Von Hunty – Drag me as a queen. 4'43". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TjuCfeW6cFo>>. Acesso em: 29 dez. 2016.

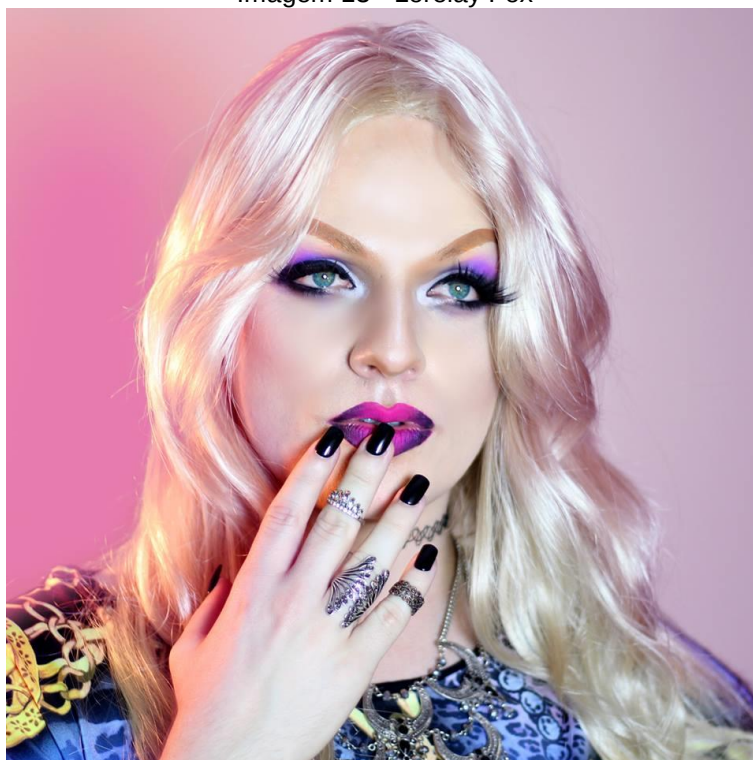
⁸³ FÉRIAS da Roxelle na DragCon 2016. 11'51". Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=pk7MIShfdA4>>. Acesso em 29 dez. 2016.

⁸⁴ TEMPERO Drag na YouPix Con 2016. 5'09". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=n2LJ7ao729g>>. Acesso em 29 dez. 2016.

5.1.2 Lorelay Fox

Trazida à cena pelo publicitário Danilo Dabague, a drag queen apresenta o canal *Para Tudo*, iniciado em 28 de abril de 2015, com 95 vídeos, 242 mil inscritos e 11 milhões de visualizações. O canal possui uma miscelânea de conteúdo, que inclui vídeos sobre maquiagem, preconceito, vicissitudes LGBT, gênero e sexualidade, relacionamentos, cultura pop, internet e trechos da própria biografia. Em 19 dos vídeos, Lorelay (Imagem 13) aparece como Danilo (desmontada) ou em processo de montagem (no caso dos tutoriais de maquiagem).

Imagem 13 - Lorelay Fox



Fonte: Facebook oficial da drag queen. Disponível em:
<<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1838770956338455&set=pb.100006167057857.-2207520000.1486607563.&type=3&theater>>. Acesso em: 17 jan. 2017

A maior parte do conteúdo são tutoriais de maquiagem, totalizando 16 dos 95 vídeos disponíveis no canal. Diferentemente de Rita Von Hunty, Lorelay não constrói sua drag como uma personagem no sentido literal do termo. Enquanto a primeira possui uma personalidade excêntrica, Lorelay é ponderada, evidenciando um fazer drag queen sem se desvencilhar de seu intérprete. No vídeo *Danilo Responde: Beija*

*meninas, manda nudes?*⁸⁵, Danilo responde a perguntas de fãs e comenta: "Não existe essa separação. A drag queen é um personagem que interpreto, mas tudo o que falo no canal são ideias minhas. A Lorelay não pensa diferente de mim". A drag utiliza o humor e a cultura pop como elementos frequentes em seus vídeos, como em *Minha Infância Gay*⁸⁶, em que ela conta de modo bem humorado sobre momentos da infância, e *Desenhos Animados*⁸⁷, sobre as discussões de gênero e sexualidade em suas animações preferidas.

5.1.3 Gloria Groove

Gloria Groove (Imagem 14) e Pablllo Vittar, por sua vez, são cantoras profissionais que utilizam seus canais homônimos no YouTube para divulgar as próprias músicas e promover seus shows em casas noturnas. Quando participou do programa *Amor & Sexo*, em 2016, Gloria, interpretada por Danilo Garcia, entrou no palco cantando *I Will Survive*, símbolo da cultura pop LGBT, revelando à audiência a posição de cantora, já conhecida pelos 35 mil inscritos em seu canal. Seu estilo musical é muito influenciado pelo hip-hop, pelo pop e pelo R'n'B.

⁸⁵ DANILO responde: beija meninas, manda nudes?. 13'52". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IDl5SG9qCgQ>>. Acesso em: 29 dez. 2016.

⁸⁶ MINHA infância gay. 6'59". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=n2iV8lqzRzE>>. Acesso em 29 dez. 2016.

⁸⁷ DESENHOS animados. 8':48". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0_ZlxDqPCgU>. Acesso em 29 dez. 2016.

Imagem 14 - Gloria Groove



Fonte: Site oficial da cantora. Disponível em: <<http://www.gloriagroove.com.br/>>. Acesso em 17 jan. 2017

Dedicado exclusivamente à divulgação de seu trabalho como cantora, ele teve sua primeira postagem em 9 de janeiro de 2016 e reúne 18 vídeos, sendo 10 somente com o áudio de suas músicas; 2 clipes oficiais; 2 covers; 2 com os bastidores da turnê #donatour, no Rio de Janeiro; 1 *teaser* para um dos clipes; e 1 show em casa noturna. Ela aparece desmontada em 4 deles. Os vídeos somam 3 milhões de visualizações, das quais 1,6 milhão é referente ao clipe da música *Dona*⁸⁸.

5.1.4 Pablllo Vittar

Já o canal de Pablllo Vittar (Imagem 15), interpretada por Phabullo Rodrigues da Silva, é mais abrangente. Nele, há 13 vídeos da série *Vlog da Pablllo*, que compartilha bastidores de suas apresentações, entrevistas, intimidades e coreografia dos seus clipes; 10 com o áudio de suas músicas; 2 com menos de 16 segundos com cenas dela mandando beijo para os fãs; 1 de cover; e 2 videoclipes, sendo que um deles, *Open Bar*, é responsável por 3,9 milhões das 13 milhões de visualizações do canal, que tem 141 mil inscritos e totaliza 28 vídeos. Pablllo também não se desvincula

⁸⁸ DONA. 3'19". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BPfO6Wkr8fs>>. Acesso em 29 dez. 2016.

completamente de seu intérprete, o que se torna evidente por manter o nome social, alterando apenas a grafia. Sobre isso, ela diz em entrevista: “Nunca pensei em usar um nome dito feminino para minha drag. Acho que choca quando anunciam supostamente um homem e aparece uma menina no palco. É mais uma desconstrução” (VITTAR, 2016a). Sua sonoridade é altamente influenciada pela música pop estadunidense.

Imagem 15 – Pablllo Vittar



Fonte: Facebook oficial da drag. Disponível em: <https://scontent.fsod2-1.fna.fbcdn.net/v/t1.0-9/15941147_1075926515851148_9045954662773309478_n.jpg?oh=0d023ecb956ba5c3e55d47a9f0d99f90&oe=5903142C>. Acesso em: 17 jan. 2017

5.2 Novos fazeres políticos, então bora fazendo

Entre distanciamentos e aproximações entre os conteúdos e as performances, observa-se que através de seus canais no YouTube, Rita, Lorelay, Gloria e Pablllo subvertem o *locus* cultural de enunciação discursiva que é negado pelo pensamento hegemônico às drag queens. E ao contabilizar juntas mais de 27 milhões de visualizações no YouTube, elas rompem o silêncio e a invisibilidade característicos dos sujeitos marginais nas mídias tradicionais.

À luz de autores que compartilham um olhar abrangente sobre o fazer político contemporâneo, como Sara Victoria Alvarado et al. (2015), é possível reconhecer, então, a produção delas como uma ação de cidadania que transforma o próprio cotidiano em espaço para enunciação e constituição de novas subjetividades políticas. Nas palavras dos autores, é a partir de uma perspectiva política contemporânea que eles reconhecem

La emergencia de diversas formas de acción política, legitimando cada vez con mayor fuerza de visibilidad, los mundos de vida cotidianos como lugar de enunciación y de constitución de nuevas subjetividades políticas y posibilidades de instituir otros lugares de colocación ante el mundo (ALVARADO et al., 2015, p. 34)⁸⁹.

Isso porque, diferentemente da teoria política moderna, que compreende a ação política como o movimento das relações verticais entre Estado e sociedade civil, sendo o Estado o ator político por excelência em sua atribuição de representante do povo, a teoria política contemporânea oferece um entendimento de ator político mais amplo (ALVARADO et al., 2015), no qual se reconhece e legitima a participação dos sujeitos na configuração de outros modos possíveis de organização da vida comum como uma ação política, não mais exclusividade do Estado.

Esse reconhecimento não está condicionado à aquiescência do sujeito autor da ação, pois o fenômeno acontece independentemente de que se tenha consciência sobre ele. Nos estudos de Oscar Aguilera Ruiz (2014) sobre os movimentos sociais juvenis chilenos, o pesquisador descobriu que mesmo quando os jovens daquele país não se propõem a constituir-se como um movimento, acabam, individualmente, contribuindo para uma causa ao se expressarem através de bailes, música, teatro e até no uso das tecnologias. A produção cultural é um lugar de interrogações e elaborações de significados, onde se articulam os discursos propositivos, esperançosos e lúdicos das juventudes do novo milênio.

Expresar, manifestar, visibilizar. Nociones que remiten a la forma en que aparecen frente a nosotros un grupo de jóvenes haciendo algo: los vemos, están allí, se hacen presentes, se visibilizan a través de un conjunto de lenguajes y estrategias que remiten tanto a las características culturales que presentan las grupalidades juveniles como a la formas y contenidos con que

⁸⁹ “A emergência de diversas formas de ação política, legitimando cada vez com maior força de visibilidade a vida cotidiana como lugar de enunciação e constituição de novas subjetividades políticas e possibilidades de instituir outros lugares de posicionamento perante o mundo” (tradução nossa).

la sociedad va construyendo y constituyendo a los distintos grupos sociales que en ella conviven (AGUILERA RUIZ, 2014, p. 37)⁹⁰.

