

“ESTAR EM DRAG É UM MANIFESTO”¹: A PERFORMANCE DRAG QUEEN E O GÊNERO COMO POSIÇÃO IDENTITÁRIA

Diego Ebling do Nascimento *
Giuliano Souza Andreoli **
Cristina Rolim Wolffenbüttel ***

Resumo: Essa pesquisa foi desenvolvida em uma casa de *show* noturna em Porto Alegre/RS. O objetivo foi analisar a dimensão identitária de gênero, articulada com as *performances* dos/as artistas *drags* que se apresentam nesse espaço. Inspirados nos recursos etnográficos, utilizamos a observação participante como caminho metodológico e o caderno de campo como principal instrumento. Partimos do referencial teórico dos Estudos de Gênero e utilizamos conceitos de Victor Turner e Pierre Bourdieu. Os resultados demonstraram que os modos de *ser/estar drag* visibilizam uma *performance* estética relacionada aos estilos de vida minoritários, reivindicando reconhecimento social para signos que redefinem os limites simbólicos de pertencimento de gênero, por meio da produção de um *habitus drag* e de um *projeto* de vida, relacionados às *estratégias* de sobrevivência em uma sociedade com normas compulsórias de gênero. E, também, que a emergência do *Reality Show RuPaul Drag Race* proporcionou, por um lado, uma maior aceitação das *Drag Queens* por um público que antes não as aceitava, mas, por outro, mudanças de posicionamento político com relação aos usos dessa estética, evidenciadas pela permanência dos preconceitos com os Travestis.

Palavras-chave: *Drag queen*. Gênero. Performance.

“TO STAY IN DRAG IS A MANIFEST”¹: DRAG QUEEN PERFORMANCE AND GENDER AS AN IDENTITORY POSITION

Abstract: This research was developed in the state of Rio Grande do Sul/Brazil. The objective was to analyze the gender identity dimension, articulated with the performances of the drag artists who perform in a nightclub. Inspired by ethnographic resources, we used participant observation as the methodological path and field notebook as the main instrument. We started from the theoretical framework of Gender Studies and used concepts from Victor Turner and Pierre Bourdieu. The results demonstrated that the ways staying in drag make visible an aesthetic performance related to minority lifestyles, demanding social recognition for signs that redefine the symbolic limits of gender belonging through the production of a *habitus drag* and of a project of life related to survival strategies in a society with compulsory gender norms. And also, that the emergence of the RuPaul Drag Race Reality Show has led, on the one hand, to greater acceptance of the Drag Queens by an audience that previously did not accept them, but, on the other hand, changes in political stance regarding the uses of this aesthetic evidenced by the persistence of prejudices with the Transvestites.

Keywords: Drag queen. Gender. Art.

Considerações iniciais

“Comecei a me montar em uma festa de amigos onde todos foram vestidos de mulher. Um amigo falou que eu tinha “levado jeito” e fui convidada para fazer um aniversário depois da festa; e depois outro aniversário; e depois um show em um bar; e quando vi minha Drag estava lá, tomando forma. Foi assim que ela nasceu, sem planejamento, por um descuido. Um ótimo descuido” (DRAG L. B.).

Neste artigo apresentamos dados de uma pesquisa realizada na cidade de Porto Alegre, situada no Rio Grande do Sul, em um bar noturno chamado *Workroom*,

que se constitui como um território simbólico onde identidades *gays*, trans-sexuais ou transgêneras são elaboradas e visibilizadas através de relações de sociabilidade. A motivação inicial para a pesquisa partiu do conhecimento da existência de performances artísticas apresentadas neste local. Contribuiu, também, a necessidade do acréscimo de conhecimento para a área dos Estudos de Gênero na Dança, como referência teórico-pedagógica.

Tal tema impõe uma tarefa complexa, uma vez que a dança ocorre “em contextos culturais diversos” e é praticada “por sujeitos com histórias de vida singulares” (ANDREOLI, 2010, p. 111), demandando o uso do recurso etnográfico. Para Dall Gallo (2012), a importância do uso de recursos etnográficos como estratégia para o campo artístico ocorre na medida em que:

[...] ao mesmo tempo em que se encontram artistas e pesquisadores que preferem criar e analisar uma obra artística baseando-se em fundamentações teóricas pertinentes ao campo da arte, existem também autores e artistas que evidenciam como a obra artística seja uma expressão complexa do ser humano que envolve processos históricos, físicos, cognitivos e afetivos pelos quais é valioso utilizar metodologias de pesquisa articulando diferentes áreas de conhecimentos. (DAL GALLO, 2012, p. 1).

Assim, essa pesquisa teve como área temática os Estudos de Gênero e Sexualidade, como enfoque nas identidades *gays*, transgêneras², *queers*³ e as suas relações com as artes (MORENO, 2002; CHIDIAC; OLTRAMARI, 2004; VENCATO, 2005; MOSTAÇO, 2006; BARRETO, 2006; GADELHA, 2008; FIGUEIREDO, 2011, AMANAJÁS, 2015). Foi utilizada a metodologia de observação participante com inspiração etnográfica, entendida como o processo através do qual se transcorre um determinado período de tempo convivendo com os grupos estudados, utilizando como ferramenta principal o diário de campo (GEERTZ, 1989; DAL GALLO, 2012). Como ferramenta auxiliar também foram utilizadas entrevistas semiestruturadas.

A pesquisa teve como recorte as noites em que são apresentadas as performances das *Drag Queens*, personagens incorporadas por homens (ou mulheres), que utilizam a estética feminina estereotipada e exacerbada em sua caracterização, objetivando finalidades artísticas (VIEIRA, BRAGA, MOLINA, 2019). Teve como objetivo analisar alguns aspectos da relação entre a experiência *Drag* e o gênero como posição identitária, a partir de um contexto específico no qual essas

performances adquirem significado e valor social. Foram analisados os discursos e as práticas que se atravessam na construção das performances dos/as artistas *Drags* que se apresentam nesse espaço.

Para melhor entendermos o campo estudado, trataremos, inicialmente, de conceitos tais como gênero, *performance* de gênero, sexualidade, transgeneridades – travestis, transexuais, transformistas e *Drag Queens*. Em seguida, analisaremos a *performance Drag Queen* por meio dos conceitos de *liminaridade* e *habitus*. Por último, será descrita a observação da prática *Drag Queen* no contexto analisado e suas articulações com a dimensão identitária.

Tentando entender o corpo e as transgeneridades: o rompimento do binarismo de gênero

Gênero é um conceito que indica que as determinações biológicas não são suficientes para definir o que é ser masculino ou feminino (SCOTT, 1995). Remete, assim, ao conjunto de teorias socioculturais contemporâneas em que o sujeito, ou o “eu”, é visto como algo construído a partir das referências culturais, normas de conduta, interações e expectativas sociais (ANDREOLI, 2017). Remete, em suma, aos processos através dos quais indivíduos, de ambos os sexos, configuram suas identidades masculinas ou femininas (SCOTT, 1995; LOURO, 2008; ANDREOLI, 2010; NASCIMENTO, 2011).

Os Estudos de Gênero (LOURO, 2004, 2008; SCOTT 1995, NICHOLSON, 2000; MEYER, 2012) entendem as identidades de gênero não sob a perspectiva de uma identidade pessoal, como atributos específicos do indivíduo, mas como um posicionamento (HALL, 1997; WOODWARD, 2014), ou seja, um processo (permanente) de identificar-se. Gênero inclui, além das identidades subjetivas, também os símbolos culturalmente disponíveis (as representações de feminilidade e masculinidade), suas definições normativas e as instituições sociais (o Estado, a igreja, a Educação e vários campos de saber) que colocam tais símbolos e normas em ação, através de práticas sociais. Por isso, gênero vai além do desempenho de “papeis” sociais (LOURO, 2008; CONNELL, 1987, 1995; SCOTT 1995; MEYER, 2004).

Butler (2017) afirma que o gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado, tal como na definição de

Joan Scott (1995). A autora argumenta que, embora o gênero seja culturalmente construído, “não decorre daí que a construção de “homens” se aplique exclusivamente a corpos masculinos ou que o termo “mulheres” interpele somente corpos femininos” e “não há razão para supor que os gêneros tenham que permanecer em número de dois” (BUTLER, 2017, p. 26).

