





**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROFESSOR MILTON SANTOS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA E SOCIEDADE**

ARMANDO AZVDO

DIVAS:

**A CULTURA DO CONSUMO E O FENÔMENO POP ESTADUNIDENSE
NA CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE BICHA,
CONTEMPORÂNEA, SOTEROPOLITANA**

Salvador

2022

ARMANDO AZVDO

DIVAS:

**A CULTURA DO CONSUMO E O FENÔMENO POP ESTADUNIDENSE
NA CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE BICHA,
CONTEMPORÂNEA, SOTEROPOLITANA**

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (POSCULTURA), do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (IHAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Cultura e Sociedade com área de concentração em Cultura e Arte.
Orientadora: Prof.^a Dra. Renata Pitombo Cidreira.

Salvador

2022

Azvedo, Armando.

Divas: a cultura do consumo e o fenômeno pop estadunidense na construção de uma identidade bicha, contemporânea, soteropolitana / Armando Azvedo. - 2022.
373 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Renata Pitombo Cidreira.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Salvador, 2022.

1. Arte e sociedade. 2. Autoetnografia. 3. Subjetividade. 4. Cultura popular. 5. Consumo. 6. Celebri-
dades. 7. Identidade de gênero. 8. Personificadores femininos. I. Cidreira, Renata Pitombo. II. Uni-
versidade Federal da Bahia. Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos. III.
Título.

CDD - 306.768

CDU - 305



Universidade Federal da Bahia

Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos



IHACIO
Instituto de Humanidades, Artes e Ciências
Professor Milton Santos • UFBA | 10 Anos

PARECER DA BANCA EXAMINADORA

MESTRANDA: ARMANDO AZEVEDO DE OLIVEIRA

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: "DIVAS: A CULTURA DO CONSUMO E O FENÔMENO POP ESTADUNIDENSE NA CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE BICHA, CONTEMPORÂNEA, SOTEROPOLITANA".

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: Cultura e Sociedade LINHA DE PESQUISA: Cultura e Artes

DATA DA DEFESA: 12/05/2022

HORA: 14h

LOCAL: webconferência

BANCA EXAMINADORA:

ASSINATURAS:

- ORIENTADOR(A): Prof.(a) Dr.(a) Renata Pitombo Cidreira Renata Pitombo Cidreira
- EXAMINADOR(A) EXTERNO(A): Prof.(a) Dr.(a) Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro MRSR
- EXAMINADOR(A) INTERNO(A): Prof.(a) Dr.(a) Leandro Colling Leandro Colling

RESULTADO:

A BANCA EXAMINADORA, APÓS O EXAME DA DISSERTAÇÃO E ARGUIÇÃO DO (A) CANDIDATO (A), DECIDIU PELA:

- aprovação da Dissertação com distinção, por sua excepcional qualidade e extrema originalidade.
- aprovação da Dissertação.
- reprovação da Dissertação.
- reformulação da Dissertação, indicando o prazo de sessenta dias para apresentar a nova versão.

CONSIDERAÇÕES:

Após explanação do mestrando, a banca examinadora fez observações e considerou o tema extremamente relevante; elogiou a abordagem teórico-conceitual acionada na pesquisa, bem como a metodologia utilizada. Além disso, devido a grande pertinência e originalidade do trabalho, a dissertação foi aprovada com distinção.

AUTENTICAÇÃO DO(A) PRESIDENTE DA BANCA EXAMINADORA

AUTENTICAÇÃO DO(A) ALUNO(A)

12/05/2022 Renata Pitombo Cidreira

Armando Azevedo de Oliveira

PREENCHER SOMENTE EM CASO DE REFORMULAÇÃO DO PROJETO DE DISSERTAÇÃO:

- O(a) Mestrando(a) apresentou a reformulação e o Projeto de Dissertação foi APROVADO pela Banca
- O(a) Mestrando(a) apresentou a reformulação e o Projeto de Dissertação foi REPROVADO pela Banca

AUTENTICAÇÃO DO(A) PRESIDENTE DA BANCA EXAMINADORA

AUTENTICAÇÃO DO(A) ALUNO(A)

____/____/____

*À todas as Divas, Deusas, Musas, Mulheres,
Bichas, Travestis, Drag Queens, Queers,
Monsters, Monxtras e
demais figuras femininas de poder.*

AGRADECIMENTOS

Espelho, espelho meu...

Quanto de você existe em mim e quanto de mim existe em você?

Janete Vilela Fonseca é uma das amigas que fiz durante esse processo de estudo. Recém conhecidas da Escola de Dança (UFBA), nos aproximamos quando precisei levar para um concurso o nascimento de uma *drag* feito por uma pessoa que nunca antes tivesse se montado. Assim nascia LaVache, a vaca desestruturada que, representando também a minha revolução, tornou-se pivô da minha eliminação naquele dia. Em tese, fomos reprovadas pelo júri que nos avaliava. Mas para além do resultado daquela noite, criamos um laço que ainda hoje perdura. Em dado momento li a sua dissertação de mestrado e no tópico onde ela trata de um *Sim-Eu*, refleti sobre o poder das parcerias.

Em seu texto, Fonseca fala sobre autonomia e fragilidade. Sobre influência, amor e confiança que potencializa o outro, no caso, Sim, Eu. Outro-Eu. Sobre buscar nos outros os nossos reflexos a fim de recuperar nestes, e conseqüentemente em nós, o que se tem de mais potente.

Cada eu com seu querer, seu projeto de vida, de arte, de artevida, de vidaarte que se fortalece no sucesso do outro e com o outro. Esse outro que me aceita, me dispara, me desafia, me propõe, me demanda e se joga para mim. Eu também entro nesse jogo: aceito, disparo, desafio, proponho, demando e me jogo. (FONSECA, 2017, p. 177)

Acreditar no outro é como acreditar em nós mesmas. Porque se o outro é capaz, eu também me torno capaz, e se os seus sonhos são realizáveis, os meus também são. Então que realizemos, todas, juntas, em cooperação.

Fonseca propõe pensar que, apesar de o Sim-Eu não ser simplesmente concordância ou ausência de conflitos, ele seria um duplo afirmativo “que recupera no outro o que tem de mais potente. Aquele que quando um tem uma suspeita de algo que pode dar certo, mas que parece devaneio, completamente inviável, o outro, o simeu, chega e acredita no sucesso desse empreendimento” (FONSECA, 2017, p. 177). Por essa perspectiva estou compreendendo um Não-Eu, onde ocorre uma desidentificação entre os sujeitos, que se distanciam.

Da minha compreensão, o fato é que tanto no “Sim” quanto no “Não”, o “Eu” está presente, no futuro, no passado ou em qualquer tempo. O “Nós” seriam como espelhos dispostos um de frente para o outro refletindo pelo menos dois infinitos caminhos de possibilidades. Ficar parado entre os espelhos não nos deve ser uma opção. O Sim-Eu serão todos os reflexos com quem nos identificamos e vice-versa. O seu oposto, a negação. Ao

longo do percurso poderá ocorrer de um “Sim” tornar-se “Não”, “Talvez”, ou qualquer outra coisa. A vida sempre caberá de nos surpreender. Num labirinto dificilmente sabemos quantas curvas existem depois da primeira.

Sorriu para um espelho e faço careta para o outro. As reações são tão simultâneas que não conseguimos calcular as nossas respectivas distâncias. O fato é que aprendemos tanto com os “Sim” quanto com os “Não” que damos para a vida e que a vida nos devolve. As experiências nas relações com os outros, sendo estes, eu, ou nós, talvez sejam capazes de nos produzir empatia e assim lidar com a vida a partir da sua potência.

Sendo assim, que sejamos acréscimos necessários na vida das pessoas. Que consigamos as admirar profundamente. Que sejamos generosas e dispostas a permitimo-nos dançadas. Que possamos nos ouvir, nos apoiar, nos amar e nos perdoar. Nos superar. Que os elogios sejam frequentes. Que a gratidão nunca falte. Que o auto-ódio e a violência sejam erradicados. Esse é o *sentimentoIdeia*. Obrigada, Janete, pelo Sim-Eu, tanto quanto pelo Sim-Nós.

Aqui eu quero agradecer a essa minha existência diante de todos esses espelhos, seguindo caminhos como este que me possibilita a materialização do meu amor a vida, através deste trabalho, assim como do amor que dedico a absolutamente todos os meus Eus. Todas as figuras que compõem esta escrita, com quem ainda muito terei de aprender sobre os meus desejos de ser e de não ser.

Agradeço especialmente aos meus “Eus” afirmativos, dessa e das outras demais dimensões. Aos que me disseram “sim” e acreditaram na potência da minha existência, nos meus sonhos, nas minhas verdades, no meu choro, na minha declaração e no meu perdão.

Agradeço a meus primeiros educadores da vida. À minha grande família, abraçando aqui todas as tias, tios, primos e primas que me apoiam e que eu sei que me amam.

Agradeço também, é claro, à minha jovem irmã Aissa, à minha mãe Patrícia e à minha avó Rosa. Mulheres de diferentes gerações com quem estive presente na maior parte da minha vida assim como durante certo período da realização desta pesquisa. Amo a cada uma de vocês de forma única. Agradeço por aceitarem dividir a vida comigo, sendo quem temos sido. Por estarem comigo e por se superarem a cada dia em busca de nossas melhores versões.

Agradeço a todos os meus educadores, professores, mestres e doutores, desde o ensino fundamental, passando pelo médio, cursos de formação, graduação, mestrado e o que mais vier. Aproveitar a vida para fazer dela um local de compartilhamento de saberes é de fato uma missão muito honrosa. Hoje acredito que vocês sempre serão grandes fontes de inspiração para mim.

Agradeço a todos os meus velhos, novos e futuros amigos. Vocês realmente sabem quem são. Agradeço por terem me feito sorrir e chorar. Por terem dançado comigo, mesmo quando não tinha música.

Correndo o risco de esquecer o nome de alguém, mas sem medo de me comprometer, aqui citarei Alex, Joice, Bela, Marie e Sanches como as pessoas amigas com quem, neste momento, apesar das distâncias, mais tenho tido profundidade nas relações e atravessamentos. Devo pontuar aqui o meu imenso amor por cada uma delas também. Agradeço pelas trocas e todos os aprendizados que vocês me proporcionam.

Apesar de hoje não termos mais contato, agradeço à Barbie Quebranozes, figura que enquanto minha amiga muito me serviu de musa inspiradora.

Agradeço a todas as pessoas que colaboraram com este projeto a partir das conversas, indicações de referências... Mas principalmente às que estiveram dispostas a colocar a mão na massa junto comigo. Aqui fica a minha gratidão ao que chamei de Haus of AZVDO. À Rafa, Vini, Graça, Tiê, Luque, Peo, Bia, Amanda e Anamélia, entre outras pessoas aqui já citadas.

Agradeço também à Joice, Clara, Ana Paula, Nathalie, Kukua, Natha, Lunna, Zammpary, Fêrnande e Amon, por terem me cedido ricos depoimentos no que tange à determinados aspectos abordados nessa pesquisa que é em si a minha própria vida.

Agradeço à Universidade Federal da Bahia (UFBA), por seu ensino público, gratuito e de qualidade inegável, ao Instituto de Humanidades Artes e Ciências (IHAC), e também ao Programa de Pós Graduação em Cultura e Sociedade (POSCULTURA) por ter me possibilitado a realização desta pesquisa sob supervisão e contribuição de Renata Cidreira, minha diva orientadora, a quem devo agradecimentos também por toda sensibilidade com o meu processo.

Agradeço ao grupo de pesquisa Corpo e Cultura (UFRB), sob o qual estive vinculada neste período de pesquisa, e à banca de qualificação e defesa deste trabalho, ressaltando, deste processo, a presença marcante do professor Marcelo Ribeiro, figura importantíssima que acompanhou e contribuiu com o desenrolar desse projeto desde o seu esboço. Ao professor Leandro Colling agradeço por ter topado estar presente na finalização deste processo, além de ser uma ilustre referência brasileira no que tange aos estudos *queer*.

Agradeço ainda à Bê e à Marie por se disponibilizarem às leituras atentas de meus escritos, assim como pelos apontamentos e “correções” sugeridas.

À Alex pela capa alternativa deste trabalho.

Por fim, agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB) pelo financiamento de pelo menos metade do período sob a qual desenvolvi este trabalho.

Esta pesquisa é nossa. Feita por cada uma das pessoas envolvidas neste meu processo de busca pelo sentido da minha vida. E que não nos falte vida, pois essa é a mais bela das artes.

Que sejamos a mudança no mundo e que o mundo seja cada uma de nós!

“O pop comeu meu coração!”
Lady Gaga, 2009

RESUMO

Qual o poder da cultura *pop* estadunidense na subjetivação de *gays* e bichas brasileiras? Nesta autoetnografia, ou auto escrita performativa, analiso a construção da minha identidade bicha, contemporânea, soteropolitana, atravessada pelos fenômenos *pop* dos anos 2000 e 2010, especialmente pelas divas da música *pop mainstream* estadunidense deste período. Me debruçando sobre a cultura e o fazer *drag queen* durante a pesquisa, tendo como principais referências as divas Lady Gaga e Madonna, caminhei por compreender, em diversos níveis, os sentidos de pertencer à comunidade LGBTQIA+, as dinâmicas sociais deste grupo identitário, a relação consumo versus “*gay culture*”, o poder de subjetivação da mídia em torno das identidades, as representações femininas na mídia, assim como o poder de afetação destas imagens no universo *drag*. Ainda neste trabalho, reflito sobre as relações entre arte e vida e arte e consumo, descrevo e analiso a minha atuação enquanto a diva *pop drag queen* estadunidense, AZVDO, além de me localizar socialmente, compreendendo os meus atuais locais de fala, também a partir da identidade bicha não binária que hoje tenho sido. Aqui eu ainda abordo, por uma visão pós-estruturalista, interseccional e desacadêmica, questões relativas aos padrões sociais de gênero, sexualidade e raça, entre outros marcadores, denunciando algumas das opressões vividas pelos corpos dissidentes, e, mostrando também, algumas das maneiras como temos conseguido transgredir tais normativas. Este trabalho é um fragmento da minha eterna busca pelo que me constrói, pelo que tenho sido, e pelo sentido da minha vida.

