



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**  
**COMUNICAÇÃO COM HABILITAÇÃO EM JORNALISMO**

**JOÃO VINÍCIUS NASCIMENTO DE JESUS**

(João Bertonie)

**NASCEMOS NUS E O RESTO É DRAG:**  
**Problemas de gênero em “RuPaul’s Drag Race”**

Salvador  
2018.1

**JOÃO VINÍCIUS NASCIMENTO DE JESUS**

(João Bertonie)

**NASCEMOS NUS E O RESTO É DRAG:  
Problemas de gênero em “RuPaul’s Drag Race”**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao colegiado da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (Facom- UFBA) como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel em Comunicação com habilitação em Jornalismo.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Juliana Freire Gutmann

Salvador  
2018.1

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe e ao meu pai, Meire e Etienne, que se dedicaram a vida toda ao trabalho e ao amor. O esforço dos dois foi responsável por me colocar, pela primeira vez em nossa pequena família, numa universidade pública. Eles assumem a coautoria desta monografia e de tudo o mais que eu vier a fazer.

À Juliana, que, quase como uma mãe drag, me orientou com carinho e compreensão. Mais que *insights*, ela deu ideias que alicerçam o corpo deste trabalho. Obrigado pelas leituras atentas, pela empolgação, pela confiança e pela paciência com um orientando todo bagunçado. Agradeço também à Itania e Tess por toparem avaliar esta monografia. Minha banca é, afinal, composta por três mulheres que me foram e são referências muito especiais.

Ao TRACC, em especial ao Manuca, que se tornou um grande amigo e que ouviu muitos dos meus desabafos acadêmicos nos últimos meses, tornando-se, meio que sem perceber, um co-orientador extraoficial.

Ao Tiago, com quem dividi boa parte dos meus dias e que viu as raízes deste trabalho brotarem. Obrigado por me ensinar tanta coisa, por ter estado comigo a todo. Agradeço também aos demais membros do *talk show* inexistente Café Com Sarcasmo, Sandy e Matheus. Vocês são o anjinho e o diabinho que vivem na minha cabeça mesmo quando não estão por perto.

Aos amigos da Facom: Bruno, Gess, Hilza e Milena. Estes quatro anos foram mais divertidos com vocês ao meu lado. Obrigado pela companhia nas madrugadas, pela amizade, pela interlocução. Aos amigos de Feira: Icaro, Carol, Leila, Fafá e Larissa (essa, na verdade, de Fortaleza). Tão importantes para mim na época da escola e ainda mais importantes agora. Como é engraçado ver como cada um está lidando com o início da vida adulta!

À Lane, minha terapeuta, que tem me ajudado nos últimos meses a segurar várias barras. Ela me ensinou a parar de fazer piadas autodepreciativas e a encarar de frente tantos problemas.

Às drag queens que me ensinaram uma confiança *fake it until you make it* e tantas outras coisas que só um parágrafo não dá conta.

*I'm telling the truth  
now  
We're all born naked  
and the rest is drag*

**RuPaul**

## RESUMO

Este trabalho se dedica a compreensão dos problemas de gênero no reality show de competição “RuPaul’s Drag Race”, tanto em relação às questões de gênero televisivo quanto às questões de identidade de gênero articulada a noções de arte drag e de uma cultura queer e LGBT. As disputas em torno das duas percepções de gênero são importantes chaves para a compreensão da constituição do programa. Por meio do aporte teórico de autores como Mittell, Foucault, Eco, Chalaby, Zumthor e Schechner, nos empreendemos no esforço de uma escrita teórico-analítica em relação às questões de gênero televisivo e aspectos de serialidade, formatos e performance encontradas no reality show de competição. Ao articulá-los junto a Butler e seus apontamentos de performance e performatividade de gênero, exploramos questões mobilizadas pela identidade de gênero e suas implicações na arte drag, observando como o programa disputa espaços de legitimação e autenticidade da categoria e se inscreve no legado de uma cultura drag, queer e LGBT. Em nossa pesquisa, notamos negociações constantes do programa em relação ao gênero televisivo e à identidade de gênero, observando reiterações e rupturas, que se apresentam na forma de reconfigurações a partir da paródia de gênero. É muito através da paródia que a atração reconfigura padrões, discursos, modos de fazer etc referentes ao gênero televisivo e à identidade de gênero em articulação com a arte drag e com uma cultura queer e LGBT. Ambos os percursos abarcam o esforço em compreender como “RuPaul’s Drag Race” se mobiliza em torno dos gêneros em suas distintas dimensões analíticas.

**Palavras-chave:** drag queens, reality show, gênero, RuPaul’s Drag Race, identidade de gênero, televisão, performance

## LISTA DE ABREVIACÕES

- **RDR** – RuPaul’s Drag Race
- **T01** – Primeira temporada
- **T02** – Segunda temporada
- **T03** – Terceira temporada
- **T04** – Quarta temporada
- **T05** – Quinta temporada
- **T06** – Sexta temporada
- **T07** – Sétima temporada
- **T08** – Oitava temporada
- **T09** – Nona temporada
- **T10** – Décima temporada
- **AS-T01** – Primeira temporada All Stars
- **AS-T02** – Segunda temporada All Stars
- **AS-T03** – Terceira temporada All Stars
- **T01E01** – Primeiro episódio da primeira temporada
- **T01E07** – Sétimo episódio da primeira temporada
- **T03E06** – Sexto episódio da terceira temporada
- **T04E10** – Décimo episódio da quarta temporada
- **T06E02** – Segundo episódio da sexta temporada
- **T06E04** – Quarto episódio da sexta temporada
- **T06E06** – Sexto episódio da sexta temporada
- **T06E09** – Nono episódio da sexta temporada
- **T06E10** – Décimo episódio da sexta temporada
- **T06E14** – Décimo quarto episódio da sexta temporada
- **T07E10** – Décimo episódio da sétima temporada
- **T08E03** – Terceiro episódio da oitava temporada
- **T08E07** – Sétimo episódio da oitava temporada
- **T08E08** – Oitavo episódio da oitava temporada
- **T08E10** – Décimo episódio da oitava temporada
- **T09E01** – Primeiro episódio da nona temporada
- **T09E04** – Quarto episódio da nona temporada
- **T09E06** – Sexto episódio da nona temporada
- **T09E07** – Sétimo episódio da nona temporada
- **T09E09** – Nono episódio da nona temporada
- **T09E10** – Décimo episódio da nona temporada
- **T09E11** – Décimo primeiro episódio da nona temporada
- **T10E01** – Primeiro episódio da décima temporada
- **T10E04** – Quarto episódio da décima temporada
- **T10E05** – Quinto episódio da décima temporada
- **T10E08** – Oitavo episódio da décima temporada
- **T10E09** – Nono episódio da décima temporada
- **T10E11** – Décimo primeiro episódio da décima temporada
- **AS-T01E02** – Segundo episódio da primeira temporada All Stars

- **AS-T02E02** – Segundo episódio da segunda temporada All Stars
- **AS-T02E06** – Sexta temporada da segunda temporada All Stars
- **AS-T03E03** – Terceiro episódio da terceira temporada All Stars
- **AS-T03E05** – Quinto episódio da terceira temporada All Stars
- **AS-T03E06** – Sexto episódio da terceira temporada All Stars

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> – Trecho do " <i>Previously On</i> " retratando Asia O'hara.....	32
<b>Figura 2</b> – Confessional da Monique Heart.....	32
<b>Figura 3</b> – Logo de "RuPaul's Drag Race" .....	34
<b>Figura 4</b> – RuPaul explica os termos do desafio principal .....	35
<b>Figura 5</b> – RuPaul e Asia O'hara conversam na <i>workroom</i> .....	38
<b>Figura 6</b> – Asia O'hara conversa com Blair St Clair .....	38
<b>Figura 7</b> – Drag queens participantes aguardam seus julgamentos no <i>main stage</i> .....	41
<b>Figura 8</b> – RuPaul caminha numa passarela neon no <i>trailer</i> da T10 .....	42
<b>Figura 9</b> – Cenas do "Match Game" (1970) e do "Snatch Game" (2015 e 2016).....	47
<b>Figura 10</b> – Marlene Dietrich (Sasha Velour) no "Snatch Game" da T09 .....	50
<b>Figura 11</b> – Ross Mathews entrevista Mayhem Miller e Miz Cracker em seu " <i>talk show</i> " .....	52
<b>Figura 12</b> - Mayhem Miller no T10E01 .....	76
<b>Figura 13</b> – RuPaul conversa com Bob The Drag Queen na grande final da T10.....	78
<b>Figura 14</b> – "Foto" de RuPaul cercada pelas vencedoras de "Drag Race" na grande final da T10.....	79
<b>Figura 15</b> – RuPaul "constrói" uma drag queen no <i>trailer</i> da T04 .....	82
<b>Figura 16</b> – Derrick Barry se apresenta no <i>main stage</i> .....	88
<b>Figura 17</b> – Naomi Smalls em seu desfile no <i>main stage</i> .....	88
<b>Figura 18</b> – Milk se apresenta na <i>workroom</i> com um visual cartunesco.....	92
<b>Figura 19</b> – Milk destaca-se no <i>main stage</i> com seu <i>look</i> ousado .....	92
<b>Figura 20</b> – Milk desfila vestida de RuPaul desmontada .....	93
<b>Figura 21</b> – Imagem de RuPaul metade drag queen, metade homem .....	95
<b>Figura 22</b> – Milk surge glamorosa na grande final da T06 .....	98
<b>Figura 23</b> – Referências da arte drag no clipe exibido na final da T06.....	99
<b>Figura 24</b> – RuPaul e as queens na final da T06.....	100



# SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO .....	10
2 “You better work!”: Problemas de gênero televisivo em “RuPaul’s Drag Race” .....	14
<b>2.1 Gênero televisivo como categoria cultural .....</b>	<b>14</b>
2.1.1 Gênero televisivo e as formações discursivas .....	17
2.1.2 A abordagem analítica do gênero televisivo como categoria cultural .....	20
2.2 Formatos .....	21
2.3 Serialidade .....	24
2.4 Performance.....	26
2.5 “Shantay, you stay”: “Drag Race” e o gênero televisivo .....	30
2.5.1 Dimensões televisivas em “Drag Race” .....	30
2.5.2 Televisão e reality shows.....	44
3. “May the best woman win!”: Problemas de identidade de gênero e questões drag em “RuPaul’s Drag Race” .....	53
3.1 Performance e performatividade de gênero.....	55
3.2 Drag queens: o gênero em chamas .....	62
3.3 Ler é fundamental: um glossário de “Drag Race” .....	68
3.4 “Bring back my girls!”: O gênero e o drag em “Drag Race” .....	73
3.4.1 Estratégias de legitimação .....	74
3.4.2 “Drag Race”, o gênero e a arte drag .....	85
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	102
5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	107

## 1 INTRODUÇÃO

Num excêntrico painel, personagens como Mae West, Joan Crawford, Björk e Ariana Grande tentam fazer rir um homem num terno. Um grupo de drag queens é desafiado a desfilarem com três *looks* que façam referência ao aquecimento global e à promessa de uma nova vida em Marte. Há homenagens a filmes tão distintos quanto “Paris Is Burning” (1990) e “...Gone With The Wind” (1939), a artistas como Diana Ross e John Waters. O universo de “RuPaul’s Drag Race” (LOGO; VH1, 2009-2016, 2017-) é construído e apresentado junto ao público de uma forma bastante familiar: por meio de um reality show de competição. É através de provas de talentos e performances que as drag queens são avaliadas quanto aos seus distintos graus de artisticidade, seu conhecimento quanto à cultura pop e seu, nas palavras da apresentadora, RuPaul, “carisma, singularidade, coragem e talento”.

O interesse pelas abordagens televisivas e de gênero no programa é recorrente (CHACE, 2010; EDGAR, 2011; NELSON, 2013; STRINGS; BUI, 2013; MOORE, 2013; JENKINS, 2013; LEVITT, 2013; HELLER, 2015; ØDEGÅRD, 2016; COLLINS, 2017) e nos atenta para as reiteraões e disrupções causadas pela atração da emissora estadunidense VH1 em relação a convenções e disputas tanto de gênero televisivo quanto de identidade de gênero, articulados com questões drag, queer e LGBT. “Drag Race” é comumente apontado como a primeira competição da categoria na televisão estadunidense (EDGAR, 2011; FOLHA, 2017) e se insere no contexto de uma televisão mais aberta a estas identidades (NELSON, 2013; HELLER, 2015), de onde percebem-se distintas possibilidades de abordagens do programa, que dialoga com matrizes da arte drag e com matrizes dos gêneros televisivos.

Neste trabalho, nos empreendemos no esforço de compreender as estratégias acionadas por “RuPaul’s Drag Race” para se firmar enquanto espaço de disputa de autenticidade e legitimidade em relação à arte drag e à cultura queer e LGBT, observando também como o programa pensa e reconfigura noções de gênero televisivo. Acreditamos que falar de gênero é falar de práticas culturais e discursivas socialmente situadas, por isso o gênero televisivo e a identidade de gênero são problemas importantes mobilizados pela atração, que a todo momento discute estas categorias por meio de referências, autohomenagens, paródias.

Desde 2009, o reality show “RuPaul’s Drag Race”, exibido então às segundas-feiras no canal a cabo Logo e desde 2017 às quintas-feiras na VH1, desafia semanalmente um grupo

que varia entre 10 e 14 drag queens em provas que testam suas habilidades de costura, dança, comédia, atuação, maquiagem etc. A cada episódio (as temporadas costumam ter entre 10 e 14 episódios semanais), as participantes devem passar por desafios e apresentar um visual diferente na *runway*, desfile final, e esperar pela aprovação (ou desaprovação) de RuPaul, a apresentadora. Cabe a ela, que conta com as opiniões dos jurados fixos e convidados, decidir quem é a vencedora do desafio e quem são as duas competidoras com pior desempenho.

Estas participantes, então, vão para a berlinda, o *lip sync for your life*, no qual dublam e performam a mesma música no palco principal. Quem se sair melhor ouve de RuPaul “shantay you stay”, enquanto a queen que não conseguiu se destacar ouve um “sashay away” e vai embora da competição. Este modelo se repete episódio a episódio até o final da temporada, na qual as duas, três ou quatro melhores (dependendo da decisão do programa) disputam a coroa e o título de “America’s next drag superstar”, em referência direta ao reality show de competição de aspirantes de modelos apresentado por Tyra Banks, “America’s Next Top Model” (UPN; CW; VH1, 2003-2006, 2006-2015, 2016-).

No Brasil, o reality show era exibido pela VH1 até sua quarta temporada, passando, em 2015, para a Multishow, com dublagem própria, às segundas-feiras à noite. Dois anos depois, a Comedy Central exibiu a oitava temporada do programa, de forma isolada. A distribuição da atração na televisão brasileira foi, portanto, bastante irregular, com temporadas sendo preteridas pelas emissoras. O serviço de streaming Netflix, contudo, ajudou na popularização do programa no Brasil, incorporando-o quase integralmente em seu catálogo entre 2013 e 2018. Atualmente, pode-se ter acesso apenas às oitava e nona temporadas de “RuPaul’s Drag Race” na Netflix.

Optamos por uma estrutura de monografia composta por dois capítulos teórico-analíticos, de modo a demonstrar a operacionalidade dos referenciais teóricos na análise. Assim, as noções de gênero televisivo, formato, serialidade e performance são articuladas ao estudo do programa e de suas relações com o reality show de competição em um capítulo. No capítulo seguinte, a discussão teórica sobre identidades de gênero se mostra articulada às disputas do programa sobre o que é e o que não é uma autêntica drag queen.

No capítulo “*You better work!*”: *Problemas de gênero televisivo em RuPaul’s Drag Race*, buscamos entender as formas com as quais o “RuPaul’s Drag Race” se constrói enquanto reality show de competição, observando as reconfigurações operadas pelo programa no interior do gênero televisivo, bem como suas falas, rupturas e reiterações. Acionamos Mittell (2004), que se preocupa com a abordagem analítica do gênero televisivo como categoria cultural, que se articula com Foucault (1972) e suas formulações quanto às

formações discursivas, por compreender que as noções de cultura e intertextualidade falam muito a um programa tão multifacetado quanto “Drag Race”.

A abordagem de gênero enquanto categoria cultural nos faz recorrer a aspectos televisivos relacionados a serialidade, formatos e performance. Autores como Eco (1989), Chalaby (2011, 2012, 2016), Zumthor (2007) e Schechner (2003a, 2003b), respectivamente, levantam e nos ajudam a entender estas questões. Articulados com Mittell (2004), eles serão úteis para a compreensão destes elementos que, embora distintos, se implicam numa relação direta com o gênero televisivo, sendo cada um deles um lugar para observar práticas de gênero televisivo.

No capítulo “*May the best woman win!*”: *Problemas de identidade de gênero e questões drag em “RuPaul’s Drag Race”*, nos dedicamos a entender como “RuPaul’s Drag Race” reivindica um lugar de disputa de autenticidade e legitimidade em relação à arte drag, em diálogo com matrizes da prática artística, reformulando certas noções, além de se inscrever no legado de uma cultura drag, queer e LGBT. As formulações de Butler (2001, 2003) serão úteis neste aspecto, por fornecer bases para a compreensão de estratégias subversivas existentes na prática drag por meio da paródia de gênero. Buscamos articular a autora com Mittell (2004), complexificando questões de gênero e construindo uma metodologia que nos permite mergulhar e sair do texto a todo momento.

A análise considerou uma amostra de 34 episódios (que podem ser encontrados na Lista de Abreviações, que consta no início deste trabalho), especialmente de temporadas recentes do programa, exibidas entre 2014 e 2018. Tivemos acesso aos episódios por meio de acervo disponibilizado de forma online pelo site brasileiro Fuzzconews<sup>1</sup>. Escolhemos pelos episódios que melhor trazem discussões acerca de questões referentes a gênero televisivo e a identidade de gênero em articulação com noções da arte drag e de uma cultura queer e LGBT. Voltamos nossa análise para temporadas recentes da atração devido ao fato das pesquisas as quais tivemos acesso se centrarem prioritariamente nas temporadas iniciais de “Drag Race” (COLLINS, 2017; CHACE, 2010; EDGAR, 2011; NELSON, 2013; STRINGS; BUI, 2013; MOORE, 2013; JENKINS, 2013; LEVITT, 2013). Uma vez que uma monografia dificilmente daria conta de analisar temporadas inteiras de um produto televisivo seriado, optamos por selecionar episódios nos quais as questões que nos importavam apareciam de forma mais evidente e ocupavam um papel importante.

---

<sup>1</sup> Vídeos como o *trailer* da T10, que é analisado neste trabalho, também foram acessados por portais não oficiais no YouTube.

Além dos episódios, o trabalho levou em conta críticas publicadas em veículos de imprensa tradicionais (o jornal britânico *The Guardian* e o brasileiro *Folha de S.Paulo*) e online (o portal de cultura pop estadunidense *Vulture*, o australiano *Daily Review* e o brasileiro *Série Maníacos*); materiais promocionais do programa (o comercial veiculado na TV americana para a divulgação da quarta e da décima temporadas); entrevistas concedidas por RuPaul às publicações jornalísticas (novamente, o portal *Vulture* e o jornal *The Guardian*); além de canais no Youtube e podcasts realizados por fãs brasileiros do reality show (o canal da DaCota Monteiro e o podcast *The Library Is Open*). A pesquisa abrange estes materiais por considerá-los importantes lugares de fala no que diz a respeito da construção do gênero televisivo e da identidade de gênero articulada às noções de arte drag dentro de “*RuPaul’s Drag Race*”, considerando a intertextualidade um importante componente de análise em ambos os capítulos.

Acreditamos que tanto a arte drag quanto programas de televisão (o trabalho foi motivado, afinal, pela nossa paixão pelos dois temas) representam possibilidades de subversão e reiteração de normas, práticas, falas e pressupostos constituintes de matrizes de inteligibilidade (BUTLER, 2003) e de processos cristalizadores de formações discursivas (FOUCAULT, 1972). Falar em drag queens e em televisão é falar em universos em constante rearranjo, em estratégias que a todo tempo se perturbam e nos perturbam, em problematizar noções que nunca estão completamente dadas.

Com este trabalho, analisamos pontos abordados em pesquisas as quais tivemos acesso e novos aspectos que só se perceberam em períodos recentes na história do programa. Noções de gênero televisivo, formações discursivas, serialidade, formatos, performance, identidade de gênero etc são importantes chaves para compreender não só “*RuPaul’s Drag Race*”, mas demais produtos culturais e televisivos aos quais nos relacionamos intimamente e que incidem fortemente em nossas vidas. Esperamos, com esta monografia, acrescentar no debate em torno destes temas, bem como sobre a discussão, cada vez mais fervorosa, a respeito de “*Drag Race*”.

## 2 “You better work!”: Problemas de gênero televisivo em “RuPaul’s Drag Race”

A questão do gênero televisivo é uma pista importante para a compreensão de “RuPaul’s Drag Race”, que a todo tempo insere-se dentro dos limites consagrados de reality shows de competição, chegando a referenciar diretamente seus predecessores e contemporâneos, com o humor irônico que é característico de RuPaul e da arte drag. Assim como em demais reality shows de competição, na batalha de drag queens é possível ver o diálogo entre comunicação e etnografia (ROCHA, 2009), na medida em que explora os dramas humanos que se desenrolam no decorrer da convivência e do confinamento, ao mesmo tempo em que desenvolve arcos dramáticos bem estabelecidos como valor de entretenimento (CHALABY, 2011). O programa também apresenta certas disputas, tensionamentos, continuidades e rupturas, que podem ser notados com o aporte teórico da noção de gênero como categoria cultural proposta por Jason Mittell (2004), em associação ao conceito de formação discursiva, de Michel Foucault (1972).

### 2.1 Gênero televisivo como categoria cultural

É ao acreditar que os últimos 20 anos da televisão serão lembrados como “uma era de experimentação e inovação narrativa, desafiando as regras do que pode ser feito nesse meio” (MITTELL, 2012, p. 31) que o autor americano concede que os reality shows possuem certa complexidade narrativa ao desenvolver seus personagens e relacionamentos<sup>2</sup>. Gênero televisivo, apropriado como conceito metodológico para análise dos reality shows aqui abordados, é foco de interesse de Mittell que considera o tema ainda valioso justamente pela prevalência, na TV contemporânea, da misturas entre gêneros e segmentação de nicho (MITTELL, 2004, p. 13).

Em sua investigação, o autor, na compreensão de gênero como categoria cultural, privilegia tramas de textos e contextos (SILVA; GUTMANN, 2017, p. 6). Isto significa que os gêneros televisivos se percebem pelos textos (os programas) e por suas dimensões contextuais, que “operam através dos aspectos culturais das indústrias de mídia, audiências,

---

<sup>2</sup>O autor ressalta a “manipulação cuidadosamente controlada da trama e das personagens nas formas dramática e cômica e que os produtores consideram mais difícil de reproduzir” (MITTELL, 2012, p. 33) presente no popular gênero televisivo na TV americana.

política, críticas e contextos históricos” (MITTELL, 2004, p. 12, tradução nossa)<sup>3</sup>. Nesta abordagem, interessa pensar em como os gêneros televisivos se imbricam em nossas vidas, atravessando nossos cotidianos e se constituindo como um dos aspectos mais significativos de nosso consumo cultural. Para o americano, ao invés de

Sermos guiados por questões tais quais “O que são dramas policiais?” ou “Como fazemos para definir *quiz shows*?”, talvez devamos nos atentar para práticas culturalmente definidas de interpretação e definição de gênero, levando a questões tais quais “O que *talk shows* significam para uma comunidade específica?” ou “Como a definição de animação é estrategicamente articulada por grupos socialmente situados?” (MITTELL, 2004, p. 14, tradução nossa)<sup>4</sup>

Mittell (2004) chega a mencionar práticas culturais de engajamento quanto ao consumo de produtos televisivos que constituem dimensões de construção e compreensão de gêneros. Ao lembrar que os gêneros ajudam a audiência a “organizar práticas de fãs (...), guiam preferências pessoais, constituem conversações diárias e modos de consumo” (p. 11, tradução nossa)<sup>5</sup>, o autor se empenha em pensar no gênero como uma prática que integra e constitui certo modo de vida.

Indo de encontro às abordagens tradicionais dos gêneros televisivos que remontam às classificações literárias propostas por Aristóteles em sua Poética (MITTELL, 2004, p. 2), ele observa que limitar-se a uma análise “taxonomista” de produtos televisivos não nos ajuda a entender como estes textos operam em mais amplos contextos culturais (MITTELL, 2004, p. 3). Numa analogia com o automobilismo, estudar as composições mecânicas de um carro pode nos fornecer respostas para questões quanto ao seu funcionamento, mas continuaríamos sem saber por que as pessoas gostam de dirigi-lo (MITTELL, 2004, p. 3).

Neste paradigma, um gênero televisivo carrega distintos valores e significados para audiências específicas em específicos momentos e instâncias culturais (MITTELL, 2004, p. 5). Isso significa que distintas análises interpretativas de produtos tais quais as telenovelas (*soup operas*, nos EUA) podem trazer leituras até mesmo antagônicas: sob um olhar, são produtos patriarcais e pura propaganda ideológica; sob outro, são inerentemente femininos e resistentes à dominação masculina (MITTELL, 2004, p. 5)<sup>6</sup>. Isso significa pensar em

<sup>3</sup> No original: “Specifically, I contend that television genre is best understood as a process of categorization that is not found within media texts, but operates across the cultural realms of media industries, audiences, policy, critics, and historical contexts”.

<sup>4</sup> No original: “Instead of guiding questions such as “What do police dramas mean?” or “How do we define quiz shows?” we might look toward widespread cultural practices of genre interpretation and definition, leading to questions such as “What do talk shows mean for a specific community?” or “How is the definition of animation strategically articulated by socially-situated groups?””.

<sup>5</sup> No original: “Genres help audiences organize fan practices (...), guide personal preferences, and frame everyday conversations and viewing practices”.

<sup>6</sup> No original: “Interpretive genre analyses might offer a broad range of core meanings — for instance, the soap

contínuas disputas, desacordos e tensionamentos que ocorrem nas diferentes leituras que podem ser feitas por distintas audiências quanto a distintos produtos culturais, como os *reality shows*, que ocupam o centro da nossa preocupação.

Para além do papel da recepção no reconhecimento dos gêneros, Mittell (2004) atenta para a importância da intertextualidade neste processo, dada a dificuldade que é compreender produtos culturais como um inerente componente textual, uma vez que

Enquanto podemos estudar os sapos para compreender suas categorias biológicas, os textos em si são insuficientes para a compreensão de como os gêneros são criados, emergem, evoluem e desaparecem. Precisamos direcionar o olhar para fora dos textos a fim de localizar o alcance dos locais em que os gêneros operam, se alteram, se proliferam e se esgotam (MITTELL, 2004, p. 9, tradução nossa)<sup>7</sup>

O espectador, portanto, pode facilmente encontrar parentesco em diferentes atrações televisivas e relacioná-las a certas categorias, o que funciona como estratégia de interação com a TV. São claros os elementos que aproximam as *sitcoms* animadas para adultos “The Simpson” (Fox, 1989-) e “Family Guy” (Fox, 1999-2002, 2005-), ainda mais tendo em vista que a segunda tomou fortes inspirações da primeira. O mesmo se passa com reality shows de competição, como “RuPaul’s Drag Race” (LogoTV; VH1, 2009-2016, 2017-) e seu intenso diálogo com “America’s Next Top Model” (UPN; CW; VH1, 2003-2006, 2006-2015, 2016-)<sup>8</sup>.

Mas, para o autor, o gênero se vê para além das categorias textuais e observar uma atração televisiva significa observar as atrações que se relacionam com ela, práticas da audiência, dentre outros ambientes. Desse modo, o que tratamos por gênero é aquele que “não se estabelece e nem ganha sentido apenas no programa, mas também na conexão desse programa com outros produtos, com a crítica, com as premiações e com a grade de programação” (PEREIRA, 2018, p. 15). Decisões da programação televisiva e expectativas do público também são importantes definidores de critérios do gênero (ALTMAN, 2000, p. 38), mas é importante frisar que a centralidade da análise permanece nos produtos audiovisuais:

A premissa que posiciona a noção de gênero como um modo de entender o processo comunicativo se afasta de uma perspectiva meramente textual, mas também refuta a cilada das análises de contexto, que desmerecem a centralidade dos produtos. Ao

---

opera has been read both as patriarchal, ideological propaganda, and as inherently feminine and resistant of dominant masculine ideologies”.

<sup>7</sup> No original: “While we may study frogs to understand their biological category, texts themselves are insufficient to understand how genres are created, merge, evolve, or disappear. We need to look outside of texts to locate the range of sites in which genres operate, change, proliferate, and die out”.

<sup>8</sup> O título de “America’s Next Drag Superstar”, atribuído informalmente às vencedoras das temporadas, é uma versão debochada do nome do programa de competição de modelos “America’s Next Top Model”, exibida desde 2003 no canal UPN, no canal CW entre 2006 e 2015 e na mesma VH1 de “Drag Race” desde 2016. Além disso, a dinâmica das duas competições na busca de um novo rosto para a marca do programa se assemelha bastante e RuPaul em muito se inspira na apresentadora de ANTM, Tyra Banks, na condução da sua própria atração. O sociólogo americano Joshua Gamson (2013, p. 54) chega a dizer que “RuPaul’s Drag Race” é a “versão drag” de “America’s Next Top Model”.



contrário, o esforço da discussão (...) é justamente demonstrar o desenvolvimento de uma perspectiva conceitual para a noção de gênero, que privilegie sua força analítica e metodológica no movimento de articulação das diversas dimensões atuantes no processo comunicativo (GUTMANN, 2013, p. 220)

Nesta perspectiva, assumimos que o gênero televisivo deixa de ser uma categoria apenas textual, mas uma formulação cultural. Nosso esforço de análise implica, portanto, um afastamento de um modo de ver taxonômico e tradicional, dedicando-se à observação das enunciações discursivas e dos regimes de verdade (FOUCAULT, 1972) que operam na construção de significados em específicos contextos e sistemas de poder (PEREIRA, 2018, p. 90).

A apropriação do gênero televisivo como categoria cultural se alinha, no nosso trabalho, com a metodologia de análise proposta por Gomes (2011), em articulação com Martín-Barbero (2006), que pensa como “o gênero televisivo é uma ferramenta analítica que nos permite organizar o mundo em categorias socialmente reconhecíveis, ao mesmo tempo que impulsiona um esforço em sair de análises meramente textuais” (MOTA JUNIOR, 2016, p. 57).

É com o objetivo de observar a operacionalização do gênero a partir das relações entre comunicação, cultura e sociedade que Gomes (2011) se apropria do mapa das mediações sugerido por Martín-Barbero (2006 [1987]), colocando o gênero em seu centro. Desta forma, o modelo teórico do autor é absorvido numa proposta teórica-metodológica do gênero televisivo, de modo a operar na “construção de um modelo de análise que articule as relações entre comunicação, cultura, política e sociedade e que permita uma visão global e complexa do processo comunicativo” (GOMES, 2011, p. 127).

### **2.1.1 Gênero televisivo e as formações discursivas**

Ciente de certo constrangimento metodológico que a descentralização do texto na interpretação dos gêneros pode causar, Mittell (2004) aproxima suas ideias do pós-estruturalismo de Michel Foucault (1972) com o objetivo de ampliar o escopo de análise de produtos televisivos para além do texto:

Quando os gêneros são tidos como componentes dos textos, há um claro lugar de análise sobre o qual focamos nossa atenção. Mas se gêneros não são propriedades textuais, aonde exatamente devemos ir para analisá-los? Para entender como categorias de gênero se tornam culturalmente relevantes, examinamos os gêneros como *práticas discursivas*. Ao considerar o gênero como propriedade e função do discurso, podemos examinar as maneiras com as quais várias formas de comunicação trabalham para constituir definições genéricas, significados e valores

em contextos históricos particulares (MITTELL, 2004, p. 12, tradução nossa)<sup>9</sup>

O diálogo com Foucault (1972), proposto por Mittell (2004), dá-se na perspectiva de que as formações discursivas sugeridas pelo francês vêm com o intuito de compreender a história não como uma mera concatenação de grandes acontecimentos, como uma cronologia ou uma unidade, mas por meio de “deslocamentos e rupturas que constituem um saber específico. Deste modo, as regularidades (...) são construídas por atravessamentos contínuos” (SILVA; GUTMANN, 2017, p. 7).

Associando a linguagem à prática cotidiana, o autor preocupa-se em lançar o olhar para os conjuntos de enunciados, considerando os intervalos que os distanciam, os espaços de separação e repartição (FOUCAULT, 1972, p. 45). Para o francês, no caso em que

Se pudesse descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se poderia definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), dir-se-á, por convenção, que se trata de uma *formação discursiva*” (FOUCAULT, 1972, p. 51)

Historiador crítico da modernidade, Foucault afirma que o discurso é percebido por um conjunto de textos e práticas que se mostram articulados (SILVA; GUTMANN, 2017, p. 7). Trata-se de apreender as rupturas, disputas, silenciamentos, manutenções, transformações ao redor do que se diz, a fim de constatar algum nível de cristalização que podemos chamar de formação discursiva. Tornam-se relevantes também, para o autor, certas *condições de existência* a quais estão conformados certos elementos do discurso, o que implica ainda mais uma análise cultural do gênero televisivo:

Chamar-se-á *regras de formação* às condições a que estão submetidos os elementos dessa repartição (objetos, modalidades de enunciação, conceitos, escolhas temáticas). As regras de formação são condições de existência (mas também de coexistência, de manutenção, de modificação e de desaparecimento) em uma repartição discursiva dada (FOUCAULT, 1972, p. 51-52)

É por meio do amparo teórico fornecido por Foucault (1972) que encontramos o lugar e o material por qual analisar as manifestações e articulações do gênero como categoria cultural (MITTELL, 2004, p. 13)<sup>10</sup>. O autor francês considera amplas formações discursivas para pensar questões como sexualidade (FOUCAULT, 1984), loucura (FOUCAULT, 1972) e criminalidade (FOUCAULT, 1987), categorias conceituais que funcionam para definir

<sup>9</sup> No original: “When genres are viewed as components of texts, there is a clear site of analysis upon which to focus our critical attention. But if genres are not textual properties, where exactly might we go to analyze them? To understand how genre categories become culturally salient, we can examine genres as discursive practices. By regarding genre as a property and function of discourse, we can examine the ways in which various forms of communication work to constitute generic definitions, meanings, and values within particular historical contexts”.

<sup>10</sup> No original: “Since genres are formed through intertextual relationships between texts, then the discursive enunciations that link texts under a categorical rubric become the site and material for genre analysis”.

experiências culturais dentro de um vasto sistema de poder (MITTELL, 2004, p. 12). Para ele, é preciso lançar a atenção aos amplos aspectos culturais que justificam e constroem estes discursos, articulados com a distribuição de micropoderes.

