

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

Samira Cristina Silva Pereira

PERFORMANCE DRAG EM TEMPOS DE PANDEMIA

Juiz de Fora
2024

Samira Cristina Silva Pereira

PERFORMANCE DRAG EM TEMPOS DE PANDEMIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pósgraduação Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora, à obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Francisco Pérez Reyna

Juiz de Fora

2024

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Pereira, Samira.

PERFORMANCE DRAG EM TEMPOS DE PANDEMIA / Samira Pereira. -- 2024.
108 f. : il.

Orientador: Carlos Francisco Pérez Reyna
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, 2024.

1. Antropologia Digital. 2. Gênero. 3. Internet. I. Reyna, Carlos Francisco Pérez , orient. II. Título.

PERFORMANCE DRAG EM TEMPOS DE PANDEMIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pósgraduação Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora, à obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Aprovada em _____ de _____ de 2024

BANCA EXAMINADORA

Doutorado em Multimeios pela Universidade Federal de São Carlos –
Orientador Prof. Dr. Carlos Francisco Pérez Reyna
Universidade Federal de Juiz de Fora

Doutor em Antropologia Social pelo Museu Nacional/UFRJ – Raphael Bispo dos Santos
Universidade Federal de Juiz de Fora

Doutor em Sociologia e Antropologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro –
Antonio Cerceira Pilão

Juiz de Fora
2024

RESUMO

Este trabalho tem como foco compreender quem são as *Drag Queens* em tempos de pandemia. Ao entender quem são e o que significa ser *Drag* para elas, passamos a investigar como constroem sua produção *Drag* e publicam isso no *Instagram*. Este estudo adota os postulados de Victor Turner (1974) sobre a estrutura e antiestrutura na sociedade contemporânea. A antiestrutura é uma ausência de normas sociais, onde as *communitas* surgem como espaços de liberdade criativa. As *Drag Queens* são consideradas nesta pesquisa como *outsiders*, transitando entre os âmbitos da estrutura e antiestrutura. Este estudo visa entender por que e como as *Drags* migram dos palcos para o *Instagram*, e quais são os comportamentos *liminóides* nessa rede social. A metodologia adotada é híbrida, utilizando abordagens como etnografia digital, observação participante, entrevista semiestruturada, história oral, análise imagética e análise de conteúdo. Este estudo busca bases empíricas para entender como quais são condutas surgem a partir da utilização do *Instagram*.

Palavras-chave: *Instagram*. Etnografia. *Drag Queen*.

ABSTRACT

This study focuses on understanding who Drag Queens are in times of pandemic. By comprehending who they are and what it means to be Drag for them, we investigate how they construct their Drag production and publish it on Instagram. Additionally, this study adopts the postulates of Victor Turner (1974) on structure and anti-structure in contemporary society. Anti-structure is an absence of social norms, where *communitas* emerge as spaces of creative freedom. Drag Queens are considered outsiders, navigating between the realms of structure and antistructure. This study aims to understand why and how Drags migrate to Instagram, and what liminoid behaviors exist on this social network. The methodology adopted is hybrid, using approaches such as digital ethnography, participant observation, semi-structured interviews, oral history, imagnetic analysis, and content analysis. This study seeks new empirical foundations to understand how new behaviors emerge from the use of Instagram.

Keywords: Instagram. Ethnography. *Drag Queen*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – <i>Instagram</i> Guélika (<i>out Drag</i>)	44
Figura 2 – <i>Instagram</i> Plutonna (<i>out Drag</i>)	46
Figura 3 – <i>Instagram</i> Kaila (<i>out Drag</i>)	49
Figura 4 – <i>Instagram</i> Fedra (<i>out Drag</i>)	54
Figura 5 – <i>Instagram</i> Kimberly (<i>out Drag</i>)	59
Figura 6 – <i>Instagram</i> Medu Zaa (<i>out Drag</i>)	62
Figura 7 – <i>Instagram</i> Guelika Cyber (<i>on Drag</i>)	44
Figura 8 – <i>Instagram</i> Plutonna (<i>on Drag</i>)	75
Figura 9 – <i>Instagram</i> Kaila (<i>on Drag</i>)	77
Figura 10 – <i>Instagram</i> Corrida das Drags	79
Figura 11 – <i>Instagram</i> Fedra (<i>on Drag</i>)	91
Figura 12 – <i>Instagram</i> Kimberly Cox (<i>on Drag</i>)	93
Figura 13 – <i>Instagram</i> Medu Zaa (<i>on Drag</i>)	95
Figura 14 – <i>Instagram</i> Jady Jay (<i>on Drag</i>)	97

INTRODUÇÃO.....	6
METODOLOGIA	12
CAPÍTULO I: O “SER” <i>DRAG QUEEN</i>	19
1.1 Contexto histórico dos estudos de gênero	19
1.2 Teorias <i>Queer</i> , generificação e performatividade	23
1.3 A experiência <i>Drag Queen</i> dentro da teoria butleriana.....	38
CAPÍTULO 2: A ESTRUTURA E O REAL: Quem são os interlocutores desta pesquisa?.....	42
2.1 <i>Drag Queen</i> Guelika Cyber.....	44
2.2 <i>Drag Queen</i> Plutonna	46
2.3 <i>Drag Queen</i> Kaila.....	50
2.4 Página Corrida das Drags.....	52
2.5 <i>Drag Queen</i> Fedra	54
2.6 <i>Drag Queen</i> Kimberley Cox.....	60
2.7 <i>Drag Queen</i> Medu Zaa	63
2.8 <i>Drag Queen</i> Jady Jay	66
CAPÍTULO 3: A ANTIESTRUTURA E O DIGITAL: As <i>Drag Queens</i> no <i>Instagram</i>	70
3.1 Capturando Significados: A Imagem na construção do conhecimento social.....	70
3.2 Imagens que falam: metodologias para explorar pesquisas visuais.....	71
Considerações Finais.....	100
Bibliografia.....	104

INTRODUÇÃO

Esta é uma dissertação abordando questões de gênero no ciberespaço. Buscamos investigar e compreender a problemática em torno da seguinte questão: qual é o impacto do espaço virtual e das redes sociais (em especial, do *Instagram*) na percepção das *Drag Queens* brasileiras a respeito de suas performances, em um contexto pandêmico, onde a vida off-line e nos palcos teve de ser evitada por questões de saúde pública (i.e., o isolamento social de quase dois anos, 2020 e 2021). Para responder essa questão central, utilizaremos a metodologia que Hine (2012) chamou de “Etnografia Virtual”¹ em um primeiro momento. O intuito de nossa pesquisa é destacar e colaborar com as áreas de estudos de Antropologia Digital, visto que se trata de uma área ainda não consolidada, principalmente, quando diz respeito à etnografia² realizada em ambiente *on-line*.

Incorporando a abordagem metodológica delineada por Hine (2000), em capítulos posteriores, buscaremos compreender as narrativas e perspectivas das participantes a partir de suas próprias interpretações, em linha com a proposta de Geertz (1973). Paralelamente, exploraremos também a imagem por meio da análise de discurso e análise de imagens, adotando as diretrizes metodológicas estabelecidas por Bardin (1977). Dessa forma, a Antropologia Digital emprega um novo método que não é prescrito como uma receita, mas sim adaptado para permitir a análise de dados em face das mudanças tecnológicas e do contexto específico abordado, conforme será detalhado ao longo desta pesquisa.

Em sua obra “*Virtual Ethnography*”, publicada em 2000, Christine Hine compreende a *Internet* por meio de dois vieses: i) como um local ou um ciberespaço em que a cultura é constituída e, por outro lado, ii) como um artefato cultural em que

¹ A propósito disso, a autora Keti J Ward (1999) foi uma das precursoras na busca pelo entendimento das comunidades *on-line*. Ward (1999) defendia o emprego do termo “*ciber ethnography*” para designar o método mais adequado na compreensão de fenômenos sociais em redes sociais virtuais. Esse tipo de pesquisa na *Internet* pode assumir rótulos diversos, tais como: “etnografia digital” (MURTHY, 2008), “etnografia virtual” (HINE, 2000), “cibernetnografia” (ROBINSON; SCHULZ, 2009), “discurso-etnografia *on-line* centrada” (ANDROUTSOPOULOS, 2008), “etnografia da *Internet*” (BOYD, 2008; SADE-BECK, 2004), “etnografia na *Internet*” (BEAULIEU, 2004), “etnografia de espaços virtuais” (BURREL, 2009), “pesquisa etnográfica sobre a *Internet*” (GARCIA *et al.*, 2009), “etnografia relacionada à *Internet*” (POSTILL; PINK, 2012) e “netnography” (KOZINETTS, 2009). Cf. VARIS, 2014. Nesta pesquisa, adotamos o termo “etnografia digital”.

² É importante frisar que não se trata do primeiro contato com esse método. Em 2018, na graduação de Ciências Sociais da Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL-MG), tive a oportunidade de ter os primeiros contatos com essa metodologia, que se tornou o foco do meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC).

a *Internet* é tomada enquanto um produto da cultura, com objetivos e propriedades distintas, conforme o contexto inserido. A autora apresenta os distintos desafios dos etnógrafos que trabalham com atividades virtuais em um panorama mais geral, buscando distinguir a etnografia *para, de, na e através da Internet*. Neste trabalho, focamos na etnografia realizada *na Internet*, a fim de atentar para os detalhes, ao enfatizar os novos usos e as apropriações que os atores sociais realizam, ao se atualizarem via redes virtuais.

Dessa maneira, conforme o método fornecido pela Antropologia Digital, buscamos compreender *quem* são as *Drag Queens* desse contexto específico de pandemia a partir de suas próprias narrativas. Nossas interlocutoras são as seguintes: Guelika Cyber (@guelikacyber), Plutonna (@plutonna_), Kaila (@theonlykaila), Corrida das Drags Brasil (@corridadasdragsbrvirtual), Fedra (@fedra.x), Kimberly Cox (@queenkimberlycox), Medu Zaa (@meduzaadrag) e Jady Jay (@newageofjade).³ Elas podem ser interpretadas como figuras "públicas", que, por meio da incorporação de signos, constroem uma nova identidade para os seus corpos. A este respeito, Joseylson Fagner Santos (2012) aponta que esse corpo *Drag* é híbrido, pois é composto por uma justaposição de signos que incorpora gestos e comportamentos femininos. Dessa forma, o corpo *Drag Queen* confunde as fronteiras, embaralhando símbolos e normas de gênero. Ainda segundo Santos (2012), ao desconstruir essas normas, as *Drag Queens* constroem um espetáculo por meio da linguagem teatral, a qual chamaremos nesta dissertação de *performance*.

Cabe ressaltar que a *performance Drag* é intrinsecamente ligada à prática da montagem. Nosso objetivo é compreender essa prática, que consiste na técnica corporal adotada por algumas pessoas para se transformarem em *Drag Queens*. Esta técnica envolve características distintivas, tais como maquiagem elaborada, perucas, trajes extravagantes, uso de meias-calças, depilação, calçados de salto alto, entre outros rituais e artifícios, todos direcionados à construção da identidade *Drag*.

No tocante à montagem, a autora Rafaela Oliveira Borges (2021) afirma que, para além de vestimentas e maquiagens, o processo é muito mais elaborado e complexo. A *Drag* fabrica um novo comportamento e uma nova atitude, incorporando trejeitos, andares e falas. Assim, ao assimilar comportamentos femininos em espaços

³ A divulgação destes respectivos perfis de redes sociais foi autorizada por cada uma das interlocutoras, tendo em vista que a visibilidade é importante para as mesmas. Assim sendo, esta publicização visa também a disseminação de suas respectivas performances.

públicos, ela rompe com as fronteiras de gênero e, ao desvincular-se das normativas sociais, ela é apontada, por vezes, como “desviante” e “transgressora”. O caráter pejorativo dessas designações ocorre à medida que elas, as *Drags*, desprezam um dos principais pilares da normatização da vida dos indivíduos e das sociedades, a saber, a regulação de sexo-gênero-sexualidade (LOURO, 2004).

Ao mencionar o caráter pejorativo, vale destacar que, na grande maioria das vezes, as *Drag Queens* são olhadas por uma perspectiva limitada e reducionista, na qual parte da sociedade procura enquadrá-las em esquemas rasos e preconceituosos, julgando que o suposto objetivo final de uma *Drag Queen* seria parecer uma mulher cisgênero. Contudo, para muitas *Drags*, a montagem e a performance estão muito além disso, buscando legitimar e subverter a cópia do feminino. Segundo Louro (2004), na verdade, trata-se de uma *subversão*, de modo que, ao construir sua “imitação” do feminino, uma *Drag Queen* pode ser revolucionária, sendo assim “[...] uma personagem estranha e desordeira, uma personagem fora da ordem e da norma”, provocando “[...] desconforto, curiosidade e fascínio” (LOURO, 2004, p. 20), isto é, caracterizando-se propriamente como um *outsider*, como diria o antropólogo Victor Turner (1974), autor a ser destacado mais adiante. De fato, a *Drag Queen* inspira-se ao olhar para comportamentos, atitudes e vestimentas femininas. No entanto, ela não opera uma mera imitação: o que ela faz é, conforme Louro (2004), apresentar uma *paródia de gênero*.

Em consideração às especificidades das *Drag Queens*, ao assumirem características subversivas, elas tornam-se as interlocutoras ideais de nossa presente pesquisa, pois, na medida em que ficam à margem das normativas de gênero alicerçadas pela estrutura social, elas estabelecem um movimento de entrada e saída nesse local de *antiestrutura*, de uma maneira temporária, tal como o conceito utilizado por Turner (2012) já nos aponta. Segundo esse antropólogo, a ideia de antiestrutura tem de ser pensada em oposição à *estrutura social*, a qual corresponde às normativas e às condições que regem a sociedade, comumente efetivadas por meio de papéis sociais, condições, classes, convenções, hábitos e etc. Para o autor, “[...] toda capacidade humana é aprisionada nessas poucas limitações, nesses quartos abafados” (TURNER, 2012, p. 242). Assim, ao sair de tais quartos, isto é, dos papéis impostos pela estrutura social, há uma ampliação de possibilidades

ocasionada pela dissolução das normativas. É válido ainda ressaltar que tal rompimento ocorre por um período determinado. Ao deixar de admitir condições prestabelecidas, o sujeito ou o grupo ingressa em um limbo social temporário, uma vez que adotará novas normativas, posteriormente. Para Turner (2012), existe um movimento dialético entre *estrutura* e *antiestrutura*, de modo que essa última se constitui como um intervalo, um hiato entre as reincorporações das normas.

Por conseguinte, com essa saída temporária da estrutura, determinado grupo ou indivíduo rompe com os seus *status*, os seus direitos e os seus deveres, ingressando em um período de *antiestrutura*, isto é, de dissolução de regras. Diz-se que, nesse momento, tais agentes migram temporariamente para uma *communitas*. Turner adota a palavra latina “*communitas*”, referente à comunidade, para explicar esta modalidade de relação social que corresponde a uma área de vida em comum, na qual os sujeitos ingressam a partir da *antiestrutura*. Visto que a *antiestrutura* é caracterizada pela dissolução das normas, entende-se por *communitas* a comunidade de pessoas que, ao quebrarem determinadas regras, agrupam-se a partir da fuga da *estrutura*. Dessa forma, é possível dizer que as *communitas* são abstratas, correspondendo a um conjunto de ideias, de capacidades criativas (e não de regulamentos) incorporadas por um grupo. Em síntese, conforme Turner:

A espontaneidade e imediatidade da *communitas*, opondo-se ao caráter jurídico e político da estrutura, podem raramente ser mantidas por muito tempo. A *communitas* em pouco tempo se transforma em estrutura, na qual as livres relações entre os indivíduos convertem-se em relações, governadas por normas, entre pessoas sociais (TURNER, 1974, p. 161).

Além disso, o autor aponta três formas distintas de *communitas*: i) espontânea, ii) ideológica e iii) normativa. O primeiro tipo refere-se a uma dissociação dos papéis sociais operada em âmbito subjetivo e pessoal. Ou seja, refere-se ao momento em que os indivíduos desprezam brevemente alguma categoria que rege as relações intersubjetivas que lhes cabem, por exemplo: a classe social, o status, o sexo, as castas, dentre outras distinções. Já a segunda forma pode ser compreendida como a descrição das interações que ocorrem na *communitas* espontânea. Nesse caso, a *communitas* ideológica procura dar nome e fazer registro, descrevendo as interações que se formam a partir dos encontros gerados na *communitas* espontânea. Por último, a *communitas* normativa corresponde a um momento de liberdade e de mudança, o qual reinventa novas ferramentas do pensamento ou faz emergir novas emoções.

Diante do exposto, cabe ressaltar que neste trabalho adotamos o terceiro tipo de *communitas*, visto que ele caracteriza uma alteração no comportamento e na forma de se pensar. Assim sendo, adequando-se aos objetivos de nossa pesquisa, essa forma evidencia a dissolução das normativas de gênero operadas pelas *Drag Queens*, de modo que tal agrupamento se efetiva com a liberdade criativa implicada na formação de uma personagem ou de uma identidade distinta daquela que o subsidiário (criador) possui.

Antes de relacionar especificamente os conceitos de Victor Turner às *Drag Queens*, vale ressaltar que Turner foi influenciado pelo trabalho do antropólogo franco-holandês Arnold Van Gennep (1873 – 1957). Este último, ao construir diversas etnografias, abordou os *ritos de passagem* em sociedades antigas de menor escala. Gennep identificou categorias de ritos específicos, denominados por ele como os *ritos de passagem*.⁴

Anos mais tarde, ao se debruçar sobre a obra de Van Gennep, Turner propôs uma releitura dos arquétipos dos *ritos de passagem*. Ele buscou investigar os símbolos em movimento e em ações, ao olhar para estados intermediários ou para contradições. Assim, o autor chama a atenção para a generalidade na estrutura processual dos ritos, não restringindo tais categorias às interpretações exclusivas dos rituais tribais.

Nesse cenário, Turner se dirige a outros tipos de rituais e de sujeitos, não limitando seu campo de observação. Para o autor, há indivíduos que operam rituais fora da estrutura social. Tais agentes encontram-se à margem da estrutura, de tal forma que apresentam dissonância em relação às normas, criando assim seus próprios ritos e protocolos. Gera-se, portanto, o conceito de *liminaridade*, isto é, a situação em que se encontram os *outsiders*, os sujeitos ou grupos que transitam entre os limites dados pela estrutura/antiestrutura. De acordo com Turner (2012),

A liminaridade envolve uma sequência complexa de episódios no espaço-tempo sagrado e pode, do mesmo modo, incluir eventos subversivos e lúdicos (ou jocosos). Os fatores da cultura estão isolados, pelo menos é possível fazer isso com símbolos multivocais (isto é, com a ajuda de símbolos-veículos - formas sensorialmente perceptíveis) como [...] imagens,

⁴ Os ritos de passagem, para Van Gennep, podem ser divididos em três fases: I - ritos de separação, II - ritos de margem e III - ritos de agregação. Ao realizar tal divisão, o autor busca compreender como é o funcionamento destes ritos. A primeira fase se relaciona com algum modo de mudança, podendo ser: de lugar, de Estado, de idade, de status social, etc. A segunda fase corresponde ao local onde o sujeito passa a se afastar de determinado grupo, ingressando em um limbo social. Já a terceira e última fase é efetivada pela reincorporação de uma estrutura social. Cf. VAN GENNEP, 1978.

pinturas, danças, etc., que são suscetíveis não de um único significado, mas de muitos. Os fatores ou elementos da cultura são recombinações em número muitas vezes grotescos, porque são variados em termos de possibilidade ou fantasiados no lugar de combinações experienciadas - assim um monstro disfarçado pode combinar características humanas, animais e vegetais de modo 'inatural', enquanto que as mesmas características podem ser diferentemente, mas igualmente 'inaturalizadas', combinadas numa pintura ou descritas em um conto. Em outras palavras, as pessoas liminares 'brincam' com os elementos familiares e os desfamiliarizam. Portanto, as novidades emergem das combinações sem precedentes dos elementos familiares (TURNER, 2012, p. 223).

Ora, não é precisamente isso o que fazem as *Drag Queens*? Elas combinam e recombinações símbolos multivocais (i.e., vestimentas, maquiagens, trejeitos, dança, etc.) por meio de formas sensorialmente perceptíveis (i.e., cores, texturas, sons, etc.), de maneira intensa, ampliando e, ao mesmo tempo, subvertendo as configurações normalmente experienciadas. Em suma, os elementos que normatizam e normalizam as práticas de sexo-gênero-sexualidade são articulados por elas de maneira subversiva, fazendo emergir novas formas de expressão e de identidade. Com isso, podemos facilmente substituir o termo "pessoas liminares" por *Drag Queens*, afirmando que, nas palavras de Turner, elas "[...] brincam com elementos familiares e os desfamiliarizam", de modo que "[...] as novidades emergem das combinações sem precedentes dos elementos familiares" (TURNER, 2012, p. 223).

A partir da curiosidade para entender o universo das *Drag Queens*, isto é, das *outsiders* ou daquelas que fogem às normas da estrutura social, surgiu nosso problema geral de pesquisa: qual é o impacto do espaço virtual (em especial, do *Instagram*) na percepção de certas *Drag Queens* brasileiras a respeito de suas *performances*, em um contexto pandêmico, onde a vida presencial e nos palcos reais teve de ser evitada por questões de saúde pública (i.e., o isolamento social de quase dois anos, 2020 – 2021)? Além disso, outras questões orbitam em torno desta primeira: como ocorreu a adaptação neste espaço, uma vez que nem todas as *Drags* são nativas digitais? Em que medida o potencial subversivo da *performance Drag* pôde persistir, se isso ocorreu? Podemos pensar em uma rede social enquanto um palco virtual? Sustentamos a hipótese de trabalho segundo a qual o *Instagram* afeta a maneira pela qual as *Drag Queens* compreendem a sua performance, conforme a sua adaptação no espaço virtual e a sua interação digital, sem romper, no entanto, com a sua característica subversiva, na medida em que a visibilidade essencial de *performances Drags* permanece no centro de suas manifestações e, inclusive, serve ainda de veículo à ampliação das redes de contatos por todo o país.

Por fim, é importante destacar que nossa pesquisa de campo foi iniciada em meio à pandemia global que teve início em 2020. Este contexto é fundamental para compreender e aplicar os conceitos de antiestrutura de Victor Turner (1974) em nossa pesquisa. Para além de tal crise sanitária, alia-se ainda uma crise política, em âmbito federal, em que age um desgoverno que prega não apenas um discurso negacionista, mas, sobretudo, um discurso de ódio. Tendo em vista esse pano de fundo, passamos a questionar se nossas interlocutoras se veem obrigadas a “existirem” no mundo virtual e como isto ocorre.

METODOLOGIA

Como mencionado anteriormente, as interlocutoras foram selecionadas durante o período da pandemia do vírus COVID-19. O isolamento sanitário inviabilizou a apresentação das performances de muitas *Drag Queens*, não somente brasileiras. Desse modo, aquelas *Drags* que, tradicionalmente, tinham como local de performance casas noturnas, bares, festas e eventos culturais, viram-se obrigadas a cumprir medidas de isolamento social. Nesse contexto, o ciberespaço pode ter se mostrado enquanto um dos caminhos alternativos, como, mais especificamente, o *Instagram*, ao apresentar novas possibilidades de renda ou/e de visibilidade. Para realizar esse acompanhamento dos perfis das *Drag Queens* no *Instagram*, a metodologia utilizada foi a etnografia digital, que, em um segundo momento, é combinada a análise imagética e a análise de conteúdo. Como resultado obtido, apresentamos uma mescla de duas metodologias que pretendem contribuir para o arcabouço teórico e metodológico da Antropologia Digital, em geral.

A análise imagética, também conhecida como análise de imagem, é uma abordagem metodológica que envolve a interpretação e o estudo de imagens visuais, como fotografias, pinturas, desenhos, entre outras formas de representação visual. Na Antropologia, essa técnica é frequentemente utilizada para compreender aspectos culturais, sociais e simbólicos de uma determinada sociedade ou grupo. Um autor importante que aborda a análise de imagem na Antropologia é Clifford Geertz. A obra de Clifford Geertz mais conhecida por sua abordagem interpretativa da cultura e por seu conceito de "descrição densa" é "*A Interpretação das Culturas*" (1973). Geertz é conhecido por sua abordagem interpretativa da cultura e por seu conceito de "descrição densa", que enfatiza a importância da observação detalhada e da

interpretação profunda dos fenômenos culturais. Em seu trabalho, Geertz defende a ideia de que as imagens visuais, assim como os textos escritos, podem ser lidas e interpretadas como textos culturais, carregando significados e símbolos que revelam aspectos da vida social e cultural de um determinado grupo. Assim, a análise imagética na Antropologia permite uma compreensão mais profunda da cultura visual e das práticas simbólicas de diferentes grupos humanos.

Já a análise de conteúdo, conforme delineada por Bardin em sua obra “Análise de Conteúdo” de 1977, apresenta-se como um pilar fundamental para a análise de dados textuais, fornecendo uma estrutura metodológica robusta e abrangente. Esta abordagem oferece uma compreensão sistemática e detalhada, abarcando desde os princípios básicos até técnicas avançadas de codificação e interpretação. Bardin (1977) ressalta a importância da sistematização e objetividade na descrição do conteúdo das mensagens, destacando que a análise transcende o conteúdo manifesto, englobando também aspectos formais e estruturais das mensagens. O processo de análise de conteúdo delineado pelo autor compreende várias etapas interligadas: iniciando-se pela descrição analítica, que consiste na sistematização objetiva do conteúdo das mensagens; em seguida, a interpretação busca atribuir significado às características identificadas durante a descrição analítica. Por fim, a inferência emerge como um estágio intermediário, permitindo ao analista deduzir conhecimentos sobre as condições de produção ou recepção das mensagens, com base nos indicadores identificados.

Ambas as metodologias, análise imagética e análise de conteúdo, oferecem abordagens complementares e enriquecedoras para esta pesquisa. Enquanto a análise imagética se dedica à interpretação e estudo de imagens visuais para compreender aspectos culturais, sociais e simbólicos, a análise de conteúdo proporciona uma estrutura sistemática para investigar e compreender o significado subjacente aos materiais textuais, conforme proposto por Bardin (1977). Ao integrar essas abordagens metodológicas, os pesquisadores podem aprofundar sua compreensão do objeto de estudo, enriquecendo a análise e contribuindo para um conhecimento mais completo e abrangente dentro de suas áreas de pesquisa. No contexto deste estudo, essa integração visa compreender as publicações realizadas pelas interlocutoras no Instagram, explorando tanto o conteúdo visual quanto o textual para uma análise mais abrangente e significativa.

Como alicerce para tanto, utilizamos os pressupostos de Christine Hine (2000) e de Claudia Pereira Ferraz (2019). Para esta última, a observação e a construção de uma pesquisa *on-line* possuem ferramentas que facilitam o progresso do pesquisador. Segundo a autora, desde o final dos anos 1990, já se investigavam os avanços tecnológicos da *Internet*. As pesquisas ocorreram mesmo antes da emergência das redes sociais, como *Facebook*, *Twitter* e *Instagram*.

Já Christine Hine (2000) é pioneira em estudos sobre etnografia no ciberespaço e se apropria do termo “etnografia virtual”. Hine (2015) busca ainda acompanhar os desenvolvimentos das tecnologias de comunicação em rede. Ao avançar em suas pesquisas, aos poucos, ela vai abandonando a terminologia “virtual”. Segundo Ferraz (2019), “[...] o abandono do termo veio por compreender a condição material da conexão *on-line* em mídias móveis” (FERRAZ, 2019, p. 53). Dessa forma, o termo “virtual” é bem empregado quando se trata de múltiplas plataformas. Ferraz (2019) ainda aponta que a palavra “virtual” representa algo “fora de moda”, por não abranger as demandas mais recentes dos estudos sobre interações *on-line*.