Uma vez que parte relevante das expressões, manifestações e visibilidades produzidas por Lorelay, Rita, Gloria e Pablo se dão no ambiente digital, apropriado por elas como espaço de enunciação, se torna mister, então, compreendê-lo melhor, acrescentando à leitura do fenômeno as considerações de alguns autores sobre o potencial político do próprio ambiente onde elas estão atuando.

5.3 A internet como espaço político

A internet é um ambiente comunicativo sem precedentes que viabilizou o surgimento de "novos espaços – esferas – para o debate público e para as questões privadas", de acordo com Eduardo Magrani (2014, p. 57-58). E se manifestar publicamente, ensina Alicianne Gonçalves de Oliveira (2014), é um ato imprescindível para a democracia contemporânea. Isso porque até o século XVII, os monarcas europeus praticavam uma política de segredos da qual seus governados não faziam parte. Com o desenvolvimento das estruturas mercantis na Europa, surgiu o que Jürgen Habermas (2003 apud OLIVEIRA, 2014) identificou como *esfera pública política*, um espaço intermediário entre Estado e Sociedade caracterizado pela *visibilidade* e pela *discutibilidade*. Conforme resume Oliveira (2014, p. 81): "Uma esfera que pode funcionar como um sistema de alarme, que percebe e tematiza as questões, e como uma caixa de ressonância que faz ecoar os problemas a serem discutidos pelo Estado". A participação da sociedade na construção de uma opinião pública foi fundamental para o distanciamento da política de segredos dos monarcas. Desse modo, pessoas e questões se tornaram sujeitas ao julgamento público tal como as decisões políticas.

Do século XVII para cá, invenções com potencial de transformações sociais e políticas, capazes de alterar a dinâmica dessa esfera pública, surgiram, entre elas, a internet. Com os usuários a utilizando para consumir, produzir e compartilhar

⁹⁰ "Expressar, manifestar, visibilizar. Noções que remetem à forma em que aparecem em nossa frente um grupo de jovens fazendo algo: os vemos, estão ali, se fazem presentes, se visibilizam através de um conjunto de linguagens e estratégias que remetem tanto a características culturais que apresentam os agrupamentos juvenis quanto a formas e conteúdos com que a sociedade constrói e constitui os distintos grupos sociais que nela convivem" (tradução nossa).

publicamente conteúdo, a esfera pública habermasiana foi dilatada e ampliada para o que Yochai Benkler (2006, p. 10 apud ALVES, 2010, p. 5-6) chama de *esfera pública conectada*:

A esfera pública conectada possibilita muito mais indivíduos a comunicar suas observações e pontos de vista para muitos outros, e para fazer isso de uma maneira não controlada pelos proprietários de mídia, e não facilmente corruptível pelo dinheiro como era a mídia de massa.

Por esse prisma, os ambientes digitais passam a ser considerados novos espaços para manifestação e discussão pública, ampliando a viabilidade de participação dos cidadãos. Magrani (2014, p. 58-59) comenta a atualização do conceito habermasiano:

Os novos ambientes digitais representariam, portanto, ao menos potencialmente tendo por base estas características, uma multiplicação de esferas públicas, ampliando quantitativamente e qualitativamente os espaços disponíveis para o debate racional dialógico.

Em sintonia com esse pensamento contemporâneo, Oliveira (2014, p. 83) concorda: "A internet poderia sim ser considerada uma esfera pública, já que é basicamente uma rede de discussões e informações. [...] É uma arena conversacional, em que novas discussões e conversações políticas podem encontrar espaço". A fala teórica da autora encontra eco na declaração empírica da drag queen Rita Von Hunty (2014), que reconhece a relevância das novas tecnologias para a atuação das drags na contemporaneidade e o dialogismo entre elas e seus admiradores: "Nosso trabalho depende do contato com nossos amigos e admiradores. Somos uma geração de artistas que se vale da plataforma digital para encontrar pessoas que bebem das mesmas referências".

A autonomia dos sujeitos na participação da esfera pública conectada, onde ações individuais podem ser descentralizadas e realizadas em meios não tradicionais com ampla distribuição, é, para Manuel Castells (2013 apud MAGRANI, 2014, p. 61), capaz de *tornar sujeito* o ator social ao permitir que ele defina sua ação "em torno de projetos elaborados independentemente das instituições da sociedade, segundo seus próprios valores e interesses". A ele é possibilitada a oportunidade de construir a própria autonomia e insurgir contra instituições e saberes vigentes.

Em seu canal no YouTube, por exemplo, a drag queen Rita Von Hunty não precisa subordinar-se à aquiescência de um canal de televisão para estrelar um programa de culinária e ainda pode utilizar o próprio formato do canal como provocação social.

O programa de culinária era um acontecimento dos anos 50 e 60, reforçando a ideia que a mídia tinha da mulher: alguém que ficava em casa e cozinhava para o marido. Trazer isso para nossa época é muito engraçado, porque o público mudou muito [...]. E ter uma drag apresentando esse programa é o retrato dessa mudança de paradigma (HUNTY, 2016b).

Não por menos, o acesso à internet tem sido cada vez mais associado ao exercício da cidadania, observa Magrani (2014) ao pontuar a Lei de Acesso à Informação, que classifica a internet como principal meio para o cidadão acessar informações públicas; o artigo 7º da Lei brasileira 12.965/14, conhecida como Marco Civil da internet, no qual se lê "o acesso à internet é essencial ao exercício da cidadania"; e o relatório da Organização das Nações Unidas (ONU), de maio de 2011, sobre promoção e proteção do direito à liberdade de opinião e de expressão, no qual a entidade classifica o acesso à internet um direito humano:

Unlike any other medium, the internet enables individuals to seek, receive and impart information and ideas of all kinds instantaneously and inexpensively across national borders. By vastly expanding the capacity of individuals to enjoy their right to freedom of opinion and expression, which is an "enabler" of other human rights, the internet boosts economic, social and political development, and contributes to the progress of humankind as a whole. [...] Given that the internet has become an indispensable tool for realizing a range of human rights, combating inequality, and accelerating development and human progress, ensuring universal access to the internet should be a priority for all states (La Rue, 2011 *apud* MAGRANI, 2014, p. 20).⁹¹

Conforme analisa o autor, os usuários das tecnologias digitais têm se transformado em cidadãos capazes de desencadear transformações sociais, um sinal representativo da emergência da esfera pública conectada e seu potencial

⁹¹ "Diferentemente de qualquer outra mídia, a internet permite aos indivíduos pesquisar, receber e transmitir informações e ideias de todos os tipos, instantaneamente e sem custos além das fronteiras nacionais. Ao expandir potencialmente a capacidade de os indivíduos aproveitarem o direito à liberdade de opinião e de expressão, que é uma habilitação para outros direitos humanos, a internet impulsiona o desenvolvimento econômico, social e político, e contribui para o progresso da humanidade como um todo. [...] Uma vez que a internet se tornou uma ferramenta indispensável para realizar uma variedade de direitos humanos, combater a desigualdade e acelerar o desenvolvimento e progresso humano, garantindo o acesso universal à internet, deveriam ser prioridades de todos os estados" (tradução nossa).

democrático. Sob tal ótica, entende-se que Rita Von Hunty desafia o *locus* e a práxis drag queen, descritos tanto em etnografias nacionais como internacionais (NEWTON, 1972; VENCATO, 2002; SANTOS, 2012), ao deslocar a drag para outro território que não os palcos das casas noturnas e as festas que anima, e colocá-la em uma posição original e, possivelmente, inédita. Esse deslocamento, assim como o que Gloria Groove e Pablllo Vittar provocam ao se posicionar como drag queens cantoras, e Lorelay Fox como uma drag youtuber, não acontece, entretanto, sem suscitar tensões.

5.3.1 Bafão na internet

No final de 2016, um dos canais LGBT mais acessados do YouTube, o *Põe na Roda*, com 536 mil inscritos e 63,8 milhões de visualizações, promoveu a campanha *Amigo Secreto LGBT*, na qual 15 canais LGBT participaram do “amigo secreto mais colorido do YouTube”, entre eles o *Para Tudo*, de Lorelay Fox. Publicados no dia 01 de janeiro de 2017, os vídeos com os youtubers recebendo os presentes e revelando quem eram os seus amigos secretos entraram para a lista *Em Alta*, ou *Trending*, da plataforma digital, um espaço no site, atualizado continuamente, que exhibe os vídeos mais populares. Consequentemente, o conteúdo ultrapassou os inscritos dos canais e chegou a uma audiência maior e diversa, resultando em ataques homofóbicos através da seção de comentários dos canais dos envolvidos. Seis dias depois, Lorelay publicou um vídeo comentando o episódio. Na descrição de *Respondendo Haters – Lorelay Fox*⁹², lê-se:

Quando meu vídeo entrou no em alta do YouTube, saímos da bolha LGBT e entramos em contato com o vasto mundo dos héteros, homofóbicos e desconhecidos! Os vídeos de todos os criadores foram muito atacados e resolvi dar uma resposta sobre o que eu penso sobre haters e sua babaquice emocional!

Entre os comentários ofensivos destacados pela youtuber no vídeo⁹³, estão:

Homossexualidade não é doença, é um grupo de pessoas possuídas pelo demônio

⁹² RESPONDENDO Haters – Lorelay Fox. 7’48”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8ccDMnW2ndw>>. Acesso em: 12 jan. 2017.