Foucault (1972) enfatiza que tais formações discursivas se percebem pelas práticas cotidianas e, por isso, devemos analisar os “discursos em ação” (MITTELL, 2004, p. 13) enquanto eles operam culturalmente. Ao pôr o gênero na equação<sup>11</sup>, devemos evitar a tradicional prática de isolar o texto midiático, desconsiderando seu amplo contexto e relações de poder que o circulam, bem como os múltiplos discursos que a ele se referem a todo momento<sup>12</sup>:

Ao explorar uma larga variedade de discursos genéricos em torno de um lugar específico, podemos entender melhor o funcionamento da formação de discursos de gênero. Associar estes numerosos discursos genéricos irá sugerir uma mais ampla escala de padrões de definições de gênero, significados e hierarquias, mas podemos chegar a estas características macro através de lugares micro. À medida que descontinuidades e rupturas entre pressupostos de gênero podem emergir, discursos de gênero seguem uma coerência atuante para prover uma aparência de estabilidade de gênero (MITTELL, 2004, p. 14, tradução nossa)<sup>13</sup>

Ao investigar as construções discursivas de instâncias tais quais a economia, a gramática e a medicina, Foucault (1972) já nos propõe analisar um amplo aspecto formativo, observando a fluidez de temas, imagens e opiniões:

Estaríamos errados, sem dúvida, em procurar na existência desses temas os princípios de individualização de um discurso. Não é preciso, antes, buscá-los na dispersão dos pontos de escolha que deixa livres? Não seriam as diferentes possibilidades que ele abre de reanimar temas já existentes, de suscitar estratégias opostas, de dar lugar a interesses irreconciliáveis, de permitir, com um jogo de conceitos determinados, jogar partidas diferentes? Antes que buscar a permanência dos temas, das imagens e das opiniões através do tempo, antes que retrair a dialética de seus conflitos para demarcar a dispersão dos pontos de escolha e definir, antes de qualquer opção, de qualquer preferência temática, um campo de possibilidades estratégicas? (FOUCAULT, 1972, p. 50)

---

<sup>11</sup> O objetivo aqui não é apenas atingir a uma suposta definição (“reality shows são programas não roteirizados”), interpretação (“reality shows de competição reforçam valores de uma cultura capitalista”) e avaliação de gênero (“reality shows são gêneros menos nobres que séries de canais fechados”), mas sim explorar as formas materiais pelas quais os gêneros operam culturalmente (MITTELL, 2004, p. 14).

<sup>12</sup> Ao examinar os quiz shows norte-americanos, Mittell (2004, p. 13-14) vai além dos próprios programas, cercado-se de informações obtidas em diversas fontes, tais quais documentos oficiais, publicações da imprensa, produções acadêmicas, políticas de regulamentação, visões do público, representações fílmicas, materiais de divulgação e, por fim, os programas em si.

<sup>13</sup> No original: “By exploring the broad variety of generic discourses around any given instance, we can understand the more elaborated workings of generic discursive formations. Linking together these numerous generic discourses will begin to suggest more large-scale patterns of generic definitions, meanings, and hierarchies, but we should arrive at these macro-features through an analysis of micro-instances. While discontinuities and ruptures among generic assumptions may emerge, generic discourses follow an operative coherence to provide a genre’s appearance of stability”.

### 2.1.2 A abordagem analítica do gênero televisivo como categoria cultural

Esta abordagem, que associa o gênero às práticas discursivas, concilia noções de gênero como processos ativos e como formações estáveis (MITTELL, 2004, p. 17). Jason Mittell avalia o funcionamento dos gêneros como condicionados por “aglomerados discursivos” (“discursive clusters”), que, afinal, são “dependentes de certas circunstâncias e transitórios, alterando-se de tempo em tempo e apresentando novas definições, significados e valores dentro de diferentes contextos” (MITTELL, 2004, p. 17, tradução nossa)<sup>14</sup>.

Admitir a existência de algo como a “estabilidade em fluxo” (“stability in flux”) dos gêneros implica em despir as categorias genéricas de uma essência interna que constitui seu cerne fundamental. Em um momento, um determinado gênero pode parecer simples, estático e com suas fronteiras muito bem delimitadas; o mesmo gênero, contudo, pode operar de forma variada em um outro contexto cultural. Podemos observá-lo, por exemplo, por meio das substanciais diferenças que separam as telenovelas brasileiras (que ocupam os horários nobres e constituem, para Romano (2002), um dos produtos massivos de maior rentabilidade e audiência na nossa sociedade) e as *soap operas* americanas (que, em geral, são exibidas no turno da tarde, se relacionam fortemente com uma audiência negra e feminina e costumam durar anos)<sup>15</sup>.

Para dar conta de tamanhas especificidades (culturais, históricas, geográficas), Mittell (2004, p. 19) argumenta que precisamos compreender, em primeiro lugar, como as “categorias de gênero televisivo operam na formação de um padrão de pressupostos aos quais os programas respondem e se inscrevem”<sup>16</sup>. Ao analisar os três bem-sucedidos clipes lançados por Michael Jackson em 1983 (“Billy Jean”, “Beat It” e “Thriller”), a primeira atitude do autor é elaborar perguntas pertinentes àquele contexto cultural:

Como as práticas da MTV ajudaram a constituir a categoria de gênero? Como as audiências usaram distinções de gênero nesta instância? Como a larga circulação cultural destes vídeos implicaram categorias genéricas? Como outros sistemas de diferenciação cultural, tais quais raça, impactaram no gênero? Como as categorias de gênero musical operaram neste caso? (MITTELL, 2004, p. 20, tradução nossa)<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> No original: “However, these clusters are contingent and transitory, shifting over time and taking on new definitions, meanings, and values within differing context”.

<sup>15</sup> Um artigo publicado pelo The New York Times, em março de 1989, aponta para certos modos de produção e consumo deste gênero americano, justificando escolhas como o horário vespertino de exibição e atenção ao público afroamericano (MIMI, 1989).

<sup>16</sup> No original: “We need to first understand how television genre categories work to form a set of assumptions which individual programs draw upon and respond to”.

<sup>17</sup> No original: “How did MTV’s practices help constitute the genre category? How did audiences use genre distinctions within this instance? How did the broader cultural circulation of these videos draw upon generic categories? How did other systems of cultural differentiation, such as race, impact the genre? How did categories of musical genre operate in this case study?”.

São perguntas relevantes, que implicam articulações entre cultura e sociedade e que nos inspiram a fazer as nossas: Como a localização de “RuPaul’s Drag Race” na grade do seu canal de exibição (a VH1) mobiliza questões de gênero televisivo? Quais práticas de audiência impactam no gênero e o que elas têm a dizer a respeito do consumo da atração? Como críticas, premiações e veículos de imprensa atuam na categorização genérica do programa? Como o reality show se relaciona e se inscreve no legado de uma cultura televisiva? Como o reality show se relaciona e se inscreve no legado de uma cultura drag, queer e LGBT? Como a competição articula questões políticas, culturais e sociais em sua constituição?

Para tentar dar conta destes problemas, tomamos de empréstimo as concepções de Mittell (2004) quanto à análise interpretativa de gênero midiático e televisivo como categoria cultural, em diálogo com as formações discursivas propostas por Foucault (1972). Buscamos também articular estes conceitos com questões de formatos televisivos levantadas por Chalaby (2011, 2012, 2016) e de serialidade sugeridas por Eco (1989) e exploradas por Araújo (2015) e Vilas Bôas (2012), além do conceito de performance mobilizados por Zumthor (2007) e Schechner (2003a, 2003b).

## 2.2 Formatos

Definido simplesmente como “a mais feroz (sic) competição do horário nobre”<sup>18</sup> (VH1, 2017) pelo site oficial da VH1, que detém seus direitos de transmissão, “RuPaul’s Drag Race” incorpora determinadas marcas de gênero reconhecíveis em demais reality shows de competição, tais quais “Survivor” (CBS, 2000-) e “Masterchef” (BBC, 2005-), que pertencem ao que Jean K. Chalaby (2011, 2012, 2016) chama de “superformatos”.

Avaliando o gênero dos reality shows como uma invenção anglo-americana (CHALABY, 2012), o britânico compreende a formulação de quatro grandes formatos da categoria (inaugurados por “Who Wants To Be a Millionaire?” (ITV, 1998-), “Idols” (FOX; ABC, 2002-2016, 2018-), “Big Brother” (CBS, 2000-) e a já citada “Survivor”), que são adaptados em dezenas de versões ao redor do mundo, numa prática transnacional (CHALABY, 2011). Todos os programas que encabeçam esta quádrupla lista têm ou já

---

<sup>18</sup> No original: “RuPaul’s Drag Race, the fiercest competition on primetime returns with its 10th season. Each supersized, 90-minute episode of RuPaul’s Drag Race will give fans more fashion, lip-syncs and drag than ever before. The new season premieres on VH1 on Thursday, March 22nd at 8/7c, followed by the popular, Emmy Award-nominated after-show RuPaul’s Drag Race: Untucked”. Esta é a única descrição formal do reality show fornecida pelo site oficial do canal que a transmite.

tiveram versões brasileiras<sup>19</sup>.

O autor distingue três “chaves de gênero” (“key genres”) para o reconhecimento de uma atração no interior de um formato: realidade, entretenimento factual e competição de talentos (CHALABY, 2011, p. 294). Tal como a Format Recognition and Protection Association (FRAPA)<sup>20</sup>, Chalaby (2011) concorda com Gilbert (2008) que, na constituição de um formato, produz-se uma “distinta dimensão narrativa”. Um bom formato, para ele, é capaz de criar e organizar uma história “de maneira semelhante às atrações roteirizadas, com seus pontos altos e baixos, tensões e conflitos, viradas e convenções do drama” (CHALABY, 2011, p. 294, tradução nossa)<sup>21</sup>.

Dentro destas formulações, é possível considerar “RuPaul’s Drag Race” como um formato que articula marcas de gênero (há a busca por talento presente em “Idols”, o confinamento de “America’s Next Top Model”, as decisões independente do público de “Masterchef”) e que se torna apto a ser comercializado e produzido em outros países<sup>22</sup>. Trata-se de uma informação relevante, uma vez que os formatos são uma prática inerentemente transnacional (CHALABY, 2011, p. 295).

A primeira versão feita a partir do programa americano foi a chilena “The Switch Drag Race: El Arte Del Transformismo” (MEGA, 2015-), sendo seguida pela tailandesa “Drag Race Thailand” (LINE TV, 2018-). Embora não seja o foco deste trabalho, é interessante perceber as mudanças pelas quais passa a competição de drag queens nestes diferentes países, com suas próprias referências e memórias televisivas. Na versão chilena, por exemplo, há um grande foco na imitação feminina (algo que se deixa perceber pelo uso do termo

---

<sup>19</sup> No Brasil, “Who Wants To Be a Millionaire” tornou-se o “Show do Milhão” (SBT, 1998-2003), tendo sido apresentado por Silvio Santos; desde 2017, a Rede Globo exibe o quiz show como um quadro que integra o “Caldeirão do Huck” (GLOBO, 2000-). “Idols” virou “Ídolos” (SBT; RECORD, 2007-2008, 2008-2012) e “Big Brother” tornou-se “Big Brother Brasil” (GLOBO, 2001-), uma das apostas mais bem sucedidas e duradouras da categoria no país. Por aqui, “Survivor” ganhou o nome de “No Limite” (GLOBO, 200-2001, 2009) e era apresentado pelo jornalista Zeca Camargo. O portal UOL, em um hotsite dedicado a reality shows em exibição à época, chegou a dizer que se tratava do “primeiro reality show do Brasil” (UOL, 2009).

<sup>20</sup> Fundada no ano 2000 pelo executivo David Lyle, a associação internacional se dedica à proteção legal e promoção dos formatos televisivos, além de mediar disputas industriais. Seus membros incluem criadores, produtores, distribuidores etc.

<sup>21</sup> No original: “A good format creates and organizes a story in a fashion that is not dissimilar to scripted entertainment, with all the highs and lows, tensions and conflicts, twists and conventions of drama”.

<sup>22</sup> Em agosto de 2017, a coluna F5, da Folha de S.Paulo, publicou uma nota anunciando que o Brasil iria ganhar sua própria versão da “mais famosa competição de drags do mundo”, acompanhando as TVs do Chile (2015) e da Tailândia (2018), embora ainda não houvesse informações sobre o canal de exibição ou quem apresentaria o programa. No mesmo mês, a coluna publicou outra nota, desta vez afirmando que a própria RuPaul viria ao país e atuaria como a apresentadora da atração, algo inédito na trajetória da drag queen americana e que se relacionaria, provavelmente, com a forte popularidade do programa entre fãs brasileiros. Em fevereiro de 2018, entretanto, o portal Meio & Mensagem publicou uma postagem na qual afirmava que a Endemol Shine Brasil, que teria comprado os direitos de produção de “RuPaul’s Drag Race” no país, resolveu adiar a realização do programa por tempo indeterminado.

“transformismo” e que se relaciona mais profundamente com a compreensão do que são drag queens no contexto latino<sup>23</sup>), as participantes devem cantar ao vivo (algo que assustaria drag queens americanas ou brasileiras, tradicionalmente acostumadas a dublar músicas em suas apresentações)<sup>24</sup> e as provas finais acontecem todas num grande palco, à moda de programas de auditório ou de shows de talentos, que falam bastante a uma audiência latino-americana (PEREIRA, 2018, p. 24).

Na apreensão do conceito de formato, autores como Moran e Malbon (2006, p. 65), citados por Pereira (2018, p. 31), resgatam sentidos associados a “estilo, padrão, fórmula, arranjo, estrutura e organização para pensar num formato televisivo que opere na associação com o contexto industrial e o sistema de produção em série”. Para eles, estes pontos-chave são cruciais para o processo de desenvolvimento e popularização destes produtos televisivos, o que ajuda a explicar as bem-sucedidas performances dos superformatos de Chalaby (2011, 2012, 2016) ou mesmo a reiteração destes formatos, como no caso do *spin off* “RuPaul’s Drag Race All Stars” (LOGOTV; VH1, 2012, 2016, 2018)<sup>25</sup>, que repete as práticas do programa principal, com mínimas variações.

Não à toa, Moran e Keane (2006, p. 200, apud PEREIRA, 2018, p. 31) sugerem que os formatos mobilizam um “processo sistemático de diferenciação pela repetição” em torno de uma unidade. Em outra perspectiva, compreendem-nos como “um pacote informativo que aumenta a adaptabilidade de um programa em outro tempo e espaço” (2006, p. 6, apud PEREIRA, 2018, p. 32), o que significa percebê-los como entidades múltiplas, em que documentos, dossiês e manuais (contendo informações referentes a tipografias, normas, regras, efeitos especiais, especificações de composição do set de filmagem, nomenclaturas, vinheta, efeitos sonoros, dados demográficos e de audiência) se organizam.

Pensar nos formatos televisivos é relevante para conceder a nossa análise um espaço para as instâncias de produção. Por meio de documentos institucionais que sugerem (ou impõem) específicos e restritos modos de fazer, tais quais “bíblias de produção” e manuais, abordados por Chalaby (2011, 2016) e Moran e Malbon (2006), pode-se entrever “os pontos de vista dos realizadores, dos produtores e das emissoras responsáveis pelo desenvolvimento

---

<sup>23</sup> As distinções entre categorias como drag queens e transformistas são comumente borradas e serão melhor exploradas no capítulo referente aos problemas de gênero como categoria sexual em “RuPaul’s Drag Race”.

<sup>24</sup> Ao menos tradicionalmente, visto que drag queens cantoras (Pablo Vittar, Gloria Groove, Aretuza Lóvi, Lia Clark) têm apresentado outras perspectivas para a arte drag brasileira, articulando-se com ritmos populares (pop, arrocha, rap, funk) e referências drag estadunidenses.

<sup>25</sup> O programa se constitui quase exatamente da mesma forma que sua matriz, com a diferença que desta vez não competem queens desconhecidas pelo grande público, mas participantes que já se destacaram em alguma temporada na competição original. Trata-se de um tipo comum de *spin offs* de reality shows, vide as versões profissionais de “Masterchef” e as all stars de “America’s Next Top Model”.

do produto e de suas várias manifestações” (PEREIRA, 2018, p. 34).

Ao mesmo tempo, como nos indica Pereira (2018) a partir do sentido de formato industrial pensado por Martín-Barbero (2015), é necessário reforçar o caráter dinâmico dos programas e de seus padrões de repetição e também de rupturas, quando se articulam a contextos culturais e midiáticos específicos. Para a autora, pensar em reconfigurações de formatos televisivos implica em pensar na dimensão cultural destes formatos, posto que é importante refletir “como as audiências locais percebem e partilham seus significados a partir das matrizes midiáticas culturais, as quais operam também nesses processos de significação” (PEREIRA, 2018, p. 13). Notamos que, quando o formato de “Drag Race” é licenciado para países tão diferentes como o Chile e a Tailândia, estamos falando de programas que se diferem substancialmente quanto às referências acionadas e quanto às suas construções narrativas.

### **2.3 Serialidade**

O modo de contar histórias através de formas seriadas remonta a épocas anteriores à invenção da televisão, abrangendo narrativas como histórias em quadrinhos, ao cinema seriado, às radionovelas, folhetins, tapeçarias renascentistas e narrativas místicas (MACHADO, 2000, p. 86-87). A TV, no entanto, encontrou na serialidade “um meio de atrair audiências de maneira regular e rotineira” (NEWCOMB, 2008, p. 31).

Embora os estudos sobre a serialidade se dediquem prioritariamente às narrativas ficcionais (ECO, 1989; MITTELL, 2012; MACHADO, 2000; KERR, 1982; NEWMAN, 2006; VILCHES, 1984; CALABRESE, 1999), tratam-se de uma importante ferramenta na constituição do reality show “RuPaul’s Drag Race”, que depende de um grau de continuidade na sequência dos seus episódios, reiterando a necessidade de avançar as fases da competição até a finalização da temporada, culminando na coroação de uma entre mais de 10 participantes. Trata-se de uma característica comum aos reality shows de competição, que dependem da atenção contínua do público a uma história contada de forma seriada.

Preocupado com a presença maciça de categorias seriadas nos meios de comunicação de massa, tais quais as novelas, a comédia de situação e grandes sagas televisivas e cinematográficas, Umberto Eco (1989) busca compreender o uso histórico da estratégia da serialidade nos mais diversos tipos de narrativa. Perscrutando termos como “repetição”, “retomada”, “decalque” (o que hoje seria mais adequado chamar de “remake”), “série” e



“saga”, o italiano tenta entender os casos em que alguma coisa “nos é apresentada (...) como original e diferente, embora percebamos que esta, de alguma forma, repete o que já conhecíamos, e provavelmente a compramos exatamente por isso” (ECO, 1989, p. 122).

O semioticista entende a serialidade como um elemento formal que, por meio de segmentos semióticos distintos, consegue produzir um único produto semiótico (ECO, 1989).

O autor nota que

Este gênero de serialidade é distinto daquele que relaciona as várias cópias de um só livro ou peças de roupa de um mesmo modelo. Isto porque enquanto elemento semiótico formal, a serialidade não gera artigos idênticos, mas produtos diversos conectados por elementos de repetição e variação. Assim, a serialidade aqui discutida não é a que liga distintas cópias de um mesmo exemplar de uma revista, mas a que conecta seus muitos números. Não é a que dá unidade a um episódio singular de um seriado televisivo em suas múltiplas reprises, mas a que cria vínculos entre seus vários episódios (ARAÚJO, 2015, p. 38)

A evolução de situações e personagens em narrativas televisivas teve suas primeiras expressões nos anos 1970, por meio de sitcoms da MTM Productions, como “The Mary Tyler Moore Show”, “The Bob Newhart Show” e “All In The Family”<sup>26</sup>. Antes disso, as primeiras atrações ficcionais obedeciam modelos bem definidos com marcações com começo, meio e fim (NEWCOMB, 2004). Por meio de uma história contada de forma esticada e espaçada, para além da vantagem econômica em ter espectadores que retornam seguramente para acompanhar uma narrativa continuada (NEWCOMB, 2004, p. 422), está a possibilidade de explorar eventos de maneira mais complexa (Idem).

Para Arlindo Machado (2000, p. 83), a serialidade no contexto televisivo caracteriza-se fundamentalmente pela “apresentação descontínua e fragmentada do sintagma televisual”. Entre as razões apontadas por ele para que se tenha explorado estratégias de serialidade como principal forma de estruturação dos produtos audiovisuais televisivos, estão a necessidade da alimentação de uma produção ininterrupta e uma ligação histórica da televisão com narrativas seriadas anteriores, além do fato de, segundo o autor (2000, p. 87), a TV logre “melhores resultados quanto mais sua produção for do tipo recorrente, circular, reiterando ideias e sensações a cada novo plano”.

Em conformidade, Eco (1989, p. 124) acredita que “a série consola o leitor porque amplia sua capacidade de prever; ele fica feliz porque se descobre capaz de adivinhar o que acontecerá, e porque saboreia o retorno do inesperado”. Nesse sentido, por mais que o autor

---

<sup>26</sup> Araújo (2015, p. 43) acrescenta que “depois, já perto do fim da década (1978), Dallas surgiu como uma soap opera do horário nobre (MITTELL, 2012, p. 37), inovando ao trazer as tramas continuadas que marcavam a programação diária vespertina para produtos semanais noturnos. No início dos anos 80, Hill ST. Blues e St. Elsewhere importavam o modelo para programas policiais e médicos, e Cheers o tornava mais acentuado em sitcoms”.

(ou qualquer instância arbitrária de autoria) se empenhe em “inventar histórias diferentes (...), o público reconhece (com satisfação) sempre e de qualquer maneira a mesma história” (ECO, 1989, p. 124-125).

Temos, então, que a definição de narrativa se refere à organização de eventos no tempo por meio da construção de um relato sobre esses eventos, sendo eles factuais e ficcionais, e que a narrativa serializada é característica central da forma cultural adotada pela televisão com seu desenvolvimento (VILAS BÔAS, 2012, p. 43). Embora o uso da serialidade esteja presente em boa parte da produção artística e cultural ao longo da história, da arte clássica às vanguardas do século XX (ECO, 1989, p. 133), a televisão a tem desenvolvido em seus diversos gêneros, como em séries dramáticas (ARAÚJO, 2015), telejornais (VILAS BÔAS, 2012) ou, no nosso caso, em reality shows de competição.

Ao investigar o que chama de uma “tipologia da repetição”, Eco (1989) percebe os vários efeitos causados pelo uso e aprimoramento do “procedimento serial” em produtos televisivos, que pode produzir

Tanto excelência quanto banalidade; pode deixar o destinatário em crise consigo mesmo e com a tradição intertextual no seu conjunto; e, por conseguinte, pode provê-lo de fáceis consolações, projeções, identificações; pode promover um pacto exclusivamente com o destinatário ingênuo, ou exclusivamente com o destinatário crítico, ou com ambos em diferentes níveis e ao longo de um *continuum* de soluções que não pode ser reduzido a uma tipologia elementar (ECO, 1989, p. 133)

É difícil pensar o reality show de competição fora de uma relação com a serialidade, uma vez que a categoria depende intrinsecamente de uma progressão continuada e usa artifícios (como o uso de *cliffhangers*, a reiteração de tipos de cenas e situações) continuamente para imprimir um grau de contiguidade. No caso de “RuPaul’s Drag Race”, por meio do “procedimento serial” (ECO, 1989) construímos uma noção real de competitividade, ativada pelo rigor crescente da disputa televisiva. A serialidade, na atração, também ajuda constituição da relação do público com as participantes e com os reiterados elementos da atração.

## 2.4 Performance

Usualmente associado a atuações artísticas, o conceito de performance surgiu da necessidade de perscrutar o efeito estético que se estabelece a partir do atrito entre ficção e realidade (LEAL, 2005). Trata-se, também, de uma dimensão analítica de uma infinidade de produtos midiáticos para além de apresentações ao vivo, como canais no Youtube

(SALGADO, 2013), produções fílmicas (BRASIL, 2011), telejornais (GUTMANN, 2014) e, no nosso caso, reality shows (BRASIL, 2011; GUMBRECHT, 1998).

Nesse caso específico, em consonância com Cardoso Filho e Gutmann (2018), nos apropriamos da performance em articulação com conceito de gênero. A performance é lugar para ver marcas de gênero; o gênero é lugar para compreender performance (CARDOSO FILHO; GUTMANN, 2018). A construção da performance de RuPaul em “Drag Race”, como veremos, nos permite perceber como são acionadas referências midiáticas que implicam numa relação com o gênero televisivo.

Ao compreender a natureza da performance como um *comportamento restaurado*, Schechner (2003a) concilia o conceito com a prática artística, explicitando que performances são *ações* e a relação entre estudar uma performance e realizar uma performance é integral (SCHECHNER, 2006; CARLSON, 2010; HYMES, 2004). O pesquisador americano abre vários caminhos aos estudiosos da performance ao dizer que

Alguma coisa é performance quando o contexto histórico-social, as convenções e a tradição dizem que tal coisa é performance. Rituais, brincadeiras, jogos e papéis do dia-a-dia são performances porque convenções, contexto, uso e tradição dizem que são. [...] Pelo ângulo de observação do tipo de teoria que proponho, qualquer coisa é performance. Mas sob o ângulo da prática cultural, algumas coisas serão vividas como performance e outras não; e isto irá variar de uma cultura ou de um período histórico para outro. (SCHECHNER, 2003a, p. 37)

Temos, então, o caráter coletivo e compartilhado da performance; isto é, este termo escorregadio pode ser melhor apreendido a partir da compreensão de uma “responsabilidade mútua entre performance e performer” (SALGADO, 2013, p. 39). Não se performa nada sem troca (CARLSON, 2010; FISCHER-LICHTE, 2011), sem compartilhamento de referências e tampouco sem a noção prévia do que está a se passar. É por meio da (co)participação em acontecimento público que “os sentidos em trânsito na relação performer-audiência são rearranjados” (SALGADO, 2013, p. 55). Para que isso funcione, é quase natural supor que haja alguma consciência por parte do performer de que ele assume, naquele momento de visibilidade, um papel social (CARLSON, 2010).

Dada a relevância da relação que se estabelece no *ato* da performance entre aquele que a realiza e aqueles tantos que a contemplam, percebe-se que estamos falando de um processo que implica “uma temporalidade estendida e dilatada, aberta e cíclica, (...) em constante rearranjo de experiências passadas que novamente podem ser vivenciadas e narradas” (SALGADO, 2013, p. 39). Por tratar-se de contínuos rearranjos de sentidos em trânsito, a performance “refere menos a uma completude do que a um *desejo de realização*” (ZUMTHOR, 2007, p. 33, grifo nosso).

Schechner (2006) nos oferece uma compreensão da performance como uma “negociação de marcas culturais construídas, que se materializam nos corpos e se expõem em jogos de partilhas entre aquele que realiza a performance e aqueles que a consomem” (GOMES; SANTOS; ARAÚJO; MOTA JÚNIOR, 2018, p. 143). A partilha de valores e significados sociais exerce importante força neste processo, uma vez que há nesses arranjos significados a serem (de)codificados por quem possui certos saberes específicos para o consumo contextualizado de certos atos performáticos, pois, para Schechner (2006):

Essas realidades performáticas possibilitam sempre novas combinações e rearranjos. Assim, seriam *comportamentos restaurados*, unidades que integram aquele que performatiza, que executa a ação, e, quando expostos na sociabilidade, agregam diversos outros eus, porque o ‘eu’ está inserido em um ambiente coletivo (GOMES; SANTOS; ARAÚJO; MOTA JÚNIOR, 2018, p. 143)

É na reiteração de comportamentos, que não são exatamente redundantes, posto que “o contexto e a ocasião propriamente ditos tornam cada instância diferente” (SCHECHNER, 2003b, p. 28), que são atualizadas marcas pelo receptor (ZUMTHOR, 2007). Gutmann (2014), ao analisar as condições necessárias para que se constitua uma performance efetiva nos programas televisivos, mais especificamente no telejornalismo e na incorporação da notícia por meio do corpo do repórter, nota que

Performances específicas são corporificadas pelos sujeitos falantes a depender do tipo de interação proposta e que, para haver engajamento do espectador, este deve, também, reconhecer posições e lugares de atuação representados nos textos, mesmo enquanto corpos, performances virtuais (GUTMANN, 2014, p. 112)

O reconhecimento de marcas culturais é parte integral do ato performativo, que acaba tornando-se uma experiência de sociabilidade (FRITH apud GUTMANN, 2015). Ao escutar uma peça da música popular massiva, como o rock, por exemplo, compreendemos que “a canção reproduz um dado saber cultural, indicando formas de ouvir e de interagir” (FRITH apud GUTMANN, 2015, p. 5).

O medievalista suíço Paul Zumthor (2007), importante voz do início dos estudos da performance, já nas suas primeiras apropriações do conceito, explicitava o papel da recepção, tão fortemente intrínseca à própria performance por vias das competências culturais (ainda que não use necessariamente este termo), das memórias e experiências sensoriais do leitor. Quando ouvia os compositores populares que animavam as ruas da capital francesa na sua infância, o autor, em uma afetiva conceituação da performance, divaga que

Havia o grupo, o riso dos meninos, sobretudo no fim da tarde, na hora em que as vendedoras saíam de suas lojas, a rua em volta, os barulhos do mundo e, por cima, o céu de Paris que, no começo do inverno, sob as nuvens de neve, se tornara violeta. Mais ou menos tudo isto fazia parte da canção (ZUMTHOR, 2007, p. 28-29)

Por sua abrangência comunicativa, a performance toma lugar num espaço que

transcende tempo e espaço, atualizando virtualidades mais ou menos numerosas e existindo fora de sua duração (ZUMTHOR, 2007), numa tentativa de “estancar a hemorragia de energia vital que é o tempo” (ZUMTHOR, 2007, p. 52). Não à toa, o medievalista considera a performance “o único modo vivo de comunicação poética” (ZUMTHOR, 2007, p. 34).

Ao explorar o conceito, Zumthor buscava novas formas de lidar com os problemas da recepção e da leitura, investindo sua atenção na oralidade, isto é, no suporte vocal da comunicação humana, igualando em importância estes processos comunicativos ao texto escrito, certo de que as regras de uma performance regem “simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público” (ZUMTHOR, 2007, p. 30).

Todo texto, para o autor, está implicado em um corpo performático implícito (ZUMTHOR, 2007), o qual se relaciona com as possibilidades de experiência inscritas no texto, cujos indícios de experiência remetem, ao mesmo tempo, a “um padrão estável e a uma força inventiva” (GUTMANN, 2015, p. 5). Na perspectiva zumthoriana, mais do que falar, em termos universais, da ‘recepção do texto poético’, cabe falar, concretamente, de “um ‘texto percebido (e recebido) como poético (literário)’” (ZUMTHOR, 2007, p. 25).

Sugerindo que a performance permite algo como uma recepção coletiva (ZUMTHOR, 2007), o medievalista aproxima a noção que constrói do conceito da formulada por teatrólogos como Josette Féral (1988), que preocupa-se com a composição do que chama de “situação performancial”:

Você entra numa sala de teatro onde uma disposição cenográfica espera visivelmente o começo de uma representação. O ator está ausente. A peça não começou. Pode-se dizer que aí há teatralidade? Uma semiotização do espaço teve lugar, o que fez com que o espectador perceba a teatralização da cena e teatralidade do lugar. Uma primeira conclusão se impõe. A presença do ator não foi necessária para registrar a teatralidade. Quanto ao espaço, ele nos aparece como portador de teatralidade porque o sujeito aí percebe relações, uma encenação (FÉRAL apud ZUMTHOR, 2007, p.40)

Trazida à luz por Zumthor (2007), Féral recusa-se a pensar a teatralidade no que chama de sentido kantiano, isto é, pertencente de forma exclusiva ao teatro. Para ela, a teatralidade tanto surge “do sujeito que projeta um outro espaço a partir de seu olhar, quanto dos criadores que instauram um lugar alterno e requerem um olhar que o reconheça” (FERNANDES, 2011, p. 17). Não estamos diante de uma operação cognitiva (FERNANDES, 2011) que toma lugar apenas com a ação consciente do *performer*, como vimos anteriormente, mas também do espectador, sendo a teatralidade (ou, mais amplamente, a performance) o resultado das operações reunidas de criação e recepção.

Perseguir esta falha entre o mundo real e linguagem (ZUMTHOR, 2007) parece ser

uma pista importante para trilhar a análise da performance de um reality show de competição, cujas fundações narrativas baseiam-se num atrito entre real e ficcional. Para Brasil (2011, p. 2), afinal, mais do que um formato televisivo, os reality shows compõem atualmente “uma lógica baseada na indeterminação entre vida real (o âmbito do ordinário) e a ficção (a teledramaturgia)”.

## **2.5 “Shantay, you stay”: “Drag Race” e o gênero televisivo**

O gênero televisivo (MITTELL, 2004) é uma importante pista para entender a configuração de “RuPaul’s Drag Race” e seus aspectos (serialidade, formato e mesmo a noção de performance) constituem uma importante trama de sentidos que permite perceber reiteraões e disputas em torno gênero. Nesta parte, iremos observar como estes aspectos são mobilizados por “Drag Race” e por formações discursivas (FOUCAULT, 1972) compostas por críticas, práticas de fãs, materiais promocionais do programa etc, além, é claro, do próprio reality show. Além disso, observamos relevantes aspectos de intertextualidade em relação à televisão e à reality TV que operam de modo a produzir o gênero em “RuPaul’s Drag Race”.

### **2.5.1 Dimensões televisivas em “Drag Race”**

Para compreender a forma com a qual o reality show “RuPaul’s Drag Race” explora aspectos de dramaticidade, de formato e serialidade, bem como convoca marcas de gênero de reality shows de competição (o uso de confessionais, os momentos-chave de tensão), descreveremos um episódio recente do programa (T10E04), observando a forma com que ele constrói suas narrativas e estratégias discursivas. Escolhemos por este momento por ele representar um episódio regular da competição (não vemos aqui desafios autorreferentes ou comemorativos, por exemplo) no qual o programa costura tensões entre as queens participantes e apresenta os elementos regulares em “Drag Race”.

Por meio da descrição do episódio, também observamos os rituais exercidos pelo programa, que constituem um modo de fazer com marcas de gênero e escolhas próprias, os momentos de destaque que se repetem nos episódios seguintes e anteriores, bem como a forma com a qual o reality show constrói suas histórias e sua relação com produtos derivativos, como materiais publicitários etc. Neste processo, identificamos estratégias discursivas acionadas pelo programa, como por falas presentes em práticas de fãs e em

críticas, a fim de localizar onde “Drag Race” se situa nas formações culturais dos reality shows de competição.

O episódio T10E04 inicia-se com um segmento chamado “*Previously on*” (FIGURA 1), no qual vemos RuPaul anunciando o desafio do último episódio, no qual as competidoras, em grupo, tiveram que criar e estrelar em comerciais para aplicativos de relacionamento para homens gays. Vemos também o desempenho vencedor, que foram as caretas feitas pela drag queen Asia O’hara no comercial da sua equipe; e as críticas feitas pelos jurados às queens que não brilharam. Mayhem Miller, por exemplo, ouve que seu desempenho sequer foi notado no vídeo, tão breve foi sua participação. Vemos Asia ganhando o desafio, bem como Mayhem e Yuhua Hamazaki sendo anunciadas as piores e, logo em seguida, a última sendo mandada “sashay away” por RuPaul.

Nos “*Previously on*” assistimos aos destaques do episódio anterior, cuja duração de 38 segundos é suficiente para o programa destacar informações como qual foi o último desafio, quem ganhou, quem ficou na berlinda e quem foi embora; quais tensões houveram ali, quais os confessionais de maior impacto, quais os julgamentos mais relevantes. O segmento é útil para lembrar os destaques do último episódio aos espectadores, que supõem-se que tiveram um espaço de uma semana inteira até aqui, bem como construir relações de serialidade narrativa; tensões iniciadas anteriormente irão reverberar no episódio presente, a ausência da drag queen eliminada será sentida tanto pelos espectadores quanto pelas seus colegas de elenco.

A primeira cena do episódio, de fato, trata-se de todas as queens remanescentes na *workroom* lembrando a recente eliminação e segue o tradicional momento em que a queen que foi salva da berlinda limpa uma mensagem escrita com batom pela eliminada num dos espelhos da sala. “Ainda estou aqui, isso é o que importa (...). De agora em diante, vocês vadias têm que tomar cuidado porque eu vou vencer isso aqui” (RDR, 2018a), celebra Mayhem Miller.