Nicholson (2000), Meyer (2004) e outras teóricas dos Estudos de Gênero de vertente pós-estruturalista concordam com essa perspectiva e, a partir da década de 90, passam a afirmar que o próprio sexo (as diferenças biológicas) só tem real existência para nós depois de complexos processos de significação mediante a linguagem. E, na medida em que é alvo de investimento da linguagem, o que percebemos do sexo também já é um construto cultural. Assim, o gênero é compreendido como um regime epistemológico, uma categoria discursiva que forma a nossa percepção de mundo, modelando as formas como os corpos físicos são percebidos (BUTLER, 2017). Desse modo, as relações de gênero englobam

[...] todas as formas de construção social, cultural e lingüísticas implicadas com os processos que diferenciam mulheres de homens, incluindo aqueles processos que produzem seus corpos, distinguindo-os e separando-os como corpos dotados de sexo, gênero e sexualidade. (MEYER, 2012, p.16).

Assim, Louro explica que os sujeitos, homens ou mulheres, podem construir identidades “plurais, múltiplas”, que “se transformam, que não são fixas ou permanentes, que podem, até mesmo, ser contraditórias” (LOURO, 2008, p. 24). Butler (2017), contudo, comenta que isso não quer dizer que toda e qualquer possibilidade de gênero seja facultada. Pelo contrário, existe um caráter que independe da vontade na configuração dessas identidades possíveis, pois gênero é uma experiência discursivamente condicionada.

Os Estudos de Gênero têm enfatizado que os modelos hegemônicos ou dominantes de feminilidade e masculinidade, baseados em normas culturais, estabelecem distinções hierárquicas entre masculino e feminino (falocentrismo), e são fundados em um modelo em que a heterossexualidade é tida como a única sexualidade possível (heterossexualidade obrigatória) (BUTLER, 2017).

Na perspectiva aqui adotada, sexualidade é uma rede historicamente constituída de significados culturais, na qual, segundo estratégias de poder, produz-se um dispositivo que reúne discursos e práticas sociais em torno do corpo, dos seus usos e prazeres (FOUCAULT, 2003). Embora as diferentes orientações sexuais - que constituem as formas pelas quais cada indivíduo orienta o seu desejo sexual - não determinem o gênero e nem vice-versa, em nossa civilização, discursos foram historicamente construídos para uniformizar a identidade de gênero, por meio da heterossexualidade obrigatória.

Segundo Seffner, “nossa cultura investe na construção da heterossexualidade como a identidade de referência e, a partir dela, julgam-se as demais” (SEFFNER, 2005, p. 86). O autor complementa explicando que, por exemplo, qualquer informação a qual leve o possível envolvimento sexual entre dois homens vai claramente funcionar como marcador de desconfiança da masculinidade. Ou seja, a norma da heterossexualidade compulsória regula a validação social ou não do gênero. Assim, o homem homossexual não é considerado um homem com masculinidade verdadeira. Da mesma forma, uma mulher lésbica é considerada uma mulher não dotada da feminilidade real ou aceitável.

Desta forma, pode-se compreender que a sexualidade é construída culturalmente no interior das relações de poder existentes, nos termos de uma estrutura normativa. E que, daí, preconceitos são desencadeados, tais como a homofobia, a lesbofobia ou a transfobia, por exemplo. Nesse sentido, o gênero é algo considerado anterior ao sexo e à sexualidade. É uma forma de dar significado às relações de poder (SCOTT, 1995), organizada de modo a produzir uma ilusão de “natureza”, ocultando as próprias operações simbólicas e discursivas, punitivas e violentas, que constituem essas mesmas normas (BUTLER, 2017).

Butler (2017) ressalta que o gênero não denota um ser substantivo, mas sim um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes. Ele é uma relação entre sujeitos socialmente constituídos, em contextos específicos. Gênero é, portanto, um “estilo corporal”, um “ato”, ou seja, uma *performance*. Mas, afirmar que o gênero é uma performance não significa que ele advenha de uma “força originária de uma vontade radical”. Pelo contrário, segundo Butler, “esses estilos nunca são completamente originais, pois os

estilos têm uma história e suas histórias condicionam e limitam suas possibilidades”. (BUTLER, 2017, p. 240).

Rodrigues afirma que “a repetição das normas como *performance* se dá sempre ao mesmo tempo em que se dá a possibilidade de burlá-las, de fazê-las *nem verdadeiras, nem falsas*” (RODRIGUES, 2012, p. 150-151). Na *performance Drag Queen*, os corpos estão na condição de colocar em ação um “estilo corporal”, historicamente construído, que burla as normas do binarismo de gênero, presentes em nossa sociedade. Eles propõem, artisticamente, outros modos possíveis do corpo utilizar os signos de gênero.

A *performance Drag* guarda relações com a transgeneridade, termo utilizado para todos os corpos que operam com performances de gênero que não são socialmente reconhecidas pelas normas culturais hegemônicas, como adequadas para o seu sexo. A diferença é que esta é uma *performance* artística, que ocorre em um palco. E, a transgeneridade opera na vida social. A esse respeito, Bento (2007) pontua:

A utilização do corpo como elemento transgressor, como espaço cênico, como agente que rompe, atravessa, borra, não reconhece fronteiras para a expressão, é a base utilizada por Judith Butler para falar em uma performance de gênero. Afinal, é no corpo que o gênero se manifesta, é nele que ocorre a atuação. Mas o gênero não é o corpo nem vice-versa. O corpo significa através dos gestos, da forma como se fala, da forma como se veste, etc. Ele existe por meio de sua situação como um palco, um cenário para a atuação de algo mais complexo, abstrato, incontrolável e impossível de se delimitar, cercar, prender em um rótulo fixo: o gênero. (BENTO, 2007, p. 9-10).

Para Jesus (2012), tanto *performance* artística e social são classificáveis como dimensões ou expressões de transgeneridade, sendo que uma implica a vivência do gênero como **identidade** (o que caracteriza transexuais e travestis) e a outra como **funcionalidade** (representado por *Drag Queens*, *Drag Kings*, *crossdressers* e transformistas).

A autora observa, ainda, que no Brasil não há consenso sobre a utilização do termo transgênero, pois “há quem se considere transgênero, como uma categoria à parte das pessoas travestis e transexuais. Existem ainda as pessoas que não se identificam com qualquer gênero” (JESUS, 2012, p. 10). Mas, há consenso em utilizar

o termo em oposição a cisgênero: pessoas socialmente reconhecidas com o gênero que lhes é atribuído, em conformidade com as normas binárias de gênero e sexualidade.

Para tentarmos facilitar o entendimento das diferentes *performances* de gênero, conceituaremos travestis, transexuais, transformistas e *Drag Queens*. Para Sampaio (2007), entende-se como travesti uma pessoa que possui genitálias de um sexo, mas que mantém alguns atributos, tais como roupas, acessórios, técnicas corporais, que são considerados do outro sexo. Bento (2008) explica que transexuais são as pessoas que reivindicam o reconhecimento social e legal para o gênero oposto do sexo de seu nascimento.

As transformistas, afirma Benedetti (2005), priorizam um feminino que prima por se aproximar o máximo possível das qualidades culturalmente atribuídas à mulher, de acordo com o padrão heteronormativo. Segundo o dicionário transgênero⁴, os membros dessa tribo costumam se considerar como uma classe totalmente à parte dentro do mundo da travestilidade, sendo constituída, basicamente, por pessoas que se consideram atores profissionais e que não apresentam nenhum tipo de desconforto de gênero. Apenas se travestem para ganhar a vida no palco, representando papéis de mulher em peças teatrais, dublagens, *sketches* e *shows* de *stand-upcomedy*.

Já a construção das *Drag Queens* é explicada por Gadelha (2008). O autor argumenta que elas podem ser percebidas como personagens criados com traços femininos exagerados (amapô), caricatos e, até mesmo, andróginos.