⁹³ Prints dos comentários são exibidos no vídeo e, por isso, a transcrição deles aqui pôde ser literal, preservando as especificidades ortográficas e gramaticais.

mano vc e retardado isso se chama dó que o you tube tem de esses canais que tem tão crescer no youtube vc acha que (ela ou ele sei lá) cresceu porque esses vídeos são bons essa merda cresceu por conta de campanha que o you tube fez de graça para eles

Um homem que se acha mulher... Um Hospício está cheio de gente que se acha que é o Dom Pedro, ou Tesla, etc... E nem por isso os achamos normais hahahahaha

spoilers da vida adulta para de ser viado o krl vo infiar um ferro quente no seu cu ai vc nunca mais vai querer da essa pouha seu morde a fronha mercê morrer

A mão da lâmpada fluorescente chega a tremer⁹⁴

Quando eu vejo uma porra dessas eu queria que voltasse o regime nazista pra acabar com essas merdas de travestis #heilhitler

A onda de ataques de ódio, conforme a descrição no vídeo de Lorelay, se deu, principalmente, por ela ter rompido a “bolha LGBT” da qual seu canal faz parte no YouTube e ter ousado ser alçada à posição de destaque na plataforma digital, um espaço que ao olhar dos autores dos ataques não lhe pertence. O desconforto provocado pela presença indevida da drag queen em territórios que supostamente não são seus é visto por Guilherme Terreri (Rita Von Hunt) como oportunidade de transformação social. Ele diz:

Quando você está montado e você está num ambiente onde não é esperado que uma drag esteja, você percebe que tem alguém desconfortável com a sua presença. Eu li uma amiga do Rio de Janeiro [...] falando que, toda vez que o simples fato de você estar presente causar desconforto, a sua presença ali é necessária. Porque aquele desconforto também é necessário. Porque você está gerando alguma mudança ali, seja de pensamento, seja de configuração social, você está trazendo alguma novidade, por isso que vem o desconforto junto (TERRERI, 2016).

A inquietação que a figura da drag queen desperta por si só, esteja ela no ambiente *on-line* ou *off-line*, acontece porque seu corpo metamorfoseado provoca as concepções hegemônicas sobre corporalidade, gênero e sexualidade, borrando limites e fronteiras. Uma vez que "existe uma subjetivação construída culturalmente sobre os corpos e sobre a compreensão e a aceitação do corpo-outro como seu semelhante, porém diverso a ele", explica a antropóloga Josefina de Fátima Tranquilin-Silva (2016, p. 5), os sujeitos possuem dificuldade na compreensão e

⁹⁴ O comentário faz referência ao ataque contra homossexuais ocorrido em São Paulo, em 2010. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/sp/grupo-usou-lampada-fluorescente-para-agredir-jovens-em-sao-paulo/n1237827050487.html>>. Acesso em 12 jan. 2017.

aceitação do "Eu, do Eu em sintonia com o Outro, e do próprio Outro, pois os corpos denunciam as particularidades do Eu e as diferenças inaceitáveis do Outro" (TRANQUILIN-SILVA, 2016, p. 5). A aversão sintetizada desse repúdio expulsa o Outro para longe do Eu e o transforma em um ser abjeto.

Em entrevista à autora, Danilo Dabague, intérprete de Lorelay Fox, diz: "Eu sei [que] eu posso ser vítima de ódio das pessoas [...]. Fui vítima de algo violento quando eu trabalhava de hostess numa balada... O povo que passava de carro era bem agressivo... Jogava ovo... Jogava várias coisas na gente" (TRANQUILIN-SILVA, 2016, p. 8). Tal aversão ao abjeto é um processo característico da contemporaneidade, que constrói, segundo a antropóloga, "subjetividades por meio da exclusão e da dominação" (TRANQUILIN-SILVA, 2016, p. 5).

Jorge Leite Junior (2011, p. 559 *apud* TRANQUILIN-SILVA, 2016, p. 7) explica que "o abjeto é o que, na constituição do sujeito socialmente inteligível, é colocado 'de fora' desse sujeito, tornando-se seu exterior constitutivo". A autora entende a drag queen justamente como a personificação desse Outro abjeto, que sofre violência, exclusão e, acrescenta, é detentor de um corpo não representável socialmente. Isso se torna um problema uma vez que "a representação do corpo é mais que uma simples imagem, ela é um código que nos aproxima ou nos distancia do poder, da ética, do afeto e da moral" (TRANQUILIN-SILVA, 2016, p. 7).

Em sua fala, a drag Gloria Groove reconhece a representatividade imbricada em seu corpo "negro, guei, de periferia" – e, acrescenta-se, abjeto –, quando em posição de visibilidade. Ela afirma:

Você não tem noção da diferença que faz um menino negro, guei, de periferia, olhar pra mim fazendo, olhar pro meu trabalho, olhar pras coisas que eu faço e pensar "poderia ser eu, eu poderia fazer tão grande quanto, eu poderia fazer tão legal quanto" (GROOVE, 2017c).

Mas o corpo drag queen só pode ser representativo quando ele está visível para o Outro. Por isso, a visibilidade, mais especificamente na mídia, é uma questão preponderante para compreender os pontos de intersecção entre política e as drag queens com canais no YouTube.

5.4 Bota a cara no Sol: visibilidade como ato político

"Você apareceu na televisão, eles vão te aceitar, porque a televisão é o que autoriza a gente ser o que a gente é. Se uma drag aparece na televisão, ok, ela pode ser drag" (FOX, 2016c). A declaração de Lorelay Fox traz à tona a historicamente longa relação entre a visibilidade midiática e seu poder político de legitimação dos sujeitos. Aos grupos vulneráveis, como negros e homossexuais, entre outros, se tornar público sempre foi fundamental para a inserção na sociedade, e permear as ações de cultura é parte importante do processo. Muniz Sodré (2002, p. 29) reconhece o papel legitimador da mídia quando declara: "O slogan da Internet – 'o que não está na Internet simplesmente não existe' – aplica-se igualmente à mídia tradicional". Por isso, a presença de drags, brasileiras e estrangeiras, em programas de televisão, revistas, jornais e, agora, canais no YouTube e outras redes sociais digitais é parte preponderante do processo de visibilidade e reconhecimento delas como sujeitos.

Desde a invenção da imprensa moderna, quando ocorreu o estopim para a complexa e instável relação entre visibilidade midiática e poder político, políticos têm se apoderado da mídia para construir uma imagem de si e ampliar seu alcance.

Os monarcas do início da Europa moderna, como Luís XIV da França ou Filipe IV da Espanha, eram bem versados nas artes da elaboração de uma imagem. Suas imagens foram construídas e celebradas não somente pelos meios tradicionais, como a pintura, o bronze, pedra e tapeçaria, mas também pela nova mídia que era a imprensa, incluindo xilogravuras, entalhamentos, gravuras, panfletos e periódicos (THOMPSON, 2008, p. 22).

As atividades dos líderes políticos, até então restritas ao seu círculo de relacionamentos de elite, passaram, com a criação da prensa, a ser visíveis a sujeitos distantes do castelo. Quando as mídias eletrônicas, como rádio e televisão, chegaram, no século XX, elas continuaram o que, para John B. Thompson (2008), já havia começado no século XV. A visibilidade possibilitada por elas, contudo, possui especificidades próprias, como a simultaneidade desespacializada (possibilidade de transmissão em tempo real da voz e da imagem) e a reprodução, ainda que com certas particularidades, de algumas características da interação face-a-face, aquela em que os indivíduos compartilham um mesmo tempo e espaço em um sistema de copresença.

A visibilidade proporcionada pela mídia difere da visibilidade do cotidiano, pois esta última está atrelada a condições físicas, espaciais e temporais. "Visível é o que pode ser visto, aquilo que é perceptível pelo sentido da visão; invisível é o que não pode ser visto, o que é imperceptível ou oculto à visão" (THOMPSON, 2008, p. 20). Ou seja, sem aparatos técnicos, qualquer coisa que esteja muito distante do nosso campo de visão, não compartilhe o mesmo espaço que o nosso e não esteja no presente, é invisível. O que a comunicação mediática faz é dissolver essas limitações ao ampliar a espacialidade, alargar a temporalidade, ocultar o observador e potencializar exponencialmente o tamanho da audiência. Basta pensar na quantidade de eventos históricos que se tornam *visíveis* a espectadores que não estiveram presentes durante seu acontecimento através de documentários e programas de televisão.

Ver nunca é «pura visão», não é uma questão de simplesmente abrir os olhos e captar um objeto ou acontecimento. Ao contrário, o ato de ver é sempre moldado por um espectro mais amplo de pressupostos e quadros culturais e pelas referências faladas ou escritas que geralmente acompanham a imagem visual e moldam a maneira como as imagens são vistas e compreendidas (THOMPSON, 2008, p. 21).

A relação entre visibilidade e política data desde a Antiguidade, antes mesmo dela se tornar uma *visibilidade midiática*, em uma época em que poucos estavam visíveis para muitos e usavam essa visibilidade como exercício do poder, explica Thompson (2008). Um exemplo prático é o caso das execuções públicas, que exibia o poder de um soberano sobre um rebelde.

A partir do século XVI, o poder passou a ser exercido pelo olhar normatizante das instituições que permeavam a vida social, a exemplo do exército, da escola, da prisão, do hospital, entre outras. "A visibilidade de poucos por muitos foi substituída pela visibilidade de muitos por poucos" (THOMPSON, 2008, p. 26). O conceito é ilustrado por Michel Foucault (1997 *apud* THOMPSON, 2008) na imagem do Panóptico de Jeremy Bentham, que, em 1791, desenhou a planta de uma penitenciária ideal: circular, com celas ao redor e uma torre no centro, permitindo a um único guarda observar múltiplos prisioneiros de uma única vez, todos visíveis ao olhar disciplinador do primeiro. Mais do que uma figura arquitetônica, o modelo panóptico é, para o francês, um desenho das relações de poder nas sociedades modernas, onde elas não acontecem mais por meio de espetáculos pontuais que

evidenciam a soberania de um, e sim permanente e silenciosamente na vida cotidiana através das instituições disciplinadoras.

Thompson (2008) reconhece a relação desenhada por Foucault entre visibilidade e o exercício do poder, porém, ressalta que este negligenciou o atravessamento das mídias comunicacionais no processo. Diferentemente da visibilidade de muitos por poucos do modelo panóptico, que de fato acontece em algumas instituições, como a polícia, o exército e os serviços de segurança, as mídias trazem a visibilidade dos poucos que exercem o poder pelos muitos sobre o qual o poder é exercido. A visibilidade midiática é, garante Thompson (2008), diferente da que acontecia na Antiguidade por ser livre do compartilhamento do tempo-espço e desvinculada das condições e restrições da interação face-a-face implícitas nesta última. O que não há como negar, para o autor, é o entrelaçamento entre mídia e política. "A mídia pode ser entendida como um campo de interação com interesses, posições e carreiras profissionais próprios, um campo que se erigiu separadamente do campo político, mas que está entrelaçado a ele de diversas maneiras" (THOMPSON, 2008, p. 27).

Desde a criação das mídias tradicionais e, hodiernamente, das alternativas, os líderes políticos nunca tiveram tanta oportunidade de se exhibir perante seu público, principalmente de um modo que desperte empatia. Eles chegam ao receptor através do som e da imagem substituindo o distanciamento austero dos monarcas da Idade Média por uma pretensa intimidade forjada para sensibilizar (*intimidade não-recíproca à distância*). "Se tornou possível, e até cada vez mais comum, que líderes políticos e outros indivíduos aparecessem diante de públicos distantes e desnudassem algum aspecto de si mesmos ou de sua vida pessoal" (THOMPSON, 2008, p. 24).