Ainda na mesma cena, vemos a continuação de uma tensão inicialmente desenvolvida no episódio anterior, quando Mayhem disse, no *main stage*, a RuPaul e aos jurados, que seu fraco desempenho se devia às más escolhas feitas por Monique Heart, que exercia o papel de líder do seu time no desafio. Evidentemente, Monique se queixa à colega, defendendo-se e mostrando-se magoada. A conversa ganha contornos dramáticos e Monique diz que sua colega a jogou “em frente ao ônibus” (termo usado pelas queens quando acham que são traídas). “Não é como se isso fosse *RuPaul’s Best FriendRace*, sou eu ganhando cem mil dólares e tirando vocês dessa competição” (RDR, 2018a), diz Mayhem. Em um confessional

(FIGURA 2), Monique eleva o drama, enquanto a edição corta rapidamente para os rostos das duas participantes, com uma trilha sonora de igual tensão: “América, a Bíblia diz que o que é feito no escuro será trazido à luz (...). A luz está acesa” (RDR, 2018a).

**Figura 1** – Trecho do "Previously On" retratando Asia O'hara



**Figura 2**–Confessional da Monique Heart



Os confessionais, marcas de gênero em reality shows de competição tais quais “America’s Next Top Model” (UPN; CW; VH1, 2003-2006, 2006-2015, 2016-) e “Project Runway” (BRAVO; LIFETIME, 2004-2007, 2008-), são gravados com as participantes desmontadas (isto é, sem estarem fazendo drag, em suas roupas regulares e sem maquiagem),



sempre ao final do dia de gravação. Elas usam sempre as mesmas roupas, a fim de que a edição possa usar o material em qualquer momento que desejarem, inserindo os comentários nos momentos mais convenientes. Desta forma, é possível contextualizar as falas em diferentes momentos do programa.

No pequeno embate entre Mayhem e Monique percebemos também aspectos de serialidade televisiva presentes no programa. A rememoração de tensões ocorridas no passado é uma importante estratégia de continuidade que permite a construção de arcos dramáticos bem estabelecidos, de histórias mais complexas e com mais camadas, permeadas por disputas de egos muito próprias de reality shows de competição.

A cena corta para a abertura do programa, que destaca elementos de corrida (*race*, no contexto americano, designa tanto corrida de carros quanto competições ferrenhas), como bandeiras quadriculadas, quanto símbolos de feminilidade, como um grande batom e o uso predominante de cores claras (azul-turquesa e cor-de-rosa). Estes elementos, que permanecem inalterados desde a T01, estão presentes nas edições estrangeiras de “Drag Race”, compondo marcas que individualizam o formato. Na abertura, ouvimos a voz de RuPaul anunciando os prêmios que a vencedora levará para casa (100 mil dólares e um generoso suplemento de maquiagem) e os convidados especiais do episódio do dia (chamados de *extra special guest judges*, no caso as atrizes Lena Browning e Tisha Campbell-Martin). No logo (FIGURA 3), RuPaul aparece segurando bandeirinhas quadriculadas, vestida como uma *grid girl* (isto é, as mulheres que anunciam as largadas e finais de corridas automobilísticas), sobre grandes caracteres cor-de-rosa com o nome do seu programa; por detrás da imagem, como uma marca d’água, vemos uma coroa branca.

**Figura 3**– Logo de "RuPaul's Drag Race"



Logo em seguida, vemos as histórias do episódio sendo desenvolvidas. No início do T10E04, acompanhamos pelo menos três histórias: a de Monet X Change e sua estratégia para ganhar visibilidade; a de Asia O'hara, que constrói para si uma figura maternal e experiente; e a de Aquaria, que é desacreditada pelas colegas, mas acaba triunfando ao final do episódio. Na primeira cena do T10E04, o programa logo estabelece a história da drag queen Monet X Change, que, num confessional, que se sente gravitando sob o radar e quero mostrar a Ru o que está rolando” (RDR, 2018a). A fala indica a promessa de uma narrativa a ser iniciada e nos perguntamos se Monet conseguirá ou não realizar suas expectativas. Certo destaque voltado para a participante continua quando suas colegas começam a criticar suas perucas curtas. “Quero ver você ajeitar seu cabelo porque você sabe que todos os seus são sem graça” (RDR, 2018a), alfineta a drag queen Monique Heart.

O destaque concedido pela edição à drag queen Aquaria surge quando ela vence o minidesafio (prova na qual as queens se destacam por um humor absurdo e descomprometido), que se trata de “dominar a arte de estragar fotos de celebridades” (RDR, 2018a) por meio de montagens fotográficas; nele, Aquaria aparece fingindo que está limpando as fezes de um cachorro na foto do casal Kim Kardashian e Kanye West. O holofote posto em Aquaria é uma ferramenta para conferir visibilidade à competidora, que será um personagem relevante ao longo do episódio. Em seguida, RuPaul, em seu visual desmontado (FIGURA 4), põe-se a explicar, finalmente, o desafio do dia:

Meninas, eu tenho boas notícias e más notícias. Más notícias: a mudança climática é real, as calotas polares estão derretendo e o mundo está acabando. Boa notícia: nós vamos dar um baile! Isso mesmo, para o desafio principal desta semana vocês irão competir no “Last Ball on Earth” (“Último Baile da Terra”). Vocês precisam desfilarem com três looks. Primeiro look: Inverno no Alaska *Realness*. Pensem em biquíni sexy no verão. Segundo look: Verão em Miami *Realness*. Pensem em algo quente para impedir suas vaginas de derreterem. Terceiro look: Marte Eleganza Extravaganza. Alta-cultura para impressionar na passarela do seu novo planeta natal, Marte (RDR, 2018a)

O desafio trata-se de uma dupla referência à tradição de “Paris Is Burning” (1990) com sua cultura de *balls* (uma forte matriz para “Drag Race” que abordaremos com mais afinco no próximo capítulo) e aos comentários antiecológicos do presidente americano Donald Trump. Aquaria revela, num confessional, que está “muito animada para mostrar a RuPaul que sou uma competidora poderosa” (RDR, 2018a), mantendo-se em destaque no episódio, e várias bandeiras quadriculadas associadas às corridas automobilísticas cruzam a tela, abrindo espaço para um dos muitos intervalos comerciais do programa. Em geral, o intervalo é posicionado antes de pequenos *cliffhangers*, isto é, momentos nos quais é construída certa tensão que pedem por uma continuidade no bloco seguinte. Ao começo de cada bloco, temos um confessional de alguma queen explicando novamente o conteúdo do desafio principal, o que remonta a uma estratégia televisiva para obter atenção do espectador e contextualizar os que acabaram de ligar a televisão.

**Figura 4**– RuPaul explica os termos do desafio principal



Em seguida, vemos as queens trabalhando nas roupas que irão apresentar aos jurados no *The Last Ball on Earth*, com destaque para Asia O'hara, que vemos ajudando suas colegas na confecção de seus visuais. A drag queen passa de mesa em mesa, dando dicas de costura e suporte às queens que pedem apoio. “Não sou a Madre Teresa, mas me faz sentir bem que as garotas confiam na minha opinião. Faz com que eu me sinta a mãe do grupo” (RDR, 2018a), diz ela em um confessional entrecortado por cenas em que a vemos auxiliando as amigas. As demais participantes agradecem e a festejam por seu espírito solidário.

A edição corta para Aquaria, que se propõe a produzir um look que referencia “HQs do futuro”. Ela é desacreditada por suas colegas, pois, ao contrário delas, ela não pretende elaborar um vestido tradicional ou um *bodysuit*, mas trabalhar com formas geométricas num tecido escuro. “Aquaria vai colar qualquer coisa em cima de um sutiã” (RDR, 2018a), sintetiza a drag queen Miz Cracker, num confessional, criticamente.

Asia ganha destaque novamente quando RuPaul, novamente desmontada, surge na *workroom*, passando de mesa em mesa para conversar com “suas” meninas, dando-lhe dicas, sugestões e, para maior efeito dramático, cobrando-lhe certas posturas e lembrando-lhe de julgamentos anteriores, num momento regular chamado de *walk through*. A presença de RuPaul na *workroom* é uma constante em todos os episódios e confere a ela um aspecto matronal, em que ela se coloca como uma autoridade capaz de dar conselhos importantes às competidoras e/ou intimidá-las.

Nestes momentos de interação com a apresentadora, muitas vezes as competidoras a chamam por “Mama Ru”, o que aciona referências tanto do seu aspecto maternal quanto a práticas drag de famílias não-convencionais por meio das *houses*, algo presente no documentário “Paris Is Burning” (1990). A performance de RuPaul aqui articula-se com seu protagonismo numa competição que leva seu nome e que é amplamente reconhecido como símbolo da arte drag e da comunidade queer e LGBT e com elementos de uma tradição drag, queer e LGBT que são a todo momento disputados e que vai nos interessar mais profundamente no próximo capítulo.

A aproximação de RuPaul com as competidoras oferece uma visão mais íntima da apresentadora, que não se limita à figura mitológica que ela assume quando está montada. Os conselhos de “Mama Ru” são muitas vezes, de fato, íntimos; RuPaul tenta ajudar as queens não só a terem sucesso nos desafios ou mesmo amedrontá-las quanto a dificuldade deles, mas também em relação a problemas pessoais, como abandono parental ou saída do armário. Sua performance atua também como uma espécie de avatar do telespectador; ela ri histrionicamente quando alguma queen faz uma piada e se queixa de comportamentos pouco

profissionais. Estes momentos de interação, como a conversa entre RuPaul e Asia O'hara (FIGURA 5), operam de modo a fornecer “aspectos mais autênticos em relação ao contexto das queens e às suas visões do que é a arte drag enquanto elas se equilibram num bate-papo com a própria Mama Ru” (YANG; ROGERS, 2018a, tradução nossa)<sup>27</sup>, como sugere a crítica do portal Vulture ao episódio.

A apresentadora pergunta sobre a reputação de costureira que Asia tem em sua cidade natal, algo conveniente num episódio cujo desafio é de costura. Asia revela que já costurou para drag queens que já passaram por “Drag Race”, bem como para cantoras como Gladys Knight e Dolly Parton, e que a costura e o design de roupas é um trabalho de tempo integral para ela. A informação destaca ainda mais a drag queen veterana e explica sua aptidão em ajudar as colegas de elenco.

Logo em seguida, RuPaul passa pela mesa de Aquaria e resalta a fama que a queen de apenas 21 anos têm na vida noturna de Nova York. Usando seu humor pueril, Aquaria aproveita para lançar uma frase de efeito: “Algumas rainhas escolhem ler livros, eu escolho arrasar nos visuais” (RDR, 2018a). RuPaul ri e afirma que essa frase “vai estar nos comerciais” do programa. Monet X Change, por sua vez, é criticada por RuPaul, que se queixa dos visuais simples da drag queen, em especial em relação às suas perucas curtas, o que já havia sido motivo de censura pelas demais competidoras logo no início do episódio.

Após RuPaul se despedir, temos um novo bloco, no qual acompanhamos as queens de volta à produção dos seus visuais na *workroom*. Neste segmento, vemos as competidoras interagindo ora despreziosamente ora dramaticamente, em que as conversas muitas vezes giram em torno de temas pessoais, dramas familiares etc. As queens se mostram estressadas com a tarefa de produzir visuais em pouco tempo. No T10E04, o momento explora o esforço e os dilemas das participantes (Miz Cracker se questiona se seu *look* chama tanta atenção quanto aos das suas colegas, Monique Heart tem dificuldades operando a máquina de costura) e Asia ganha novos contornos maternais quando a jovem drag queen Blair St. Clair diz que a considera “a mãe do grupo”, ressaltando suas qualidades (cuidadora, carinhosa etc) (FIGURA 6). Asia fala que desenvolveu este comportamento depois de perder ambos os pais, quando tinha 27 anos: “Não se sabe como é estar sozinho até não se ter mais conexões familiares. (...) Fazer drag me trouxe isso de volta” (RDR, 2018a).

---

<sup>27</sup> No original: “We get more authentic glimpses into these queens’ backgrounds and drag worldviews as they communicate them with poise to Mama Ru herself”.

**Figura 5**–RuPaul e Asia O'hara conversam na *workroom*



**Figura 6**– Asia O'hara conversa com Blair St Clair



A articulação entre dramas pessoais e o contexto de uma competição televisiva é uma marca consagrada do gênero, que tece suas narrativas com base na vulnerabilidade de suas personagens dentro e fora da televisão. Notamos que, neste episódio, Asia não apenas traz elementos do seu passado familiar, mas os relaciona com o contexto da disputa. Se “as narrativas são como o combustível que permite que o motor da reality TV permaneça funcionando” (BOOSTER, 2016, tradução nossa), como avalia a crítica do episódio da

Vulture, é interessante notar o quanto “Drag Race” opera com estas marcas, construindo aspectos dramáticos por meio de narrativas pessoais e imbricadas na própria competição.

A própria rotina das participantes de reality shows de competição aparece na crítica como uma das marcas do gênero, na medida em que programas similares exploram a fadiga dos competidores e competidoras para gerar drama e tensão na costura das suas narrativas. Numa *review* (espécie de análise semanal) de um dos últimos episódios da mesma temporada (T10E11), tratando de uma polêmica recente envolvendo declarações da ex-participante de “Drag Race” Willam, diz-se que

*Drag Race* é um programa de habilidades, mas também de confinamento. E é um *reality show*, que por essência, precisa acordar extremos em quem aceita participar dele. *Survivor*, *Big Brother*, *America’s Next Top Model* e até o polidíssimo *Project Runway*, são construídos dentro das mesmas diretrizes: eles não existem para facilitar a vida de ninguém. Estressar participantes é regra BÁSICA do formato (HADDEFINIR, 2018)

Vemos que mesmo questões de bastidores (que, em reality shows, não se restringem aos bastidores, afinal) marcam um importante ponto de contato com o gênero como um todo, produzindo uma identidade reconhecível aos programas que se inserem na categoria. O autor reitera que “Drag Race” opera da mesma forma com que seus predecessores, citando formatos consagrados como “Survivor” (CBS, 2000-) e “America’s Next Top Model” (UPN; CW; VH1, 2003-2006, 2006-2015, 2016-), estabelecendo-o nas fronteiras do gênero, o que ajuda a justificar, inclusive, escolhas polêmicas da produção.

Para além das críticas veiculadas pelo jornalismo impresso ou por canais online, práticas de fãs também atuam de modo a pensar questões de gênero em “RuPaul’s Drag Race”. No canal do YouTube da drag queen brasileira DaCota Monteiro, por exemplo, num vídeo que trata da análise de um episódio polêmico (AS-T03E06), no qual a favorita ao grande prêmio BenDeLaCreme decide eliminar a si mesma<sup>28</sup>, ouvimos que o programa é

Em primeiro lugar um programa de televisão, em segundo lugar uma competição e em terceiro -- lá pro quinto lugar, provavelmente -- representatividade LGBT. Não é (...) o foco do programa representatividade, não é (...) falar sobre arte drag. Porque se fosse esse o foco principal, não ia ser um programa com drama, com roteiro, com competição, ia ser um documentário (DACOTA, 2018)

Consideramos o excerto valioso por sintetizar compreensões de significados culturais atribuídos a distintos gêneros televisivos e jornalísticos, de relevância de aspectos da cultura LGBT e da arte drag e de construções históricas destas formações. Pela fala da youtuber (que,

<sup>28</sup> As edições AS-T02 e AS-T03 funcionam com regras diferentes das edições regulares. Nelas, as queens com melhores desempenhos no desafio disputam num *lip sync for your legacy*, ganhando um prêmio de 10 mil dólares e o poder de mandar embora uma das queens com pior desempenho no desafio. No AS-T03E06, BenDeLaCreme, vitoriosa no desafio, no *lip sync* e favorita para ganhar a temporada, decide por se eliminar, alegando cansaço da competição e suas regras.

não apenas fã, é também uma drag queen), notamos quão amplas e distintas são as formas de se relacionar com um produto televisivo em que nele se veem imbricados valores de entretenimento (“drama, roteiro, competição”) e elementos de uma produção cultural de grupos subalternizados (“arte drag, representatividade LGBT”).

Há, claro, divergências nas opiniões dos fãs que produzem conteúdo sobre “Drag Race”. Analisando o mesmo episódio, que causou polêmica por retratar a desistência de BenDeLaCreme, a então favorita ao grande prêmio, da competição, Rodrigo Cruz, um dos podcasters de “The Library Is Open”, defende que o reality show, com sua virada narrativa, nos ofereceu “boa TV”, pois “rendeu discussão, rendeu polarização. Algumas pessoas brigam, são desagradáveis nos grupos de Facebook, outras pessoas entendem, se divertem com o programa do mesmo jeito, e seguem a vida” (THE LIBRARY, 2018).

O bloco seguinte trata-se, enfim, da *runway*, momento no qual as queens apresentam seus visuais para RuPaul e seu painel de jurados. O momento que precede a runway trata-se de um rápido desfile da própria RuPaul, no qual a apresentadora caminha ao som de “Cover Girl”, sua própria música, enquanto ostenta um visual pomposo, com longos vestidos e silhueta bem demarcada, com uma peruca volumosa em geral loira e maquiagem suave, embora com os côncavos escurecidos e os contornos do rosto marcados. Sua performance aqui remete às referências pop das grandes divas e não à toa RuPaul ocupa o centro do *main stage* enquanto é aplaudida e elogiada pelos jurados fixos e convidados.

Neste momento, RuPaul demonstra efetivamente como é o porte de uma drag queen profissional, aspecto muito próprio para uma mentora de drag queens aspirantes à coroa e que mobiliza referências televisivas como a performance de Tyra Banks (FIGURAS X e X), apresentadora de “America’s Next Top Model” (UPN; CW; VH1, 2003-2006, 2006-2015, 2016-). Na crítica do The Guardian, diz-se que “RuPaul efetivamente faz uma paródia de Tyra Banks em todos os episódios, com os julgamentos extra dramáticos e terríveis e brilhantes trocadilhos” (BERNHARDT, 2018, tradução nossa)<sup>29</sup>. Na competição de modelos, Tyra é mentora e apresentadora das aspirantes à carreira, usa um humor ligeiramente infantil e propositalmente frívolo, além de executar seus julgamentos com bastante dramaticidade.

Na *runway*, as queens apresentam, cada uma, três distintos visuais, deixando para o final o *look* principal, o Martian Eleganza Extravaganza, com ruas roupas “marcianas” (FIGURA 7). RuPaul, ao final dos desfiles, declara como salvos (isto é, de desempenho mediano, nem forte demais para vencerem o desafio nem fraco demais para irem para a

<sup>29</sup> No original: “RuPaul effectively does a Tyra Banks send-up every episode, with the over-the-top dramatic judgments and brilliantly terrible puns (“Impersonating Beyoncé is not your destiny, child”)”.



berlinda) cinco participantes. Como padrão, as queens salvas são convidadas a deixarem o palco, permanecendo apenas as competidoras de melhor e pior desempenho, dentre as quais Monet X Change, Aquaria e Asia O'hara.

**Figura 7**– Drag queens participantes aguardam seus julgamentos no *main stage*



A relevância da performance das competidoras, aspecto que toma conta da cena em “Drag Race” em consonância com dramas, tensões e interações entre as queens, insere o programa num ciclo contemporâneo de atrações que visam retratar competições, algo reivindicado pela definição do próprio reality show em sua página oficial, que o descreve como “a mais feroz (sic) competição do horário nobre” (VH1, 2017) pelo site oficial da VH1, que detém seus direitos de transmissão. Este aspecto o diferencia de competições como “Big Brother” (CBS, 2000-), por exemplo, que se interessa pela convivência e confinamento dos(as) participantes. A crítica de nicho, como a do portal da Vulture, corrobora com esta afirmação ao afirmar que

“Drag Race” permanece irresistível porque é um reality show que fala a respeito de performance. Tratam-se de performers e de performances e de performatividade; dos contornos os quais o programa constantemente explora a fim de impressionar as crianças (YANG; ROGERS, 2018c, tradução nossa)<sup>30</sup>

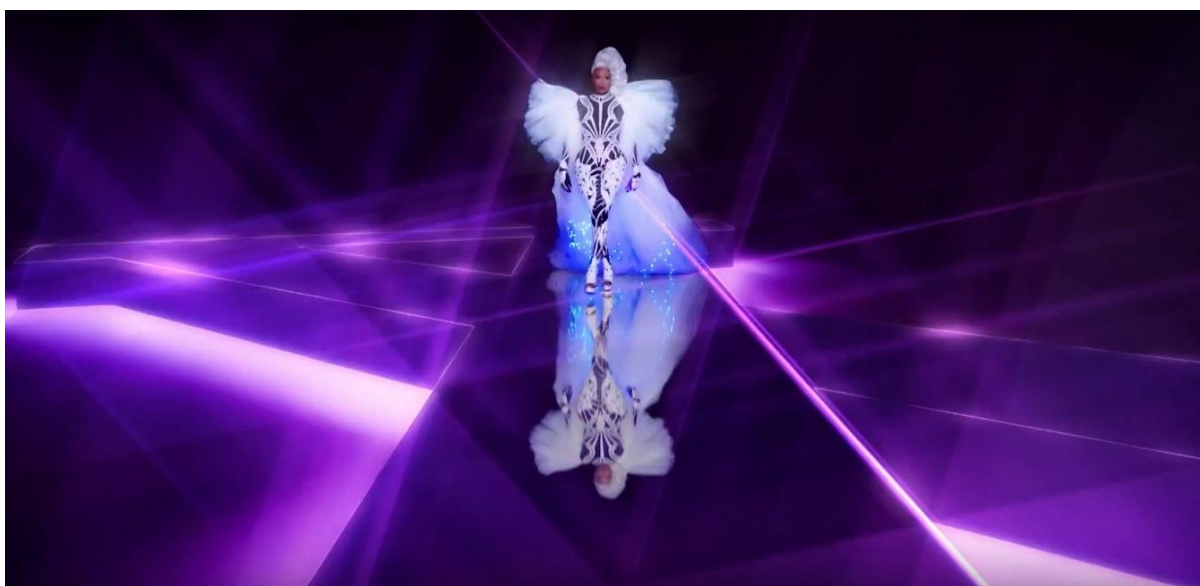
Mais uma vez, veem-se articulados elementos de uma cultura televisiva americana

<sup>30</sup> No original: “*Drag Race* remains compelling to watch because it’s a reality show about performance. It’s about performers and performing and performativity, the contours of which the show constantly explores in order to gag the children”.

(CHALABY, 2012) e de uma cultura drag, queer e LGBT (“impressionar as crianças”, do original *gag the children*, era exatamente o objetivo dos *balls* retratados em “Paris Is Burning” e o termo é uma das muitas heranças desta tradição incorporadas em “Drag Race”). A relevância da performance enquanto desempenho artístico é reiterada a todos os momentos, ganhando contornos dramáticos, cômicos e, muitas vezes, dramáticos e cômicos ao mesmo tempo.

No *trailer* da T10 (FIGURA 8), por exemplo, RuPaul faz um de seus muitos trocadilhos, ao dizer num *voiceover*, enquanto todas as competidoras do décimo ciclo do programa dançam freneticamente em *looks* neons: “Num mundo cheio de noves, seja um dez” (RDR, 2018d). Em uma performance que remete diretamente à tradição dos *balls* de “Paris Is Burning” (RuPaul age como um dos narradores dos antigos eventos, gritando palavras de incentivo às performers que tornaram-se termos marcantes da cultura drag, queer e LGBT, compondo o vocabulário de “Drag Race”), a apresentadora reitera valores de competitividade ao falar que “minhas garotas são todas dez, mas qual delas será a número um?” (RDR, 2018d).

**Figura 8**– RuPaul caminha numa passarela neon no *trailer* da T10



A performance de Monet no desafio do episódio T10E04 acaba decepcionando os jurados, frustrando suas expectativas do início do episódio no momento das críticas, comentários que ajudam a apresentadora a escolher a vencedora do desafio e as duas piores. Monet ouve que “seu *look* marciano pareceu muito desajeitado, como se fosse uma fantasia de

peça de escola” (RDR, 2018a) da jurada fixa Michelle Visage. Por outro lado, Aquaria, que tinha levado pouco crédito de suas colegas de competição, é chamada de “look queen” pela própria RuPaul e escuta do jurado fixo Ross Mathews que seus três visuais são “de parar o trânsito” (RDR, 2018a).

Asia O’hara, cuja personagem ganhou fortes contornos maternais, é lida como demasiadamente simples pelos jurados. “Por conta da semana passada, esperávamos mais de você, dona Asia” (RDR, 2018a), diz Michelle Visage. Em retorno, Asia começa a chorar, justificando a má qualidade do seu visual com o fato de ter investido tempo ajudando suas colegas. RuPaul intervém, criticando a falta de autopreservação da competidora: “Você tem que pôr a máscara no seu rosto antes de pôr no rosto do seu filho. Asia, você precisa tomar conta de mesma em primeiro lugar” (RDR, 2018a).

Posteriormente, as queens são dispensadas e pedidas para se retirar enquanto RuPaul declara que é a hora das deliberações, momento em que os jurados discutem suas opiniões sem a presença das competidoras. No segmento, as críticas à Monet, Aquaria e Asia são reiteradas. RuPaul diz que já tomou sua decisão (um pequeno ritual ao final do segmento) e pede para que chamem “suas meninas” de volta. No bloco seguinte, RuPaul se direciona individualmente às queens, decretando que “este é o nascimento da era de Aquaria” (RDR, 2018a) e dando-lhe a vitória do desafio do dia. Asia O’hara ouve que “você ajudou as outras queens, mas quando chegou a sua vez houve uma falha de lançamento” (RDR, 2018a), mas é declarada salva.

Monet X Change, porém, escuta que “seus três visuais não funcionaram muito bem” (RDR, 2018a) e é colocada no “bottom two”, indo para a berlinda junto com a drag queen Dusty Ray Bottoms, que também teve um fraco desempenho. Antes do *lip sync for your life*, num confessional, Monet diz que “quer que saibam que sou uma drag queen poderosa e que eu quero estar aqui” (RDR, 2018a) e, desta vez, cumpre com suas expectativas: sua performance na dublagem da música “Pound The Alarm”, de Nicki Minaj, ganha risadas de RuPaul e dos demais juízes com seus exageros, caretas e piadas, e Monet acaba ouvindo “shantay you stay” da apresentadora e recebendo uma segunda chance na competição.

Notamos, então, como o programa tece suas histórias, enquanto convoca importantes aspectos de gênero televisivo que se relacionam com o espectador em diversas maneiras. As narrativas de Aquaria, Asia e Monet são em tudo familiares (histórias de pessoas desacreditadas e de profissionais experientes são um ponto regular em reality shows de competição), mas há aqui uma identidade marcada, que aparece em articulação de elementos de gênero televisivo com elementos de uma cultura drag, queer e LGBT.

### 2.5.2 Televisão e reality shows

Ao mesmo tempo um estandarte de reality show de competição e uma paródia do gênero (BERNHARDT, 2018), “RuPaul’s Drag Race” tem em seu diálogo com os outros programas da categoria (bem como demais gêneros televisivos, tais quais telejornais, telenovelas, talk shows ou mesmo debates televisionados entre candidatos à presidência) um relevante elemento em sua constituição, sendo feitas explícitos acenos e referências às atrações do tipo no decorrer de suas temporadas. Aspectos da memória televisiva americana é constantemente acionada por RuPaul, que se associa inclusive afetivamente com estes tipos televisivos. Estes aspectos de intertextualidade nos ajudam a compreender como “Drag Race” dialoga com matrizes do gênero, reconfigurando-as por meio de aspectos culturais drag, queer e LGBT.

Podemos citar também o horizonte de expectativas estabelecido pelos jurados fixos do programa, já incorporados ao cotidiano e à cultura televisiva norte-americana. Além de boa parte dos desafios se concentrar em paródias de programas de televisão, podemos mencionar a presença dos jurados fixos Santino Rice (presente na bancada dos júris entre as T2 e T6), um dos fashion designers finalistas da quarta temporada de “Project Runway”; Carson Kressley (entre os conselheiros de RuPaul desde a T5 até o presente), antigo integrante do reality show de transformação “Queer Eye For The Straight Guy” (BRAVO, 2003-2007), em que cinco rapazes gays ajudavam um homem heterossexual por episódio, com dicas sobre moda, beleza, comportamento, culinária etc; e Michelle Visage (entre os jurados desde a T3 até hoje, sendo a presença mais constante da bancada), que já fazia parceria com RuPaul desde os anos 1990, no talk show “The RuPaul Show” (VH1, 1995), quando atuava como co-apresentadora do programa.

Exemplos possíveis disto seriam momentos como a já citada participação da drag queen em “Project Runway” e “Weakest Link”. Além disso, RuPaul justifica a presença de referências a certos tipos televisivos em seu próprio programa com sua participação em quiz shows, como “Match Game” (NBC; CBS; ABC, 1962-1969, 1973-1979, 1990-1991, 2016-), talk shows, como “Geraldo” (SYNDICATED, 1987-1999) etc, ativando a memória de sua longa relação com a televisão estadunidense.

O caso de “Match Game” é particularmente interessante: na competição de drag queens, o bem sucedido *game show* se tornou o último desafio permanente do programa, ou seja, em todas as temporadas desde a T2 um episódio é dedicado à paródia da atração,

renomeada para “Snatch Game”<sup>31</sup>. No “Match Game”, celebridades ocupavam lugares num painel e respondiam perguntas que deviam combinar com a de competidores anônimos. As respostas deviam ocupar ‘espaços’ deixados pela questão; o apresentador pedia para que os competidores e as celebridades completassem frases capciosas como “O funcionário da polícia disse: eu acho que Batman e Robin são...”. (No espírito politicamente incorreto do programa, os convidados dariam respostas como “queer” ou “divine”).

Não há grandes diferenças de estrutura entre o funcionamento do programa, que entre os anos 1973 e 1976 ocupou o primeiro lugar na audiência das tardes na TV americana (BORDEN, 2016), e o de sua paródia drag<sup>32</sup>. A enciclopédia online semioficial de “Drag Race” explica as regras do “Snatch Game” da seguinte forma:

1. RuPaul faz uma pergunta aleatória diante de um painel, direcionando-a a uma das celebridades convidadas. As queens devem ouvir a pergunta e completar o 'espaço' com sua própria resposta.
2. As respostas das queens devem combinar com a das celebridades convidadas para pontuar.
3. Se a queen conseguir uma resposta correta e que combine, uma das celebridades consegue um ponto.
4. Ao final do jogo, os pontos não têm importância ou efeito no julgamento, uma vez que as queens são avaliadas pelas suas personalidades e comédia (WIKIA, 2013, tradução nossa)<sup>33</sup>

São praticamente as mesmas regras do clássico “Match Game”, que exibia celebridades respondendo a perguntas aleatórias e descompromissadas, com o único objetivo de divertir a audiência. Em “Drag Race”, a vencedora é definida, basicamente, por quem consegue tirar mais gargalhadas da própria RuPaul (“*Make me laugh*”, repete a apresentadora insistentemente às queens participantes, nos minutos que antecedem à gravação do “Snatch Game”).

A realização do “Snatch Game” envolve vários tipos de dificuldades para as competidoras, justificando a razão pela qual o desafio, em geral posicionado no meio das temporadas, seja considerado um momento decisivo na competição. Nele, as queens devem incorporar um personagem (na maioria das vezes, o de um celebridade feminina, como a cantora britânica Adele, a atriz inglesa Maggie Smith ou a artista islandesa Björk) de livre

<sup>31</sup> Enquanto “match” significa algo como “combinação”, “snatch” é uma gíria americana para “vagina”. Trata-se de uma piada com o fato da maioria das celebridades incorporadas pelas drag queens serem mulheres. Edições do “Snatch Game” da T02, T03, T04, T05 e T06 podem ser conferidas no canal oficial da Logo no Youtube.

<sup>32</sup> No Brasil, uma versão equivalente é o “Jogo dos Pontinhos”, exibido pela SBT há 24 anos. Desde 2008, o *game show* é exibido como um quadro do “Programa Silvio Santos” nas tardes de domingo e já contou com personalidades como Patrícia Abravanel, Maísa e Mara Maravilha.

<sup>33</sup> No original: “1. RuPaul shouts out a random question from a deck of cards, and tells it to one of the guest stars/celebrities. The Queens must listen to the question and fill in the blank with their own answer. 2. The Queens' answers must match the guest celebrities in order to get their points. 3. If a Queen gets a correct, matching answer, one of the celebrities gets a point. 4. At the end of the game, the points do not matter and have no effect on judging, since the Queens are judged by their impersonation and comedy”.

escolha, com sua devida aparência, voz, frases de efeito, trejeitos etc., responder de forma humorada às perguntas propostas por RuPaul, fazer piadas rápidas e astutas e interagir com as outras queens/celebridades.

A versão de RuPaul remonta ao original. Como no “Match Game”, o desafio de “Drag Race” conta com um painel de dois andares, na qual as “celebridades” escrevem suas respostas, e RuPaul, em trajes masculinos, ocupa posição semelhante àquela pertencente a Gene Rayburn (1917-1999), o mais célebre dos apresentadores do *game show* estadunidense. Tal como no programa original, no reality show são alternados planos abertos (em que se vê todo painel e o apresentador, ao início e final do desafio) e fechados (que centraliza apenas uma das queens/personagens no momento da resposta e, posteriormente, na reação presente no rosto de RuPaul e/ou da dupla de celebridades convidadas) (FIGURA 9).

**Figura 9**— Cenas do "Match Game" (1970) e do "Snatch Game" (2015 e 2016)



Na primeira imagem, vemos o apresentador Gene Rayburn e seu painel de celebridades convidadas, em um episódio do *quiz show* em 1970. Na segunda, RuPaul produz uma performance semelhante, dirigindo-se ao seu próprio painel de “celebridades”, no AS-T02E02, que conta com Tammy Fayer (Ginger Minj), Mae West (Alaska), Björk (Katya Zamolochkova), Theresa Caputo (Phi Phi O’hara), em cima; Joan Crawford (Alyssa Edwards), Nancy Grace (Detox), Ariana Grande (Tatianna) e Alaska (Roxxy Andres), embaixo. Na terceira e na quarta imagens, vemos, respectivamente, a comediante Betty White respondendo a uma das questões e a cantora “Adele” (Ginger Minj) fazendo o mesmo, no T07E07, ambas em plano fechado.

O “Snatch Game” tem sempre um tom propositalmente frívolo e festivo. As respostas não necessariamente fazem sentido, sendo priorizado o quão divertidas elas são, no que se veem incorporadas características da arte drag e do programa original. De acordo com uma

matéria<sup>34</sup> publicada pela Vanity Fair em 2016, a respeito do *revival* anunciado pelo canal americano ABC da clássica atração,

Nos anos 1970, se você quisesse ver Betty White fazendo uma dança exótica ou um apresentador de game show andando de patins ou a autora do livro "Tomates Verdes Fritos" vestindo um suéter com mãos feitas de lantejoulas costuradas nele, de modo que pareciam estar segurando seus seios, havia apenas um lugar para ir: o "Match Game" (BORDEN, 2016, tradução nossa)<sup>35</sup>

A autora ainda ressalta que o programa original era “um produto feito nos anos 1970, para os anos 1970 e por causa dos anos 1970” (BORDEN, 2016, tradução nossa)<sup>36</sup> para explicar certo espírito anárquico na atração. Ela ainda recorda que, na época, era comum para os participantes do *game show* (comediantes como Betty White e Charles Nelson Reilly eram presenças regulares no jogo televisivo) beberem vodca no momento da gravação, deixando quaisquer inibições de lado, de modo que os “espectadores sabiam exatamente o que continham aqueles pequenos copos d’água” (BORDEN, 2016, tradução nossa)<sup>37</sup>

RuPaul exige que suas garotas se empenhem em encontrar o humor das personalidades que elas irão incorporar no jogo de respostas, exponenciando ao máximo suas caricaturas. No T09E06, quando a apresentadora está passeando pela *workroom*, no momento que antecede a realização dos desafios e quando oferece dicas e conselhos às competidoras, RuPaul conversa com a queen participante Sasha Velour, que viria a levar a coroa alguns episódios a frente. Famosa por ser a única drag queen “intelectual” do elenco, Sasha está em dúvida se participa do “Snatch Game” imitando duas personalidades pouco relacionadas à comédia: a atriz alemã Marlene Dietrich e a filósofa americana Judith Butler.