Não obstante, Hine (2015) assevera outro aspecto indispensável à potência da reflexão sobre o “digital”, quando ela reconhece a diversidade dos fenômenos digitais e suas diversas plataformas como múltiplos símbolos de temporalidades complexas e datadas, asseguradas pelas presenças de diversos grupos sociais. A autora destaca que, na *Internet*, há um “alto grau de flexibilidade interpretativa” (HINE, 2015), isto é, o contexto é o que possibilita debates e prolifera ideias em meio ao *on-line*. Diante disso, apresenta-se uma necessidade de explorar métodos inovadores e atualizados.

Todavia, ao explorar novos caminhos metodológicos, exigem-se atualizações e adaptações condizentes às novas configurações tecnológicas. Como exemplo, no que diz respeito aos estudos realizados nas redes sociais, Ferraz (2019) afirma que há necessidade de se analisar sempre os passos do próprio pesquisador, a fim de refletir sobre a sua própria conduta em meio ao campo digital. Não obstante, para construir esse tipo de etnografia é de suma importância que o investigador se atente à construção da sua identidade (de ator/pesquisador) no ciberespaço, destacando suas especificidades ou distinções durante a elaboração do seu trabalho, além de evidenciar para os interlocutores a sua situação de antropólogo.

Ao adentrar no caráter metodológico da investigação, seguimos também os pressupostos do autor Kozinets (2014). Dessa forma, buscamos construir e escrever um diário de campo a partir de nossas observações, anotações e análises daquilo que vimos em um ambiente *on-line*, em um determinado período de tempo, assim como procuramos destacar nossas percepções acerca das interlocutoras, em um terceiro momento, através de análises imagéticas. Kozinets (2014) denomina tal exercício intelectual de um *diário de imersão*, que corresponde a uma representação empírica e textual do etnógrafo digital. Além disso, o autor recomenda fortemente inserir na construção do diário capturas de tela (*screenshots*), quando se tratar de um campo visual, como o *Instagram*.

Faz-se necessário, dessa forma, apresentar o campo onde ocorre essa pesquisa, isto é, a rede social *Instagram*. De acordo com Montardo (2019), a rede social surgiu com o intuito de resgatar costumes dos antigos álbuns de fotografia, trazendo para a *Internet* a possibilidade de compartilhar instantes - futuras memórias - através de imagens. As publicações relatam, em geral, momentos triviais da vida cotidiana, bem como é recorrente o uso de fotos autorrepresentativas, as chamadas *selfies* - fotos que uma pessoa faz de si mesma, semelhantemente a um autorretrato. Desse modo, o *Instagram* é responsável por construir inúmeras experiências, especialmente aquelas que evidenciam práticas habituais ou representações próprias do “Eu”. À medida que esse conteúdo é publicado, permite-se o reconhecimento deste “Eu”, com aprovação e os comentários por parte de familiares, amigos e, até mesmo, desconhecidos. Esse fenômeno exhibe, portanto, uma recepção social por parte dos integrantes dessa rede. Segundo Sandra Montardo (2019), a dinâmica do *Instagram* é dada pelos seguintes elementos:

O *Instagram* é um aplicativo de rede social lançado em 2010 por Kevin Systrom e por Mike Krieger que permite o compartilhamento de fotografias e vídeos e a interação entre seus usuários por meio de comentários e de atribuição de *likes*. [...] O aplicativo é composto por perfil (informações básicas, número de seguidores, publicações realizadas), *feed* ou *timeline* (mostra publicação de contas seguidas), seção explorar (mosaico personalizado de fotografias, vídeos e histórias mais populares), seção atividade (registro de interações do usuário e das pessoas que seguem), histórias (fotografias e vídeos disponíveis por 24 horas), *Instagram Direct* (mensagens instantâneas privadas entre os usuários) e filtros e ferramentas de edição das fotos (MONTARDO, 2019, p. 173).

Ainda segundo Montardo, desde que foi vendido para o *Facebook*, em 2012, a plataforma passou por uma série de atualizações, apresentando transformações importantes nas suas estruturas tecnoculturais e econômicas:

Entre as principais atualizações, destacam-se: 1) possibilidade de postagem de vídeos de 15 segundos (atualmente, eles podem ter até 60 segundos) além de fotos em 2013; 2) *Instagram Direct* em 2013; 3) veiculação de publicidade, anunciada em 2013, e efetivada, no Brasil, em 2015; 4) alterações na ordem de apresentação de postagens no *feed* de notícias, privilegiando, não mais a ordem cronológica inversa, mas o histórico de interações entre os usuários envolvidos, em 2016; 5) mudança do logotipo em 2016; 6) disponibilização do recurso *Histórias*, em agosto de 2016, que permite que fotos e vídeos sejam dispostos em formatos de *slides* por apenas 24 horas (MONTARDO, 2019, p. 173-174).

Com tais inovações, o *Instagram* foi se consolidando também enquanto uma rede social encaminhada à divulgação comercial, valorizando e regulando o alcance das publicações. Nesse sentido, a inserção do *Direct Message (DM) - chat* que permite a comunicação direta entre dois ou mais perfis - instaura um canal de compartilhamento direcionado, aumentando não apenas a interação entre contas, mas o próprio fluxo e a amplitude dos conteúdos. Além disso, a introdução das publicidades evidencia o caráter mercantil do alcance das publicações, explicitando que a rede é, de fato, uma empresa que se ocupa em lucrar com a apresentação de anúncios. Por fim, o uso de algoritmos passou a reger a ordem das postagens, dispensando a ordem cronológica e adotando como critério o grau de interação entre os perfis, considerando previamente os conteúdos como mais relevantes ou menos relevantes. Nesse cenário, é possível que o *Instagram*, por meio de patrocínio, privilegie determinadas publicações, expondo-as artificial relevância no *Feed*, isto é, sem considerar o grau de interação entre o perfil que está vendo o conteúdo e o perfil que publicou tal conteúdo.

Em contrapartida, no que diz respeito às propriedades do *Instagram*, é importante ponderar que a plataforma submete todos os usuários às suas políticas de dados, sendo tais as condições prévias de utilização do aplicativo. No artigo “*Explicando melhor o funcionamento do Instagram*” (2021), publicado pela própria plataforma, Adam Mosseri indica que os denominados “*Termos de Uso*” têm o objetivo de manter os usuários em segurança, de modo que as suas violações implicam na exclusão das publicações ou mesmo no banimento das contas. Independentemente desses critérios regulatórios e mercadológicos, as publicações continuam, em geral, por relatar momentos triviais da vida cotidiana, bem como a expressar a autorrepresentação dos sujeitos. Por esses motivos, o *Instagram* é um

campo de estudos para averiguar não somente a identidade, mas os comportamentos *liminóides* das *Drag Queens*. Sabe-se que as *Drags* também articulam uma dinâmica econômica nas suas identidades e expressões. A título de exemplo, muitas trabalham com eventos culturais ou festas, performando em sua dupla definição da palavra: seja como atração artística, entretenimento ou recepção de cerimônias, seja como portfólio de trabalho, de modo a dar vazão à criatividade ou expor uma identidade específica, exercendo comportamentos *liminóides*,⁵ como afirma Turner (1974), autor mencionado anteriormente.

Ressaltamos que, certamente, a maioria das *Drags* já possuíam algum perfil no *Instagram*, até mesmo por motivos pragmáticos (estabelecer contatos, divulgar trabalhos, etc.). Não obstante, a construção da observação-participante se inicia com a utilização intensificada da plataforma, em decorrência do período pandêmico em agosto de 2020.

Uma vez que a pesquisa ocorreu no *Instagram*, utilizamos do próprio perfil da autora que vos escreve, cujo endereço é @samiracsp, não só para entrar em contato com nossas interlocutoras, mas para nos interligarmos de fato com o perfil de cada uma delas. Assim, passamos a segui-las, ao passo que algumas também seguiram de volta. Dessa forma, acompanhamos as publicações que elas postaram (seja no *Feed* ou no *Story*), assim como, em alguns casos, reagíamos com curtidas ou comentários; da mesma forma que algumas também o fizeram em nossas publicações. Dessa forma, como orienta Kozinets (2014), todo o contato e interações foram registrados em cadernos de campo armazenados no *Google Drive*, além das imagens e *prints* da tela, autorizados durante as entrevistas.

Esses registros e observações foram de suma importância para compreender as especificidades de cada interlocutora, que, por meio das publicações por nós acompanhadas, foram se determinando, tornando-se assim mais nítidas. Ressaltamos ainda que os registros e entrevistas foram autorizadas mediante um termo assinado por cada interlocutora, que concordou também com a gravação das entrevistas realizadas pela plataforma *Google Meet*. Com isso, pelo contato mútuo, conseguimos compreender melhor a personalidade de cada uma delas. Os contatos realizados com as interlocutoras foram sendo consolidados durante toda a pesquisa

⁵ Esse conceito foi utilizado por nós de forma não pejorativa, ressaltando apenas os comportamentos que fogem à norma, ao liberar as capacidades criativas.

e a etapa de aproximação das interlocutoras selecionadas vem a ser descrita nos próximos capítulos.

A seguir, apresentaremos os principais resultados da pesquisa realizada nesta dissertação. No capítulo imediatamente posterior a esta introdução, apresentamos o contexto histórico dos estudos de gênero, fundamentando a discussão nas perspectivas de Judith Butler, teórica de suma importância para essa área das ciências humanas, ao destacar a fundamentalidade das teorias *queer*, da generificação e da performatividade. Assim, formamos um alicerce sólido para a pesquisa, respaldado no que é ser *Drag* para os teóricos de gênero. A partir disso, passamos, no capítulo seguinte, a apresentar os relatos iniciais e as narrativas das interlocutoras, descrevendo a sua história e o que ser *Drag* significa para elas. Já no terceiro capítulo deste texto, investigamos a construção de uma análise imagética e análise de conteúdo de postagens no *Instagram*. Por fim, são divulgadas as conclusões obtidas por meio dessa pesquisa voltada a um fenômeno social em um campo digital.

CAPÍTULO I: O “SER” *DRAG QUEEN*

1.1 Contexto histórico dos estudos de gênero

O presente capítulo tem por objetivo analisar e refletir, por um lado, sobre o desdobramento histórico-conceitual das *Drag Queens* e como esse fenômeno sociocultural foi ao encontro de teorias críticas da segunda metade do século XX. Já, por outro lado, é também a nossa tarefa compreender como esse fenômeno da sociedade – até então, desconhecido no ambiente acadêmico – ganha expressão nas pesquisas científicas e filosóficas, a ponto de inverter o sentido *de* uma teoria que interpreta e explica a prática a uma prática que modifica e ressignifica a teoria. Dessa maneira, partimos de uma rápida contextualização de fatores sociais determinantes à intensificação dos estudos de gênero e de sexualidade nas universidades, para percorrermos uma série de conceitos e temas que nos auxiliam a compreender o que é ser *Drag Queen*, ou, antes de mais, em que consistem as Teorias⁶ *Queer*, à luz da filósofa estadunidense e professora do departamento de retórica e literatura comparada Judith Butler (Universidade da Califórnia). Com isso, é de nosso interesse traçar o que, nos dias de hoje, pode ser considerado constituinte do cânone conceitual de estudos de gênero e apresentar uma matriz de referência, seja de apoio ou de comparação, frente às diferentes entrevistas concedidas a esta pesquisa pelas *Drag Queens* brasileiras e usuárias de plataformas digitais.

Apesar de existir certo distanciamento entre a universidade e a sociedade civil, de maneira que muitos dos problemas no interior dessa última não sejam abordados pela primeira, não obstante, há interesses em comum a essas instâncias que, em momentos históricos determinados, torna-se impossível ignorá-los. Quer dizer, aquilo que ocorre de modo mais acentuado fora das instituições de ensino, na vida cotidiana e ordinária das pessoas, na maioria das vezes, implica em uma alteração do rumo das pesquisas na universidade, de maneira mais radical. Para elencarmos um caso que nos convém, foi o que aconteceu com o interesse acadêmico sobre os estudos de gênero e de sexualidade, na década de 1970 e 1980.⁷

⁶ A escolha de usar o termo no plural é para não ocultar o caráter diverso e, em alguns casos, conflitante que a teoria pode englobar.

⁷ Para o que se segue, tomamos como base os textos de Louro (2004); Santos, A. C. (2006); Franchini (2017); Jesus, C. C. de (2020); Miskolci (2009); Souza *et alii* (2018).

A primeira metade do século XX reconfigurou os costumes e os horizontes do modo de vida burguês e civilizado, proporcionando às mulheres acesso a empregos e tarefas antes majoritariamente masculinos, além de promover carreiras femininas na política, no exército, nas ciências e na universidade. Devido a essa originalidade histórica e mesmo sob pressão de movimentos políticos conservadores da época, vieram à luz pública distintas opiniões e projetos políticos feministas, os quais culminaram numa reformulação dos principais interesses e das ideias fundamentais do movimento. Esse distanciamento dos passos iniciais dados em décadas anteriores acarretou a segunda onda do feminismo, preocupada com a natureza ou a condição de ser mulher na sociedade. Esse movimento estendeu-se da década de 1950 até meados da década de 1990, introduzindo os debates em torno dos direitos reprodutivos das mulheres e sobre a sexualidade humana. Também denominado de “feminismo radical”, tal manifestação política indagava a respeito da essência ou identidade feminina, dos condicionantes específicos ao ser-mulher e de onde partiria a distinção de comportamento entre homens e mulheres, dando início, assim, aos estudos de gênero nas universidades.

Em outros termos, a segunda onda do feminismo circunscreve um profundo debate sobre gênero e sexualidade em meio a correntes teóricas conflitantes, tais como o essencialismo biológico e o construtivismo social. Pesquisas sobre o “gene *gay*”, os comportamentos “desviantes”, a história da sexualidade e da identidade de gênero, o tratamento dado às mulheres desde a primeira infância, as origens do hermafroditismo, entre outros temas, compuseram a conjuntura feminista no âmbito acadêmico. Por volta das décadas de 1970 e 1980, os estudos *gays* e lésbicos recebem maior destaque na intelectualidade, uma vez que o intercâmbio cultural internacional é facilitado via meios de comunicação e transporte, descortinando, assim, os temas *tabus* e, até então, propositalmente ocultados dos debates públicos. A investigação acerca da identidade homossexual é apreciada com mais honestidade e imparcialidade pela comunidade científica, de modo a revelar a pluralidade existente no âmbito da sexualidade humana. É sob este fundo histórico e *teórico* que a filósofa Judith Butler empreende os seus primeiros estudos acerca de gênero e sociedade. Por outro lado, de um ponto de vista dos fatos mais significativos da época, os anos oitenta também apresentaram o pânico social diante da epidemia de Síndrome de Imunodeficiência Humana (AIDS), transmitida pelo vírus HIV. Mais especificamente, a partir de publicações em jornais, no início da década, de que o grupo mais afetado

pelo vírus eram os homens da comunidade LGBTQIA+, houve a culpabilização generalizada e discriminada das vítimas nos anos seguintes, vindo de uma sociedade bastante hostil e intolerante a essa comunidade.

Em reação aos preconceitos sociais, à estigmatização, à negligência governamental, à falta de informação concreta e à desinformação coletiva da década de 1980 a respeito do que ofensivamente era chamado de “Praga Gay”, pesquisadores (as) e ativistas de movimentos sociais nos Estados Unidos se engajaram conjuntamente na compreensão desse fenômeno social de crise sanitária, com o objetivo de desmistificar as inverdades, tantas vezes repetidas nos discursos populares, e orientar tais discussões ao caminho seguro do pensamento secular e científico, coerente aos direitos humanos. Com esse horizonte em vista, para compreender um fenômeno de saúde coletiva que assola a população em diferentes dimensões da vida, os estudiosos introduziram nos debates públicos não apenas uma discussão objetiva a respeito do que é o vírus em questão, indagando acerca de como impedir a sua transmissão ou qual é o melhor tratamento dado à infecção, mas também esses especialistas proporcionaram um entendimento de quem são os sujeitos desse processo, independentemente de sua sexualidade. Ou seja, dessa maneira, foi aberto um caminho para que diversificados grupos sociais até então invisibilizados ganhassem um lugar próprio na esfera pública, desmistificando boatos maldosos, fruto de intolerância ou de desconhecimento.⁸

No enalço dessa trama e mediante certo interesse de parte da população sobre esses sujeitos *outsiders*, Judith Butler publica os seus estudos filosóficos e feministas acerca de formas de vida cuja sexualidade e referência comportamental diferem daqueles culturalmente aceitos na sociedade patriarcal e ainda fortemente religiosa. Mais especificamente, com o artigo intitulado *Os atos performativos e a constituição do gênero* (1988) e a famosa obra *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (1990), Butler inscreve-se como uma teórica política e social na linha do pós-estruturalismo contemporâneo. Através desses textos, as ideias como qual espécie de identidade descreve a subjetividade humana, o que é a generificação dos sujeitos, o mito da originalidade dos binômios de gênero, além de perspectivas contrárias face a relação entre o natural e o social são discutidos. Contudo, o tema

⁸ De modo geral, esse evento impeliu os estudiosos a trabalhar interdisciplinarmente a triangulação entre sexo biológico, gênero e desejo sexual. A sociedade já conhecia os sujeitos em questão, mas os desprezava e os invisibilizava, por preconceito ou incompreensão de quem são e ao que se propõem.

inovador aos estudos de gênero que esses escritos butlerianos abordam e que, sobretudo, interessa-nos no tocante a esta pesquisa sobre as *Drag Queens* em plataformas digitais, diz respeito a quem são os sujeitos *queer* e o que é, afinal de contas, a teoria *queer*, para a autora.

De modo preliminar, devemos compreender a história desse termo “*queer*”, tão debatido e recorrente na atualidade, delineando o caminho até ele ter se tornado uma descrição positiva de membros da sociedade, com a possibilidade de introduzir outros conceitos fundamentais da temática de gênero, para então o retomarmos em seu contexto mais apropriado. Antes de mais, deve ser ressaltado que uma das possíveis origens do termo “*queer*” encontra-se em um insulto cotidiano à comunidade LGBTQIA+ em meados dos anos sessenta, a partir do qual o termo foi apropriado e ressignificado por essa comunidade.⁹ Originalmente, quem fosse concebido enquanto “*queer*” era tomado por um ser “estranho”, “repulsivo” e “anormal”, quando não em uma ofensa sexista e depreciativa, como “bicha” ou “viado”. Perante esses casos, os movimentos *gays* e de libertação sexual modificaram o teor desse termo, com o intuito de discursivamente “despatologizar” a homossexualidade, tão menosprezada pela opinião pública, até então. Assim sendo, a noção *queer* passou a designar uma ampla rede de pessoas das mais diversas identificações de gênero e de sexualidade que, por desviarem da heteronormatividade dominante na sociedade ocidental, formam um universo sociocultural à parte deste último. Por uma via negativa, a partir desse momento, ser *queer* significa não ser membro da hegemonia, não ter os seus hábitos e costumes contemplados e estimados pela estrutura social. Já pela via positiva, ser *queer* é justamente manifestar um conceito em aberto e in(con)clusivo, uma forma de vida indefinida e dinâmica, porque tende, por sua vez, a considerar a alteridade do Outro e o fato de conviver em meio a sujeitos diferentes entre si. Nas palavras de Guacira Lopes Louro (2004),

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

⁹ De acordo com Souza *et alii* (2018), “o termo *Queer* surgiu há bastante tempo na Inglaterra, num lugar chamado ‘Queer Street’ (‘Avenida Queer’) que era, basicamente, um local onde haviam apenas pessoas não aceitas e discriminadas pela sociedade, LGBT’s e também por motivos diversos, como, por exemplo: prostitutas e devedores. Esse termo sempre teve o intuito de ofender os que fossem assim denominados” (SOUZA *et alii*, 2018, p. 2).

indecifrável. *Queer* é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina (LOURO, 2004, p. 7-8).

Ora, seguindo esse raciocínio, tal conceito é um termo abrangente que evidencia não meramente um fenômeno cultural de uma época determinada, mas serve de porta de entrada para uma discussão mais profunda acerca da noção de identidade social e corporeidade humana, ensejando, assim, um conjunto de teorias *queer*. No entanto, essas são definições preliminares do que “*queer*” vem a ser e podem não satisfazer a completude da ideia de teoria ou teorias *queer*, em geral. Com a finalidade de preencher essa lacuna, na próxima seção, analisemos alguns conceitos-chave butlerianos que nos permitem, então, tratar do nosso objetivo teórico em relação à experiência *Drag Queen* segundo os estudos de gênero. Diante das pluralidades e particularidades da pesquisa, foram necessárias abordagens e conceitos distintos, realizamos o esforço de entrelaçá-los construindo a pesquisa de forma que priorizasse as narrativas das interlocutoras. Ademais, Turner assumiu um lugar de destaque ao tomar seus postulados e conceitos como um dos alicerces da pesquisa.

1.2 Teorias *Queer*, generificação e performatividade

Os estudos de gênero articulam um conjunto de temas e conceitos que se ramificam a diferentes direções, de forma a tornar a disciplina cada vez mais difundida no ambiente acadêmico e com maior relevância ao conhecimento basilar esperado dentro das humanidades. Dentre essas ramificações, com Judith Butler as Teorias *Queer* obtiveram destaque ao lidar com questões não apenas pertinentes aos especialistas em assuntos de gênero e de sexualidade, mas também ao aprofundar a discussão, em um segundo plano, no interior da disputa entre o biologismo e o construtivismo social. Conceitualmente, a abordagem butleriana permite reinterpretar, de um ponto de vista pragmático, fenômenos linguísticos e sociais presentes na vida cotidiana dos sujeitos contemporâneos, organizando o debate complexo em torno da diversidade sexual e da generificação através de certas noções, como, por exemplo, o antiessencialismo, a subjetividade relacional, a corporeidade plástica, a performatividade de gênero e o reconhecimento social. Em conexão, essas noções compõem os pilares que sustentam a abordagem e a importância teórico-prática do ser *Drag Queen*, segundo os especialistas das Teorias *Queer*.

Em concordância com o ponto de partida das pesquisas contemporâneas de um viés de crítica da sociedade, devemos compreender, primeiramente, a teoria tradicional, a qual afirma que tudo aquilo que existe é dotado de uma ou mais propriedades essenciais sem as quais não seria possível a sua existência na realidade concreta. Há propriedades essenciais e propriedades acidentais ou secundárias que determinam ontologicamente a existência de uma coisa, de um ser, de um contexto ou de uma pessoa. Nessa direção, o que define alguma coisa como vermelha e não outra cor é o fato de apresentar a vermelhidão própria do que é “ser vermelho” constantemente, sendo este o traço essencial das coisas vermelhas. Da mesma maneira, os indivíduos são classificados em grupos distintos na medida em que detêm e expressam as características específicas de “ser x” ou de “ser y”, por exemplo. Tal essencialismo de atributos subjaz a grande maioria das teorias da antiguidade clássica até meados da modernidade, refletindo, ainda hoje, em muitos discursos e narrativas, em ditados populares e em definições habituais do senso comum, como aquelas de que “este(a) é um(a) menino(a)!” , “isto é uma árvore!” ou “isto não é normal!” , etc.

Por outro lado, aquilo que, no entanto, também se segue dessa interpretação ontológica da realidade é que, a partir do momento em que, supostamente, descobrimos a essência de algo, este algo será sempre tal e qual, pois, do contrário, ele deixaria de ser o que é, ou, nem mesmo, existiria. Ou seja, de acordo com a teoria tradicional e essencialista, as coisas existentes são dotadas de uma substância própria, indivisível, natural e imutável, a qual se expressa na experiência e possibilita a inteligibilidade sistematizadora do saber humano sobre elas no mundo.¹⁰ Butler denomina essa teoria de “metafísica da substância” (BUTLER, 2003, p. 29) por precisamente representar o pensamento substancialista ocidental do qual depende a nossa compreensão preliminar e cotidiana a respeito da subjetividade. A “substancialidade” dessa corrente de pensamento reside na naturalização de traços aparentes de uma coisa ou de um indivíduo, ocultando ou secundarizando aquelas características tanto relevantes quanto autênticas que esse algo ou esse alguém tem adquirido histórico-socialmente. A partir deste ponto, torna-se patente por que Judith Butler precisa referenciar essa linha de interpretação para sinalizar qual é a sua posição teórica, em termos ontológicos. As ideias de “gênero” e de “sexualidade” estão

¹⁰ De modo a traduzir esse essencialismo aos objetivos desta pesquisa, seria como se todas as ações e desejos de um sujeito fossem o reflexo ou a expressão de uma essência interior, determinando tais ações e desejos *a priori*. Esse modelo expressivo de identidade está no núcleo da estrutura da sociedade ocidental e heteronormativa.

entranhadas por uma concepção reducionista e substantiva ao ser postulado que haveria uma relação causal entre elas, como se o binarismo de gênero (homem e mulher) fosse determinado pelo binarismo de sexo (macho e fêmea). Essa presença de substancialidade equivale à noção de que ser substantivo é ser uno, inflexível, dotado de uma essência inatingível, nuclear e preestabelecida, capaz de estruturar uma noção de “normalidade”, reforçando, assim, alguns estereótipos bastantes comuns da atualidade. Sob essa linha de raciocínio, por exemplo, o fundamento do “ser mulher” seria reproduzir a naturalidade de “ser fêmea”, no âmbito social, com hábitos e gestos marcadamente “afeminados”.

Assim, no interior dessa trama conceitual, Butler toma para si a tarefa de redefinir criticamente a ideia de “substancialidade” e, com isso, tornar possível reinterpretarmos o gênero e a sexualidade de modo mais autêntico e honesto, deslocando a discussão de um biologismo essencialista a um construtivismo social. Contudo, como a autora executa esse propósito? Em que medida a análise butleriana se contrapõe à perspectiva da teoria tradicional? Ora, é pontualmente assumindo a posição *relacionalista* e não essencialista diante da aparência de substância subjacente aos estudos de gênero e de sexualidade, como eram abordados até a sua época. Nas palavras de Butler (2003),

Como ponto de partida de uma teoria social do gênero, entretanto, a concepção universal da pessoa é deslocada pelas posições históricas ou antropológicas que compreendem o gênero como uma *relação* entre sujeitos socialmente constituídos, em contextos especificáveis. Este ponto de vista relacional ou contextual sugere que o que a pessoa “é” — e a rigor, o que o gênero “é” — refere-se sempre às relações construídas em que ela é determinada. Como fenômeno inconstante e contextual, o gênero não denota um ser substantivo, mas um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes (BUTLER, 2003, p. 29).

Aqui, o que está em jogo diz respeito à teoria ontológica relacionalista, cujo significado consiste em conceber tudo aquilo que existe como envolvido em diferentes relações que são fundamentais para a formação e identidade de um indivíduo, semelhante aos pontos de convergência compondo uma complexa teia de interdependência. Nesse sentido, a espécie ou a aparência de substancialidade presente nas definições e nas classificações de termos nesse campo de estudo são, na verdade, os conjuntos singulares de relações e de contextos que um indivíduo ou uma coisa experienciou e nos quais formaram a sua identidade. Mais propriamente, essa é uma concepção aberta e plural da ideia de “substância”, uma vez que não

exclui a possibilidade de novas características fundamentais da qual uma subjetividade em geral possa vir a assumir no decorrer de novas relações e, além disso, refreia as chances de classificações dicotômicas acerca dos seres e dos sujeitos, como convencionalmente fizeram as correntes tradicionais.¹¹ Com isso, por um lado, a autora garante uma matriz de inteligibilidade inclusiva, processualista e contextual para a sua discussão principal, alinhando-se aos teóricos críticos e aos pós-estruturalistas que a influenciaram.¹² Já, por outro lado, faz-se manifesto que o relacionismo de Butler não se assemelha a um relativismo cultural ou radical, como aquele defendendo a suspensão de princípios morais universais e comunicáveis, apesar de se opor também à hierarquização ao categorizar diferentes formas de vida. Essa é a estrutura interpretativa que oportuniza Butler empreender a sua “genealogia crítica da naturalização do sexo e dos corpos em geral”, a qual depende de “uma reconsideração da imagem do corpo como matéria muda, anterior à cultura, à espera de significação” (BUTLER, 2003, p. 212).