Do mesmo modo que os reis utilizaram os meios de comunicação para se fazerem visíveis perante os súditos e os políticos modernos para se construírem diante dos eleitores, se distanciando da impessoalidade que tinham, algumas drag queens, como ilustram as desta pesquisa, estão utilizando as mídias alternativas para se fazerem visíveis na esfera pública conectada, conseqüentemente visibilizando a cultura drag como um todo, e para forjar uma intimidade não-recíproca à distância, que pode ser notada em recortes biográficos e pretensamente íntimos que são compartilhados por elas.

Na série *Vlog da Pablllo*, por exemplo, a drag revela seu cotidiano com vídeos sobre suas turnês (*Vlog da Pablllo #8 // Turnê*⁹⁵; *Vlog da Pablllo #11 // Turnê*⁹⁶), se preparando para fazer shows (*Vlog da Pablllo #13 // Lá vem ela*⁹⁷), conversando com amigos (*Vlog da Pablllo #3 // Afeminada*⁹⁸; *Vlog da Pablllo #4 // 50 coisas*⁹⁹) e fazendo tatuagem (*Vlog da Pablllo #9 // Tattoo*¹⁰⁰). Com um estilo de gravação menos documental, Lorelay Fox também coloca a si mesma como tema principal de alguns de seus vídeos (*Minha História*¹⁰¹; *50 fatos sobre mim | Lorelay Fox ft. Danilo*¹⁰²; *Retrospectiva: Lorelay Fox 2015*¹⁰³; *Minhas fotos e vídeos antigos por Lorelay Fox*¹⁰⁴). Já Gloria Groove e Rita Von Hunty, devido às especificidades do formato de seus canais, que se mantêm restritos a vídeos de música e do programa, utilizam as mídias Instagram e Facebook, também manipuladas por Pablllo e Lorelay, para compartilhar uma suposta intimidade. É suposta porque ao contrário do que se pretende sugerir revela apenas aquilo que elas escolhem divulgar com seus seguidores, em uma amostra parcial e estrategicamente planejada.

Reconhecer isso não anula os efeitos da intimidade não-recíproca à distância. Líderes políticos têm se beneficiado e manipulado esse artifício para desencadear um processo de identificação com a audiência com efeitos impossíveis de se ignorar.

Ganhou-se a capacidade de falar diretamente para um público, de aparecer diante dele em carne e osso como um ser humano com o qual seria possível criar empatia e até simpatizar, dirigir-se a ele não como público, mas como amigo. Em resumo, líderes políticos adquiriram a capacidade de se apresentarem como «um de nós» (THOMPSON, 2008, p. 25).

⁹⁵ VLOG da Pablllo #8 // Turnê. 7'58". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zJcZ-cY39B8>>. Acesso em: 6 jan. 2017.

⁹⁶ VLOG da Pablllo #11 // Turnê 2. 6'11". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8Vu382J5Q-Q>>. Acesso em: 6 jan. 2017.

⁹⁷ VLOG da Pablllo #13 // Lá vem ela. 3'59". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mUmY_GPnKyl>. Acesso em 6 jan. 2017.

⁹⁸ VLOG da Pablllo #3 // Afeminada. 14'24". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=P0jnj90gCco>>. Acesso em: 6 jan. 2017.

⁹⁹ VLOG da Pablllo #4 // 50 coisas. 10'59". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=I5Kap9fpAzY>>. Acesso em: 6 jan. 2017.

¹⁰⁰ VLOG DA PABLLLO #9 // Tattoo. 10'17". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Mqj_JbEEFI>. Acesso em 6 jan. 2017.

¹⁰¹ MINHA história. 4'36". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_t1daN2BQk4>. Acesso em 6 jan. 2017.

¹⁰² 50 FATOS sobre mim | Lorelay Fox ft. Danilo. 9'46". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=keVarhRsCX4&t=59s>>. Acesso em 6 jan. 2017.

¹⁰³ RETROSPECTIVA: Lorelay Fox 2015. 7'34". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xnnZbXlrdmY>>. Acesso em 6 jan. 2017.

¹⁰⁴ MINHAS fotos e vídeos antigos por Lorelay Fox. 10'10". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IhldHREbg8A>>. Acesso em: 6 jan. 2017.

5.5 Conteúdo drag (ou what you isn't always what you get)

Se fazer reconhecer como "um de nós" é um dos desafios das drag queens. Groove (2017c) conta que "quando você vê a drag queen já em sua full glory, na sua excelência, você fala 'caramba!', [mas] esquece que tem uma pessoa ali por baixo. Uma pessoa que tem mãe, pai, família, vida, tem história". Os recortes biográficos compartilhados por elas em entrevistas e nos conteúdos produzidos para suas diferentes mídias (YouTube, Facebook, Instagram) vêm, então, preencher a lacuna que impede a audiência de reconhecê-las como um Outro não tão distante assim do próprio Eu e que partilha de experiências similares.

São nesses momentos, a partir do contato com a produção midiática de drags como Lorelay, Pablo, Rita e Gloria, que os "diferentes" se encontram e podem se reconhecer. "Eu quero que com cada musiquinha alguém consiga se relacionar com alguma coisa, porque é nesse momento que a gente se encontra, é aí que a gente fala 'poxa, você sou eu e eu sou você'", explica Groove (2016a) sobre as letras que canta. Sem esses pontos de contato que estão sendo cunhados, a presença isolada das drag queens na mídia não é capaz de engajar a audiência e afetá-la de modo a estimular a expansão das concepções sobre o Outro. Sodré (2002) assegura a necessidade de uma conjuntura de fatores para despertar o olhar do telespectador, entre eles, o *reconhecimento narcísico*. Ou seja, é preciso que quem consome possa se reconhecer de alguma maneira no conteúdo que está sendo compartilhado para que seja afetado.

Lorelay Fox é a mais bem-sucedida nesse quesito, o que contribui para lhe garantir o posto de mais seguida (e segunda mais assistida) no YouTube, e uma das mais seguidas nas redes sociais digitais, conforme ilustra a tabela abaixo.

Tabela 1 - Número de seguidores nas redes sociais digitais (fevereiro/2017)

DRAG	YOUTUBE	INSTAGRAM	FACEBOOK
PABLO VITTAR	144 mil inscritos 14 milhões visualizações	188 mil seguidores	150 mil curtidas
LORELAY FOX	242 mil inscritos 11 milhões visualizações	92 mil seguidores	58 mil curtidas
GLORIA GROOVE	38 mil inscritos 3 milhões visualizações	45 mil seguidores	31 mil curtidas

RITA VON HUNTY	19 mil inscritos 762 mil visualizações	12 mil seguidores	17 mil curtidas
----------------	---	----------------------	--------------------

Fonte: Próprio autor

No *Para Tudo*, a drag traz frequentemente temas com potencial de sensibilizar a audiência e de provocar nela o reconhecimento narcísico do qual Sodré (2002) fala. Até mesmo a estética *polished*¹⁰⁵ de Lorelay, pode ser facilmente assimilável e reconhecida dentro do binarismo de gênero. Sua peruca é frequentemente loira; a maquiagem e as roupas, claras; a fala, calma e pausada; e os gestos contidos, tal qual a concepção social de como deve se portar uma mulher. Até aspectos técnicos de seu canal são delicados e podem ser socialmente considerados como femininos, com uso repetidamente de trilhas sonoras instrumentais tranquilas e filtros que dão às imagens uma aparência onírica.

Danilo Dabague, que interpreta a drag há mais de dez anos, construiu para Lorelay o que na Publicidade, sua área de formação, é chamado de identidade visual, um conjunto de elementos visuais que, usados sistematicamente, contribui para a construção e fixação de uma marca, um produto ou um serviço. Essa identidade visual atual, empregada desde o primeiro vídeo e reiterada em suas apresentações *on* e *off-line*, é distante da estética punk-rock que a drag tinha no começo da carreira, conforme ela mesma já falou a respeito e ilustrou com fotos nos vídeos *Minha História* e *Minhas fotos e vídeos antigos por Lorelay Fox*. A estratégia de se posicionar do outro lado do binarismo de gênero permite uma aproximação maior do público por tornar a drag mais assimilável sob os padrões heteronormativos. É muito mais fácil à audiência compreender Lorelay, que se aproxima do polo da feminilidade tal qual a sociedade concebe, do que outras drags que borram e provocam o binarismo com seus discursos estéticos, como as brasileiras Alma Negrot (Imagem 16) ou Ikaro Kadoshi (Imagem 17).

¹⁰⁵ O termo em inglês é usado no universo drag queen, principalmente no programa *RuPaul's Drag Race*, para se referir a um acabamento estético primoroso e bem executado, que se diferencia da estética *genderfuck* e caricata de algumas drags. No *RuPaul's Drag Race Dictionary*, a palavra é definida como um adjetivo "used to refer to a drag queen whose look is considered to be flawless, well executed, seasoned, and perfected". Disponível em: <http://logosrupaulsdragrace.wikia.com/wiki/RuPaul's_Drag_Race_Dictionary>. Acesso em: 10 jan. 2017.

Imagem 16 - Alma Negrot



Fonte: Facebook oficial da drag. Disponível em: <
<https://www.facebook.com/almanegrotreal/photos/a.462545730569241.1073741825.462544580569356/611397299017416/?type=1&theater>>. Acesso em: 17 jan. 2017

Imagem 17 - Ikaro Kadoshi



Fonte: Facebook oficial da drag. Disponível em: <
<https://www.facebook.com/ikarokadoshi/photos/a.304738146335810.1073741827.304732606336364/794736240669329/?type=3&theater>>. Acesso em: 17 jan. 2017

Isso não quer dizer que ela não provoque estranhamento algum. Pelo contrário, ela assume se apropriar do impacto intrínseco à figura da drag queen como uma estratégia para fazer com que seu discurso seja ouvido.

A drag queen como arte, e sendo uma diva, ela causa um impacto. Onde quer que você chegue, as pessoas vão ouvir o que você vai falar, por mais que elas tenham medo ou te achem incrível. Então, é uma maneira da gente dominar a atenção totalmente de todo mundo que está a nossa volta. É uma questão de poder mesmo quando a gente se monta (FOX, 2016c).