No diálogo, RuPaul lembra a competidora que “alemães não são muito conhecidos por serem engraçados. Como você vai tornar Marlene Dietrich engraçada?” (RDR, 2017)<sup>38</sup>. Sasha Velour responde que ela própria não é conhecida por ser engraçada e que cogitou interpretar a “filósofa feminista da terceira onda”, ao invés da *femme fatale* germânica. RuPaul então pede a ela que responda comicamente a uma pergunta, imitando as falas de Butler. Como previsto, a drag queen soa muito séria e pouco divertida repetindo os cacoetes da filósofa e a reação de

---

<sup>34</sup> O título da matéria é sugestivo: “Can a New Match Game Bring Back the Ineffable [BLANK] of the Original?”.

<sup>35</sup> No original: “Back in the 70s, if you wanted to see Betty White doing an exotic dance, or a game show host rollerskating, or the author of Fried Green Tomatoes wearing a sweater with sequined hands stitched onto it—so that they appeared to be holding her breasts—there was only one place to turn: Match Game”.

<sup>36</sup> No original: “The original was a product made in the 70s, for the 70s, and because of the 70s; any reboot of such a ribald time capsule would be a circus requiring a specific kind of ringmaster”.

<sup>37</sup> No original: “Episodes shot after tapings broke for meals were noticeably looser; viewers had no trouble guessing what was in the guests’ small water glasses. After matching correct answers with contestants, panelists often called them over for a kiss on the mouth”.

<sup>38</sup> No original: “Germans aren’t really known for being funny. How are you going to make Marlene Dietrich funny?”.



RuPaul, após esboçar uma reação de desconforto, é dizer: “Eu estou feliz que você vai fazer a Marlene Dietrich” (RDR, 2017)<sup>39</sup>.

Em seguida, num confessional, Sasha Velour exhibe preocupação em não atender as expectativas de RuPaul: “Eu sou uma pessoa muito séria e intensa, mas consigo fazer piadas do meu jeito. Espero que eu consiga me garantir com esse... charme” (RDR, 2017)<sup>40</sup>. Durante a realização do “Snatch Game”, vemos que Sasha consegue imprimir humor nesta personagem improvável. Logo quando RuPaul saúda a “legendária Marlene Dietrich” (FIGURA 10), a queen responde, com um forte sotaque alemão e com uma aparência fortemente associada à atriz (terno, chapéu, cigarro, sobancelhas finas, curtos cabelos ondulados):

Muito obrigada por me receber, RuPaul, em seu ‘Drag Race’. Vejo que você também está usando um terno. - (RuPaul, animado) Estou usando um terno! - (Sasha/Marlene) Sabe, quando eu uso um terno, as pessoas perguntam: ‘Marlene, você é lésbica?’, e eu olho para elas e respondo: ‘Sim’ (RDR, 2017)<sup>41</sup>

Sasha Velour acaba por vencer o desafio de oferecer o máximo possível de piadas ligeiras e bom entretenimento, cumprindo a principal tarefa do “Snatch Game” (fazer RuPaul rir). Usando seu humor cerebral, ela incorpora as mais famosas facetas de Marlene Dietrich (as histórias em torno de sua sexualidade, seu tom de voz pausado, o sotaque alemão) para se destacar, chamando a si própria de “teutônica bissexual”, flertando com uma das celebridades convidadas etc. Ao final do episódio, Sasha é considerada uma das melhores no desafio, mas perde para sua colega Alexis Michelle, que interpretou a efusiva cantora e atriz estadunidense Liza Minnelli.

---

<sup>39</sup> No original: “I’m glad you’re doing Marlene Dietrich”.

<sup>40</sup> No original: “I’m a very serious and intense person, but I do crack jokes in my own way. So I hope I can tap into that... charm”.

<sup>41</sup> No original: “Thank you so much for receiving me, RuPaul, in your Drag Race. I see you’re also wearing a suit. - (RuPaul) I’m wearing a suit! - (Sasha/Marlene) You know, when I wear a suit, people say, Marlene, are you a lesbian? And I look at them as I say... Yes”.

**Figura 10** – Marlene Dietrich (Sasha Velour) no "Snatch Game" da T09



Em um ranking de todas as 87 performances na história do “Snatch Game” até então (isto é, da T02 até a T09, passando pelas AS-T02 e AS-T03) publicado pelo site de cultura pop Vulture, é dito que a prova é “a mãe de todos os desafios de comédia em um reality show” (YANG; ROGERS, 2018b)<sup>42</sup>. Tal a “importância cultural” do desafio, os autores recordam as palavras da própria RuPaul, que defende que a prova “separa as *vadias básicas* das *queens ferozes*” (RDR, 2017)<sup>43</sup>.

Resgatar as histórias da participação da drag queen Sasha Valour no nono ciclo da competição, tendo em vista a relevância cultural de “Match Game”, nos dá uma ideia do que “RuPaul’s Drag Race” faz ao elevar a um tom absurdo o tom do humor cultivado pelo *game show* original. Se nos anos 1970, as celebridades que compunham o painel da atração ofereciam piadas incorretas e respostas pouco convencionais, motivadas pelo valor de entretenimento do programa e pelas doses de vodca, “Drag Race” faz ao mesmo tempo uma homenagem, uma paródia e uma celebração desta televisão de espírito anárquico e descompromissado, relacionando-a com o entendimento do programa sobre os valores da arte drag.

Algo semelhante pode ser encontrado em versões feitas por “RuPaul’s Drag Race” de outros gêneros televisivos, como o talk show de entretenimento. No T10E05, RuPaul propõe um desafio no qual as queens participantes devem improvisar cenas de comédia em um programa chamado “The Bossy Rossy Show”, apresentado pelo jurado fixo Ross Mathews

<sup>42</sup> No original: “It’s the mother of all comedy challenges on a reality show, and we’ve seen some, shall we say, *varied* results over the years”.

<sup>43</sup> No original: “Ladies, the time has come to separate the basic bitches from the fierce-ass queens”.

com direito a uma plateia real:

Há algum tempo, eu fiz uma aparição num clássico episódio de um talk show chamado ‘Geraldo’, e ‘Baby Ru’ roubou a cena. Para o desafio principal desta semana, vocês irão participar como convidados bizarros no novíssimo talk show diurno, ‘Bossy Rossy’ (RDR, 2018e)<sup>44</sup>

Novamente, RuPaul usa sua experiência pessoal e sua relação com a memória televisiva estadunidense para justificar escolhas do programa, referenciar a televisão e fazer um comentário sobre isso. Ao contrário do que é feito tradicionalmente com a relação “Snatch Game”/“Match Game”, não há no episódio uma referência a um talk show específico, mas a um aglomerado de “trashy daytime reality shows” (RDR, 2018e), dando a ideia de que trata-se de um formato já há muito incorporado pelo vocabulário norte-americano, sem a necessidade de uma explícita referência.

Neste desafio, as queens são divididas em duplas para fazer suas cenas de improvisação e cada dupla ganha um tema com o que podem trabalhar. Os temas são pouquíssimo usuais: “Meu vício bizarro está arruinando minha vida”; “Por que você é tão obcecada por mim?”; “Sou casada com um cacto”; “Olhe para mim! Sou um bebê sexy!”; e “Me salve do meu medo mortal de... Picles!”.

São temas que lembram, em alguma medida, os explorados nestes formatos televisivos, no qual um apresentador ou apresentadora tenta ajudar pessoas dispostas a expor questões privadas e fazer grandes revelações. Em longevas atrações do gênero, como “The Jerry Springer Show” (SYNDICATED, 1991-), “The Oprah Winfrey Show” (SYNDICATED, 1986-2011) e o supracitado “Geraldo”, são abordados desde situações envolvendo temas controversos, como alcoolismo, problemas com a justiça e (muitas vezes) homossexualidade, a temas familiares, como traições, revelações de segredos entre pais e filhos etc., com forte valor de entretenimento.

Numa paródia hiperbólica destes talk shows, o desafio no T10E05 retrata um cenário típico dos programas do gênero (o palco com cadeiras, a disposição do apresentador e dos convidados, a plateia que reage a tudo o que é dito, o ocasional confronto físico), enquanto situações cômicas se desenvolvem nas improvisações. Numa das cenas mais absurdas, a drag queen Miz Cracker encarna o Dr Phill, que tenta ajudar a queen Mayhem Miller a superar seu “medo mortal de picles”. Mais tarde, porém, ela acaba revelando que é um picles disfarçado de médico e se desenrola uma perseguição no palco (FIGURA 11).

---

<sup>44</sup> No original: “Back in the day I appeared on a classic episode of a talk show called Geraldo, and ‘Baby Ru’ stole the show. For this week’s maxi challenge you will be appearing as crazy-ass guests on the brand new daytime talk show, ‘Bossy Rossy’”.

**Figura 11**– Ross Mathews entrevista Mayhem Miller e Miz Cracker em seu "talk show"



Num processo semelhante ao que ocorre na relação “Snatch Game”/”Match Game”, o programa reformula modos de fazer presentes no vocabulário da televisão estadunidense, em especial na relação com atrações populares. Nos últimos anos de “Drag Race” foram feitas paródias de programas como *soaps* americanas (T08E03), programas eleitorais (T08E07), *talk shows* matinais (T09E04), séries dramáticas (T09E07 e T10E09) e *sitcoms* (T09E10), além de comerciais de TV (AS-T02E06) e reality shows de relacionamento (AS-T03E03). Mais uma vez, o humor absurdo e o valor da paródia se faz presente, elevando ao máximo o valor de entretenimento dos programas parodiados e implicando-os junto às noções da arte drag, que, como repete insistentemente RuPaul, “nunca, nunca se leva muito a sério” (RDR, 2014).

Por meio destes quadros, percebemos o quanto “Drag Race” mantém-se em constante diálogo com as grades da televisão americana, incorporando marcas de programas ficcionais, narrativos e reality shows, numa estratégia que atua de modo a repensá-los e a efetivamente reconfigurá-los, tensionando seus aspectos televisivos (os elementos excessivamente dos telejornais, o humor involuntário dos *talk shows* vespertinos, os aspectos dramáticos e caluniosos dos programas eleitorais) e trazendo novas dimensões a estes programas que conhecemos tão intimamente. Através destes processos, “Drag Race” constrói seu gênero por meio de uma afirmação das dimensões televisivas da sua própria categoria e da contínua paródia de demais atrações da TV estadunidense, colocando-se nas fronteiras entre os estandartes de um reality show de competição e uma paródia do próprio gênero.

### 3. “May the best woman win!”: Problemas de identidade de gênero e questões drag em “RuPaul’s Drag Race”

Ao meio de todo episódio, RuPaul desfila no *main stage* ao som da sua música “Cover Girl (Put The Bass In Your Walk)”, enquanto luzes de holofote são apontadas freneticamente para ela. Seu visual assinatura é um cabelo volumoso loiro, expressivos olhos esfumados e um vestido longo que lhe confere uma cintura de ampulheta. Após saudar os jurados fixos e os convidados (chamados por ela de “extra special guest judges”, em geral famosos de visibilidade mediana, artistas que se destacaram na década de 1980 e 1990, atores em programas em exibição) e explicar o desafio da semana, ela repete o bordão, de forma pomposa e entusiasmada: “Senhores, apertem os cintos, e que a melhor mulher vença!”<sup>45</sup>.

Trata-se, é claro, de uma brincadeira (mais uma das centenas de “RuPuns”) com o nome do programa, que relaciona a competição com uma corrida de drag queens (“Drag Race”), levando a sério a necessidade de “apertar os cintos” (“start your engines”). O que também chama atenção no bordão é que, apesar de se tratar de uma competição protagonizada por homens cisgênero com pontuais participações de pessoas trans<sup>46</sup>, a apresentadora faz questão de reiterar o uso de termos femininos (“ladies, woman”), recusando-se à separação entre artista e personagem<sup>47</sup> e pressupondo uma total incorporação de nomeações, estéticas etc atribuídas socialmente à feminidade.

A questão da incorporação de ideais da feminilidade pelas drag queens em “RuPaul’s Drag Race” é uma preocupação recorrente (CHACE, 2010; EDGAR, 2011; NELSON, 2013; STRINGS; BUI, 2013; MOORE, 2013; JENKINS, 2013; LEVITT, 2013; HELLER, 2015; ØDEGÅRD, 2016; COLLINS, 2017), bem como o mesmo fenômeno na experiência de crossdressers em demais ambientes (BUTLER, 2003 [1990], 2001 [1993]; hooks, 1992; BURSTON; RICHARDSON, 1995; CHIDIAC; OLTRAMARI, 2004; BAUER, 2013; AMANAJÁS, 2015; SIERRA; NOGUEIRA; MIKLOS, 2016; ROCHA; POSTINGUEL, 2017; DOUGHERTY, 2017). Notamos a relevância de compreender como o programa articula visões de gênero na constituição da arte drag, disputando valores e significados

<sup>45</sup> Tradução domesticada para o original: “Gentlemen, start your engines, and may the best woman win!”.

<sup>46</sup> No T06E04, por exemplo, uma pianista transexual, Our Lady J, ajuda em um dos ensaios para o desafio do episódio. No T06E09, as queens entrevistam o ator e músico transexual Chaz Bono, filho da cantora Cher, em uma paródia de um *talk show*.

<sup>47</sup> Isso também é percebido na forma como as queens participantes se apresentam, sem revelar seu nomes civis, nas temporadas mais recentes. Mesmo no gerador de caracteres cor-de-rosa que vemos na tela quando o momento dos confessionais figuram seus nomes artísticos. As drag queens constantemente referem a si mesmas usando pronomes e adjetivações femininos. Tal prática ajuda na identificação da audiência com as queens participantes (afinal, o público só precisa se lembrar dos nomes das próprias drag queens, ao invés dos nomes dos artistas por trás delas) e implica em certa junção entre artista e personagem.

culturais com demais elementos de uma cultura drag, queer<sup>48</sup> e LGBT, uma vez que, há uma década no ar, a atração não para de gerar debates acerca de certas escolhas e posicionamentos políticos e estéticos que se relacionam com noções de feminilidade e masculinidade.

Além disso, torna-se relevante notar como “RuPaul’s Drag Race” se implica numa relação com a cultura queer e LGBT, colocando-se como um lugar de relevância e legitimação deste espaço (EDGAR, 2011). Há dez anos em exibição, o programa tem se amparado nas construções estéticas e políticas de uma identidade gay e LGBT (com suas próprias rusgas dentro da comunidade), empenhando-se na atualização de certas noções culturais destas categorias.

Neste capítulo, discutiremos os aspectos que concernem temas da identidade de gênero expostos em “Drag Race”, além das formas com as quais o programa se insere numa cultura drag, queer e LGBT. Para isso, precisaremos explorar noções de performance e performatividade de gênero e de paródia drag trabalhadas por Judith Butler (2003, 2001), além de compreender certas construções históricas da arte drag.

Consideramos este percurso teórico importante por compreender que a arte drag produz um “caráter artificial das identidades de gênero, sua dimensão discursiva e, portanto, fantasiosa, caricatural” (SIERRA; NOGUEIRA; MIKOS, 2016, p. 17) e que os apontamentos de Butler (2003, 2001) são úteis para compreender como operam tais processos de “desestabilização das regras que definem a ideia de humano, na medida em que sua existência escorrega e escapa do domínio da linguagem que tenta instaurar a ordem nominal dos gêneros” (SIERRA; NOGUEIRA; MIKOS, 2016, p. 17).

Em nossa análise, nos dedicamos ao esforço de articular os aportes teóricos de Butler (2003, 2001) com as noções teóricas-metodológicas já trabalhadas anteriormente de gênero midiático e televisivo como categoria cultural (MITTEL, 2004) em diálogo com as formações discursivas (FOUCAULT, 1972) e com questões envolvendo a performance (SCHECHNER, 2006; ZUMTHOR, 2007). Consideramos estes recursos pertinentes por oferecerem propostas de análise que permitem entrever como questões de identidade de gênero e de perturbações queer se imbricam culturalmente em nossas vidas (BUTLER, 2003, 2001; MITTEL, 2004) e como, numa dimensão performativa, termo caro aos estudos feministas de Butler (2003, 2001) e artísticos e literários de Schechner (2006) e Zumthor (2007), percebe-se a “negociação de

---

<sup>48</sup> Usamos o termo para nos referir, ainda que de forma genérica, a um coletivo de pessoas que não seguem fielmente a um modelo hegemônico de heterossexualidade e binaridade de gênero. De acordo com Salih (2012, p. 19), “a expressão *queer* constitui uma apropriação radical de um termo que tinha sido usado anteriormente para ofender e insultar, e seu radicalismo reside, pelo menos em parte, na sua resistência à definição -- por assim dizer -- fácil”. Agrada-nos também a ideia de que “o conceito queer enfatiza o que é disruptivo, fraturado, tático e contingente” (HALL, 2003, p. 5, apud BORBA, 2014, p. 444).

marcas culturais construídas, que se materializam nos corpos e se expõem em jogos de partilhas entre aquele que realiza a performance e aqueles que a consomem” (GOMES; SANTOS; ARAÚJO; MOTA JÚNIOR, 2018, p. 143)

Neste capítulo, discutiremos os apontamentos feitos pela feminista americana acerca da constituição performativa do gênero (BUTLER, 2003) e de suas possibilidades subversivas (BUTLER, 2003, p. 175), além de explorar certos modos de representação da arte drag na mídia (BUTLER, 2003; hooks, 1992; AMANAJÁS, 2015; SIERRA; NOGUEIRA; MIKLOS, 2016).

Também será importante fazer uma breve, mas necessária, retomada de termos próprios destas múltiplas identidades de gênero, queer e artísticas (ainda que a compreensão destes esteja longe de uma definição fixa e estável). Faremos isso uma vez que, assim como nas questões trans, por exemplo, as drag queens nos fazem convocar o olhar para “tensionamentos e disputas em torno das noções hegemônicas de gênero, da binaridade de gênero, das categorias homem e mulher: fundamentos institucionais básicos do sistema<sup>49</sup>” (YU, 2018, p. 40-41).

Faremos este percurso para que possamos analisar a forma com que o reality show “RuPaul’s Drag Race” apresenta estas disputas de gênero e lida com questões da identidade de gênero e de perturbações queer e LGBT em seus episódios, construindo suas próprias noções da arte drag. Se no capítulo anterior buscamos observar como os discursos feitos por e em torno do programa atuam para produzir categorias de gênero televisivo sobre “Drag Race”, nossa atual preocupação é em entender como as drag queens da atração incorporam marcas de gênero e nas possibilidades de subversão aí encontradas.

### **3.1 Performance e performatividade de gênero**

Usualmente compreendido como o papel cultural atribuído aos sexos (por sua vez, compreendidos em sua forma binária), o termo gênero tem seus valores e significados constantemente disputados. Apenas na segunda metade do século XX, começou-se a “utilizar a palavra ‘gênero’ mais seriamente [...] como uma maneira de se referir à organização social da relação entre os sexos” (SCOTT, 1995, p. 72).

---

<sup>49</sup> O prefixo “cis-” é o oposto do prefixo “trans-”. Como Wendi Yu (2018), utilizamos-no no termo “sistema” em referência à corruptela inaugurada pela autora transfeminista Viviane Vergueiro (2015, p. 15), que tem o “objetivo de enfatizar o caráter estrutural e institucional – ‘cistêmico’ – de perspectivas cis+sexistas, para além do paradigma individualizante do conceito de ‘transfobia’”.

Diferentemente deste uso hegemônico do termo “gênero”, para Butler (2003, p. 154), pensar em gênero em sua dimensão performativa significa pensar em possibilidades de desestabilização de gênero como categoria analítica. Em sua investigação do sexo e do gênero tidos como estratégias de designação dualísticas (macho x fêmea; masculino x feminino), Butler (2003, 2001) sustenta, inspirada em Foucault, que “o sexo e o gênero são efeitos -- e não causas -- de instituições, discursos e práticas” (SALIH, 2012, p. 21). Pensar nas configurações do sexo e do gênero implicam, portanto, em pensar em categorias sociais e culturais, historicamente configuradas, amparadas por formações discursivas (FOUCAULT, 1972) amplamente definidas.

A ideia de que o gênero funciona como uma forma cultural posta sobre o sexo é bastante comum e institucionalizada por documentos como o dicionário<sup>50</sup>. Uma das maiores contribuições de Judith Butler (2003) neste sentido é a problematização de, ao mesmo tempo, termos como gênero e sexo, apartando de ambos o entendimento de certas justificativas biológicas e científicas:

Concebida originalmente para questionar a formulação de que a biologia é o destino, a distinção entre sexo e gênero atende à tese de que, por mais que o sexo pareça intratável em termos biológicos, o gênero é culturalmente construído: conseqüentemente, não é nem o resultado causal do sexo, nem tampouco tão aparentemente fixo (BUTLER, 2003, p. 24)

A filósofa americana recorre aos empreendimentos de Foucault na investigação genealógica da sexualidade (FOUCAULT, 1984) para desfazer a “verdade do sexo” (BUTLER, 2003, p. 38). Nesse sentido, dão relevo à ideia de categoria da linguagem<sup>51</sup> produzida por práticas reguladoras da sociedade com o objetivo de criar identidades coesas e coerentes por meio de identidades de gênero coesas e coerentes:

A heterossexualização do desejo requer e institui a produção de oposições discriminadas e assimétricas entre “feminino” e “masculino”, em que estes são compreendidos como atributos expressivos de “macho” e de “fêmea”. A matriz cultural por intermédio da qual a identidade de gênero se torna inteligível exige que certos tipos de “identidade” não possam “existir” — isto é, aquelas em que o gênero não decorre do sexo e aquelas em que as práticas do desejo não “decorrem” nem do “sexo” nem do “gênero” (BUTLER, 2003, p. 38-39)

Na sociedade em que operam fortemente normas e padrões de heterossexualidade e

<sup>50</sup> Uma das definições possíveis para a palavra ‘gênero’ encontradas no dicionário Aurélio (2010) diz respeito a uma “diferença entre homens e mulheres que, construída socialmente, pode variar segundo a cultura, determinando o papel social atribuído ao homem e à mulher e às suas identidades sexuais” (AURÉLIO, 2010).

<sup>51</sup> Para a autora, a linguagem e o discurso funcionam como o espaço no qual ocorrem os processos de formulação da identidade, que nunca é estável, fixa, autoevidente, coesa, persistente, unificada e eternamente coerente (BUTLER, 2003, p. 31), como pensavam os essencialistas (SALIH, 2012, p. 21). Parte substancial do pensamento butleriano é a problematização do sujeito imbricado na linguagem, questionando sua efetivação enquanto categoria ao argumentar que ele é um construto performativo (SALIH, 2012, p. 65). Para compreender melhor o percurso investigativo feito por Butler a partir da linguagem, recomendamos a leitura de Salih (2012) e Borba (2014).



binaridade de gênero compulsórias, oposições efetivas e simplificadoras como macho x fêmea são facilmente traduzidas como masculino x feminino, interditando, em alguma medida, a visibilidade de outras múltiplas possibilidades de construções de identidade que não decorrem de uma relação causal entre sexo biológico e identidade de gênero.

Butler (2003, p. 38) chama de gêneros inteligíveis aqueles que “instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo”. Tratam-se de relações reiteradas cotidianamente, que funcionam como numa concatenação de fatos: se nasci com uma genitália em forma de pênis, sou macho; se sou macho, sou homem; se sou homem, sou heterossexual, se sou heterossexual, interesse-me por mulheres e estou circunscrito a determinados valores, práticas, prazeres e obrigações correspondentes a esta coesa identidade<sup>52</sup>. Desta forma, “as pessoas só se tornam inteligíveis ao adquirir seu gênero em conformidade com padrões reconhecíveis de inteligibilidade de gênero” (BUTLER, 2003, p. 37).

Entretanto, percebemos com relativa facilidade a presença de práticas perturbadoras, cuja persistência e proliferação criam “oportunidades críticas de expor os limites e os objetivos reguladores desse campo de inteligibilidade e (...) de disseminar (...) matrizes rivais e subversivas de desordem do gênero” (BUTLER, 2003, p. 39), ainda que isso seja feito nos próprios termos dessa matriz de inteligibilidade. É o caso das drag queens, que, como discutiremos adiante, provocam dissonâncias entre sexo, gênero e desejo.

Butler (2003, p. 25) nos atenta para um contexto discursivo em que operam compreensões de sexo e gênero como categorias distintas, a primeira amparada pela biologia; a segunda pela cultura. O dito sexo biológico, porém, só pode ser entendido num contexto discursivo; nós que lhe atribuímos valores e significados, posto que

A própria separação entre sexo e gênero é uma construção socialmente partilhada. Não há, portanto, valor intrínseco na categoria sexo que não aquele que lhe conferimos, nem um sexo compreensível antes de um gênero. Não há, afinal, necessidade real de se distinguir gênero e sexo se ambos são, no fundo, construções sociais sobre dados da natureza: o gênero seria então o sexo, e vice-versa (YU, 2018, p. 50)

Se vivemos em um contexto discursivo, não existem atributos naturais, essenciais, fixos e invariáveis que se relacionam com ambas as categorias (sexo e gênero), tampouco que

---

<sup>52</sup> Yu (2018, p. 53-58) busca nos dicionários a percepção da cristalização de definições de gênero e suas relações com sexo biológico e atributos de gênero. Deste modo, a autora nota o quanto noções de “essências” masculinas e femininas evoluem (compreendidas como algo em torno de uma “vida genital” ou de informações cromossômicas e hormonais), no discurso e na linguística, para características da personalidade (pênis implica em coragem; vagina implica em delicadeza etc). Borba (2014, p. 445) explica as relações de continuidade entre sexo, gênero, desejo e subjetividade por meio dos esquemas binários “vagina-mulher-fragilidade-emoção-passividade- submissão-maternidade-heterossexualidade; pênis-homem-coragem-racionalidade-agressividade-dominância-paternidade-heterossexualidade”.

impossibilitem a existência, persistência e proliferação de outras possibilidades de expressão. O ‘cistema’, porém, não comporta estas diferentes expressões, que ameaçam definições consagradas de heterossexualidade e binaridade de gênero, e busca interditar, por meio do uso de violência física, simbólica e discursiva, aquelas pessoas que não se enquadram “nas posições hegemonicamente compreendidas como naturais a partir de uma suposta lógica entre suas características físicas, seus papéis sociais e, por sua vez, seus desejos e práticas sexuais” (YU, 2018, p. 51).

A ideia de que existem atributos naturais, essenciais, fixos e invariáveis que se imputam no sexo e no gênero, entretanto, permeiam os discursos hegemônicos e são amparadas por uma noção que se fundamenta na exterioridade do corpo (LOIRO, 2001a, p. 11, apud SIERRA; NOGUEIRA; MIKOS, 2016). Nosso sexo, gênero e sexualidade envolve “rituais, linguagens, fantasias, representações, símbolos, convenções” (LOIRO, 2001a, p. 11, apud SIERRA; NOGUEIRA; MIKOS) que, afinal, são incapazes de dar quaisquer “contornos naturais” ao nosso corpo.

A categoria de “sexo”, para Butler (2001) é, desde o início, normativa, uma vez que, neste sentido,

O “sexo” não funciona apenas como um termo, mas como parte de uma prática regulatória que produz o corpo que governa, ou seja, cuja força regulatória é entendida como um tipo de poder produtivo, o poder de produzir -- de demarcar, circunscrever, diferenciar -- os corpos que controla (BUTLER, 2001, p. XII-XIII, tradução nossa)<sup>53</sup>

A relação entre a atribuição de papéis de gênero às “identidades sexuais”<sup>54</sup> e a heterossexualidade compulsória é compreendida por Butler (2003, p. 45) na medida em que “o desejo reflete ou exprime o gênero, e que o gênero reflete ou exprime o desejo”. Nossa concepção usual de gênero, portanto, faz mais que apenas supor uma relação causal entre sexo, gênero e desejo:

Supõe-se que a unidade metafísica dos três seja verdadeiramente conhecida e expressa num desejo diferenciador pelo gênero oposto — isto é, numa forma de heterossexualidade oposicional. O “velho sonho da simetria”, como chamou-o Irigaray, é aqui pressuposto, reificado e racionalizado, seja como paradigma naturalista que estabelece uma continuidade causal entre sexo, gênero e desejo, seja como um paradigma expressivo autêntico, no qual se diz que um eu verdadeiro é simultânea ou sucessivamente revelado no sexo, no gênero e no desejo (BUTLER, 2003, p. 45)

<sup>53</sup> No original: “The category of “sex” is, from the start, normative; it is what Foucault has called a “regulatory ideal.” In this sense, then, “sex” not only functions as a norm, but is part of a regulatory practice that produces the bodies it governs, that is, whose regulatory force is made clear as a kind of productive power, the power to produce — demarcate, circulate, differentiate — the bodies it controls”.

<sup>54</sup> Usamos o termo entre aspas por compreender que elementos corporais (órgãos genitais, formação cromossômica, produções hormonais etc) não se constituem efetivamente como uma identidade, que é percebida por meio de formações discursivas e culturais.

A autora defende que os próprios atos correspondentes ao desejo sexual de uma mulher operam na diferenciação do seu gênero em relação a um homem. Butler (2003, p. 50) está atenta para o “interior da estrutura binária”, em contínua aproximação com Foucault (1984) e seus estudos sobre a regulação da sexualidade pelas forças de poder na sociedade:

A instituição de uma heterossexualidade compulsória e naturalizada exige e regula o gênero como uma relação binária em que o termo masculino diferencia-se do termo feminino, realizando-se essa diferenciação por meio das práticas do desejo heterossexual. O ato de diferenciar os dois momentos opacionais da estrutura binária resulta numa consolidação de cada um de seus termos, da coerência interna respectiva do sexo, do gênero e do desejo (BUTLER, 2003, p. 45-46)

A ideia de performance e, de modo mais específico, de performatividade é apropriada no momento em que a autora defende “um modelo performativo da identidade no qual nossas ações, repetidas incessantemente, constituem a identidade como se fosse algo natural” (BORBA, 2014, p. 448). Encarar o gênero em sua perspectiva performática significa entender que o gênero não é uma propriedade de indivíduos, que não há alguém que *faz* seu gênero ou tampouco alguém que *é* seu gênero; significa compreender que o gênero se faz a todo o tempo, em nossas ações reiteradas pelas práticas cotidianas, como um “um efeito pragmático de um amálgama de recursos semióticos (...) usados localmente para este/a interlocutor/a aqui e agora” (BORBA, 2014, p. 448).

Esta perspectiva atua de modo a ir de encontro com as relações causais e de continuidade entre sexo, gênero, desejo e subjetividade, uma vez que, se o gênero é resultado de nossas ações e interações cotidianas, ele não é simplesmente determinado pela nossa genitália ou constituição hormonal. A percepção de que o gênero é performativamente realizado amplia as possibilidades dos modos com o qual podemos nos relacionar com ele, na medida em que “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).

Para a filósofa americana, falar de gênero é como falar de um “ato sem ator”, uma vez que o entendimento de gênero remonta à ideia de um “original” -- na verdade, uma imagem historicamente situada compreendida como “original”. Não há, para Butler (2003, p. 48-49), um “‘fazedor’ por trás da obra”, Isso significa que

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. Consequentemente, o gênero mostra ser performativo no interior do discurso herdado da metafísica da substância — isto é, constituinte da identidade que supostamente é. Nesse sentido, o gênero é sempre um feito, ainda que não seja obra de um sujeito tido como preexistente à obra (BUTLER, 2003, p. 48)

Nesta perspectiva, nossas performances de gênero acontecem sempre no interior dos limites de uma cena (daí a analogia com a teatralidade) repleta de constrangimentos

regulatórios que dão conta do que é e do que não é encarado como inteligível. As performances de gênero são reguladas por estruturas rígidas que delimitam suas possibilidades, como a heterossexualidade compulsória, a binaridade de gênero e os discursos que as sustentam.

O gênero é, portanto, um importante marcador cultural de reiteração de certas normas e padrões comportamentais, que se realiza a todo tempo numa perspectiva performática. Para a filósofa americana,

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, de uma classe natural de ser. A genealogia política das ontologias do gênero, em sendo bem-sucedida, desconstruiria a aparência substantiva do gênero, desmembrando-a em seus atos constitutivos, e explicaria e localizaria esses atos no interior das estruturas compulsórias criadas pelas várias forças que policiam a aparência social do gênero (BUTLER, 2003, p. 59)

A criação do gênero por meio da linguagem (já que não há, afinal, um original a ser replicado) aparece nos apontamentos de Butler (2001 [1993]) por meio do desenvolvimento do conceito de performatividade. Apesar dos termos semelhantes, eles não são sinônimos: a performatividade é o que possibilita e estabelece as constrações da performance (BUTLER, 2001, p. 54). A performatividade não é

Um jogo livre nem uma autoapresentação teatral; não pode também ser igualada à performance. Além disso, a regulação não é necessariamente aquilo que coloca um limite à performatividade; a regulação é, ao contrário, aquilo que impele e sustenta a performatividade (BUTLER, 1993, p. 93)

Nesse sentido, firmada numa ideia derridiana de citacionalidade<sup>55</sup> e da leitura que outras feministas fizeram da psicanálise lacaniana, Butler (2001), amplia sua análise para os *atos que nomeiam* e que, ao fazê-lo, criam a realidade. Para a autora, não são experiências corporais que constituem nosso corpo, mas as operações produzidas no interior da linguagem. Isso significa que, se o sexo e o gênero são sempre performativos, eles não são meramente descritos, mas produzidos pela linguagem no ato da descrição.

A performatividade implica que nomear um gênero é, precisamente, fazê-lo, produzindo sobre um corpo efeitos de limite e superfície. Nomear alguém como “menina” determina a formação de “uma feminilidade corporalmente encenada que nunca preenche plenamente a norma. Está é, entretanto, uma “menina” que está obrigada a “citar” a norma para se qualificar e se manter como um sujeito viável” (SALIH, 2012, p. 124). Numa adaptação do clássico mote de Simone de Beauvoir (1949), diz-se, numa perspectiva

---

<sup>55</sup> A citacionalidade proposta por Derrida é, por sua vez, derivada de uma leitura dos “atos performativos” de Austin (1990), que tenta entender “como produzir coisas com palavras”.

butleriana, que “não se nasce mulher, se é *chamada* de mulher” (SALIH, 2012, p. 109), ressaltando o forte valor da interpelação de gênero na construção deste.

Portanto, compreender os meandros da performatividade de gênero significa perceber que a materialidade do corpo é inescapavelmente cercado de significação (JAGGER, 2008, p. 62), desvinculando-se do senso comum de que o gênero seja tão apenas uma expressão fidedigna de nossos eus essenciais (CAMERON; KULLICK, 2003, p. 150). Não se pode, afinal, acessar o corpo (isto é, a materialidade do corpo) sem acessar os códigos e processos culturais (a heterossexualidade compulsória, a binaridade de gênero) que os atravessam.