Palavras-Chave: Autoetnografia; Subjetivação; Cultura Pop; Consumo; Divas; Drag Queens; Bichas;

ABSTRACT

What is the power of american *pop* culture in subjectivation of brazilian gays and queers? In this autoethnography, or auto performative writing, I analyze the construction of my queer, contemporary, soteropolitan identity, crossed by *pop* phenomena of 2000 and 2010, specially divas *pop mainstream* american music of this period. Leaning over the culture and the *drag queen* making through the research, having the divas Lady Gaga and Madonna as main references, I sought to understand, in several levels, the meanings of belonging to the LGBTQIA+, the social dynamics of this identitary group, the relation of expenditure versus “*gay culture*”, the power of the midia’s subjectivation around those identities, the females represetations in midia, as well as the power of affectation of those images in the *drag* universe. Still on this work I reflect about the relations between life and art and art and expenditure; I describe and analyze my performance as a american diva *pop drag queen*, AZVDO, in addition to socially localize myself, understanding my speech places, also from the identity of non-binary queer I am today. Here I still approach in a post-structuralist, intersectional and non-academic vision, questions related to gender, sexuality and race social standards, amongst other markers, denouncing some of the oppression suffered by dissident bodies and also showing some of the ways we have managed to transgress these norms. This work is but a fragment of my eternal search for what builds me, for what I have been and for the meaning of my life.

Key Words: Autoethnography; Subjectivation; Pop Culture; Expenditure; Divas; Drag Queens; Queers.

LISTA DE IMAGENS

FIGURA 1- Marsha e Sylvia	57
FIGURA 2 - Marsha by Warhol	59
FIGURA 3 - Capa do single Bixa Preta	75
FIGURA 4 - Gay Best Friend	100
FIGURA 5 - Paris is Burning	106
FIGURA 6 - Príncipe Charles e Princesa Diana	125
FIGURA 7 - Capa ...Baby One More Time	128
FIGURA 8 - Britney e Justin	129
FIGURA 9 - Britney, Paris e Lindsay	131
FIGURA 10 - Maria Antonieta	137
FIGURA 11 - Jean Harlow	143
FIGURA 12 - Brigitte Bardot	145
FIGURA 13 - Marilyn Monroe	146
FIGURA 14 - Madonna	151
FIGURA 15 - Destiny's Child	158
FIGURA 16 - Combatchy	163
FIGURA 17 - Carmen Miranda	167
FIGURA 18 - Gaga in Drag Race	178
FIGURA 19 - Pabllo em Batidão Tropical	183
FIGURA 20 - Penelopy Jean e Gaga	185
FIGURA 21 - Divulgação Shantay Gaga	187
FIGURA 22 - Nina Codorna	191
FIGURA 23 - Alaska e Gaga	193
FIGURA 24 - Primeira montagem AZVDO	195
FIGURA 25 - AZVDO em Gregorianas	196
FIGURA 26 - Flag by Jasper Johns	210
FIGURA 27 - Ten Marilyns by Andy Warhol	213
FIGURA 28 - Madonna by Romero Britto	216
FIGURA 29 - Lady Gaga, ARTPOP, by Jeff Koons	220
FIGURA 30 - Gaga no Encontro da Igualdade	232
FIGURA 31 - Madonna e dançarinos	235
FIGURA 32- Pink genealogia AZVDO	243

FIGURA 33 - Pink Money	244
FIGURA 34 - Coroa Burguer Queen	246
FIGURA 35 - AZVDO, Azvders e pink equipe	248
FIGURA 36 - Capa do single Pink Money	250
FIGURA 37 - Pink Money no espetáculo Gregorianas	251
FIGURA 38 - Ensaio fotográfico Pink Money Collection	252
FIGURA 39 - Lançamento da Pink Money Collection	253
FIGURA 40 - Bastidores gravação videoclipe Pink Money	253
FIGURA 41 - Cow by Andy Warhol	257
FIGURA 42 - AZVDO dona de casa	258
FIGURA 43 - AZVDO vaca	259
FIGURA 44 - AZVDO e Chico Cardozo	259
FIGURA 45 - AZVDO e LaVache	261
FIGURA 46 - AZVDO era CowGirl	261
FIGURA 47 - Final Shantay Superstar com Malayka campeã	266
FIGURA 48 - Montagem de Gaga para Chromatica	271
FIGURA 49 - Montagem com Marie e Sanches	274
FIGURA 50 - AZVDO e o touro	275
FIGURA 51 - Vaca Louca e Young Warhol	276
FIGURA 52 - Andy Warhol	289
FIGURA 53 - Azvder	294
FIGURA 54 - Lady Warhol	295
FIGURA 55 - No Pink Banheiro	298
FIGURA 56 - Dando Close na Rua	301
FIGURA 57 - Panterona	312
FIGURA 58 - Anti heroína.....	317

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO: DISPUTAS NARRATIVAS, VÍRUS E SIMULACRES	16
1.1 TEXTO COLAGEM: <i>O MURO DOS MEUS SONHOS</i> (2015)	43
2. PINK MONEY E AS IDENTIDADES SOCIAIS GAYS E BICHAS SOB A LÓGICA DO CONSUMO	44
2.1 A INVENÇÃO DA HOMOSSEXUALIDADE E O ADVENTO CAPITALISTA	44
2.2 PRIMÓRDIOS DO ATIVISMO E O EPISÓDIO DE STONEWALL	52
2.3 IDENTIDADES SOCIAIS, INTERSECÇÕES E DESIGUALDADES	63
2.3.1 Troca-troca Identitário: Sujeitas, Sujeitos e Sujeitos Sociais	76
2.4 CONSUMO, CULTURA POP E AS SUBJETIVAÇÕES DE GAYS E BICHAS	92
2.5 EU-CONTO: <i>METAMORFOSE</i> (2015)	116
2.6 TEXTO COLAGEM: <i>BELEZA, DIVINA, MARAVILHOSA</i> (2019)	117
3. BABADO! DIVAS POP E OS FEMININOS NA PERFORMANCE DRAG QUEEN	118
3.1 MÍDIA, ESPETÁCULO E CELEBRIDADES	118
3.2 NASCEM AS ESTRELAS	135
3.3 AS DIVAS E AS TRANSFORMAÇÕES DESTA CATEGORIA	149
3.4 DIVAS POP, DRAG QUEENS E OS IMAGINÁRIOS GAYS E BICHAS	165
3.5 O DEVIR AZVDO	188
3.6 EU-CONTO: <i>COMO UMA BONECA</i> (2015)	199
3.7 TEXTO COLAGEM: <i>FEBRE ANIMAL</i> (2020)	200
4. THE ANDY OU DEAD END: A SUJEITA PRODUTO ARTÍSTICO E O INÍCIO DO FIM.	201
4.1 A ARTE, O PRODUTO, A ARTE-PRODUTO E O PRODUTO ARTÍSTICO	201
4.2 FAMA, POLÍTICA, APROPRIAÇÕES E REPRESENTAÇÕES	224
4.3 THE ANDY E A PINK GENEALOGIA AZVDO	239
4.4 A REVOLUÇÃO DAS BICHAS: DEAD END	254
4.5 EU-CONTO: <i>CASTELO DE ESPELHOS</i> (2015)	279
4.6 TEXTO COLAGEM: <i>AZVDO</i> (2020)	280
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: NASCE UMA [NOVA] ESTRELA	281
6. REFERÊNCIAS:	321
6.1 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	321
6.2 REFERÊNCIAS FÍLMICAS E SERIADAS	340
6.3 REFERÊNCIAS MUSICAIS	351
7. APÊNDICES	360
7.1 TERMO DE CONSENTIMENTOS DE JOICE ALMEIDA	360
7.2 TERMO DE CONSENTIMENTO DE CLARA PINTO	361
7.3 TERMO DE CONSENTIMENTO DE ANA PAULA	362

7.4 TERMO DE CONSENTIMENTO DE NATHALIE ROSA	363
7.5 TERMO DE CONSENTIMENTO DE KUKUA DADA	364
7.6 TERMO DE CONSENTIMENTO DE NATHALYA ARAÚJO	365
7.7 TERMO DE CONSENTIMENTO DE LUNNA MONTTY	366
7.8 TERMO DE CONSENTIMENTO DE LEO ZAMMPARY	367
7.9 TERMO DE CONSENTIMENTO DE FÊRNANDE SANTOS	368
7.10 TERMO DE CONSENTIMENTO DE NICHOLAS AMON	369
8. ANEXOS	370
8.1 COMPOSIÇÃO PINK MONEY (2019) BY AZVDO E RAFAEL JOSÉ	370
8.2 COMPOSIÇÃO COWGIRL MANYFEST (2019) BY AZVDO	372

1. INTRODUÇÃO: DISPUTAS NARRATIVAS, VÍRUS E SIMULACRES

FADE IN.

CÂMERA AJUSTANDO O FOCO.

Hello Brasil... My name is AZVDO! [Gargalhada]

FADE OUT.

CRÉDITOS INICIAIS: “Estrelando: AZVDO, Armando”.

OFF INSTRUMENTAL *AZVDO - Pink Money* (2019)

FADE IN.

Ai gente... Esse é o momento. [suspira, ajeita o cabelo e a postura na cadeira]. Vamos lá!

Eu tenho aqui um álbum de fotografias e uma pasta de imagens que registra cada fase que eu tive. Da criança viada que eu fui, passando pela *gay* enrustida de academia... Da bicha poc adolescente até a fase mais bicha conceitual-universitária. Após esse período, as minhas fotos mais recentes estão todas disponíveis nos meus perfis do instagram. Especialmente do período que registrei nesta pesquisa, entre 2019 e 2021, tenho diversas imagens disponíveis no perfil @hausofazvdo, minha antiga conta artística. Digamos que esse tenha sido o meu diário de bordo. Foi onde postei todo (ou quase todo) o processo vivenciado enquanto a persona *drag* AZVDO, a loira para quem eu dediquei todo o meu amor e as minhas forças criativas e de trabalho durante esse período de pesquisa. O meu atual momento, considerando que agora estamos no primeiro semestre de 2022, está sendo registrado no perfil @_azvdo_, onde tenho me dedicado à “eternizar” algumas das minhas atuais experiências em vida, sendo este o meu atual perfil artístico... Porque entendi que a minha maior obra de arte é realmente a minha própria vida.

Esse é o último texto que escrevo do contexto desta dissertação. Aqui eu falo de um lugar muito distinto do que ocupei quando iniciei escrevendo o esboço do primeiro capítulo deste trabalho, ou mesmo quando escrevi o anteprojeto ainda com o termo “*gay*”, ao invés de “*bicha*”, no título desta pesquisa. Aqui eu reflito a construção da minha identidade bicha a partir do agenciamento de diversos fenômenos históricos, culturais, artísticos e midiáticos, onde me relocalizo no mundo a partir desse próprio processo de reflexão.

...Mas bom, antes de começar a falar da narrativa de construção dessa minha “*identidade bicha, contemporânea, soteropolitana*”... [pausa, riso], para não ouvir mais uma

vez que a minha pesquisa é “egóica”, o que um professor acadêmico, “fã” de Deleuze e Guattari, já chegou a me dizer, considero pertinente, seguindo as normas acadêmicas, embasar conceitualmente este meu estudo onde muito me utilizo de uma metodologia auto-etnográfica, auto-biográfica ou mesmo performativa. Para isso, estou recorrendo a autores como Silvio Matheus Alves Santos, que, tendo experienciado esse modo de fazer pesquisa durante o seu doutoramento, nos fala sobre a importância da escrita de si como modo de inclusão das experiências das pessoas pesquisadoras tanto na definição do que será pesquisado quanto no desenvolvimento da pesquisa e nos fatores relacionais que surgem no decorrer da investigação, uma vez que nesse contexto abandonamos uma noção de neutralidade e assumimos as nossas respectivas influências nos modos como direcionamos as nossas questões investigativas.

[Abrindo um arquivo PDF no computador]

Sobre o método autoetnográfico, como pontua o autor:

Em suma, e por múltiplas que sejam as perspectivas que adentram ao tema, talvez se possa condensá-las no entendimento de que a autoetnografia é um método de pesquisa que: a) usa a experiência pessoal de um pesquisador para descrever e criticar experiências culturais, práticas e experiências; b) reconhece e valoriza as relações de um pesquisador com os “outros” (sujeitos da pesquisa) e c) visa a uma profunda e cuidadosa autorreflexão, entendida aqui como reflexividade, para citar e interrogar as interseções entre o pessoal e o político, o sujeito e o social, o micro e o macro. (SANTOS, 2017, p. 221)

[Voltando-se para a câmera]

Por essa perspectiva, a autoenografia seria um modo de falar de si para falar do mundo (e/ou vice versa) a partir das nossas experiências narradas, sendo estas social e temporalmente localizadas. A pesquisa enquanto um registro do nosso tempo, como uma fotografia que não apenas mostra a nossa imagem mas que também nos revela o contexto do mundo em que estamos inseridas, assim como a própria tecnologia que foi usada para a realização do registro. A narrativa de um “eu” que, conectado a outros sujeitos, entrecruza contextos sociais e culturais.