Frequentemente, ela discute em seu canal gênero e sexualidade (*Gênero nas escolas*¹⁰⁶; *Enem 2015: feminismo e memes*¹⁰⁷; *Sexo, jovens e Aids*¹⁰⁸; *10 perguntas sobre sexo*¹⁰⁹; *Bissexuais existem*¹¹⁰), preconceito (*Gays são engraçados?*¹¹¹; *Gays afeminados*¹¹²; *Lésbicas na sociedade*¹¹³) e relacionamentos com sujeitos desviantes, como drag queens e mulheres trans (*Amor e relacionamentos*¹¹⁴; *Me apaixonei por uma trans*¹¹⁵). Devido à visibilidade do canal, tais pautas acabam por se beneficiar da exposição pública e emergem à superfície diante dos olhos da audiência.

O primeiro vídeo que eu tratei sobre gênero, eu achei que ia tratar uma questão completamente normal, só para eu explicar a diferença entre drag queen e transexuais, porque era um canal de uma drag queen. Eu não imaginava que o jeito que eu fosse falar fosse comover tantas pessoas e viralizar na internet tão rápido. Daí eu percebi que eu tinha esse potencial e abracei realmente essa causa. Acho que é algo que a gente tem que fazer, a gente tem que sempre tentar falar sobre as coisas que não são ditas na sociedade (FOX, 2016c).

¹⁰⁶ GÊNERO nas escolas. 4'56". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZIJ2lfu6SIM>>. Acesso em 12 jan. 2017.

¹⁰⁷ ENEM 2015: Feminismos e memes. 5'22". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tyPUPF1lzzl>>. Acesso em 12 jan. 2017.

¹⁰⁸ SEXO, jovens e Aids. 5'9". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nyg9H2janRk>>. Acesso em 12 jan. 2017.

¹⁰⁹ 10 PERGUNTAS sobre sexo. 8'25". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MgWM74jezo0>>. Acesso em 12 jan. 2017.

¹¹⁰ BISSEXUAIS existem?. 4'27". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LHKCOIkBZ48>>. Acesso em 12 jan. 2017.

¹¹¹ GAYS são engraçados?. 2'51". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6qXJkzmp7jo&t=73s>>. Acesso em 12 jan. 2017.

¹¹² GAYS afeminados. 5'. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nSfuXJcbN4Y>>. Acesso em 12 jan. 2017.

¹¹³ LÉSBICAS na sociedade. 4'41". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v0YL7_YTVOk>. Acesso em 12 jan. 2017.

¹¹⁴ AMOR e relacionamentos. 5'49". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nhBol5gbHQQ0>>. Acesso em 12 jan. 2017.

¹¹⁵ ME apaixonei por uma trans. 4'30". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EnJ1D3bRXzg>>. Acesso em 12 jan. 2017.

Guilherme Terreri também se revela publicamente consciente das possibilidades políticas de interpretar Rita Von Hunty. Embora nos vídeos do *Tempero Drag* não sejam abordados temáticas explícitas como no canal de Lorelay, Terreri entende a figura encenada pela drag queen como uma provocação de gênero por si só, que acaba por conduzir a audiência a questionar suas próprias concepções sobre masculinos e femininos, além de um ato de empoderamento dentro da comunidade LGBT. Em uma entrevista, ele diz:

O que eu gosto de fazer no palco é performance de gênero. Eu gosto de criar uma atmosfera burlesca, de brincar com a identidade da pin-up. Mas eu quero que, em algum ponto da minha performance, o meu público se indague se eles estão assistindo a um homem ou uma mulher e que eles levem esse questionamento de gênero adiante. [...] Também é um ato de empoderamento da comunidade gay, que, de décadas pra cá, vem se masculinizando e se heteronormativizando. A drag é o empoderamento do gay afeminado e do não-normativo dentro da comunidade (TERRERI, 2016).

Nem todas as drag queens, ressalta-se, se montam com propósitos políticos, o que não invalida sua performance nem mesmo evanesce seu potencial político. O fazer drag queen de Gloria Groove é uma estratégia mercadológica para se posicionar no disputado mercado imagético da música, conforme ela conta ao se referir sobre a decisão de construir sua personagem drag como cantora:

Quando eu comecei, eu sempre soube que minha drag seria cantora [...]. O apreço que os fãs têm pela cantora feminina é muito maior, a fanbase, a base de fã, é muito intensa [...]. Isso encanta, quando a gente vê uma mulher poderosa falando as coisas que a gente pensa. Foi assim que eu vi que é isso que eu preciso fazer [...]. Vou unir um apelo visual incrível ao meu som. (GROOVE, 2016a).

Mesmo a presença de drag queens cantoras sendo identificada no decurso dessa cultura, conforme torna-se claro com os episódios já citados das *concert parties* britânicas do início do século XX e da drag Danny La Rue, entre outros, tratam-se de ocorrências pontuais em uma cultura caracterizada pelas apresentações de humor e de dublagem. Quando Gloria, assim como Pablio Vittar, introduz – ou resgata, no caso – a habilidade de cantar à figura da drag queen, ela se beneficia de um suposto ineditismo e o impacto que isso causa na audiência não-familiarizada com casos análogos. De tal modo, ambas se sobressaem nos ambientes das casas noturnas,

onde o público está desabituaado a drags cantoras, e no competitivo mercado musical, desacostumado, por sua vez, a cantoras drags.

Ainda que o propósito de se montar seja mercadológico, nota-se um discurso político ostensivo na letra de três músicas de Gloria Groove: *Dona* (GROOVE, 2017a), *Império* (GROOVE, 2017d) e *Gay* (GROOVE, 2017b). Em *Dona* (GROOVE, 2017a), ela contribui para a expansão dos conhecimentos não-locais que aqueles que não são familiarizados com o universo drag não possuem, expõe as intempéries do ofício e, ainda, aproveita o potencial cultural de acesso às manas¹¹⁶ para incentivá-las a reverter a situação.

[...]
 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
 [...]

O próprio título da música, *Dona*, e o trecho a seguir expõem o empoderamento através da arte drag e a subversão social que ela provoca ao insurgir contra uma posição marginalizada.

[...]
 Licença aqui, patrão
 Deixa eu me apresentar
 Sou Gloria Groove do Brasil, eu vim pra ficar
 Pode contar "prazamiga", vai
 Chama o bonde todo
 É! Avisa quem chegou
 A dona do jogo

Pode chegar junto
 Não tem babado
 Aqui a firma é forte
 "Nóis" 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
 [...]
 (GROOVE, 2017a)

¹¹⁶ Manas é um termo comumente utilizado na comunidade LGBT para se referir a seus pares.

Em *Império* (2017d), é a marginalização do sujeito e sua subversão através do enfrentamento que são abordados, assim como a atual ascensão midiática da cultura drag.

[...]
 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

[...]
 Hmm, 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

[...]
 Tô fazendo a minha parte
 Autoridade
 A dama que se fez respeitada
 Dignidade
 Do tipo que entra e sai consagrada
 Não tem mais jeito
 Vai ter que mostrar respeito
 Nem fica bolado
 Se olhar pro lado
 E ver meu império crescendo
 [...]

Gay (2017b), por sua vez, coloca Gloria na posição de enunciadora de uma política de afirmação. Ao reforçar em cada verso a (homo)sexualidade do interlocutor, ela se apropria da dinâmica do xingamento (a repetição do termo que é usado para xingar), e o ressignifica como condição de enfrentamento em uma tensão clara à política assimilacionista de alguns setores do movimento LGBT, que busca a absorção social através da heteronormatividade imposta a seus membros.

Já não temas, gay
 Aquilo que não mata fortalece um gay
 Sente o quanto te empodera ter nascido gay
 Em teus olhos um espelho onde eu me enxerguei
 É que eu também sou gay
 E levante, gay
 Que a luta ainda não acabou pras gay
 Que a nossa vitória vai ser o close, gay
 E que se eu tô aqui hoje dando voz pras gay é por ser
 Gay

A política de afirmação da letra, mais declamada do que cantada, serve de estratégia para minar o expurgo social, pois, para Groove (2016a), ao se apropriar daquilo que é usado como arma de combate pelo opressor, subverte-se sua eficácia.

Uma vez que você está em paz com o fato que você é uma bichona, sim, que você é preta, sim, que você é tudo isso, sim, não tem como ninguém mais te atingir por conta desses fatores. [...] Se você tá em paz com isso, vai ser difícil alguém tirar a sua paz (GROOVE, 2016a).

Já o conteúdo do discurso imbricado na produção de Pabllo Vittar é distante das vicissitudes drag queen. A temática de suas músicas se restringe a desilusões amorosas e sua superação, ostentação material e sedução, sendo que em algumas músicas essas questões por vezes se entrelaçam, enquanto em outras um único tópico é abordado.

Para efeito ilustrativo, pode-se observar o quadro abaixo com um resumo sobre a temática abordada nas letras das músicas do EP *Open Bar* (2015) e do álbum *Vai Passar Mal* (2017):

Quadro 1 - Temática do EP *Open Bar*

MÚSICA	TEMÁTICA	TRECHOS DA MÚSICA
Nêga	Sedução; ostentação	[...] Todos me querem, mas fazer o quê? Se sou mais linda, mais foda Vou te mostrar o porquê [...] Hoje eu 'tô doida Pra beijar na boca Vem pra cá viver, então [...]
Minaj	Sedução; ostentação	Pegue lá no carro as malas de Paris Não 'tô nem aí para o que você diz Quando chego no baile, boto pra quebrar Eu não sou discreta, gosto de arrasar! Gosto de homem que sabe o que quer E que na cama me faça mulher Olha aqui, menino, eu desço devagar O tamanho da minha bunda vai te assustar [...]
Open Bar	Relacionamento terminado; superação	'Cê duvidou do meu amor Fez chorar, me fez sofrer

		Me enganou, me machucou Mas passou, não quero saber de você Em outra vibe eu 'tô Vou sair, vou pro open bar [...] Foi demais, o teu amor Foi tão falso que quebrou O coração doeu demais 'tô de boa, hoje tenho outro rapaz [...]
No Chão	Relacionamento terminado; superação	[...] Sorrir e não se entregar Saber que tudo vai passar Estou no mesmo lugar Que você me dizia que ia me esperar Mas não vou ficar, vou te deixar no chão [...]
Amante	Relacionamento terminado; superação	[...] Eu não quero mais ser sua amante Hey, ou 'cê me escolhe ou, então, Me perdeu, me perdeu Avisei, eu tô cansada Pra mim já deu, só me enganei [...] Não me quis, agora, baba, baba, baba [...]
Rainha	Ostentação	[...] Cheguei lá do open bar te ensinando a destruir Vou descendo aqui no canto, eu sei te seduzir No rolê, eu sou mais eu Sinto muito, 'cê perdeu Te mostrei que eu sou diva, nesse mundo Manda eu [...]
Joia	Relacionamento terminado; superação	[...] Sofri demais, agora pode até implorar Não vou voltar Sou linda e poderosa, mereço ser feliz [...]