Acrescentando complexidade na interpretação da performance, a performatividade, para Butler (2001, p. 60-73), põe em xeque a própria existência de um sujeito, posto que, neste processo, não há um sujeito *a priori*, mas marcas de uma identidade a ser impressas e estilizadas num corpo materializado, por meio da produção de um “efeito de substância” que se dá pelo ato performativo. Desse modo, a performatividade deve ser compreendida não

Como um ‘ato’ singular ou deliberado, mas, ao invés disso, como prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia. [Portanto] as normas regulatórias do ‘sexo’ trabalham de uma forma performativa para constituir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar o sexo do corpo, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual (BUTLER, 2001, p. 154)

Na perspectiva da performatividade de gênero (BUTLER, 2001), percebemos o parentesco com os verbos performativos, cuja realização depende apenas de sua enunciação (é preciso apenas “declarar” para fazer uma declaração, do mesmo modo como é preciso apenas “prometer” para fazer uma promessa). De igual forma, na performatividade de gênero cria-se uma realidade por meio das nomeações. No entanto, a performatividade de gênero, assim como os verbos performativos, requer contextos e atores específicos para operar no interior da linguagem:

Por exemplo, se um neurocirurgião se coloca no altar de uma igreja diante de duas pessoas do mesmo sexo e proclama “eu vos declaro marido e mulher”, a afirmação não terá força performativa no sentido austiniano, já que supomos que o neurocirurgião não foi ordenado padre e, portanto, não está autorizado a casar o par. Do mesmo modo, um padre que murmure “eu vos declaro marido e mulher” para dois ursinhos de pelúcia à noite antes de dormir não está conduzindo uma cerimônia de casamento, mesmo que ele esteja autorizado a realizá-la, mas está fazendo uma brincadeira ou tendo uma fantasia (SALIH, 2012, p. 127)

Por outro lado, Butler (2001) poderia afirmar que

“Eu vos declaro, etc” quando feito por alguém que não está autorizado a fazê-lo constitui uma estratégia política subversiva, uma vez que se trata da recitação de uma norma heterossexual instável, por isso, está sempre sujeita a apropriação (SALIH, 2012, p. 134)

Se a performatividade, nos termos butlerianos, estabelece os limites da performance,

restringindo-a às práticas e normas próprias de um modo de ser heteronormativo, no qual se imputam estruturas como a heterossexualidade compulsória e a binaridade de gênero, é possível pensar em possibilidades de subversão destas estratégias citacionais através da apropriação de certas “posições de fala” por parte dos sujeitos. É o caso das drag queens, que, para Butler (2001, p. 85, tradução nossa), pode representar uma prática subversiva por “refletir a estrutura imitativa pela qual o gênero hegemônico é em si produzido e disputar a reivindicação da heterossexualidade quanto à natureza e originalidade”<sup>56</sup>.

Isso não significa considerar, no entanto, a irrelevância da materialidade do corpo. O caráter discursivo e linguístico de categorias como o sexo e o gênero não são necessariamente antagônicas às esferas da natureza ou da biologia, como se pode pensar. Quando consideramos uma análise que implica no caráter discursivo e linguístico do sexo e do gênero, fazemos-no de modo a considerar estas categorias como um caminho por onde se interpreta e se sintetiza a cultura. Nossos corpos, afinal, “vivem e morrem; comem e dormem; sentem dor e prazer; suportam doenças e agressões, e alguém poderia dizer de forma explícita que estes feitos não são uma mera construção” (BUTLER, 2002, p. 13, tradução nossa)<sup>57</sup>.

Corpos, afinal, importam, e veremos como “Drag Race” opera de modo a regular corpos transgressores, interditando suas possibilidades expressivas, mais a frente. Corpos não são tão somente produtos da linguagem, uma vez que não absorvem por completo as normas as quais impõem sua materialização efetiva. Ao compreender restrições como “restrições constitutivas”, sintetizamos uma noção de sexo e gênero discursivos que não entende as construções como absolutamente artificiais ou prescindíveis. Para Butler (2002),

Conceber o corpo como algo construído exige reconhecer a significação da própria construção. E se certas construções parecem constitutivas, assim dizendo, se tem esse caráter de ser aquilo “sem o qual” não poderíamos sequer pensar, podemos sugerir que os corpos apenas surgem, apenas perduram, apenas vivem dentro das limitações produtivas de certos esquemas reguladores (BUTLER, 2002, p. 14, tradução nossa)<sup>58</sup>

### 3.2 Drag queens: o gênero em chamadas<sup>59</sup>

<sup>56</sup> No original: “In this sense, then, drag is subversive to the extent that it reflects on the imitative structure by which hegemonic gender is itself produced and disputes heterosexuality’s claim on naturalness and originality”.

<sup>57</sup> No original: “Por cierto los cuerpos viven y mueren; comen y duermen; sienten dolor y placer; soportan la enfermedad y la violencia y uno podría proclamar escépticamente que estos "hechos" no pueden descartarse como una mera construcción”.

<sup>58</sup> No original: Concebir el cuerpo como algo construido exige reconcebir la significación de la construcción misma. Y si ciertas construcciones parecen constitutivas, es decir, si tienen ese carácter de ser aquello "sin lo cual" no podríamos siquiera pensar, podemos sugerir que los cuerpos sólo surgen, sólo perduran, sólo viven dentro de las limitaciones productivas de ciertos esquemas reguladores en alto grado generalizados”.

<sup>59</sup> Referência que fazemos ao documentário de Jennie Livingston, “Paris Is Burning” (1990), que retrata a cultura de *balls* na Nova York de meados dos anos 1980 e 1990 e que chamou a atenção de teóricas feministas como Butler (2001 [1993]) e bell hooks (1992).

Figuras expressivas com cabelos e maquiagens exagerados, além de um vestuário que superdimensiona noções de feminilidade, as drag queens povoam a vida noturna de cidades que comportam expressões culturais LGBT e queer já há muitas épocas<sup>60</sup>. Estavam presentes em espetáculos direcionados às tropas que combatiam na Segunda Guerra Mundial ou nas movimentações civis por direitos na década de 1960 (DOUGHERTY, 2017, p. 23). Mesmo com diferentes denominações e modos de ser (trata-se de um termo recente, cuja etimologia discutiremos em breve), os artistas que se dedicam às personagens drag queens constituem uma importante estratégia de potencial subversivo por enfatizar que não há “relação linear necessária entre sexo e gênero e, assim, mostrar algumas das fissuras na matriz de inteligibilidade discutida anteriormente” (BORBA, 2014, p. 460).

De acordo com Butler (2003), na perspectiva de sua performance e performatividade de gênero, a arte 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 (BUTLER, 2003, p. 196)

Se a performatividade nos oferece condições de pensar em possibilidades subversivas e questionadoras em relação às normas e práticas culturalmente instituídas pela heteronormatividade<sup>61</sup> (de onde compreendem-se padrões como heterossexualidade compulsória e a binaridade de gênero), as drag queens funcionam como uma eficiente janela para que vejamos o conceito operando de forma efetiva. Quando as queens participantes de “Drag Race” apresentam-se usando pronomes femininos, como citamos no início deste capítulo, mesmo em trajés masculinos e sem qualquer maquiagem no rosto, notamos certas conturbações de identidade de gênero e perturbações queer e LGBT, na medida em que constroem-se formas não hegemônicas de citacionalidade e interpelação de gênero.

Ao contemplar um artista transgredindo artisticamente certas normas e práticas culturalmente impostas, contemplamos também “o caráter artificial das identidades de gênero, sua dimensão discursiva e, portanto, fantasiosa, caricatural. Aliás, a drag é justamente isso: a hipérbole, a paródia, a estereotipação” (SIERRA; NOGUEIRA; MIKOS, 2016, p. 17). Notamos que as drag queens, como as compreendemos atualmente, destacam-se não apenas

---

<sup>60</sup> Amanajás (2015) traça um percurso histórico interessante do desenvolvimento da arte drag, remontando a experiência de artistas no teatro clássico (500 A.C.), passando pelo teatro elizabetano (século XVI), surgimento dos clubes noturnos (séculos XIX e XX), bares gays (década de 1960) e luta pela emancipação das pessoas LGBT (décadas de 1960, 1970 e 1980), com seu atrelamento à cultura pop.

<sup>61</sup> Compreendemos a heteronormatividade nos termos de Miskolci (2009, p. 156), que afirma que “sua estrutura está no dualismo hetero/homo, mas de forma a priorizar a heterossexualidade por meio de um dispositivo que a naturaliza e, ao mesmo tempo, torna-a compulsória”.

por seu jogo de gêneros, mas pelo seu grau de exagero e fantasia, pela forma com que a feminilidade é expandida, transmutada, revisada. Nem mesmo os “homens que se vestem de mulheres” (numa leitura simplória do processo) apenas “se vestem de mulheres”, mas fazem uma leitura cartunesca das normas de gênero que atribuem elementos arbitrários à constituição da feminilidade.

Nesse sentido,

O universo drag, com suas perucas, seu salto alto, suas próteses, seu silicone, sua purpurina, seus shows e seu escracho seria capaz de mostrar a instabilidade dos corpos, a fluidez do sexo e o caráter nominal que transforma, por exemplo, uma criança em um ser dicotomizado em menina ou menino. A drag escancararia a dimensão linguística da construção dos gêneros, fazendo ver como a nomeação trabalha para reiterar a heteronormatividade como condição de acesso a uma identidade coerente e estável. A drag explicitaria, ainda, as possibilidades de desestabilização das regras que definem a ideia de humano, na medida em que sua existência escorrega e escapa do domínio da linguagem que tenta instaurar a ordem nominal dos gêneros (SIERRA; NOGUEIRA; MIKOS, 2016, p. 17)

As perturbações causadas na linguagem por meio da arte drag, contudo, não vão apenas nesta direção. O filme “Paris Is Burning” (1990), dirigido por Jennie Livingston, tornou-se uma espécie de cânone de uma filmografia drag, queer e LGBT, fomentando intensos debates acerca da representação de gênero (e de questões de raça, que também nos concernem em certa medida) tão logo a sua exibição, gerando embates teóricos (hooks, 1992; BUTLER, 2001 [1993]) que até hoje encontram ecos na discussão em torno da heteronormatividade e de suas possibilidades de subversão.

Lançado em 1990, o polêmico documentário retrata artistas que se dedicavam à arte drag na Nova York dos anos 1980 e sua vistosa cultura de *balls*<sup>62</sup> e de *houses*<sup>63</sup>. O filme ganhou destaque na crítica especializada, levando prêmios em circuitos prestigiados, como no

---

<sup>62</sup> Os *balls* eram eventos nos quais artistas (em sua maioria, jovens LGBT e queer afro-americanos e de ascendência latina) se reuniam para competir em desafios nos quais deviam produzir e desfilar com vestírios temáticos, como, por exemplo, “melhor fantasia de *socialite*” ou mesmo “melhor fantasia de bombeiro”, algo no qual RuPaul se inspira para confeccionar seus próprios desafios em “Drag Race”. De acordo com Sierra, Nogueira e Mikos (2016, p. 7), “a cena contemporânea dos balls afro-estadunidenses iniciou suas raízes no final do século 19, quando uma migração maciça do Sul deu origem à florescente comunidade negra gay em cidades do norte, como Nova York e Chicago. Durante o Renascimento do Harlem dos anos 1920, bailes de máscaras assistido por milhares de pessoas aconteciam regularmente em locais como o Palácio Rockland e o Savoy Ballroom, com prêmios concedidos para os melhores trajes. Além dos participantes gays negros, os balls também atraíram os gays brancos, em função da atmosfera tolerante e acolhedora promovida pelas Houses e suas mães”.

<sup>63</sup> As *houses* podem ser entendidas como organizações inusuais de parentesco, nas quais havia certa “vida íntima compartilhada” (SIERRA, 2013) e que, naquele contexto, serviam de substituto para as famílias biológicas de jovens gays e trans. Nas *houses*, havia uma *mãe*, em geral uma artista mais experiente que passava seu legado às suas “filhas”, compartilhando com elas seus sobrenomes artísticos e seus padrões de qualidade. Trata-se de uma prática compartilhada com artistas drag, queer e LGBT mesmo em cidades aqui no Brasil. Butler (1993, p. 137) afirma que essa é sem dúvida “uma reelaboração cultural de parentesco, qualquer um que não tenha o privilégio de uma família heterossexual (e aqueles que o tem mas que sofrem dentro dela) precisa ver, conhecer e aprender com essa tarefa que faz com que nenhum de nós que estejamos fora de uma ‘família’ heterossexual se tornem completos outsiders (estranhos) ao filme”.



Festival de Berlim, e em circuitos alternativos, como no Festival de Sundance e no Gotham Awards, no ano de 1991, e segue até hoje reverberando como “uma fonte de referências (...) e contextos socioculturais que mapeiam bem a relação e o pertencimento dos gays com a noite, a música e o mundo ao redor” (GOLA, 2016). O documentário, que levou sete anos de produção, alterna entre cenas dos *balls* e entrevistas marcantes com figuras-chave da noite novaiorquina (como as “legendárias” Pepper LaBeija, Dorian Corey, Angie Xtravaganza, and Willi Ninja), abordando temas que envolvem classe, gênero e padrões de beleza (CLARK, 2015).

Durante o filme, acompanhamos monólogos destas personagens, que revelam informações sobre a cultura dos *balls* e sobre suas próprias vidas, ambientando-nos num contexto de violência, marginalização, pobreza, prostituição, racismo e LGBTfobia, em plena época de epidemia da AIDS<sup>64</sup>. Em seus relatos, percebemos os valores apreciados pelas participantes dos *balls*, que usavam critérios como *realness*<sup>65</sup> (algo como “realismo”) para avaliar o grau de qualidade dos modelos exibidos nas competições. O termo *realness* é evocado (e reinterpretado) por RuPaul em vários episódios de “Drag Race”, numa herança direta da tradição dos *balls*, bem como outros termos como *shade* (algo como “veneno”), *reading* (ler, no sentido de criticar algo ou alguém), *gagging* (algo como embasbacar-se, num duplo sentido com felação) e *extravaganza* (referência à House Xtravaganza, importante referência na cultura dos *balls*<sup>66</sup>).

Em sua leitura do filme, a autora feminista bell hooks<sup>67</sup> (1992) questiona se “Paris está mesmo em chamas”, já que ela nota que, historicamente, a prática do *crossdressing* (isto é, vestir-se com roupas associadas a outro gênero) está relacionada com a produção de certo efeito cômico -- pensemos nos personagens principais de filmes como “Vovó... Zona” (“Big Momma’s House”, 2000) ou “Hairspray -- Em Busca da Fama” (“Hairspray”, 2008) ou, numa

<sup>64</sup> Em uma entrevista (KOLTNOW; LIVINGSTON, 1993), à época, a diretora Jennie Livingston afirmou que o filme oferecia um olhar sobre um “microcosmo da sociedade americana” que se tratava de um “ambiente subapreciado e *underground* cujo qual muitos americanos eram pouco familiarizados”.

<sup>65</sup> A noção de *realness* pode ser entendida, conforme Butler (2011, p. 88), como a habilidade de produzir certo efeito de natureza ou naturalidade, numa perspectiva da feminilidade. Em uma cena de “Paris Is Burning”, por exemplo, duas drag queens estendem seus braços para os jurados de um dos *balls*, a fim de que eles possam atestar a maciez de suas peles.

<sup>66</sup> “Specifically, RuPaul’s usage of the term “xtravaganza” refers to one of the famous drag houses featured in the film. Additionally, one of the mini-challenges the contestants compete in is a vogue-off, a dance style featured by ball competitors in Paris is Burning. Through these references to knowing viewers, RuPaul situates her show in the context of a long and complex queer historical record” (EDGAR, 2011, p. 137).

<sup>67</sup> bell hooks é o pseudônimo da autora feminista e ativista social negra Gloria Jean Watkins. Conforme Sierra, Nogueira e Mikos (2016, p. 9), a grafia do seu nome em minúscula é “propositalmente eleita pela escritora para, ao contestar a ideia de uma autoria advinda de um sujeito unificado e soberano, também fortalecer em sua própria autonomia a perturbação naquilo que constitui os sistemas de opressão e dominação, inclusive perturbando a norma gramatical”.

memória brasileira, em Renato Aragão como Maria Bethânia nos quadros de “Os Trapalhões” (1977 - 1995). A autora ainda sustenta que o documentário de Jennie Livingston pouco faz além de endossar os padrões supremacistas de racismo e sexismo, incorporando estandartes idealizados do que ela chama de uma feminilidade branca (hooks, 1992, p. 147).

A autora prossegue sua crítica, afirmando que o documentário não parece se interessar por uma beleza vinculada à negritude e que é particularmente cruel por exaltar uma branquitude que se coloca como a única forma possível de vida (hooks, 1992, p. 149), além de ser demasiadamente palatável a uma audiência branca e heterossexual (hooks, 1992, p. 150). Além disso, ela acredita que a diretora (uma mulher branca, lésbica, de classe média) promove certo etnocentrismo, ao mesmo tempo que em que se porta com certa inocência e distanciamento (hooks, 1992, p. 151).

Questionando os padrões de feminilidade branca exaltados pelas personagens do filme, hooks (1992) evoca a fala da filósofa e feminista radical Marilyn Fryes (1983), que acredita que

A efeminação e o uso de vestes femininas por homens gays não demonstram amor pelas mulheres ou identificação com a feminilidade. Para a maioria, essa feminilidade é afetada e caracterizada por um exagero teatral. É um escárnio descuidado e cínico em relação às mulheres, para quem a feminilidade é a captura da opressão, mas é também um tipo de jogo, um brincar com o que é tabu... O que a afetação efeminada dos homens gays parece ser é um esporte sério, no qual cada homem pode exercitar seu poder e controle sobre o feminino, assim como em outros esportes... (FRYES, 1983, apud hooks, 1992, p. 148)

hooks (1992) caminha, então, para uma crítica ferrenha à teatralização dos padrões de feminilidade associados à prática das drag queens, inscrevendo-se em uma tradição teórica que não encontra estratégias subversivas possíveis na categoria. Numa direção contrária, Butler (2001 [1993]), reformulando suas noções da arte drag exploradas anteriormente (BUTLER, 2003 [1990]), acredita que a arte drag oferece uma potência ambivalente, na medida que “pode ser usada tanto em serviço da desnaturalização e da reidealização de normas hiperbólicas e heterossexuais de gênero” (BUTLER, 1993, p. 125, tradução nossa)<sup>68</sup>.

Opondo-se à hooks (1992), Butler (1993) defende que

O problema com essa análise de drag como apenas algo misógino é, certamente, que ela considera a transexualidade de homem-para-mulher, crossdressing e drag como atividades exclusivamente de homossexuais masculinos - o que nem sempre é o caso - e além disso diagnostica a homossexualidade masculina com um enraizamento na misoginia. A análise feminista transforma a homossexualidade masculina em coisa de mulher, e pode-se argumentar que, no limite, esse tipo de análise é uma colonização ao contrário, uma forma para mulheres feministas se colocarem nas atividades homossexuais masculinas (e portanto reinscrever a matriz heterossexual,

---

<sup>68</sup> No original: “I want to underscore that there is no necessary relation between drag and subversion, and that drag may well be used in the service of both the denaturalization and reidealization of hyperbolic heterosexual gender norms”.

paradoxalmente, no coração da posição do feminismo radical) (BUTLER, 1993, p. 127, tradução nossa)<sup>69</sup>

Para Butler (2001, p. 181), não é que a arte drag se *oponha* frontalmente à heterossexualidade, tampouco que a mera existência da arte drag signifique a ruína da heteronormatividade, mas serve como uma eficiente alegoria que opera através da hipérbole. A drag queen é como uma paródia da paródia que é a manifestação de gênero, podendo ser “interpretada pela forma com que as normas hiperbólicas são dissimuladas como o cotidiano heterossexual” (BUTLER, 2001, p. 181, tradução nossa)<sup>70</sup>.

A arte drag, como lembra Butler (1993, p. 127), não está restrita às práticas de homens cisgêneros homossexuais, mas compreende expressões artísticas de mulheres cisgênero, mulheres transexuais etc. Autores como Halberstam (1998), Hobson (2013) e Douguerty (2017), por exemplo, exploram as questões de gênero e perturbações queer e LGBT mobilizadas pela performance de drag queens e drag kings<sup>71</sup> vividas por mulheres cisgênero e transexuais, corroborando o argumento de Butler (1993) no que diz respeito à pluralidade e complexidade da expressão drag. Chamusca (2011, p. 39) nos lembra que se as apresentações de drag queens provocam “uma reflexão sobre a inexistência de uma expressão feminina inata, as performances protagonizadas pelos drag kings demonstram que a masculinidade não é um privilégio dos homens”.

Os *balls* que serviam de habitat para as drag queens novaiorquinas dos anos 1980 e 1990, para Butler (2001, p. 184), revelavam como os estandartes de feminilidade são produzidos por certa branquitude, num movimento que também reidealizava termos de uma cultura hegemônica (“houses”, “balls”, “reading”, “shade”). Contrapondo hooks (1992), Butler (2001 [1993]) encontra na drag queen uma forma de ver como o gênero opera em uma relação discursiva em ação, sua construção não passando de um “efeito de verdade”, como na noção *realness* (ou “realismo”)<sup>72</sup> de “Paris Is Burning”, mais tarde revista em “RuPaul’s Drag

<sup>69</sup> No original: “The problem with the analysis of drag as only misogyny is, of course, that it figures male-to-female transsexuality, crossdressing, and drag as male homosexual activities — which they are not always — and it further diagnoses male homosexuality as rooted in misogyny. The feminist analysis thus makes male homosexuality about women, and one might argue that at its extreme, this kind of analysis is in fact a colonization in reverse, a way for feminist women to make themselves into the center of male homosexual activity (and thus to reinscribe the heterosexual matrix, paradoxically, at the heart of the radical feminist position)”.

<sup>70</sup> No original: “At its best, then, drag can be read for the way in which hyperbolic norms are dissimulated as the heterosexual mundane”.

<sup>71</sup> Compreendemos as drag kings aqui como a contrapartida exata das drag queens, que tornaram-se um fenômeno cultural na vida noturna de centros urbanos como Londres e Nova York a partir dos anos 1990 (HALBERSTAM, 1998, p. 231).

<sup>72</sup> O efeito de realismo era um valor exaltado na arte do transformismo, que se relaciona intimamente com a arte drag. As diferenças entre transformistas e drag queens não são tão conceituais quanto culturais; no Brasil, o termo transformismo era popular para designar a prática de homens *crossdressers* até recentemente, com a

Race”.

O efeito de “realismo” (isto é, de máxima aproximação estética às personagens femininas que as drag queens tentavam incorporar) nos *balls* era uma noção cara àquele contexto. Para Butler (2001),

A competição (a qual podemos interpretar como uma “competição de realismo”) envolve uma fantasmática tentativa de atingir o realismo, mas também expõe as normas que regulam o realismo como algo instituído e sustentado de forma fantasmática (BUTLER, 2001, p. 89, tradução nossa)<sup>73</sup>

Em “Drag Race”, noções de “realismo” são herdadas da tradição dos *balls*, enquanto são devidamente reinterpretadas e revistas, juntamente com tantos outros símbolos, práticas e nomeações próprios da arte drag e da cultura queer e LGBT. Através destes processos, operando ao lado de questões televisivas como abordamos recentemente, o programa opera de modo de reconfigurar noções da arte drag. Entender os significados que “Drag Race” confere a alguns termos referentes à arte drag e a cultura queer e LGBT é entender a forma com qual o programa constrói a arte drag e a cultura queer e LGBT, inscrevendo-se no legado de produções audiovisuais que retratam (e produzem) este vasto e complexo universo.

### 3.3 Ler é fundamental: um glossário de “Drag Race”<sup>74</sup>

O legado da tradição dos *balls* é apenas um dos elementos que constituem o vocabulário ostensivamente usado por RuPaul e seu séquito de drag queens em “RuPaul’s Drag Race”, ao longo dos seus episódios e em produtos derivados<sup>75</sup>, um conjunto de termos, nomeações e gírias que ajudam a compôr este universo e nos permitem perceber como o programa compreende e constrói noções de arte drag e cultura queer e LGBT. Como Chamusca (2011, p. 69), que trabalha a partir das formulações de Martín-Barbero (2000), acreditamos que a televisão tem “um papel fundamental no contínuo desfazer-se e refazer-se

---

incorporação de certos termos e significados advindos de concepções da cultura pop norte-americana. Chamusca (2011, p. 39) lembra que as “transformistas têm lugar cativo no imaginário social brasileiro”, a exemplo de personagens como Madame Satã, vivido pelo carioca João Francisco dos Santos nos anos 1930, e as artistas transformistas que participavam de programas apresentados por Sílvio Santos no SBT, na década de 1980.

<sup>73</sup> No original: “The contest (which we might read as a “contesting of realness”) involves the phantasmatic attempt to approximate realness, but it also exposes the norms that regulate realness as themselves phantasmatically instituted and sustained”.

<sup>74</sup> Referência que fazemos ao bordão “reading is fundamental” (“ler é fundamental”), usado incansavelmente por RuPaul e herdado da tradição dos *balls*. “Ler”, para as drag queens em “Paris Is Burning” e em “Drag Race”, significa criticar, ainda que de forma sagaz e bem humorada, uma outra drag queen, por conta de seu aspecto, seus talentos, sua performance. Trata-se de um elemento importante para a sociabilidade daquelas personagens, que ecoa fortemente nas drag queens de “RuPaul’s Drag Race”.

<sup>75</sup> Consideramos por “produtos derivados” aqui um amplo espectro de vídeos, canais, entrevistas, programas de TV etc nos quais drag queens que já passaram por “Drag Race” falam em nome do programa ou o representam em alguma maneira.

das identidades coletivas, que se alimentam e se projetam sobre as representações da vida social que ela oferece” e daí a importância de observar como estes termos, nomeações e gírias são utilizados, bem como são representadas identidades de gênero e perturbações queer e LGBT.

Em um vídeo publicado pelo canal no YouTube da Allure, um portal dedicado a dicas de beleza, as drag queens participantes da AS-T03 fazem um breve apanhado da história da arte drag, no qual exploram noções importantes do universo para “Drag Race”. Embora o destaque seja dado para o desenvolvimento desta arte apenas nos Estados Unidos (as queens falam da introdução da arte drag na cultura americana através do teatro *vaudeville* nos anos 1920, relacionam a arte drag aos movimentos civis americanos, à produção audiovisual *underground* e contracultural americana<sup>76</sup> etc), elas relembram as duas mais famosas etimologias possíveis para o termo *drag* (ALLURE, 2018): (1) a palavra vem do acrônimo “drag = dress resembling as a girl” (“vestir-se como uma mulher”), de quando as mulheres eram interdidas de se apresentarem artisticamente no teatro elizabetano e os papéis femininos eram interpretados por atores homens; (2) a palavra vem do verbo “to drag”, que significa “arrastar”, uma referência à forma com qual os longos vestidos usados por aqueles artistas se moviam no palco.

A história do termo *drag*, segundo esta etimologia, é famosa e contada orgulhosamente por muitas drag queens ao longo dos anos (AMANAJÁS, 2015). Diz-se que William Shakespeare marcava os papéis femininos de seus textos com o acrônimo “drag” em todas as cópias de suas obras, mas “não há provas concretas disso, pois nenhum manuscrito do autor sobreviveu ao longo dos 450 anos que o separam da contemporaneidade” (AMANAJÁS, 2015, p. 10). A narrativa, porém, oferece pistas que permitem entrever aspectos da relação da arte drag com a teatralidade, com o ambiente dos espetáculos e com certos atributos dramáticos.

O termo drag queens relaciona-se também com termos como drag kings, drag queers, *crossdressers* e transformistas. Nosso interesse aqui não é fixar definições e comportamentos sobre estes termos, mas expor possibilidades, uma vez que eles assumem distintos significados e valores a cada época e ambiente. Tanto drag queens quanto drag kings, drag queers, *crossdressers* e transformistas têm em comum certo grau de intervenção corporal (CHAMUSCA, 2011, p. 38), na medida em que se tratam de, a princípio, práticas artísticas

---

<sup>76</sup> Para uma leitura das raízes da arte drag em contextos como o indiano, o grego e o japonês, indicamos Balakrishnan (2004), Baker (1994) e Berthold (2004).

que não requerem, em tese, interferências corporais definitivas<sup>77</sup>. Ainda que

Experimentem, em alguma medida, um trânsito entre os gêneros, de modo geral, tais indivíduos não desejam alterar sua anatomia de forma definitiva, seja através da ingestão de hormônios ou realização de cirurgias. Expor-se publicamente durante o dia “montadas” também não costuma fazer parte do cotidiano dessas pessoas (CHAMUSCA, 2011, p. 38)

Pode-se dizer que tanto drag kings quanto drag queens e transformistas encontram-se no interior das práticas de *crossdressers*, que, grosso modo, pode ser definida como “alguém que eventualmente usa ou se produz com roupas e acessórios tidos como do ‘sexo oposto’ ao seu ‘sexo biológico’” (VENCATO, 2008, p. 2). Enquanto drag kings pressupõem uma imitação, um exagero e um deboche das práticas e normas que regulam a masculinidade, drag queens e transformistas, como discutimos, “atravessam” (para reiterar a analogia sugerida pelo termo *crossdresser*) os extremos opostos. Artistas que se apresentam como drag queens, por outro lado, o fazem para romper com dualidades consagradas de gênero, sentindo-se livres para transitar em expressões artísticas que não se apoiam em estereótipos ou construções históricas de gêneros masculinos e femininos e relacionando-se fortemente com identidades queer e não-binárias que se recusam à fácil definição<sup>78</sup>.

Em “Drag Race”, as drag queens podem ser lidas em várias outras subcategorias, que as ajudam a descrever e construir seus próprios estilos e que não são necessariamente rígidas e fixas. Elas podem ser, entre outras, *pageant queens*, *beauty queens*, *fishy queens*, *comedy queens*, *goth queens*, *big girls*, *campy*, *club kid* e *genderfuck*. Os termos são quase literais<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> Ressaltamos a necessidade de cautela nessas definições, posto que drag queens, drag kings, drag queens, *crossdressers* e transformistas podem, afinal, realizar intervenções corporais de grande, médio e pequeno porte (aplicação de silicone, de botox, cirurgias plásticas etc), caso assim desejarem. Lembramos também que drag queens, drag kings, drag queens, *crossdressers* e transformistas não se configuram exatamente em identidades de gênero, tampouco em práticas sexuais, de modo que é possível haver homens heterossexuais que fazem drag queer ou mulheres transexuais que fazem drag queen etc.

<sup>78</sup> Tais práticas artísticas são relativamente recentes e se situam em posições polêmicas no debate entre seus pares drag e na comunidade LGBT. Como artistas que se colocam publicamente como drag queens, citamos a/o brasileiro/brasileira Alma Negrot e a/o britânica/britânico Ryan Burke.

<sup>79</sup> Pelo fato dos termos serem demasiadamente literais, nos atemos apenas a uma breve definição de cada um: *pageant queens* podem ser compreendidas como drag queens que ganham fama ao participar de concursos de beleza aos moldes dos tradicionais concursos de miss. Elas costumam vir dos estados sulistas norte-americanos e usar vestidos longos e glamourosos e cabelos altos e volumosos. Tanto *beauty queens* quanto *fishy queens* designam drag queens que chamam atenção pelo alto grau de feminilidade que apresentam. O termo *fishy* se refere ao “cheiro de vagina”, que, conforme a tradição dos *balls* em “Paris Is Burning”, lembra o cheiro de peixe, numa piada que consideramos em muito misógina. *Comedy queens* e *goth queens* se referem a drag queens que se destacam no ramo da comédia e de uma estética fantasiosa e sombria, respectivamente. *Big girls* diz respeito, literalmente, às drag queens mais gordas (que acabam criando certa estética própria, dadas as restrições de vestuário disponíveis para elas, com vestidos que cobrem todo o seu corpo e perucas curtas). *Campy*, *club kid* e *genderfuck* são categorias ligeiramente mais complexas: a primeira se refere a drag queens caricatas, que assumem uma estética *kitsch* ou mesmo brega; a segunda se refere às drag queens que herdaram do movimento *club kid* (que ganhou destaque nos clubes noturnos novaiorquinos nos anos 1980 e 1990 e se relacionaram em alguma medida com a cena *ball*) visuais transgressores, andrógenos e *flamboyant*; a terceira relaciona-se com a anterior por se tratar de uma estética ambivalente e andrógina vivida pela própria RuPaul nos anos 1980.

(significando, respectivamente, drag queens de concurso, de beleza e hiperfemininas; drag queens de comédia e góticas; drag queens gordas, “cafonas”, de estética *club kid* e *genderfuck*) e nos permitem observar as formas de organização estética de uma arte drag norte-americana, que vê necessidade em separar, categoricamente, artistas de acordo com seu peso e tamanho (no caso das *big girls*, termo usado para designar drag queens gordas) ou com seu grau de “realismo” (no caso das *fishy queens*).

Embora não seja nosso objetivo mapear e listar aqui todos os termos, nomeações e gírias circulam no universo drag de “RuPaul’s Drag Race”<sup>80</sup>, há alguns deles que consideramos importantes entender, ainda que brevemente, para perceber como o programa articula aspectos da cultura drag, queer e LGBT, como o uso de um humor sexual e o protagonismo de figuras de feminilidade. Em entrevista concedida ao site especializado em cultura pop Vulture, em março de 2016, RuPaul afirmou que é seu “dever e tradição” cultural elementos da cultura LGBT, outrora confinada como uma “linguagem secreta” em guetos, mesmo que as novas gerações já não cresçam num cenário de exclusão social: “Tínhamos que falar em códigos para que não fôssemos facilmente descobertos. Muito disso vinha na forma de referências, filmes, bordões, trocadilhos” (RUPAUL; JUNG, 2016, tradução nossa)<sup>81</sup>.

Se termos como *reading* (“ler” no sentido de criticar algo ou alguém), *shade* (algo como “veneno”), *eleganza* e *extravaganza* são heranças da tradição dos *balls* e de práticas da sociabilidade de drag queens americanas há décadas que vinham na forma de “referências, filmes bordões, trocadilhos” (RUPAUL; JUNG, 2016), o uso insistente de termos como *bitch* e *whore* (variações profanas de “prostitutas”, comumente usadas para desqualificar mulheres) revela potências ambivalentes da apropriação de um vocábulo heteronormativo, na medida em que estabelece condições de subverter e ao mesmo tempo reiterar valores misóginos. O mesmo acontece com termos como *fishy*, que comentamos anteriormente.

A figura idealizada da *vadia* (a *bitch*, uma mulher destemida, de língua afiada e defensiva) é, para Daniel Harris (1997), uma construção que dialoga com a relação histórica da juventude homossexual com referências hollywoodianas, em especial as das grandes atrizes da Era de Ouro (1920-1950), como Joan Crawford, Bette Davis, Mae West e Marlene Dietrich<sup>82</sup>. Para o autor,

<sup>80</sup> A enciclopédia não-oficial online de “Drag Race”, por outro lado, tem uma listagem interessante das “muitas palavras e frases usadas por ‘RuPaul’s Drag Race’ com definições e breves explicações” (WIKIA, 2013b).

<sup>81</sup> No original: “For young gay people before the 1990s, and forever, we had to speak in code. We had to speak so that we couldn’t be found out. And a lot of that came in the form of references, pictures, one-liners, a twist of phrase.”

<sup>82</sup> Todas essas atrizes foram interpretadas por queens participantes em versões do “Snatch Game” em “RuPaul’s Drag Race” (respectivamente, nos T03E06 e AS-T02E02, AS-T01E02, AS-T02E02, T09E06).

Os homossexuais se correspondiam com a imagem da vadia em parte por conta da sua língua afiada, sua habilidade de conquistar através da conversação, da sua acuidade verbal, das suas respostas ligeiras (...). A fantasia da viciosa e traiçoeira vagina dentada, sempre na defensiva, sempre pronta para enfrentar seu oponente com uma tréplica impressionante, é a fantasia de uma minoria sem poder que se autoafirma por meio da linguagem, não da violência física (HARRIS, 1997, p. 14, tradução nossa)<sup>83</sup>

De acordo com Harris (1997), a relação da comunidade gay com estas referências se dá numa perspectiva de construção de uma masculinidade marginal. O desenvolvimento de uma “sensibilidade gay”, para o autor, por meio de filmes clássicos como “A Malvada” (“All About Eve”, 1950) e “Gilda” (1946), ajudou na criação da autoestima da comunidade, de modo a influenciar a luta por direitos civis e liberdades individuais na segunda metade do século XX e a elaboração da arte drag, que se imbricava nestas referências femininas.