Pintados, travestidos e adornados às mil maneiras muitos dos corpos dessas personagens se apresentam como verdadeiros artefatos rizomáticos. Em tais corpos quase tudo pode ser traçado: animalidade, feminilidade, masculinidade, etc. O corpo de uma drag pode ter asas como as de um dragão; possuir seios; exibir chifres; seus olhos podem ser marrons, vermelhos, violetas ou de qualquer cor; seus cabelos são de perucas cujos fios podem mostrar diversas cores, texturas e tamanhos; suas vestimentas (sempre femininas) estão mais próximas de fantasias carnavalescas; e seus pés se apresentam calçados em sapatos, botas ou sandálias de saltos elevadíssimos. Tais personagens sempre possuem nomes femininos e apresentam modos de andar, falar e gesticular diferentes daqueles exibidos por seus intérpretes. (GADELHA, 2008, p. 1).

A partir da produção de *performances* em seus corpos, os indivíduos transgêneros indicam a igualdade e a diferença como termos de uma mesma

anatomia sociológica e reafirmam signos de uma identidade minoritária. E esses signos de pertencimento potencializam a construção de políticas de afirmação de identidades, as quais, por sua vez, dentro da reivindicação de políticas públicas para a comunidade LGBTQI+⁵ ajudam a garantir políticas específicas para grupos sociais que necessitam de uma atenção diferenciada.

No entanto, na perspectiva aqui adotada, a identidade

[...] emerge, não tanto de um centro interior, de um "eu verdadeiro e único", mas do diálogo entre os conceitos e definições que são representados para nós pelos discursos de uma cultura e pelo nosso desejo (consciente ou inconsciente) de responder aos apelos feitos por estes significados, de sermos interpelados por eles, de assumirmos as posições de sujeito construídas para nós. (HALL, 1997, p. 26).

O processo pelo qual os indivíduos são interpelados é tão variado que não é possível classificar identidades do tipo fixas. Assim, travestis e transexuais são termos que não implicam definições “fechadas”, pois, com relação ao processo de constituição das suas subjetividades, nem mesmo os transgêneros conseguem se definir precisamente (JAYME, 2001). O que há são diversos signos de pertencimento, expressos pela linguagem corporal em performances tais como as de *Drag Queens* que, muitas vezes, se misturam nas posições de sujeito adotadas pelos indivíduos em suas vidas pessoais, em meio a muitas tensões, identificações, recusas ou negociações.

A performance drag em um espaço de sociabilidade gay

Conforme Bourdieu (2011), diferentemente do preconceito racial, cuja origem se situa naquilo que está marcado na pele e nos traços físicos dos indivíduos, os homossexuais são marcados por uma diferença que pode ser ocultada ou não. Para eles é possível ocultar a *performance* social que é marcada por estigmatizações. A violência simbólica, que é a opressão que pode legitimar a violência física, só aparece quando se reivindica a visibilidade.

Conforme Sedgwick, para os não-heterossexuais, “o espaço para simplesmente existir” é “atingido, pelos dois lados, pelos vetores de uma exposição

ao mesmo tempo compulsória e proibida” (SEDGWICK, 2007, p. 24). Compulsória, na medida em que, em diversas situações sociais, é cobrado que se identifiquem como *gays*, como uma forma de demarcar a sua diferença perante uma sociedade que não os reconhecem como sujeitos. E, proibida, quando lhes é cobrado que não se identifiquem. Dependendo da conjuntura ou da situação, os valores sociais heteronormativos podem levar as forças sociais a cobrarem, ora uma invisibilidade, ora uma visibilidade dessas identidades sexuais.

Assim, a existência de espaços como o *Workroom*, onde é possível que essa visibilidade seja exercida publicamente de forma socialmente aceita e legitimada, agrega um valor simbólico positivo para a vida privada. Nesse sentido, o *Workroom*, um espaço de sociabilidade que investe na manifestação política da diversidade de gênero, representa um espaço público de pertencimento identitário. Na medida em que este lugar reivindica visibilidade para signos não-binários de gênero, agrega valores simbólicos positivos para estes signos, que podem interpelar e produzir subjetividades. Diferentes indivíduos reunidos através de elementos estéticos similares, uma mesma ideologia ou um sentimento moral e uma experiência de pertencimento a opressões em comum, articula o que pode ser chamado de um estilo de vida em torno de um território simbólico.

Durante o período das observações dessa pesquisa havia, ao todo, 25 artistas *Drags*, que se revezavam durante o mês para fazer os *shows*. No início de cada mês elas recebiam uma escala. Geralmente, cada uma era escalada duas vezes por mês, totalizando quatro *shows* a cada mês. Nenhuma relatou obter sustento da prática artística. Pelo contrário, foi relatado que os gastos com as montagens e produções para os *shows* se equiparavam aos cachês recebidos. E, todo dinheiro ganho com as apresentações, era reinvestido na própria arte da produção das *Drags*, para comprar e construir as roupas, os adereços, as maquiagens, etc., o que levava as *Drags* a trabalharem em outros setores durante o dia, para poderem se sustentar.

Assim, desde os primeiros dias, evidenciou-se que as *performances Drags* apresentadas não tinham como objetivo a subsistência material, mas, sim, uma importância e eficácia simbólica.

A performance drag como uma experiência de liminaridade

A noção de drama social, inspirada na obra de Max Gluckman (1911-1975), é um conceito central na teoria de Victor Turner. A ideia básica é a de que os diversos rituais sociais reforçam os valores sociais que integram a sociedade, concepção já defendida desde Durkheim. O símbolo, colocado em ação por meio de rituais, pode funcionar como agente de unidade social e de integração do indivíduo na comunidade. No entanto, é importante salientar o papel do conflito e da contradição nos processos estudados por Turner, que marca um rompimento com o que estava consolidado com o estruturalismo. Para Turner, se toda sociedade institui normas sociais, existem conflitos entre os processos de individualização e as estruturas e normas sociais dominantes. E, é por meio dos “dramas sociais”, conceito que se refere ao processo da ação social, que os indivíduos superam essas ambiguidades, criando a possibilidade de não corresponderem às normas em funcionamento na sociedade.

Assim, para Turner (2013), os símbolos evocados nos rituais assimilam normas sociais com estímulos emocionais, não sendo identificados pelos indivíduos como regras puramente imperativas que lhes são impostas, mas servindo como indicadores de normas, relações de poder e instituições nas suas operações concretas, em processos sociais. Através da manifestação de certas dramatizações do social, eles representam, em alguns momentos, a possibilidade da abertura ou inconclusão dessas normas.

Essa teorização se revela, assim, produtiva para a análise de categorias sociais marginalizadas, cujo reconhecimento não condiz com as normas sociais dominantes. E permite analisarmos a montagem da *Drag* como uma forma de *performance*-ritual que permite a indivíduos de diversos tipos - mas que têm em comum o intenso conflito em suas trajetórias sociais com as normas de gênero dominantes - expressar ou dramatizar rupturas a essas normas. No sentido da teoria de Turner (2013), a *performance Drag* atua como um ritual social que media a dimensão conflitiva que, em uma sociedade com norma de gênero binárias, se instaura entre a vida desses indivíduos e as estruturas sociais.

Na observação desta pesquisa constatamos que a estética *Drags* não eram criações inteiramente individuais ou inovadoras, mas se referenciavam em modelos historicamente construídos. As temáticas dos *shows*, por exemplo, eram inspiradas

em diversas referências artísticas, que podiam ser pessoas, celebridades, um período histórico – como os anos 70, um estilo como o teatro musical. Estes modelos remetem a símbolos de gênero.

De acordo com Green (2000), as casas de espetáculos, os teatros, os blocos de carnaval e os concursos de beleza e de fantasia se constituíram historicamente como espaços favoráveis para a construção da visibilidade das homossexualidades ou *performances* de gêneros não heterossexuais ou não binárias, tais como travestis, etc. Além disso, estes espaços permitiram que estas manifestações aparecessem como experiências com *status* social.

Assim, a *performance* no sentido teorizado por Turner (2013), é entendida no sentido estrito do termo, em sua especificidade, como essas formas particulares de apresentações rituais ou artísticas. Mas, ela se intersecciona com aquilo que Butler (2017) chama de *performance* de gênero, entendida em seu sentido amplo, como o processo através do qual algo se apresenta a outras pessoas, referindo-se às estratégias que envolvem comportamentos e atitudes adotadas por indivíduos generificados. Neste caso, é o conjunto de estratégias de indivíduos não-heterossexuais ou de gêneros não binários diante de uma sociedade que sobre eles estabelece preconceitos sociais.