Aqui sujeitas e não mais objetos de pesquisa, falamos do mundo não apenas dos confortáveis lugares de pessoas pesquisadoras estando diante de um fenômeno, falamos do mundo nos percebendo de dentro dele, imbricadas nos fenômenos que analisamos e atentas ao modo como temos transitado em relação às questões que guiam os nossos estudos. As experiências das sujeitas como o pilar do estatuto analítico. A pesquisa e o campo como a própria vida, que transcende o tempo/espço da pesquisa acadêmica mas com ela se relaciona, tanto a partir das perspectivas passadas, vividas anteriormente ao trabalho acadêmico nos apontando para questões que levantamos nele, quanto a partir das perspectivas futuras, que

atravessadas por essa experiência acadêmica provavelmente estarei vivendo quando este trabalho estiver sendo lido.

Nesse sentido, autoescrever-se é sobre permitir-se à investigação do “eu” e transformar-se, mas também gerar identificações e atravessamentos em outras pessoas no sentido dos seus respectivos processos de subjetivação, e ainda possibilitar análises que tomem as nossas experiências como meios para se refletir sobre determinados aspectos que nelas estão impressas e que valem debruçamentos analíticos.

Ainda segundo Silvio Matheus Alves Santos, a metodologia autoetnográfica ajuda a ampliar o entendimento das questões investigadas, evitando definições rígidas e tornando a pesquisa mais significativa e útil, ao menos no sentido interpretativo e nos aspectos políticos e sociais, visto o local privilegiado que o sujeito da pesquisa se coloca enquanto atuante nos contextos da qual se analisa.

[Abrindo outro arquivo PDF no computador]

Refletindo sobre a pesquisa acadêmica em artes, levando em consideração que este trabalho de dissertação se dá sob a linha de pesquisa Cultura e Arte, recorro à Sylvie Fortin e Pierre Gosselin que pontuam o modo como a autoetnografia e a escrita criativa tem se mostrado ótimos métodos para desenvolvimento de pesquisas que se propõem a misturar teoria e prática artística na conjunção de uma prática analítica criativa. A autoetnografia, enquanto método de pesquisa pós-moderno e pós-positivista, segundo os autores, como um processo criativo onde o que está em jogo é a transformação dos próprios artistas, e, conseqüentemente, dos seus trabalhos artísticos e/ou vice versa.

[Para a câmera]

Esse é um dos desafios que nós, artistas, temos colocado nas universidades: Como fazer pesquisa em artes numa instituição onde as normas e padrões ainda se mostram tão rígidos? “sair dos enquadramentos de investigação habituais, a fim de criar novas formas de conhecimento que se tornam visíveis através de novas formas de escrita” (FORTIN; GOSSSELIN, 2014, p. 13), é uma das responsabilidades que temos, como modo de tornar a universidade mais diversa, acessível e capaz de realmente reproduzir os modos de produção de conhecimento contemporâneos. Aqui compreendo o que me é contemporâneo sob as questões próprias deste tempo sobre o qual eu existo, escrevo, e que alguns estudiosos costumam chamar de pós-modernidade ou modernidade tardia. Como bem sinaliza Giorgio Agamben (2009, p. 63), corajoso, o “contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente”.

Aqui, pensando a pesquisa enquanto produto artístico, conseguimos apresentar um forma muito eficiente de retroalimentação recíproca que se deu entre teoria e prática artística, de modo que as questões e reflexões presentes neste texto acadêmico alimentaram as produções artísticas relacionadas a este, do mesmo modo que a própria produção artística alimentou também o texto. Aqui este processo se dá especialmente no maneira como apresento AZVDO, a persona *drag* que corporifiquei durante o período desta pesquisa. Acompanhamos a sua construção desde o período em que ainda vinha sendo gerada através da minha subjetivação enquanto bicha atravessada por uma cultura de consumo e pelo fenômeno *pop* estadunidense, peça chave do sistema capitalista, passando pelo seu desenvolvimento através das eras criativas até o momento atual em que AZVDO, não deixando de ser uma produção artística, tornou-se parte do que eu sou de maneira mais íntima.

Como já prenunciado no título deste trabalho, acompanhamos a construção de uma identidade bicha, contemporânea, soteropolitana, atravessada por determinados fenômenos. Ao longo desta escrita entregamos um longo relato acerca desta construção que durante a pesquisa, e mesmo depois dela, esteve em andamento. Literalmente em construção. Esse aspecto já denota o caráter híbrido performativo desta pesquisa acadêmica que teve não apenas a escrita mas também a prática artística e o envolvimento pessoal como importantes fatores para a sua constituição, uma vez que “a ‘prática’ em ‘pesquisa conduzida-pela-prática’ é essencial – não é um extra opcional; é a precondição necessária de envolvimento na pesquisa performativa” (HASEMAN, 2015, p. 48).

Outro aspecto importante a ser mencionado é o modo como *Pink Money* e *CowGirl*, as duas eras desenvolvidas pela diva *pop drag queen* AZVDO, foram construídas sobre os pilares das questões que refletimos nos capítulos 1 e 2, respectivamente, deste trabalho. Enquanto em *Pink Money* AZVDO apresenta a sua imagem e voz como produtos de uma marca “disponível para venda”, aos *gays* e bichas, na era *CowGirl* a vemos referenciar “Cow Marx” para propor uma revolução entre as vacas, que aqui representam os corpos oprimidos pelo sistema capitalista. Tendo o consumo, a diva *pop* e a sua própria transgressão, enquanto temas presentes em ambos capítulos, conseguimos observar o modo como a criação artística está vinculada às reflexões deste trabalho acadêmico, não apenas no sentido da AZVDO enquanto minha criação artística dentro desse processo, mas como a própria AZVDO enquanto artista produtora das obras relacionadas às eras *Pink Money* e *CowGirl*.

Ainda sobre a pesquisa científica enquanto forma criativa de produção de conhecimento, é interessante observar o modo como através desta metodologia conseguimos expandir as plataformas de acesso à questões debatidas no trabalho. Desta experiência

podemos citar como, articuladas, as produções de performances, artes visuais, músicas e poesias, terminam por sustentar ainda mais esta pesquisa que não se resume à este escrito muito menos aos muros da academia, localizando-se onde o útil é agradável e a metodologia caminha lado a lado com a diversão como em Débora Aymoré (2020, p. 68), para quem “a diversão própria da pesquisa científica em Cultura Pop pode ser entendida como uma tentativa de invenção de nossa própria humanidade. Dar significado para que as nossas vidas sejam interpretadas como algo a mais que a sobrevivência”.

Para além da autoetnografia e da prática analítica criativa como métodos, neste trabalho ainda utilizamos de uma vasta revisão bibliográfica trazendo análises históricas e filosóficas dos fenômenos abordados, e análises críticas de obras musicais, visuais e audiovisuais que contribuem para as narrativas apresentadas. Contamos ainda com um tópico inteiramente dedicado à transcrição de experiências compartilhadas por outras pessoas, sujeitas sociais, que muito contribuíram não apenas com a pesquisa em si como para a minha própria formação pessoal enquanto a sujeita que tenho sido atualmente.

Sendo um trabalho disposto a unir academia e desakademia, as nossas referências caminham desde nomes aclamados no ambiente universitário, alguns tantos do norte global, à pesquisadores e youtubers brasileiros, e, como dito, à determinadas pessoas que tenho em meu convívio social com quem tive e ainda tenho conversas muito produtivas.

De modo geral, considerando que para além desta introdução e da conclusão, este trabalho contém três capítulos, podemos dizer que, por linha de estudos abordadas do nível macro ao micro, cada um tenha uma significativa contribuição, respectivamente, aos estudos identitários, análises de fenômenos midiáticos e estudo dos processos criativos, estando na conclusão uma longa reflexão sobre a teoria da arte sob uma perspectiva contemporânea. A multidisciplinariedade explorada por eixos de estudos que se convergem numa produção acadêmica atenta aos diversos campos sob os quais podemos encontrar subsídios para o seu fortalecimento interpretativo.

[Encarando a câmera com ainda mais atenção]

Mas por que essa estratégia metodológica? Como surge o anteprojeto dessa pesquisa?

TELA PRETA

CARTELA “DISPUTAS NARRATIVAS”

Para Silvio Matheus Alves Santos, projetos como este começam com os pensamentos, sentimentos, identidades e experiências que nos fazem reconsiderar nossa compreensão sobre nós mesmas, os outros e os mundos em que nos inserimos:

Muitas vezes, os projetos de investigação começam com acontecimentos que nos transformam (o nosso pensamento, sentimentos, senso de si e do mundo) e também aos outros (nossos amigos e famílias, membros das nossas comunidades sociais, políticas e culturais e outros que são diferentes de nós) do avesso. (SANTOS, 2017, p. 232)

Em algum momento da vida ouvi dizer que onde há sensibilidade, há possibilidade de surgimento de uma nova vida. As crises são oportunidades de grandes *plots twists*. E de crises eu entendo!

[pausa, riso]

Desde 2017, quando fui diagnosticada enquanto pessoa que vive com HIV, tenho iniciado um processo de autoconhecimento e imersão sobre o que tenho sido, onde estou e para onde tenho caminhado. Neste ano, vivi um momento de grande ruptura comigo mesma e a partir de então tenho olhado para a minha narrativa de vida de forma cada vez mais criativa, acreditando que sonhos são para serem realizados assim como a vida é para ser vivida de maneira magnífica!

Então estudante do Bacharelado Interdisciplinar em Artes (UFBA), com proposta de focar os estudos subsequentes em cinema russo e nas artes visuais, a partir do diagnóstico de HIV, estudando sobre a história do vírus assim como vivendo o nebuloso período das eleições em que Jair Bolsonaro tornou-se presidente do Brasil com a sua política de morte, quando andar pelas ruas sendo um corpo dissidente era mais perigoso que o “comum”, entendi de maneira mais profunda o sentimento de pertença à comunidade LGBTQIA+. Entendi que desde sempre tentaram nos extinguir e que a minha existência precisava valer a luta de todas as que vieram antes, pelas que virão depois. Desse processo ganhei uma injeção de ânimo que me fez aproveitar da disponibilidade de dois professores de componentes curriculares optativos distintos da minha primeira graduação, já em estágio de finalização, para produzir o que viria a ser o anteprojeto de pesquisa aprovado para o Programa de Pós Graduação em Cultura e Sociedade (POSCULTURA - UFBA). Desse arquivo original do anteprojeto, olhando hoje para a pesquisa “finalizada”, ainda que tenham ocorrido algumas mudanças significativas, o caráter identitário se manteve presente desde o início, embora a metodologia autoetnográfica tenha me surgido de maneira mais nítida apenas durante o próprio processo da própria pesquisa, quando entendi que o problema dela se referia justamente à minha identidade.

2019 foi realmente um ano muito especial para mim. Recém bacharel em Artes, mestranda pelo POSCULTURA (UFBA), iniciei uma nova formação pela Escola de Dança (UFBA), onde viria a desenvolver um maior interesse sobre o estudo do meu próprio corpo. O *timing* foi perfeito! No mestrado eu estudaria a minha identidade enquanto em dança eu estudaria o meu corpo, e a partir desse cruzamento de experiências eu melhor conseguiria me colocar em cena sob a máscara de uma *drag queen*, como já era de meu interesse.

[Para a câmera]

Eu sabia que uma nova fase se iniciava na minha vida. [sorri]

FADE OUT

FADE IN

...É um fato que nesta nova fase me deparei o tempo inteiro comigo mesma de frente ao espelho que nem sempre me foi generoso. A academia passou a me possibilitar um aprofundamento subjetivo como nunca antes. E não foi fácil. Algumas vezes cheguei a acreditar ser mais fácil viver para o sistema do que para construir minhas próprias narrativas. Mais de uma vez, como com o HIV, transformei tabu em totem e encontrei forças nas lágrimas que enxuguei em cada crise de ansiedade gerada por este processo ou mesmo quando fui orientada, pelo mesmo professor que chamou a minha pesquisa de “egóica”, a abandonar o mestrado, quando eu lhe compartilhava as minhas dificuldades financeiras em relação à uma não entrega completa para o processo. Vale pontuar que dos três anos de pesquisa, fui financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB) pelo período de um ano e meio.

Hoje tenho muito orgulho da minha origem periférica e sobre tudo o que tenho construído até aqui, tendo apenas o básico e mais todo o desejo e empenho que sempre tive em superar as expectativas que me eram postas. Tenho orgulho de ressaltar a minha formação pública desde a escola, passando por projetos educacionais, cursos, oficinas e formação superior. Sou fruto de uma geração de jovens de ONG, bolsistas e cotistas, que surgiu durante os governos Lula e Dilma aqui no Brasil. Fui a primeira pessoa do meu núcleo familiar a ter uma formação acadêmica e sou a primeira de toda família a concluir uma pós graduação. Esse feito tinha que ser da bicha que, durante tanto tempo, escondeu-se se para não ter a sua identidade exposta...

Como veremos, até o meu atual momento identitário, onde compreendo-me como uma sujeita trans não binária, trilhei um longo percurso: fui uma criança viada, um adolescente "hétero", "bi", *gay*, e hoje bicha!

Cresci na periferia e me adultizei no centro. Sou a fronteira entre o homem e a mulher, o preto e o branco, a rua e a academia. Estou para além da binariedade. Sou um corpo mestiço nos mais diversos sentidos.