Fonte: Próprio autor

Quadro 2 - Temática do álbum *Vai Passar Mal*

MÚSICA	TEMÁTICA	TRECHO DA MÚSICA
K.O.	Declaração amorosa	Seu amor, me pegou Cê bateu tão forte com o teu amor Nocauteou, me tonteou [...]
Irregular	Relacionamento amoroso	[...] Na verdade eu acreditei Na dor que você me fez Mas agora tudo vai mudar Porque você já me perdeu E a culpada não fui eu [...]
Corpo sensual	Sedução	[...] Viro sua mente com meu corpo sensual Minha boca é quente, vem Não tem igual Tá todo carente no pedido informal Vai passar mal [...]
Tara	Sedução	No mel do prazer, te fazer, se perder De envaidecer, delirar Invadir, conhecer, o seu entreter Até o amanhecer, me esbaldar Me submeter, sem me esconder No calor do seu corpo eu vou me desmanchar [...]
Todo dia	Orgulho	Eu não espero o carnaval chegar pra ser vadia Sou Todo Dia, sou Todo Dia [...] To tão bem assim Não vem mandar em mim Não funciona assim [...]
Então vai	Relacionamento terminado; superação	[...] Em queda livre você me fez cair Mas não vou descer do salto Eu me segurei e vou reagir Toda motivada, eu to mais que preparada [...]

Ele é o tal	Declaração amorosa; sedução	[...] Essa energia é contagiosa Penso na sua boca e meu mundo sai de rota Eu vou te falar que não consigo mais viver Vem hoje sou tua, pode vim, hoje vai ter [...]
Pode apontar	Sedução	[...] Então vem cá, que eu vou te dar prazer Vai se amarrar, eu vou te enlouquecer Chega pra cá, que hoje quero ser sua Vou te amar, eu vou te fazer suar, suar, suar [...]
Indestrutível	Superação	Eu sei que tudo vai ficar bem E as minhas lágrimas vão secar Eu sei que tudo vai ficar bem E essas feridas vão se curar [...]

Fonte: Próprio autor

O fazer político de Pablio Vittar, portanto, circunscreve-se à forma, sem se estender ao conteúdo. E mesmo as drags que se propõem a explorar em seus conteúdos midiáticos um discurso contundente e ostensivamente político, como pode ser visto em alguns vídeos de Lorelay Fox e nas letras de *Dona* e *Império* de Gloria Groove, acabam por tê-los diluídos. Três meses após a publicação de seu primeiro vídeo, Lorelay Fox publicou um em que o foco era a própria trajetória. O décimo segundo vídeo do canal, intitulado *Minha História*, traz a drag contando sobre a primeira vez em que foi em uma casa noturna LGBT e viu uma drag queen, por que se montou pela primeira vez, sua primeira apresentação de dublagem, os primeiros trabalhos de *hostess* (repcionista de casa noturna) e animadora em festas, e a criação do canal. Desde então expandiu-se as temáticas abordadas no canal para além das vicissitudes drag queens, gênero e sexualidade, como acontecia nos primeiros vídeos, se tornando frequentes publicações sobre a própria biografia, desafios de internet com outros youtubers, vídeos respondendo perguntas de fãs e outros em que aparece desmontada.

Gloria Groove também se distanciou do discurso de conteúdo político dos seus dois primeiros *singles*, *Dona* e *Império*, divulgados em 2016, que abordam

abertamente questões e vivências drag queen. Em 2 de fevereiro de 2017, ela lançou o álbum *O Proceder*, disponibilizado em seu canal oficial. Das oito músicas que compõem o trabalho, com exceção de *Dona* e *Império*, apenas *Gay* e *O Proceder* problematizam a vivência LGBT. As outras quatro, assim como a obra de Pablo Vittar, se restringem a letras sobre ostentação e relacionamentos amorosos.

Quadro 3 – Temática do álbum *O Proceder*

MÚSICA	TEMÁTICA	TRECHO DA MÚSICA
Império	Posicionamento político ostensivo	[...] 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 [...] Não vou me submeter Tá difícil de dizer Vou me fazer entender É que eu sou dona Dona da porra toda [...]
O Proceder	Orgulho	[...] Talvez seja o meu orgulho estampado na cara Pra eu conseguir tirar do sério esses cara [sic] Pode me ver passar, vai respeitar O meu poder Vai ter que aturar que esse é O proceder Talvez seja o jeito que eu cheguei no esquema Absolutamente consciente e plena Pode me ver passar, vai respeitar O meu poder Vai ter que aturar que esse é O proceder [...]
Muleke Brasileiro	Sedução	[...] Quem é esse mano? Parei, reparei que ele 'tava me olhando Jogou na parede, já saiu me beijando Já nem sei se é real ou se eu 'tô sonhando Viajando Quem é esse boy? Que ficar sem ele, isso, sim, me destrói

		Vou ser a mocinha, pode ser meu herói [...]
Problema	Relacionamento conturbado	[...] Tudo de repente Não sei bem por quê Mas começou a mudar na gente Quantas vezes eu te vi chorar na minha frente? Me pego pensando no que eu podia ter feito diferente [...]
Gay (Interlúdio)	Orgulho	[...] Já não temas, gay Aquilo que não mata fortalece um gay Sente o quanto te empodera ter nascido gay Em teus olhos um espelho onde eu me enxerguei É que eu também sou gay E levante, gay Que a luta ainda não acabou pras gay [sic] Que a nossa vitória vai ser o close, gay E que se eu 'tô aqui, hoje, dando voz pras gay [sic] é por ser Gay
Gloriosa	Ostentação	[...] G-L-O-R-I-O-S-A O poder está em mim, nem preciso soletrar Hoje, eu acordei assim, ninguém vai me derrubar Huh, gloriosa [...]
Madrugada	Declaração amorosa	Madrugada chegou Coração só pulsa o seu nome Não sei de mais nada Do mundo lá fora E agora é só nós dois No meu pensamento Só você pra dar um tempo Nessa minha sede de viver em paz Eu não me contento Com apenas um momento De você eu quero mais e muito mais [...]

Dona	Posicionamento político ostensivo	[...] 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 [sic] Achando que consumação paga peruca? [...]
------	-----------------------------------	--

Fonte: Próprio autor

Em certos momentos, a distância entre o que é dito e o que é colocado em prática são conflitantes na atuação das drag queens. Elas reconhecem em entrevistas a pouca visibilidade que possuem – mas que estão revertendo, pelo menos no ambiente digital –, os enfrentamentos de viver em uma sociedade heteronormativa, as problemáticas dentro da própria comunidade LGBT, mas acabam por descartar certas oportunidades de intensificar a atuação que trazem gravadas no corpo montado. Quando Groove (2016a) reconhece em uma entrevista que "a solidão da drag queen é uma coisa que existe e é muito negligenciada", mas lança quatro músicas em um álbum de oito que não faz referência alguma a essa ou outra problemática drag, se torna interessante observar a justaposição entre o dito e o, de fato, executado. Outras questões, é claro, são inerentes à performance da cantora, independentemente de serem abordadas ou não no conteúdo das músicas que canta, sendo ela drag queen, negra e guei.

De uma forma ou outra eu estou dando voz pra essas três minorias que eu represento: o guei, que a gente sabe como isso é tratado e como a gente ainda é visto dentro do nosso país, principalmente; a drag queen, que é muito marginalizada; e o negro, que é muito inferiorizado ainda e hostilizado. Então, pra mim, é uma honra, por exemplo, subir no palco e mostrar pra qualquer guei, drag ou negro que é possível, sim, você fazer disso a melhor coisa que há em você. É possível que você leve isso a outro nível e pegue justamente aquilo que as pessoas dizem pra você que não é legal e faça disso a melhor coisa da sua vida (GROOVE, 2016a).

Ela, contudo, não é a única que dá voz às drag queens. Ao conseguirem se fazer visíveis midiaticamente, Pablo Vittar, Lorelay Fox e Rita Von Hunty também subvertem a invisibilidade que por muito tempo acompanhou as drag queens nessa

instância, com exceções esporádicas de personagens que despertaram interesse da mídia, como Danny La Rue, Dame Edna e RuPaul. E com as novas alternativas de mídia, elas estão livres para multiplicar seus territórios de atuação e explorar seus discursos em diferentes formatos e sob diversas roupagens. Mas, se apropriando e adaptando a colocação de Rita Von Hunty, extrai-se o questionamento: *é suficiente ser forma, sem ser conteúdo?* Com os pés fora dos palcos das casas noturnas e dos salões de festas heteronormativos, as drag queens têm em suas mãos as ferramentas para cruzar, borrar, explodir as fronteiras que até então segregavam os abjetos e usar os novos espaços de enunciação como plataforma para a discussão de pautas que avancem suas causas e a de seus pares. Basta, de fato, usá-las em sua potencialidade plena.

A SAÍDA É LOGO ALI – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estas últimas páginas simbolizam uma caminhada de dois anos e meio pelo curso de Pós-Graduação Lato Sensu em Jornalismo Cultural da PUC-SP. O esforço mental empregado nesse caminho, permeado de desníveis e entroncamentos, é responsável por um desenvolvimento intelectual que, embora recompensador, não ocorreu sem cicatrizes. Já na fase de elaboração do projeto da monografia, a escassez de uma literatura acadêmica nacional que se debruçasse exclusivamente sobre as drag queens brasileiras se impôs como primeiro obstáculo. O desejo particular de utilizar apenas autores latino-americanos ou que estivessem à margem dos grandes centros de pensamento estadunidense e europeus foi frustrado rapidamente. Começava, então, a tomar forma uma característica que permearia toda a pesquisa: a invisibilidade dos sujeitos pesquisados. A despeito de alguns artigos científicos publicados e algumas (menos ainda) dissertações defendidas, não há pesquisas brasileiras sobre drag queens. Um livro, muito menos.