O conceito de “liminaridade” é outro ponto proveitoso na teoria de Turner (2013). Segundo o autor, a liminaridade diz respeito à fase intermediária, presente nas *performances*-rituais de várias culturas, em que as normas sociais são temporariamente suspensas, podendo ser questionadas, entrarem em crise, ou podendo permanecer as mesmas. Turner entende a liminaridade como uma condição social passageira vivenciada por sujeitos temporariamente *outsiders*, que atravessam as margens, ou seja, os limites da estrutura social.

Segundo Turner (2013), na fase “liminar” os indivíduos estão em transição, “morrendo” para renascer como algo novo e reintegrado à estrutura. Eles abandonam suas posições ou papéis sociais anteriores e ocupam um meio-termo onde não possuem uma categoria socialmente tão integrada à estrutura social. O que define a liminaridade é, paradoxalmente, a indefinição pela qual os indivíduos passam com relação à sua posição de sujeito.

Durante as observações, essa dimensão ritual ficou bem evidente na prática da *performance drag*, com a presença dos mesmos estágios que Turner (2013) observou

nos rituais de povos tradicionais. Por exemplo, embora houvesse um palco, onde aconteciam os *shows*, as *Drags* começavam a *performar* ao lado do bar, em um estúdio preparatório de descaracterização do estado cotidiano. Em algumas pesquisas sobre a temática, é observado que essa etapa de transformação começa, ainda, no camarim.

A *performance Drag* é, assim, um *performance* limiar, na medida em que, após a fase inicial da montagem, cria o reconhecimento social de outra subjetividade, diferente da construída no cotidiano, como foi possível perceber pelas falas da *Drag B.L.*:

A construção da persona da minha *Drag* acontece no ato de se maquiar no camarim. A gente brinca que “ela está descendo”, que “está vindo”, que “incorporamos”. Falo coisas no palco que não teria coragem de falar, se não fosse por meio dela [de sua drag]. (B. L.).

Quando tratamos especificamente de transexuais, transformistas, transgêneros ou travestis, estamos lidando com pessoas que, em sua vida cotidiana, se sentem em “corpos estranhos”, corpos que a sociedade heteronormativa e cisnormativa não reconhece como aceitáveis. Que tensionam as representações simbólicas binárias de gênero, transitando entre *performances* de masculino e de feminino. E, a partir disso, a ação de subir no *Dark Room* palco para dançar travestido de – ou com alguns elementos do – “feminino”, adquire um significado liminar ainda mais potente.

É possível encontrar isso nesse texto escrito por um sujeito de pesquisa:

Contrariando a física, dois corpos ocupam o mesmo espaço. No mesmo espaço há dois corpos. Ele e ela. Debaxo das camadas de Eva, Tiffany e Madison há outros três corpos que ali só pele se apresenta. Cada uma com seus corpos plurais. É a partir do corpo delas que o meu se liberta. Vejo nelas um pouco de nós à mesa. Liberdade em movimentos musicalmente sincronizados. Ela gira o punho e estala os dedos e ao invés de me despertar, me leva a um imaginário mais profundo. De uma hipnose que eu não quero acordar. É lá que ela se sente segura. É lá que eu me sinto seguro. É ali que ficamos. O movimento da dança dela se estende ao meu. Meus braços levantam obedecendo a mágica do vogue ritmado pelos cabelos que chicoteiam o ar. A liberdade da dança nos cai bem. Em tempos de represália, onde ter um corpo livre é raro, ter dois é ser rainha”. (Texto escrito por Júlio Quadros Martins, em 19/05/2019).

Em alguns casos, segundo Turner (2013), a condição de liminaridade não se dá necessariamente de forma transitória, relacionando-se com certos modos de vida

alternativos à estrutura social, ou ao modo de vida hegemônico. Os agrupamentos desses tipos de indivíduos são chamados por ele de *communitas*. A opção por usar o termo “*communitas*” ao invés de “comunidade” se dá pelo fato de que, para Turner (2013), o grupo ao qual ele se refere define-se, antes, pelas relações sociais de seus membros, do que pela territorialidade ocupada, característica normalmente associada à ideia de comunidade.

A ideia de *communitas* aparece quando nos debruçamos sobre a prática da *performance Drag Queen*, por jogar com uma dramatização que posiciona o indivíduo em uma condição liminar de sujeito, identificando-o com um conjunto de símbolos culturais que transgridem, parodiam ou desconstroem as normas hegemônicas de gênero da sociedade.

Em uma das observações, a artista que se apresentava estava quase nua, expostando à plateia um corpo gordo. Após finalizar o seu *show*, ela pegou o microfone e fez uma fala sobre a importância da aceitação de todos os tipos de corpos. Criticou os padrões de beleza socialmente impostos e repugnou qualquer tipo de gordofobia⁶. E agradeceu à família, que estava presente no bar, por aceitá-la como ela é.

Quando essa temática apareceu no *show*, percebemos o sentimento de pertencimento a uma *communitas*, a uma comunidade transgressora ou que resiste a normas. Essa artista, provavelmente, já havia sofrido gordofobia em sua trajetória de vida. O ato político nessa *performance* foi além do gênero, com a preocupação consciente de interseccionar a luta contra vários tipos de preconceitos. Assim, foi observado que, além das barreiras sociais e culturais que advêm das normas de gênero, que atuam diretamente na produção de preconceitos sociais sobre o ser *Drag Queen*, pode haver também intersecções com outras categorias sociais, para além do sistema sexo-gênero.

A construção do capital cultural e do *habitus drag*

A construção de *Drag Queens* exige investimento de tempo e energia para produzir as roupas, para montar as temáticas e para a aquisição das práticas e saberes envolvidos na arte de se montar⁷. Para fazer a discussão sobre este investimento, elencamos três conceitos de Pierre Bourdieu (2011) – o conceito de

capital cultural, o capital corporal e o *habitus* – para explicar essas ações. É importante lembrar que Bourdieu é um autor estruturalista e que a perspectiva de gênero, aqui adotada, é pós-estruturalista. No entanto, como observa Sartin (2011), o pós-estruturalismo não abandona o pensamento sobre a estrutura, apenas o estabelece em outros termos.

No que tange ao primeiro conceito – capital cultural – é “uma expressão cunhada e utilizada por Bourdieu para analisar situações de classe na sociedade. De certa forma, o capital cultural serve para caracterizar subculturas de classe ou de setores de classe” (SILVA, 1995, p. 24).

O conceito de capital cultural pode existir sob três estados: objetivado, institucionalizado e incorporado. O estado objetivado se refere aos

[...] bens culturais, tais como esculturas, pinturas, livros, entre outros a fim de possuir os bens econômicos na sua materialidade. Mas, para que aconteça a apropriação simbolicamente destes bens, é necessário possuir os instrumentos desta apropriação e os códigos necessários para decifrá-los, ou seja, é necessário possuir capital cultural no estado incorporado. (NASCIMENTO; AFONSO, 2011, p. 103).

No meio do universo draguístico, as condições de adquirir os figurinos, as roupas, as maquiagens e os modos de se montar como *drag* podem estar vinculados ao estado objetivado. Já, o estado institucionalizado, se refere aos títulos obtidos como a vitória em concursos e a indicação para prêmios.

O estado incorporado engloba as referências culturais, o domínio maior ou menor da língua e os conhecimentos considerados apropriados e legítimos (NASCIMENTO; AFONSO, 2011). Esse estado se relaciona com o modo de falar utilizado pelas travestis, o *Pajubá*⁸; no entanto, outras categorias da comunidade LGBTQI+ também utilizam esta denominação. As *Drags* utilizaram o *Pajubá* em alguns *shows*, para distinguir se a pessoa sabia ou não essa linguagem, de modo a revelar se ela fazia parte do universo LGBTQI+ ou não. Se a pessoa entendesse o que estava sendo dito, subentendia-se que o sujeito fazia parte da comunidade, se não, o mesmo era classificado não pertencente aquele meio, provavelmente julgando-o como heterossexual. Além da linguagem verbal, a linguagem corporal também está

ligada ao estado incorporado. Produzindo o que podemos chamar, aqui, de capital corporal.