Neta de Armando, o sujeito “bastardo” fruto da relação de uma mulher negra com o seu patrão, um fazendeiro branco e de família reconhecida na pequena cidade em que nasceu, sou também Armando, com muito orgulho do homem honrado que conheci e por todo o esforço que teve para dar uma melhor perspectiva de vida para a família.

Desde muito pequena fui criada e mimada por Armando e Rosa, meus avós maternos. Lembro das constantes visitas que recebíamos da minha mãe e das vezes que meu pai me pegava para me levar à igreja. Sempre fui mais apegada à minha família materna. Meu pai me deu as costas logo que percebeu que eu realmente não seria o filho que ele queria ter. Assim Azevedo, e mais tarde AZVDO, tornou-se mais presente na minha história.

Hoje tenho vinte e cinco anos. Sou AZVDO Armando e Armando AZVDO. A potência surgida desta pesquisa onde digeri todo o imaginário midiático branco e estadunidense que me atravessou por tanto tempo e que agora está diluído na face da bicha mestiça (ou parda, ou sei lá o quê), soteropolitana e periférica que sou. Ser geminiana foi a licença poética que encontrei para me permitir viver a vida dupla que experienciei durante o período deste trabalho. [gargalhadas]

Resgatar as narrativas que me constituem é parte do processo de reconhecimento dos lugares que ocupo no mundo. A consciência sobre o lugar de fala é extremamente relevante desde que não se trataria de afirmar as experiências individuais, mas de entender como os lugares sociais que certos grupos ocupam restringem oportunidades e criam assimetrias na nossa sociedade.

[Abrindo outro arquivo PDF no computador]

Todo pensamento parte de um lugar de fala. Djamila Ribeiro nos sugere que para pensar a importância do reconhecimento deste fenômeno,

seria preciso entender as categorias de raça, gênero, classe e sexualidade como elementos da estrutura social que emergem como dispositivos fundamentais que favorecem as desigualdades e criam grupos em vez de pensar essas categorias como descritivas da identidade aplicada aos indivíduos. (RIBEIRO, 2017, p. 35)

As escritas a partir dos lugares de fala dos sujeitos subalternizados em territórios coloniais, potencializado em discursos em primeira pessoa, onde nós falamos sobre nós e não mais eles, é parte do processo de reconhecimento de humanidade das pessoas donas das vozes antes silenciadas.

Dentro desse projeto de colonização, quem foram os sujeitos autorizados a falar? Pensar a produção acadêmica de saberes e a ocupação da universidade, esse espaço de poder e disputa de narrativas, onde por muito tempo nos foi negada presença, e, dessa maneira, construídos (pré)conceitos aos nossos respeitos, enfrentar os silenciamentos institucionais... Nos possibilita reescrever as nossas narrativas, do presente, do passado e do futuro, a partir de visões mais justas e sensíveis quanto às nossas próprias vivências. Neste sentido, pensando no lugar de fala, aqui não apenas represento a mim mesma, mas, certamente, a uma série de grupos das quais devo fazer parte. Construir essa pesquisa, sobretudo a partir do agenciamento de uma série das minhas vivências, é também reconhecer que as minhas experiências, partindo das minhas localizações sociais, falam também de questões que atravessam outras sujeitas localizadas em identidades similares às minhas.

Como explica Collins, a experiência de fulana importa, sem dúvida, mas o foco é justamente tentar entender as condições sociais que constituem o grupo do qual fulana faz parte e quais são as experiências que essa pessoa compartilha ainda como grupo. Reduzir a teoria do ponto de vista feminista e lugar de fala somente às vivências seria um grande erro, pois aqui existe um estudo sobre como as opressões estruturais impedem que indivíduos de certos grupos tenham direito à fala, à humanidade. (RIBEIRO, 2017, p. 38)

[Encarando a câmera]

Sendo assim, professor, não haveria de ser uma pesquisa “egóica”. Principalmente por não se tratar apenas do meu indivíduo, mas das múltiplas condições que resultam nas desigualdades, hierarquias e construções culturais que localizam grupos subalternizados, os mesmos das quais eu faço parte.

Tanto escrevo a minha narrativa de vida para falar de outras narrativas, como falo destas para falar da minha própria. Nesta pesquisa, olhando para mim, e conseqüentemente também para o mundo, a partir de uma análise sobre o fazer *drag queen*, colocando-me como sujeita nesse processo, ao mesmo tempo em que consigo perceber os efeitos que a cultura do consumo e os fenômenos da cultura *pop* estadunidense tem tido sobre a construção de identidades dissidentes, analiso criticamente o modo como a branquitude historicamente ocupou, e ainda muitas vezes termina por ocupar, lugares privilegiados nos nossos imaginários midiáticos. Entre outras coisas, neste trabalho demonstro também o modo como os processos de pesquisas, quando vivas, influenciam também nas nossas construções subjetivas.

Enquanto sujeita periférica pertencente à comunidade representada pela sigla LGBTQIA+, alvo das mais diversas violências que ocorrem em favor da manutenção dos

modelos da sociedade cis-hetero-branco-patriarcal, insurgente, caminho por contribuir sob o pensar e o agir politicamente em favor da diversidade da vida.

Neste estudo, estando debruçada sobre o arquétipo da diva a partir de diversas produções culturais que terminam por construir e manter imaginários hegemônicos, estou também atenta aos modos de transgressão destes conceitos ainda diante de uma cena *drag*, esta agora disposta a colocar em xeque os padrões de belo assim como o próprio entendimento das possibilidades existentes dentro deste fazer artístico.

Mas existe espaço de legitimidade para as vozes antes silenciadas? Sobre o que podemos então falar? Quem responde a essa última pergunta?

De certo que reconhecidas as potências das nossas narrativas, no sentido da produção de cada vez novos conhecimentos por novas perspectivas, o que é urgente, talvez se instale uma certa rachadura no *status* quo dos sujeitos antes autorizados a falar. Esse processo pode se dar a partir de castigos, represálias e demais violências simbólicas, quando não físicas, sofridas pelos sujeitos dissidentes nos espaços de disputas de narrativas.

Dos perigos das narrativas únicas temos resistido e, nesse sentido, temos produzido outras novas. Diversas. É necessária a escuta por parte de quem sempre foi autorizado a falar. Todas as pessoas têm lugar de fala, porém, buscamos por representação e representatividade dos subalternizados. As falas dos grupos sociais privilegiados devem se dar a partir do reconhecimento das hierarquias produzidas a partir dos lugares que se falam. Como sinaliza Ribeiro (2017, p. 50-51) “pensar lugar de fala seria romper com o silêncio instituído para quem foi subalternizado, um movimento no sentido de romper com a hierarquia, muito bem classificada por Derrida como violenta”.

TELA PRETA

CARTELA “VÍRUS”

Eu sempre gostei do poder de transitar pelos mais diversos espaços. Talvez essa seja também uma característica do meu signo que dizem, além de curioso, ser facilmente adaptável. Gosto de “infiltrar-me” nos mais diferentes contextos sempre por uma perspectiva de valorização das experiências como possibilidades de conhecer mundos antes ainda não explorados. Caminho nas ruas e demais espaços de disputa de poder onde circulo, sob a perspectiva de hackeamento, como um vírus que adentra um sistema para modificar as suas estruturas. Essa tem sido também uma das minhas perspectivas na academia.

[Mais um arquivo PDF é aberto]

Em *Doença como metáfora, AIDS e suas metáforas* (2016), Susan Sontag nos fala do modo como as metáforas mais populares sobre determinadas doenças tendem a ter base em preceitos morais e punitivos, sendo estas tais enfermidades tratadas enquanto maldição, castigo e/ou motivo de vergonha. Apesar disso, a autora recorre à Rudolf Virchow para tratar de um dos raros exemplos, “cientificamente relevantes”, sobre a utilização de metáforas políticas no discurso sobre as doenças e os corpos em sociedade:

Nas controvérsias biológicas da década de 1850, Virchow considerou a metáfora do Estado liberal apropriada a sua teoria da célula como unidade fundamental da vida. Por mais complexas que sejam suas estruturas, os organismos são, em primeiro lugar, simplesmente “multicelulares” — como se cada célula fosse um cidadão; o organismo sendo uma “república” ou “comunidade unificada”. Virchow foi um caso isolado no âmbito da retórica científica, entre outros motivos pelo teor político de suas metáforas, que — para os padrões do século XIX — é antiautoritário. Mas comparar o corpo a uma sociedade, liberal ou não, é menos comum que compará-lo a outros sistemas complexos e integrados, como máquinas ou empresas. (SONTAG, 2016, p. 48)

Compreendendo o corpo como um sistema complexo, atravessado por diversos outros sistemas em funcionamento, agora entendendo que doenças são causadas por organismos específicos, identificáveis e visíveis (ao microscópio), a medicina passou, então, a enxergar o corpo como um campo de batalha entre ameaças invasoras (vírus e bactérias) e as tropas militares tais como a mobilização de “defesas” imunológicas. Numa sociedade capitalista, onde o abuso das metáforas da guerra são quase inevitáveis em qualquer campanha cujo objetivo seja “derrotar um inimigo”, vemos, simultânea à guerra que se dá no corpo da pessoa enferma, uma guerra que é travada no campo social, onde as doenças, enquanto nossas “inimigas”, terminam por nos atribuir *status* de culpa e/ou vitimização. De modo geral, “as metáforas militares contribuem para a estigmatização de certas doenças e, por extensão, daqueles que estão doentes” (SONTAG, 2016, p. 50).

Quando surgiu, entre os anos 1970 e 1980, a AIDS logo foi tratada enquanto uma “peste gay”. Tendo se manifestado em grande escala especialmente entre determinadas comunidades de pessoas de sexo/gênero dissidentes. Coincidentemente uma síndrome que é transmitida principalmente por vias sexuais, através do vírus HIV, logo foi tratada pelos guardiões da moral como um castigo divino “merecidamente” dirigido aos “promíscuos e indelíquidos sexuais”.

Tornou-se simbólico refletir sobre o fato de que a crise da AIDS surgiu justamente num período de “liberação sexual” e de efervescência de uma chamada “cena gay”, onde uma camada social, descontente com os limites que vinham sendo impostos às suas existências no sistema hetero/branco/patriarcal que já viviam, ganhava cada vez mais visibilidade

expandindo as suas possibilidades de ser/estar socialmente, buscando direitos e lutando por maior respeitabilidade.

Historicamente, milhares de pessoas morreram em decorrência da epidemia de AIDS em todo o mundo. Mas embora saibamos que ainda hoje ninguém está imune à infecção pelo vírus HIV, mesmo contra a estigmatização dos grupos sociais que impõe a lógica dos “grupos de risco”, não podemos negar que, em números, durante muito tempo, pessoas negras, pobres e LGBTQIA+ representaram os maiores índices relacionados a esta enfermidade.

Considerando que o continente africano é, ainda hoje, em número, o mais afetado por infecções de HIV, contra as acusações de que o vírus surgiu na África e foi exportado para o mundo, segundo Sontag, muitos médicos, professores, jornalistas, funcionários do governo e outras pessoas instruídas defendem teorias conspiratórias de que o vírus foi enviado para a África pelos Estados Unidos, num ato de guerra bacteriológica objetivada em diminuir a taxa de natalidade africana.

Segundo uma versão dessa teoria muito difundida na África, o vírus foi fabricado num laboratório da CIA e do exército americano em Maryland, de lá foi mandado à África e terminou reentrando em seu país de origem, trazido por missionários homossexuais americanos que estavam atuando na África, quando voltaram para Maryland. (SONTAG, 2016, p. 69)

Para além das teorias que tentam buscar a sua origem, as metáforas em torno do HIV podem nos remeter aos universos *high-tech* de ficção científica. O próprio modo como o vírus se instala nos organismos após os “invadir”, multiplicando-se, utilizando de uma programação genética que converte as células do indivíduo em células invasoras, já nos sugere paralelos com o modo como se dão as invasões virais nos sistemas de computadores:

Programas predadores, chamados de vírus de software, agem de modo considerado semelhante ao comportamento dos vírus biológicos (capazes de capturar o código genético de partes de um organismo e realizar transferências de material genético estranho). Esses programas, colocados de propósito num disquete a ser utilizado num computador ou introduzidos quando o computador está se comunicando com outros computadores através de uma linha telefônica ou rede de dados, fazem cópias de si próprios no sistema operacional do computador. Como os vírus biológicos, eles não dão nenhum sinal imediato de que foi danificada a memória do computador, o que dá tempo ao programa “contaminado” para se infiltrar em outros computadores. Essas metáforas saídas da virologia, em parte por causa da onipresença do assunto aids, começam a surgir por toda parte. (SONTAG, 2016, p. 76)

Dessa relação onde nossos corpos são relativos à computadores propensos à invasões e ataques virais, pensamos os antivírus e as vacinas, por exemplo, como estratégias de defesa que criamos contra tais ameaças. Refletindo sobre corpos, sistemas, vírus e antivírus me questiono: quem é que está a ser combatido? Essa pergunta me surge a partir da consciência de que são, os vírus, também organismos dotados de sistemas de funcionamento, os sujeitos que transitam pelos corpos buscando de alguma maneira os adaptar às suas respectivas

sobrevivências. No fundo, como qualquer outro corpo sistemático, o vírus apenas quer viver e para isso luta contra os sistemas para os quais a sua existência não foi programada. O vírus, como o sujeito marginal que não cabe nas pastas nem nos programas, é relegado à quarentena eterna como castigo à sua existência.

[Som do computador: “Uma ameaça foi detectada!”]