Identificada essa barreira, lançou-se mão da pouca, mas vertiginosa literatura nacional, e de relevantes contribuições internacionais para se aproximar o máximo que a inconstância do objeto em questão permite de um desenho identitário. Observa-se um interesse especial da antropologia em pesquisar tais sujeitos, uma vez que os principais estudos a respeito do tema pertencem a essa área. O contato com tal bibliografia e com as outras referências que foram sendo agregadas revelou um caminho tão conflitante quanto instigante. Foi preciso fazer muita transposição de autores que pesquisam outros sujeitos e fenômenos para iluminar a trajetória. Mas a cada leitura que se fazia, uma nova teoria, um novo autor ou uma nova interpretação se impunha impossível de ignorar. E, assim, considerando que a pesquisa conversa com seu pesquisador e aponta o roteiro a ser caminhado, os capítulos desta monografia foram se desdobrando e se conectando entre si, mimetizando a pluralidade dos sujeitos pesquisados.

Não se pretende chegar aqui para colocar um ponto final no tema investigado, de modo que ele permaneça em aberto e sirva de estímulo para caminhanças que estejam porvir. Até mesmo porque seria paradoxal, e capaz de invalidar todas as páginas anteriores, tentar concluir qualquer coisa. Um trabalho que tem drag queens como objeto de estudo é, em seu cerne, uma não-conclusão. Drags trazem em seus corpos montados interrogações, não pontos finais. Estima-se, portanto, que para

alcançar os objetivos iniciais propostos, muito mais questionamentos tenham se desenhado para o leitor do que afirmações.

Mesmo assim, admite-se a possibilidade de tecer algumas considerações a partir das investigações feitas na tentativa de fazer uma leitura política contemporânea da produção de conteúdo autoral nas mídias alternativas das drag queens Lorelay Fox, Gloria Groove, Pabllo Vittar e Rita Von Hunty.

Constata-se, primeiro, que longe de ser um fenômeno atual, essas drag queens fazem parte de uma longa linhagem de homens que se travestem com propósitos artísticos. Desde antes de Cristo, registra-se em encenações teatrais de culturas ocidentais e orientais, tão diversas e distintas, distantes no tempo e no espaço, a presença de homens travestidos de mulher. Tal relação entre travestilidade e arte é tão cara que, durante o século XX, quando os contornos da drag queen como a conhecemos hoje começaram a ser desenhados, elas destacavam veementemente a profissionalização com que desenvolviam o ofício para se distinguir de outros sujeitos adeptos à travestilidade, como as travestis. Essas características – teatralidade e profissionalização como marca de distinção – são identificadas tanto na cultura drag queen estadunidense quanto na brasileira, até mesmo porque ambas estão em dialogismo constante, principalmente após o fenômeno da globalização.

Nos anos 90, a explosão midiática da cultura drag queen estadunidense – motivada por interesses capitalistas da mídia, alcance desterritorializado dos produtos culturais, e estéticas drags assimilacionistas – teve repercussão internacional, com desdobramentos inclusive no Brasil. É nesse período que se importa o termo drag queen para se referir a sujeitos que outrora já foram chamados de atores-transformistas e, antes da palavra ganhar as concepções socialmente pejorativas atuais, travestis. Tal dialogismo permanece em tensão hodiernamente, conforme pode ser constatado pela repercussão em território brasileiro do *reality show RuPaul's Drag Race*, responsável por motivar uma “nova geração de drag queens” a se montar, inclusive Gloria Groove, Rita Von Hunty e Pabllo Vittar, e popularizar essa cultura, de um modo sem precedentes.

Isso porque, diferentemente dos anos 90, quando as drag queens estavam condicionadas ao interesse verticalizado da indústria do cinema e da televisão, que determinava *se, onde, quando e por quanto tempo* elas seriam vistas e ouvidas, desta vez, elas encontram na internet um terreno fértil onde todos podem ser protagonistas, e fazem das tecnologias digitais as ferramentas para produzir o próprio conteúdo

mediático autoral. No ambiente espaçoso e plural da internet, as drags contemporâneas expandem seus territórios de atuação e a própria atuação em si. Destacadas dos palcos das casas noturnas, onde ficaram conhecidas por mimetizar divas da cultura pop, no século XX, e dos eventos privados e públicos, onde desempenhavam o papel de animadoras de festa, as drag queens passam a explorar outras vertentes de sua arte. Estrelam obras audiovisuais dos mais diversos formatos e temas em ritmo constante, de programas de culinária vegana a *talk shows* humorísticos, de tutoriais de maquiagem a videoclipes elaborados, elas são produtoras ativas de conteúdo e tomam para si a responsabilidade pela própria visibilidade.

Desse modo, elas se expressam, se manifestam e se visibilizam, o que permite compreender, respaldados pela flexibilidade da teoria política contemporânea, suas produções autorais como fazeres políticos contemporâneos. Até mesmo o espaço onde atuam é intrinsecamente político, visto que, por causa das tecnologias digitais, as possibilidades de participação na esfera pública de Jürgen Habermas a atualiza para uma esfera pública conectada, na qual os cidadãos não dependem mais do aval do Estado para se posicionar nas discussões públicas e fazer suas demandas serem ouvidas. Nota-se, contudo, a necessidade de adotar um olhar crítico de modo a não tornar a leitura política ingênua e crédula das novas tecnologias como ferramentas de salvação. Afora a produção midiática autoral e a visibilização na esfera pública conectada, atos políticos consolidados, cada drag utiliza o espaço digital de enunciação de maneira própria, e não necessariamente estendem o fazer político para o conteúdo produzido. Até mesmo quando o fazem, por vezes, têm seus discursos diluídos no decorrer da trajetória, minando a potencialidade de subversão que lhes é possibilitada pelas tecnologias digitais.

Percebe-se, nitidamente, que o silêncio midiático que caracterizou esses sujeitos está sendo provocado. Drag queens falam, mas o que falam tem muito a ver com as subjetividades de cada uma e seus discursos diferem não apenas na forma, como, principalmente, no conteúdo, podendo ter intensidades tão variáveis quanto a pluralidade de fazeres drag queens. Poderia o próprio sucesso *on-line* e *off-line*, observado pelos altos números em visualizações, compartilhamentos e inserções nas mídias tradicionais, influenciar seus discursos? Teriam as drag queens contemporâneas se libertado das amarras das mídias tradicionais, mas se aprisionado aos grilhões em formato de curtidas e compartilhamentos das mídias alternativas?

Tais questionamentos só se fizeram visíveis após o desenvolvimento desta investigação e por ela não foram abarcados, permanecendo como provocações para as pesquisas porvir, assim como alguns outros que possam ter se infiltrado pelo trabalho. Uma pesquisa que se debruce sobre os agenciamentos e hibridizações das culturas drag queens estadunidense e brasileira se faz mister, tal como um olhar mais aprofundado sobre a história da travestilidade artística no Brasil, a exemplo do trabalho de investigação jornalística de Roger Baker sobre o *female impersonation* no Reino Unido. Expandir o recorte de tal forma que abarque outras drag queens com atuação nos ambientes digitais e analisar criticamente o conteúdo por elas produzido, tal como as negociações que fazem com o *mainstream*, também é um caminho que se revela possível, e muito nos interessa, a partir daqui.

Como dito, as questões são muitas e as possibilidades de pesquisa sobre o universo drag queen também, principalmente por uma ótica outra que não antropológica, como tem sido feito na academia, principalmente nos cursos de Mestrado. Os estudos da Comunicação e das Ciências Políticas muito se beneficiariam ao se deterem mais profundamente sobre as movimentações à margem das mídias tradicionais provocadas pelos sujeitos abjetos, e assim compreender melhor se, de fato, eles estão contribuindo para alguma mudança social.

Por fim, estima-se que esta pesquisa tenha contribuído, para além dos objetivos propostos e dos questionamentos levantados, para a construção do conhecimento acadêmico a respeito de como se dão as relações midiáticas e políticas nos ambientes digitais, principalmente por aqueles que têm seus espaços negados na esfera pública.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILERA RUIZ, Oscar. **Generaciones**: movimientos juveniles, políticas de la identidad y disputas por la visibilidad en el Chile neoliberal. 1. ed. Buenos Aires: CLACSO, 2014.

ALVARADO, Sara Victoria et al. Emergencias y desplazamientos de la acción política de jóvenes colombianos. In: CUBIDES C., Humberto et al. (Orgs.). **Juventudes Latinoamericanas**: Prácticas socioculturales, políticas y políticas públicas. 1. ed. Buenos Aires: CLACSO, 2015. Disponível em: <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20150522115424/juventudes.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2016.

ALVES, Nara T. T. Da formação de redes à esfera pública na internet: uma abordagem histórica do surgimento de comunidades online comunicação e crise. **Revista Comtempo**, ano 2, n. 1, vol. 2, jun. 2010. Disponível em: <<http://revistas.univerciencia.org/index.php/comtempo/article/viewFile/6903/6479>>. Acesso em: 13 dez. 2016.

AMANAJÁS, Igor. Drag queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas. **Revista Belas Artes**, São Paulo, 16ª ed., set-dez 2014. Disponível em: < <http://www.belasartes.br/revistabelasartes/downloads/artigos/16/drag-queen-um-percurso-historico-pela-artedos-atores-transformistas.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2016.

AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro**: a chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

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

BALZER, Carsten. The Great Drag Queen Hype: Thoughts on Cultural Globalisation and Autochthony. **Paideuma: Mitteilungen zur Kulturkunde**, n. 51, 2005, p. 111-131. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40341889>>. Acesso em: 20 out. 2016.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BURGESS, Jean; GREEN, Joshua. **YouTube e a Revolução Digital**: Como o maior fenômeno da cultura participativa transformou a mídia e a sociedade. São Paulo: Aleph, 2009.

CORREIA, Gustavo Borges. Brincando de ser mulher – as drags caricatas e sua paródia do feminino. In: FAZENDO GÊNERO, 8., 2008, Florianópolis, SC. **Anais...** 25 a 28/8/2008. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST61/Gustavo_Borges_Correa_61.pdf>. Acesso em: 25 set. 2016.

EDGAR, Eir-Anne. Xtravaganza!: Drag Representation and Articulation in RuPaul's Drag Race. **Studies in Popular Culture**, vol. 34, n. 1, p. 133-146, outono 2011. 2011. Encyclopedia of Gender and Society, Volume 1,

FARIA, Anna Bastos (2009). **A Farsa no Cinema**. Projeto experimental, Instituto de Arte e Comunicação Social, UFF, Niterói.