Notamos, no vocabulário de “RuPaul’s Drag Race”, referências hollywoodianas e da cultura pop, como frases de efeito e trocadilhos famosos. Podemos citar, por exemplo, a piada recorrente que é a pergunta “*how’s your head?*” (“como está sua cabeça?”), uma piada de duplo sentido envolvendo felação, que deve ser respondida com “*I haven’t had any complains*”, isto é, “sem reclamações”), em referência a uma famosa cena do filme “Elvira: A Rainha das Trevas” (“Elvira: Mistress of the Dark”, 1988) em que a protagonista é acidentada por um funcionário de um cinema, que se preocupa com ela e pergunta se houve algum machucado em sua cabeça. Há ainda variações dos termos “*resting on pretty*” e “*relying on body*” (algo como “confiar ou depender demasiadamente da beleza”, crítica comum às queens que se apegam aos seus atributos físicos ao invés de desenvolver talentos performáticos), num empréstimo de falas da Tyra Banks, apresentadora e jurada de “America’s Next Top Model” (UPN; CW; VH1, 2003-2006, 2006-2015, 2016-)<sup>84</sup>.

O destaque dado a aspectos consagrados da feminilidade por meio do vocabulário em “Drag Race” é conferido por meio de corruptelas linguísticas como *herstory* (sem tradução possível, o termo confere um caráter feminino à palavra “neutra” história) e por termos que implicam em valorização desses atributos, tal qual *sissy that walk* (algo como “desfile de

<sup>83</sup>No original: “Os homossexuais se correspondiam com a imagem da vadia em parte por conta da sua língua afiada, sua habilidade de conquistar através da conversação, da sua acuidade verbal, das suas respostas ligeiras (...). A fantasia da viciosa e traiçoeira vagina dentada, sempre na defensiva, sempre pronta para enfrentar seu oponente com uma tréplica impressionante, é a fantasia de uma minoria sem poder que se autoafirma por meio da linguagem, não da violência física”.

<sup>84</sup> Para Benhardt (2018), RuPaul faz efetivamente uma paródia da performance de Tyra Banks, de “America’s Next Top Model”, em todos os episódios, “com os julgamentos extra dramáticos e terríveis e brilhantes trocadilhos”, como citamos. Se Tyra atua como uma figura de autoridade a frente da disputa de jovens modelos, tendo uma carreira proeminente na indústria da moda (ela venceu o título de Miss America em 1995, já teve seu trabalho vinculado a gigantes do ramo, como Chanel, Christian Dior, Yves Saint Laurent etc), RuPaul seria o equivalente disso para a arte drag nos Estados Unidos, e a aproximação das duas figuras (Tyra e RuPaul) parece ser fortuita e bastante visível para espectadores de reality shows americanos de competição.



forma feminina”). Há também termos que desqualificam a presença de atributos masculinos na performance de drag queens, como *butch queen* (que significa algo como “drag queen masculinizada”) ou o termo *tucking* (que designa a prática de esconder a genitália masculina para aumentar um efeito de *realness*). Os principais critérios utilizados para peneirar as melhores participantes da competição, segundo RuPaul, são um acrônimo para “cunt” (termo vulgar para vagina): *charisma, uniqueness, nerve e talent* (respectivamente, carisma, singularidade, coragem e talento).

O humor sexual, fortemente enraizado numa cultura gay (HARRIS, 1997), aparece no vocabulário de “RuPaul’s Drag Race” em diversos momentos. Citamos, por exemplo, o uso que se faz dos termos *tops* e *bottoms*, usados para definir as melhores e os piores nos desafios semanais, numa alusão ao papel binário (os melhores são *tops*, mesmo termo usado para designar “ativos”, tendo sua contrapartida exata nos *bottoms*, os “passivos”) desempenhado por homens cisgênero homossexuais no ato sexual com penetração. Atribuir valores negativos aos homossexuais que desempenham um papel passivo na relação sexual é uma prática comum na comunidade LGBT, que denota a presença de certa misoginia no meio.

### 3.4 “Bring back my girls!”: O gênero e o drag em “Drag Race”

Se compreendemos como a arte drag funciona para construir identidades de gênero e estabelece possibilidades discursivas de subvertê-lo e de reiterá-lo (BUTLER, 2001, 2003; hooks, 1992), podemos nos voltar para as formas com as quais o reality show “RuPaul’s Drag Race” opera na construção de identidades de gênero e apresenta perturbações queer e LGBT, observando noções de feminilidade/masculinidade e seus trânsitos trabalhados pelo programa, bem como os discursos do programa em torno de noções da arte drag.

Para compreender como “RuPaul’s Drag Race” constrói identidades de gênero e apresenta perturbações queer e LGBT em articulação com noções de arte drag, é relevante atentar para uma trajetória de legitimação da competição na cultura drag, queer e LGBT (EDGAR, 2011), em que o reality show é entendido como um importante lugar de afirmação e reiteração de práticas e normas destas categorias. Apesar de não haver participação efetiva do público, o programa se relaciona estreitamente com artistas que fazem drag e com espectadores queer e LGBT, de modo a construir um percurso de relevância junto à audiência e às queens participantes.

### 3.4.1 Estratégias de legitimação

Mais do que uma simples competição para avaliar aspectos da qualidade de uma drag queen, o programa tornou-se, ao longo de seus dez anos, uma possibilidade vistosa de emancipação profissional para as artistas do ramo<sup>85</sup>, com o consequente ganho de visibilidade. Além disso, “RuPaul’s Drag Race” estabeleceu-se como um importante lugar de legitimação entre as artistas que ocupam o centro da cultura drag norte-americana. Fenômeno semelhante acontece em outros reality shows de competição (PEREIRA, 2018, p. 71).

Percebemos que o programa, em distintos momentos, investe em narrativas autocentradas, ou seja, sobre a relevância e atuação da própria atração na vida das pessoas. Trata-se de uma das muitas estratégias de legitimação do reality show, de demonstrações de importância e até de certo papel social da criação de RuPaul ao inspirar jovens artistas e servir de bússola para eles, disputando padrões de autenticidade e, em certa medida, de qualidade, além de oferecer mensagens de estímulo.

No primeiro episódio da 10ª temporada (T10E01), ciclo comemorativo e pontuado por auto-homenagens<sup>86</sup>, a drag queen Mayhem Miller ganha grande destaque ao ser reconhecida pelas colegas de elenco no momento de sua entrada na *workroom* (sala de trabalho onde ocorre a maior parte das interações entre as queens) como uma figura famosa na cena californiana. Ao entrar em cena, Mayhem lança a provocativa frase de efeito: “Adivinhem quem finalmente decidiu invadir a festa” (RDR, 2018c)<sup>87</sup>. “Essa é Mayhem?” (RDR, 2018c), pergunta Eureka, uma das participantes. “Essa é a Miss Mayhem Millem, garota!” (RDR, 2018c), responde Monét X Change, outra competidora, animada ante a aguardada participação da famosa drag queen.

Associada a diversas artistas que já passaram por “Drag Race”, Mayhem conta que já se inscreveu para audições em todos os anos em que o programa esteve no ar e viu todas as suas amigas sendo selecionadas antes de sua vez. Instigada por RuPaul a desabafar seus sentimentos, ela é ouvida no *main stage*, quando diz, com a voz embargada: “Estou emocionada. Eu estava tão nervosa... Esperei tanto por isso” (RDR, 2018c)<sup>88</sup>. Prontamente, a edição corta para uma fala do jurado fixo Ross Mathews, que aproveita a ocasião para elogiar

<sup>85</sup> As queens bem sucedidas que passam pelo programa têm a oportunidade de se lançar em turnês mundiais, de chamarem atenção da indústria da moda, do cinema, do teatro, da música e da televisão, dentre várias possibilidades.

<sup>86</sup> Neste episódio, as 14 queens que entram são desafiadas a elaborar *looks* feitos a partir de materiais que valem 99 centavos, disponibilizados pela produção, em referência ao desafio “Drag on a Dime” (algo como “Montadas com um centavo”), que foi o desafio inaugural de “Drag Race”, no T01E01, em 2009.

<sup>87</sup> No original: “Guess who finally decided to crash the party”.

<sup>88</sup> No original: “I am overwhelmed. I was so nervous... I waited so long for this”.

o desempenho da queen no desafio do dia, afirmando que “o universo sabe mais, Mayhem. (...) Este é o seu momento. E este é um belo começo de temporada para você” (RDR, 2018c)<sup>89</sup>.

Mais adiante, após as deliberações de RuPaul com os jurados, Mayhem Miller acaba por ser considerada a vencedora do desafio do dia em um triunfo que coroa não só suas habilidades como designer e costureira, mas toda sua trajetória profissional e artística. Sua reação emocionada aparece em um confessional, em que a drag queen diz: “Ganhei o primeiro desafio da décima temporada de ‘RuPaul’s Drag Race’. Isso é incrível” (RDR, 2018c) (FIGURA 12).

---

<sup>89</sup> No original: “Sometimes, the universe knows better, Mayhem. (...) This is your moment. And this is a great start to this season for you”.

**Figura 12** - Mayhem Miller no T10E01



Nestes quadros, temos acesso à entrada de Mayhem Miller na *workroom* pela primeira vez e a reação de suas colegas, Eureka e Monet X Change, ao vê-la. Também a vemos emocionada ao contar sua história no *main stage* e um plano fechado do jurado Ross Mathews avaliando-a e dando-lhe mensagens de incentivo. Em seguida, temos as reações de Mayhem ao ouvir que é a vencedora do primeiro desafio da temporada, primeiro no *main stage*, depois no confessional.

Na grande final da oitava temporada (T08E10), temos outras declarações que implicam numa relação de confiança das drag queens norte-americanas com o reality show, na época exibido pela LogoTV. No episódio, filmado com pompa no palco de um grande teatro em Los Angeles, as três finalistas apresentam cada uma um número original, cuja letra e coreografia diz respeito a sua personalidade, e são entrevistadas por RuPaul, além de assistirem a vídeos feitos pela família, celebridades etc.

A finalista Bob The Drag Queen, uma das favoritas ao grande prêmio, após performar seu número (em que dubla a canção original “I Don’t Like To Show Off”, preparada pela própria produção do programa, que se trata de uma piada com o jeito extrovertido da queen), tem seu bate-papo com a apresentadora. Àquela altura, ela já tinha concedido uma entrevista ao portal Mic, afirmando que passou a se montar, isto é, a ser uma drag queen, após assistir a “RuPaul’s Drag Race” (O’KEEFFE, 2016). Na grande final, quando RuPaul pergunta a Bob quando foi a primeira vez em que ela ouviu falar da arte drag (FIGURA 13), ela responde que

Eu costumava assistir “To Wong Foo”<sup>90</sup>. Eu via uma ‘glamazona’, uma deusa vinda do céu com uma grande bandeira dos confederados. (...) Eu pensava: ‘Essa vadia está me empolgando’, e eu amava isso. (...) Veja, este é o meu programa favorito. Isso é o que eu sempre achei que deveria estar fazendo a minha vida inteira. Quando eu performava em bares em Nova York, literalmente desviando de garrafas sendo jogadas em mim, eu pensava: ‘Isso não está certo. Há algo melhor para mim.’ (...) E eu enfim achei algo melhor. O nome disso é RuPaul e ela me abençoou (RDR, 2016a)<sup>91</sup>

Mais adiante, Bob The Drag Queen acaba por ser coroada a vencedora da sua temporada, tornando-se a “próxima drag superstar dos EUA”, deixando para trás suas companheiras na grande final (a coreana Kim Chi e a jovem Naomi Smalls), que também eram consideradas “filhas de Drag Race”, isto é, iniciaram suas carreiras como drag queens influenciadas pela competição televisiva. Se Mayhem Miller já tinha uma vistosa carreira como drag queen, sendo uma referência na vida noturna californiana, e ambicionava um lugar em “Drag Race” para validar sua artisticidade, Bob The Drag Queen “nasceu” a partir das referências construída ao longo dos, até então, oito anos em que o programa estava no ar.

---

<sup>90</sup> O filme americano “Para Wong Foo, Obrigado Por Tudo! Julie Newman” (“To Wong Foo, Thanks For Everything! Julie Newman”, 1995) retrata três drag queens numa viagem pelos Estados Unidos e tornou-se um pequeno clássico, ao lado do australiano “Priscila, a Rainha do Deserto” (“The Adventures of Priscilla, Queen of Desert”, 1994). RuPaul faz uma participação no filme.

<sup>91</sup> No original: “I used to watch ‘To Wong Foo’. I saw, like, this, like, glamazonian, like, goddess coming down from the ceiling, wearing a big confederate flag. (...) I was like, ‘This bitch is pushing buttons, girl’, and I loved it. (...) You know, listen, this is my favorite show. This is what I thought I was supposed to be doing my whole life. When I was performing in, like, bars in New York City, dodging beer bottles, literally, I was like, ‘This doesn’t feel right. There’s something bigger coming’. Lo and behold, I found something bigger. Her name is RuPaul and she blessed me”.

**Figura 13**— RuPaul conversa com Bob The Drag Queen na grande final da T10



O mesmo episódio (T08E10), que se trata, afinal, da grande final daquele ciclo, inicia-se de forma apoteótica: numa postura imponente, RuPaul aparece no centro do palco do teatro onde é gravado o episódio, ao lado das vencedoras de todas as temporadas anteriores (T01, T02, T03, T04, AS-T01, T05, T06 e T07) da competição. O grupo de nove drag queens permanece estático, com um olhar fixo numa plateia entusiasmada, enquanto é filmado em diversos ângulos (são feitos ângulos fechados e abertos, há *travellings* rápidos na direção do palco), numa cena que dura pouco mais de um minuto, tudo ao som do que parecem ser trombetas sintéticas. “Por que vocês não tiram uma foto? Vai durar mais tempo” (RDR, 2016a)<sup>92</sup>, provoca RuPaul, com um tom falsamente sério.

Em seguida, RuPaul repara que está faltando alguém no palco e pede a Raja, vencedora da T03, um telefone emprestado. Imediatamente, entra em cena uma pessoa vestida de palhaço, que se posiciona ao lado de Bianca Del Rio, campeã da T06. “Deixa eu te dizer: adorei sua maquiagem!” (RDR, 2016a)<sup>93</sup>, diz Bianca ao palhaço, com um tom sarcástico. Logo depois, RuPaul pede para todo mundo “parar de palhaçada” (RDR, 2016a)<sup>94</sup> e, após saudar a plateia com seu tradicional bordão (“*Gentlemen, start your engines, and may the best woman win!*”), a cena congela numa “fotografia”, a mesma que RuPaul tinha pedido para que fosse tirada, a fim de “eternizar” aquele momento (FIGURA 14).

<sup>92</sup>No original: “Why don’t you take a picture? It will last longer.”

<sup>93</sup>No original: “I just wanna say; I love your makeup!”.

<sup>94</sup>No original: “Enough clowning around!”.

**Figura 14**— "Foto" de RuPaul cercada pelas vencedoras de "Drag Race" na grande final da T10



Na “fotografia”, vemos, da esquerda para a direita, as vencedoras Violet Chachki (T07), Chad Michaels (AS-T01), Bebe Zahara Benet (T01), Raja (T03), a apresentadora RuPaul, Sharon Needles (T04), Jinx Monsoon (T05), Tyra Sanchez (T02) e Bianca Del Rio (T06), ao lado de um palhaço.

Se as trajetórias das drag queens Mayhem Miller e Bob The Drag Queen se inscrevem numa perspectiva de legitimação do programa enquanto espaço validador da arte drag, a pequena cena que descrevemos é uma poderosa afirmação imagética de auto-relevância da competição. A figura de todas as vencedoras anteriores, compondo um panteão de campeãs ao lado da “Mama Ru”, em uma imponência teatral, confere um grau elevado de respeito à história construída pelo percurso de dez anos do reality show<sup>95</sup>. O palhaço se trata de uma das muitas piadas *nonsense* do programa, cuja presença, além de ser uma gozação com Bianca Del Rio (cuja maquiagem é constantemente comparada à de um palhaço por seus traços pesados e escuros), nos atenta para a visão da própria RuPaul sobre a arte drag, que, como veremos adiante, “nunca, nunca se leva muito a sério” (RDR, 2014a)<sup>96</sup>.

Publicações na imprensa também dão conta de estabelecer um grau significativo de impacto e relevância da atuação de “Drag Race” na vida das pessoas, legitimando artisticidades e impulsionando carreiras. De acordo com um artigo publicado no portal

<sup>95</sup> Notamos que as “drag superstars” ali retratadas não estão padronizadas, como em concursos de beleza, mas ostentam seus próprios visuais (Violet Chachki, vencedora da T07, preserva seu estilo burlesco, enquanto Sharon Needles, campeã da T04, permanece “gótica”), o que entendemos como uma exaltação das estéticas individuais das queens, numa demonstração de diversidade no panteão das campeãs.

<sup>96</sup> No original: “And the most important thing of all: drag never, ever take itself too seriously!”. O conselho foi dado pela apresentadora na grande final da sexta temporada (T06E14).

australiano Daily Review e que leva o sugestivo título de “RuPaul’s Drag Race Has Ruined Drag” (“RuPaul’s Drag Race destruiu a arte drag”)<sup>97</sup>, diz-se que

Por mais que a aprovação de um reality show da VH1 provavelmente não deva importar para o que é, no final das contas, um esforço artístico, o fato é que a questão econômica em “RuPaul’s Drag Race” importa bastante. Um cobiçado lugar no programa é, por razões pragmáticas, a única forma de transformar a arte drag em um trabalho produtivo. Você não pode privar ninguém de ser uma drag queen, mas se alguém quiser pagar o aluguel com isso, “Drag Race” é a única maneira de fazê-lo (KELAIDES, 2018, tradução nossa)<sup>98</sup>

Notamos, então, a presença de um incômodo com este lugar centralizador para a construção e validação da arte drag que tornou-se “Drag Race” nos últimos anos, posto que conseguir um “lugar no programa é (...) a única forma de transformar a arte drag em um trabalho produtivo” (KELAIDES, 2018). O programa tensiona a arte drag, afinal, na medida em que se coloca como um lugar tão relevante para a categoria, numa perspectiva de construção de autoridade que consegue viabilizar carreiras, legitimar artisticidades e estabelecer específicos graus de qualidade<sup>99</sup>.

Mas como a competição, numa relação com a audiência e com seus próprios discursos, conseguiu esta façanha? “Drag Race”, entre as suas T01 e T08, era exibido pela LogoTV<sup>100</sup>, um canal na TV a cabo que se definia como um “canal de entretenimento para lésbicas e gays e para qualquer um que goste de um ponto de vista gay. Logo é o canal para a América Gay” (FAQ, apud EDGAR, 2011, p. 134, tradução nossa)<sup>101</sup>. Ser um canal fechado e segmentado implicava, inicialmente, numa audiência restrita, mas também, conforme Edgar (2011, p. 135), numa construção de legitimação e autenticidade do programa junto a um público queer e LGBT. O reality show também é muitas vezes apontado como o primeiro reality show da

<sup>97</sup> O artigo põe “RuPaul’s Drag Race” em uma luz desfavorável ao afirmar que seus efeitos se resumem a “tomar um aspecto da vida noturna da cultura queer e underground e transformá-lo em uma commodity de TV a cabo”. A autora também critica o espaço excessivo tomado pelo programa numa cultura drag, queer e LGBT e as polêmicas declarações públicas de RuPaul sobre a não participação de mulheres cis e transgêneros em sua “Drag Race”.

<sup>98</sup> No original: “While it would seem that the approval of a VH1 reality show probably should not matter to what is ultimately an artistic pursuit, the fact is that the economics of *RuPaul’s Drag Race* matters in a big way. A coveted spot on the show’s lineup is, for all practical purposes, the only way to turn drag into a full-time occupation. You can’t keep anyone from doing drag, but if someone wants to pay rent with drag, *Drag Race* is the only game in town”.

<sup>99</sup> Uma reportagem publicada pelo The New York Times intitulada “Is This The Golden Age Of Drag? Yes. And No” dá conta de mapear o impacto de “Drag Race” na rotina de drag queens em cidades como Nova York e Los Angeles (OLIVER, 2018). Para a publicação, o sucesso do reality show alavancou a carreira de dezenas de artistas do ramo, fomentando uma indústria de nicho (bares, vendas de perucas, maquiagens, camisetas etc), na medida em que forçou drag queens veteranas que jamais passaram por “Drag Race” a repensar suas estratégias de sobrevivência.

<sup>100</sup> As escolhas iniciais da produtora World of Wonders para a exibição de “Drag Race” eram os canais E!, Lifetime e Bravo, mas apenas a LogoTV se interessou em inserir o reality show em sua grade.

<sup>101</sup> No original: “Entertainment programming for lesbians and gays and just about anyone who enjoys a gay point of view. Logo is the channel for Gay America”.



categoria (EDGAR, 2011) e como a maior competição de drag queens do mundo (FOLHA, 2017).

Outros elementos que operam na construção de legitimação e autenticidade do programa são a performance da sua apresentadora, RuPaul, e o emaranhado de referências a atributos da cultura queer, drag e LGBT. Ambos conferem um grau de autoridade na construção dos discursos do programa; cada episódio é permeado por uma onipresença da apresentadora (que, quando não está em cena, tem pôsteres com suas fotos nas paredes da *workroom*, estátuas com a sua imagem etc) e por dezenas de referências à cultura pop, que tão fortemente se relaciona a uma cultura queer, drag e LGBT (“Paris Is Burning” e a tradição dos *balls* são invocados a todo momento, como comentamos.)

RuPaul (nascida RuPaul Andre Charles, em 1960) a todo momento reivindica seu status autoconferido de “supermodel of the world”<sup>102</sup>, evidenciando sua longa e bem sucedida trajetória nos anos 1980, 1990 e 2000, e colocando-se como uma autoridade na arte drag. Se ela que é a responsável por tomar as decisões ao decorrer da competição (como repete em momentos-chave do programa), o programa constantemente a exalta<sup>103</sup> e a aponta como um tipo elevado e ambicionado de qualidade drag.

Em vídeos promocionais, como os feitos para divulgar a T04, por exemplo, vemos RuPaul, caracterizada como uma personagem de *sci-fi* dos anos 1980 (LOGO, 2011), efetivamente “criando” as jovens drag queens que participam do ciclo (FIGURA 15). No vídeo que citamos anteriormente, no qual as drag queens participantes da AS-T03 falam sobre a história da arte drag americana, RuPaul é citada como “a mãe de todas as drag queens” (ALLURE, 2018) e aparece no final da narrativa que concatena fatos marcantes da trajetória da categoria, quase teleologicamente.

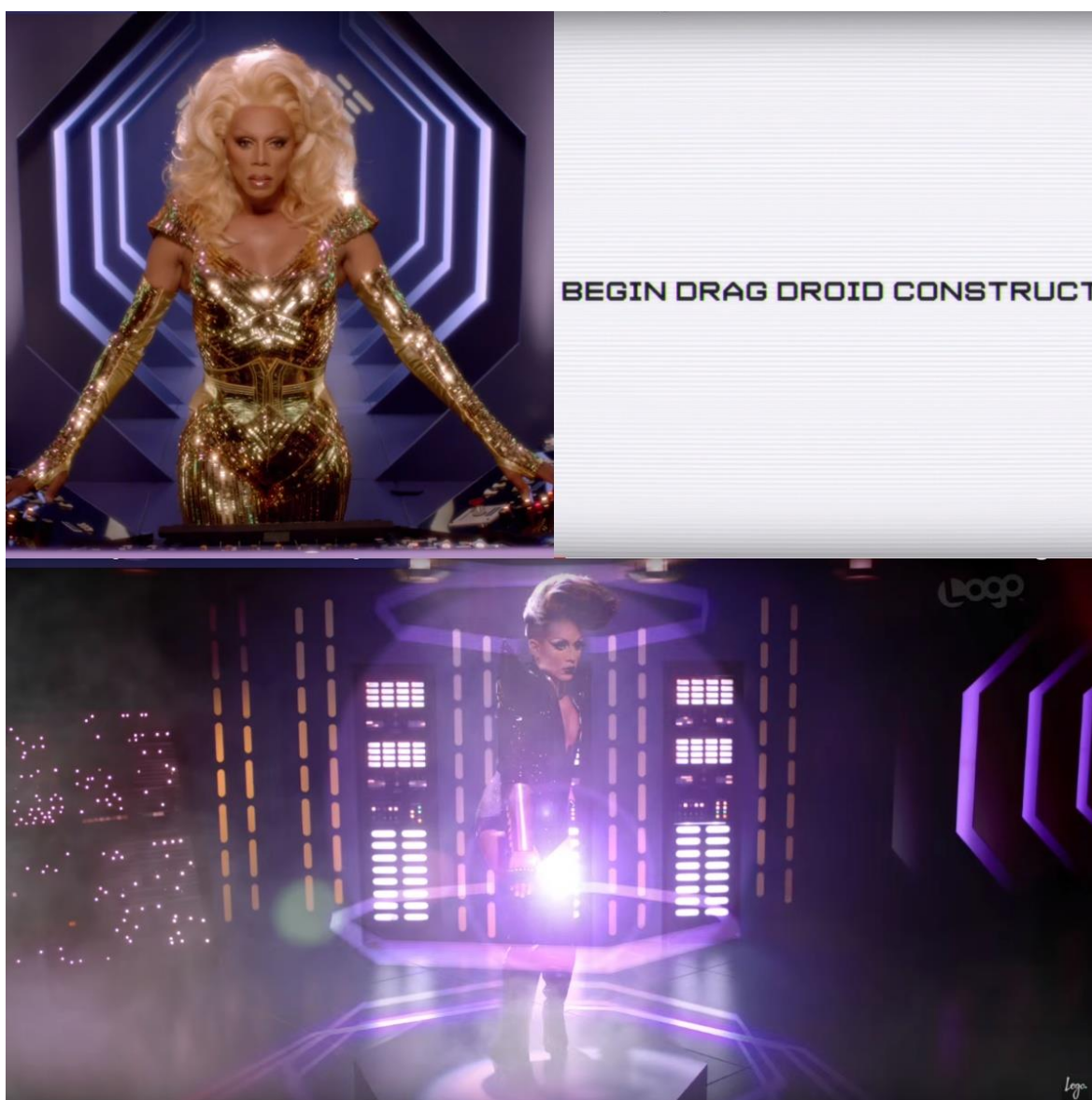
A relação produzida por “Drag Race” com atributos da cultura queer, drag e LGBT se dá a todo momento, desde o primeiro episódio da primeira temporada, quando RuPaul demonstra conhecimento da história da cultura pop e exige o mesmo das queens participantes. No episódio AS-T03E05, por exemplo, em que as competidoras são desafiadas a montar dois visuais inspirados na pop art (o primeiro sendo uma fantasia de lata baseada nas famosas latas de sopa de Andy Warhol e o segundo, um *look* feito à moda disco dos frequentadores da

<sup>102</sup> Referência a seu primeiro grande sucesso, “Supermodel (You Better Work)”, lançado em 1993.

<sup>103</sup> Lembramos, por exemplo, dos desafios “Black Swan: Why It Gotta Be Black?”, no T05E04, em que as queens participam de um espetáculo de dança que conta a história da vida de RuPaul; do “Drag Divas Live”, no AS-T03E02, em que as queens atuam num musical, caracterizadas como grandes divas da música (Dolly Parton, Mariah Carey, Diana Ross etc), numa grande homenagem à RuPaul; e do episódio do “Snatch Game”, no T06E05, no qual as queens desfilam com roupas que homenageiam *looks* famosos já usados por RuPaul.

discoteca Studio 54<sup>104</sup>), RuPaul critica Aja, uma das queens participantes, que, aos 23 anos, se embaralha com as múltiplas referências dos anos 1960, 1970 e 1980, confundindo personagens como Brigitte Bardot e Frances Joli. “Obviamente, você não estava presente durante boa parte da história da humanidade. Mas somos drag queens, é importante conhecer a cultura pop e coisas do tipo. Eu espero que as queens façam um pouco mais de pesquisa” (RDR, 2018b)<sup>105</sup>.

**Figura 15**— RuPaul "constrói" uma drag queen no *trailer* da T04



<sup>104</sup> Clube noturno localizado em Nova York durante 1977 e 1980, que reunia famosos como Andy Warhol, Mick Jagger e Valentino. Nas festas, a entrada costumava ser restrita e as pessoas caprichavam nos seus visuais para chamar atenção, com *looks* extravagantes e coloridos, entrando a cavalo etc. Ver Haden-Guest (2014).

<sup>105</sup>No original: “Obviously, you weren’t here for a lot of history of humans on this planet. But we’re queens. It’s important to know pop culture and things like that. I just expect queens to do a bit more research.”

Nos quadros, RuPaul opera uma espécie de supercomputador futurista e dá início à “construção de androides drags”. Vemos, então, surgirem gradualmente as drag queens que irão fazer parte da T04, como Phi Phi O’hara.

Na entrevista concedida pela apresentadora à *Vulture*, que trouxemos na primeira parte deste capítulo, RuPaul reitera a importância de reverenciar as tradições de práticas culturais de pessoas queer e LGBT, historicamente marginalizadas, em seu programa:

É uma tradição, e os jovens vão entender isso? Eles não têm que fazê-lo tanto assim hoje em dia porque não é como se eles vivessem naquela cultura subterrânea na qual, se você fosse descoberto, teria que fugir da cidade. Eles não precisam mais ter essa linguagem secreta. Mas em “*Drag Race*” nós ainda investimos nisso porque é nosso dever e tradição agir dessa forma, manter essas referências que são como “piscadinhas” que as pessoas que as conhecem vão entender (RUPAUL; JUNG, 2016, tradução nossa)<sup>106</sup>

O domínio de aspectos da cultura pop conferem certa “legitimidade queer” (EDGAR, 2011, p. 135) à competição e vemos isso operando quando RuPaul convoca estas referências para a construção de um ideal de drag queen, que, segundo ela, deve “fazer um pouco mais de pesquisa” na elaboração de seu personagem. A figura da drag queen, tradicionalmente, funciona imbricada numa relação com a cultura pop, referenciando em seus visuais, humor e gestualidades elementos importantes da música, cinema, televisão, literatura e arte contemporânea<sup>107</sup>, e “*Drag Race*” reitera estes valores e significados. Discutiremos as reiterações e rupturas da arte drag promovidas pelo programa na próxima subseção.

Conforme Edgar (2011, p. 136, tradução nossa)<sup>108</sup>, “essas referências agradam os espectadores queer de tal maneira que permite a interpelação tanto das posições legitimadas do programa quanto as deles próprios enquanto membros da audiência”. As referências à cultura pop, queer, drag e LGBT são diversas, mas tem sua pedra fundamental na matriz do documentário “*Paris Is Burning*” e a tradição dos *balls*:

Ao referenciar o filme, RuPaul estabelece um diálogo entre ele e o seu trabalho em “*Drag Race*”. Essa conexão não apenas legitima a *queerness* do programa num histórico *continuum* queer, mas também opera de modo a igualar ambas as produções em termos de valor social (EDGAR, 2011, p. 136)

As referências ao documentário “*Paris Is Burning*” e a tradição dos *balls* são diversas e

<sup>106</sup> No original: “It’s a tradition, and will young people get it? They don’t have to get it as much today because it’s not like this gay underground railroad where if you’re found out, you’ll be run out of town. They don’t need to have that secret language anymore. But on *Drag Race*, we still put it in there because it’s our duty and our tradition to behave that way. To have little *wink wink, nudge nudge* references that people who do know will get it”.

<sup>107</sup> Numa entrevista concedida ao portal do *The Guardian*, a vencedora da T09 Sasha Velour faz um comentário interessante sobre a arte drag que nos ajuda a entender a categoria. Para ela, “a arte drag sempre foi muito intelectual: ela observa o mundo e discute sobre ele de formas auspiciosas, culturalmente, politicamente, filosoficamente” (VELOUR; BROMWICH, 2017).

<sup>108</sup> No original: “These references hail queer viewers in such a way that allows interpellation of both the legitimated positions of the show as well as themselves as audience members”.

vão do uso de termos (*extravaganza*, *shade*, *gagging*), práticas (como a prática do *reading* e dos concursos) e atitude (os valores de liberdade, diversidade e criatividade). Ao menos em um episódio por temporada, por exemplo, as queens são desafiadas a produzir dois ou três *looks* diferentes, obedecendo determinadas temáticas, em provas chamadas de *balls*<sup>109</sup>, em homenagem explícita ao filme.

O uso de referências não se limitam às dimensões artísticas; RuPaul faz questão de inscrever seu programa na história política da arte drag e dos movimentos de emancipação queer e LGBT. Já no início da trajetória do programa (T01E07), num episódio especial de retrospectiva, vemos um breve, mas significativo clipe, no qual a apresentadora comenta acerca da história que, segundo ela, “Drag Race” estaria prestes a fazer ao eleger a próxima drag superstar dos EUA, numa continuação da história da arte drag e da cultura queer e LGBT:

Nossas competidoras sucedem àquelas que vieram antes delas, rainhas que tinham algo especial para compartilhar com o mundo, mesmo quando o mundo não estava pronto para isso. A história delas é a nossa história. Não esqueçam que foi uma drag queen (Marsha P. Johnson) que lançou o primeiro tijolo que iniciou a Revolta de Stonewall e deu ignição ao movimento de liberação gay. Isso mesmo, querida. Se você hoje pode se orgulhar e viver uma vida gay, você tem que agradecer a uma drag queen por isso (RDR, 2009, tradução nossa)<sup>110</sup>

A rememoração de eventos políticos como a participação de drag queens em movimentos de liberação civil, como a Revolta de Stonewall<sup>111</sup>, bem como o uso de referências da cultura pop, queer, drag e LGBT (como, digamos, uma vistosa homenagem musical a Cher no T10E08, a Lady Gaga no T09E01 e a seriados televisivos e à cultura *club kid* no T09E09), o programa encontra meios de construir uma relação de legitimação e autenticidade junto à audiência, bem como moldar novas formas da arte drag.

---

<sup>109</sup> No T10E04, é realizado o “The Last Ball on Earth”, no qual as drag queens preparam visuais com a temática do aquecimento global (em dupla referência à “Paris Is Burning” e às polêmicas declarações antiambientalistas do presidente americano Donald Trump); no T09E11, elas devem produzir *looks* com o tema “The Gayest Ball Ever”, em homenagem ao grupo estadunidense Village People; no T08E08, o desafio leva o nome “RuPaul Book Ball”, no qual as participantes criam roupas a partir de páginas de livros.

<sup>110</sup> No original: “Our contestants stands on the shoulders of those who came before them. Queens who had something special to share with the world, even when the world wasn’t ready to receive it. Their history is our history. Don’t forget it was a drag queen (Marsha P. Johnson) that threw the first brick that started the Stonewall Riots and ignited the gay liberation movement. That’s right honey, if you’re out proud and living the gay life, you have a drag queen to thank for it”.

<sup>111</sup> O episódio é constantemente resgatado em “Drag Race”. Trata-se de um momento marcante na trajetória dos direitos civis de pessoas queer e LGBT nos Estados Unidos, no qual, em junho de 1969, um grupo de frequentadores do bar Stonewall Inn, em Nova York, em maioria membros da comunidade queer e LGBT, manifestou-se pesadamente contra a violência policial. A insurgência abriu caminho para uma série de manifestações similares em outras cidades americanas à época.