...Via Láctea, Sistema Solar, Planeta Terra, América do Sul, Brasil... e a sequência infinita e ininterrupta de sistemas que nos atravessam e nos impactam estão a cada milímetro de segundo em constante movimento. Os nossos corpos, com todos os sistemas que os gerem (nervoso, cardiovascular, digestivo, respiratório, imunológico, linfático...) funcionam também a partir de sistemáticas próprias. Sistemas habitam sistemas, que habitam sistemas, que habitam sistemas... Sistemas que movimentam sistemas, que movimentam sistemas, que movimentam sistemas... Tudo me parece questão de escala. Tudo me parece estar interligado numa cadeia em que pensar um corpo enquanto vírus ou antivírus depende do ponto de vista e de quem olharemos enquanto organismos dignos de existência. Por um lado, o HIV é o vírus que atinge o meu corpo, por outro é ele o antivírus desse sistema capitalista-cis-hetero-branco-patriarcal que deseja ter extinto corpos virulentos e transgressores como o meu. Pois quando buscamos expandir os limites que nos são dados nos sistemas que habitamos, tornamo-nos vírus. Ameaças às ordens dos sistemas que, em resposta, produzem antivírus, que, basicamente, haveriam de ser os vírus que ameaçam nossas existências enquanto seres vivos, organismos constituídos de sistemas.

[Mais uma vez encarando a câmera]

Eu sou o HIV que corre nos vasos sanguíneos e nas ruas dos sistemas de poder buscando silenciosamente neutralizar as células de defesa destes, abrindo espaço e criando brechas para que outras irmãs virulentas tomem e transformem o corpo em morada para todas nós. Eu sou o vírus que foi pego pelo Antivírus sistemático e hoje, mais do que antes, vive sob controle e vigilância também a partir dos medicamentos que preciso ingerir diariamente para me manter viva.

A não consciência do controle sistemático é a realidade que nos prende nas materialidades que consideramos possíveis. A fuga às leis, enquanto ameaças à determinadas sistemáticas, se mostra perigosa e tênue. Me colocando para além de determinadas limitações que são impostas ao meu corpo social, onde disputo diariamente a minha existência, onde tenciono as mudanças que considero necessárias à minha sobrevivência nos sistemas em que habito, onde não caibo em nenhuma pasta, as diversas formas de quarentenas me soam como ameaças iminentes. E talvez aqui possamos olhar para os hospitais, presídios e manicômios

como quarentenas feitas para acomodar os sujeitos que “poluem” os *softwares* e causam desordem, não sendo estes úteis nem bem vindos nos espaços sociais nem nas áreas de trabalho.

[Após colocar o antivírus do computador para rodar, abre um novo arquivo PDF]

Segundo Paul Preciado (2020), o filósofo italiano Roberto Espósito refletiu sobre as relações entre a noção política de “comunidade” e a noção biomédica e epidemiológica de “imunidade”. Compartilhando uma mesma raiz, “munus”, que do latim se referiria aos tributos e obrigações dos sujeitos pertencentes à comunidade (com deveres), os “imunes” seriam os sujeitos privilegiados, isentos dos deveres e obrigações societárias e comuns à todas as pessoas da comunidade. Por outro lado, existiriam os “demuni”, sujeitos que, demonizados e excluídos em um ato de “proteção imunológica da comunidade”, são vistos pela própria como potencialmente perigosos. Neste sentido, para figurar os sujeitos da imunidade, Preciado recorre ao ideal do indivíduo moderno, masculino, branco, cis-heterossexual e economicamente livre, construído nas democracias liberais e patriarco-coloniais europeias do século XIX. Por outro lado, tratando dos sujeitos à quem o pertencimento à comunidade é negado, o autor recorre à Alemanha Nazista, onde, judeus, ciganos, pessoas negras, com deficiência e homossexuais, por exemplo, foram banidos da sociedade e colocados em espécies de quarentenas, como talvez possamos compreender os campos de concentração, uma vez que acusavam estes sujeitos enquanto ameaças à soberania da “comunidade ariana”. A partir dessa lógica em que as relações comunitárias se tornam hierarquizadas, as noções de imunidade se mostram construídas coletivamente através de critérios sociais e políticos responsáveis pela produção da soberania e da exclusão, da proteção e do estigma, da vida e da morte.

De acordo com Preciado, o vírus atua à nossa imagem e semelhança. Segundo ele, este organismo “não faz mais do que replicar, materializar, intensificar e estender à toda a população as formas dominantes de gestão biopolítica e necropolítica que já estavam trabalhando sobre o território nacional e seus limites” (2020, p. 4). Tem sido assim com a sífilis, que, embora causada por uma bactéria, pelo menos desde a sociedade industrial e colonial tem um modelo de imunidade que remete ao corpo branco burguês moral e sexualmente confinado na vida matrimonial, assim como tem sido com a AIDS, que no contexto da sociedade neoliberal heteronormativa que ainda vivemos, “remasterizou e reatualizou a rede de controle sobre o corpo e a sexualidade tecido pela sífilis, e que a penicilina e os movimentos de descolonização, feministas e homossexuais desarticularam e

transformaram nos anos sessenta e setenta” (2020, p. 6). Aqui temos o “vírus” como “antivírus”.

No que tange à mais recente pandemia, a de COVID-19, considerando que muito antes da aparição do vírus Sars-Cov-2 já atravessávamos um período de mudanças sociais e políticas, com a deflagração das milhares de mortes em decorrência dessa enfermidade vimos fortalecido o movimento de transição para uma sociedade ciberoral, digital, de economia imaterial e controle disciplinar midiático-cibernético.

À infecção e aos efeitos do COVID-19 ninguém esteve imune. Até mesmo os técnicos do sistema capitalista, bugado, se viram ameaçados.

Quem não é suspeito, afinal? O perigo pode residir em qualquer um. A guerra contra o vírus tem como território o ar que respiramos e se estende virtualmente em cada corpo, cada organismo, cada epiderme. O vírus é invisível, incorpóreo; nós lhe damos corpos, nós somos seus hospedeiros. O vírus não se acumula como moedas, mas como créditos bancários. Não se faz ouvir de imediato, mas como uma notificação ou uma mensagem de voz. Não cresce como um bicho, mas como código, algoritmo. (BECCARI, 2020, p. 2)

Reservadas, em estado de quarentena, estivemos, desde 2020, confinadas nos espaços de nossas residências, pelo menos quem tinha uma casa ou quem podia ficar em casa, em *home office*, nossas áreas de trabalho possíveis em tal contexto onde a nossa socialização passou a ser ainda mais mediada pelas redes de computadores e microcomputadores conectados à *internet*, por onde pudemos transitar com uma suposta segurança à saúde dos nossos corpos. Mas se éramos nós quem estávamos quarentenadas da sociabilidade material, quem seria a verdadeira ameaça? O Sars-Cov-2, vírus responsável pela COVID-19, é o atual inimigo da humanidade ou o herói de um planeta superpopuloso que há muito tempo já nos dá sinais dos problemas que nós, seres humanos, temos causado a partir da hiperexploração dos bens naturais e hiperprodução de lixos tóxicos? Longe dos dualismos ficcionais onde temos vilões e mocinhas, pensando o vírus como um anti-herói, podemos refletir a respeito do que aprender a partir do contato com ele, uma vez que, como sinaliza Preciado, as epidemias são “grandes laboratórios de inovação social, e uma oportunidade de reconfiguração das técnicas do corpo e das tecnologias do poder em grande escala” (2020, p. 9).

[Para a câmera]

Quem serão os novos sujeitos imunes a partir daqui? Quais novas técnicas de controle serão criadas e como reagiremos frente a elas? É possível fazer do planeta Terra um lugar realmente habitável? Como fazer as pazes com os nossos ecoSISTEMAS antes de uma possível formatação forçada?

[Na tela do computador: “Ameaça encontrada. Enviar para quarentena?” A opção “sim” é selecionada]

Temos movimentado os ciclos da vida e conseqüentemente os da morte e vice-versa, porque um não existe sem o outro, tanto quanto uma borboleta o faz ao bater suas asas nos Estados Unidos causando o caos nas fronteiras entre Ucrânia e Rússia.

A guerra que temos traçado com o planeta tem nos gerado uma série de disputas infinitas com ar poluído que alimenta os nossos pulmões, com os agrotóxicos dos frutos cultivados em florestas anteriormente desmatadas, com os animais que abatemos diariamente em larga escala... Uma vez que, vivendo na ordem do sistema capitalístico, temos priorizado o acúmulo de bens em detrimento da própria saúde e bem estar do nosso lar. A terra já não suporta este sistema que nela instalamos.

Olhando para o atual presente, Paul Preciado descreve a nova realidade, o “novo normal”, imposto pela pandemia que enfrentamos:

O sujeito do tecnopatriarcado neoliberal fabricado pela COVID-19 não tem pele – é intocável, não tem mãos. Não troca bens físicos, nem toca em moedas – paga com cartão de crédito. Não tem lábios nem língua. Não fala diretamente – deixa mensagem de voz. Não se reúne nem se coletiviza. É indivíduo, radicalmente. Não tem rosto – tem máscara. Seu corpo orgânico se oculta para poder existir por trás de uma série indefinida de mediações semiotécnicas, uma série de próteses cibernéticas que lhe servem de máscara: a máscara do e-mail, a máscara da conta no Facebook, a máscara do Instagram. Não é um agente físico, mas um consumidor digital, um teleprodutor, um código, um pixel, uma conta bancária, uma porta com um nome, um endereço ao qual a Amazon pode enviar seus pedidos. (PRECIADO, 2020, p. 11)

Neste ambiente em que as novas tecnologias se mostram cada vez mais revolucionárias, é urgente que utilizemos elas como instrumentos para a preservação da Terra enquanto espaço possível de se existir vida saudável. Mais do que isso, que possamos criar um novo sistema operacional em que as mais diversas existências se tornem possíveis. Que os atuais “vírus sociais” deixem de ser ameaças e tornem-se organismos de considerada importância para as nossas comunidades. Concluindo este ponto, ainda em Preciado:

O evento COVID-19 e suas conseqüências nos chamam a liberar-nos de vez da violência com a que definimos a nossa imunidade social. A cura e a recuperação não podem ser um simples gesto imunológico negativo de retirada do social, de fechamento da comunidade. A cura e o cuidado só podem surgir de um processo de transformação política. Curarmos a nós mesmos como sociedade significaria inventar uma nova comunidade para além das políticas de identidade e de fronteira com as quais temos produzido a soberania até agora, mas também para além da redução da vida à sua biovigilância cibernética. Continuar com a vida, manter-nos vivos como planeta diante do vírus, mas também diante do que possa acontecer, significa colocar em funcionamento formas estruturais de cooperação planetária. Como o vírus é mutante, se quisermos resistir à submissão, nós também precisaremos de mutação. (PRECIADO, 2020, p. 14)

Mas agora como conviver com os vírus de modo atento às potências de vida que as novas formas de existir nos sugerem a partir dessas realidades transformadas?

[Computador inicia um processo de reinicialização]

Desde que entendida como uma pandemia de grande escala, tornada preocupação global durante o período de desenvolvimento desta pesquisa, a crise sanitária e os impactos por ela gerados muito influenciaram nos desdobramentos e aspectos metodológicos deste trabalho. Eu não teria chegado às últimas laudas desta pesquisa da mesma maneira, com a aqui descrita consciência de vida, caso a pandemia não tivesse existido durante o processo de feitura dela. E não poderia ter sido diferente!

Privilegiadamente, estando a maior parte do tempo em casa, pude olhar para o meu cotidiano de maneira ainda mais estetizada, o que influenciou nas minhas atuais reflexões sobre os espaços cotidianos e as performances sociais. Como veremos, o afastamento do meu fazer *drag*, ocorrido a partir dos fechamentos de espaços físicos de *shows* e socialização, bares e boates LGBTQIA+ soteropolitanas, me proporcionou uma virada nesta narrativa em que me aproximando de um contexto pessoal mais atual, no qual artista e obra se fundiram e Armando AZVDO (ou AZVDO Armando) tornou-se a “sujeita produto artístico”, performativo-performante, encontro a arte na minha própria vida, no seu devir e na sua contemplação. Estaria a arte morta ou ressignificada na própria vida? Existe limite entre esses dois conceitos? Seria a Arte a própria vida? Tais questões levanto no capítulo de Considerações Finais. O fato é que assim como existiram os diferentes “eus” antes, durante e depois desta pesquisa, tendo a pandemia como um marco, existem também os “eus” de antes, de durante, e existirão os de depois dessa fase mundial. Viver é também sobre reinventar-se.

Sou feliz por não ter perdido nenhum amigo, parente ou pessoa realmente próxima por conta desta pandemia. A perda mais impactante foi a de uma recém conhecida bicha que tinha acabado de entrar no doutorado do mesmo programa da qual este meu trabalho está vinculado. Não tive tempo de ter longas conversas com Baga, muito menos de produzir algo junto com ela. Uma grande perda. Fiquei sentida por esta morte e por todas as outras que ocorreram e ainda ocorrem não apenas em decorrência da COVID-19 mas pelas forças violentas, pela fome e pelo “esquecimento”.

As doses de vacinas que temos tomado nos fazem cada vez mais otimistas ao retorno à rua e ao convívio social de forma saudável. Mas... saudável para quem? Estamos realmente imunes nesta sociedade? O que mudou diante das relações e do entendimento frente ao conceito de humanidade?

Enquanto presenciávamos o horror causado pelo Sars-Cov-2 e a catástrofe na gestão desta crise aqui no Brasil, fui procurada por pelo menos três pessoas conhecidas, recém diagnosticadas com HIV, que estavam em busca de acolhimento e alguma palavra de conforto, força e esperança. Relembrei que paralela a pandemia de COVID-19 continuava em curso a epidemia de infecções por HIV.