Nessa orientação antiessencialista, a genealogia crítica da naturalização¹³ butleriana evoca não unicamente a noção de uma subjetividade relacional, acima referida, senão também a compreensão da plasticidade do corpo e da matéria. De acordo com Joseylson Fagner dos Santos (2012), ao “corpo natural é atribuída a ordem do que é considerado masculino ou feminino em uma sociedade, repercutindo na construção e reprodução de signos responsáveis por esta definição, tais como vestimentas, postura, divisão de trabalhos e papéis sociais” (SANTOS, 2012, p. 68). Na maior parte das teorias modernas, constatam-se concepções científicas e filosóficas de influência cristã ou atomista em relação à corporeidade, considerando

¹¹ Conforme Butler, a ideia de relacionalidade fundamental “simplesmente declara que ‘nós’ que somos relacionais não nos separamos dessas relações e que não podemos pensar em nós mesmos separadamente dos efeitos descentradores que essa relacionalidade implica” (BUTLER, 2017, p. 205; 2004, p. 151). Assim, o “eu” não é autossuficiente, mas depende fundamentalmente de outros para a sua constituição. Como analisaremos mais adiante, a noção “*queer*” nos instiga a refletir a respeito de dicotomias de gênero supostamente naturais, além de nos colocar diante da questão de em que medida nós efetivamente consideramos a alteridade do “outro”.

¹² Segundo a autora, no tocante ao debate em torno do gênero, é “[...] claro que é sempre possível argumentar que os adjetivos dissonantes agem retroativamente, redefinindo as identidades substantivas que supostamente modificam, e expandindo consequentemente as categorias substantivas do gênero, para incluir possibilidades que elas antes excluíam. Mas se essas substâncias nada mais são do que coerências contingentemente criadas pela regulação de atributos, a própria ontologia das substâncias afigura-se não só um efeito artificial, mas essencialmente supérflua (BUTLER, 2003, p. 48).

¹³ Sobre essa dinâmica de naturalização do gênero e do sexo, Louro afirma que “a ordem só parece segura por se assentar sobre o pressuposto de que o sexo existe fora da cultura e, consequentemente, por inscrevê-lo num domínio aparentemente estável e universal, o domínio da natureza” (LOURO, 2004, p. 81).

os corpos como meros meios de contato entre a alma interior e o mundo exterior ou, ainda, supondo que um corpo apenas atuaria segundo relações de causa e efeito diante de outros corpos, jamais ultrapassando a superfície desse suposto “instrumento da alma” ou constituindo significativamente a sua “identidade interna” (*res cogitans*). Esse conjunto de pressuposições foram abalados com a introdução de novos elementos científicos descobertos no campo da biologia e, principalmente, no estudo da formação ou da origem da vida em geral. A partir de tais pesquisas, as ideias de “processualidade”, “dependência de contexto”, “adaptação”, “interação”, entre outras, recebem tamanha apreciação da comunidade científica ao ponto de suscitar também novas interpretações filosóficas, sociológicas e psicológicas da vida em sociedade. Há, assim, uma ampliação na percepção das ordens naturais e sociais, acarretando nas posições teóricas que enfatizam a importância da corporeidade na constituição do *que* e de *quem* é um sujeito.

De um ponto de vista pragmático, a corporeidade está imersa em uma mobilidade constante de formas e gestos, adequando-se a diferentes culturas e contextos históricos. A apresentação de uma definição fixa e unívoca do que é o corpo humano depende de um recorte interpretativo na sequência de mudanças que o corpo está sujeito, ao longo dos séculos. Diante disso, Butler articula uma reflexão sobre essa plasticidade dos corpos, buscando um caminho interpretativo mais abrangente que considera a mobilidade e sujeição a diferenças climáticas, culturais e regionais dos corpos em si mesmos, rejeitando perspectivas enviesadas e unilaterais de uma ou outra cultura em relação aos padrões corporais e comportamentais. Em *Os atos performativos e a constituição do gênero* (1988), Judith Butler afirma que o

[...] corpo, portanto, não é uma materialidade idêntica a si mesma ou meramente factual: o corpo é uma materialidade que assume significado, e que assume significado de maneira fundamentalmente dramática. Por dramática, quero dizer apenas que o corpo não é meramente matéria, mas uma *materialização* contínua e incessante de possibilidades. Não se é simplesmente um corpo, mas, em um sentido absolutamente fundamental, faz-se o próprio corpo e, é claro, cada um faz seu corpo de modo diferente de seus contemporâneos, e também de seus antecessores e sucessores corporificados (BUTLER, 2018, p. 4-5).

A ideia de “corpo”, por conseguinte, passa por uma renovação que compreende a corporeidade enquanto aquilo que o próprio sujeito ou o ser vivo é, estando em constante interação com o seu ambiente e transmitindo por si mesmo as significações

culturais que possibilitam a inteligibilidade de sua identidade por outras subjetividades, isto é, o corpo e a sua processualidade são características fundamentais do campo sociocultural, não sendo um material preexistente à cultura, sujeito à significação posterior.

Como visto até aqui, diferentes correntes científicas e filosóficas modernas apresentam as suas teorias sobre a convivência humana com a pressuposição de um sujeito substancial, capaz de expressar sua natureza latente e inabalável na constante passagem do tempo, ainda que esse sujeito esteja imerso em uma trama de diferentes ordens, seja com os outros, com as coisas do mundo ou consigo mesmo. Essa natureza seria supostamente a essência da humanidade, permitindo uma definição universal e abrangente do ser humano, frente à diversidade de povos e de culturas. Para Butler, em compensação, pelo fato de que os seres humanos são seres gregários e marcadamente culturais, como atesta a história do pensamento científico (antigo e moderno), muitas das doutrinas acima referidas deixam escapar precisamente aquela que seria a característica determinante para a manutenção das distintas formas de vida em diferentes épocas e lugares da Terra, a saber: a plasticidade da subjetividade. Portanto, viver em uma trama de acontecimentos e ambientes é estar sujeito a diferentes possibilidades de relações constitutivas. Segundo a autora, essa propriedade não diz respeito exclusivamente ao campo da sociabilidade, no qual os costumes supostamente exprimiriam os traços superficiais do sujeito, mas também pode ser encontrada sem demora na dimensão natural, de forma a estruturar a vida humana em geral. Dessa maneira, podemos entender a própria noção dos corpos enquanto plásticos.

Tal conceito de plasticidade, discutido por Judith Butler, refere-se à capacidade dos indivíduos e das identidades de se moldarem e se adaptarem em resposta a contextos sociais e culturais, enfatizando a fluidez e a performatividade das identidades de gênero. Por outro lado, a liminariedade, proposta por Victor Turner, trata do estado de transição e incerteza que ocorre durante rituais e processos de mudança social, onde os indivíduos são temporariamente deslocados de suas posições sociais habituais. A relação entre esses conceitos reside na ideia de que tanto a plasticidade de Butler quanto a liminariedade de Turner reconhecem a dinâmica das identidades e dos papéis sociais como processos não fixos, que podem ser reconfigurados em momentos de crise ou transformação. Ambos os autores ressaltam a importância do contexto e das interações sociais na formação da

identidade, sugerindo que as mudanças são não apenas possíveis, mas também necessárias para o desenvolvimento individual e coletivo.

Estritamente falando, a plasticidade designa aqui o elemento flexível, adaptável e transigente de diferentes subjetividades, no desempenho de atividades em vista de autoconservação e de autonomia. Já no que diz respeito à plasticidade da vida social, na conclusão de *Um Corpo Estranho* (2004), Guacira Lopes Louro alega que “todos esses *movimentos*, seja para se aproximar, seja para se afastar das convenções, seja para reinventá-las, seja para subvertê-las, supõem investimentos, requerem esforços e implicam custos”. Quer dizer, “todos esses *movimentos* são *tramados* e funcionam através de *redes* de poder” (LOURO, 2004, p. 89, grifos nossos). Em outros termos, a plasticidade explicita a interdependência fundamental dos seres vivos e a dinâmica processual de suas experiências, mantendo em aberto a possibilidade de novas formas de vida no interior da sociedade humana, uma vez que, a cada geração, distintos modos de ser são enfatizados e os costumes são reconfigurados, além de ocorrer novas descobertas científicas, apropriações culturais e renovações regionais, as quais instigam a constante mudança do campo social e complexificam ainda mais uma tentativa de traçar um caminho de causa desta ou daquela geração em específico.¹⁴ Essa é a força da relacionalidade constitutiva da subjetividade humana. É a partir desse panorama que devemos analisar a inovação de Butler no debate de gênero e de sexualidade.

Uma das origens dos estudos de gênero reside, especificamente, na problematização da díade sexo e gênero como tradutora de outra díade mais abrangente, como aquela entre o que é natural e o que é sociocultural. Segundo esse raciocínio, o sexo biológico representaria uma dimensão pré-discursiva e originária, a servir de critério para definir as formas das relações ou das interações sociais. Nesse caso, o sexo seria compreendido enquanto um dado imutável e entregue aos seres terrestres de modo acabado. Contudo, nas primeiras páginas de *Problemas de Gênero* (2003), Butler questiona justamente esse aspecto pré-discursivo e, provocativamente, sugere a reflexão de que, em uma análise mais abrangente das práticas e dos discursos correntes, observamos que não é o sexo biológico a causa e o gênero um mero efeito deste, mas o contrário: o que é tomado como um dado pré-linguístico e primitivo é, na verdade, uma interpretação construída socialmente no campo do

¹⁴ Com isso, tratamos apenas de possíveis “origens” ou de “genealogias”, no campo das humanidades.

gênero, isto é, no campo dessa plasticidade já referida, servindo aos propósitos de grupos hegemônicos e dominantes nas sociedades ocidentais. Como aponta Borba (2014),

Entender que o sexo e o corpo são efeitos discursivos não implica negar a existência da carne, do sangue, da dor, mas, sim, considerar que a materialidade do corpo e sua significação cultural são inextricavelmente imbricadas. Com isso, Butler chama a atenção, novamente, para códigos de significação e as estruturas reguladoras informadas por esses códigos que significam (i.e., materializam) o corpo. Não se pode ter acesso ao corpo sem os processos culturais (heteronormativos) que o significam (BORBA, 2014, p. 450).

Em resumo, a binariedade de gênero é uma fabricação social, e o uso recursivo de uma “essência” dos gêneros em alguma coisa interior e imutável serve apenas de apoio aos defensores da inquestionabilidade dos atos, gestos e desejos de cada gênero, como se todo aquele comportamento considerado “desviante de gênero” fosse fruto de uma perversão ou de uma deformidade, devendo a pessoa em tal situação ser corrigida, curada ou salva. Ironicamente, Butler ainda afirma que “uma sedimentação de normas de gênero produz o fenômeno peculiar de um sexo natural, ou de uma verdadeira mulher, ou de uma série de ficções sociais prevalentes e imperativas”, as quais, por sua vez, são espécies de sedimentações que, “ao longo do tempo, produzem um conjunto de estilos corporais que, de maneira reificada, tomam a forma de uma configuração natural de corpos em sexos que existem em uma relação binária uns com os outros” (BUTLER, 2018, p. 8). Por conseguinte, para uma análise mais precisa dessa dimensão social, primordial mesmo à noção de “sexo biológico”, devemos nos deslocar às linhas fundamentais que tecem a vasta rede de relações sociais, nomeadamente: a linguagem.

As discussões sobre a linguagem e a sua força explicativa no tocante aos fenômenos sociais esteve presente em quase todo o século XX, devido a virada linguística ocorrida no início desse século em diferentes correntes filosóficas (da filosofia analítica britânica à fenomenologia husserliana). Entre os expoentes dessa época, aquele que marcou os estudos de Judith Butler e, inesperadamente, boa parte da segunda geração de teóricos críticos, foi John Langshaw Austin (1911 – 1960), da escola de Oxford, com a sua teoria do Atos de Fala, apresentada em sua obra *How to do Things with Words* (1962, na tradução para o português enquanto “*Quando dizer é fazer: palavras e ações*”, em 1990). Para Austin, a linguagem possibilita mais de um uso fundamental na vida cotidiana, sendo as declarações não somente proferidas com a

finalidade de descrever coisas do mundo (“isto é uma árvore”, “este é um gato” e “aquilo é estranho”, por exemplo), semelhante à imagem de fatos puros dependentes de significação posterior. Existe, porém, uma dimensão performativa de declarações cujo objetivo consiste em agir por meio de palavras, evidenciando a força produtiva das falas cotidianas para a construção do mundo e da realidade social (“eu vos declaro...”, “eu o nomeio...”, “eu prometo...”, por exemplo). Embora Austin tenha abandonado ao longo de suas palestras, transcritas na obra acima mencionada, a distinção entre declarações descritivas ou constativas e descrições performativas, estas últimas tiveram um impacto significativo nos estudos seguintes de outras correntes teóricas a respeito da estrutura social contemporânea.

Mais especificamente, dizer alguma coisa não é apenas constatar uma realidade preexistente, não é apenas um movimento regressivo de preenchimento de uma lacuna semântica a partir de um conjunto de regras definido, mas é também progressivo, de produção de sentido no mundo, isto é, de agência ou de inauguração por parte de um autor. Segundo Jade Bueno Arbo (2017), “entende-se por enunciado constativo um enunciado que tem como propósito relatar a realidade. O enunciado performativo, por sua vez, não relata uma realidade preexistente, mas essa realidade passa a existir no momento em que o enunciado é proferido” (ARBO, 2017, p. 12). Assim, de um lado, temos enunciados reprodutivos e descritivos, os quais podem ser avaliados de acordo com a sua veracidade ou a sua falsidade, ao passo que, por outro lado, há enunciados produzidos e performativos, avaliados segundo a sua felicidade ou infelicidade (ser ou não bem-sucedido na ação empreendida), encarando a realidade de enunciados enquanto instaurações de normas de comportamento. Os performativos iluminam o fato de que certas declarações estão embutidas de afetos, gestos, espontaneidades, disposições de ânimo, elementos morais, próprios de uma ação. É essa performatividade que interessa à Butler para a construção de sua teoria social dos sujeitos *queer* e da genealogia de gênero, em geral.

Por que é importante a performatividade nos estudos de gênero? Uma vez que, segundo Butler, “o gênero, por exemplo, é um *estilo corporal*, um ‘ato’, por assim dizer, ao mesmo tempo intencional e performativo, de tal forma que performativo possa significar tanto ‘dramático’ quanto ‘não referencial’” (BUTLER, 2018, p. 5), faz-se necessário destacar o apelo performativo subjacente à construção das identidades de gênero no mundo ocidental. Judith Butler vai além de Austin ao afirmar que as declarações como “este é um menino!” ou “aquela é uma menina” correspondem não

a enunciados constativos de uma dada realidade, mas sim a performativos que condicionam e originam normas reguladoras dos corpos, interferindo em aspectos aparentes fundamentais à identidade de gênero e moldando a subjetividade de acordo com certos estereótipos, desde antes do nascimento de uma pessoa.¹⁵ Nesse contexto, podemos colocar a questão em nível macroestrutural: como os discursos provocam ações? Através de leis ou falas cotidianas de grupos que evocam significados (universais) e sentidos (particulares) capazes de instigar e de normalizar práticas reguladoras, em termos comportamentais. Essas práticas socioculturais tomadas enquanto naturais moldam e adequam os corpos de modo heterônimo.

Antes de mais, devemos destacar que a *performance* e a *performatividade* são ordens distintas, isto é, os atos individuais (a primeira) não devem ser confundidos com o código de significação (a última) que possibilita e restringe esses atos. Quer dizer, importa observar que a performatividade não é um conjunto de atos individualizados meramente expressando a autonomia pessoal de cada sujeito, mas corresponde a atos públicos significantes que constituem um autor ou autores, além de aqueles que presenciam e recebem tal ato. Os significados das ações são os vínculos que conectam os sujeitos entre si. É contra esse *expressivismo*¹⁶ que Butler defende a sua teoria pragmática ou performativa da linguagem dentro das Teorias *Queer*.¹⁷ Com isso, segundo a autora,

[...] o gênero não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes, pois vimos que seu efeito substantivo é *performativamente* produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero. [...] o gênero é sempre um feito, ainda que não seja obra de um sujeito tido como preexistente à obra. [...] Numa aplicação que o próprio Nietzsche não teria antecipado ou aprovado, nós afirmariamos como corolário: não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é *performativamente* constituída, pelas próprias "expressões" tidas como seus resultados (BUTLER, 2003, p. 48).

Ou, ainda,

O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade. Isso também sugere que, se a realidade é fabricada como uma essência

¹⁵ Como J. F. dos Santos (2012) afirma, Butler discute "a natureza performática dos discursos que orientam os corpos às estruturas binárias do mundo sexuado" (SANTOS, 2012, p. 72).

¹⁶ Ou seja, a ideia de que a linguagem seria apenas um instrumento de expressão da essência interior dos fatos mudos.

¹⁷ A respeito do poder da performatividade de gênero, Rodrigo Borba (2014) afirma que "a máxima cartesiana é, em Butler, parodiada por '*facio ergo sum!*'. O que o sujeito faz e diz não é a expressão de uma realidade interior, de uma essência preexistente que funciona como origem de suas ações e subjetividade; o que o sujeito repetidamente diz e faz o constitui como real e natural. A realidade do sujeito que diz, do corpo que fala e age, é performativamente produzida *in situ* pelo que é dito e feito" (BORBA, 2014, p. 448).

interna, essa própria inferioridade é efeito e função de um discurso decididamente social e público, da regulação pública da fantasia pela política de superfície do corpo, do controle da fronteira do gênero que diferencia interno de externo e, assim, institui a “integridade” do sujeito. Em outras palavras, os atos e gestos, os desejos articulados e postos em ato criam a ilusão de um núcleo interno e organizador do gênero, ilusão mantida discursivamente com o propósito de regular a sexualidade nos termos da estrutura obrigatória da heterossexualidade reprodutora (BUTLER, 2003, p. 194-195).

Em vista disso, apresentar a teoria da performatividade de gênero equivale a retomar o processo de *generificação* da subjetividade humana. A grosso modo, podemos entender a generificação como o processo de atribuição de gênero a um indivíduo, para assim torná-lo compreensível na base de inteligibilidade do gênero tradicional. A generificação é um procedimento insistente de cristalizar certas normas e dicotomias reguladoras. Isso não significa afirmar que ele constitui algo ficcional, senão que a sua preponderância na prática social se dá por uma autonaturalização em detrimento dos indícios que escapam a tal concepção binária.¹⁸ Precisamente tudo aquilo que é externo e paralelo à normatividade vigente é o que possibilita ressignificações e a subversão da norma.¹⁹ Dessa maneira, como afirma Butler em uma de suas definições do termo, o “gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância”, ou seja, “de uma classe natural de ser” (BUTLER, 2003, p. 59). Nesse ínterim, na definição de Arbo (2017),

[...] o gênero se torna, ao mesmo tempo, constante construção individual e alvo de rigorosa manutenção. Essa manutenção pode se dar através das chamadas ficções reguladoras - como a postulação da naturalidade das diferenças entre os gêneros -, da legitimação de performances consideradas corretas, ou também pela punição de performances incorretas, e é isso que se chama de *generificação* (ARBO, 2017, p. 18).

A identidade de um sujeito não é uma essência preexistente à linguagem; pelo contrário, é moldada e constituída pelo contexto linguístico em que o sujeito está

¹⁸ Em outros termos, “[...] a afirmação de uma identidade, em vez de constituir um processo de libertação, obedece a imperativos estruturais de disciplina e regulação que visam confinar comportamentos individuais, marginalizando outras formas de apresentar o ‘eu’, o corpo, as ações e as relações entre as pessoas” (SANTOS, A. C., 2006, p. 8).

¹⁹ Não há corpo sem significação, pois, “os atores estão desde sempre no palco, dentro dos termos da performance. Assim como um roteiro pode ser encenado de diferentes maneiras, e assim como uma peça requer tanto texto quanto interpretação, também o corpo generificado atua em seu papel dentro de um espaço corporal culturalmente restrito, encenando interpretações dentro dos limites diretos preexistentes” (BUTLER, 2018, p. 11).

inserido. Nesse sentido, a repetição desempenha um papel crucial na sustentação e na manutenção dessa subjetividade, que pode ser tanto opressora quanto libertadora, e que, por sua vez, tece a narrativa de uma parte do mundo, tanto em suas dimensões materiais quanto simbólicas. Essa dinâmica revela que a repetição não apenas reforça normas e identidades existentes, mas também abre espaço para a emergência de elementos subversivos que podem catalisar transformações sociais e políticas dentro de uma comunidade. Quando esses elementos são engajados de forma consciente, possibilitam uma ressignificação coletiva dos termos utilizados recorrentemente, promovendo um questionamento das estruturas de poder e a reconfiguração das identidades. Assim, novas narrativas emergem, desafiando a ordem estabelecida e criando um espaço propício para o diálogo e a mudança.

Como aponta Borba (2014), “a possibilidade de mudança está nesse processo de sair de um e ir para outro contexto: já que repetir nunca é simplesmente copiar tal e qual, temos aí possibilidades de *repetições subversivas*” (BORBA, 2014, p. 465, grifos nossos). Como visualizar uma força produtora de ressignificação capaz de ser um elemento emancipatório diante de práticas de opressão? Butler preocupa-se precisamente com isso, afirmando que

O fato de os regimes de poder do heterossexismo e do falocentrismo buscarem incrementar-se pela repetição constante de sua lógica, sua metafísica e suas ontologias naturalizadas não implica que a própria repetição deva ser interrompida — como se isso fosse possível. E se a repetição está fadada a persistir como mecanismo da reprodução cultural das identidades, daí emerge a questão crucial: que tipo de repetição subversiva poderia questionar a própria prática reguladora da identidade? (BUTLER, 2003, p. 57).

É sob tal investigação teórica que o fenômeno do movimento *Queer*, na segunda metade do século XX, vem ao encontro de Butler para ilustrar a possibilidade de uma alternativa libertadora no seio da sociedade vigente. Entrementes, há o questionamento inicial de: por que as pessoas, em sua maioria, seguem as normas hegemônicas socialmente instituídas de gênero? Face a isso, Butler responde que “as ‘pessoas’ só se tornam inteligíveis ao adquirir seu gênero em conformidade com padrões reconhecíveis de inteligibilidade do gênero” (BUTLER, 2003, p. 37), isto é, cada sujeito visa o *reconhecimento* de si perante os outros e, para o cumprimento desse propósito, conformam-se aos padrões vigentes no campo social e já conhecidos pela maioria.

Em outras palavras, a dramatização ou a performance de alguém se dá à medida que este busca ser reconhecido pelo seu público (um grupo social, a sociedade em geral, um Estado e etc.). É como a dialética hegeliana do desejo:²⁰ uma consciência performa um ato específico para demonstrar que ela deseja o desejo de outra consciência, da qual ela almeja o seu reconhecimento enquanto tal. Quer dizer, ela não quer ser concebida apenas como *objeto* de desejo dessa outra consciência, mas também enquanto *sujeito* de desejos, que devem ser respeitados e considerados. Essa dinâmica do reconhecimento de querer fazer-se reconhecido é o que possibilita a ideia de *intersubjetividade*, cara a compreensão contemporânea da ética, da política e do direito.

Nesse caminho, Butler coloca a questão em relação aos sujeitos *queer* acerca de qual o propósito de agir para ser reconhecido, dado que, muito provavelmente, os próprios termos utilizados pela comunidade jamais permitam o seu reconhecimento. Como escapar desse dilema? A hipótese de destituir figuras de poder ou instituições, por um lado, parece distante de uma solução intersubjetiva, segura e plausível. Já, de outro lado, há a possibilidade de repetir e transformar, simultaneamente. Ou seja, há a alternativa de instituir repetições subversivas da ordem vigente, visando a reconstrução de tal ordem. A respeito deste último ponto, a repetição nunca é a mesma quando o contexto é diferente. Ato ou palavras podem ser repetidos, em um novo cenário, fazendo com que esses atos e essas palavras ganhem um sentido completamente novo. Por exemplo, como vimos no início deste capítulo, a palavra “*queer*” era proferida em tons pejorativos. Contudo, com a apropriação por parte do movimento LGBTQIA+ da época, essa palavra foi reconfigurada, sendo atribuído um novo sentido, não mais pejorativo e sim de autoafirmação da comunidade. Ocorre uma virada performativa de um insulto.²¹ Dessa forma, “*queer*” designa uma pessoa ou um grupo que não se encaixa em qualquer dicotomia de gênero, isto é, são aqueles

²⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770 – 1831) foi um filósofo germânico do Idealismo Alemão cuja obra intitulada *Fenomenologia do Espírito* (1807) deu início a uma revolução teórica, a qual culmina no marxismo, na Teoria Crítica e na fenomenologia, além de ser uma criação de grande influência para a Judith Butler, tendo em vista o fato de ter sido o tema de sua tese de doutorado.

²¹ Como Butler relata, “[...] minha reivindicação é de que, às vezes, nós temos de operar com legados dolorosos para drená-los de seu poder de machucar. *Queer* não machuca mais, por exemplo, embora certamente machucou em minha infância. O que aconteceu aí? Uma recusa coletiva, uma reapropriação colaborativa e experimental do termo, uma ‘reciclagem’ do insulto para usar seu poder contra aqueles que humilhariam nossa existência. Eu vejo que algumas palavras não podem ser ressignificadas, ou elas têm de esperar por algum tempo ou lugar, para ser proferidas de uma nova maneira que destrua o seu poder destrutivo” (BUTLER, 2021, p. xxiii).

indivíduos cujos conceitos reguladores não conseguem dar conta de definir plenamente. E essa abertura em sua definição é o que podemos conceber como certa liberdade para encontrar uma nova forma de vida, menos presa a tabus ou a leis exteriores opressoras, além de comportamentos danosos frutos de uma patologia social. Desse modo, essas alternativas de escape de um reconhecimento que nunca se completará são maneiras de subverter as normas excludentes.

A esse propósito, observemos que o sujeito *queer* passa voluntária ou involuntariamente por um processo de afastamento do ideal normativo-comportamental da sociedade vigente, para daí retornar a ela sob uma nova forma de vida. Como nos rituais de passagem, esse sujeito não é realmente expulso da vida social, porém, afasta-se das regulações heteronormativas (acarretando em um distanciamento dos outros em seu entorno ou não) para, em seguida, responder à vida pública de um modo divergente do comumente esperado. Esse retorno marca o próprio questionamento ou a contestação das condições sociais dominantes nesse meio. É importante levarmos em conta que esse questionamento não é puramente teórico, mas implica em práticas de reconhecimento da alteridade presente na vida em sociedade, e, o mais importante, no reconhecimento da diversidade propriamente humana nos âmbitos do gênero e da sexualidade. Como Butler afirma, em sua análise da luta por reconhecimento de Hegel, é necessário que o “Eu” ou esse sujeito social “se perda em seu Outro”, pois este é a condição de possibilidade da apresentação autêntica daquele, de modo que “é num momento de vulnerabilidade fundamental que o reconhecimento se torna possível e a necessidade [mútua] torna-se autoconsciente” (BUTLER, 2016, p. 203). Assim sendo, diante de eventos incomuns ou divergentes do habitual, em uma sociedade heteronormativa, é que, então, os indivíduos percebem a dependência mútua de suas formas de vida, bem como percebem que essas formas de vida são reguladas por normas admitidas via costumes não-refletidos. O sujeito *queer* reintroduz a questão de qual a legitimidade para assumirmos as dicotomias de gênero ou sexualidade vigentes.