### 3.4.2 “Drag Race”, o gênero e a arte drag

Constituindo-se como um espaço “autêntico” e legitimador de artisticidades, “RuPaul’s Drag Race” vem, há dez temporadas regulares e três temporadas especiais, estabelecendo critérios, valores e significados para a arte drag, revendo e reconstruindo noções da categoria num contexto americano por meio de diversas estratégias. Trata-se, afinal, de uma competição, na qual distintos graus de avaliação operam de modo a regular expressões artísticas e disputar reconhecimentos de qualidade. Em distintas análises do programa, autores concordam que “Drag Race” se esforça no caminho de certa normalização da arte drag (EDGAR, 2011; HELLER, 2015; CHACE, 2010; STRINGS; BUI, 2013; MOORE, 2013; ØDEGÅRD, 2016; COLLINS, 2017), mas não exploram a fundo como se dá esse processo, preocupando-se com outras questões, como os embates raciais e de gênero (STRINGS; BUI, 2013; HELLER, 2015), a conceitualização de uma linguística drag (MOORE, 2013) etc.

Por diversas vezes, RuPaul afirma que o que qualifica uma drag queen para ela e para seu programa não é, como no senso comum, o uso de aspectos de feminilidade, mas sim carisma, originalidade, coragem e talento. Na entrevista à *Vulture*, que abordamos neste capítulo, a apresentadora rememora sua própria experiência como *crossdresser* para pensar em uma conceitualização da arte drag:

Eu sempre fiz o que considerava interessante. Sempre fiz o que aticava minhas fantasias. Parecer-me como uma mulher nunca foi um critério para mim. O critério era apenas fazer drag. E a arte drag não é específica quanto ao gênero. A arte drag é apenas a arte drag. É o exagero (RUPAUL; JUNG, 2016, tradução nossa)<sup>112</sup>

Em “Drag Race”, no entanto, há critérios que se relacionam aos aspectos da feminilidade (que observaremos com mais atenção adiante) e outros padrões que colaboram na construção de determinados graus de legitimidade para uma drag queen. Embora seja tentador concordar com uma formulação abrangente e libertária da arte drag, percebemos certas limitações, constrangimentos e critérios normalizantes da categoria ao longo da competição, na forma de julgamentos, tempo de tela para cada competidora, definições de tipos de personagens (vilãs, heroínas, alívios cômicos etc) e mesmo em interações entre as queens participantes.

Lembramos, por exemplo, da rivalidade surgida entre duas participantes da T08, o ciclo que citamos recentemente, no qual Bob The Drag Queen foi coroada campeã. Por volta

---

<sup>112</sup> No original: “I always did what I thought was interesting. I always just did what caught my fantasy. Looking like a woman, that was never the criteria for me. It was always to do drag. And drag is not gender-specific. Drag is just drag. It’s exaggeration.”

da finalização da temporada (T08E07 e T08E08), as competidoras Derrick Barry e Naomi Smalls passam a trocar farpas e a discutir questões envolvendo o trabalho de maquiagem característico de drag queens, tornando visíveis certos embates sobre a arte drag dentro do programa.

Na *runway* do T08E07, cujo tema era “black and white realness” (as queens deviam usar maquiagem cinza em todo corpo, vestindo-se com roupas também acinzentadas, como se estivessem num filme em preto e branco), Derrick é criticada por sua maquiagem facial um tanto simples e previsível pelo jurado fixo Carson Kressley: “Não nos dê o mesmo tipo de maquiagem bonitinha. Mostre-nos alguma coisa completamente diferente” (RDR, 2016b)<sup>113</sup>. Acostumada a referenciar Britney Spears em seus visuais, Derrick usa uma maquiagem leve, fazendo pouco mais que ressaltar seus traços naturais ao invés de pintar um novo rosto (exagerando o tamanho dos lábios, desenhando uma nova sobrancelha etc), como a maioria das drag queens do programa fazem.

Naomi Smalls, por outro lado, assume uma postura estética oposta: através da maquiagem, ela redimensiona os traços do próprio rosto, trazendo um novo formato para a boca, contornando o rosto, desenhando uma sobrancelha grossa, alta e exagerada etc, e é constantemente louvada por isso. Logo no início do T08E08, ela confronta Derrick Barry, afirmando que a crítica do jurado Carson Kressley é acertada, na medida em que “há definitivamente um padrão de beleza quando se trata da arte drag; um espacate impressionante não parece tão impressionante se você estiver uma bagunça” (RDR, 2016b)<sup>114</sup>.

Mais adiante no episódio, a queen continua criticando sua colega, ao afirmar num confessional que “Derrick se maquia como uma mulher de verdade se maquiaria, e isso não é drag” (RDR, 2016b)<sup>115</sup>. A sócia de Britney Spears, numa interação direta com Naomi, reage: “Por que eu mudaria minha maquiagem se meu trabalho é justamente imitar Britney Spears?” (RDR, 2016b)<sup>116</sup>, no que ouve: “Eu não disse que sua maquiagem não é boa; disse que não é drag” (RDR, 2016b)<sup>117</sup>. Para Naomi, Derrick não é exatamente uma drag queen, mas uma “female impersonator” (o que se aproxima, em certa medida, de uma noção latina de transformista)<sup>118</sup>.

<sup>113</sup>No original: “Don't give us the same old kind of pretty makeup. Just show us something completely different”.

<sup>114</sup>No original: “There's definitely a beauty standard when it comes to drag. You could be doing an amazing death drop, but it's not gonna be as impressive if you look a fuckin' busted mess”.

<sup>115</sup>No original: “Derrick paints like a real woman would paint, and that's not drag”.

<sup>116</sup>No original: “Why would I change my makeup when I impersonate Britney Spears for a living?”.

<sup>117</sup>No original: “I didn't say your makeup is not good; it's just not drag!”.

<sup>118</sup>Os comentários de Naomi Smalls são endossados pela crítica de nicho. Na *review* da Vulture do episódio, é dito que “é isso de que se trata a arte drag: criar personagens interessantes, visuais e maquiagens que levam as

Durante todo o episódio, Derrick e Naomi discutem severamente, a todo momento trocando indiretas e críticas quanto ao drag produzido por cada uma. Eventualmente, porém, as duas acabam por deixar suas rusgas de lado e Naomi tenta ajudar sua colega a desenhar novas sobrancelhas, como rege o “padrão de beleza que existe quando se trata da arte drag” (RDR, 2016b), num momento em que Derrick decide mudar sua estética para agradar os jurados e se adequar no que esperam dela.

O episódio é um dos famosos *balls*; nele, especificamente, as queens são desafiadas a produzir visuais feitos a partir de páginas livros na categoria “Autobiographical Eleganza Extravaganza” e desfilarem com outros dois *looks* trazidos de casa que façam referência às suas infâncias e às suas mães. Na *runway*, Derrick Barry aparece com um discreto corset multicolorido, fazendo referência às vestimentas das *showgirls* de Las Vegas (FIGURA 16), enquanto Naomi Smalls se apresenta com um “party dress” bufante que traz uma silhueta incomum e inovadora dentro dos seus próprios padrões (FIGURA 17).

A resposta dos jurados é negativa para Derrick e positiva para Naomi. A segunda ouve do jurado Ross Mathews que “parece que você poderia usar isso em um tapete vermelho. Eu adoro o quanto seu visual é exagerado. Para mim, isso é drag” (RDR, 2016b)<sup>119</sup>. Embora a vitória do desafio caia nas mãos da sul-coreana Kim Chi, que traz referências à sua cultura em um *look* sofisticadamente elaborado, Naomi Smalls é exaltada por todo o júri, contrastando com as críticas recebidas por Derrick Barry, que ouve da jurada Michelle Visage que “foi uma noite muito, muito ruim para Derrick. Ela tinha duas linhas de blush, em vez de contornar e espalhar. Isso é uma competição de drag queens. Traga novas dimensões!” (RDR, 2016b)<sup>120</sup>.

---

peçoas a um lugar que não é possível dentro de limitações usuais de gênero. É nisso que Derrick falha. Ela tenta ser uma mulher quando a arte drag é muito mais que isso” (MOYLAN, 2016).

<sup>119</sup> No original: “Looks like you could wear it on a red carpet. I love that it’s so exaggerated. To me, that is drag”.

<sup>120</sup> No original: “I was a bad, bad night in general for Derrick. She had, like, two lines for blush instead of being contoured and buffed out. This is a drag competition. Come dimensional!”.

**Figura 16**– Derrick Barry se apresenta no *main stage*



**Figura 17** – Naomi Smalls em seu desfile no *main stage*



Percebemos, nestes episódios, momentos de perturbação na perspectiva da performance e performatividade de gênero de Butler (2001, 2003): não basta parecer-se com a figura feminina tradicional, mas elevar esteticamente expressões da feminilidade. A *realness* (o efeito de ‘realismo’) é aqui revisada, na medida em que passa a significar mais do que um processo de assemelhação ou mesmo passabilidade (termo usado para designar o sucesso de corpos marginais ao integrarem seus corpos numa perspectiva hegemônica), abrangendo exageros e provocações estéticas que produzem, em si, novos padrões e, conseqüentemente, novas regulações.



Por meio dos julgamentos e das interações entre as participantes, notamos percepções e construções de drag que fundamentalmente inscrevem a categoria em definições específicas: mais do que uma atitude drag, há ideais estéticos em disputa. Para o programa, a drag queen é exagerada (RDR, 2016b), a drag queen deve trazer novas dimensões ao próprio rosto (RDR, 2016b) etc.

Se, para os padrões de drag queens em “Drag Race”, Derrick peca pela simplicidade e previsibilidade em seus visuais, o oposto acontece com Milk, queen participante da T06 que se define como uma “*club kid*, uma performer conceitual” (RDR, 2014b)<sup>121</sup> e que recebe críticas duras tanto dos jurados quanto das suas colegas quanto ao seu estilo ambíguo, exagerado e cartunesco. Se na T08 Derrick Barry ambiciona um nível razoável de *realness*, de aproximação à figura feminina com o propósito de igualar-se esteticamente à imagem de Britney Spears, na T06 Milk sofre ao adotar uma postura estética totalmente diferente.

Logo em sua primeira aparição, no T06E02, ao conhecer suas colegas de competição, vemos um confessional da drag queen Trinity K. Bonet, que diz que “quando Milk entrou, parecia que tinha fugido do circo” (RDR, 2014b)<sup>122</sup>. Na ocasião, Milk está com uma fantasia de toureiro espanhol e com uma maquiagem cartunesca (FIGURA 18). Embora se apresente com uma vestimenta dramática e elaborada, bem como uma maquiagem forte que aumenta as proporções do seu rosto, Trinity compara-se à Beyoncé e é constantemente elogiada pelos juízes quanto à sua aparência, que concilia glamour, exagero e feminilidade. Ao conversar com as outras participantes e explicar sua estética, Milk diz, expondo sua visão da arte drag: “Somos todas um monte de palhaços, não é verdade?” (RDR, 2014b)<sup>123</sup>, no que Trinity K. Bonet reage secamente.

O desafio principal do episódio se trata de criar um “life at the party high fashion couture” (RDR, 2014b), isto é, um *look* de festa que pareça com alta costura. Cada queen recebe uma caixa com materiais temáticos, ficando Trinity com a missão de produzir um visual com o tema “princess party” (remetendo à “realeza”) e Milk, “toga party” (remetendo às vestimentas utilizadas por gregos e romanos na Antiguidade). Quando RuPaul passeia pela *workroom* para ajudar as participantes e observar o estúdio que elas estão no processo criativo, a apresentadora se mostra incrédula quanto às ideias de Milk para o desafio.

Na interação, Milk se descreve como “grande, assustadora, louca e medonha” (RDR,

---

<sup>121</sup> No original: “Milk is a club kid, a very conceptual performer”.

<sup>122</sup> No original: “Milk walked in the room in like she was into circus”.

<sup>123</sup> No original: “We’re all a bunch of clowns, aren’t we?”.

2014b)<sup>124</sup> e é questionada por RuPaul sobre a possibilidade de conciliar “seu estilo *campy* com alta costura” (RDR, 2014b)<sup>125</sup>. Ela expõe que pretende usar calças no seu desfile. A apresentadora diz: “essa é uma competição muito séria e você vai passar por uma avaliação pesada” (RDR, 2014b)<sup>126</sup>. Milk, no entanto, não se intimida e afirma: “Eu quero que a minha primeira impressão seja algo bem ao estilo de Milk. Eu vou usar calças, sim!” (RDR, 2014b)<sup>127</sup>. A narrativa dramática aqui nos dá a entender que a participante está tomando uma decisão arriscada e nos põe em dúvida quanto ao sucesso da empreitada de Milk, cuja estética talvez seja mesmo muito distante dos padrões de alta costura que RuPaul quer que as queens absorvam.

Posteriormente, vemos a drag queen Bianca Del Rio questionando Milk acerca de suas ideias para a *runway*. Mesmo fazendo uso de uma maquiagem que remete às expressões de um palhaço (com olhos muito escuros e lábios de grandes proporções), a artista usa vestidos longos bem acinturados e elegantes. Na interação, Bianca, uma queen experiente de destaque na comédia em Nova York, alerta Milk que usar calças brancas poderia deixar seu pênis em evidência, o que representaria um risco, uma vez que a prática do *tucking* (isto é, esconder a genitália) costuma ser a norma entre as drag queens do programa. Milk não responde ao comentário, dizendo, para o choque de Bianca, que também pretende aparecer com o peito desnudo e com pelo facial. A drag queen veterana critica a postura da sua colega num confessional: “Sério, rainha? Eu passei a manhã toda depilando a minha própria barba!” (RDR, 2014b)<sup>128</sup>. Em outro confessional, Milk reafirma suas escolhas: “É claro que eu vou ser criticada por usar uma barba. Não ligo para o que elas pensam do meu visual, elas que se danem!” (RDR, 2014b)<sup>129</sup>.

Na *runway*, tanto Trinity K. Bonet quanto Bianca Del Rio são elogiadas por seus modelos bem trabalhados, esta última vencendo o desafio do dia. No momento em que os jurados se concentram nas críticas à Milk, a queen lembra mais uma vez que nunca vai se encaixar entre “as drag queens glamourosas, então por que não me sobressair?” (RDR, 2014b)<sup>130</sup>, e, surpreendentemente, não recebe reações negativas do júri. Na apresentação, Milk cumpre com sua palavra e desfila com um calça branca e folgada, com um grande véu que

<sup>124</sup> No original: “She is big and scary, freaky and creepy”.

<sup>125</sup> No original: “So, your campy aesthetics, how are you gonna meet with high fashion?”.

<sup>126</sup> No original: “Listen, I just gotta tell you, you’re up against a lot of competition and you’re gonna be under a lot of scrutine”.

<sup>127</sup> No original: “I really want that my first impression to be something very Milk. I’m still doing paints!”.

<sup>128</sup> No original: “Really, queen? I spent all the fucking morning shaving mine off!”.

<sup>129</sup> No original: “Of course I’m getting weird looks for throwing out on a beard. I don’t care what they think of my look, screw‘em!”.

<sup>130</sup> No original: “I know I’m not gonna ever fit in with these glamorous queens, so why don’t you stand out?”.

cobre seu torso sem encheimentos que lhe deem proporções femininas clássicas, com uma grande flor no topo da cabeça e uma barba branca sob seu queixo (FIGURA 19). Ela descreve seu *look* dizendo que se trata de uma “hermafrodita *realness*” (RDR, 2014b).

O jurado fixo Santino Rice diz: “Você poderia ter deixado a barba de lado, pois todo o resto está maravilhoso. Parece que você saiu diretamente de uma revista de moda” (RDR, 2014b)<sup>131</sup>. No momento das deliberações, o mesmo volta a elogiar o visual de Milk, mas ressalta que espera que ela seja capaz de criar visuais mais femininos quando necessário” (RDR, 2014b)<sup>132</sup>. A jurada fixa Michelle Visage, com pouco entusiasmo, afirma que “é preciso coragem para aparecer de barba” (RDR, 2014b)<sup>133</sup>.

A saga de Milk continua no T06E05, quando as competidoras desfilam em uma homenagem aos *looks* icônicos de RuPaul. A jovem drag queen decide por não usar um vestido clássico da apresentadora, mas incorporar o estilo que ela adota quando não está montada, com seus ternos apertados (FIGURA 20). A jurada Michelle Visage lhe fornece uma reação ambígua: “Parte de mim está extremamente ofendida por você ter desfilado de calças. Parte de mim acha genial porque é RuPaul” (RDR, 2014b)<sup>134</sup>. O jurado Santino Rice, contudo, intervém, dizendo que “o que teria me chocado seria se você tivesse feito algo glamoroso porque ainda não a vimos desse modo” (RDR, 2014b)<sup>135</sup>.

A queen reage, afirmando que normalizar seu visual seria trair a si mesma: “Sinto que se usasse esses lindos vestidos e esses lindos cabelos, me destacaria pelos motivos errados” (RDR, 2014b)<sup>136</sup>. A própria RuPaul, no entanto, afirma que “adoraria vê-la como uma *glamazon*. É difícil se apaixonar por alguém que não mostra essa vulnerabilidade que você teme” (RDR, 2014b)<sup>137</sup>. Nas deliberações, o jurado Santino Rice confessa que considera que Milk tenha feito uma “má escolha ao vir de RuPaul-homem. Estamos aqui para ver os diferentes lados de uma drag queen” (RDR, 2014b)<sup>138</sup>. Por fim, Milk acaba sobrevivendo ao desafio do dia (o “Snatch Game”), sendo eliminada no T06E06, ao fracassar na gravação de

---

<sup>131</sup> No original: “You probably could have left off the beard, because, really, the whole assemble looks like a million dollars. Really like a fashion illustration just turned off the page”.

<sup>132</sup> No original: “Hopefully Milk will be able to make the look more feminine when we asked her”.

<sup>133</sup> No original: “If that said, I thought it was a balsy move to come out with a beard”.

<sup>134</sup> No original: “Part of me, Milk, is extremely offended that you would come out on the runway in paints. Part of me thinks it’s genius because it’s RuPaul”.

<sup>135</sup> No original: “What would you shock me is if you had come out here and done something so amazingly glam, ‘cause we really haven’t you seen you like that”.

<sup>136</sup> No original: “Honestly, sometimes I do feel that if I would put on beautiful dress like these girls and beautiful hair like them, I would stand out for the wrong reasons”.

<sup>137</sup> No original: “I’d love to see you as a glamazon. It’s hard to fall in love with someone who doesn’t show that vulnerability that you’re afraid of”.

<sup>138</sup> No original: “I think she did a really poor choice being boy-Ru because we’re here to see all different sizes of a queen”.

um clipe de hip-hop inspirado em grupos femininos do gênero da década de 1990 e em não desfilarem com um *look* considerado polido para o júri.

**Figura 18**— Milk se apresenta na *workroom* com um visual cartunesco



Num visual cartunesco que referencia os toureiros hispânicos, Milk entra em contato pela primeira vez com suas colegas de elenco, quase todas em *looks* glamorosos e hiperfemininos.

**Figura 19**— Milk destaca-se no *main stage* com seu *look* ousado



À esquerda de Milk, vemos as drag queens Joslyn Fox e Courtney Act em visuais bem mais femininos e tradicionais num ponto de vista drag. Milk, por outro lado, desestabiliza as avaliações dos jurados ao aparecer com um visual de difícil definição e com o uso de elementos da masculinidade e feminilidade hegemônicas.

**Figura 20**— Milk desfila vestida de RuPaul desmontada



No desfile de todas as queens, no T06E05, em que elas homenageiam visuais célebres de RuPaul, são exibidas, ao lado dos desfiles, imagens dos visuais que estão sendo referenciados. No caso de Milk, vemos, à esquerda, a figura de uma RuPaul desmontada, em seus trajes ditos masculinos. É desta forma com a qual RuPaul se apresenta na *workroom* e em determinados ambientes sociais. Milk é a única que opta por desfilarm desta forma, já que quase todas as outras competidoras se apresentam na *runway* com os tradicionais vestidos longos da apresentadora.

A história de Milk, a quem usar barbas e calças foi um grande ato de ruptura, não seria possível em um mundo sem normas rígidas de performance e performatividade de gênero (BUTLER, 2001, 2003). Além disso, percebem-se pontos de fragilidade na construção de uma masculinidade gay (HARRIS, 1997), intransigente quanto a construções como a estetização de aspectos de uma masculinidade hegemônica no corpo de uma drag queen.

Elevando provocações de sexo e gênero, Milk, ao ir de encontro com padrões drag do programa, vai além de aspectos ditos como “androginia”, incorporando figuras quase inteiramente masculinas hegemonicamente e “decorando” o corpo masculino, numa transgressão de normas de performatividade de gênero e de padrões produzidos por “Drag Race”. A dificuldade em avaliá-la (os jurados não são categóricos quanto às suas performances, limitando-se às críticas ambíguas) revela o mal estar gerado por suas decisões estéticas, que perturbam mesmo as noções mais atualizadas da categoria no programa.

A saga de Milk remete a uma breve fala de RuPaul no T07E10, no qual, quando a apresentadora explica o desafio principal do episódio e o tema da *runway*, afirma que “pela primeira vez na história, vocês irão desfilarm metade homem, metade queen drag” (RDR,

2017)<sup>139</sup> e surge na pequena televisão presente na *workroom* uma imagem ilustrativa do que elas devem fazer (FIGURA 21). O episódio não gera maiores debates acerca da mistura entre aspectos de masculinidade e feminilidade (os jurados são brandos e se atêm a avaliar o “lado feminino” das drag queens e não há grandes conflitos a respeito), mas é curioso notar como, para RuPaul, o oposto de “homem” não é seu imediato discursivo, “mulher”, mas “queen drag”, numa demonstração do que ela entende como a produção performática da arte drag<sup>140</sup>. Tampouco a noção de drag king é expressa aqui: para RuPaul, a masculinidade não pode ser explorada artisticamente como a feminilidade no corpo das drag queens.

Através destas histórias contadas em distintos momentos em “Drag Race”, notamos como operam certos mecanismos de normalização e de estabelecimento de padrões e disputas em torno de certa autenticidade no que diz respeito à arte drag. Percebemos a presença de constrangimentos que impossibilitam que uma drag queen incorpore demasiadamente atributos de feminilidade (como no caso de Derrick Barry) ou que transgrida demasiadamente estandartes de feminilidade conjugados com glamour, beleza e sofisticação (como no caso de Milk).

Embora concordamos que o panteão de vencedoras de “Drag Race” seja diverso e representativo quanto a diversas faces da arte drag<sup>141</sup> (RUPAUL; JUNG, 2016), percebemos que a competição se esforça, ciclo após ciclo, de modo a testar as queens no que concerne a aspectos de polidez, versatilidade e adaptabilidade. Notamos como, por exemplo, os jurados elogiam a coragem das participantes diante de certas expressões de ousadia (como usar uma barba no primeiro desfile da temporada), mas os cumprimentos vêm acompanhados de novos

<sup>139</sup> No original: “For the first time in Drag Race herstory, you’ll be half man, half queen drag”.

<sup>140</sup> A participação de homens cisgênero heterossexuais, aliás, surge regularmente em “Drag Race” em episódios voltados para desafios de *makeover*, isto é, de transformação. Nestes desafios, cada participante deve transformar um homem convidado em uma drag queen de sua mesma “família drag”, ressaltando “traços familiares” (maquiagem semelhante, cabelos parecidos, vestuários relacionados etc). No T04E10, no desafio sugestivamente chamado de “Dads I’d Like to Frock”, por exemplo, as queens são designadas para transformar em drag queens homens másculos de meia idade, alguns com passagens pelo Exército; no T06E10, as queens transformam esportistas profissionais (um deles, desconfortável na pele de uma drag queen, chega a vomitar no *main stage*). Nestes episódios, o conflito entre distintas masculinidades se dá pelo desacordo de referências, mas tudo é eventualmente conciliado por meio da troca de experiências entre queens e convidados. Em geral, as competidoras aparecem ensinando aos convidados a respeito de elementos da arte drag, ensinando-os a se portar como uma “autêntica” drag queen (andar de saltos, esconder o pênis e revestir o corpo com enchimento de espuma é parte quase obrigatória do processo) e fornecendo pontos de disputa de autenticidade e legitimidade em relação à arte drag para o programa.

<sup>141</sup> As vencedoras das últimas temporadas (T06, T07, T08, AS-T02, T09, AS-T03) são, respectivamente: Bianca Del Rio, comediante de insulto de ascendência cubana e hondurenha, com maquiagem que remete à estética de palhaço; Violet Chachki, drag queen de referências burlescas e *high fashion*; Bob The Drag Queen, que se destaca na comédia de stand up; Alaska Thunderfuck 5000, drag queen com uma bem sucedida trajetória musical, que utiliza um humor *nonsense*; Sasha Velour, artista novaiorquina famosa por suas experimentações estéticas, que alinham discussão de gênero, referências da arte contemporânea e o uso de um humor cerebral; e Trixie Mattel, que tem uma maquiagem que faz com que ela seja uma espécie de “Barbie drag” elevada a um tom absurdo e que apresenta programas na TV como comediante, além de atuar como cantora country.

desafios (“mostre-nos agora algo totalmente diferente”), em geral desafios que permitam testar graus de flexibilidade e palatabilidade artísticas.

**Figura 21**— Imagem de RuPaul metade drag queen, metade homem



O programa se implica num esforço em regular padrões de possibilitar não só até onde vão as provocações drag, mas também quem pode produzir estas provocações. Neste ponto, é importante mencionar a polêmica em torno da participação de mulheres cisgênero e transexuais na competição, formalmente interditas de fazer parte de “Drag Race” como competidoras (elas ocupam o painel de jurados ou de mentoras ocasionais, mas nunca de queens participantes). Apesar da T09 ter sido a primeira na qual uma drag queen (Peppermint) tenha revelado sua transexualidade dentro do próprio reality show<sup>142</sup>, declarações de RuPaul à imprensa revelaram a inflexibilidade do programa em relação à aceitação destas pessoas, tornando visíveis rugas dentro da comunidade queer e LGBT.

Em uma entrevista ao *The Guardian*, RuPaul reitera noções da arte drag expressas em seu programa, ao afirmar que a arte drag não se trata de simplesmente “homens vestindo roupas femininas”, mas de “representar as ideias sintéticas da nossa cultura quanto à feminilidade” (RUPAUL; AITKENHEAD, 2018). No entanto, para ela, quando uma mulher

<sup>142</sup> Outras participantes, como Carmen Carrera (T03), Jiggly Caliente (T04), Monica Beverly Hills (T05) e Gia Gunn (T06), se revelaram mulheres trans depois de suas aparições em “Drag Race”. Peppermint (T09) foi a única que o fez durante as gravações do programa e a única que chegou às finais, tendo ficado em segundo lugar, perdendo a coroa para Sasha Velour.

cisgênero se propõe a fazer drag,

A arte drag perde sua noção de ironia quando não são homens por trás disso, pois, no seu cerne, trata-se uma afirmação social e de uma grande “foda-se” à cultura dominada pela masculinidade. Então, para homens fazendo-o, é bastante revolucionário porque é uma rejeição real da masculinidade (RUPAUL; AITKENHEAD, 2018, tradução nossa)<sup>143</sup>

RuPaul ressalta que, durante as gravações da nona temporada de “Drag Race”, a drag queen Peppermint ainda não tinha implantado seios ou passado por demais interferências cirúrgicas ou hormonais<sup>144</sup>, o que mudou sua avaliação quanto a participação da artista novaiorquina na atração. “Você pode se identificar como uma mulher e dizer que está passando por uma transição, mas isso muda quando seu corpo se altera. (...) Muda todo o conceito do que estamos fazendo” (RUPAUL; AITKENHEAD, 2018, tradução nossa). A centralidade do corpo na expressão da identidade trans (YU, 2018, p. 109) aparece aqui como um fator definidor para a aptidão para o programa.

Na entrevista que a apresentadora de “Drag Race” concedeu à *Vulture* (RUPAUL; JUNG, 2016), que trouxemos anteriormente, ela coloca ainda as expressões trans e drag como antagonistas. Ao ser questionada sobre a possibilidade de participação de mulheres trans na competição, RuPaul diz que

São ambos temas atuais, mas totalmente opostos. Nós [*drag queens*] zombamos da identidade. Elas [*pessoas trans*] levam a identidade muito a sério. Então são pontos opostos de extremidades (RUPAUL; JUNG, 2016, tradução nossa)<sup>145</sup>

A apresentadora conjuga, de forma radical, seu próprio entendimento de drag como algo que “nunca, nunca se leva a sério demais” (RDR, 2014a), afastando-o das sensibilidades trans, que, segundo ela, falham ao se apegar demasiadamente às próprias identidades. A interdição de um grupo inteiro de pessoas no programa reitera, paradoxalmente, um protagonismo na participação masculina em ambientes e produtos culturais queer e LGBT, além de restringir possibilidades de expressões drag, que se afastam dos ideais de liberdade e diversidade anteriormente prometidos.

As declarações de RuPaul também entram em forte disputa com questões que concernem a certa “natureza” tanto da arte drag quanto das expressões trans. Mesmo que a arte drag se trate de “zombar da identidade” (uma definição com a qual simpatizamos, afinal), não há nada na categoria que a afaste violentamente de possibilidades transgressoras

<sup>143</sup> No original: “Drag loses its sense of danger and its sense of irony once it’s not men doing it, because at its core it’s a social statement and a big f-you to male-dominated culture. So for men to do it, it’s really punk rock, because it’s a real rejection of masculinity”.

<sup>144</sup> Ao contrário do que dá a entender a fala de RuPaul, as expressões trans não se limitam a intervenções corporais radicais como as mencionadas. Ver Vegueiro (2015) e Yu (2018).

<sup>145</sup> No original: “It’s so topical, but they’re complete opposites. We mock identity. They take identity very seriously. So it’s the complete opposite ends of the scale”.



mobilizadas por pessoas trans. Se a arte drag revela o caráter arbitrário do gênero (BUTLER, 2003), as expressões trans encontram lugares de transgredi-lo, revisá-lo, refazê-lo: há como *ser trans e fazer drag*, sem prejuízos estéticos e políticos para as partes.

Além disso, parece-nos difícil não situar a arte drag como um importante fator de constituição de identidades, estando a categoria inscrita historicamente numa sensibilidade gay (HARRIS, 1997). A figura da drag queen, afinal, diz respeito a valores e significados sociais caros a uma cultura gay; há aspectos de construção de identidades que não serão zombados, mas reverenciados (as grandes divas, a Era de Ouro de Hollywood, certos ideais de *realness*). A isso soma-se a intensa participação de mulheres cisgênero e de pessoas queer e trans no desenvolvimento da arte drag (HALBERSTAM, 1998; HOBSON, 2013; DOUGUERTY, 2017), algo inclusive retratado na matriz de “Paris Is Burning”. Sendo o drag sobretudo uma prática artística, tanto homens cisgênero e trans quanto mulheres cisgênero e trans, além de pessoas queer, realizam relevantes contribuições junto à categoria, operando de modo a desnudar questões hegemônicas de expressão de gênero e disputando sentidos do que é drag.

Na grande final da mesma T06 que pontuou a trajetória de Milk e suas angústias quanto aos padrões de drag que ela não atendia, temos uma curta entrevista que RuPaul faz com ela e assistimos a um clipe em que a apresentadora apresenta seu discurso sobre o que é drag e, portanto, o que o programa entende por drag à altura. Na ocasião (T06E14), lembramos os principais momentos da temporada, temos as tradicionais mensagens das famílias e de celebridades etc.

A cena ocorre no último episódio da temporada, gravado no palco de um teatro ao modo das grandes premiações, quando vemos uma Milk finalmente glamorosa (FIGURA 22), com um grande cabelo loiro, um vestido longo com paetês, uma maquiagem suave no rosto, embora com o côncavo escurecido e as sobrancelhas erguidas, como rege certo padrão drag. Nada é falado sobre a narrativa que marcou a participação da drag queen na competição (sua relação adversa ao estilo predominante da arte drag no programa, seus conflitos entre exercer sua individualidade e se adequar ao que era pedido pelos jurados e colegas de elenco); RuPaul somente a questiona acerca de temas mais brandos, como seus projetos após a eliminação e o fato dela ser a participante mais atraente desmontada e a atenção que isso despertava junto aos fãs<sup>146</sup>.

---

<sup>146</sup> Em sua carreira pós-“Drag Race”, Milk tornou-se um bem sucedido modelo de grandes marcas na indústria da moda, como Marc Jacobs, em 2016, e Vivienne Westworld, em 2018, e foi recentemente anunciado como o

**Figura 22**— Milk surge glamorosa na grande final da T06



Pouco depois, RuPaul nos convida a aprender sobre os valores e significados da arte drag, uma vez que

De damas barbadas a sereias, de *club kids* a queens de concurso. (...) O que é drag? Drag é *underground* e exagerado. Drag é político e politicamente incorreto. Drag é cafona e requintado. Drag é *punk* e *mainstream*. Drag é uma comédia e pode iniciar uma revolução. Drag é nunca ter que pedir desculpa porque drag é uma questão de ser aquilo que você quiser (RDR, 2014a)<sup>147</sup>

Enquanto ouvimos essa fala, vemos uma sequência de imagens de drag queens famosas (ou de artistas que fizeram drag pontualmente) de grande expressão (FIGURA 23), como a atriz Divine (famosa por seus filmes de comédia absurda e surreal com John Walters), Tim Curry (que viveu o Dr. Frank ‘N Furter no filme “The Rocky Horror Picture Show”, de 1975), Marsha P. Johnson (drag queen transexual que ajudou a incitar a Rebelião de Stonewall, em 1969), John Cameron Mitchell (que dirigiu e estrelou no papel principal do filme “Hedwig and the Angry Inch”, de 2001), Conchita Wurst (drag queen barbada que venceu o concurso Eurovision em 2014), a própria RuPaul (que aparece numa fotografia

---

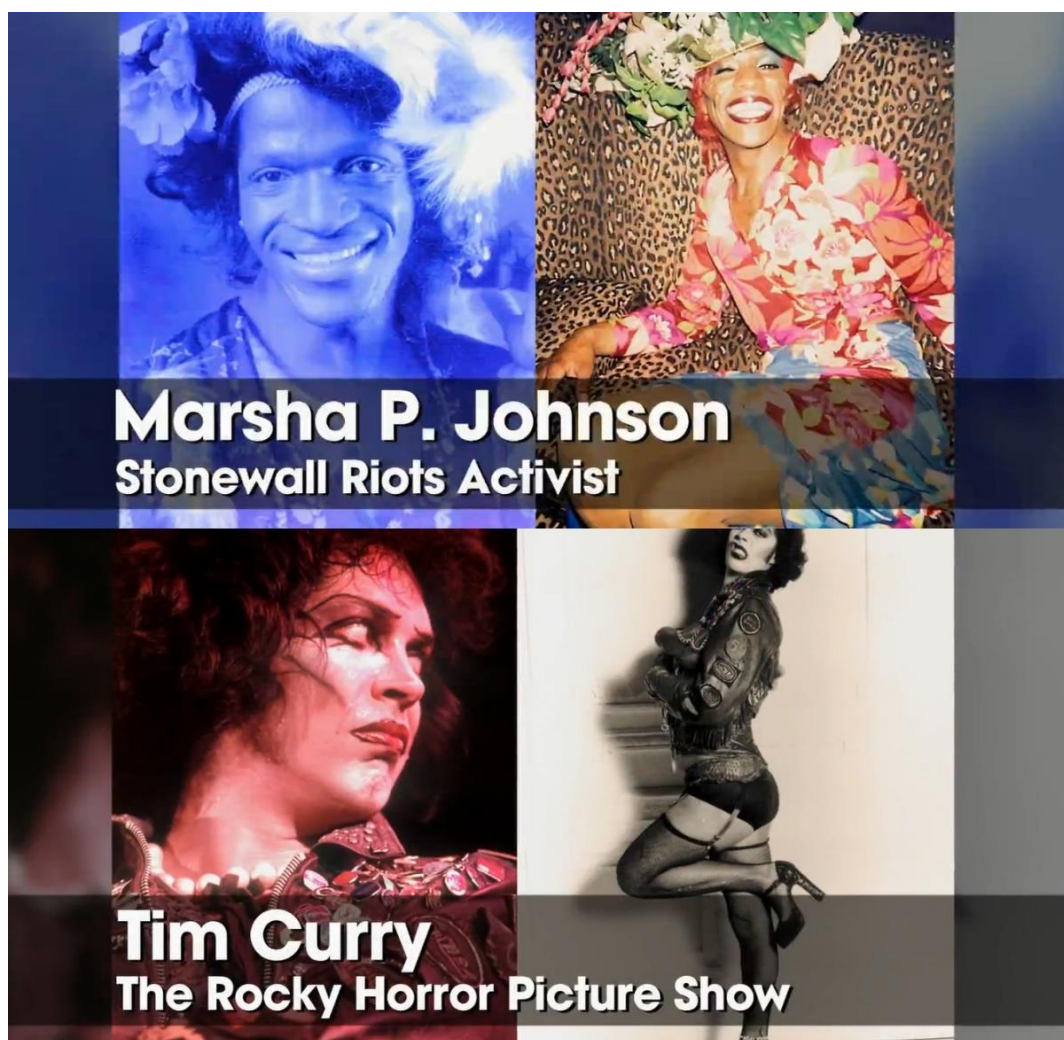
novo rosto da marca de maquiagem da Madonna, MDNA Skincare Line.