O vírus HIV, hoje, consegue ser controlado no sangue dos infectados a partir do uso constante de medicamentos. Apesar disso, ainda que existam pesquisas em curso neste sentido, mesmo depois de mais de quatro décadas de surgimento deste vírus, não existem vacinas capazes de nos imunizar desta velha ameaça. Por outro lado, com cerca de um ano e meio de pandemia de COVID-19, já tínhamos vacinas de diversos institutos prontas para serem produzidas e aplicadas nas populações. São visíveis as diferenças nos modos como se deram as corridas pela vacina que nos dá resposta imunológica ao Sars-Cov-2 e a ainda não encontrada vacina que nos imunizará do HIV. Se pararmos para analisar os efeitos sociais de cada um desses vírus talvez possamos sugerir que tudo é uma questão de prioridade.

O fato é que enquanto o HIV trata-se de uma IST, mais acometendo os sujeitos “depravados, pervertidos e imorais”, o Sars-Cov-2, sendo um vírus compartilhado por vias aéreas, tomou uma dimensão muito maior de grupos infectados incluindo até mesmo os sujeitos “morais”, imunes ao sistema. Outra dimensão interessante de ser abordada é o fato de que enquanto a pandemia de COVID-19 parou a economia mundial, fechando fábricas e empresas de praticamente todos os tamanhos e segmentos, a epidemia de HIV/AIDS termina por gerar lucro às indústrias farmacêuticas que produzem e distribuem os medicamentos antirretrovirais, pois, lucrativo, “a verdade é que o vírus [HIV] se tornou hoje sustento de muita gente que, com ou sem má-fé, sobrevive graças a ele” (TREVISAN, 2018, p. 617).

Estamos de acordo que vacinas podem salvar vidas? Tô preferindo enxergá-las como processos de adaptação de nossos organismos para convivermos com os vírus em sociedade sem que eles nos sejam ameaças. A partir dessa lógica, compreendo que algumas mudanças nos nossos sistemas são necessárias, pois, seriam capazes elas de nos mostrar possível conviver com o vírus e ter ele como um irmão.

[Para a câmera]

O diagnóstico que recebi em 2017 me ajudou profundamente a me encontrar comigo mesma, a valorizar cada segundo das minhas experiências em vida e a caminhar na perspectiva dos meus sonhos e metas. Desde então, o HIV tem sido a injeção de ânimo que eu precisava para viver. Tenho me reconhecido cada vez mais nele, pelo modo como age contra as células que o oprimem em meu corpo e pelo modo como luta pela própria

sobrevivência. Por este motivo, embora anseie pelo desenvolvimento de algum método que impeça novas infecções por HIV, ou mesmo um medicamento de cura das pessoas já infectadas, ao menos neste momento penso que tirá-lo do meu sistema sanguíneo seria como exterminar-me das ruas em que transito. Acredito ter encontrado uma maneira saudável de transformar o HIV em parte do que me constitui, neutralizando-o, mas ainda o mantendo vivo e em relação “harmoniosa” com as demais células que constituem o meu sistema corporal. Ingerir diariamente os medicamentos que preciso, para conter a sua ação sob o meu sistema imunológico, é como dizer para mim mesma, todos os dias, que quero continuar vida.

Longe de mim querer romantizar qualquer tipo de infecção, mas tratando da minha experiência: o HIV salvou a minha vida. Como em Marcos Namba Beccari (2020, p. 4), onde “pensar no vírus que nos habita é insistir em peregrinar guiando-se por uma cartografia invisível e, na ausência de nortes, estranhar e reinventar o que somos”, o vírus que me habita me ensinou a buscar aprendizado e (r)evolução interna, a partir das experiências traumáticas que enfrento. Estar em contato com um pensar sobre a morte me ensinou a viver e a amar, como em João Silvério Trevisan, onde:

Descobrimos que na verdade estamos infectados pelo vírus da vida - ou melhor, da morte, o que dá no mesmo, considerando que vida e morte são duas faces de uma mesma moeda. Só diante da morte a vida adquire seu matiz real. Os encontros são o que são, a comida é aquela, o prazer é aquele - porque finitos e únicos. Cada pequena coisa adquire a sua totalidade. (TREVISAN, 2018, p. 619)

É um fato que “nós bichas [e demais corpos dissidentes] temos sofrido sim, e muito. Mas para além da autopiedade que a dor provoca, pergunto: as grandes crises podem ou não ser aproveitadas como matéria prima para um crescimento e, até mesmo, um renascimento interior?” (TREVISAN, 2018, p. 617). A minha narrativa demonstra um modo de buscar força de vida justamente das violências que me são direcionadas. Não devia existir opressão, mas já que elas existem, que se tornem combustíveis para continuarmos vivas e dispostas a combatê-las por um mundo mais vivível.

TELA PRETA.

CARTELA “SIMULACRES”

[Computador reinicializado.]

De volta ao sistema. Onde estão os vírus agora? Por toda parte. Navegando pelas redes. Lutando contra os sistemas que os oprimem. A vida é feita de constantes disputas.

Você curte viagens? Eu sempre vejo nelas oportunidades de expandir os horizontes e atravessar as fronteiras que limitam as nossas existências. Vamos embarcar? Toma aqui essa pílula vermelha. Pode deixar ela dissolver na sua língua.

[se aproxima da câmera]

Eu realmente adoro criar narrativas. Talvez eu seja uma *hacker* com fetiche em causar panes nos sistemas [riso].

Está pronta para navegar no submundo da sua consciência? Pode ser perigoso, mas se soubermos controlar a viagem pode também ser muito divertido e enriquecedor.

[No computador, acessa um navegador por muitos “desconhecido”]

Aqui seremos sujeitas anônimas, ok?

E se eu dissesse que essa pesquisa é uma grande ilusão? Você está realmente lendo este texto? O que é real? O que é performance? Existem realidades além das nossas, em outras dimensionalidades? Eu realmente existo, ou existi, em algum espaço tempo? Posso confiar nas minhas verdades? E você, confiará?

Quando criança eu pensava sobre o tempo. Fazia uma ação e, alguns segundos depois, deixava de fazer apenas para perceber, a partir da minha lembrança da ação realizada, que o tempo tinha passado. Será que a minha memória me enganava e ainda me engana? O tempo realmente está passando? Acho que sempre fui um pouco ansiosa [risos]. Foi mágico quando percebi o modo como as nuvens caminham no céu, sob nossas cabeças. As programações são rápidas em nos sugerir modos de responder às nossas questões.

Sempre quis voar. Sempre tive anseios por liberdade e talvez por isso sofra tanto com todas as limitações que tenho, assim como sofri por ter de viver em quarentena durante o citado período pandêmico. Sou da geração millenium. Filha da modernidade que tanto me adocece, dia após dias, com crises de ansiedade e idealizações de vida.

Tenho entendido que acreditar em tudo o que nos dizem é perigoso. Este texto é uma obra de ficção. A vida é uma grande ficção. Na sua história você realmente tem sido protagonista? Vilã ou mocinha? [riso]

[Pausa para um copo d'água]

Isso é uma simulação? Nunca haverá uma resposta exata para nenhuma das questões.

A realidade já não existe. Ela é um simulacro ou um conjunto de simulações. As realidades são manipuladas tanto quanto são manipuláveis. E não se trata de encontrar o sujeito ou instituição manipuladora, mas sobre percebermos que estamos sendo atravessadas e modificadas, constantemente, a partir das verdades, das realidades, que nos são apresentadas.

Desse modo, cada simulação sob a qual nos deparamos é capaz de criar outros novos ou modificar os simulacros em que nos localizamos.

Todas nós somos fontes de simulações que geram simulacros a todo tempo. Este texto que você lê, certamente impactará sobre a sua visão de mundo ou de determinados fenômenos em algum sentido, tanto quanto escrevê-lo, acessando as referências às quais recorro, modificou também a minha vida em diversos aspectos. Aqui a vida faz a pesquisa tanto quanto a pesquisa faz a vida: ambas simulações que produzem o simulacro do que acredita-se que eu possa ser/ ter sido e de como eu pensei um dia. Mas quem realmente sou eu? São as minhas supostas leitoras, reais? Será que lêem realmente o que escrevo ou a reprogramação de tais códigos? Será que o que vejo no espelho é o mesmo que vêem ao olhar para mim?

[Observa-se no reflexo da câmera]

Simulamos verdades e realmente acreditamos nelas para nos sentirmos seguras diante do mundo e da nossa própria existência. Simulamos entender a realidade, “como ela é”, pois somos incapazes de a compreender em sua totalidade. A noção de simulacro, é ela mesma uma simulação de verdade. Nesse sentido, como simulação, toda verdade é questionável e existe uma realidade, um simulacro, em cada “verdade” contada.

Simular não é como fingir uma realidade, mas acreditar numa realidade suspendendo as noções de verdadeiro e/ou falso. A simulação é uma localização social, como as identidades políticas que assumimos. O simulacro é o próprio social construído pelas simulações. Simulacros são fantasias do real. Mas o que é o real?

[Tecla “Enter” acionada. Pesquisar]

Neste mundo de próteses, *fakes* e filtros, a simulação já não deriva de uma origem real, mas de uma hiper-realidade construída a partir dos diversos simulacros já existentes. Não é mais possível distinguir o simulacro do real. Vivemos num mundo hiper-real:

O real é produzido a partir de células miniaturizadas, de matrizes e de memórias, de modelos de comando - e pode ser reproduzido um número indefinido de vezes a partir daí. Já não tem de ser racional, pois já não se compara com nenhuma instância, ideal ou negativa. É apenas operacional. Na verdade, já não é o real, pois já não está envolto em nenhum imaginário. É um hiper-real, produto de síntese irradiando modelos combinatórios num hiperespaço sem atmosfera. (BAUDRILLARD, 1991, p. 8)

A hiper-realidade é quando os humanos deixam de se relacionar com os humanos e passam a se relacionar mais e melhor com o mundo cibernético, por exemplo. Ela é cibernética, midiática, operacional e imaginária, como as nossas noções de amor, felicidade, beleza e carisma. Na hiper-realidade a imagem é a assassina do real, sendo mais real (hiper real) do que a realidade da qual ela deriva.

Neste contexto, em que as redes já se mostram presentes em nosso cotidiano como simulações de nossas realidades, agora literalmente virtualizada, tenho constantemente refletido sobre as performances sociais que incorporamos nos mais diversos espaços em que ocupamos. Sobre o texto e as narrativas que construímos ao nosso redor, sempre com base nos destinos que nos escreveram ainda antes de nascermos, afinal, a autenticidade é uma vaga ilusão.

Não somos o que realmente somos. Somos o que acreditamos ser. Somos as falsificações de nós mesmas. Nada é orgânico, é tudo fruto de programação. O *Admirável Chip Novo* (2003) da Pitty nunca me fez tanto sentido.

A cultura determina os modelos do que somos e os diversos modos de ser e existir. Estamos repetindo o andar, o sentar, o comer, o correr... Cada ação cotidiana, inclusive o nosso próprio discurso, que a partir dos nossos respectivos lugares de fala se mostram limitados, construídos a partir das nossas interações nas bolhas sociais. O desafio tem sido a transgressão dos modelos que os algoritmos nos apresentam como possibilidades. Como veremos em Gilles Deleuze (2018), a potência está na diferença contida nas repetições. A busca infinita por uma repetição supostamente perfeita dos modelos de simulacros, nos gera ansiedade. A construção de nossas identidades a partir dos arquétipos dos nossos ídolos seria um bom exemplo desse processo em que, na pior das hipóteses, tornamo-nos clones ou sócias destes, quando ignorando a potência da criação de outros novos simulacros, estes criados a partir do entrecruzamento de tantas outras fontes de simulação.

As realidades que precedem os simulacros já não existem. O simulacro é uma cópia sem original. A resposta em torno da questão da existência de uma matriz, de uma realidade original da qual reiteradamente copiamos, talvez responda também às questões a qual religiosos e cientistas já incoberam-se de construir simulacros: "como surgiu o mundo?".

A criação de simulacros é sempre uma oportunidade de dar vida a novos modos de existência. Nesse sentido, como deusas, todas temos poderes divinos. Vivendo num sistema de morte, onde a criação é induzida à mera repetição dos modelos que nos são apresentados, temos a nossa força criativa e criadora neutralizada. Seguindo a programação normal, como numa fábrica onde se realizam produções em série, somos apenas mais um dos produtos de uma mesma linha, embalados, expostos e vendidos nas redes.

Em seu texto, *Esferas da Insurgência: Notas para uma Vida não Cafetina* (2019), Suely Rolnik trata do modo como o inconsciente colonial capitalístico se manifesta a partir das subjetividades e relações dos sujeitos, se apropriando das pulsões de vida dos mesmos, para se manter enquanto sistema hegemônico e poderoso. A autora ainda trata da insurreição

como modo de resistência dos sujeitos que desejam viver de maneiras autônomas, recusando o que ela chama de cafetinagem. Compreendendo que o agente da insurreição é dotado de pulsão ativa de vida, lutando de maneira macro e micropolítica, este agiria a partir de escolhas éticas em detrimento dos códigos morais que funcionam em favor da preservação do sistema colonial capitalístico. Do sistema de morte.