FOX, Lorelay. Lorelay Fox quebra tabu: "A drag não imita uma mulher, ela tenta incorporar uma diva". **Gshow**, 31 mar. 2016a. Disponível em: <<http://gshow.globo.com/Estilo/noticia/2016/03/lorelay-fox-quebra-tabu-drag-nao-imita-uma-mulher-ela-tenta-incorporar-uma-diva.html>>. Acesso em: 17 jan. 2017. Entrevista.

_____. Mulher no YouTube com Jout, Mandy e Lorelay Fox – Parte 1. **Canal das Bee**, 8 maio 2016b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mA5oVXKb2BY>>. Acesso em: 17 jan. 2017.

_____. O universo drag queen – Lorelay Fox. **Marília Gabi Gabriela**, 23 maio 2016c. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=x9zGunMD8DA>>. Acesso em: 17 jan. 2017. Entrevista.

GREEN, James. **Além do Carnaval**: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

GROOVE, Gloria. Gloria Groove | Entrevista TNAV. **Tudo Nada a Ver**, 17 maio 2016a. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MN8wjv6Hdgc>>. Acesso em: 17 jan. 2017. Entrevista.

_____. Dona. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/gloria-groove/dona/>>. Acesso em 05 fev. 2017a.

_____. Gay. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/gloria-groove/gay-interludio/>>. Acesso em 05 fev. 2017b.

_____. Gloria Groove diz que a cultura drag no Brasil ainda precisa de valorização. **Uai**, 8 set. 2016b. Disponível em: <<http://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2016/09/08/noticia-e-mais,183941/gloria-groove-diz-que-a-cultura-drag-no-brasil-ainda-precisa-de-valoriz.shtml>>. Acesso em: 17 jan. 2017. Entrevista

_____. Gloria Groove, a dona da porra toda. **Trip TV**, 16 jan. 2017c. Entrevista. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=645zC5voon0>>. Acesso em 16 jan. 2017. Entrevista.

_____. Império. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/gloria-groove/imperio/>>. Acesso em 05 fev. 2017d.

_____. Please don't stop the mousse. **Tempero Drag**, 13 jul. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GxHg16rzoll>>. Acesso em: 14 jan. 2017. Entrevista.

HICKS, Jessica. "Can I get an amen?": Marginalized Communities and Self-Love on RuPaul's Drag Race. In: DEMORY, Pamela; PULLEN, Christopher. **Queer love in film and television**: Critical essays. Palgrave Macmillan, 2013. p. 153-159.

HUNTY, Rita von. Canais de drag queens no YouTube vão além de tutoriais de maquiagem. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, SP, 28 set. 2016a. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/tec/2016/09/1817340-canais-de-drag-queens-no-youtube-vaio-alem-de-tutoriais-de-maquiagem.shtml>>. Acesso em: 17 jan. 2017. Entrevista.

_____. Drag queen faz sucesso com vídeos de cozinha vegana na internet. **UOL**, São Paulo, SP, 21 jan. 2016b. Disponível em: <<https://comidasebebidas.uol.com.br/noticias/redacao/2016/01/21/drag-queen-faz-sucesso-com-videos-de-cozinha-vegana-na-internet.htm>>. Acesso em: 17 jan. 2017. Entrevista.

_____. Facebook apaga perfis de trans e drags e revolta usuárias. **IG**, São Paulo, SP, 17 jul. 2014. Disponível em: <<http://igay.ig.com.br/2014-07-17/facebook-apaga-perfis-de-trans-e-drag-queens-e-revolta-usuarias.html>>. Acesso em: 17 jan. 2017. Entrevista.

JIVANI, Alkarim. Gay and lesbian history in Britain. In: SMITH, Bonnie G. (Org.). **Global Feminisms Since 1945**: Londres e Nova York: Routledge, 2000.

KELLY, Jon. The era when guei spies were feared (2016, 20 de janeiro de 2016). **BBC News Magazine**. Disponível em: <<http://www.bbc.com/news/magazine-35360172>>. Acesso em: 20 out. 2016.

LACERDA JÚNIOR, L. F. B. **Cinema Guei Brasileiro**: Políticas de representação e além. 2015, 185 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.

LAMPIÃO DA ESQUINA. Edição experimental, n. zero, abril 1978.

LEE, Man Yee Karen. **Equality, dignity, and same-sex marriage**: a rights disagreement in democratic societies. Leida e Boston: Martinus Nijhoff Publishers, 2010.

MAGRANI, Eduardo. **Democracia conectada**: a internet como ferramenta de engajamento político-democrático. Curitiba: Juruá, 2014. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/14106/Democracia%20conectada.pdf>>. Acesso em: 02 dez. 2016.

MEDEIROS, Deborah Felipe de Almeida et al. Celebrificação de YouTubers: o fenômeno que trouxe fama, dinheiro e fãs. In: XXXVIII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO - INTERCOM, 28., 2015, Rio de Janeiro, RJ. **Anais...** 4 a 7/9/2015. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-3800-1.pdf>>. Acesso em: 04 nov. 2016.

NEWTON, Esther. **Mother Camp**: Female Impersonators in America. Chicago e Londres: The University of Chicago Press., 1972.

OLIVEIRA, Alicianne Gonçalves de. Limites de visibilidade e participação na esfera pública (virtual): a experiência da secretaria de políticas de promoção da igualdade racial no governo Dilma Rousseff (2012). In: SILVEIRA, Sérgio Amadeu da; BRAGA, Sérgio; PENTEADO, Cláudio (Orgs.) **Cultura, política e ativismo nas redes digitais**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2014. p. 79-101.

PAIVA, S. C. **Viva o Rebolado!** Vida e Morte do Teatro de Revista Brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PATINS, Isabelita dos. Drag queen diz que FHC foi a “sua loto”. **Folha de S. Paulo**, 4 jan. 1994. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/1/04/brasil/17.html>>. Acesso em 20 out. 2016.

PIERCE, Andrew; ADAMS, Stephen (2009, 22 de julho de 2009). **The Telegraph**. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/5889879/Anthony-Blunt-confessions-of-spy-who-passed-secrets-to-Russia-during-the-war.html>>. Acesso em: 20 out. 2016.

PRONKO, Leonard C. **Theater East and West: Perspectives Toward a Total Theater**. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1967.

ROGÉRIA. Rogéria Super Star: Confissões íntimas da camisa 10 das travestis. **Lampião da Esquina**, n. 32, p. 8-10, jan. 1981.

SANTOS, Joseylson Fagner dos. Calling All The Queens! Visibilidades de gênero no programa de TV RuPaul's Drag Race. In: XVII CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE - INTERCOM, 17., 2015, Natal, RN. **Anais...** Natal, RN, 02 a 05/07/2015. Disponível em: <<http://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2015/resumos/R47-1346-1.pdf>>. Acesso em 19 dez. 2016.

_____. **Femininos de montar** - uma etnografia sobre experiências de gênero entre drag queens. 237 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Natal, 2012.

SCOTT, Adolphe Clarence. **The Kabuki Theatre of Japan**. Mineola: Dover Publications, 1999.

SHIRKY, Clay. **A cultura da participação**: criatividade e generosidade no mundo conectado. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

_____. **Lá vem todo mundo**: o poder de organizar sem organizações. Zahar, 2012.

SILVA, Alessandro Soares da. **Marchando pelo Arco-Íris da Política**: A Parada Orgulho LGBT na Construção Coletiva dos Movimentos LGBT no Brasil, Espanha e Portugal. 2006. 636 f. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do Espelho**: uma teoria da comunicação linear e em rede. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

TERRERI, Guilherme. Aluno da FFLCH dá vida a drag queen. **Jornal do Campus**, São Paulo, SP, 5 nov. 2015. Disponível em: <<http://www.jornaldocampus.usp.br/index.php/2015/11/aluno-da-fflch-da-vida-a-drag-queen/>>. Acesso em: 17 jan. 2017. Entrevista.

_____. Perfil diversidade: Episódio 1: Guilherme e Rita. **TVUSPonline**, 11 out. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RINt0JHu71g>>. Acesso em: 17 jan. 2017. Entrevista.

_____. RuPaul's Drag Race: muito além de um reality show. **Jornalismo Júnior**, São Paulo, SP, 20 jan. 2016. Disponível em: <<http://jornalismojunior.com.br/sala33/rupaulsdragrace/>>. Acesso em: 17 jan. 2017. Entrevista.

THOMPSON, John B. A nova visibilidade. **MATRIZES**, ano 2, n. 2, p. 15-38, abr. 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38190/40930>>. Acesso em: 1 dez. 2016

TRANQUILIN-SILVA, Josefina de Fátima. Estética da montagem: visualidades e (in)visibilidades. In: CONGRESSO INTERNACIONAL COMUNICAÇÃO E CONSUMO - COMUNICON, 6., 2016, São Paulo, SP. **Anais...** São Paulo: ESPM, 2016. Disponível em: <http://anais-comunicon2016.espm.br/GTs/GTPOS/GT5/GT05-JOSEFINA_SILVA.pdf>. Acesso em: 07 dez. 2016.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso**: A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade, 6ª ed. São Paulo: Record, 2004.

VENCATO, Anna Paula. **Fervendo com as drags**: corporalidades e performances de drag queens em territórios gueis da Ilha de Santa Catarina. 2002, 132 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

VENEZIANO, Neyde. **As Grandes Vedetes do Brasil**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

VITTAR, Pablllo. Aos 21 anos, Pablllo Vittar estrela segunda campanha e diz que ainda é alvo de ataques: "Não estou blindada". **Extra**, Rio de Janeiro, RJ, 25 jan. 2016a. Disponível em: <<http://extra.globo.com/famosos/aos-21-anos-pablllo-vittar-estrela-segunda-campanha-diz-que-ainda-alvo-de-ataques-nao-estou-blindada-19372443.html>>. Acesso em: 17 jan. 2017. Entrevista.

_____. As nossas queens de RuPaul's Drag Race e divas favoritas (feat. Pablllo Vittar). **Papel Pop**, São Paulo, SP, 8 abr. 2016b. Disponível em: <<http://www.papelpop.com/2016/04/queens-de-rupauls-drag-race-e-divas-favoritas-feat-pablllo-vittar/>>. Acesso em 17 jan. 2017. Entrevista.

_____. Pablo Vittar: “Pra dar close, a gente vai até num vulcão em erupção”. **O Globo**, Rio de Janeiro, RJ, 27 jan. 2017. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/pablo-vittar-pra-dar-close-gente-vai-ate-num-vulcao-em-erupcao-20830881>>. Acesso em: 30 jan. 2017. Entrevista.