<sup>147</sup> No original: “From bearded ladies to mermaids, from club kids to pageant queens. (...) What is drag? Drag is underground and over the top. Drag is political and politically incorrect. Drag is campy and couture. Drag is punk and mainstream. Drag is a laugh out and can start a revolution. Drag is never having to say you’re sorry because drag is all about being the hell you wanna be”.

tirada durante um protesto em Washington, capital americana) e as drag queens seminais de “Paris Is Burning”. Ao final da sequência de imagens, RuPaul está de pé, em meio a todas as queens participantes da T06 de mãos dadas (FIGURA 24), e deixa o recado final: “E o mais importante de tudo: drag nunca, nunca se leva a sério demais” (RDR, 2014a)<sup>148</sup>.

Percebemos, neste momento, como operam simultaneamente estratégias de legitimação e de estabelecimento de padrões, valores e significados quanto à arte drag. Por meio do discurso de RuPaul, bem como nas imagens que aparecem na tela, vemos a afirmação de conhecimento da história da categoria, explorando distintos aspectos (as drag queens na música, no cinema, na política) da construção de uma sensibilidade queer (EDGAR, 2011) e de uma atitude queer (SIERRA, 2013). Além disso, vemos como o próprio programa pensa e constrói noções drag, desta vez num discurso explícito feito pela apresentadora do programa.

**Figura 23** — Referências da arte drag no clipe exibido na final da T06



<sup>148</sup> No original: “And the most important thing of all: drag never, ever takes itself too seriously”.

A ativista transexual e drag queen Marsha P. Johnson e o ator Tim Curry, que interpretou a travesti alienígena Dr. Frank 'N Furter no musical “The Rocky Horror Picture Show”, são algumas das “heroínas” e referências drag retradas pelo clipe no qual RuPaul discursa sobre o que é, para ela, a arte e a atitude drag.

**Figura 24**— RuPaul e as queens na final da T06



Notamos, então, certos problemas mobilizados pelo programa no que diz respeito à arte drag. “Drag Race” define drag como uma atitude ambivalente, que se expressa estética e politicamente em lados opostos em várias disputas (drag pode ser *mainstream* como pode ser *underground*; pode ser *campy* como pode ser *couture*; pode ser iniciar uma revolução como pode se inserir no *status quo*), algo relacionado à discussão trazida por Butler (2001, 2003), que ressalta questões contextuais em sua análise da arte drag (BUTLER, 1993, p. 125). Como, afinal, conciliar tão distintas expressões da categoria (do transformismo latinoamericano às provocações de gênero de Milk ou da ativista e drag queen transexual Martha P. Johnson) se não pela via de uma conceitualização abrangente como a realizada por RuPaul no seu discurso?

Por outro lado, nos chama a atenção como o programa, que se trata de uma competição na qual se medem e se avaliam distintas artisticidades, retrata a arte drag em distintos momentos, produzindo-a efetivamente. Questões televisivas se imbricam no processo: como mencionamos no início deste capítulo, não há diferença entre as personalidades dos artistas e de suas drags, de modo que os chamamos o tempo todo por seus nomes artísticos, sempre no feminino, o que ajuda na relação do público com os participantes, que não têm que se preocupar em saber os dois nomes de cada um, por exemplo. Deste modo, rompem-se ideais tradicionais que percebem a drag queen como uma *personagem*, com seu caráter temporário e

“inventado”: Milk e Derrick Barry continuam sendo Milk e Derrick Barry, mesmo sem estarem efetivamente montadas. “Drag Race”, notamos, constrói suas drag queens, atuando em seus limites e possibilidades de adequação e subversão, de enfrentamento e de aproximação às noções de masculinidade e feminilidade, em processos que permeiam julgamentos, interações entre as queens participantes, pós-edição e mesmo requisitos para integrar o elenco da competição.

## 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, nos empreendemos no esforço de analisar o reality show de competição “RuPaul’s Drag Race” no que tange duas relevantes questões que o permeiam: os problemas relativos ao gênero televisivo e aos relativos à identidade de gênero em articulação com noções da arte drag e de uma cultura queer e LGBT. O corpo desta monografia se constituiu por dois capítulos teórico-analíticos no qual questões conceituais se imbricaram imediatamente à análise do programa televisivo. Decidimos por fazê-lo desta forma por conta dos desafios que uma metodologia de análise cultural e intertextual representa, além de explorar diferentes possibilidades de observação mobilizadas por nossos autores e referenciais teóricos e conceituais.

Tomamos como base, na primeira parte deste trabalho, o aporte teórico da conceituação de gênero televisivo enquanto categoria cultural trabalhada por Jason Mittell (2004), em associação com as formações discursivas pensadas por Michel Foucault (1972), a fim de compreender as diferentes perspectivas textuais e intertextuais que produzem efetivamente noções de gênero televisivo em “RuPaul’s Drag Race”. Por meio do suporte destes autores, percebemos a pluralidade de estratégias e possibilidades culturais que atravessam a construção do gênero da atração estadunidense, que nos serve como uma importante chave de interpretação da cultura.

Junto a Mittell e Foucault, acionamos Chalaby (2011, 2012, 2016) para abordar questões envolvendo formatos televisivos, a fim de compreender conceitualmente questões de uma indústria anglo-saxã e de uma linguagem televisiva cujas especificidades não nos eram tão próximas. Eco (1989) foi acionado para a discussão relativa à serialidade, cujas estratégias são fortemente mobilizadas por “Drag Race” e demais reality shows de competição. Por fim, trouxemos Zumthor (2007) e Schechner (2003a, 2003b) para discutir questões relativas à performance, palavra cara num programa que lida com a performance de suas participantes, e em especial de sua apresentadora, a todo momento.

Por meio da aproximação entre estes autores, pudemos criar um percurso no qual analisamos as estratégias e incorporações de marcas de gênero presentes em “RuPaul’s Drag Race”, ressaltando usos e modos de fazer muito próprios de sua categoria. Percebemos que o programa reitera diversos aspectos da linguagem dos demais reality shows de competição (a construção dramática, o uso de confessionais subjetivos, a retomada de acontecimentos anteriores, as críticas de jurados especializados). Estas escolhas fazem com que a atração

possa ser lida de forma familiar por um público que não tem intimidade com os assuntos retratados ali (a arte drag e aspectos de uma cultura queer e LGBT), afinal.

Por outro lado, o programa oferece interessantes reflexões acerca da própria televisão americana, tendo a paródia de formatos televisivos como uma das suas constantes estratégias de reconfiguração de gênero. Através da paródia de marcas, modos e gramáticas de programas televisivos (ficcionais, jornalísticos, demais reality shows) notamos como “Drag Race” dialoga com processos de formação de gêneros, atuando entre as fronteiras da reiteração de estratégias comunicativas e da paródia em si.

Como a arte drag, o programa testa os limites dos gêneros televisivos, reconfigurando-os numa perspectiva intertextual. *Quiz shows* como o “Match Game” (NBC; CBS; ABC, 1962-1969, 1973-1979, 1990-1991 e 2016-), por exemplo, são reiterados em suas formas estilísticas e ao mesmo tempo repensados e atualizados, no interior de “Drag Race”, com a incorporação de valores e significados da arte drag, categoria que o programa disputa fortemente. Como a arte drag, a competição é também um comentário sobre a própria cultura, em especial sobre a cultura televisiva: por meio da paródia de gêneros observamos como eles efetivamente funcionam e quais os seus valores, significados e modos de fazer (no “Snatch Game”, as queens incorporam celebridades tão excêntricas quanto às do “Match Game”; a paródia de *talk shows* presente no T10E05 revela o forte valor de entretenimento, elementos como quebra de intimidade, brigas familiares etc, da categoria através de uma paródica hiperbólica).

A paródia de gênero nos chama particular atenção porque ela é uma forte constituinte do programa: os desafios nos quais as participantes devem explorar seus talentos são também desafios nos quais as participantes devem demonstrar domínio sobre a linguagem televisiva, formatos televisivos e seus valores, significados, usos e modos de fazer. A regularidade da estratégia promove certa confusão na percepção de até onde o programa é um estandarte de reality shows de competição e até onde é uma paródia do próprio gênero, com seus aspectos absurdos e cartunescos.

É interessante ver o gênero, afinal, como um processo constante de paródia, o que nos leva às formulações de Judith Butler (2001, 2003) no que diz respeito às pressupostas “naturezas” do gênero e do sexo. Na segunda parte deste trabalho, a autora foi convocada para a discussão em torno das categorias de gênero enquanto identidade em contínua construção. Seus apontamentos são úteis para pensar na forma com que o gênero é acessado, sua efetiva materialidade, e como é produzido cotidianamente por meio de práticas culturais e discursivas socialmente situadas. Além disso, suas reflexões nos ajudam a pensar em possibilidades de

subversão da categoria do gênero através da arte drag, subversão cuja efetividade é ainda o centro de embates teóricos que abordamos aqui.

O debate em torno da performance e performatividade de gênero (BUTLER, 2001, 2003) foi útil para articular questões de identidade de gênero com noções de arte drag, debate que, para nós, permeia o programa. A produção de valores e significados da arte drag, que comentamos recentemente, teve nossa atenção, nesta segunda parte do trabalho. Tratou-se de um esforço teórico-analítico sobre como “RuPaul’s Drag Race” reivindica um lugar de autoridade para disputar questões de autenticidade e legitimidade em relação à arte drag, que implica numa relação entre aspectos de masculinidade, feminilidade e seus trânsitos.

Articulamos a autora com Mittel (2004) e com as formações discursivas de Foucault (1972) com o intuito de operar numa metodologia que daria conta da centralidade dos processos da cultura e da intertextualidade, permitindo que mergulhássemos e saíssemos do texto a todo momento. Falar de identidade de gênero é como falar de gênero televisivo, de um conjunto de estratégias e possibilidades de rupturas e reiterações cujas operacionalizações podem ser observadas em distintos ambientes de análise.

Nesta segunda parte, procuramos entender como se dão as estratégias de legitimação do programa, suas afirmações de autoimportância e de relevância para a comunidade queer e LGBT, para o legado de uma cultura drag que remete a matrizes como “Paris Is Burning” (1990) e para a construção de uma masculinidade gay que se imbrica em diversas referências culturais a serem trabalhadas, reverenciadas e parodiadas à exaustão. Para além dos episódios do programa, excertos de críticas na imprensa tradicional e online, vídeos promocionais da competição e entrevistas concedidas por RuPaul a portais online foram importantes locais de análise.

Neste sentido, percebemos que o programa mune-se de diversas referências historicamente incorporadas às sensibilidades queer, drag e LGBT etc, trabalhando seus distintos aspectos de forma a efetivamente reiterá-las. Notamos estes problemas na leitura (no ambíguo sentido drag de ler e criticar simultaneamente) que fizemos do vocabulário utilizado em “Drag Race”: o programa resgata tradições, referências, piadas, nomeações etc próprios de uma masculinidade gay construída ao longo dos séculos XX e XXI, de modo a, muitas vezes, reiterar valores misóginos e segregacionistas, por exemplo. Embora vejamos reconfigurações no uso de certos termos e gírias (como *realness*, cujos valores e significados são disputados pela competição e o que representava fidelidade com aspectos da feminilidade agora representa uma sofisticação de padrões drag em uma relação com o exagero e a exponenciação), muitos outros ainda endossam falas, pressupostos e discursos cujos quais



refutamos.

A implicação de “Drag Race” na construção de uma masculinidade gay e de uma cultura drag, queer e LGBT também se dá por meio da reiteração de aspectos como o uso de um humor ácido e sexual (as piadas fálicas, as referências ao controle e à submissão sexual), da reverência a um passado fabuloso (a Era de Ouro de Hollywood, as grandes divas da música), do domínio de referências da cultura pop (conhecer a fundo artistas femininas contemporâneas, como Cher e Lady Gaga, é apenas um dos requisitos), da reidealização e figuras femininas (como a figura da *bitch*, que implica na exploração da sexualidade feminina como um arbitrário fator de emancipação da mulher) e outros processos. Notamos, em articulação aos conceitos de performance e performatividade de gênero, que muitos destes aspectos se relacionam com as disputas em torno da autenticidade e legitimidade da drag queen no interior do programa, que deve atender a determinados chamados para ter validade sua artcidade.

Ao analisar as formas com as quais “RuPaul’s Drag Race” se apropria, reitera e atualiza noções de feminilidade e masculinidade e seus trânsitos no corpo da drag queen, percebemos os conflitos dentro da própria atração no debate do que vem a validar ou não as expressões individuais drag. Observamos a presença de embates conceituais, no interior do programa, no que diz respeito à legitimidade, autenticidade, qualidade e validade de uma drag queen. O formato de reality show de competição, no entanto, opera fortemente junto a uma regulação de artisticidades, e também de identidades e subjetividades, sintetizando noções, valores e significados da categoria.

Trouxemos, por exemplo, uma clara regulação produzida pelo programa, que interdita formalmente a participação de mulheres trans e cisgênero na competição. A apresentadora RuPaul, como vimos, publiciza uma forte reiteração de construções da arte drag ao afirmar que a arte drag perde sua potência com a participação das mulheres cisgênero e que a categoria está no extremo oposto do debate acerca da identidade em relação às mulheres trans, que, ao contrário das drag queens, levam a identidade “muito a sério”. Revestida de autoridade no coração da comunidade drag, queer e LGBT, RuPaul se vê numa posição confortável para estabelecer critérios sobre quais contribuições são ou não são efetivas na produção da arte drag, no que discordamos sobremaneira, tendo em vista a pluralidade de possibilidades mobilizadas por pessoas de distintas identidades de gênero e sexualidade no interior da arte drag (mulheres trans foram responsáveis pela popularização da categoria, o que pode ser observado em episódios como a Revolta de Stonewall, em 1960, e na matriz de “Paris Is Burning”, de 1990).

As disputas em torno da arte drag foram vistas também em lugares como a interação entre participantes na *workroom*, a construção dramática de personagens e as críticas dos jurados e da própria RuPaul. Mesmo os silenciamentos são muito expressivos (na grande final da T06, por exemplo, nada é dito sobre a história que marcou Milk e sua constante inadequação às exigências do programa). Se a arte drag revela o caráter arbitrário e fantasioso do gênero, é ela própria razão de diversas continuidades e descontinuidades, num espaço a todo momento produzido em diálogo e atrito com normas reguladoras da sociedade.

Acreditamos que, com este trabalho, podemos contribuir com a discussão em torno das estratégias e possibilidades de subversão e incorporação de marcas de gênero (seja ele televisivo ou enquanto identidade sexual), interessando-nos mais estas primeiras. A arte drag é capaz de mobilizar forças contestadoras em distintos ambientes (no teatro, na vida noturna, na televisão) e sua efetivação abre possibilidades de transgressão das duras normas as quais somos submetidos em tantos aspectos das nossas vidas. Conforme Butler (2001), no entanto, possibilidades não quer dizer realização e há aspectos contextuais a serem levados sempre em conta em qualquer análise cultural da categoria.

Por meio do caminho que percorremos, encontramos diversos problemas que nos tumultuaram e desafiaram, de modo a revelar certas fragilidades (como a dificuldade na conceituação de sensibilidades queer, por exemplo, ou mesmo o embate entre o *mainstream* e o *underground* presentes na prática da arte drag). Tais questões expõem a complexidade destes temas (gêneros, drag queens, televisão), que não se conformam em definições simplistas ou binárias, e retificam as distintas possibilidades abertas pelos processos culturais provocados por eles. Mais do que homens vestidos de mulher e mais do que uma caixa escura que exhibe imagens em movimento, afinal, drag queens e televisão são tópicos que dificilmente se esgotam em seus aspectos e que sempre conseguem nos surpreender.

## 5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTMAN, R. **Los géneros cinematográficos**. Barcelona; Buenos Aires; México: Paidós, 2000.

ALLURE. **“RuPaul’s Drag Race” Cast Explains The History of Drag Culture | Allure**. 2018. (5m32s). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=MHE3RIkRi0>>. Acesso em 15 mai 2018.

AMANAJÁS, Igor. **Drag Queen**: Um percurso histórico pela arte dos atores transformistas. Revista Belas Artes: São Paulo, 2015.

ARAÚJO, João Eduardo Silva de. **Crystal Blue Persuasion**: A construção do mundo ficcional no seriado Breaking Bad. 2015. Dissertação - Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, RI UFBA, 2017.

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

BALAKRISHNAN, Sadanam P. V. **Dances of India**: Kathakali. Nova Deli: Wisdom Tree, 2004.

BAUER, Danielle C. **Kings, Queens, and In-Betweens**: Exploring Gender and Powder through Drag Performances. Master of Arts in Women’s Studies, 2013.

BERNHARDT, Jack. **RuPaul’s Drag Race is subverting our ideas of mainstream TV**. 2018. Disponível em <<https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/feb/08/rupauls-drag-race-subverting-mainstream-tv-lady-gaga>>. Acesso em 8 jun 2018.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BORBA, Rodrigo. **A linguagem importa?** Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais. Cadernos Pago (43), Campinas, julho-dezembro de 2014, p. 441-474.

BORDEN, Jane. **Can a New Match Game Bring Back the Ineffable [BLANK] of the Original?**. 2016. Disponível em <https://www.vanityfair.com/hollywood/2016/06/match-game-2016>. Acesso em 15 mai 2018.

BRASIL, André. **A performance**: entre o vivido e o imaginado. In: PICADO, B; MENDONÇA, C; CARDOSO FILHO, J. (org.). *Experiência Estética e Performance*.

Salvador: EDUFBA, 2014.

BURSTON, Paul e RICHARDSON, Colin. **A Queer Romance: Lesbian, Gay Men and Popular Culture**. Londres: Routledge, 1995.

BUTLER, Judith. **Bodies that matter**. On the discursive limits os “sex”. New York: Routledge, 1993.

\_\_\_\_\_. **Corpos que pesam**: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). *O Corpo Educado: pedagogias da sexualidade*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 152-172.

\_\_\_\_\_. **Gender Trouble**: feminism and the subversion of identity. New

\_\_\_\_\_. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão de identidade. Rio de

CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1999

CAMEROM, Debora; KULICK, Don. **Language and Sexuality**. Cambridge, CUP, 2003.

CARDOSO FILHO, Jorge Cunha; GUTMANN, Juliana Freire; AZEVEDO, Rafael José. **Performances e memória em expressões televisivas**. *Famescos*, v. 24, p. 269, 2017.

CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CHACE, Zoe. “**Pop Personae**: Why Do Some Women Perform In Character?”. 2010. NPR Music, August 12. Accessed April 10, 2014

CHALABY, Jean K. **At the origin of a global industry**: The TV format trade as an Anglo-American invention. *Media, Culture & Society*, n.34. Londres: Sage, 2012, p.36-52.

\_\_\_\_\_. **The Format Age**: Television’s Entertainment Revolution. Londres: Polity Press, 2016.

\_\_\_\_\_. **The making of an entertainment revolution**: How the TV format trade became a global industry. *European Journal of Communication*, 26, 4. London: Sage, 2011, p.293-309.

CHIDIAC, Maria Teresa Vargas; OLTRAMARI, Leandro Casto. **Ser e estar drag queen**: Um estudo sobre a configuração da identidade queer. *Estudos de Psicologia*, 2004, 9(3), p. 471-478.

CLARK, Ashley. **Burning down the house**: Why the debate over Paris is Burning rages on. 2015. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2015/jun/24/burning-down-the-house-debate-paris-is-burning>>. Acesso em: 04 abr. 2018.

COLLINS, Cory G. **Drag Race to the Bottom?** Updated Notes on the Aesthetic and Political Economy of RuPaul’s Drag Race. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, Volume 4, Number,

February 2017. Duke University Press, p. 128-134.

CONGER, Cristen. **How Drag Queens Work**, 2012. Disponível em <<http://people.howstuffworks.com/drag-queen.html>>. Acessado em 5 jul. 2016.

DACOTA, Monteiro. **RuPaul's Drag Race All Stars 3 S03E06 [DaCota Ruviews]**. 2018. (19m44s). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=kaVPxN8OIGg&t=991s>. Acesso em 7 jun 2018.

DORLIN, Elsa. **Sexo, género y sexualidades**. Introducción a la teoría feminista. 1. ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 2009.

DOUGHERTY, Cristy, "**Drag Performance and Femininity: Redefining Drag Culture through Identity Performance of Transgender Women Drag Queens**" (2017). All Theses, Dissertations, and Other Capstone Projects. 730.

ECO, Umberto. **A obra aberta**. 9.a ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

\_\_\_\_\_. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

EDGAR, Eir-Anne. "**Xtravaganza! Drag Representation and Articulation in RuPaul's Drag Race.**" *Studies in Popular Culture* 34, no. 1, 2011, p. 133–46.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidade e performatividade na cena contemporânea**. Repertório, Salvador, n. 16, p. 11-23, jan. 2011.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Madrid: Abada Editores, 2011.

FOLHA. **Reality 'RuPaul's Drag Race', que promove competições entre drag queens, ganha versão brasileira**. 2017. Disponível em <https://f5.folha.uol.com.br/televisao/2017/08/reality-rupauls-drag-race-que-promove-competicoes-entre-drag-queens-ganha-versao-brasileira.shtml>>. Acesso em 15 mai 2018.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Petrópolis, RJ: Centro do Livro Brasileiro, 1972.

\_\_\_\_\_. **História da Sexualidade I: A Vontade de Saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GAMSON, Joshua. **Reality queens**. *Contexts*, Vol. 12, No. 2, 2013, p. 52-54

GOMES, Itania Maria Mota. **Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero**. *Famecos*. Porto Alegre, v.18, n.01, 2011.

\_\_\_\_\_; SANTOS, Thiago Emanuel Ferreira; ARAÚJO, Carolina Santos Garcia; MOTA JUNIOR, Edinaldo Araujo. **Temporalidades Múltiplas: análise cultural dos**

videoclipes e da performance de Figueroas a partir dos mapas das mediações e das mutações culturais. *Contracampo*, Niterói, v. 36, n. 03, pp. 134-153, dez. 2017/ mar. 2018.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Modernização dos sentidos**. São Paulo: 1998.

GUTMANN, Juliana Freire. **Entre tecnicidades e ritualidades**: formas contemporâneas de performatização da notícia na televisão. *Galaxia* (São Paulo, Online), n. 28, p. 108-120, dez. 2014.

\_\_\_\_\_. **Sobre performance e historicidade**: uma abordagem estética e cultural da MTV Brasil. *E-Compós* (Brasília), v. 18, p. 1-16, 2015.

HADDEFINIR, Henrique. **RuPaul's Drag Race 10x1: Across the Board [Season Premiere]**. 2018. Disponível em <https://seriemaniacos.tv/rupauls-drag-race-10x01-across-the-board-season-premiere/>. Acesso em 12 jun 2018.

HALBERSTAM, Judith/Jack. **Female masculinity**. Durham: Duke University Press, 1998.

HARRIS, Daniel. **The Rise and Fall of Gay Culture**. Hyperion, New York: 1997.

HELLER, Meredith. **Is she he?**: Drag discourse and drag logic in online media reports of gender variance, *Feminist Media Studies*, 16:3, 2016, p.445-459

HOBSON, Kathryn. **"Performative Tensions in Female Drag Performances"**. 2013. *Kaleidoscope: A Graduate Journal of Qualitative Communication Research*: Vol. 12, Article 4. Disponível em: <<http://opensiuc.lib.siu.edu/kaleidoscope/vol12/iss1/4>>.

hooks, bell. **Black looks**: Race and representation. New York: Routledge, 1992.

HYMES, Dell. **Breakthrough into Performance**. In: HYMES, Dell. "In vain I tried to tell you": essays in Native American ethnopoetics. USA: Nebraska University, 2004. Cap. 3, p. 79-141.

JAGGER, Gill. **Judith Butler**: Sexual Politics, Social Change and the power of the performative. Nova York, Routledge, 2008.

JENKINS, Sarah Tucker. **"Hegemonic 'Realness'? An Intersectional Feminist Analysis of RuPaul's Drag Race."** MA diss., Florida Atlantic University. 2013.

KELAIDES, Katie. **RuPaul's Drag Race Has Ruined Drag**. 2018. Disponível em: <<https://dailyreview.com.au/rupauls-drag-race-ruined-drag/73346/>>. Acesso em: 06 maio 2018.

KERR, Paul. **Classic Serials - To Be Continued**. Screen. Volume 23, Issue 1, p. 6-19, 1982.

KOLTNOW, Barry; LIVINGSTON, Jennie. **Director Says 'Paris' Isn't Just Dance Film**. 1991. Disponível em: <<http://articles.orlandosentinel.com/1991-09->

[04/lifestyle/9109010113\\_1\\_jennie-livingston-paris-is-burning-film](http://04/lifestyle/9109010113_1_jennie-livingston-paris-is-burning-film)>. Acesso em: 02 jun. 2018.

LEAL, Bruno Souza. **A gente se vê por aqui**: a realidade da TV numa perspectiva recepcional. FAMECOS, Porto Alegre, n. 28, p. 37-44, 2005.

LOGO. **RuPaul's Drag Race - Season 4 Trailer - Logo TV**. 2011.(1m). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=IuTj5oQux28>. Acesso em 7 jun 2018.

LEVITT, Lauren. “**Reality Realness**: Paris Is Burning and RuPaul’s Drag Race.” *Interventions* 3, no. 1, 2013.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2000.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações**. Comunicação, Cultura e Hegemonia. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006.

MITTELL, Jason. **Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea**. *Matrizes*, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 29-52, 2012.

\_\_\_\_\_. **Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture**. New York: Routledge, 2004

MOORE, Ramey. **Everything Else Is Drag**: Linguistic Drag and Gender Parody on RuPaul's Drag Race. University of Arkansas-Fayetteville, 2013.

MORAN, Albert; MALBON, Justin. **Understanding the global TV format**. Bristol: Intellect, 2006.

MOTA JÚNIOR, Edinaldo Araújo. **As transformações do popular na Rede Globo: uma análise cultural dos programas de Regina Casé**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

MOYLAN, Brian. **RuPaul’s Drag Race**: Drawing and Blankc, 2016. Disponível em: <<http://www.vulture.com/2016/04/rupauls-drag-race-recap-season-8-episode-8.html>>. Acesso em: 14 jun. 2018.

MIMI, Torchin. **TELEVISION**: Black Family Shares Spotlight in a New Soap Opera. 1989. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1989/03/26/arts/television-black-family-shares-spotlight-in-a-new-soap-opera.html>>. Acesso em: 28 jun. 2018.

NELSON, Trevor. **Upskirting the Past**: Cross-Dressing Divas and Their Impact onLGBTQ Rights. Proceeding of The National Conference On Undergraduate Research, University of Wisconsin La Crosse, WI April 11 - 13, 2013.

NEWCOMB, Horace. “**Reflections on: TV the most popular art**” in EDGERTON, Gary R. & ROSE, Brian G. (Eds.) *Thinking outside the box: A Contemporary Television Genre*

Reader, The University Press of Kentucky, 2008, p. 17-36;

NEWCOMB, Horace. **Narrative and Genre**. In: DOWNING et al. The SAGE Handbook of

ØDEGÅRD, Vanja. **Drag Queens in Cinema and Television: The Influence of Mainstream Media on a Subversive Artform**. Master's thesis in Film Studies Department of Art and Media Studies, NTNU, Trondheim, 2016.

O'KEEFFE, Kevin. **'RuPaul's Drag Race' contestant Bob the Drag Queen Talks Season 8 and Diversity in Drag**. 2016. Disponível em <https://mic.com/articles/137231/ru-paul-s-drag-race-contestant-bob-the-drag-queen-talks-season-8-and-diversity-in-drag#.IsTBczdQz>. Acesso em 6 jun 2018.

OLIVEIRA, Cristiano Nascimento; ARAÚJO, Leonardo Trindade. **Reconfigurações do consumo televisivo no reality show RuPaul's Drag Race**. In: Culturas Midiáticas, ano IX, n. 17, jul/dez, 2016, p. 293-309.

OLIVER, Isaac. **Is this the new age of drag? Yes. And no**. 2018. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2018/01/17/arts/drag-queens-rupaul-drag-race.html>. Acesso em 6 jun. 2018.

**PARIS is Burning**. Direção: Jennie Livingston, 1990. (118min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hedJer7I1vI>> Acesso em: 26 jul.2016.

PEREIRA, Mariana Gondim. **Formato e gênero televisivo no The Voice Brasil: O processo de reconfiguração do programa para o contexto brasileiro**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

CHAMUSCA, Tess. **Das calçadas à tela da TV: representações de travestis em séries da Rede Globo** (Dissertação de mestrado), 2011

ROCHA, Debora Cristine. **Reality TV e reality show: ficção e realidade na televisão**. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós, Brasília, v.12, n.3, set./dez. 2009

ROCHA, Rose de Melo; POSTINGUEL, Danilo. **K.O.:** O nocaute remix de Pablllo Vittar. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós, Brasília, v. 20, n. 3, set/dez. 2017.

ROMANO, Maria Carmem Jacob de Souza. **Reconhecimento e consagração:** premissas para análise da autoria das telenovelas. In: Itania Gomes; Maria Carmem Jacob de Souza Romano. (Org.). Media e Cultura. 1ed.Salvador: PPGCCC/ Edufba, 2002, v., p. 53-74.

RUPAUL; AITKENHEAD, Decca. **RuPaul: "Drag is a big f-you to male-dominated culture"**.2018. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/mar/03/rupaul-drag-race-big-f-you-to-male-dominated-culture>>. Acesso em: 11 jun. 2018.



\_\_\_\_\_ ; JUNG, E. Alex. **Real Talk With RuPaul**: The drag supermodel of the world on how straight people steal from gay culture, meeting David Bowie, and why educating the youth is a waste of time. 2016. Disponível em <<http://www.vulture.com/2016/03/ru-paul-drag-race-interview.html>>. Acesso em: 11 jun. 2018.

SALGADO, Tiago Barcelos Pereira. **Experimenta-te a ti mesmo**: Felipe Neto em performance no YouTube. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Biblioteca Digital UFMG, 2013.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Tradução de Guacira Lopes. San Diego State University, 2013

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** O PERCEVEJO, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003a.

\_\_\_\_\_. **Performance Theory**. New York, USA: Routledge, 2003b.

\_\_\_\_\_. **Performance studies**: an introduction. 2 ed. New York & London: Routledge, 2006.

SCOTT, Joan. **Gênero**: uma categoria útil de análise histórica. In: Educação e Realidade. Jul/dez, 1995, vol. 20, n. 2, p. 71-99.

SIERRA, Jamil Cabral. **Marcos da vida viável, marcas da vida vivível**: O governamento da diversidade sexual e o desafio de uma ética/estética pós-identitária para a teorização político-educacional LGBT. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2013.

\_\_\_\_\_; NOGUEIRA, Juslaine Abreu; MIKOS, Camila Macedo Ferreira. **Paris still Burning?**: Sobre o que a noção de performatividade de gênero ainda pode dizer a um Cinema Queer. Textura, Canoas, Rio Grande do Sul, v. 18, n. 38, p. 26-49, dez. 2016.

SILVA, Fernanda Maurício; GUTMANN, Juliana Freira. **Feminino dá o tom**: resultados de uma análise histórica e cultural do talk show no Brasil. In: XXVI Encontro Anual da Compós - Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação, 2017, São Paulo. Anais do XXVI COMPÓS, 2017. p. 1-22.

STRINGS, Sabrina; BUIT, Long T. “**She Is Not Acting, She Is**”: The Conflict between Gender and Racial Realness on RuPaul’s Drag Race.” *Feminist Media Studies* 14, no. 5, 2014, p. 822–36.

THE LIBRARY IS OPEN. **#89 Handmaids to Kitty Girls #OPodcastÉDelas2018**. 2018. (2h28m57s). Disponível em <https://www.mixcloud.com/thelibraryisopenpodcast/89-handmaids-to-kitty-girls/>. Acesso em 7 jun 2018.

UOL. **No Limite – Reality shows – UOL televisão**. 2009. Disponível em <http://televisao.uol.com.br/no-limite/2009/>>. Acesso em 12 mai 2018.

VERGUEIRO, Viviane. **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes**: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade. 244p. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos. Salvador, 2015.

VILAS BÔAS, Valéria Maria. **Outras notícias virão logo mais**: a construção da serialidade nos telejornais diários da Rede Globo. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporânea) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

VILCHES, L. **La lectura de la imagen**. Barcelona: Paidós, 1984 York/London: Routledge, 1990.

VENCATO, Anna Paula. **Fora do armário, dentro do closet**: o camarim como espaço de transformação. Cadernos Pagu, Campinas, n. 24, p. 227-247, 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n24/n24a11.pdf>>. Acesso em 1o abr. 2010.

VELOUR, Sasha; BROMWICH, Kathryn. **Sasha Velour**: 'Drag is darkness turned into power'. 2017. Disponível em <<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2017/oct/29/sasha-velour-drag-is-darkness-turned-into-power-rupaul-drag-race-interview>>. Acesso em 06 jun 2018.

VH1. **RuPaul's Drag Race**. 2017. Disponível em <<http://www.vh1.com/shows/rupauls-drag-race>>. Acesso em 4 jun 2018.

YANG, Bowen; ROGERS, Matt. **RuPaul's Drag Race Recap**: Pale Blue Ball. 2018a. Disponível em <http://www.vulture.com/2018/04/rupauls-drag-race-recap-season-10-episode-4.html>. Acesso em 06 jun 2018.

YANG, Bowen; ROGERS, Matt. **Every Snatch Game Impersonation on RuPaul's Drag Race, Ranked**. 2018b. Disponível em: <<http://www.vulture.com/article/rupauls-drag-race-snatch-game-impressions-ranked.html>>. Acesso em: 15 maio 2018.

YANG, BOWEN; ROGERS, Matt. **RuPaul's Drag Race Recap**: Pros and Drag Cons. 2018c. Disponível em <http://www.vulture.com/2018/04/rupauls-drag-race-season-10-episode-6.html>. Acesso em 7 jun 2018.

YU, Wendi. **É tudo nosso**: Um relato trans a partir de relatos de pessoas trans no YouTube. Monografia – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

WIKIA. **Snatch Game**. 2013a. Disponível em [http://rupaulsdragrace.wikia.com/wiki/Snatch\\_Game](http://rupaulsdragrace.wikia.com/wiki/Snatch_Game)>. Acesso em 15 mai 2018.

WIKIA. **RuPaul's Drag Race Dictionary**. 2013b. Disponível em <[http://rupaulsdragrace.wikia.com/wiki/RuPaul%27s\\_Drag\\_Race\\_Dictionary](http://rupaulsdragrace.wikia.com/wiki/RuPaul%27s_Drag_Race_Dictionary)>. Acesso em 6 jun 2018.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.