Ainda que sejamos o que acreditamos que somos, devemos sempre nos questionar sobre tais crenças. Estamos cotidianamente sendo programadas e reprogramadas para viver como vivemos e/ou como pensamos viver. A busca pelas brechas deve ser constante e infinita, uma vez que os códigos são atualizados a cada nova mutação que apresentamos, pois “a única arma do poder, a sua única estratégia contra esta deserção é a de reinjectar real e referencial em toda a parte, é a de nos convencer da realidade do social, da gravidade da economia e das finalidades da produção” (BAUDRILLARD, 1991, p. 32). Sagazes, precisamos estar atentas a estas movimentações para não cair em tais armadilhas e não nos conformamos com os novos limites impostos. A liberdade não é um fim, mas um caminho de possibilidades e reinvenções. Ela se mostra existente no fluxo contínuo de hackeamento dos nossos sentidos e modos de existências. O vírus é o sujeito agente da experiência de outras simulações. De outras realidades possíveis.

Desafiando o sistema, não devemos nos conformar. Assumir uma identidade nunca deverá ser acreditar nela completamente. Devemos nos esforçar para conseguir enxergar cada novo padrão de código colocado sob nossos horizontes. Como em Baudrillard, onde, “o que toda uma sociedade procura, ao continuar a produzir reproduzir, é ressuscitar o real que lhe escapa. É por isso que esta produção “material” é hoje, ela própria, hiper-real” (BAUDRILLARD, 1991, p. 34).

Fazem-nos crer que esta realidade é a única possível. Que qualquer fuga dela é sinônimo de loucura ou crise de identidade. As leis e as cartilhas do bem viver reforçam uma realidade específica onde estamos fadadas a viver sob uma ordem imperativa, em função da manutenção do poder que, “no fundo, está tão de acordo com os discursos ideológicos e os discursos sobre a ideologia, é que são discursos de verdade – sempre bons, mesmo e sobretudo se forem revolucionários, para opor aos golpes mortais da simulação” (BAUDRILLARD, 1991, p. 40). Por isso a arte se mostra um campo tão libertador quanto possível. Os ditos “artistas” e os “loucos” talvez sejam duas das melhores personificações dos arquétipos do grande deus criador, do arquiteto programador ou mesmo do sujeito escolhido. Pois embora sejamos, todas nós, criadoras de simulações e simulacros, o que faz de uma

pessoa “artista” ou “louca” é justamente o fato de estas produzirem suas simulações de realidades de maneiras mais explícitas, enquanto simulações de realidades.

Compreendendo que somos sujeitas ativas, capazes de modificar as realidades, as culturas, os sistemas e simulacros, macro e micro politicamente, a partir da criação das novas simulações, talvez possamos também compreender que o sentido da vida é a própria criação e reinvenção de nós mesmas e das nossas realidades. É sobre continuar buscando as verdades em cada experiência que vivemos mas principalmente nas que ainda não vivemos. A eterna busca por quem somos. É sobre o devir. Sobre continuar a se questionar: o que é viver e qual o sentido da vida?

Como sinaliza Baudrillard (1991, p. 64-65), “o cinema plagia-se, recopia-se, refaz os seus clássicos, retroactiva os mitos originais, refaz o mundo mais perfeito que o mundo de origem, etc.: tudo isto é lógico, o cinema está fascinado consigo próprio como objecto perdido tal como está (e nós) estamos fascinados pelo real como real em dissipação. Pelo menos desde o mito da caverna, os simulacros têm fornecido ótimos modelos de narrativas para a ficção científica. Conhecidos filmes como *O Vingador do Futuro* (1990), *O Show de Truman* (1998), *Mais Estranho que a Ficção* (2006), *Lucy* (2014), *A Origem* (2010), *Alice no País das Maravilhas* (2010) e *Alice Através do Espelho* (2016), além da trilogia *Matrix* (1999, 2003), são alguns capazes de nos fazer questionar a realidade, o sonho, o tempo e as limitações que podemos ter dentro dos simulacros. Aqui estou me propondo a fazer algo parecido, porém, ao invés de simulacros temos simulacres, porque bicha realmente gosta de uma fecheção né... [riso]

Este trabalho registra um período específico da minha busca pelo que sou e pelo sentido da minha vida. Essa escrita e todos os demais textos e simulações produzidas neste contexto, supostamente, registram e presentificam, em qualquer período futuro da história desse simulacro da qual escrevo, a suposta existência dessa bicha que fui ontem, por quê hoje já não mais tenho sido.

Resumindo o conteúdo abordado em cada um dos capítulos subsequentes à esta Introdução... Começando pelo capítulo *Pink Money e as Identidades Gays e Bichas sob a Lógica do Consumo*, neste texto parto de uma análise do surgimento da identidade homossexual, buscando compreender a relação deste fenômeno com o advento das sociedades modernas capitalistas ocidentais. Aqui ainda refletimos sobre o desenvolvimento dos recentes ativismos LGBTQIA+, desde os seus primórdios até o episódio de Stonewall, propondo um pensar interseccional, evocando as narrativas de determinadas sujeitas, sujeites e sujeitos das identidades, posteriormente nos debruçando sobre a questão do consumo nas subjetivações de

gays e bichas. Para citar alguns dos principais autores utilizados como referência neste capítulo... Tomaz Tadeu da Silva (2000), John D'Emilio (2015), Michel Foucault (1988), João Silvério Trevisan (2018), Jeffrey Weeks (2015), Júlio Assis Simões e Regina Facchini (2009), Carla Akotirene (2018), Judith Butler (2018; 2000; 2003), Stuart Hall (2006), Mike Featherstone (1995), entre tantos outros. Tratando dos filmes analisados neste capítulo, aqui cito *Pay It No Mind - The Life and Times of Marsha P. Johnson* (2012), de Michael Kasino, *Bixa Travesty* (2018), de Kiko Goifman e Claudia Priscilla e *G.B.F - Gay Best Friend* (2013), Darren Stein, entre outros.

No capítulo seguinte, *Babado! Divas Pop e os Femininos na Performance Drag Queen*, me debruço sobre os estudos da mídia, com foco na análise da cultura de celebridades e na produção das celebridades femininas ao longo da história. Pensando sobre algumas das políticas dos *fandoms*, compreendendo a relação de tais figuras femininas da celebrificação com comunidades de *gays* e bichas, reflito sobre o modo como tem se dado a influência de tais figuras sobre o fazer *drag*, expressão artística significativa para a comunidade LGBTQIA+. Dos principais autores abordados, posso citar Guy Debord (2003), Chris Rojek (2008), Antoine Lilti (2018), Vera França (2014), Walter Benjamin (2021), Edgar Morin (1989), Marcio Markendorf (2010), Susan Sontag (2014), Thiago Soares (2010; 2011; 2014; 2015; 2018; 2020), Igor Amanajás (2014), Wellthon Rafael Aguiar Leal (2017), Armando AZVDO e Djalma Thurler (2019). *Framing Britney Spears - A vida de uma estrela* (2021), de Samantha Stark, *Paris Is Burning* (1990), de Jennie Livingston e *Rupaul's Drag Race* (2009 - Presente) são algumas das produções audiovisuais analisadas.

E, embora eu já venha tratando da minha subjetivação, e da criação de AZVDO enquanto diva *pop drag queen*, em cada um dos capítulos anteriormente mencionados, em *The Andy ou Dead End: A Sujeita Produto Artístico e o Início do Fim*, me debruço com maior atenção à produção desta persona assim como sobre as eras *Pink Money* e *CowGirl*, desenvolvidas durante o período desta pesquisa. Ainda antes disso, reflito sobre algumas relações entre arte e mercado, tratando de movimentos como o Pop Art e de artistas como Andy Warhol. Neste capítulo, onde trato da apropriação e da representação de determinados corpos dissidentes a partir de figuras como Madonna e Lady Gaga, abordo também questões e conceitos relacionados à monxtruosidade e à estranheza. Dos autores trabalhados, destaco Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2015), Theodor Adorno e Max Horkheimer (2009), Edgar Morin (1997), Fredric Jameson (2000), Andy Warhol (2008), Tainan Pauli Tomazetti (2011), Aline Castelar (2013), Douglas Kellner (2001), Gabriel Holanda Monteiro (2018), Bell hooks (2019), Linda Hutcheon (1991), Rui Mourão (2015), Gilles Deleuze (2018) e Donna Haraway

(2009). Das produções audiovisuais analisadas, *Strike a Pose* (2016), de Ester Gould e Reijer Zwaan, merece destaque.

Nas Considerações Finais, onde *Nasce uma [Nova] Estrela*, me utilizo de escritos das pessoas autoras Arthur Danto (2003, 2020), Renato Cohen (2002), Marcia Tiburi (2014), Viviane Inês Weschenfelder e Mozart Linhares da Silva (2018), Erving Goffman (2002), Judith Butler (2018), Leandro Colling, Murilo Souza Arruda e Murillo Nascimento Nonato (2019), C.G. Jung (2000, 2006) e Monclar Valverde (2015), entre outros, para refletir sobre temas relativos à performances cotidianas e a própria vida enquanto obra de arte.

[Fechando a janela do navegador no computador]

Bom, o meu tempo está acabando. O álbum de fotos que registra a criança viada e a gayzinha da academia ficarão para uma próxima oportunidade. Se existir uma próxima oportunidade. Mas, como dito, no trabalho constam imagens de outras narrativas que, localizadas no interior de cada um dos capítulos, me ajudam a construir o simulacro que aqui simulo. Além delas, inclui na edição final deste trabalho, entre um capítulo e outro, Textos Colagens produzidos durante esse processo de estudo que se iniciou ainda antes de eu ter consciência de que fazer pesquisa é viver. As obras já demonstram os imaginários *pop*, midiáticos, femininos e consumistas sob a qual já estou imersa há muito tempo dessa minha formação subjetiva. Além das colagens, inclui, também entre um capítulo e outro, enquanto Eu-Conto, pequenos contos produzidos e publicados no livro *Antologia* (2015), escritos na ocasião de uma das atividades formativas da OI Kabum! Escola de Arte e Tecnologia, instituição que muito me ajudou a entender a importância do olhar para si. Em cada um dos textos, respectivamente, eu falava sobre a minha relação com meu pai, com a minha mãe e comigo mesma. Por todas essas obras é impressionante perceber como o tempo é cíclico.

Estilizando a minha vida, tenho pensando ela mesma enquanto uma grande performance, afinal como uma boa baiana eu não nasci, estreei. Tenho buscado registrar a minha experiência neste plano. Talvez esse registro sirva para mim mesma numa experiência paralela de vida. Talvez tenha alguém do outro lado da tela assistindo a esse filme e aprendendo algo comigo.

O que acontece ao meu redor no milésimo de segundos de um piscar de olhos? Nunca teremos certeza de absolutamente nada na vida. E que essa não seja uma prisão. Que criemos dentro dela os nossos próprios simulacres. Que a nossa imaginação não tenha limites para construir vida de onde já não mais existe esperança. Que possamos criar novos jeitos de tornar nossas vidas realmente vivíveis.

Como uma sujeita ciborgue, habito o metaverso. Onde “a tecnologia é um prolongamento do corpo. É a sofisticação funcional de um organismo humano, que lhe permite igualar-se à natureza e investir contra ela triunfalmente” (BAUDRILLARD, 1991, p. 139). Minhas amigas são as divas, as deusas, as bichas, as travas, as monxtras, os aliens, os corpos híbridos e os ainda não identificados. Dançamos em meio às luzes e às ondas sonoras que, assim como os sinais dos transmissores de fibra ótica, nos atravessam e nos (trans)formam.

Dançarei até o último ato. Me certifiquei de que estão me filmando. Os olhos de quem lê este texto são lentes para esta narrativa.

Lady Gaga diz que vive para o aplauso. Eu vivo para o *show*! Que nos divirtamos no fazer. Os gritos devem continuar quando as cortinas se fecharem e a performance seguir nos bastidores. Não gosto de fãs. Amo os haters. Se você está gostando do texto... *I'm sorry my dear!* [riso].

A vida não tem um manual de instruções. Essa obra continua mesmo depois do fim. Você tem a liberdade de reescrevê-la e/ou rasurá-la. Muitos *plot twists* ainda estão programados, imagino.

Enquanto programação, cada texto que lemos tem algum propósito em nossas vidas. O que você tira de proveitoso, neste momento, deste que você lê?

É AZVDO... Chegamos até aqui. Me perdoe pelos momentos de ingenuidade e ignorância. Enquanto escrevia todas essas mais de trezentas laudas eu realmente vivi e acreditei em todas essas verdades. Tudo foi real, e você sabe que foi. Se a sua memória falhar este texto continuará aqui para te lembrar parte do caminho feito até onde você deve estar hoje. A única expectativa é que continue a não se levar tão à sério. Aliás, será mesmo que estou fazendo isso certo? Que se permita viver como a eterna criança que dava vida aos recortes de revista simulando serem estas, pessoas reais.

Este trabalho é uma obra de arte. Aproprie-se dele e manusei-o como tal. Acredito numa estetização interativa e processual.

Aqui acaba o primeiro ato deste *show* que deve continuar. Seja bem vinda, bem vinde e bem (en)viado à construção de algumas das minhas pré e pós verdades. “Onde não há [mentira, nem] verdade última, mas apenas verdades relativas, verossimilhanças, possibilidades e probabilidades de verdade” (SEIXAS, 2019. p. 127).

FADE OUT.

2. PINK MONEY E AS IDENTIDADES SOCIAIS GAYS E BICHAS SOB A LÓGICA DO CONSUMO

Sendo este o primeiro capítulo desta dissertação, parto de uma análise do surgimento da identidade homossexual, buscando, a partir de uma revisão bibliográfica, entender a sua construção em relação com o advento das sociedades modernas capitalistas ocidentais, posteriormente refletindo o desenvolvimento dos recentes ativismos LGBTQIA+ desde os seus primórdios até o episódio de Stonewall.