Nesse sentido, um ponto de contato entre Butler e Turner está presente na ideia de atos performativos disruptivos, cujo objetivo está em regenerar ou reestabelecer em um novo formato a coesão social da cultura vigente.²² Temos de ter em vista que

²² A própria Judith Butler faz referência direta a Victor Turner seu texto *Atos performativos e a constituição do gênero* (1988), quando tratando do aspecto da repetição das performances e a busca por uma coesão social via dramatização subversiva (cf. a tradução de 2018, p. 11).

a heteronormatividade constitui o pensamento de *estrutura* da sociedade ocidental, estabelecendo as normas sociais de interação sexual, direta ou indiretamente, através de práticas com a finalidade de moldar os corpos ou de leis que regulam as diferentes manifestações humanas, sob o ponto de vista do que é desejado pela masculinidade heterossexual compulsória. Diante disso, há uma diversidade de formas de vida que escapam à norma e que configuram o pensamento de *antiestrutura* dessa sociedade, reivindicando o seu direito de existência e o seu reconhecimento sócio-político. Muitos são os grupos sociais que expressam os seus desejos de modo alheio àquilo que a sociedade ocidental espera e reforça, em termos de relacionamentos sexuais e de relacionamentos amorosos. Esses grupos, por séculos, viveram nas sombras da sociedade vigente, invisibilizados, sem representatividade e excluídos da vida pública. Com o avanço dos estudos de gênero e de sexualidade, cada vez mais, novas formas de vida apresentaram-se à luz pública enquanto constituintes da sociedade civil e merecedores de respeito e de direitos que os Estados devem salvaguardar. O sujeito *queer* não aspira o centro, mas justamente visa quebrar com essa lógica heterogênea de “centro e periferia” através do antiessencialismo, isto é, pela constante manifestação de uma forma de vida alheia àquela proposta pela heteronormatividade e que renuncia essa ficção tomada como norma. Como Ana Cristina Santos (2006) declara,

[...] Ao invés de defender o abandono total da identidade enquanto categoria política, a teoria *queer* propõe que reconheçamos o seu significado permanentemente aberto, fluído e passível de contestação, abordagem que visa encorajar o surgimento de diferenças e a construção de uma cultura onde a diversidade é acolhida. [...] a teoria *queer* consiste numa ética contra binários, rótulos, determinismos e, sobretudo, heteronormatividades (SANTOS, A. C., 2006, p. 8).

O grande avanço das pesquisas em torno desse tema é o de que tal concepção nos mostra com mais autenticidade o que é conviver em sociedade e de que modo ser um ser humano é ser plural. De acordo com a teoria tradicional moderna e hegemônica, como vimos até aqui, as definições a respeito da humanidade portariam uma dimensão de essencialidade e imutabilidade, acarretando em descrições cristalizadas e exclusivistas. Contudo, com as Teorias *Queer* – e, certamente, com outras teorias dinâmicas e críticas em outros campos do saber – apreendemos a dinamicidade e a fluidez das definições. Na medida em que as pessoas são diferentes umas das outras, dificilmente as suas características podem ser descritas em termos

ou performadas através de palavras julgadas independentes de contextos específicos, em uma dimensão abstrata e totalizante. Por certo, existem identidades de gênero e de sexualidade para todas as pessoas. O que Butler afirma é que tais identidades não formam uma dicotomia tão restrita e reduzida, assim como natural e fixa, servindo a todos os casos, mas essas identidades são uma cadeia de diferentes autocompreensões construídas socialmente e adaptadas a contextos bastantes específicos.

Portanto, esse é o arcabouço histórico-conceitual que subjaz a perspectiva butleriana sobre as Teorias *Queer*. Em meio a essa matriz de inteligibilidade de gênero reconstruída é que a autora concentra sua análise da experiência *Drag Queen*, destacando a importância destas para a própria plausibilidade de sua teoria de fundo de genealogia do binarismo de gênero. Como nos diz Butler,

Ao imitar o gênero, a *drag* revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero — assim como sua contingência. Aliás, parte do prazer, da vertigem da performance, está no reconhecimento da contingência radical da relação entre sexo e gênero diante das configurações culturais de unidades causais que normalmente são supostas naturais e necessárias. No lugar da lei da coerência heterossexual, vemos o sexo e o gênero desnaturalizados por meio de uma performance que confessa sua distinção e dramatiza o mecanismo cultural da sua unidade fabricada. [...] A noção de paródia de gênero aqui defendida não presume a existência de um original que essas identidades parodísticas imitem. Aliás, a paródia que se faz é da própria ideia de um original. [...] A paródia do gênero revela que a identidade original sobre a qual molda-se o gênero é uma imitação sem origem (BUTLER, 2003, p. 196-197).

1.3 A experiência *Drag Queen* dentro da teoria butleriana

Diante do que temos visto até aqui, Butler concebe como uma das principais manifestações da fluidez do gênero e da contestação de uma lógica binária e exclusivista precisamente a dinâmica das *Drag Queens*. Há em sua existência, pelo menos, três pontos em destaque a ser considerados para a compreensão de como as Teorias *Queer* dependem e se relacionam profundamente com o fenômeno social das *drags*, sobretudo: (I) o desvelamento da história social do gênero; (II) a visão performativa; e, por fim, (III) a transitoriedade da identidade. Nas seções anteriores, podemos notar em que medida determinados conceitos comuns às ciências humanas amparam esses pontos, abrindo caminho para um entendimento mais adequado a respeito de em que sentido a *Drag Queen*, enquanto um dos exemplos do ser *queer*, corporifica um conjunto de reivindicações de gênero.

Logo no prefácio à obra *Problemas de Gênero* (2003), Butler indaga se “seria a *Drag* uma imitação de gênero, ou dramatizaria os gestos significantes mediante os quais o gênero se estabelece?” (BUTLER, 2003, p. 8), retoricamente sugerindo a força revolucionária presente nessa forma de vida, uma vez que ela explicita a sociabilidade da identidade de gênero através da parodização de estereótipos atribuídos aos gêneros. Em outros termos, a experiência *Drag Queen* seria uma espécie de contradiscurso à regulação social heteronormativa. Para Butler, as *Drag Queens* manifestam uma abertura à resignificação através da recontextualização parodista, na medida em que performam “imitações que deslocam efetivamente o significado do original, imitando o próprio mito da originalidade” (BUTLER, 2003, p. 197). Aqui, fica evidente, mais uma vez, o papel antiessencialista do sujeito *queer*, revelando que não há nada escondido e oculto a ser expresso por meio de hábitos e costumes. O conteúdo das repetições é quem uma pessoa é em contato ao seu contexto.

Contudo, nesse caso, devemos nos ater ao sentido preciso de “paródia” enquanto um ato subversivo, não meramente cômico e/ou neutro. As *Drag Queens* manifestam o fato de que as normas de gênero são, em certo sentido, inadequadas e impossíveis de serem incorporadas na sua integralidade. Embora a heteronormatividade compulsória suponha que os indivíduos expressam comportamentos conforme suas essências masculina ou feminina, existem fortes indícios de que ninguém, de fato, apresente hábitos apenas do que é esperado de um homem ou de uma mulher, pois, na prática social, as classificações dicotômicas estão muito mais imbricadas do que analiticamente é determinado. Assim, as *Drags* extrapolariam de vez essa fronteira performando a feminilidade em um “corpo de menino”.

Certamente, Butler reconhece as críticas feministas à “apropriação acrítica da estereotipia dos papéis sexuais da prática heterossexual” (BUTLER, 2003, p. 196) entre travestis e *Drags*, porém, ainda assim, vê nessas formas de vida um indicativo concreto da fragilidade do binarismo de gênero. Essa fragilidade é evidenciada por meio das ideias de “ficção reguladora” ou de “fantasia instituída” de Butler, cuja finalidade em ambas é a de desmascarar a delicada estrutura na qual se apoia a visão carregadamente religiosa e comum do gênero. A respeito da primeira ideia, Butler nos diz que “quando a desorganização e desagregação do campo dos corpos rompe a *ficção* reguladora da coerência heterossexual”, como em uma performance *queer*, “parece que o modelo expressivo perde sua força descritiva. O ideal regulador é então

denunciado como norma e *ficção* que se disfarça de lei do desenvolvimento a regular o campo sexual que se propõe descrever” (BUTLER, 2003, p. 194, grifos nossos). É nesse ponto que a própria experiência *Drag Queen* reforça a noção de performatividade e sobrepõe os critérios das declarações performativas (feliz ou infeliz) frente às declarações constativas (verdadeira ou falsa). Nas palavras de Butler,

Se a verdade interna do gênero é uma fabricação, e se o gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos, então parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos da verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável (BUTLER, 2003, p. 195).

Dessa forma, as performances projetam os seus próprios critérios, reconstruindo o cenário de inteligibilidade dos gêneros presentes. Enunciados como “isto não é uma mulher de verdade!” ou “É quase igual a uma mulher!” mostram-se inadequados nessas situações, não somente por uma falta de consideração ética ou respeito pelo sujeitos envolvidos, mas também por sequer corresponder àquilo que o contexto proporciona. Performances e enunciados performáticos dependem de ser ou não ser bem-sucedido em sua ação pretendida, desde o intento até as características na superfície do cenário. Mais significativamente, para Butler, as performances *drags* desvelam essa fantasia socialmente instituída pela heterossexualidade compulsória, sendo, provavelmente, esse ponto o objeto de repulsa em muitas opiniões preconceituosas sobre *Drag Queens* e as formas de vida *queer*, em geral.

Por outro lado, a vivência *Drag* transmite, em caráter de anunciação, a transitoriedade da identidade dos corpos. Em total referência ao relacionalismo e à plasticidade apresentados por Butler, as *Drag Queens* não somente estariam em posições descentralizadas da sociedade ocidental, mas habitam locais fronteiriços da identidade de gênero e instauram novos espaços de poder comunicativo que abalam as compreensões tradicionais e conservadoras de esfera pública. O ser-*drag*, em sua dinamicidade e ousadia, tem uma dimensão de inacabamento e de uma abertura que faz com que trabalhem a sensibilidade diante das alteridades coexistentes, ampliando a inteligibilidade intersubjetiva própria de um efetivo reconhecimento social e desnaturalizando noções infundadas ou alicerçadas na inatividade do pensamento. Nesse sentido, a paródia presente na performance *Drag* ilumina experiências que todas as pessoas passaram ao longo de sua vida, mas que a grande maioria não está disposta a admitir, perdendo de vista o livre-trânsito que atitudes subversivas possibilitam. Como Guacira Lopes Louro (2004) descreve,

Para as fronteiras constantemente vigiadas dos gêneros e da sexualidade, a crítica paródica pode ser profundamente subversiva. Em sua "imitação" do feminino, uma *drag queen* pode ser revolucionária. Como uma personagem estranha e desordeira, uma personagem fora da ordem e da norma, ela provoca desconforto, curiosidade e fascínio. De que material, traços, restos e vestígios ela se faz? Como se faz? Como fabrica seu corpo? Onde busca as referências para seus gestos, seu modo de ser e de estar? A quem imita?

Que princípios ou normas "cita" e repete? Onde os aprendeu? A *drag* escancara a construtividade dos gêneros. Perambulando por um território inabitável, confundindo e tumultuando, sua figura passa a indicar que a fronteira está muito perto e que pode ser visitada a qualquer momento. Ela assume a transitoriedade, ela se satisfaz com as justaposições inesperadas e com as misturas. A *drag* é mais de um. Mais de uma identidade, mais de um gênero, propositalmente ambígua em sua sexualidade e em seus afetos. Feita deliberadamente de excessos, ela encarna a proliferação e vive à deriva, como um viajante pós-moderno (LOURO, 2004, p. 20-21).

CAPÍTULO 2: A ESTRUTURA E O REAL: Quem são os interlocutores desta pesquisa?

Para dar início a este capítulo, é essencial contextualizar o surgimento dos estudos contemporâneos e a importância da teoria queer, que tem sido fundamental para desestabilizar normas de gênero e sexualidade. Essa teoria permite uma análise mais aprofundada das performances drag como expressões de resistência e subversão. Judith Butler, ao discutir a performatividade de gênero, estabelece um precedente significativo que ilumina a prática drag como um ato que questiona e reconfigura as categorias tradicionais de identidade. Neste capítulo, buscaremos proporcionar uma maior densidade teórica à dissertação, com o intuito de fundamentar os alicerces da pesquisa na teoria de Butler.

Além disso, a obra de Victor Turner sobre liminaridade oferece uma lente valiosa para compreender as performances drag como rituais de transição, nos quais tanto os performers quanto a audiência podem experimentar uma suspensão das normas sociais convencionais. Essa perspectiva destaca a capacidade das performances drag de criar espaços liminais onde novas identidades e formas de expressão podem emergir, promovendo uma reflexão crítica sobre as estruturas de poder que moldam a sociedade.

De forma sucinta o contexto do surgimento dos estudos de gênero, destacando conceitos relevantes que ganharam visibilidade a partir da Teoria *Queer*. Nesse sentido, o objetivo deste capítulo consiste em fundamentar a presente pesquisa com base na Teoria *Queer*, especialmente nos conceitos de Judith Butler supracitados. Em seguida, ainda nesta seção, apresentamos os obstáculos iniciais enquanto pesquisadora e as narrativas das interlocutoras selecionadas.

À medida que uma primeira interlocutora foi encontrada, a pesquisa começou a se desenvolver com maior fluidez e um vínculo foi estabelecido. Surgiram indicações e, posteriormente, foi descoberta uma comunidade *Drag on-line* criada para fortalecer o movimento durante a pandemia.

A partir do contato com essa comunidade, outras *Drags* foram encontradas dentro desse contexto. No entanto, vale ressaltar que nem todas as abordagens foram bem-sucedidas. Muitas *Drags* convidadas para participar das entrevistas não responderam ou não demonstraram interesse em nossa presente pesquisa. Diante disso, podemos afirmar que estabelecer vínculos com as interlocutoras foi um grande desafio, incluindo a dificuldade de encontrar horários disponíveis para as entrevistas.

Em alguns casos, as conversas foram realizadas por escrito, através do *Direct Message (DM)* ou via *WhatsApp*.

A utilização de entrevistas semi-estruturadas teve como propósito privilegiar as narrativas, buscando compreender, sob a perspectiva delas mesmas, o significado de ser uma *Drag Queen*. Com isso, foram priorizadas citações completas de suas falas, do mesmo modo que excertos de diversas entrevistas e de conversas informais realizadas por meio de mensagens diretas. Ao abordar esta seção, é importante ressaltar o cuidado meticuloso adotado no uso dos artigos e pronomes femininos e/ou masculinos. Durante as entrevistas, esses termos são alterados de acordo com a autodenominação das *Drag Queens* entrevistadas. Embora possa parecer confuso inicialmente, é relevante mencionar que ocorreram várias conversas em diferentes momentos, algumas das quais ocorrendo enquanto as entrevistadas estavam montadas. Nesse sentido, salientamos que algumas *Drag Queens* montadas preferem ser tratadas como "ela, dela, a", enquanto outras, quando desmontadas, optam por "ele, dele, o". Além disso, o nome registrado em cartório é mencionado somente mediante autorização concedida por elas. À vista disso, passemos aos relatos dos sujeitos reais²³ desta pesquisa.

As entrevistas foram realizadas a partir de 2021, após um cuidadoso processo de seleção e convite às interlocutoras para participarem da pesquisa. Esse processo inicial envolveu a construção de um relacionamento de confiança, fundamental para o sucesso de qualquer investigação qualitativa nas ciências sociais. As entrevistas começaram em um tom informal, utilizando mensagens para convidar as participantes a se juntarem a uma reunião via Google Meet, quando se sentissem confortáveis.

A escolha por uma abordagem informal foi intencional, visando criar um ambiente acolhedor e propício ao diálogo aberto. Essa estratégia é crucial em pesquisas sociais, pois permite que os entrevistados se sintam à vontade para compartilhar suas experiências e reflexões sem a pressão de um formato rígido ou formal. A flexibilidade na condução das entrevistas também foi um aspecto

²³ No contexto contemporâneo, testemunhamos uma dinâmica crescente em que os sujeitos sociais transitam para o mundo virtual em busca de atualizar e ressignificar suas experiências do mundo real. Notadamente, durante a pandemia do COVID-19, longe dos palcos, boates e festas, as *Drags Queens*

importante, permitindo que as interlocutoras decidissem o ritmo e a profundidade das respostas, além de se sentirem no controle da narrativa que estavam construindo.

Durante as entrevistas, foram adotados cuidados especiais para construir uma aproximação amigável, incluindo a escuta ativa e a empatia, aspectos fundamentais em qualquer interação social. Foi enfatizada a importância do consentimento informado, assegurando que as participantes estivessem cientes de como suas contribuições seriam utilizadas e de que teriam a liberdade de se recusar a responder a qualquer pergunta que considerassem desconfortável. Essa postura não apenas respeita a autonomia das entrevistadas, mas também fortalece a relação de confiança, permitindo que as conversas fluíssem de maneira mais natural e autêntica.

Além disso, as entrevistas foram estruturadas para permitir uma certa flexibilidade, com perguntas abertas que incentivavam a exploração de temas relevantes para a pesquisa. Isso possibilitou que as interlocutoras trouxessem suas próprias narrativas e experiências, enriquecendo a análise dos dados coletados. A documentação cuidadosa das entrevistas, combinada com a análise reflexiva, garantiu que as vozes das participantes fossem ouvidas e valorizadas, contribuindo significativamente para a profundidade e a qualidade da pesquisa

2.1 Drag Queen Guelika Cyber

Figura 1 – Instagram de Guélika Cyber (out Drag)



Fonte: Captura de tela de uma publicação no *Instagram* de Guélika Cyber, 2020.

Durante a pesquisa, a primeira entrevista foi realizada com Ricardo (Guélika Cyber). Ele foi encontrado por meio de amigos em comum no *Instagram* (@guelikacyber) e o seu trabalho enquanto *Drag Queen* já é conhecido na cidade de Alfenas (MG), local onde realizei minha graduação em Ciências Sociais. Vale ressaltar que essa cidade desempenha um papel fundamental na participação de um dos maiores eventos LGBTQIA+ do Sul de Minas Gerais, a Parada Gay. Esse evento tem conquistado destaque e reconhecimento em toda a região, ampliando a voz e a visibilidade das *Drags* por todas as cidades do interior próximas à Alfenas.

Ao realizarmos a primeira entrevista com Ricardo, pedimos para que ele se apresentasse e contasse um pouco sobre a sua vida. Ela se apresentou com o nome de Registro Civil²⁴, Ricardo, descrevendo-se enquanto um menino que se identifica como gay, residente da cidade de Alfenas (MG). Ao discutirmos sobre os seus gostos e as suas atividades cotidianas, ela contou sobre a sua família, como ama a sua mãe e quanto não gosta de revelar a sua idade. Outra paixão de sua vida é a sua profissão de maquiador, destacando o relato de que “[...] amo o que eu faço e eu concilio as duas coisas, maquiador e *Drag Queen*” (GUELIKA, 2020).

Ao questionar sobre o surgimento de Guelika, ela descreveu a primeira vez que viu uma *Drag Queen*, em 1999. De imediato, identificou-se e surgiu o desejo de que: “É aquilo que eu quero ser. É aquele tipo de arte que eu quero ser” (GUELIKA, 2020). Também foi questionado a respeito de seu nome *Drag*, do qual ele relata surgir no contexto do final dos anos 1999, na virada do milênio. Nessa transição da década de 1990 para os anos 2000, a tecnologia passava a dar um salto, os olhares estavam voltados para o futuro. Diante disso, o nome “Cyber” surgiu, buscando trazer um sobrenome futurista, segundo a interlocutora, e apresentando em sua *Drag* um “estilo Cibernético”. Apesar desse estilo para ela, o perfil no *Instagram* surgiu somente anos mais tarde, considerando que ela é uma *Drag* mais velha. A este respeito, quando perguntado sobre a sua idade, ela disse que não se sentia confortável em revelar.

Ao questionar sobre o que é ser *Drag*, ela afirma que: “[...] é um personagem que eu criei, pra que? Eu queria muito ser artista, eu tinha sede de arte, e através da Guelika Cyber eu podia me expressar!” (GUELIKA, 2020). Ele declara que se monta com frequência. Anteriormente à pandemia, frequentava eventos em boates e em casas de show. De acordo com a entrevistada, a sua principal atividade enquanto

²⁴ Os nomes de Registro Civil das interlocutoras foram divulgados após obtenção de autorização.

Drag era a presença “VIP” nas festas e, com menor frequência, realizava ensaios fotográficos. Em diversos momentos das entrevistas, era repetido a palavra “personagem” em referência à *Drag* e às suas atividades. Para ele, a sua identidade *Drag* corresponde ao personagem montado, criado como uma forma de Ricardo expressar a sua arte através do corpo e da montagem.

Ao acompanhar Guelika no *Instagram* diariamente, surgiram dúvidas sobre a relação dele com tal rede social, tendo em vista que a sua frequência em publicações não é alta. Quanto a esse tópico, ela descreveu a sua relação com o *Instagram* enquanto meramente profissional, apontando que, apesar de ter 21 anos de carreira como *Drag Queen* que faz shows, era necessário construir um perfil, pois, segundo ela, “Hoje nossos tempos são *Internet, Internet, Internet*. Quem não tá, não engloba e não evolui. Então é isso, pra mim o *Instagram* é isso. Super material de trabalho, tanto quanto Guelika Cyber, quanto Ricardo maquiador” (GUELIKA, 2020).

2.2 Drag Queen Plutonna

Figura 2 – *Instagram* de Plutonna (out Drag)



Fonte: Captura de tela de uma publicação no *Instagram* de Plutonna, 2020.

Ao construir uma proximidade com Guelika nas entrevistas, via conversas no *Direct Message* do *Instagram*, perguntei se ela poderia me indicar uma *Drag* que concordaria participar desta pesquisa. O nome sugerido por ela foi o de Mateus, seu ex-namorado que residia também na cidade de Alfenas (MG). Apesar de ser um excompanheiro, ela afirmou que ambos possuem uma boa relação e que comentaria com ele sobre a pesquisa, indicando, assim, o *Instagram* de @plutonna_. Logo, passamos a seguir Plutonna, observando as suas publicações. Ao entrarmos em contato, ela se mostrou receptiva, simpática e interessada na pesquisa.

Na primeira entrevista obtida, Plutonna se apresentou como Mateus, visto que estava desmontada. Ele tinha 27 anos, à época dessa primeira entrevista, nascido em uma cidade chamada Guaxupé (MG). Segundo o mesmo, é uma cidade tradicional e pequena, na qual não havia *Drags*, boates ou clubes. Ao perguntarmos sobre o contato com a arte *Drag*, ele descreve: “O único contato que tive com *Drag* em minha cidade foi no terceiro colegial. Com a gincana, tentava levar uma coisa mais *Drag*, mais *over*, mais exagerado” (PLUTONNA, 2020). No tocante ao termo “*over*”, tal expressão corresponde, de acordo com a interlocutora, àquilo que está “fora de moda” ou antiquado. Na continuidade da entrevista, por vir desse contexto de uma cidade de interior, onde há barreiras e preconceito, quando tocamos no assunto “família”, o clima da conversa ficou um pouco desconfortável. Assim, Mateus não descreveu muito a respeito disso, dizendo apenas que a sua mãe sabia de sua vida, mas que achava a *Drag* unicamente um trabalho de maquiador.

Ao descobrir essa paixão por maquiagem, Mateus mudou-se para Alfenas. Nesse processo de mudança, afirma que “[...] sai daquela bolha de normatividade de Guaxupé. Alfenas é uma cidade um pouco mais aberta para a arte. Já que tem uma Universidade Federal e tudo mais, mais receptivo” (PLUTONNA, 2020). O primeiro contato de Mateus com *Drag Queens* foi em uma boate da cidade vizinha à Alfenas, chamada de Pouso Alegre (MG). Segundo o mesmo, ele não tinha noção do que era ser *Drag*, naquela época.

Logo após esse contato inicial, Mateus descreve a importância do seriado *RuPaul’s Drag Race*, enquanto um “*BUM*” (expressão utilizada pelo mesmo). Ou seja, a série passou a ser uma referência para ele. O interesse pela montagem foi crescendo, ele pedia roupas emprestadas para amigas. Aos poucos, tomou coragem para ir à boate montada com essas roupas emprestadas. É necessário destacarmos que foi um processo gradual. Segundo Mateus, “Eu não sabia fazer *Drag*, era uma coisa bem básica” (PLUTONNA, 2020). No decorrer desse processo de construção de sua *Drag*, contava com a ajuda de tutoriais e vídeos da *Internet*. Pouco a pouco, Plutonna foi tomando forma e sendo “construída”.

Ainda sobre a sua história, ele descreveu a criação de sua *Drag* como um “nascimento”. Ao afirmar que “Plutonna nasceu em 2017, inicialmente com o sobrenome Antares, em referência à Astrologia, devido a eu ser do signo de escorpião e esse é o planeta regente do signo, e uma estrela vermelha” (PLUTONNA, 2020). No entanto, ele afirmou que, no decorrer dos trabalhos iniciais realizados como *Drag*,

aqueles com quem trabalhava tinham dificuldade em pronunciar “Antares” ou achavam a composição de nome e sobrenome comprida demais para um nome artístico. Em consideração a isso, ele retirou o sobrenome.

A criação do *Instagram* de Plutonna ocorreu ainda em 2017. De acordo com a interlocutora, a frequência de montagem e de postagem, neste período, era menor. Somente ao final de 2018 aumentou a necessidade de “ser vista”. Segundo o mesmo, “havia uma necessidade de levar a minha arte para a *Internet* de fato. Quando vi que o ‘*Insta*’ passou a ser uma ferramenta, praticamente a única que tenho hoje” (PLUTONNA, 2020). Ao questionarmos sobre a diferença entre a divulgação das boates e aquela da rede social, ele explica que ao ser divulgada para trabalhar em ou já trabalhando em uma boate, a visibilidade ocorre de maneira “limitante ao regional” (*Ibidem*), isto é, a sua *Drag* fica apenas em torno das cidades do Sul de Minas Gerais. Ele afirma que sempre quis um reconhecimento significativo, sendo o seu sonho ser reconhecida pelo Brasil e pelo mundo. Com a criação do *Instagram*, passou a investir nesse sonho, postando com maior frequência, impulsionando publicações, construindo contatos nessa rede social e tomando o *Instagram* como um portfólio. A sua *Drag* é vista, conforme afirmado, como um projeto apresentado neste portfólio com o intuito de dar visibilidade, mas também para a profissão de maquiador, figurinista e costureiro. Mateus aponta ainda o ser *Drag* e a construção de sua *Drag Queen* enquanto um trabalho de design, que passa por diversas etapas em sua criação.

Em outros momentos, na medida em que era construído um vínculo com a entrevistada, surgiram diversas conversas em que Plutonna destaca a temática *Instagram*. Dessa forma, ele se aprofundou um pouco mais na descrição da relação com tal rede social. Ela descreve como uma ligação muito forte, pois a maior parte de suas produções, as mais elaboradas e de melhor qualidade, foi criada para o *Instagram*. De acordo com ele, não chegou a usar essas produções em boates. As montagens feitas para a rede social em questão eram fotografadas por ela mesma, assim como o figurino e a maquiagem. Para ele, o *Instagram* representa um palco onde há uma busca pela visibilidade da *Drag*.

Por outro lado, destaca-se em uma de nossas conversas a frequência da montagem: anteriormente à pandemia, Mateus montava-se três vezes na semana, para se apresentar em uma boate na cidade de Pouso Alegre (MG). Em uma boate por lá, ela exercia o papel de *Hosted*, isto é, anfitriã dos eventos no local. Além disso,

participava da Parada LGBTQIA+ da cidade de Alfenas (MG), na organização juntamente com Guelika, divulgação e no desfile que acontece uma vez por ano. Em um determinado momento das entrevistas, ele me interrompe e aponta que, naquela época, o nome não era “LGBTQIA+”, mas “Parada Gay” e a boate à qual ela frequentava chamava-se, por conseguinte, “Boate Gay”, expondo que “[...] Então, a arte *Drag* mudou muito, né? Nos últimos tempos, com Pablló Vittar” (*Ibid.*). Ela ainda acrescenta: “Eu acredito que a *Drag Queen* saiu da cena da boate e começou a entrar em outros canais que ela não tinha, não tinha acesso, que eram a TV, a música, o *Instagram*” (*Ibid.*). Para Mateus, a maior parte das *Drags* não está mais nas boates e, sim, criando conteúdo para a rede social, local onde ela afirma ocorrer a *performance*.

No entanto, ele apresenta dois pontos de vista a respeito desse movimento, o qual nesta pesquisa chamamos de “ressignificação do *Instagram*”:

Eu vejo isso com dois olhos. Por um lado, é bom, traz visibilidade para as artistas, né. Por outro lado, eu acho ruim, porque a essência *drag* quem acaba se perdendo ao passar dos tempos, entendeu? Mas isso é de época, por exemplo, a *drag* antiga era uma coisa mais *over*, mais colorida, mais exagerada. Hoje em dia, as *drags* estão optando, né, por ficar mais próximo do feminino possível. Portanto, o número de *drag queens* que fazem androgenia, que são, que seguem o andrógeno, são poucas que seguem essa linha, entendeu? (PLUTONNA, 2021).