É importante salientar que os três estados pertencentes ao capital cultural - objetivado, institucionalizado e incorporado - podem estar diretamente ligados ao mecanismo de reprodução das classes sociais (SILVA, 1995). O capital corporal também. Nesse sentido, Barbero González (2005, *apud* JANOWSKI; MEDEIROS, 2018), reforça que o conceito de capital corporal está intimamente relacionado com uma forma de capital cultural, visto que é socialmente construído e intimamente ligado às condições materiais do coletivo cultural e da existência individual. Já Medeiros (JANOWSKI; MEDEIROS, 2018) corrobora, indicando:

Bourdieu utiliza a noção de capital corporal, afirmando que as propriedades corporais podem funcionar como capital para obtenção de lucros sociais, para conceder à representação dominante do corpo um reconhecimento incondicional. (JANOWSKI; MEDEIROS, 2018, p. 288).

Assim, a obtenção desse capital específico está condicionada à incorporação significativa de conteúdos que podem gerar comportamentos, percepções, atitudes e transformações que ficam impressas no corpo (JANOWSKI; MEDEIROS, 2018). Dessa maneira, “o capital conquistado pode auxiliar o indivíduo nas conjugações e fazê-lo galgar posições em um determinado espaço social” (JANOWSKI; MEDEIROS, 2018, p. 288).

Nas observações realizadas, a presença de técnicas de teatro e dança em muitas *performances* ficaram evidenciadas, o que denota um investimento no treinamento dessas práticas, para a obtenção de um capital corporal que resulte em *status* social. Mas, essas técnicas, embora enriqueçam as *performances*, não eram consideradas fundamentais pelos sujeitos que frequentavam o *Workroom*. Muitas das *Drags* não tinham experiências prévias em teatro ou dança, e obtinham reconhecimento social do público e das outras *Drags* que frequentavam o local, utilizando outros caminhos ou meios para construir o seu repertório corporal performático.

Isso remete ao terceiro conceito de Bourdieu (2011), o *habitus*. Para Janowski e Medeiros (2018), o corpo seria a manifestação do *habitus* em que as escolhas das

práticas corporais e o desenvolvimento das habilidades motoras contribuem para “moldar os corpos conforme as classes sociais revelando o esquema corporal como depositário de toda uma visão do mundo social e de pertencimento a um grupo social” (JANOWSKI; MEDEIROS, 2018, p. 285). Setton (2002) corrobora a análise, argumentando:

Habitus não pode ser interpretado apenas como sinônimo de uma memória sedimentada e imutável; é também um sistema de disposição construído continuamente, aberto e constantemente sujeito a novas experiências. Pode ser visto como um estoque de disposições incorporadas, mas postas em prática a partir de estímulos conjunturais de um campo. É possível vê-lo, pois, como um sistema de disposição que predispõe à reflexão e a uma certa consciência das práticas, se e à medida que um feixe de condições históricas permitir. (SETTON, 2002, p. 64-65).

Desse modo, o conceito de *habitus* articula-se ao conceito antropológico contemporâneo de projeto de vida, definido como: “a conduta organizada para atingir finalidades específicas” (VELHO, 2008, p. 101). Pois, este refere-se ao tipo de ação, até certa medida consciente, com vistas à construção de um “eu” social, mas que não pode ser visto como um fenômeno puramente individual e, sim, elaborado dentro de um campo de possibilidades, que é cultural.

Butler (2017) prefere não utilizar a noção de projeto, quando trata da construção do gênero na vida social, mas, sim, o termo estratégia. Pois, afirma que o gênero, em nossa cultura, produz normas compulsórias e uma ilusão de “natureza” que oculta as próprias operações simbólicas e discursivas dessas normas. Neste sentido, a noção de projeto não parece adequada, visto que ele se refere ao nível de decisão mais consciente, como o gênero se configuraria de forma mais inconsciente, como uma “estratégia de sobrevivência em sistemas compulsórios” (BUTLER, 2017, p. 240-241).

Para Setton, “*habitus* é um instrumento conceitual que auxilia a apreender uma certa homogeneidade nas disposições, gostos e preferências de grupos e/ou indivíduos produtos de uma mesma trajetória social” (SETTON, 2002, p. 64). Bourdieu o entende como o “conjunto de ações reiterativas que agem como uma força, conduzindo corpos, disciplinando ações, engendrando performances e, portanto, valores” (AMARAL; MONTEIRO; SOARES, 2017). Nesse sentido, Setton (2002) argumenta:

Habitus surge então como um conceito capaz de conciliar a oposição aparente entre realidade exterior e as realidades individuais. Capaz de expressar o diálogo, a troca constante e recíproca entre o mundo objetivo e o mundo subjetivo das individualidades. Habitus é então concebido como um sistema de esquemas individuais, socialmente constituído de disposições estruturadas (no social) e estruturantes (nas mentes), adquirido nas e pelas experiências práticas (em condições sociais específicas de existência), constantemente orientado para funções e ações do agir cotidiano. / Pensar a relação entre indivíduo e sociedade com base na categoria habitus implica afirmar que o individual, o pessoal e o subjetivo são simultaneamente sociais e coletivamente orquestrados. (SETTON, 2002, p. 63).

De forma similar, Velho argumenta que “a noção de projeto procura dar conta é da margem relativa de escolha que indivíduos e grupos têm em determinado momento histórico de uma sociedade” (VELHO, 2008, p. 110).

Segundo Butler (2017), para que o corpo seja reconhecido como signo cultural, ele deve obedecer a certas possibilidades historicamente construídas de comportamento e de ação corporal. Assim, tanto o *habitus* e o projeto coexistem juntamente com a estratégia, que é um conceito proposto pela autora para se referir ao nível não-racional, não-intencional, da *performance* de gênero. Já o *habitus* e o projeto se referem aos níveis de racionalização sobre as formas de intervenção sobre o próprio corpo, com vistas a controlar a sua apresentação dentro da sociedade, mas com liberdade muito relativa.

Na medida em que existe esse nível de investimento, até certo ponto racionalizado e consciente para a obtenção de técnicas corporais da cena, para incrementar esse capital corporal *Drag* e que isto está ligado a um *ethos*, a um projeto de vida, mas também às estratégias de sobrevivência às normas compulsórias de gênero, podemos dizer que a *performance Drag* borra as fronteiras entre o artístico e o social, entre a *performance* de gênero como funcionalidade e a *performance* de gênero como identidade. Pois, enquanto arte, ela agrega, constrói ou até mesmo copia *habitus* e capitais corporais que esses indivíduos também performam – no sentido do gênero como atos performativos de Butler - na sua vida quotidiana, fora do palco.

Essa articulação entre arte e vida social se dá, em grande medida, na *performance Drag*, pelo caráter ritualístico e liminar produzido na experiência obtida a partir da operação desse *habitus*. Pois, de acordo com Oliveira (2016):

O ato de se montar deixa de estar restrito a uma atuação profissional e torna-se uma práxis política de insubordinação dos corpos às normas vigentes. A montagem expressa uma insatisfação acerca das imposições do gênero e da identidade enquanto atributos inflexíveis. (OLIVEIRA, 2016, p.36).

O *Rupaul Drag Race* e a resignificação da *Drag Queen*

De acordo com Scott (1995), os símbolos culturalmente disponíveis que evocam representações de masculinidade e feminilidade são um dos quatro elementos que compõem o gênero. Até aqui, abordamos a *performance Drag* como um constructo histórico impregnado por um imaginário de transgressão às normas hegemônicas de gênero, que manipula, satiriza, subverte e até inverte os arranjos convencionais para estes símbolos, permitindo, no palco, atos performativos diferentes daqueles que os indivíduos são obrigados, muitas vezes, a adotarem na sua vida cotidiana. Vimos que, para isso, é preciso investimento na aquisição de capitais corporais, para produzir um *habitus Drag*. E que esse investimento se intersecciona com a construção do gênero como *performance* e posição identitária, nos projetos de vida pessoal.

Mas, para analisar como as referências simbólicas de gênero são colocadas em operação em uma *performance* específica, como a *Drag Queen*, não basta apenas explicar a lógica cultural que motiva as ações performativas, seja no palco ou na vida cotidiana. É necessário, também, teorizar sobre o processo através do qual esses símbolos ou categorias de percepção do mundo são significados e se materializam em práticas sociais. Sendo assim, nessa seção, apresentaremos as reflexões, resultantes das observações, sobre as diferenças que percebemos entre diferentes gerações de *Drag Queens*.