Em uma das conversas, ao questionar sobre a marginalização *Drag*, Mateus expõe que há uma desvalorização do trabalho. Segundo ele, os cachês para shows são baixos, bem como as chances das produções no *Instagram* ganharem o devido reconhecimento. De acordo com a interlocutor, para a apresentação em boates e casas de show são pagos em torno de cem a duzentos reais (R\$100,00 a R\$200,00), apesar do gasto das produções custar por volta de mil reais (R\$1.000,00). Assim, os problemas destacados por ele correspondem à falta de reconhecimento, de valorização, a salários baixos e ao sucateamento do movimento *Drag*.

2.3 Drag Queen Kaila

Figura 12 – Instagram de Kaila (out Drag)



Fonte: Capturas de tela de uma publicação no *Instagram* de Kaila, 2020.

A próxima interlocutora chama-se Kaila. Encontramos o seu perfil no *Instagram*. Ela possui um grande número de seguidores (incluindo Plutonna e Guelika). Em vista disso, a sua participação e contribuição na pesquisa ocorre com menos depoimentos e entrevistas. Ao iniciar a primeira entrevista, questionamos a respeito de sua *Drag* e de sua história.

A entrevista se iniciou com Kaique se apresentando como Kaila. Ele é um estudante universitário, de 22 anos, cursando Direito (Ciências Jurídicas e Sociais) e residente de Belo Horizonte (MG). O seu primeiro contato com a *Drag* foi através de um colega de república estudantil que se montava com bastante frequência. Segundo ele, observava aquela movimentação de longe, com curiosidade. Ao ser convidado por esse colega para participar de uma festa *Drag*, conheceu o mundo *Drag Queen* da performance, pela primeira vez. Em seguida, passou a se interessar pela montagem e a consumir conteúdo relacionado à arte *Drag*, como assistir *Rupaul's Drag Race*, por exemplo. Assim como Plutonna já havia exposto em sua entrevista, Kaique também foi muito influenciada por esse programa de TV. Ao se montar pela primeira vez, o seu processo ocorreu de forma distinta das demais *Drags* apresentadas até aqui, pois Kaique, desde o primeiro dia, tinha certeza de que seria uma *Drag Queen*. No entanto, é válido destacar que Kaique se refere à sua *Drag* como “minha personagem”.

Em outra entrevista, passamos a discutir sobre o *Instagram*. Para Kaique, apresentar a sua personagem *Drag* no *Instagram* é uma questão bastante profissional, dado que a plataforma é vista por ele como um meio de divulgação e um portfólio, assim como é para Plutonna. Além de ser estudante, Kaique é também DJ em casas noturnas e boates, de modo que o *Instagram* é a plataforma na qual podem ser vistas fotos de seu trabalho enquanto uma *Drag* DJ. Nessa rede social, são divulgadas as suas músicas e as suas imagens. Outro ponto importante das entrevistas é quando discutimos a respeito da personalidade. Ao descrever como se sentia ao estar montada, Kaike diz:

Quando a gente termina de montar assim, é totalmente outra pessoa, sabe? Roda uma chavinha na cabeça. É uma coisa meio louca. Mas são pessoas bem diferentes, a Kaila e o Kaique. A forma de agir e até a forma de olhar assim, sabe? Todo mundo fala que muda muito, a partir do momento em que você monta e desmonta. A sua forma de agir muda totalmente (KAILA, 2020).

Esse depoimento foi de suma importância para a pesquisa, em razão de que, ao delimitar traços distintos em sua personalidade montada e desmontada, Kaique afirma que o ser *Drag* é um personagem. Sobre o *Instagram*, ele declara que a pandemia impactou diretamente em seu trabalho, visto que atuava como DJ em ambientes presenciais. As montagens e as fotos feitas para o *Instagram* eram construídas devido ao seu trabalho em casas noturnas, mas quando as medidas de isolamento foram instauradas, o fluxo de postagens também decaiu. Nessa direção, ao afirmar que não gostava de fotos capturadas pelo celular, ele sinalizava gostar de fotos registradas por câmeras profissionais nos eventos que trabalhava enquanto DJ. Além disso, Kaique ainda expôs que a sua principal fonte de renda era o trabalho nas casas noturnas. Com os impactos da pandemia, foi necessário trancar a faculdade e buscar uma nova oportunidade de trabalho, passando a trabalhar em um banco. Convém afirmar que essa entrevista foi realizada ainda em 2021. Nesse momento, ele descreve seus anseios e preocupações:

Mas quando voltar tudo ao normal, espero que volte a quantidade de trabalhos como *Drag* para eu poder voltar a tirar um dinheiro disso aí. Não era um dinheiro alto, óbvio, porque a *Drag* não é tão valorizada assim na noite e tal. E os cachês são baixos, custo pra montar é muito caro, e Uber, etc. Mas eu acabo ganhando uma quantidade porque eu tocava muito, dava um dinheirinho bom às vezes (KAILA, 2021).

Percebemos diante das declarações expostas, até aqui, que a questão econômica é importante para as interlocutoras. Logo, a montagem e o ser *Drag*

perpassam e são impactados pelas condições financeiras delas, haja visto que a montagem consome muitos materiais e demanda gastos.

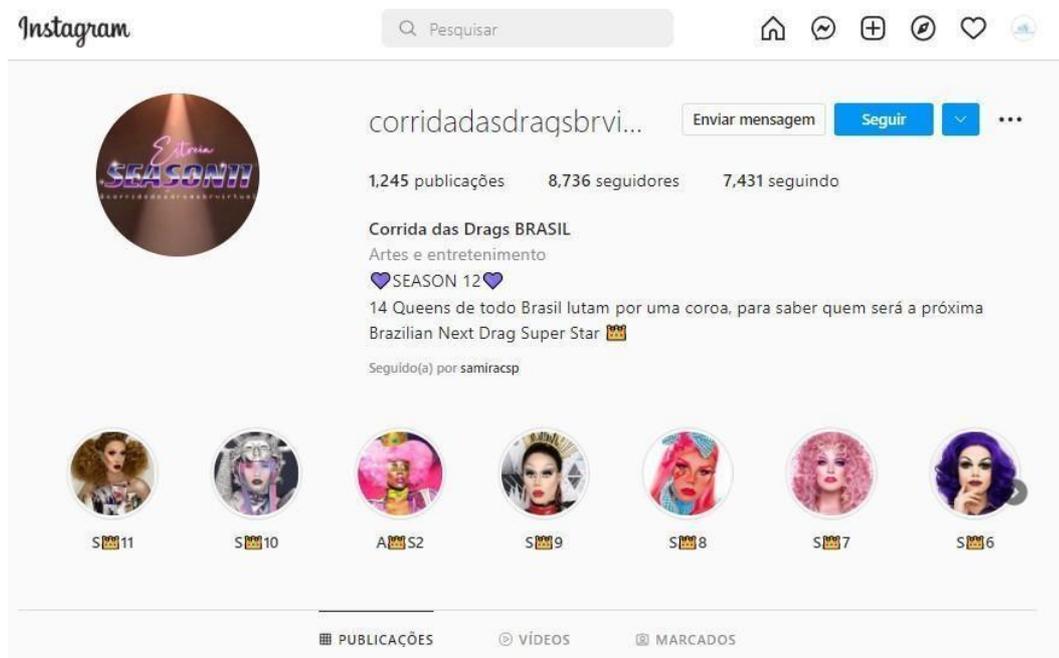
Sobre tais condições de trabalho, Kaique ainda expõe que a *Drag* é uma figura marginalizada, mas que, recentemente, com o movimento de popularização de *Drag Queens* no cenário da música, acredita haver mudanças, apontando que:

A coisa da *drag queen* foi bem pro *mainstreaming* assim, então acho que não é tão marginalizado como antigamente. Antigamente, as pessoas sequer sabiam a diferença entre ser *drag*, ou entre ser trans. Óbvio que hoje ainda, muita gente, muita gente, não tem essa noção. Mas é uma coisa: tem acesso a *Internet* pra isso. É... então acho que não é uma coisa mais tão [...], ficou mais acessível assim pra sociedade no geral, tá na TV, na *Internet*. Depois que teve assim esse BUM, e foi pro *mainstreaming* e foi pro *underground* (KAILA, 2021).

Esse posicionamento de Kaila converge com aquele de Plutonna, visto que são *Drags* que começaram a atuar no meio recentemente e possuem maior contato com o *Instagram* do que Guelika, uma *Drag Queen* realizando performances há mais tempo, antes do surgimento das redes sociais.

2.4 Página Corrida das Drags

Figura 13 – *Instagram* de *Corrida das Drags*



Fonte: Capturas de tela de uma publicação no *Instagram* de *Corrida das Drags*, 2021.

Um dos principais desafios durante a pesquisa foi encontrar interlocutoras que concordassem em participar deste estudo. Entramos em contato com diversas *Drags*,

mas muitas vezes não tínhamos respostas. Nesse momento de adversidade, ao realizar uma busca no *Instagram*, encontramos a página @corridadasdragsvirtual. Através dessa comunidade criada com o intuito de unir as *drags* e dar visibilidade para o seu trabalho no contexto pandêmico, encontramos as demais interlocutoras, que são apresentadas a seguir.

A página tem como seu administrador o Andrei, quem concordou e nos concedeu uma entrevista por meio de trocas de mensagens via *Direct Message*. De acordo com ele, a principal inspiração foi o programa de TV, já mencionado anteriormente, *RuPaul's Drag Race*. Ao recriar a dinâmica do programa em uma plataforma digital, Andrei propunha às *Drags* que ele encontrava no *Instagram* a participar da temporada e dos desafios de montagem que seriam propostos. Cada temporada contava com a participação de dezesseis *Drag Queens*. Para a seleção, ele montava um pequeno texto, apresentando os objetivos da página. Após essa seleção, Andrei criava um vídeo de apresentação das participantes, dando início à temporada.

Os desafios eram temas, as selecionadas deveriam se montar de acordo com o tema semanal proposto e enviar fotos diretamente ao Andrei. Ao serem recebidas as imagens, ele divulgava e a foto mais votada era considerada a “*winner*”, isto é, a vencedora da semana. Segundo ele:

Os seguidores do Instagram decidem tudo, como sou só eu que administro tudo e não tenho condição de ter jurados fixos, jurados técnicos, quem decide é a maioria do público então elas também estão cientes disso. E aí no final vai ter a *winner*, vai ter o *boror* (podium), que são as duas que foram as menos votadas, e essas duas vão pra outra votação para saber quem é a eliminada pra saber que é a campeã e assim que funciona (ANDREI, 2021).

Outro destaque da narrativa de Andrei é a importância atribuída ao engajamento no *Instagram*. De acordo com o entrevistado, é essencial aumentar o engajamento, ou seja, a interação dos seguidores com as publicações, aumentando assim o alcance da conta no *Instagram*. Para ele, o engajamento é a forma de ajudar as *Drags*, com objetivo de terem fotos mais curtidas, comentadas, compartilhadas na rede social. Andrei relata ainda o aumento progressivo de seguidores da página no *Instagram* durante a pandemia. Com isso, ele aponta que:

Quando iniciou a pandemia foi muito mais fácil conseguir com que elas aceitassem os desafios de se produzir toda semana, algumas não se produziam toda semana, outras produziam. Porque querendo ou não, o objetivo é fazer com que o engajamento aumente, então independe se a *drag* vai mandar uma foto que ela já tem, um ela vai se montar, tá valendo. O importante é ela estar aumentando o engajamento da foto que ela mandou.

Porque quando ela se monta, ela manda a foto e logo depois posta, então tudo pra engajar, então desafio semana não é obrigada a se montar, o importante, o que eu quero é a foto (ANDREI, 2021).

Andrei ainda afirma que muitas *Drag Queens* perderam o emprego durante a pandemia. Com as boates fechadas, as oportunidades para se montar tornaram-se escassas. A proposta da comunidade criada por ele é fortalecer os laços no meio *Drag*, dando visibilidade, aumentando o engajamento, incentivando a montagem e a arte *Drag*.

A respeito da visibilidade *Drag* no Brasil, Andrei afirma que na sociedade brasileira ainda não há boas condições de trabalho para as *Drags*. Ele defende os direitos das *Drags*, exaltando o quanto as *Drags* brasileiras têm excelência em sua montagem: “pelo que eu vejo na página, as *queens* são polidas, com maquiagens impecáveis, *looks* incríveis, que mereciam toda visibilidade possível, e a gente sempre posta lá”, afirma ele, “repostando o que elas já postaram no *Instagram* antigamente elas são boas performances” (ANDREI, 2021). Conclusivamente, Andrei declara desejar que a dinâmica da página esteja em um programa de TV, como nos EUA.

2.5 Drag Queen Fedra

Figura 14 – *Instagram* de Fedra (*out Drag*)



Fonte: Captura da tela de uma publicação no *Instagram* de Fedra, 2021.

A próxima narrativa a ser apresentada é da *Drag Queen* Fedra. O contato com ela ocorreu através da página anteriormente apresentada e de modo distinto das demais

interlocutoras. Em sua primeira entrevista, Fedra estava montada e relata, com muita sinceridade, que estava um pouco nervosa. Nesse momento, contamos a sua trajetória enquanto *Drag Queen* e as suas perspectivas do que é ser *Drag*:

Então meio que usava *drag* dentro do teatro para fazer coisas que não me deixavam fazer enquanto Gabriel. Então, personagens femininos, maquiagens específicas mais elaboradas, papéis que não fossem femininos. A voz trabalhada de um outro jeito, o corpo trabalhado de um outro jeito, não voltado para essa estética masculina cis hétero, sabe? Foi uma oportunidade que me apareceu assim, né, já assistia *Rupauls Drag Race*, já consumia *Drags* pela *Internet* e aí falei: cara, vou tentar incluir isso aqui ver onde dá. Funcionou bem dentro da escola, inclusive, porque parece que eles aceitam, mas quando está dentro de uma outra persona, né? Então, de tributos femininos (FEDRA, 2021).

Entre essas experiências, atuou no Dzi Croquettes, um grupo de teatro da cidade de São Paulo, o qual ela aponta como engrandecedor, pois era distinto das escolas de teatro tradicionais. Ou seja, a atuação ocorre de forma livre, sendo possível explorar o feminino em suas atuações e trabalhando a androginia, a maquiagem, a estética e o figurino, de tal forma que transitam entre o masculino e o feminino.

De acordo com a interlocutora, o Dzi Croquettes influenciou na construção da Fedra. Quando questionada a respeito do surgimento ou nascimento de Fedra, ela alega ter ocorrido há cerca de 3 anos, ao ganhar figurinos originais dos Dzi Croquettes dos anos 80. Esses figurinos apresentavam uma estética de pedras e plumas, embora também estivessem rasgados. A respeito do figurino, ela relata:

Eu joguei isso tudo no liquidificador e daí surgiu a Fedra. E ela, a gente tá aí seguindo essa linha, porque é uma coisa que eu gosto de explorar, me dá possibilidades infinitas assim, e isso aconteceu em uma sexta feira 13, em 2019, acho que sim. Desde então sigo nessa linha e trabalho muito com estética. Por isso as pessoas costumam me reconhecer por essa questão, da estranheza, da androginia, de um estilo mais alternativo mesmo. Na época, eu não tinha muito material, tinha esses figurinos de teatro por isso minha *drag* é bem teatral, bem expressiva na forma como se veste, na forma que se veste, não tinha maquiagem, tinha uns claus coloridos, umas pastas coloridas, não tinha base da cor da pele, então a primeira vez que me montei já foi com uma cara colorida, com uma peruca exagerada e a gente segue assim até hoje (FEDRA, 2021).

Ao apresentarmos as falas de Fedra, transcritas nesse primeiro contato, acreditamos se tratar de informações importantes para conhecermos quem é Fedra. Em um segundo momento, Fedra descreve a criação de sua *Drag* enquanto “elaborar uma *persona*”. Em diversos momentos das entrevistas, ela utiliza a palavra “*persona*” para referir-se à montagem. Ela ainda aponta que teve uma personagem de sua vida de suma importância para esse processo de montagem da *persona*, referindo-se à

sua mãe *Drag*, como a pessoa responsável por ajudá-la. Ainda no teatro, as duas tiveram o primeiro contato, em um diálogo nos bastidores sobre como fazer-se *Drag*, no qual a sua mãe *Drag* afirmou: “uma pessoa que não é *drag* não se movimentaria do jeito que você se movimenta, não andaria de salto do jeito que você anda, eu acho que você é” (FEDRA, 2021). As duas trocaram contatos e começaram a construir uma relação *on-line*, sendo através das redes sociais o surgimento do convite para Fedra participar de sua primeira festa *Drag*, com a temática *Halloween*.

A seguir, em uma segunda entrevista ao apresentar-se como Gabriel, ele conta um pouco mais sobre como surgiu o seu nome *Drag*. Ao trabalhar em uma peça do Dzi Croquettes no Espaço Satyros, em São Paulo, deparou-se com uma peça que se chamava “Phedra de Córdoba” e, de imediato, encantou-se com a força da protagonista. Para facilitar a escrita, o nome *Drag* passou a ser “Fedra”. Ele relata que tem muito orgulho do seu nome. Ao ser questionado sobre a criação do perfil no *Instagram* de Fedra, ele declara ter bastante dificuldade com as redes sociais, enfrentando problemas quanto à administração dessa rede social de contato. De forma distinta das demais interlocutoras, Gabriel aponta que sua profissão enquanto ator culminou na *Drag*. Além disso, ele é bailarino e maquiador, então o intuito da criação do perfil de *Drag*, segundo ele, é uma “vitrine”, enfrentando diversas dificuldades quanto à rede social e à montagem:

Então, inclusive, eu tenho várias limitações quanto ao *Instagram* porque eu nunca, eu não sou uma pessoa muito ligada, de estar ali o tempo todo. Me faltam... alguns materiais, porque assim, quando você decide ser uma *drag* que vai se dedicar ao *Instagram*, em usar ele como plataforma, tanto de trabalho quanto de se posicionar ou falar com determinado público, você precisa ter uma constância de *stories* e publicação. Eu não posso, me considerar ser uma pessoa que faz isso com frequência, tenho algumas limitações quanto câmera, iluminação, com material de maquiagem também. Até um tempo atrás eu tinha muita ajuda de uns amigos, eu morava em outro lugar, mas atualmente eu estou morando com meu pai em São Paulo. Até um mês atrás, morava em Campinas, com uns amigos, morava lá por causa do trabalho no interior, e tinha ajuda dos meus amigos, me ajudavam com esses fatores, com material, equipamento, usava celular de algum, iluminação de outro alguém pra gravar. Os concursos que participei, graças a Deus e aos deuses, às deusas, eu tive toda a ajuda deles, não vou dizer pra você que é minha primeira escolha, claro que seria mais fácil se tivesse meus materiais. Porque assim, já me montei em ônibus, na rua, em vários lugares, já saí de madrugada, nesse trabalho inclusive eu estava trabalhando 12 horas por dia, e tava rolando concurso (corrida das *drags*), eu queria que todas minhas maquiagens fossem inéditas, só que paguei um preço bem alto por isso. Chegava do trabalho às 23 da noite, tomava banho, já me maquiava, tinha que entregar a foto às 6h da tarde. As maquiagens que fazia pro concurso, tinha efeitos né, efeitos especiais, careca, prótese, muita coisa que demorava muito tempo, e material precário. Passava horas e horas, até de madrugada. E aí acontecia dos meus amigos já estarem dormindo, terminar às 5 da manhã. Poxa, então, eles vão ter que trabalhar daqui a pouco e eu também.

Então vou esperar eles acordarem para eles fazerem minhas fotos, para eu poder tirar a maquiagem, tomar banho e ir trabalhar. Então, eu dormia igual um Nosferatu, com unhas, maquiagem pronta, até umas 8 da manhã, paradinha! E aí eles acordavam, faziam minha foto, porque usava o celular e a iluminação deles. E aí tiravam a foto, eu tomava banho e ia trabalhar, assim direto (FEDRA, 2022).

Após esse relato de enfrentar dificuldades com o *Instagram* e a construção da imagem a ser postada na rede social, Gabriel destaca alguns pontos onde salienta a distinção entre ser uma “blogueira” (profissional do *Instagram*, a qual utiliza de artifícios como filtros para alterar a imagem que é postada nas redes sociais) e a *Drag Queen*, propriamente. Segundo ele, o “fazer-se *Drag*” é algo cansativo, havendo muito trabalho investido em cada foto. Ela destaca ainda pontos negativos sobre o *Instagram* para as *Drags*:

É desgaste se montar. Para o *Instagram*, é pior ainda porque a câmera vai pegar todos seus defeitos, então a maquiagem tem que tá bem feita, diferente quando a gente sai pra noite porque tem alguns defeitos que as pessoas não vão perceber né. Então pra mim é difícil, e eu estou passando por um momento de limbo virtual, por enquanto, porque eu acabei de voltar para São Paulo, eu não pude me organizar para ter minhas coisas, não tenho fazer uma maquiagem naquela complexidade porque não tenho materiais para isso, não tenho como gravar porque tenho que ir na casa de alguém, pedir ajuda de alguém. Bem complicado. Mas é um mal, digamos, um mal necessário, é a única plataforma que estamos podendo trabalhar agora, pelo menos por enquanto, infelizmente quem não é visto não é lembrado. Então, a gente acaba tendo uma pressão muito grande. Eu, pessoalmente, não vou mentir, tenho muita ansiedade, às vezes. Vejo outras *drags* que conseguem produzir muito mais do que eu. Isso é um erro, a gente fica se comparando. A gente se compara, fica olhando, apesar de cada um ter uma circunstância, vive sob um contexto, mas a gente acaba fazendo isso, de vez em quando. Mas “caraca” ela consegue, eu tô aqui parado. O que eu posso fazer? (FEDRA, 2022).

Nessa entrevista, Gabriel apresenta certa frustração em sua fala e registra diversos aspectos negativos, mas ao final destaca que está trabalhando em ideias e projetos, pretendendo desenvolvê-los em conjunto com a *Internet*. Contudo, ele aponta ainda que a “*Internet* é terra de ninguém” (FEDRA, 2022). Dessa maneira, tem muitas dificuldades e inseguranças ao postar fotos. Questionada sobre *cyberbullying*, ele diz não ocorrer de forma direta, no entanto, enfrentou dificuldades na página de concursos de *Drag*, onde os comentários de seus fãs atingiam e ofendiam a *Drag* que concorria contra ele. Segundo Gabriel:

Então, o problema da *Internet* é que nem sempre a imagem que você sai, é a imagem que realmente é. As pessoas confundem muito as coisas e eu acho muito chato você querer crescer em cima de polêmica. Mas acaba que a *Internet* é terra de ninguém e as pessoas fazem isso. Vai de como a gente lida com isso (FEDRA, 2022).

Em outro momento, questionamos sobre o contexto familiar e Gabriel descreveu que, como LGBTQIA+, teve de assumir a sua sexualidade por várias vezes durante a vida. Descreve que a primeira vez que assumiu a sua sexualidade contou com o apoio de seus pais, o que considera um privilégio em meio à comunidade. Porém, seus pais sempre apresentaram muitas preocupações com relação ao preconceito e à violência presente na sociedade brasileira. Sobre a relação de sua família com sua *Drag*, ele relata:

Pra mim, o auge foi quando eu pude ir com eles na parada LGBT aqui de São Paulo. Foi incrível, foi o dia que eu me senti completo assim... porque agora eles entendem como é, tão vendo os outros, todo tipo de gay, lésbica, trans, *drags* de todos os tipos também... Eu estava montada, são cenas que eu nunca vou esquecer sabe, eu montada na Parada Gay lotada e a gente nem conseguia andar, e o meu pai me segurando pelo braço, porque eu tava tropeçando porque eu tava de salto, não tinha como andar direito, aquela multidão e ele me segurando pelo braço. Aquilo representava muito mais do que só estar lá, representava muita coisa para mim, e para quem estava vendo. Porque perguntavam: Ele é seu pai? Foi tendo todos os tipos de reação e foi incrível. Essa é uma das maiores memórias. Tenho maior orgulho de dizer, de contar essa história sempre. Foi com meus pais, eles foram, conheceram pessoas, essa gama de estilos, gêneros, belezas, foi muito incrível (FEDRA, 2022).

Em determinada entrevista, questionamos sobre o que era ser *Drag* para ele.

De forma bem completa e honesta, Gabriel nos responde:

Olha, As pessoas frequentemente se perguntam o que é a drag, mas não há uma resposta única devido à diversidade de modelos e interpretações. Para mim, drag é uma expressão artística muito pessoal e livre, pois cada drag é única, baseada nas experiências e visões de mundo de cada indivíduo. Algumas são inspiradas na mãe, em divas pop ou até mesmo em animais. Embora haja padrões que surgiram para levar a arte drag ao mainstream, como os estabelecidos por *RuPaul's Drag Race*, isso não deve ser visto como a única forma de ser drag. O programa precisa de critérios de julgamento, mas a drag é uma arte que pode ser expressa de várias maneiras, seja com ou sem roupas, maquiagem ou perucas. Muitas pessoas criam drags que refletem aspectos de si mesmas que não podem expressar na vida cotidiana, tornando essa prática libertadora. Algumas experimentam a drag uma única vez, enquanto outras a praticam por muito tempo. A drag nunca sairá de moda, pois é um conjunto de várias expressões artísticas que permitem que os indivíduos se coloquem como uma opinião diante do mundo. (FEDRA, 2022).

O trecho da entrevista destaca a drag como uma expressão artística pessoal e livre dialoga diretamente com as ideias de Judith Butler e Victor Turner. A performatividade de gênero proposta por Butler sugere que as identidades não são fixas, mas sim construídas por meio de práticas sociais repetitivas, o que se reflete na diversidade das performances drag. Assim como Butler argumenta que o gênero é

performativo e se manifesta em atos repetidos, o depoimento ressalta que cada drag é única, resultante de experiências e visões de mundo distintas, permitindo que os indivíduos expressem aspectos de suas identidades que podem não ser aceitos em contextos cotidianos. Por outro lado, a perspectiva de Turner sobre liminaridade enriquece essa discussão ao entender as performances drag como rituais de transição. Os momentos em que os performers se apresentam em drag podem ser vistos como experiências liminais, onde normas sociais convencionais são temporariamente suspensas. Isso permite uma reconfiguração da identidade, possibilitando aos performers e à audiência experimentar novas formas de ser e se expressar. A drag, nesse sentido, cria espaços de liberdade onde identidades fluidas podem emergir, alinhando-se à ideia de Turner de que rituais têm o potencial de promover transformações sociais e culturais. Assim, o depoimento encapsula a essência da drag como uma prática que não apenas desafia as normas de gênero, mas também serve como um espaço liminal onde as pessoas podem explorar e expressar suas identidades de maneira criativa e autêntica, ressoando com as teorias de Butler e Turner sobre performatividade e transformação social.

O depoimento de Fedra nos mostra ainda como a arte *Drag* é uma forma de expressão artística muito pessoal. Não há um padrão definido de como fazer-se *Drag*, pois cada pessoa que se dedica a essa arte tem suas próprias inspirações e visões de mundo, o que resulta em performances únicas e singulares. Embora tenha surgido certo padrão com a popularização do programa *RuPaul's Drag Race*, é importante lembrar que isso não representa a totalidade da arte *Drag* e que cada *Drag* tem o direito de ser única e autêntica em sua expressão artística. A *Drag Queen* é uma forma de se expressar e muitas pessoas encontram nela uma maneira de colocar para fora coisas que não podem ser manifestadas no dia a dia. A arte *Drag* é, portanto, um assunto que sempre estará em moda e continuará a existir como uma forma de expressão artística diversa e ilimitada.

2.6 Drag Queen Kimberley Cox

Figura 17 – Instagram de Kimberley Cox (out Drag)



Fonte: Captura de tela de uma publicação no *Instagram* de Kimberley Cox, 2021.

A narrativa da interlocutora Kimberley Cox, figura proeminente no universo da arte *Drag*. Cox relata ter passado por um período de não identificação com o seu nome *Drag*, antes de encontrar inspiração em referências como a participante Kim Chi do *reality show RuPaul's Drag Race* e uma atriz da série *Orange is the New Black*.

Após explicar o significado por trás de seu nome artístico, a interlocutora apresenta-se como Ítalo Fábio, um jovem de 19 anos de idade, natural da Paraíba e residente de Fortaleza (CE), onde cursa Letras em uma universidade local. A mudança para Fortaleza ocorreu em busca de melhores oportunidades para trabalhar com arte, campo no qual a interlocutora demonstra grande interesse e talento. Questionado sobre suas primeiras experiências com a arte *Drag*, ele descreve a descoberta do bate-cabelo em programas de televisão, embora inicialmente não visse a arte *Drag* como uma profissão. Somente mais tarde, após ter contato com o *reality show RuPaul's Drag Race*, o interlocutor passou a enxergar a possibilidade de construir uma carreira a partir de suas performances *Drag*. Acerca da profissionalização do ofício, Ítalo expressa sua visão pessoal sobre o ser *Drag* enquanto uma profissão:

Essa vontade estava presente em mim, mas eu não sabia o que poderia reunir isso tudo. Eu sou muito... como eu posso falar? Gananciosa e muito forte. Então, sempre quis algo que pudesse reunir tudo. Só que aí responde à pergunta do que é ser *drag*, é a arte do que reúne muitas coisas, muitos talentos, através dessa arte. E eu me sinto muito feliz quando eu vejo que eu inspiro pessoas através dessa arte, né. Me sinto muito inspirado também através da arte de outras meninas, de colegas minhas, de *drags* famosas. E essa troca sabe? (COX, 2022).

Notamos no discurso de Ítalo, o ser *Drag* partindo de um lugar de inspiração. Ele é o mais novo entre as interlocutoras e, em nossos diálogos, apresenta uma perspectiva de admiração quanto ao trabalho de outras *Drags*. Ainda convém ressaltar esse lugar de admiração da arte *Drag*. Ítalo destaca que, anteriormente à pandemia, trabalhava como costureiro para outras *Drags*. Além disso, poucos meses antes das restrições quanto ao isolamento social, ele tinha recebido o convite para trabalhar como residente em uma boate de Fortaleza. Quando questionada sobre a profissão *Drag*, ela enfatiza:

Eu faço faculdade de Letras e Inglês. Então, eu também sou professor, já tive pouca experiência. Eu quero muito o diploma, eu gosto muito da área de Letras e Inglês, só que nessa questão de que eu posso escolher, do que eu posso da prioridade, eu sempre priorizo a *drag*, porque é o que eu tenho mais afinidade, é o que eu sinto mais felicidade fazer (COX, 2022).

Apesar disso, ele informou em outra entrevista que enfrenta dificuldades e preconceitos quanto ao assunto de ser *Drag* como uma profissão. De acordo com o mesmo, a performance não é vista por muitos enquanto uma profissão, onde aponta que

[...] Muita gente ainda acha que *Drag Queen* é só um homem que está ali na tentativa de ser uma mulher. E meio que a sociedade vê a gente como um palhaço, então meio que o que me revolta é essa questão da gente não ser levada a sério. E por a gente não ser levado a sério, meio que, por isso, a gente não tem muita oportunidade de *job*, emprego (COX, 2022).

Quando entramos no assunto a respeito da relação com o *Instagram*, ele relatou que os interesses em *Drag Queens* e o início da montagem ocorrem de forma muito precoce. Tendo isso em vista, ele não podia entrar em festa ou boates, já que tinha apenas 15 anos. Então, o *Instagram* tornou-se o seu palco, local onde ele postava as suas performances e montagens. Segundo a mesma:

Através do *Instagram*, durante 3 anos, até eu fazer 18, até eu puder sair. Usava a plataforma para divulgar meu trabalho. Então eu ficava em casa, me montava no quarto, e inclusive foi a época mais produtiva da minha carreira. Como eu precisava mostrar alguma coisa, então eu me dedicava bastante pra mostrar *looks*, visuais, me mostrava bastante (COX, 2022).

Após completar a maioridade, sendo possível participar de eventos, ele relatou o movimento contrário: eram feitos poucos registros. Durante a pandemia, a frequência das postagens caiu ainda mais, ele afirma ter se sentido desgastada

psicologicamente. Durante o período pandêmico, ele relata ter diversos bloqueios criativos. Diante disso, não conseguia se montar.

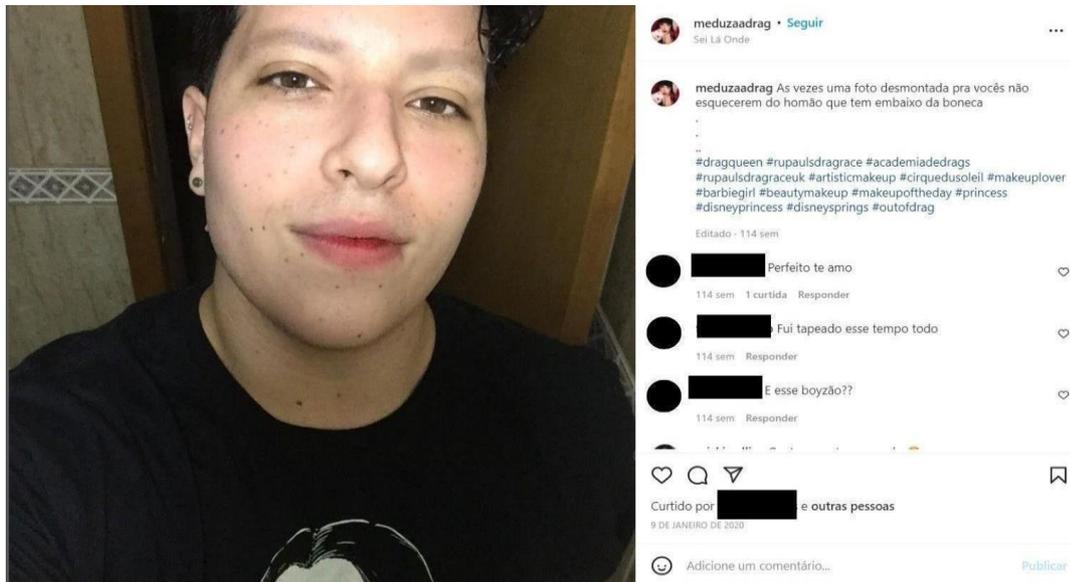
Quando questionada sobre a identidade e o ser *Drag*, Ítalo relata que diversas pessoas perguntam frequentemente se há uma separação entre Ítalo e Kimberley. Diante desses questionamentos, ela afirma que não vê uma separação e, sim, Ítalo de peruca, montado e maquiado. Esse posicionamento é distinto das demais interlocutoras, no qual a mesma expõe essa distinção:

Eu escuto casos das meninas que meio que são tímidas de garoto e são mais extrovertidas quando se monta, porque a gente se sente mais poderosa quando está montada. Essa é uma das coisas que eu acho incríveis sobre a arte *Drag*, quando isso pode fazer você se sentir bem (COX, 2022).

Em suma, a entrevista com Ítalo demonstra a importância da arte *Drag* em reunir diversas habilidades e talentos, assim como em inspirar e ser inspirada por outras *Drags*. No entanto, a profissão *Drag* ainda enfrenta preconceitos e não é vista como uma ocupação séria por muitas pessoas. O entrevistado também ressalta a importância do *Instagram* na divulgação de seu trabalho, especialmente quando ainda não tinha idade para frequentar eventos e boates.

2.7 Drag Queen Medu Zaa

Figura 19 – Instagram de Medu Zaa (out Drag)



Fonte: Captura de tela de uma publicação no *Instagram* de Medu Zaa, 2021.

A interlocutora a seguir se chama “Medu Zaa”. Com a escrita exatamente dessa forma, em suas entrevistas ela conta sobre a grafia de seu nome e sobre a sua história. Em nosso primeiro contato, a impressão inicial é de uma pessoa alegre que tem orgulho do seu trabalho. De forma descontraída, Heitor se apresentou, tendo 21 anos à época, bacharel em Direito, durante a pandemia passou a trabalhar no escritório do pai na cidade de Brasília (DF), onde reside atualmente.

Ao contar sobre o nome Medu Zaa, Heitor destaca que sempre teve a certeza de que queria ser *Drag*. A primeira montagem já foi levada a sério, segundo o mesmo. Ao investir em sua montagem, começou a busca por um nome que fosse marcante, forte e não fosse “americanizado” (expressão utilizada por Heitor). Diante disso, pensou até mesmo em usar o nome “Heitor” enquanto seu nome *Drag*. No entanto, ao estudar e ler sobre mitologia, uma temática que sempre foi de seu interesse, ele pensou nas opções: Zara, Afrodite, Atena, Medusa e Morgana. Entre esses, sua escolha foi Medusa, mas ainda lhe faltava algo, um sobrenome ou um diferencial. Ao conversar com uma *Drag*, veio a sugestão da escrita de forma distinta, sendo esse o seu diferencial.

Em um segundo momento das entrevistas, questionamos sobre a sua profissão e sobre o que gostava de fazer, buscando trazer um tom de informalidade para a entrevista e tornando possível à Heitor construir a sua narrativa, de modo mais

confortável. Nesse sentido, ela relata fazer teatro há seis anos. O interesse e a facilidade no contato com o público antecedem a isso. Segundo Heitor, ele nasceu para levar a arte para as pessoas. Um relato interessante a ser destacado é o de que o seu primeiro contato com *Drag* foi em um programa da Eliana, onde ela viu pela primeira vez na TV uma peruca. Anos mais tarde, os programas *Rupaul 's Drag Race* e *Academia das Drags* foram influenciadores na sua trajetória:

[...] uma coisa muito forte, eu vejo uma *Drag Queen* como uma mensagem de esperança. De dizer: olha, eu sou como você, mas eu tive forças e eu tenho essa força dentro de mim para colocar uma peruca e eu ser quem eu quiser ser todos os dias, você tem força pra ser quem você é, sabe? Então, eu vejo a *Drag* muito como a esperança da comunidade LGBTQIA+. Aquilo que chega, e a magia toca na gente, sabe? E a *Drag* é mesmo uma personagem, o mesmo personagem, ela é uma persona na verdade. Mas é a mesma magia do teatro. A *Drag* chega em você, te abraça, te encosta e conversa com você. A magia encontra em você e diz: eu existo! (MEDU ZAA, 2022).

Em um relato posterior, Heitor exalta a importância da *Drag* como uma profissão, apontando que ser *Drag* é força e liberdade para ser o que se é. Em seu posicionamento em diversos momentos, ela destaca o ser *Drag* como “desprendimento dos padrões heteronormativos”, pois um dia pode assumir características de monstro, de *rapper*, de princesa, de *cosplay*, de andrógena, entre outras. Assim, para ele, o poder ser em suas multiplicidades representa a *Drag*. Ao questionarmos sobre perspectivas de gênero entre femininos e masculinos atreladas à arte *Drag*, a interlocutor comenta:

A *Drag Queen* não é necessariamente voltada ao universo feminino, porque *drag* já é muito além de uma personificação, um exagero do que é o feminino. *Drag* hoje em dia, é liberdade pra gente ser sabe? O que a gente quiser ser. Hoje em dia, já existem *Drags* barbadas, carecas, *Drags* que não *aquendam*,²⁵ *Drags* que não se depilam, *Drags* totalmente andrógenas, *Drags* que não usam maquiagem e mesmo assim não deixa de ser *Drag*. *Drag* está no sentimento, vou falar uma coisa polêmica, não é qualquer pessoa que coloca uma maquiagem e coloca uma peruca e fala “eu sou *Drag*”, não é. *Drag* tá no sentimento, sabe? tá no carisma, em ser, tá no desejo de público. Então assim é isso, essa liberdade. Esse desejo de público, é isso (MEDU ZAA).

Heitor tem como objetivo levar amor, esperança e inspiração por meio de sua arte, principalmente para a comunidade LGBTQIA+. Para ele, a *drag* é uma mensagem de esperança e uma personagem que representa a liberdade de ser quem

²⁵ O termo se refere à prática usada entre as *Drag Queens*, as travestis, as mulheres transexuais e *cross dressers* para esconder o órgão genital.

se é, independentemente de gênero ou de qualquer outra característica. Sua trajetória na arte *Drag* teve influência de programas como o *Rupaul's Drag Race*.

RuPaul's Drag Race é um reality show que transformou a visibilidade da cultura drag, projetando-a para o mainstream e ampliando o reconhecimento das performances drag como uma forma válida de arte. Lançado em 2009, o programa mescla competição, entretenimento e cultura pop, apresentando drag queens que disputam uma série de desafios, incluindo performances ao vivo, desfiles de moda e provas de atuação. Sob a condução de RuPaul, o programa não apenas celebra a criatividade e a diversidade das drags, mas também aborda questões sociais e culturais relevantes, promovendo diálogos sobre identidade de gênero, aceitação e empoderamento. No entanto, *RuPaul's Drag Race* também gera polêmicas, especialmente em relação à padronização de determinados estilos de drag e à crítica de que pode criar um modelo de "drag ideal" que marginaliza outras formas de expressão. Apesar disso, o impacto do programa é inegável, tendo contribuído para a popularização da cultura drag em todo o mundo e influenciado uma nova geração de artistas a explorar e desafiar as normas de gênero e identidade.

RuPaul's Drag Race e a Academia das Drags foram referências fundamentais na construção de Medu Zaa, juntamente com a experiência de Heitor no teatro, onde atua há seis anos, conforme mencionado anteriormente. O processo de aprendizado da maquiagem também se destacou como um momento crucial para sua saída do armário, permitindo que começasse a se montar e a praticar sua arte. Dessa forma, Medu Zaa simboliza a possibilidade de ser autêntico e de se expressar livremente, transmitindo uma mensagem de esperança para todos que enfrentam preconceitos e julgamentos simplesmente por existirem.

2.8 Drag Queen Jady Jay

Para finalizar este capítulo, destacamos a narrativa de Jady Jay²⁶. Em sua primeira entrevista, Jardel João apresentou-se com o seu nome civil. Um jovem de 23 anos que nasceu e reside em uma península de Santa Catarina com apenas 15 mil habitantes. Nesse local, no qual a grande maioria dos moradores são conservadores e preconceituosos no tocante às questões de gênero e sexualidade, Jardel afirma que a Jady Jay nasceu para quebrar os estereótipos. Ao questionarmos sobre esse nascimento, Jady conta que o nome surgiu da abreviação de seu nome civil, o qual “Jady” remete a “Jardel João” e com o sobrenome “Jay” apresenta uma fonética interessante. A respeito de sua profissão, ela diz estar cursando moda na cidade de Balneário Camboriú (SC). Além de estudar, Jardel trabalha em uma rede de supermercados, visto que ainda não consegue se manter enquanto *Drag*, em tempo integral. Quando perguntada sobre a sua trajetória como *Drag Queen* e o que significa ser *Drag* para ele, Jardel responde que:

Ser *Drag* pra mim é realmente um encontro com a arte. É quando eu me sento na frente do espelho, menino, até eu chegar a *Drag Queen* ali dentro de mim. Muito mais do que maquiagem, arte, sabe? É encarnar o personagem, senti isso, é um sentimento. Ser *drag* pra mim é isso, é quebrar os estereótipos, é estar acima da margem, é ir além, é o que a arte nós permite, não tem barreira, é isso (JADY JAY, 2022).

Ao se aprofundar em sua história, descreve que, em sua primeira montagem ocorrida em 2017, a princípio, ele não foi levado a sério. Anos mais tarde, durante a pandemia e o isolamento social, Jardel passou a se montar e se encarar frente ao espelho em um momento que havia um movimento de olhar para dentro, distante do contato com a sociedade. Para ele, a pandemia foi um momento e uma oportunidade de se identificar como *Drag Queen*, efetivamente. Antes desse período, ele se montava unicamente para festas. Quando questionada sobre tal período anterior, ele descreve que:

Antes eu me montava só pra sair, eu era conhecida como a *Drag* de *Open Bar*, eu só me montava pra festinhas de *Open bar*. E agora com a pandemia, acabou isso, não existe mais, então eu vi uma oportunidade de treinar e aflorar minha arte e eu vim pro *Instagram*. Tive aí, no finalzinho de 2019, começo de 2020, com a pandemia, comecei a me dedicar mais, fiz alguns cursinhos *on-line* pra aprender sobre *make drag*. E vi muitas *Drags* no

²⁶ Jady Jay não compartilha fotos de si mesma sem estar montada em sua conta do *Instagram*. Devido à sua residência em uma cidade do interior com uma população reduzida, ela escolhe preservar sua identidade quando não está em *drag*. Essa decisão é motivada por experiências passadas de preconceito e violência que enfrentou.

Instagram crescendo e eu tive vontade também. E aí eu tive coragem pra abrir meu perfil pra público, e foi muito receptivo, muito bacana. Em menos de 3 meses, eu tava com mil seguidores, e foi esse experimento pra mim (JADY JAY, 2022).

Ao indagarmos a respeito de o motivo do perfil ser privado,²⁷ ele relata que já sofreu uma agressão por estar montada andando pelas ruas da península onde reside. Diante desse episódio e o preconceito enraizado na cidade onde morava, havia uma barreira e uma dificuldade em divulgar suas montagens.

Jardel questionou-se por um tempo, mas por fim decidiu tornar público o seu perfil, além de participar de concursos e expor a sua arte *Drag*. Ao sentir tamanha receptividade, ela considera o *Instagram* um local no qual houve a possibilidade de ser admirada, de se conectar com pessoas de distintos locais do país. Assim, ele afirma que seu objetivo no *Instagram* é:

Me aproximar de pessoas que tenham as mesmas ideias, ou ideais semelhantes, conhecer outras *Drags*, partilhar essas experiências, eu acabei participando de muitos concursos no *Instagram*. Eu não imaginava que alguém ia passar uma mensagem “ei, a gente te quer no meu concurso”. Não imaginava, isso era uma coisa que não tinha acontecido ainda comigo, ainda não tinha participado de concurso no mundo real, todos os concursos que eu participei até hoje foi pelo *Instagram*. E isso me abriu várias possibilidades para mim, viajei, ganhei passagem de avião, foi muito incrível” (JADY JAY, 2022).

Quando houve esse relato sobre o *Instagram*, perguntamos ao interlocutor como foi esse processo de se assumir enquanto *Drag Queen* em público, do qual ele descreve que aquilo que mudou foi a confiança ao divulgar suas montagens, ao ganhar visibilidade, ao dar uma vazão às suas potencialidades criativas atreladas à arte. Ele considera que recebeu de forma positiva os resultados da sua exposição, ganhando cada vez mais confiança em seu modo de ser. Nas palavras de Jardel:

Primeiro eu me inscrevi, os outros vieram me chamar por conta da visibilidade que eu tive no primeiro. Era um concurso de *cosplay* e eu consegui pouco mais de 30 mil curtidas, na foto que a gente precisava pra ganhar e então gerar visibilidade muito grande, imagina pra mim que moro numa cidade de 15 mil habitantes, receber 30 mil *likes*, foi algo atípico. E daí veio várias oportunidades, teste de elenco, essa entrevista, muita coisa bacana, sabe? (JADY JAY, 2022)

²⁷ A modalidade de privacidade da conta na rede social *Instagram* significa, para uma compreensão preliminar, que as informações dispostas neste perfil somente poderão ser visualizadas por quem o (a) dono (a) do perfil permitir.

Ao descrever sobre o aumento de confiança e autoestima, Jardel afirma que há uma diferença gritante entre a sua personalidade Jady e a personalidade de Jardel.

Assim, vale destacar que, de acordo com o seu discurso:

Com certeza a principal diferença é a confiança. Quando eu sou a Jady Jay a confiança é gritante em mim, eu sou simpático, tenho boas relações, mas eu sou retraído. Mas a Jady não me deixa ser assim. A Jady Jay é muito comunicativa, eu necessito disso quando tô de Jady Jay. Gosto dessa interação. Eu sou uma pessoa vegana, não binária, não monogâmica, então as margens sempre estiveram, sempre me acompanharam. Como gay feminino eu também já senti isso, mas principalmente como *Drag*, as pessoas veem muito a *Drag* como uma pessoa trans, e não, eu não sou uma pessoa trans. Eu amo pessoas trans, mas eu sou uma pessoa da arte, eu simplesmente gosto de sentar em frente ao espelho e maquiagem tem esse poder, isso me faz bem a arte. Eu acho que a questão da marginalização fica um pouco disso, de será que quer ser uma mulher? Não, não quero ser uma mulher, é um personagem. Também questão de como a arte *Drag* cresceu de forma tão espontânea, tão rápido, existe certo padrão segmentado na cabeça das pessoas. E eu não costumo remover pelos das axilas, de perna, e às vezes isso não é bem visto (JADY JAY, 2022).

Em um dos diálogos mais interessantes desta pesquisa, questionei sobre o relacionamento com outras *Drags*, se há uma aceitação na comunidade, por Jardel considerar-se às margens. De forma surpreendente, ela relata que:

Inclusive, por outras *Drags*, tem esse padrão segmentada, isso acontece muito “não é assim que faz *Drag*”. Mas *Drag* é arte e não tem um manual de instruções. Existem, existem *Drags* comediantes, existem *drags* denominadas *fashion*. Existem as *Drags* de estilo *kawi*, *punk*, grandes, muitas *drags*, *drags* de concursos. Estou quase me tornando uma. E às vezes tentam te colocar em um padrão, mas não seja esse o padrão que você se vê (JADY JAY, 2022).

Para ele, ser uma *Drag Queen* é um encontro com a arte, é encarnar o personagem e sentir isso, é ir além e estar acima da margem. Com a pandemia, Jardel viu uma oportunidade de treinar e de aprimorar a sua arte, o que a levou a criar um perfil no *Instagram*, onde ele ganhou visibilidade e confiança. Apesar de ter sofrido agressões por estar montada nas ruas da cidade onde reside, Jardel decidiu tornar público o seu perfil e participar de concursos, o que lhe possibilitou viajar, conhecer outras *Drags* e partilhar suas experiências. O *Instagram* se tornou um espaço em que Jardel se aproxima de pessoas que têm ideais semelhantes aos dela e no qual ela é admirada, assim como reconhecida, pela sua arte.

Contudo, o objetivo deste capítulo foi transcender a visão limitada das *Drag Queens* como simples *performers*, buscando compreender suas identidades dentro da estrutura social para além do contexto *Drag*. Nesse sentido, investigamos suas profissões, motivações e ambições, utilizando suas próprias narrativas. Tal esforço

teve como propósito contextualizá-las dentro da estrutura social, e para isso, também apresentamos imagens de suas vidas cotidianas publicadas no *Instagram* "*out drag*". Essa abordagem visa proporcionar uma compreensão mais abrangente de suas vidas e experiências, ampliando assim nosso entendimento sobre a complexidade de suas identidades fora do âmbito da performance *Drag*.

CAPÍTULO 3: A ANTIESTRUTURA E O DIGITAL: As *Drag Queens* no *Instagram*.

3.1 Capturando Significados: A Imagem na construção do conhecimento social

Desde o início dos tempos, a ideia de “imagem” representa um registro simbólico significativo, o qual, de acordo com Salvagni e Silveira (2013), diz respeito ao recorte de vivências em sociedade. Segundo essa linha de raciocínio, a imagem sempre ocupou lugar de destaque entre os meios de comunicação ao decorrer da história, tendo em vista que “como a ciência mostra, 75% da percepção humana é visual. Depois vem a percepção auditiva (20%), enquanto outras modalidades somam juntas apenas 5% de nossa capacidade de perceber o mundo que nos cerca” (BRASIL, 2005, p. 19). Assim, as imagens são os principais veículos de manifestação das intenções humanas no mundo.

Conforme Rodrigues (2007), o advento da fotografia se deu durante o período da Revolução Industrial. Além desse significado supramencionado, o autor também aponta a imagem como a “cópia de um referente, ou seja, de algo ou de alguém – pessoa, objeto, paisagem, animal, acontecimento etc. – reproduzido como imagem” (RODRIGUES, 2007, p. 67). Ao citar Lima (1988), Rodrigues aponta ainda que a “fotografia é a arte de escrever com a luz – conforme a origem grega das palavras foto = luz, grafia = escrita – e, ao mesmo tempo, forma de expressão visual – segundo a origem oriental japonesa: *sha-shin* = reflexo da realidade” (LIMA, 1988 *apud* RODRIGUES, 2007, p. 17). Dessa forma, a imagem fotográfica é construída por polissemia, isto é, múltiplos significados e sentidos. Ela permite que possamos compartilhar esses mais diversos sentidos, junto aos outros em nosso ambiente. Logo, as imagens aliadas às redes sociais permitem que a fotografia registre, por exemplo, os costumes, os rituais e os símbolos humanos e não-humanos.

De acordo com Rodrigues (2007), no início do século XIX, com a expansão do capitalismo, os jornais passaram a trabalhar ainda mais com a ilustração em suas matérias, iniciando desde aí uma nova abordagem do texto–imagem. Já no século XX, com o desenvolvimento da tecnologia e o aumento da *hipermediação*²⁸, a imagem ganha maior importância ao se tornar um instrumento para o ensino em

²⁸ A hipermediação, conceito fundamental para a compreensão da influência da *Internet* na comunicação global, refere-se à integração harmoniosa e dinâmica de diferentes formas de informação, tais como texto, imagem e áudio. Segundo Rodrigues (2007), essa abordagem multimídia da informação permite uma experiência de comunicação mais rica e envolvente, transformando a maneira como interagimos e nos relacionamos através das plataformas digitais.

revistas científicas, no entretenimento, na televisão e na fotografia. Mais adiante na história, com as novas tecnologias computacionais, rompem-se as fronteiras e o destaque da imagem enquanto elemento na comunicação cresceu ainda mais, nos dias atuais, com a difusão da *Internet* e das suas redes sociais, principalmente o *Instagram*. Este último autor mencionado, coloca a imagem no centro dos relacionamentos construídos dentro dessa rede de contato virtual, combinando as múltiplas dimensões de texto, imagem e áudio.

Considerando o relevante papel que a imagem desempenha na sociedade contemporânea, o presente capítulo busca se inspirar na ampla exploração e discussão acerca do uso da imagem como método na pesquisa social. Neste sentido, serão apresentadas as imagens das nossas interlocutoras em seus trajes de *Drag*. Ao questioná-las sobre a significação dessas imagens, nosso objetivo é compreender suas narrativas por meio da análise de discurso e da análise imagética.

3.2 Imagens que falam: metodologias para explorar pesquisas visuais

Nesse contexto, consideraremos os pressupostos de autores como Julice Salvagni e Marco Antônio Negri da Silveira (2013), que oferecem uma contribuição significativa por meio de seu texto "Discursos Imagéticos: a fotografia como método da pesquisa social". A obra desses autores explora a utilização da fotografia como uma ferramenta metodológica valiosa na pesquisa social, permitindo uma análise mais aprofundada das dinâmicas sociais e culturais por meio de representações visuais. Nesse artigo, Salvagni e Silveira (2013) destacam como a fotografia pode transcender a mera representação visual, tornando-se uma poderosa ferramenta para a análise e compreensão de fenômenos sociais complexos. Eles exploram como as imagens capturadas podem funcionar como discursos por si só, revelando não apenas aspectos superficiais, mas também narrativas subjacentes, ideologias e relações de poder.

É relevante salientar que entre os diversos aspectos destacados pelos autores está a consideração ética no uso da imagem como ferramenta na pesquisa social. Ao enfatizarem a necessidade de uma abordagem reflexiva e ética ao empregar a fotografia como método de pesquisa, Salvagni e Silveira (2013) chamam atenção para as questões morais e os impactos potenciais de sua utilização. Reconhecendo tanto

o poder transformador quanto as limitações intrínsecas da fotografia, seu trabalho oferece uma contribuição significativa para o campo da pesquisa social.

Os autores defendem ainda, a integração da fotografia documental nas narrativas derivadas da observação participante, destacando a função social da imagem e o seu potencial para captar os modos de vida em sociedade. Eles propõem uma metodologia que combina dados escritos e visuais para aprimorar o processo de pesquisa. Salvagni e Silveira (2013) também defendem uma mudança da visão da fotografia como uma mera representação da realidade para considerá-la como uma forma de arte que pode enriquecer e facilitar interpretações dos fenômenos sociais.