O fenômeno *Drag*, outrora restrito ao meio *underground* LGBTQI+, tem sofrido popularização recente nos meios midiáticos, a partir de um programa de TV intitulado *RuPaul Drag Race*⁹, do artista RuPaul¹⁰. O show se coloca na vanguarda de um momento histórico de valorização positiva da estética *Drag*, construindo um elo entre ela e os espectadores, ao humanizá-la, retratando as alegrias e dores que existem por trás da cena. Mas, este também fez com que a estética adquirisse novos significados para as novas gerações, transformando-a em um fenômeno de celebridades *pops* (CANEDO, 2015; OLIVEIRA, 2016).

Conforme Green (2000), Gadelha (2008) e Mesquita (2011), uma das características históricas do fenômeno *Drag* foi o mecanismo social do “amadrinhamento”. Ele consiste em “um parentesco sócio afetivo estabelecido entre uma transformista ou uma *dragqueen* experiente e reconhecida entre o público e os profissionais das casas de *shows* especializadas em exibir suas performances, e uma iniciante, que almeja aprender a manipular o seu corpo através da montagem” (MESQUITA, 2011, p. 1). Gadelha argumenta que “essa iniciação ocorre sempre que algum agente procura uma *Drag* experiente nas técnicas referentes ao ato de ‘montar’ para que esta o ensine a ‘montar’ e utilizar o corpo” (GADELHA, 2008, p. 2). Quando isso acontece, se houver consentimento de ambas as partes, é comum que a *Drag* preceptora se torne “mãe” da pessoa iniciada.

Uma vez que esse parentesco social-afetivo foi estabelecido, a “filha” recebe o sobrenome *Drag* da “mãe” de montagem. Se alguma *Drag* não se monta como deveria, ou seja, não está de acordo com o esperado, seja por estar bela ou pelos modos de agir sua mãe é alvo de críticas e é questionada quanto à sua competência em criar seus “filhos” (GADELHA, 2008).

O “amadrinhamento”, isto é, a aquisição de um *habitus Drag* vinculado à escolha de uma “mãe” simbólica, sem parentesco genético real, constituiu, por muito tempo, uma característica dos processos sociais produtores de *Drag Queens* no meio *underground* LGBTQI+. De acordo com Green (2000), há indícios, também, de que outros transgêneros e/ou homossexuais, por trás da produção das casas noturnas de *shows*, amadrinharam artistas, sem serem necessariamente *Drag Queens*. Mas, isto constituiu exceção à regra.

A pesquisa evidenciou que, antes do programa de *RuPaul Drag Race*, os processos de amadrinhamento eram muito mais significativos para a construção do estilo de vida *Drag* os modos de se fazer/ser uma artista *Drag* em Porto Alegre. O público e as pessoas que performavam *Drags* não tinham uma referência midiática para constituir os seus modos de ser *Drag*. Eles eram constituídos de outras formas, a partir das experiências e propostas das *Drags* locais e por outras *Drags* que viessem fazer *shows* na cidade. Porém, as *Drags* não tinham a mesma visibilidade social que possuem hoje.

Várias *Drags*, de geração mais velha, afirmaram que este *reality show* foi muito importante para aumentar a visibilidade *Drag*. Que, antes do programa, elas eram

muito malvistas pela sociedade. Existia um forte preconceito até mesmo no meio Gay, que as associava a Travestis e que, simultaneamente, associava estas à prostituição e a um estilo de vida imoral. E, agora, elas são mais reconhecidas, respeitadas e o número de *Drags Queens* aumentou.

Constatamos que a valorização e aceitação da estética *Drag* não foi acompanhada, na mesma medida, pela diminuição desse preconceito contra Travestis. O programa ajudou a diminuir o preconceito com relação às *Drags*, porém, dentro do registro de uma distinção e diferenciação hierárquica entre *Drags* e Travestis. Marcar uma distinção social e moral entre Travestis e *Drag Queens*, pareceu, em muitos momentos, constituir um valor importante para o público gay que assiste os *shows* no *Workroom*. E também para uma boa parte da geração mais nova de *Drag Queens* que lá se apresentam.

Em uma das observações, um dos homens gays que constituía o público da casa e que assiste o *RuPaul Drag Race* comentou, de modo pejorativo, que “as *Drags* que não tem um trabalho artístico desenvolvido, que apenas dublam, e algumas vezes dublam mal, **mais se parecem com Travestis do que com *Drags*** (grifo nosso). Só sobem no palco, dublam, fazem carão e batem cabelo”.

Entre as *Drag Queens*, percebemos diferenças geracionais nos modos de (re)significar a *performance Drag*. Essas diferentes recepções do imaginário e da simbologia que permeiam a *performance* cultural *Drag* configura, na prática, situações conflitivas. Citamos, como exemplo, o que observamos em uma noite, quando havia, em uma mesa, um público composto por outras *Drags*, mas que estavam “desmontadas”. Ao final da apresentação do *show*, a artista, que estava se apresentando pela primeira vez, fez um agradecimento especial para a sua “mãe” e, no meio de sua fala, fez uma piada chamando-a de “Travesti”. Ficou nítido o incomodo de sua “mãe” sobre o emprego do termo. E, embora possa ter sido uma brincadeira, evidenciou-se certa tensão.

Estigmatizar as Travestis pode representar a busca por um capital simbólico, por um prestígio e por um status social maior dentro do espaço estudado. Como observa Woodward (2014), toda identidade social institui-se a partir da diferenciação. E, esse mecanismo de instauração da diferença para poder afirmar uma identidade, é a origem de muitos preconceitos sociais. Em vista disso, é preciso evidenciar, então, no ato das categorizações que podem existir dentro do universo LGBTQI+, a

diferenciação simbólica, e muitas vezes hierárquica, existente entre as próprias categorias LGBTQI+.

Essa relação conflituosa entre essas duas dimensões da lógica Trans, as *Drag Queens* e as Travestis, é um mecanismo já observado em outros contextos de relações de gênero. Como as identidades de gênero são posições de sujeito, os indivíduos que as ocupam podem assumir, em maior ou menor grau, formas de cumplicidade com as normas hegemônicas, mesmo quando não as cumprem em sua totalidade. Sendo assim, mesmo sujeitos excluídos e marginalizados da ordem social podem excluir outros, na medida em que adotam formas de viver o gênero, referenciadas em alguns dos elementos que essas normas enunciam. Assim, há sempre mais de uma representação de gênero, disputando a hegemonia, em cada sociedade. E as representações hegemônicas são produzidas, simultaneamente, com representações de identidades subordinadas (CONNEL, 1995; KIMMEL, 1998).

Na atual etapa do capitalismo, no entanto, o horizonte de referências culturais é midiaticado, e as construções identitárias são atravessadas pelas tecnologias da informação e da comunicação. A crescente midiaticação das relações sociais leva a ressignificações de *performances* culturais forjadas nas lutas políticas por reconhecimento social, como a *performance Drag Queen*. Em um cenário de referências simbólicas permeado pela onipresença dessa cultura midiática, percebemos a permanência de representações hegemônicas de gênero, de corpo e de sexualidade.

Algumas *Drags*, mesmo as mais jovens, seguem acreditando que essa performance serve para desestabilizar, criticar, questionar e desacomodar o que está sendo imposto socialmente. Outras significam-nas, apenas, como forma de visibilização do seu “eu” social, individual, sem tanta ênfase no aspecto da intersecção entre várias lutas por reconhecimento, contra vários tipos de preconceitos sociais. Por exemplo, algumas *Drags* de gerações mais velhas relataram que muitas *Drags* mais jovens, que estão dentro do padrão de beleza socialmente aceito, do corpo magro, *performam* apenas com o objetivo de serem apreciadas e consideradas bonitas, sem questionarem esses mesmos padrões ou o fato de eles serem construídos dentro de lógicas que fundam relações de opressão dentro da sociedade.

Um dia, em uma conversa com uma *Drag* mais experiente, ao final da noite, ela destacou diferenças entre as *Drags* que se montam desde antes da estréia do

programa *RuPaul Drag Race*, para as que começaram a se montar após as exibições do programa. De acordo com seu relato:

Parece que as mais antigas tinham uma preocupação maior com seus discursos, com a busca pelo respeito a diversidade. Muitas das drags que vieram após o programa se preocupam apenas em estar bonitas. Estar drag vai além de ser bonita, é necessário reconhecer a importância de poder ser quem se quer ser. (DRAG B. L., CADERNO DE CAMPO, 2019).