Portanto, neste capítulo, será proposto envolver a imagem e a narrativa etnográfica, atrelada à observação participante no ciberespaço, especificamente em imagens postadas no *Instagram* pelas *Drag Queens* selecionadas enquanto interlocutoras. É fundamental considerar a perspectiva do "ponto de vista nativo", conceito central apresentado pelo antropólogo Clifford Geertz (1973). Geertz argumenta que entender uma cultura requer uma imersão profunda na perspectiva e nos significados internos dos próprios membros dessa cultura. Esse conceito destaca a importância de se interpretar o comportamento humano dentro de seus próprios contextos culturais, em vez de aplicar julgamentos externos ou preconceitos. Através do ponto de vista nativo, Geertz enfatiza a necessidade de os antropólogos adotarem uma abordagem interpretativa, buscando compreender as complexidades da vida cultural através dos olhos dos participantes locais. Essa abordagem não apenas promove uma compreensão mais profunda e precisa das práticas culturais, mas também respeita a diversidade e a singularidade das experiências humanas ao redor do mundo.

Dessa maneira, retomemos aqui o conceito de Análise Imagética aplicado em outro contexto em outros tempos por Geertz (1973). De forma similar ao autor ao aplicar esse método busca compreender como são criados os discursos através do conteúdo postado na rede social virtual, isto é, no *Instagram*. Dessa forma, procuramos investigar esse fenômeno do seguinte modo: quais são as impressões e as discussões que as *Drags* desejam disseminar por meio da imagem?

Para abordar a questão mencionada, empregou-se tanto a análise imagética quanto a análise de conteúdo. Conforme as contribuições de Bardin (1977), a análise de conteúdo, emerge como uma metodologia robusta e abrangente para investigar e compreender o significado subjacente, sistemático e detalhado, indo desde os

princípios básicos até técnicas avançadas de codificação e interpretação. O autor descreve a análise de conteúdo como um conjunto de técnicas para examinar comunicações, com o intuito de identificar padrões, temas e significados. Ele destaca a importância da sistematização e objetividade na descrição do conteúdo das mensagens, ressaltando que a análise não se restringe apenas ao conteúdo manifesto, mas também considera os aspectos formais e estruturais das mensagens.

Conforme explicado por Bardin (1977), as etapas da análise de conteúdo são estruturadas em um processo que conecta diferentes fases. A primeira delas é a descrição analítica, que envolve a organização objetiva do conteúdo das mensagens, incluindo a enumeração de suas características textuais. Em seguida, temos a etapa de interpretação, cujo propósito é atribuir significado às características identificadas durante a descrição analítica, permitindo uma compreensão mais profunda dos dados analisados. Por fim, a inferência surge como o estágio intermediário entre a descrição e a interpretação, no qual o analista deduz conhecimentos sobre as condições de produção ou recepção das mensagens, fundamentando-se nos indicadores identificados ao longo do processo de análise. Essas etapas interligadas proporcionam uma abordagem sistemática e abrangente para explorar e compreender o conteúdo dos materiais textuais sob análise.

Dessa maneira, a análise de conteúdo busca inferir conhecimentos sobre variáveis psicológicas, sociológicas, históricas, entre outras, a partir da análise sistemática e objetiva das mensagens. Bardin (1977), aponta esse processo de inferência é fundamentado na reconstrução de indicadores a partir de uma amostra de mensagens particulares, permitindo *insights* sobre o contexto de produção, os emissores e os efeitos das mensagens.

A abordagem proposta por Bardin (1977) oferece uma estrutura conceitual e prática para a análise de dados textuais, sendo amplamente reconhecida por sua contribuição para o desenvolvimento da pesquisa qualitativa e da análise textual. Ao fornecer técnicas sistemáticas e objetivas, a análise de conteúdo possibilita uma compreensão mais profunda e abrangente dos materiais textuais, enriquecendo o conhecimento nas áreas das ciências sociais e humanas. Em síntese, a análise de conteúdo, conforme delineada pelo autor, representa uma ferramenta essencial para investigar e compreender o significado subjacente aos materiais textuais. Portanto, a análise terá duas vias de interpretação. A primeira corresponde ao ponto de vista das *Drag Queens*, já a segunda, nossa análise de conteúdo.

A seguir, são apresentadas algumas imagens das *Drag Queens* participantes desta investigação, com o intuito inicial de conduzir uma análise imagética e de conteúdo que possa esclarecer a hipótese subjacente à experiência de nossas participantes. É relevante ressaltar que as imagens foram obtidas com autorização das *Drag Queens* envolvidas. Através da análise imagética, procuramos descrever minuciosamente os elementos visuais, identificar símbolos e signos, e compreender as nuances das representações visuais. Para uma organização explicativa, seguimos a sequência das imagens conforme a ordem das entrevistas realizadas. Posteriormente, exploraremos a perspectiva das participantes sobre as imagens, conforme delineado pelos pressupostos de Geertz (1973).

Figura 1 – *Instagram* de Guélika



Fonte: Captura de tela de uma publicação no *Instagram* de Guélika Cyber, 2020.

A análise inicial se concentra na imagem de Guélika Cyber, escolhida especificamente por sua capacidade de incorporar elementos intrínsecos à persona *Drag* (conceitos delineados pelas próprias *Drag Queens*, com "in" representando os aspectos da montagem, em oposição, "out" descrevendo a persona sem a caracterização).

Durante o decorrer das entrevistas realizadas a *Drag Queen* Guélika Cyber, oferece uma visão profunda e multifacetada de sua jornada como artista, tanto como maquiador quanto como *Drag Queen*. No capítulo anterior ressaltamos a sua decisão de criar um perfil no *Instagram* como uma ferramenta para obter visibilidade destaca

a importância das redes sociais como um meio essencial para profissionais ligados ao visagismo²⁹ e à busca por reconhecimento artístico. Ao compartilhar sua trajetória e inspirações. A evolução de sua persona ao longo dos anos, culminando na identidade de Guelika Cyber, destaca não apenas seu compromisso com a arte *drag*, mas também sua habilidade de desenvolver uma identidade própria e autêntica. Além disso, o relato ressalta a habilidade de Guélika em conciliar suas duas identidades - como maquiador e *Drag Queen* - participando ativamente de eventos, boates e sessões de fotos. A publicação de suas fotos montado no *Instagram* é apresentada como uma estratégia para alcançar visibilidade e permitir que as pessoas conheçam mais sobre suas diversas facetas, apesar de sua longa carreira de 21 anos. Diante disso, em um contexto contemporâneo, onde a presença *on-line* é crucial para profissionais de todas as áreas, o relato de Guélika Cyber ressalta a importância da adaptação às novas formas de comunicação e promoção pessoal, enquanto mantém firme sua identidade e integridade artística.

Em uma entrevista subsequente, em consonância com os princípios de Geertz (1973), buscou-se captar a visão de Guelika em relação à imagem, utilizando o aplicativo WhatsApp para realizar os questionamentos: “Guélika, ao analisarmos esta imagem, percebemos uma certa desconstrução em sua representação de *Drag*. Você poderia nos falar mais sobre isso? E me contar um pouco sobre a imagem?”. Após alguns dias ela respondeu:

Minha abordagem com essa *Drag* é realmente voltada para a desconstrução do conceito convencional. Ela não se enquadra na típica definição de uma *Drag*. Na verdade, busco criar uma figura que transcenda as “normais”³⁰. Nesta foto, meu objetivo foi trazer à tona o imaginário, criando um ser que desafia as noções de existência. Daí os espinhos e o batom desconstruído, elementos que remetem ao surrealismo e à fantasia. Optei por não utilizar roupas, nem mesmo uma camisa, para enfatizar a essência desse ser imaginário. Os brincos, por sua vez, representam uma tentativa de incorporar uma faceta feminina a essa figura que está além dos limites do gênero. (CYBER, 2023)

²⁹ Ao indagar a Interlocutora sobre o conceito de visagismo, ela esclarece que se trata essencialmente de um conjunto de técnicas destinadas a realçar a beleza facial. O visagismo engloba práticas como maquiagem, utilização de cosméticos, design de sobrancelhas, tintura e corte de cabelo, todas voltadas para valorizar os traços individuais de um rosto.

³⁰ Ao questionar Guelika sobre o que era normal para ela, a *Drag* responde que dentro da comunidade *Drag*, é comum observarmos a existência de categorias que ajudam a definir diferentes estilos e abordagens. Uma dessas categorias refere-se às *Drags* que apresentam uma montagem mais próxima do estereótipo feminino, que muitas vezes são denominadas como “padrão”. Essas *Drags* tendem a seguir uma estética mais convencional, alinhada com as expectativas tradicionais de feminilidade.

A interlocutora apresenta uma perspectiva fascinante sobre a prática da *Drag*, destacando a intenção do entrevistado de desafiar e desconstruir conceitos convencionais associados à identidade de gênero e à estética *Drag*. A ênfase na criação de uma figura que transcende as definições usuais da *Drag* reflete uma abordagem inovadora e criativa. Ao explorar elementos como os espinhos, o batom desconstruído e a ausência de roupas na figura, o entrevistado revela uma tentativa de criar uma representação que se distancia da realidade cotidiana. Essa escolha estilística não apenas desafia as normas estéticas estabelecidas, mas também convida o espectador a questionar as próprias percepções sobre identidade e existência.

Figura 9 – *Instagram* de Plutonna (in *Drag*)



Fonte: Captura de tela de uma publicação no *Instagram* de Plutonna, 2021.

Ao proceder com a análise das imagens, passamos para a imagem de Plutonna. A imagem acima foi publicada em sua página do *Instagram*, adotamos uma abordagem cuidadosa e seletiva, pautada nos princípios da análise imagética. Em vez de uma escolha aleatória, as imagens foram meticulosamente selecionadas após visitar repetidamente a página da interlocutora. Durante esse processo, nossa atenção esteve voltada para capturar imagens que destacassem a categoria de montagem das *Drag Queens*, buscando compreender não apenas os elementos visuais presentes, mas também suas conotações e significados dentro do contexto da performance *drag*.

Essa abordagem estratégica e consciente permite uma análise mais aprofundada e contextualizada das imagens, contribuindo para uma compreensão mais completa da expressão artística e identidade visual de Plutonna como *Drag Queen*.

No entanto, é importante ressaltar que, durante suas entrevistas, Plutonna não discorreu especificamente sobre a montagem dessa imagem em particular, mas sim sobre o processo de montagem em geral. Apesar de termos tentado contatá-la para esclarecimentos adicionais sobre essa imagem específica, não obtivemos resposta de Plutonna. Diante dessa circunstância, optamos por utilizar respostas de entrevistas anteriores para as questões acerca da construção da montagem.

Ela expõe a identificação com signos do zodíaco, astrologia e mitologia. Tendo em vista que o próprio nome *Drag* é inspirado em astrologia, segundo ela: “Devido a eu ser de escorpião e ser o planeta regente do signo de escorpião e antares que é uma estrela vermelha. Também da constelação de escorpião por isso Plutonna” (PLUTONNA, 2021). Assim, como a imagem acima, notamos elementos que remetem à Medusa, monstro do sexo feminino presente na mitológica grega. Ao referenciarmos à história grega, devemos nos recordar de que a criatura Medusa é uma figura de uma mulher com serpentes na cabeça, substituindo os seus cabelos. Nessa direção, a simbologia de Medusa é a de uma figura solitária e trágica, pois transforma em pedra os seus amigos e todos que a cercam. Ao pesquisar mais a fundo sobre a lenda de Medusa, encontramos a deusa atrelada ao símbolo da luta feminista. Ainda buscando pelo significado da palavra, podemos encontrar e interpretar a sua origem etimológica enquanto “guardiã” ou “protetora da sabedoria feminina”.

Nesse retrato, percebemos referências à mitologia, com a legenda de “GOODESS”, remetendo aos deuses do olimpo. As cobras e adereços são um dos elementos mais notórios dessa publicação. A *Drag Queen* busca por uma estética que faz alusão à Medusa, isto é, à figura mitológica e em contato com o mundo dos deuses, porém, agora *Drag* com sua coroa dourada de cobras, acompanhadas por flores brancas. Além disso, a peruca por ela utilizada é loira com cachos, já os anéis e as pulseiras douradas remetem aos dourados da coroa.

Após análise dos elementos que compõem suas vestimentas e acessórios, voltamos nossa atenção para sua maquiagem. Vale ressaltar a entrevista semiestruturada previamente mencionada, na qual Plutonna revelou sua profissão de maquiadora. Isso evidencia que o ponto focal das imagens compartilhadas pela interlocutora é a maquiagem. Nessa imagem em particular, percebemos uma

maquiagem elaborada, com traços faciais distintos e marcados. As sobrancelhas, por exemplo, são desenhadas em tons que se harmonizam com as sombras aplicadas. Além disso, as lentes de contato azuis são novamente evidenciadas, porém em um tom mais escuro, aumentando a intensidade e o impacto visual da imagem.

Figura 11 – *Instagram de Kaila (in Drag)*



Fonte: Capturas de tela de uma publicação no *Instagram* de Kaila, 2020.

Em sua página, Kaila publica suas fotos montadas, essas são registros feitos por fotógrafos profissionais, sendo possível presumir esse dado devido a marca d'água com nome das festas que ela participa, exatamente como, na imagem acima por nós selecionada, vemos a marca com o nome da festa *Eleganza*, promovida na cidade de Belo Horizonte (MG). A propósito disso, nessa festa, Kaila é uma das *Drags* responsáveis pela música. Em consideração disso, destacamos as diferenças de Kaila das demais *Drags*, pois, diferente das *Drags* maquiadoras, a profissão de Kaila está interligada com a sua *Drag*. Assim, notamos na imagem acima aquilo que pode ser representado pelo uso de fones de ouvido em torno do pescoço enquanto a estética ou o conceito de uma foto de *Drag Queen DJ*.

Em uma das entrevistas Kaila, relata ser inspirada por essa experiência e pela influência do fenômeno cultural de *RuPaul's Drag Race*, ela sentiu o desejo de se montar e assim nasceu sua personagem *drag*. No ambiente on-line optou por criar um perfil no *Instagram* como uma ferramenta profissional de divulgação de seu trabalho *drag*, percebendo a imagem e as publicações como um portfólio digital que registra suas fotos, vídeos e outros projetos artísticos. Ela descreve sua persona *drag* como

uma alteração significativa de sua identidade, evidenciando uma mudança tanto de comportamento quanto de perspectiva ao se montar. Quanto à frequência de suas montagens, costumava ocorrer aos fins de semana devido aos compromissos como DJ, mas enfatiza que se monta principalmente para a “vida real”.

Ao utilizar o *Instagram* como um registro adicional de suas atividades como DJ, Kaila também compartilha como a pandemia afetou sua carreira, forçando-o a buscar outras fontes de renda, mas mantendo a esperança de que possa retomar suas apresentações quando as atividades voltarem ao “normal”³¹. Buscou-se entender a perspectiva de Kaila em relação à imagem, seguindo os pressupostos de Geertz (1973). Ao questionar Kaila sobre a representação dessa imagem e inspirações, ela responde:

Nesse contexto, meu interesse estava em criar um visual monocromático para uma festa elegante, conhecida como “eleganza”, realizada em Belo Horizonte, cujo tema era voltado para os anos 2000, uma década marcada por várias tendências de moda. Decidi adotar o vermelho como cor principal para o meu look, inspirado na minha paixão por essa tonalidade. Naquela época, eu estava particularmente fascinada pelos tecidos em vinil, então optei por incorporar esse material ao meu traje de Drag. Adquiriti vinil nas cores preta, cinza e vermelha, com o objetivo de confeccionar um vestido que transmitisse a sensação de chama e fogo, refletindo a intensidade do vermelho. O acessório no pescoço, composto por cordas e uma hotpant, simbolizava a ideia de chamas ardentes. O vestido, aberto na parte inferior, combinava com uma bota vermelha, enquanto a maquiagem e a peruca foram meticulosamente planejadas para complementar o visual monocromático. A inspiração para esse traje remonta ao icônico clipe “Oops!... I Did It Again” de Britney Spears, no qual ela exibe um macacão vermelho de vinil. A partir dessa referência artística dos anos 2000, busquei os serviços de uma designer de Drag, que elaborou o desenho exclusivo do vestido e o costurou sob medida para mim. Todo o processo de criação foi cuidadosamente pensado para refletir não apenas as tendências da época, mas também minha identidade como performer (KAILA, 2024).

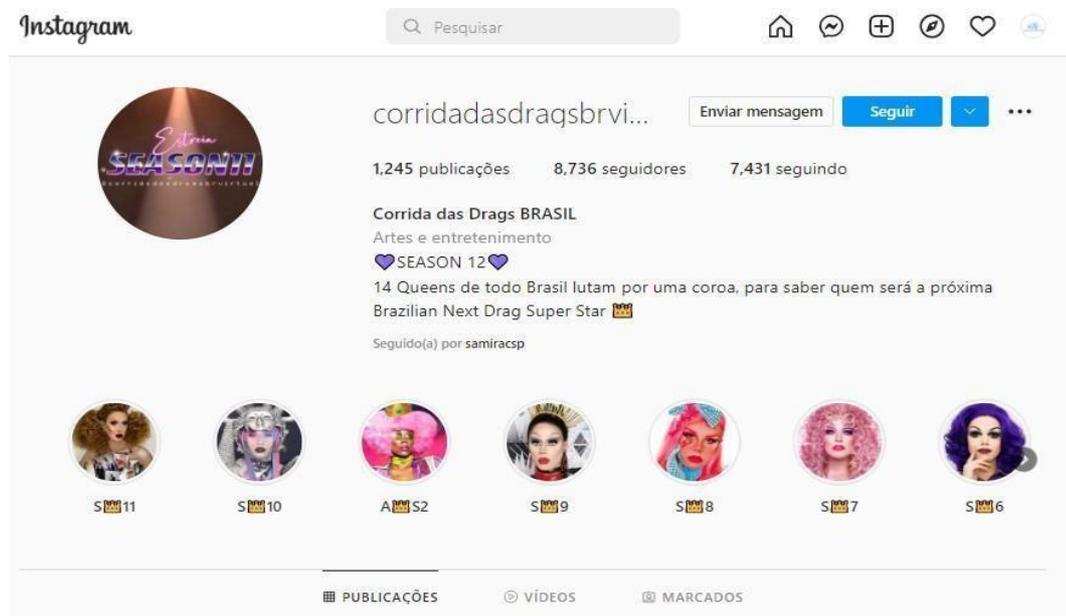
A resposta fornecida por Kaila, demonstra uma visão detalhada e reflexiva sobre o processo de criação de um visual para uma festa temática dos anos 2000. A interlocutora demonstra uma cuidadosa consideração não apenas pelas tendências da época, mas também pela expressão pessoal e artística que desejava transmitir através de sua montagem. Ela explora seu fascínio pelo vinil como material principal,

³¹ Observa-se que ao mencionar a palavra “normal”, Kaila faz alusão ao contexto de antiestrutura gerado pela pandemia de COVID-19.

destacando a escolha do vermelho como cor central para transmitir uma sensação do fogo. Além disso, ao mencionar a inspiração vinda do icônico clipe de *Britney Spears*, a entrevistada revela como referências culturais podem influenciar e inspirar o processo criativo na cena *Drag*.

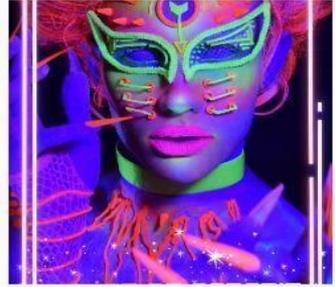
A seguir, apresentaremos capturas de tela da página principal das Drags, a qual desempenha um papel central em nossa pesquisa, uma vez que as demais interlocutoras foram identificadas por meio do concurso promovido por essa página.

Figura 13 – *Instagram do concurso Corrida das Drags Brasil*³²



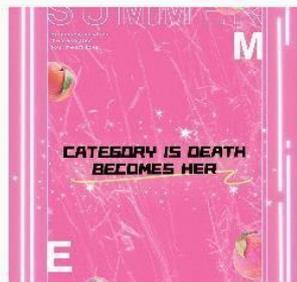
³² Em relação à página “Corrida das *Drags*”, selecionamos as imagens da temporada em que nossas interlocutoras estavam participando, o que, no entanto, não significa que fizemos a análise de cada uma das *Drags* participantes e, sim, da página como um todo. Outro ponto a ser destacado e ainda vinculado ao nosso último tópico é o de que, ao realizar a captura de tela de perfis no *Instagram*, procedemos através do *Instagram Versão Web* ³³, como pode ser observado a partir das capturas já analisadas neste trabalho, tendo em vista que conseguimos, assim, capturar a foto, a legenda, as pessoas que curtiram a publicação analisada e os respectivos comentários. A fim de priorizar a identidade daqueles que não estão participando da pesquisa, editamos as imagens, rasurando-as de forma que encobrem (com traços e figuras geométricas de cor preta) as fotos e os nomes dos usuários que curtiram e comentaram a publicação.

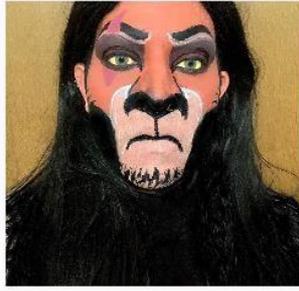


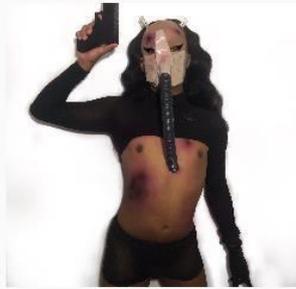
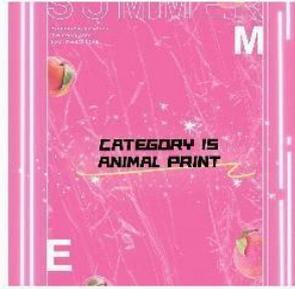




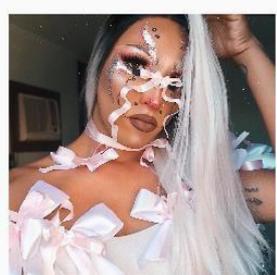














Fonte: Sequência de capturas de tela da página no *Instagram* do concurso *Corrida das Drags Brasil*, 2021.

A página corrida das Drags tem um objetivo e uma proposta de análise bem diferente de Guelika, Plutonna, Fedra, Fedra, Medu Zaa, Kimberley e Jade Jay. A página selecionada foi de grande importância para a construção de toda a nossa pesquisa. Ao descobrir a página na opção de “Busca” do *Instagram*, digitando a palavra “*Drag Queen*”, passamos a seguir a página diariamente, realizando anotações sobre os desafios semanais lançados e observando as movimentações através das publicações. Esses desafios correspondem a temáticas da semana. À vista disso, as participantes da temporada elaboram as suas respectivas montagens a respeito do tema proposto em cada semana.

A temporada que acompanhamos foi a décima, trazendo como temas: *Best Drag*, “Qual é o seu signo?”, Lindas Barbas, *Hello Kitty*, *Natal Drag*, *Death Becomes Her*, *Animal Print*, *Apocalyptic Couture*, *Red Experience* e *Best Makeup*. Acima, podemos observar nas capturas e recortes da tela capturadas do *Instagram* as montagens feitas pelas participantes. De acordo com o tema, eram feitas publicações a cada semana. No entanto, não nos aprofundamos na análise de cada uma das imagens postadas pela página, somente daquelas *Drags* que concordaram a participar de nossa pesquisa, concedendo entrevistas. Contudo, é válido ressaltar que tentamos contato com todas as participantes dessa décima temporada.

Tal temporada teve a sua estreia no dia 25 de novembro de 2020. Em um vídeo postado no dia 10 de novembro, foi anunciado quem eram as participantes. E, alguns dias mais tarde, era postada uma publicação individual de cada uma das 14 *Drag Queens* participantes, marcando a página do *Instagram* de cada uma das competidoras. O administrador da página solicitava para as participantes da competição que concedessem o direito de imagem, para que dessa forma ele pudesse divulgar as imagens com devida autorização.

Nesse momento, entrei em contato com todas elas, algumas não respondendo, enquanto outras não tinham interesse em (ou tempo para) participar desta pesquisa. Entre essas participantes, quatro se mostraram animadas ao participar e, aos poucos, construímos um diálogo com trocas de mensagens via *Direct Message* no *Instagram*. Essas *Drags* se tornaram as demais interlocutoras da presente pesquisa e as quais apresentamos a seguir.

Antes de mais, devemos registrar que buscamos compreender a dinâmica e a estética da página, as quais são ditadas por uma competição, em que, após ser lançado o tema da semana, a montagem mais votada nos *stories* do *Instagram* do

concurso vence o desafio semanal. Ao referenciar a dinâmica de desafios semanais, a página tem proposta similar a *Rupaul's Drag Race*, *reality show* mencionado por nós anteriormente neste mesmo capítulo. Ao possuir grande visibilidade no meio *Drag*, o *reality* se tornou uma referência para a página *Corrida das Drags Brasil*.

Figura 15 – *Instagram* de Fedra (*in Drag*)



Fonte: Captura de tela de uma publicação no *Instagram* de Fedra, 2021.

A imagem acima foi compartilhada pela *Drag Queen* Fedra. No contexto de nossa pesquisa, é notável que em todas as suas postagens, Fedra expõe em uma das entrevistas que seu propósito é romper com as convenções estabelecidas, desviando do padrão aceito, e expressando sua arte *Drag* de maneiras distintas e pouco convencionais. Assim como no caso de Plutonna, Fedra não se manifestou sobre uma imagem específica, mas sim sobre suas publicações em geral. É importante observar que, até o momento em que esta dissertação estava sendo redigida, o número de postagens de Fedra ainda era limitado. Segundo mencionado no capítulo anterior, Fedra possui dificuldades de estar ativamente no *Instagram*.

A imagem acima foi compartilhada como parte do concurso promovido pela página "*Corrida das Drags*". Sobre essa montagem, ela compartilha:

As maquiagens que eu fazia para o concurso (*Corrida das Drags* mencionado anteriormente) tinham efeitos especiais, incluindo carecas, próteses e muitos detalhes que demandavam muito tempo e materiais limitados. Passava horas trabalhando, até altas horas da

madrugada, às vezes terminando às 5 da manhã, enquanto meus amigos já estavam dormindo (FEDRA, 2021)

O relato de Fedra oferece uma visão franca e reveladora dos bastidores do mundo da arte *drag*, destacando os esforços e desafios enfrentados pelos artistas para criar suas performances. Ao compartilhar sobre as maquiagens elaboradas feitas para o concurso "*Corrida das Drags*", Fedra destaca a complexidade e o cuidado envolvidos na produção de seus visuais, que incluíam efeitos especiais como carecas e próteses. É evidente que o processo de criação demandava um investimento significativo de tempo e recursos, com Fedra dedicando horas de trabalho meticuloso, muitas vezes até altas horas da madrugada, para garantir que cada detalhe estivesse impecável. Esse relato proporciona uma perspectiva valiosa sobre a paixão e o trabalho árduo que permeiam o mundo da arte *drag*, destacando a determinação e a resiliência dos artistas em enfrentar os desafios para expressar sua arte de forma autêntica e impactante.

Figura 16 – *Instagram* de Kimberly Cox (*in Drag*)



Fonte: Captura de tela de uma publicação no *Instagram* de Kimberly Cox, 2021.

Em seguida, direcionamos nosso olhar para essa imagem publicada no *Instagram* de Kimberly Cox, com a seguinte legenda: “Dentro do armário só as camisas” (COX, 2020). Nessa foto, a *Drag* estabelece um paralelo com a expressão “saída do armário”, que se refere ao momento em que um indivíduo LGBTQIA+ se assume publicamente.

Para Kimberly, a descrição da foto e a frase na camiseta que ela está usando indicam que ela é uma drag assumida, tendo rompido com as "barreiras do armário". Esse processo de "sair do armário" é frequentemente interpretado como um rito de passagem que muitos indivíduos LGBTQIA+ enfrentam em suas jornadas pessoais.