Ela citou, como referências que a ajudaram a compor a sua *persona* Drag, várias artistas mais velhas e falou sobre a importância do processo de amadrinamento. Mas, também reconheceu o *RuPaul Drag Race* como algo que influenciou na constituição da sua *Drag*. No entanto, ela defendeu que “é preciso respeitar as Drags e as Travestis mais velhas. Elas abriram espaço para nós estarmos aqui. O mais importante quando subimos no palco não é o ser [*Drag*], mas o estar ali. Muitas outras abriram esse caminho. Eu sempre falo isso, no camarim, para as que estão começando” (B. L.).

A performance *Drag Queen*, enquanto agente de desestabilização do modelo heteronormativo e binário de sociedade, adquire diferentes graus de significação, para diferentes sujeitos sociais. Discursos voltados para uma conscientização política, no sentido da aceitação de todas as diferenças, seguem ocorrendo nesses espaços. Mas, o recorte geracional delimita alguma fronteira. A aquisição de capital cultural e o investimento na produção de um *habitus Drag* que, em gerações anteriores, permanecia atrelado a um projeto de vida articulado a processos políticos mais coletivos, parece estar sendo ressignificada nas gerações atuais. O que parece evidenciar que, em certa medida, a difusão da estética *Drag* a partir de um modelo proposto por um programa midiático, reforça o comportamento individualista na vida privada e indiferente na vida coletiva, dificultando a forja de identidades coletivas preconizada por militantes de movimentos LGBTQI+s.

Considerações finais

O estudo de grupos socialmente marginalizados é de extrema relevância quando a tais minorias é, muitas vezes, negado o *status* de membros de uma

sociedade. Olhar para os corpos de *Drag Queens* e imaginar grandes artistas, não é o pensamento convencional. O preconceito social é responsável por isso. Ele se modifica, transforma-se, enraíza-se, ofusca-se e reaparece a todo instante. Nesse sentido, com esse artigo, pretendemos contribuir para ampliar a compreensão sobre o fenômeno *Drag Queen*.

Os resultados demonstraram que a principal motivação para *performar* os *shows de Drags*, no local observado, advém da vontade de visibilizar uma estética identitária relacionada a estilos de vida minoritários. E, com isso, reivindicar algum tipo de reconhecimento social para certos signos de gênero.

Percebemos que, seja de forma mais consciente e racionalizada, entendidas como manifestações políticas no sentido ideológico formal, ou de forma menos racionalizada, como uma experiência emocional de pertencimento a uma *communitas*, as performances de *Drag* agregam sentidos sociais, éticos e estéticos de resistência política. Os modos de ser/estar *Drag* produzem um *habitus Drag*, um modo de ser, de pensar, de perceber e de agir *Drag*, que está articulado a tipos de *ethos*, de *projetos* de vida e *estratégias* de sobrevivência em uma sociedade com normas compulsórias de gênero. No entanto, essa articulação não ocorre de forma homogênea. Diferentes indivíduos atribuem à simbologia da *performance Drag* diferentes significados, ao se constituírem, através dela, como sujeitos sociais.

Também percebemos que ocorreram modificações nos modos de ser *Drag* nos últimos anos. E, essas modificações foram bastante influenciadas pelo surgimento do programa de *reality show RuPaul Drag Race*. O referido programa vem promovendo maior visibilidade, popularização e aceitação da comunidade *Drag*. E, a partir dele, outras formas de ser *Drag* estão surgindo, modificando os modos de ser e estar *Drag Queen* em Porto Alegre/RS.

O *reality show RuPaul Drag Race* proporcionou, por um lado, uma maior aceitação às *Drag Queens* por um público que antes não as aceitava, mas, por outro, as mudanças de posicionamento político com relação aos usos dessa estética. Para muitos sujeitos de pesquisa, a *performance Drag Queen*, que nasceu com um caráter espetacularizado, mas, ao mesmo tempo, de algum modo prático voltado para a contestação política de gênero, transformou-se em mero símbolo de disputa em termos de status sociais. E, nas falas de sujeitos de gerações mais velhas, foi possível perceber uma crítica aos indivíduos que, hoje, *performam* dessa forma mais

despolitizada, o que se evidencia, entre outras coisas, a certa padronização dentro de um modelo de beleza e também pela existência de preconceitos com relação às Travestis.

Ressaltamos que o nosso estudo se limitou a uma casa de *show* com um público de classe média. Suspeitamos que esse preconceito com Travestis possa estar relacionado ao contexto dessa classe social. Mas, não é possível afirmar isso com base, apenas, neste estudo. Destacamos a importância de outros estudos nesse campo para que tal dimensão possa ser melhor analisada. E, também, para que se possa desmistificar os preconceitos recorrentes, no senso comum, como a relação entre a prostituição e as transgeneridades, que ocultam ou ignoram as profundas desigualdades econômicas que ainda existem em nossa sociedade.

Notas

* Diego Ebling do Nascimento é professor da Universidade Federal do Tocantins (UFT). Mestre e licenciado em Educação Física pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL); Especialista em Dança e Consciência Corporal pela Universidade Gama Filho (UGF); em Artes Híbridas pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR); e em Docência do Ensino Superior pelo Instituto Tocantinense de Ensino Superior e Pesquisa (ITOP). É doutorando em Educação pela Universidade de Santa Cruz do Sul/RS (UNISC). E-mail: digue_esef@yahoo.com.br

** Giuliano Souza Andreoli é mestre em Pedagogia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Especialista em Pedagogias do Corpo, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Licenciado em Educação Física pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professor de Teoria da Dança no curso de Licenciatura em Dança na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, Unidade de Montenegro. E-mail: giuliano-andreoli@uergs.edu.br

*** Cristina Rolim Wolffenbüttel é pós-doutora, doutora e mestre em Educação Musical pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Especialista em Informática na Educação - Ênfase em Instrumentação, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Licenciada em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Coordenadora do curso de Especialização em Educação Musical na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, Unidade de Montenegro. Professora do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul. E-mail: cristina-wolffenbuttel@uergs.edu.br

1 Esta frase foi dita pela Drag L. B., durante uma conversa informal após o seu show.

2 De acordo com Jayme (2001) os travestis, transexuais, transformistas e dragqueens são sujeitos diferentes e querem demonstrar suas distinções, no entanto, em alguns momentos se unem em torno de uma única identidade: transgênero.

3 Queer pode funcionar como substantivo, adjetivo ou verbo, mas em qualquer caso se define contra o “normal” ou normatizador. [...] O termo descreve um leque diverso de práticas e prioridades críticas [...] do sistema sexo-gênero, estudos de identificação transexual e transgênero, de sadomasoquismo e de desejos transgressivos (SPARGO, 2006, p. 8-9).

4 Disponível em: <http://www.leticialanz.org/dicionario-transgenero>

5 Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Transgêneros, Queers e Intersexuais, o “+” é a forma de representação de outras possíveis identidades que poderão agrupar-se nas reivindicações comuns, visto que o gênero pode ser uma categoria em constante transformação. As travestis estão representadas pela letra “T” na sigla que é utilizada atualmente, as drags podem estar representadas tanto na letra “Q”, como no “+”.

6 Entendemos gordofobia como um sistema de opressão que se refere à discriminação que as pessoas gordas estão submetidas, desde humilhação, inferiorização, ridicularização, patologização e exclusão (PAIM, 2019, p. 2).

7 Entende-se por montagem (ou montaria) a transformação momentânea ou permanente do corpo, através de perucas, vestimentas, maquiagem, encheimentos e acessórios de variados tipos. Além disto, a montagem é caracterizada pela aquisição de trejeitos, estilos, tons de voz e posturas.

8 É uma linguagem adotada pelas travestis, que é utilizada pelas drags e por parte dos gays. Tem origem no Ioruba.

9 O RuPaul's Drag Race é um reality show de televisão, transmitido pela rede LOGO. O show é uma competição entre um grupo de drag queens que está competindo por uma série de prêmios e pelo título de America's Next Drag Superstar.