A autora Eve Kosofsky Sedgwick (1990) desenvolve o conceito de "epistemologia do armário", que se baseia na premissa de que a sociedade impõe um conjunto de normas e expectativas sobre a sexualidade, as quais podem ser opressivas e limitantes. O "armário" funciona como uma metáfora que representa o estado de ocultação ou segredo relacionado à identidade ou à orientação sexual não heterossexual de uma pessoa. Estar no armário, portanto, implica uma invisibilidade deliberada, onde a sexualidade e o gênero não convencionais não são abertamente reconhecidos ou expressos.

Sedgwick (1990) argumenta que o armário vai além de uma simples questão individual; trata-se de uma construção social e cultural complexa. Ela afirma que o armário é sustentado por um sistema de vigilância e controle social, que incentiva as pessoas a esconder ou reprimir sua identidade sexual não heterossexual para evitar discriminação, estigma ou exclusão. Ao desafiar as normas e estruturas sociais que perpetuam a invisibilidade e a marginalização das identidades sexuais não heterossexuais, Sedgwick propõe uma abordagem que valoriza a abertura, a visibilidade e a aceitação da diversidade sexual. Seu objetivo é dismantelar as barreiras e preconceitos que restringem a liberdade e a igualdade das pessoas com identidades sexuais não normativas, promovendo um espaço onde todos possam ser autênticos e visíveis em suas verdadeiras identidades.

A identidade de gênero e a expressão de gênero não são fixas, mas podem ser experimentadas de diferentes maneiras, rompendo com as expectativas e as normas sociais. Ao ser questionada sobre a imagem e a composição da mesma, Kimberly respondeu:

Essa foto tem um valor significativo para mim, pois foi a primeira publicidade que fui convidada para fazer. O convite foi feito por uma marca de camisetas local "*it shirts*", sediada em Fortaleza, minha cidade natal. O proprietário da marca estava buscando uma variedade de perfis para as fotos do catálogo do seu site, dando prioridade à representatividade de minorias. A maquiagem elaborada para a ocasião foi mais sutil, visando um visual editorial e limpo para as fotos. A escolha do look foi determinada pelo proprietário da marca, levando em consideração a cor da peruca disponível. Na verdade, naquela época, tinha poucas perucas à disposição, possuindo apenas três modelos no máximo. (COX, 2023)

A interlocutora oferece uma perspectiva pessoal e significativa sobre uma experiência marcante na carreira da entrevistada como modelo *Drag*. Ao compartilhar sobre a sua participação em uma campanha publicitária para a marca local "*it shirts*", sediada em sua cidade natal de Fortaleza, ela destaca a importância desse momento em sua jornada profissional. A entrevistada ressalta o valor simbólico dessa foto, visto que foi sua primeira incursão no mundo da publicidade como *Drag*. É interessante notar como a marca priorizou a representatividade de minorias ao buscar uma diversidade de perfis para suas fotos de catálogo, refletindo um compromisso com a inclusão e a diversidade. Ainda sobre a fotografia, a descrição da maquiagem mais sutil, visando um visual editorial e limpo para as fotos, revela a atenção aos detalhes e o profissionalismo envolvidos na produção da sessão fotográfica. Além disso, a entrevistada compartilha sobre as limitações que enfrentou em relação à disponibilidade de perucas na época, destacando os desafios enfrentados por artistas *Drag* em termos de acesso a recursos e materiais. No geral, a imagem ressalta a importância da representatividade e da superação de obstáculos na trajetória profissional da entrevistada como modelo *Drag*.

Figura 18 – *Instagram* de Medu Zaa (*in Drag*)



Fonte: Captura de tela de uma publicação no *Instagram* de Medu Zaa, 2021.

Medu Zaa é uma *Drag* de Brasília (DF) que iniciou a sua carreira com performances em festas. Com o surgimento da pandemia, ela migrou as suas apresentações para o ambiente *on-line* e, juntamente com outras *Drags*, ela criou a página *Cabaret Drag*, onde realizavam *lives*, de tempos em tempos. Foi durante esse período que tivemos nosso primeiro contato com ela.

Em uma de suas publicações, a *Drag* escreve na legenda: "Às vezes uma foto desmontada pra vocês não esquecerem do homão embaixo da boneca" (MEDU ZAA, 2020). Essa frase apresenta a dualidade de gêneros de uma *Drag Queen*, com a coexistência do masculino e do feminino. Na imagem, vemos Heitor sem maquiagem ou apetrechos, sem filtros ou efeitos. Posteriormente, em entrevista ela relata: "Medu Zaa é uma constante evolução externa para ela e interna para o Heitor. Toda arte é liberdade para o corpo e para a alma!" (MEDU ZAA, 2021). Essa afirmação destaca a percepção de arte ligada ao ser *Drag*, em que a montagem é vista como um processo artístico. Assim como Guelika, Medu Zaa apresenta a sua *Drag* enquanto uma tela em que insere as suas percepções de mundo artísticas. No entanto, por trás da arte, está o homem. Em concordância com o autor já citado anteriormente nesta pesquisa, Joseylson Fagner Santos (2012) aponta esse corpo como híbrido, composto por uma justaposição de signos que incorpora gestos e condutas femininas em um híbrido. O corpo *Drag* confunde as fronteiras, embaralha os símbolos e as normas de gênero, de modo que, ao desconstruir essas normatividades, a *Drag Queen* constrói um espetáculo. Ainda de acordo com Santos (2012), elas são personagens que utilizam a linguagem teatral por meio da *performance* e da estética.

Ao questionar sobre a composição da imagem acima, buscamos mais uma vez ouvir o ponto de vista da interlocutora, em conformidade com os postulados de Geertz (1973), a fim de compreender os significados e símbolos presentes. A interlocutora explicou:

A maquiagem eu olhei na Internet, me interessei e tentei reproduzir. Era um ensaio fotográfico, eram três looks. Então eu precisaria de uma maquiagem colorida, uma maquiagem que eu mesma fiz, queria uma maquiagem que abraçasse todos os looks. E sabe essa camisa de retalhos na foto? Eu mesma fiz. Foi a primeira peça que eu costurei na minha vida, eu gosto muito dela. Ela tem zero acabamento. Mesmo assim, é uma peça muito especial pra mim, a primeira peça que costurei na vida. Tem um valor pra mim por isso (MEDU ZAA, 2024).

A entrevistada oferece uma visão envolvente sobre o processo criativo e as escolhas estéticas por trás da composição de uma imagem representativa. Medu Zaa

compartilha sua inspiração ao se deparar com uma maquiagem vibrante e livre na *Internet*, destacando seu desejo de reproduzi-la e explorar sua própria expressão criativa. A roupa usada na foto, confeccionada pela própria Medu Zaa a partir de retalhos de roupas antigas, acrescenta uma camada adicional de significado à composição. Apesar de sua falta de acabamento, essa peça carrega um valor sentimental para a artista, agregando uma dimensão pessoal e autêntica à expressão visual final. Por fim, a imagem revela não apenas o processo técnico por trás da criação da imagem, mas também as motivações pessoais e emocionais que impulsionaram Medu Zaa em sua jornada artística. Essa interseção entre técnica, inspiração e significado pessoal enriquece a compreensão da obra e sua relevância dentro do contexto mais amplo da expressão visual contemporânea.

Figura 20 – *Instagram* de Jady Jay (*in Drag*)



Fonte: Captura de tela de uma publicação no *Instagram* de Jady Jay, 2021.

Em sua montagem apresentada, Jade se pauta na figura mitológica chamada de “Fada do Destino”. Essa *Drag* não possui muitas publicações em seu *Instagram* e, por conseguinte, não tem uma foto desmontada em sua rede social. Ao descrever a imagem em seus detalhes, notamos os chifres rosas, as unhas rosas, as orelhas longas e pontudas que apresentam simbologia do mitológico, assim como as asas de borboletas. Os seus cabelos são brancos e os seus cílios bem longos, além de lentes claras nos olhos e uma maquiagem sutil, mas bem elaborada. Destaca-se na

composição da imagem a nudez, já que ela não conta com peças de roupas na composição do retrato, apenas com elementos que atrelam a imagem ao mitológico.

Após analisar os elementos estéticos da foto, passamos para a descrição postada por ela, acompanhando a imagem. Logo na primeira frase, Jade descreve que a sua ideia foi baseada na mitologia grega das Moiras. Essa história grega e seus significados. A palavra “moira”, de acordo com a língua grega antiga, corresponde a “espalhador” ou a “parte”. Dessa maneira, na mitologia, as “moiras” eram três divindades irmãs que guiavam o destino das pessoas e dos deuses. Como Jade menciona na publicação, eram figuras atreladas ao fio da vida, isto é, conduziam deuses e pessoas comuns do nascimento à morte, sendo também figuras que se referem à roda da fortuna.

Em uma obra mitológica escrita por Hesíodo, denominada *Teogonia* (VIII – VII a. C.), as irmãs moiras são deusas primitivas que eram personificadas durante a noite. Os gregos acreditavam que as irmãs habitavam uma caverna escura onde teciam a vida e o destino, controlando o livre arbítrio. Em um mundo imaginário grego, até mesmo os deuses estavam subordinados às moiras.

Jade descreve que sua montagem é representada por um equilíbrio de pureza, proteção e determinação, atrelada à mitologia grega de tecer a vida. Além disso, ela destaca que há um toque de agressividade e melancolia, representada pela morte. Jade aponta ainda que “esses traços estão impressos nas cores, linhas e acessórios que compõem o *look*” (JAY, 2020). Pautada na mitologia, ela descreve que a montagem de sua personagem fada trabalha com o destino das pessoas, surpresas da vida e acasos que a vida proporciona. Para ela, as asas são representações do nascer, as orelhas e chifres correspondem ao símbolo de guardião. E, por último, as unhas representam uma tesoura, onde carregam o fio da vida. As cores escolhidas por ela são roxas, rosas e laranjas, representando o pôr do sol, símbolo do início e do fim de uma era.

Por fim, o propósito deste capítulo foi explorar a identidade das *Drag Queens* dentro de uma antiestrutura, ou seja, enquanto estão montadas com suas perucas, roupas, acessórios e maquiagens, elementos indispensáveis na criação de suas personas. Ao apresentarmos imagens publicadas no *Instagram* por essas artistas, buscamos compreender as peculiaridades dessas imagens através da perspectiva delas mesmas. Este esforço visa não apenas desvendar a complexidade por trás da construção da persona *Drag*, mas também entender como essas artistas se

expressam e se relacionam com o mundo ao seu redor através de suas imagens no *Instagram*. Ao apresentarmos imagens publicadas no *Instagram* pelas próprias *Drag Queens*, buscamos não apenas analisar as peculiaridades visuais, mas também compreender as complexidades por trás da construção de suas identidades. Assim, esta abordagem visa proporcionar uma compreensão mais abrangente não só das vidas e experiências das *Drag Queens*, mas também da forma como elas se expressam e interagem com o mundo ao seu redor, tanto dentro quanto fora do contexto *Drag*.

Considerações Finais

Finalmente, este estudo priorizou o uso do método da etnografia digital, uma abordagem inovadora que tem ganhado destaque nas humanidades, especialmente durante a pandemia, quando o isolamento social exigiu a criação de novas formas de pesquisa. Dentre os objetivos dessa pesquisa, utilizar essa nova metodologia em um novo campo, o *Instagram*. O campo de pesquisa adotado por nós, foi definido por uma das nossas interlocutoras como uma "*terra de ninguém*", onde surgem novas maneiras de reproduzir signos, símbolos e comportamentos. Para isso, recorreremos à obra de Victor Turner (1974), que destaca a ausência de normas e a presença de uma antiestrutura, como é o caso da *Internet*, em particular do *Instagram*.

Ao nos aprofundarmos nesse ambiente digital, sentimos a necessidade de restringir e focalizar nossa pesquisa em um grupo específico: as *Drag Queens*. Essa escolha surgiu da curiosidade de compreender indivíduos que não se conformam com normas sociais estabelecidas, ou, como foram chamadas durante a pesquisa, "*outsiders*", conceito resgatado da obra de Turner (1974).

Para investigar a atividade dos perfis das *Drag Queens* no *Instagram*, empregamos a abordagem metodológica da etnografia digital, em consonância com os princípios delineados por Hine (2000). Esta metodologia foi posteriormente enriquecida através da realização de análise imagética e análise de conteúdo, conforme proposto por Bardin (1977). Também, procurou-se explorar o ponto de vista das interlocutoras, seguindo os preceitos de Geertz (1973). O resultado obtido apresenta uma fusão dessas duas abordagens metodológicas, visando enriquecer o arcabouço teórico e metodológico da Antropologia Digital de maneira geral.

No primeiro capítulo, procuramos apresentar e definir os elementos fundamentais do cânone conceitual dos estudos de gênero, além de estabelecer uma estrutura de referência para as entrevistas conduzidas com *Drag Queens* brasileiras e usuárias de plataformas digitais neste estudo. Dessa forma, apresentamos o desenvolvimento histórico e conceitual das *Drag Queens*, explorando como esse fenômeno sociocultural se relaciona com teorias críticas da segunda metade do século XX. Além disso, compreendemos como esse fenômeno emergiu no ambiente acadêmico e influenciou as pesquisas científicas e filosóficas, alterando a relação entre teoria e prática. Inicialmente, são contextualizados os fatores sociais que

impulsionaram os estudos de gênero e sexualidade nas universidades, seguido pela exploração dos conceitos e temas relacionados à identidade *Drag Queen* e às Teorias Queer, principalmente sob a perspectiva de Judith Butler.

No segundo capítulo, nossos esforços intelectuais foram direcionados para uma compreensão mais profunda das narrativas das *Drag Queens*, utilizando a teoria *Queer* como base, principalmente com a contribuição de Judith Butler (2023). Embora tenhamos iniciado investigando questões de gênero, o foco rapidamente se voltou para as próprias interlocutoras. O objetivo desse capítulo foi além de apenas apresentar as *Drag Queens* como simples *performers*, buscando compreender suas identidades dentro e fora do contexto *drag*, isto é, na estrutura social para além do *Instagram*. Para tanto, exploramos suas profissões, motivações e ambições, procurando compreender suas particularidades através de suas próprias narrativas.

No terceiro capítulo, ao direcionar nosso foco para a imagem e reconhecer seu papel fundamental na contemporaneidade, nossa pesquisa se fundamenta na ampla exploração e discussão acerca do uso da imagem como método na investigação social. Nesse contexto, incorporamos as imagens de nossas interlocutoras em seus trajes de drag, sempre com a devida autorização delas. As drag queens que participavam da página "Corrida das Drags" concordaram em ter suas imagens publicadas e divulgadas pelo concurso, concedendo à página o direito de uso de suas imagens. Assim, respeitamos a ética na pesquisa, garantindo que apenas as imagens daquelas que já haviam estabelecido um consenso com a página do Instagram fossem divulgadas.

Ao questioná-las sobre a composição dessas imagens, buscamos compreender as narrativas e os pontos de vista das participantes sob uma perspectiva nativa, conforme proposto por Geertz (1973). Para isso, utilizamos a análise de discurso e a análise imagética, seguindo as diretrizes de Bardin (1977). Assim, entendemos que as drag queens encontram no Instagram um espaço valioso para expressar sua arte e suas múltiplas identidades. Esse ambiente digital não apenas lhes permite desafiar estereótipos e romper limites, mas também oferece visibilidade e reconhecimento enquanto profissionais. Por meio de suas postagens no Instagram, as drag queens exibem sua arte de diversas formas, almejando serem notadas e valorizadas em suas expressões criativas.

Durante a elaboração desta pesquisa, nos deparamos com diversos desafios. A pesquisa conduzida no ambiente do *Instagram* trouxe consigo obstáculos significativos. Em particular, destacam-se as dificuldades iniciais ao tentar identificar e estabelecer contato com uma comunidade *Drag* dentro dessa plataforma, dado o vasto alcance da rede social e a falta de uma estrutura clara ou divisão sistemática dos grupos. Além disso, ao longo do processo, nos deparamos com outros desafios, como a desistência de interlocutoras-chave e a dificuldade em restabelecer o contato com algumas delas para abordar questões específicas, como aquelas relacionadas à imagem, conforme explorado no capítulo três. Adicionalmente, a escrita também se revelou como um desafio significativo, demandando a construção de uma conexão coesa entre as diferentes metodologias utilizadas e os diversos autores abordados, como Judith Butler e Victor Turner.

Por fim, concluímos que ao adentrar na antiestrutura representada aqui pela plataforma *Instagram*, as *Drag Queens* elaboram e expressam sua arte por meio de postagens em tempos de pandemia. O que se destacou nos resultados obtidos é que as *Drags* utilizam o *Instagram* não apenas como um ambiente desprovido de regras, ou seja, uma estrutura social alternativa, mas também como um espaço de visibilidade. Em diversos casos, as entrevistadas empregam a plataforma com objetivos profissionais, evidenciando que a questão econômica desempenha um papel significativo em suas práticas. É importante ressaltar que a montagem e a própria identidade *Drag* são influenciadas pelas condições financeiras das artistas, uma vez que a produção de suas performances requer investimentos consideráveis em materiais. Portanto, em meio a um período pandêmico, o *Instagram* não apenas proporciona uma plataforma para liberar a criatividade, mas também se torna uma ferramenta essencial para promover o trabalho das *Drags*, substituindo os tradicionais espaços de apresentação como boates, festas e eventos. Confirmando a hipótese de trabalho segundo a qual o *Instagram* afeta a maneira pela qual as *Drag Queens* compreendem a sua performance, conforme a sua adaptação no espaço virtual e a sua interação digital, sem romper, no entanto, com a sua característica subversiva, na medida em que a visibilidade essencial de *performances Drags* permanece no centro de suas manifestações e, inclusive, serve ainda de veículo à ampliação das redes de contatos por todo o país.

DECLARAÇÃO DE CESSÃO DE DIREITOS E USOS DE IMAGEM E VOZ

Eu, _____ ,
portador do RG _____ e

CPF _____ , cedo os
direitos de utilização de minha imagem e voz na produção do (da) pesquisa, por tempo e mídia
indeterminados em caráter definitivo e universal nas mídias existentes, como cinema,
televisão, vídeo, CD, DVD, Internet, celular, *iPods*, mp3, mp4, mp5 e em outras redes sociais
(mencionar quais) que se derivem dessas, em qualquer território, seja nacional ou estrangeiro.
Juiz de Fora, _____ de _____ de 2021.

BIBLIOGRAFIA

ARANTES, Plutonna. **Entrevista realizada em 25 de agosto de 2020**. Gravação de áudio.

ARBO, Jade Bueno. **Processos de generificação sob a perspectiva da teoria dos atos de fala**. 2017. 34 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras – Redação e Revisão de Textos) – Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/rrt/files/2018/04/PROCESSOS-DE-GENERIFICA%C3%87%C3%83O-SOB-A-PERSPECTIVA-DA-TEORIA-DOS-ATOS-DE-FALA.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2023.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade**. São Paulo: Papirus, 1992.

BADIOLA, Diogo Vivacqua. O processo de Legitimação da Arte Drag a partir dos Novos Cenários das Mídias Sociais. **Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto COPPEAD de Administração**, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2021.

BATISTA, Fabiano Eloy Atilio; JUNIOR, Glauber Soares Junior. Montações e Representatividade: Uma análise imagética de Drag Queens nas Capas de Revista de Moda Brasileira Vogue. *In: Revista Diálogos*, 2021.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BRASIL, Antônio Cláudio. **A revolução das imagens**. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna, 2005.

BOCHNER, A. P. Ellis, C. Communication as autoethnography. *In: G. H. Morris (Ed.), The new handbook of language and social psychology* (pp. 473-490). John Wiley & Sons, 2006.

BOELLSTORFF, Tom. **Coming of age in Second Life: An anthropologist explores the virtually human**. Princeton University Press, 2008.

BORBA, Rodrigo. A linguagem importa? sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais. *In: Cadernos Pagu* (43), julho-dezembro de 2014, p. 441-474.

BORGES, Rafaela Oliveira. Montadas da Barriga para Cima: Reflexões Sobre o Fazer Etnográfico no Circuito Drag On/Offline de Santa Maria/RS. **Seminário Internacional Fazendo Gênero 12 (Anais Eletrônicos)**, Florianópolis, 2021.

BRAGA, A. Técnica etnográfica aplicada à comunicação online: uma discussão metodológica. **UNRevista**, vol. 1, n° 3, julho 2006.

BUTLER, Judith. **Anseio de reconhecimento**. Tradução de Jainara Gomes de Oliveira e Tarsila Chiara A. S. Santana. *In: Equatorial – Revista do PPG em Antropologia Social (UFRN)*, [S. l.], v. 3, n. 5, p. 185–207, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/equatorial/article/view/14922>. Acesso em: 15 mar. 2023.

BUTLER, Judith. **Excitable speech: a politics of the performative**. London and New York: Routledge Classics – Taylor & Francis Group, 2021.

BUTLER, Judith. **Os atos performativos e a constituição do gênero**: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. Caderno de leituras, n. 78, 2018. Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno78/>. Acesso em: 15 mar. 2023.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. **Undoing gender**. New York and Oxfordshire: Routledge – Taylor & Francis Group, 2004.

CALDEIRAS, Sofia P. Representing diverse femininities on Instagram: A case study of the body-positive @effyourbeautystandards Instagram account. *In: Catalan Journal of Communication & Cultural Studies*, 9 (2), 321-337, 2017.

CAMPOS, Sandra Maria C. T. Lacerda. **A imagem como método de pesquisa antropológica: um ensaio de Antropologia Visual**. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, n. 6, 1996.

CARVALHO, Andrei. **Entrevista realizada em 07 de fevereiro de 2012**. Gravação de áudio.

COSTA, Ana Paula; BRAGANÇA, Lucas; GOVEIA, Fábio. Tipificando o Atípico: A performance de gênero de Pablio Vittar no Instagram. **Mídia e Cotidiano**, v. 11, N. 3, 2017.

COX, Kimberly. **Entrevista realizada em 10 de junho de 2021**. Gravação de Vídeo.

CYBER, Guellika. **Entrevista realizada em 20 de agosto de 2020**. Gravação de áudio.

FEDRA. **Entrevista realizada em 5 de março de 2021**. Gravação de Vídeo.

FERRAZ, Claudia Pereira. A etnografia digital e os fundamentos da Antropologia para estudos em redes on-line. **Aurora: revista de arte, mídia e política**, São Paulo, v.12, n.35, p. 46-69, 2019.

FRAGOSO, S.; RECUERO, R.; AMARAL, A. Abordagens Etnográficas. *In: Métodos de Pesquisa para Internet*. Porto Alegre: Editora Sulina. 2011.

FRANCHINI, B. S. O que são as ondas do feminismo?. *In: Revista QG Feminista*. 2017. Disponível em: <https://medium.com/qg-feminista/o-ques%C3%A3o-as-ondas-do-feminismo092dae3a>. Acesso em: 15 mar. 2023.

Geertz, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1973.

GEERTZ, Clifford. "'Do ponto de vista dos nativos': a natureza do entendimento antropológico." *In: Geertz, C. O saber local*. Petrópolis: Vozes, 1983, pp. 85-107.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. Ed. São Paulo, SP : Atlas, 2008.

GOFFMAN, Erving. **The Presentation of Self in Everyday Life**. Nova York: Anchor Books, 1959.

HAGUETTE, Teresa Maria Frota. **Metodologias Qualitativas na Sociologia**. Petrópolis; VOZES; 1987.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século XX. p. 33-118. *In: TADEU, Tomaz (Org.)*. **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2009.

HINE, C. **Ethnography for the internet: embedded, embodied and everyday**. **Huntingdon**, GBR: Bloomsbury Publishing, 2016.

HINE, C. **Virtual ethnography**. London: Sage, 2000.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1992.

JAY, Jade. **Entrevista realizada em 2 de julho de 2021**. Gravação de Vídeo.

JESUS, Cassiano Celestino de. História e teoria queer: possibilidades nas margens. *In: Boletim Historiar*, vol. 07, n. 01, Jan./Abr. 2020, p. 32-41. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/historiar/article/view/13594>. Acesso em: 15 mar. 2023.

KAILA. **Entrevista realizada em 08 de outubro de 2020**. Gravação de áudio.

KOZINETS, Robert. V. **Netnografia: Realizando pesquisa etnográfica online**. Porto Alegre: Penso, 2014. p. 203.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **Hipermodernidade**. São Paulo: Editora Barcarolla, 2006.

LOURO, G. L. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

MEDU ZAA. **Entrevista realizada em 29 de junho de 2021**. Gravação de Vídeo.

MONTARDO, Sandra Portella. Selfies no Instagram: implicações de uma plataforma na configuração de um objeto de pesquisa. *In: Galáxia*, n. 41, 2019.

MOSSERI, Adam. **Explicando o melhor funcionamento do Instagram**. Disponível em:

<<https://about.instagram.com/pt-br/blog/announcements/shedding-more-light-on-how-instagram-works> > Acesso em: 01 jan. 2022.

NASCIMENTO, Breno da Silva; FILHO, Moacir Dantas da Silva; SILVA, Vinícius Nogueira. Corpos que cospem queer: Uma análise do instagram da dupla Fecal Matter, a partir de um olhar estético. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste** – São Luís - MA, 2019.

ORLANDI, Eni. Análise de Discurso: Princípios e Procedimentos. *In: Pontes*. 5ª edição, 2005.

PARIS is Burning. Direção de Jennie Livingston. Dallas, Texas/USA: Academy Entertainment Off White Productions, 1991, 118min.

POLIVANOV, B. Etnografia Virtual, Netnografia ou Apenas Etnografia? Implicações dos dos conceitos. *In: Revista Esferas*, Brasília, Ano 2, n. 03, jul./dez. 2013. Disponível em: Acesso em 15 de jul. de 2019.

RAHM-SKÅGEBY, J. Dismantling the guitar hero?: a case of produced parody and disarmed subversion. **Convergence**, pp. 63-76, 2013.

RIBEIRO, Djamila. **O que é: lugar de fala?** Belo Horizonte(MG): Letramento: Justificando, 2017.

RODRIGUES, Ricardo Crisafulli. Análise e tematização da imagem fotográfica. **Ci. Inf.**, Brasília, v. 36, n. 3, p. 67-76, set./dez. 2007.

SALVAGNI, Julice; SILVEIRA, Marco Antônio Negri. Discursos Imagéticos: a fotografia como método da pesquisa social. *In: Anais Eletrônicos do II Encontro História, Imagem e Cultura Visual*, 2013.

SANTOS, Ana Cristina. Estudos queer: identidades, contextos e acção colectiva. *In: Revista Crítica de Ciências Sociais* [Online], 76, 2006, p. 3-15. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rccs/813>. Acesso em: 15 mar. 2023.

SANTOS, Joseylson Fagner. Meu nome é "Híbrida": Corpo, gênero e sexualidade na experiência drag queen. *In: Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 2012.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Epistemology of the closet**. Berkeley, University of Califórnia Press, 1990.

SOUZA, Rose Mara Vidal de; SANTOS, Kerlon de Souza; OLIVEIRA, Yann Souza de. Percorrendo a origem, ascensão e evolução da teoria queer. *In: Trabalho apresentado na Intercom Júnior de XXXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2018, p. 1-13. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-1253-1.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2023.

TURNER, Victor. *Liminar ao Liminoide: Em Brbiincadeira, Fluxo e Ritual. Um ensaio de simbologia comparativa. Mediações*, Londrina, v. 17 n. 2, p.214-257, jul/dez, 2012.

TURNER, Victor. **O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura**. Petrópolis, Vozes, 1974.

VAN GENNEP, Arnold. **Os ritos de passagem**. Petrópolis: Vozes, 1978.

VARIS, Piia. **Digital Ethnography**. Tilburg University, 2014.

VECCHIA, Leonam Casagrande Dalla; FERREIRINHO, Gabriel Canecchio. O que é Necessário para Ser uma Drag Queen de Sucesso. *In: Revista Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura*, v.9, n. 2, 2020.

WARD, J Katie. The Cyber-Eyhnographic (Re) Constrution of two Feminist Online Communities. *In: Social Research Online*, vol, nº.1, 1999.