10 RuPaul Andre Charles, mais conhecido como RuPaul, é um ator, drag queen, modelo, autor e cantor americano, que tornou-se conhecido nos anos 1990, quando apareceu em uma grande variedade de programas televisivos, filmes e álbuns musicais. No Brasil sua fama aumentou após começar a apresentar o programa RuPaul's Drag Race.

Referências

ANDREOLI, Giuliano S. A técnica corporal na dança: redimensionamentos epistemológicos. **Revista Arte da Cena**, Goiânia, v.3, n.2, p.89-111, jul-dez, 2017.

ANDREOLI, Giuliano S. Dança, Gênero e sexualidade: um olhar cultural. **Conjectura**, v.15, n.1, jan/abr, 2010.

AMANAJÁS, Igor. Drag queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas. **Revista Belas Artes**, ano, v. 6, 2015.

BARRETO, Caroline. Moda e expressão sexual: um redesenho de si mesmo. **Anais do 2º colóquio de moda**. Salvador, 2006.

BENEDETTI, Marcos Renato. **Toda feita**: o corpo e o gênero das travestis. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

BENTO, Berenice. **O que é transexualidade**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BENTO, Carlos. **O gênero atuante**: a performance de gênero em The passion of new Eve and Goodnight Desdemona (*good morning Juliet*). Tese (Doutorado em Letras - Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 10ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: Feminismo e subversão da Identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 15ª ed. 2017.

CANEDO, J. *et al.* A construção de celebridades drags a partir de RuPaul’s Drag Race: uma virada do imaginário queer. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 38, 2010, Rio de Janeiro. **Anais**, São Paulo, Intercom, 2015.

CHIDIAC, Maria Teresa Vargas; OLTRAMARI, Leandro Castro. Ser e estar drag queen: um estudo sobre a configuração da identidade queer. **Estudos de psicologia**, v. 9, n. 3, 2004.

CONNEL, Robert W. Políticas de masculinidade. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v.20, n.2, jul/dez, 1995. p. 185-206.

DAL GALLO, Fábio. **A etnografia na pesquisa em artes cênicas**. *Moringa – Artes do Espetáculo*. João Pessoa, Vol. 3 n. 2 jul.-dez. 2012.

DICIONÁRIO TRANSGÊNERO. <<http://www.leticialanz.org/dicionario-transgenero/>> Acesso em: 10 mai. de 2013.

DONELAN, Kate. O drama da etnografia. **Urdimento, Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis: UDESC/CEART, v.1, n.10. dez. 2008.

FIGUEIREDO, Adrianna. Dos atos paradísticos: a execução da performance paródica na experiência da travestilidade. **Vivência**. n. 37, 2011.

FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade I**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

GADELHA, José Juliano. Performance e etnoestética: a montagem como ritual ou como nasce uma dragqueen. **Anais do Fazendo Gênero 8**: Corpo, violência e poder. Florianópolis, agosto de 2008.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

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

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, jul./dez., 1997.

JANOWSKI, Daniele Andrea; MEDEIROS, Cristina Carta Cardoso de. Corpo social e capital corporal: Considerações a partir da teoria sociológica de Pierre Bourdieu. **Problemata-Revista Internacional de Filosofia**, v. 9, n. 2, p. 283-293, 2018.

JAYME, Juliana Gonzaga. **Travestis, transformistas, dragqueens, transexuais: personagens e máscaras no cotidiano de Belo Horizonte e Lisboa**, 2001. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

JESUS, Jaqueline Gomes. Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos. **Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos / Jaqueline Gomes de Jesus**. Brasília, 2012. Disponível em: <http://www.diversidadesesexual.com.br/wp-content/uploads/2013/04/G%C3%8ANERO-CONCEITOS-E-TERMOS.pdf>. Acessado em: 07/04/2019.

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

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre a sexualidade Queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. 10 ed. Petrópolis, RJ. Editora Vozes. 2008.

MESQUITA, Marina Leitão. O amadrinhamento como forma de sociabilidade: uma análise antropológica de uma família dragqueen. In: **Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais: Diversidade e (Des)Igualdades**. Salvador, 2011.

MEYER, Dagmar E. Estermann. Gênero e educação: teoria e política. In: LOURO, Guacira Lopes; NECHEL, Jane Felipe; GOELLNER, Sylvania Vilodre (orgs.) **Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação**. 8° ed. Petrópolis: Vozes, 2012, p. 9-27.

MEYER, Dagmar. Teorias e políticas de gênero: fragmentos de história e desafios atuais. **Revista Brasileira de Enfermagem**, v.57, n.1, 2004.

MORENO, Newton. A máscara alegre: contribuições da cena gay para o teatro brasileiro. **Sala Preta**, v. 2, p. 310-317, 2002.

MOSTAÇO, Edécio. A arte da borboleta: do casulo ao vôo. **Fênix Revista de História e Estudos Culturais**, v.3, ano III, n.4, 2006.

NASCIMENTO, Diego Ebling do; AFONSO, Mariângela da Rosa. Corpos masculinos no ballet clássico: configuração das estratégias familiares. **Dialogia**, São Paulo, n. 14, p. 101-112, 2011.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. **Revista Estudos Feministas**, v. 8, n. 2, 2000.

NUSSBAUMER, Gisele Marchiori. Cultura e identidade gay: a diferença do múltiplo. **Anais do XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Campo Grande, 2001.

OLIVERA, Marco Antonio Galindo de. **“Nascemos pelados e o resto é Drag”**: subversões de gênero a partir de RuPauls Drag Race, 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Jornalismo) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.

PAIM, Marina Bastos. Os corpos gordos merecem ser vividos. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 27, n. 1, 2019.

ROCHA, Ana Raquel Coelho; DA ROCHA, Angela. Observação participante aplicada a pesquisas em marketing sobre turismo e lazer. **Caderno Virtual de Turismo**, v. 13, n. 3, 2013.

RODRIGUES, Carla. Performance, gênero, linguagem e alteridade: J. Butler leitora de J. Derrida. **Sexualidad, Salud y Sociedad-Revista Latinoamericana**, n. 10, p. 140-164, 2012.

SAMPAIO, Juciana de Oliveira. Gênero e sexualidade de travestis no Maranhão. **Anais da III Jornada internacional de Políticas Públicas**. São Luís, Maranhão, 2007.

SARTIN, Philippe Delfino. Sobre Liminaridade: relendo Victor Turner em Chave Pós-Estrutural. **Revista de Teoria da História**. Universidade Federal de Goiás. Ano 3, Número 6, dez/2011.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, v. 20, n. 2. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, 1995, p. 71-99.

SEDGWICK, Eve Kosovsky. A Epistemologia do Armário. **Cadernos Pagu** (28), janeiro-junho, 2007, p. 19-54.

SEFFNER, Fernando. Cruzamentos entre gênero e sexualidade na ótica da construção da(s) identidade(s) e da(s) diferença(s). Anais: **II Seminário Corpo, Gênero e Sexualidade**: Problematizando práticas educativas e culturais. FURG/UFRGS, 2005.

SILVA, Gilda Olinto do Valle. Capital Cultural, Classe e Gênero em Bourdieu. **INFORMARE** - Cad. Prog. Pós-Grado Ciolní, v.I, n.2, p.24-36, jul./dez. 1995.

SPARGO, Tamsim. **Foucault e a Teoria Queer**. Coleção Encontros Pós-Modernos. Tradução Vladimir Freire – Rio de Janeiro: Pazulin; Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2006.

TURNER, Victor. **O processo ritual: estrutura e anti-estrutura**. Tradução: Nancy Campi de Castro e Ricardo A. Rosenbusch. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

VENCATO, Anna Paula. Fora do armário, dentro do *closet*: o camarim como espaço de transformação. **Cadernos Pagu** [online], n. 24, 2005.

VIEIRA, Giovana Leite; BRAGA, Lucas Antônio; MOLINA, Anelise Wesolowski. A Influência de RuPaul’s Drag Race na percepção das identidades Drag Queens. In: I Aquenda de Comunicação, Gêneros e Sexualidades, 2019, Porto Alegre. **Anais do I Aquenda de Comunicação, Gêneros e Sexualidades**, 2019.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. 14ª ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2014.

Recebido em: julho de 2019.

Aprovado em: setembro de 2019.