Propondo uma perspectiva interseccional de cruzamento dos marcadores de gênero, classe, raça e sexualidade, evocando as identidades sociais dissidentes, ainda neste capítulo trato das desigualdades existentes dentro da comunidade LGBTQIA+, dialogando com vivências de determinadas sujeitas, sujeitos e sujeitos que gentilmente me cederam ricos depoimentos, passando posteriormente a refletir sobre a construção da minha própria identidade, enquanto bicha, entre tantos outros marcadores possíveis, a partir do viés do consumo.

2.1 A INVENÇÃO DA HOMOSSEXUALIDADE E O ADVENTO CAPITALISTA

Como explicar o fenômeno das categorizações por desejos e práticas sexuais? Termos como “homossexual” e “heterossexual” sempre existiram? É possível pensar no surgimento dessas identidades sexuais a partir do advento do capitalismo e das sociedades modernas ocidentais? Essas são algumas das questões iniciais que me guiam na escrita deste trabalho.

Genealógicamente falando, Jeffrey Weeks (2015) traça um panorama das relações entre o corpo e a sexualidade, propondo esta segunda enquanto um fenômeno social e histórico, estreitamente relacionado com as nossas crenças, ideologias e imaginações. Pautando a sexualidade enquanto algo que está para além do corpo biológico, assim como as identidades sexualizadas, Weeks trata do modo como estes fenômenos vem sendo pensados e socialmente construídos, assim como os próprios conceitos de “homo” e “heterossexual”.

Fazendo uso da teoria de produção social da identidade e da diferença, podemos compreender que a identidade heterossexual teria surgido como o oposto da identidade homossexual, uma vez que “as afirmações sobre diferença também dependem de uma cadeia, em geral oculta, de declarações negativas sobre (outras) identidades. Assim como a identidade depende da diferença, a diferença depende da identidade” (SILVA, 2000 , p. 75).

Nesse sentido, a partir da ideia de que identidade e diferença seriam, pois, inseparáveis, sendo a identidade um produto derivado da diferença, estaria a construção social do sujeito “heterossexual” como resposta à existência de um sujeito “homossexual”:

Na perspectiva que venho tentando desenvolver, identidade e diferença são vistas como mutuamente determinadas. Numa visão mais radical, entretanto, seria possível dizer que, [...] é a diferença que vem em primeiro lugar. Para isso seria preciso considerar a diferença não simplesmente como resultado de um processo, mas como O processo mesmo pelo qual tanto a identidade quanto a diferença (compreendida, aqui, como resultado) são produzidas. (SILVA, 2000, p. 76)

Ainda em Tomaz Tadeu da Silva (2000), a afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduziriam o desejo dos diferentes grupos sociais, assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais, estando a identidade e a diferença em estreita conexão com relações de poder, que, dessa maneira, não seriam jamais inocentes. Sendo a diferenciação o processo central pelo qual as identidades são produzidas, o poder agiria de modo a segregar os grupos, hierarquizando as relações, demarcando fronteiras, os classificando, os incluindo e excluindo de acordo com pré-julgamentos morais que serviriam para garantir a manutenção dos privilégios de quem detém o poder do julgamento.

Desse modo, taxado o “heterossexual” enquanto norma identitária hegemônica dominante, de maneira binária, estaria o “homossexual” relacionado às mais diversas qualidades negativas ao qual puderam lhe atribuir ao longo da história. Por essa lógica, voltando à Weeks, nossas definições, convenções, crenças, identidades e comportamentos sexuais não seriam o resultado de uma simples evolução, mas sim modelados no interior de relações definidas de poder.

No sentido da relação entre capitalismo e diversidade sexual, o historiador John D’Emilio (2015) explica que o surgimento de uma identidade de grupo homossexual estaria diretamente associado ao desenvolvimento histórico desse sistema econômico, uma vez que as famílias teriam se transformado, com a transição de uma economia familiar dependente da produção manufaturada caseira para um capitalismo baseado no trabalho livre¹, onde homens e mulheres em condições de trabalhos assalariados poderiam exercer suas sexualidades de maneiras mais “autônomas”, longe do núcleo familiar. Segundo observa o autor, com o advento do sistema capitalista, especialmente a partir da Revolução Industrial que ocorreu por

¹ Sobre o histórico de desenvolvimento do capitalismo, Marcelo Weishaupt Proni (1997), data as suas raízes transitórias desde o século XI, na Europa ocidental, quando a partir do surgimento das cidades (burgos) e do comércio inter-regional na baixa Idade Média (XI - XV), o modelo de vida feudal, onde “prevalencia a afirmação explícita da desigualdade entre os homens, o que contribuía para reproduzir uma estrutura social relativamente estável” (PRONI, 1997, p. 5), já se via tensionado. No feudalismo, a divisão social ocorria através do sistema de castas (imóvel), onde tinha-se no topo da pirâmide o clero, seguido da nobreza e, na base, os camponeses. A partir do século XI, com o início do declínio da Idade Média, surgiu um novo modo de organização social, onde o camponês já via a possibilidade de ascender, agora através do sistema de classes sociais (surgimento da burguesia). O embrião do capitalismo se desenvolveria desde então, até a sua materialização por volta do século XVIII com a Revolução Industrial.

volta do século XVIII em determinados países europeus e nos Estados Unidos², sendo superada a produção manufaturada caseira de bens e, agora, os membros das famílias interdependentes, a sexualidade se tornava possível de ser socializada publicamente, longe do imperativo da procriação, ainda que possamos inferir que mesmo na Idade Média já existiam as práticas sexuais que desviavam das normas. Dessa maneira o capitalismo teria criado brechas que permitiram homens e mulheres organizarem suas vidas pessoais de maneira mais livre, em torno do sexo enquanto experiência prazerosa, assim como a possibilidade da atração sexual/emocional por pessoas do mesmo sexo (ou gênero).

Apontando que as então chamadas práticas homossexuais já poderiam ser observadas em diversas sociedades e períodos da história, John D’Emilio trata da emergência dos diversos espaços de sociabilidade, nas ditas sociedades modernas, como importantes ambientes de encontro entre homens e mulheres com desejos desviantes, que, agora, sustentados pelo próprio trabalho assalariado, longe do núcleo familiar, criavam comunidades urbanas de homossexuais, o que sugeria desenhar-se identidades de grupo. Ainda neste sentido, o autor aponta que em meados do século XX algumas cidades grandes dos Estados Unidos já possuíam bares homossexuais masculinos, saunas públicas, *YMCAs*, assim como os bailes — as *balls*, que reuniam números altos de pessoas transgêneras, *drag queens*, bissexuais e homossexuais negros/não brancos.

De modo geral, D’Emilio defende que tais identidades sexualizadas de grupos foram criadas, sobretudo, a partir do processo de muitas gerações de desenvolvimento do capitalismo, que modificou as estruturas sociais assim como os modelos de trabalho, família e o modo de enxergar o sexo, se mantendo numa constante contradição onde:

Por um lado, o capitalismo continuamente enfraquece o fundamento material para a vida familiar, tornando possível que indivíduos vivam fora da família, e que uma identidade lésbica e *gay* se desenvolva. Por outro, ele precisa empurrar homens e mulheres para o interior de famílias, por tempo suficiente para que possa pelo menos reproduzir a próxima geração de trabalhadores. (D’EMÍLIO, 2015, n.p)

Michel Foucault (1988), no seu primeiro volume para *História da Sexualidade*, propõe, de maneira genealógica e analítica, as relações que se tem construído entre o poder e a sexualidade ocidental moderna, especialmente a partir do século XVII, período em que o autor pontua ainda se dizer uma certa franqueza em relação ao sexo. Onde ainda existiria, com

² Ex colônia da Inglaterra, já independente desde o século XVIII a partir de uma revolução, após ainda a Guerra de Secessão (1861-1865), os Estados Unidos da América já passavam pelo processo de industrialização na “primeira onda” do século XIX, sendo o único país de passado colonial a se industrializar neste período. Tendo financiado a vitória da Tríplice Entente na Primeira Guerra Mundial (1914-1918), sendo fornecedor de armamentos e produtos industrializados, o país tornava-se a maior potência econômica capitalista exercendo sua forte hegemonia sob os demais países ocidentais, difundindo, especialmente, o seu *American way of life* através de práticas imperialistas.

o ilícito, determinada tolerância e familiaridade, em contrapartida com as narrativas escritas com maior rigidez a partir do século XIX, quando o sexo e a sexualidade em geral, enquanto temática, se tornaram ainda mais recorrentes para as instituições regulatórias que trataram de confiscá-los no cerne da família conjugal burguesa, procriadora e ditadora das normas. O autor ressalta, que tais procedimentos de poder sobre o sexo já existiriam pelo menos desde a época clássica, onde já havia uma majoração constante e uma valorização cada vez maior do seu discurso.

Na Idade média a igreja interveio fortemente nas narrativas sobre a sexualidade ligando os chamados “prazeres da carne” ao pecado, criando, dessa maneira, uma pedagogia sobre o sexo, em dada perspectiva, utilizando histórias como as das cidades de Sodoma e Gomorra, relatadas na bíblia como ambientes de grande promiscuidade, devassidão, e que por esse motivo teriam sido castigadas por “Deus”, que as levou à destruição. Como apontam Raphael Barros Leal e Flavio José Gomes Cabral (2010), neste período, a união heterossexual já era colocada enquanto norma, onde “em hipótese alguma dois homens ou duas mulheres poderiam se unir, já que estes casais nunca poderiam gerar um filho, tendo em vista que o casamento também tinha como objetivo a perpetuação da humanidade” (p. 576), o que era visto como graça divina. No século XVI, em resposta à chamada Reforma Protestante, o Concílio de Trento³ teria sido convocado pelo Papa Paulo III, onde também se encontravam códigos que deviam ser seguidos na esfera do casamento, da sexualidade, e do sexo — onde até mesmo os períodos e modos como deveriam acontecer, eram prescritos.

A produção de discursos sobre o sexo, especialmente a partir das confissões⁴, ocorria no sentido de terem efeitos múltiplos de reorientação e modificação dos desejos “pecaminosos” e “foras da lei”. O que acontece a partir do século XVII seria o início de uma repressão própria das sociedades chamadas burguesas, onde, segundo Foucault, o poder político sobre a vida se desenvolvia mais concretamente a partir de dois pólos: O primeiro centrado no corpo enquanto máquina, passível de adestramento, docilidade, e na extorsão de suas forças, na sua integração em sistemas de controle eficazes e econômicos; E o segundo, o corpo-espécie, desenvolvido especialmente a partir do século XVIII, que se fixava na

³ Mesmo antes do Concílio de Trento, o casamento já era uma instituição importante para a igreja, já que o objetivo legítimo da sexualidade cristã sempre foi a reprodução. A partir do Concílio, porém, a instituição matrimonial ganhou ainda mais força tornando-se um sacramento. “Criaram-se corpos doutrinários e normas severas, com o intuito de sedimentar a família como espaço fundamental para a defesa da catolicidade” (TREVISAN, 2018, p. 118).

⁴ “A partir das práticas confessórias, até mesmo as posições não ortodoxas de coito heterossexual eram condenadas caso pudessem colocar em risco a destinação reprodutiva do esperma. Nesse sentido, era proposto enquanto pecado de luxúria qualquer ato que ocasionasse no despejo da ‘semente masculina’ fora do ‘vaso da mulher’” (TREVISAN, 2018).

mecânica do ser vivo como suporte de processos biológicos: uma biopolítica da população. Este bio-poder, para o autor, teria sido um elemento indispensável ao desenvolvimento do capitalismo, que:

Só pôde ser garantido à custa da inserção controlada dos corpos no aparelho de produção e por meio de um ajustamento dos fenômenos de população aos processos econômicos. Mas, o capitalismo exigiu mais do que isso; foi-lhe necessário o crescimento tanto de seu reforço quanto de sua utilizabilidade e sua docilidade; foram-lhe necessários métodos de poder capazes de majorar as forças, as aptidões, a vida em geral, sem por isto torná-las mais difíceis de sujeitar. (FOUCAULT, 1988, p. 132)

Foucault pontua, ainda, algumas teses contrárias à pressuposta de uma sexualidade reprimida pelas formas modernas da sociedade. Dentre essas teses estaria a crescente expansão pelo tema a partir do século XVII, além da articulação que a tem sustentado desde então, não mais vinculada à função meramente reprodutiva, mas a partir da intensificação da valorização do corpo enquanto objeto de saber e como elemento nas relações de poder, vide que as proibições geram cada vez mais “vontade de saber”, onde a economia dos discursos parecia já caminhar a partir da dualidade opressão-liberação. Especialmente no século XIX, as práticas confessórias passaram a ser utilizadas como metodologia no divã dos consultórios psiquiátricos e psicanalíticos. A super significação do sexo não era mais gerada no âmbito da culpa ou do pecado, agora no âmbito da normalidade e do patológico. Não mais se produzia o perdão, mas determinadas verdades científicas.

Rejeitando o que chamou de “hipótese repressiva”, pensando a sexualidade enquanto “um ‘aparato histórico’ que tinha se desenvolvido como parte de uma rede complexa de regulação social que organizava e modelava (‘policiava’) os corpos e os comportamentos individuais” (WEEKS, 2015, p. 41), Foucault estaria a defender que a sexualidade não poderia agir como uma resistência ao poder, porque estaria envolvida nos modos pelos quais o poder atua na sociedade moderna. Por essa perspectiva, seria necessário, portanto, abandonar a hipótese de que as sociedades industriais modernas inauguraram um período de repressão mais intensa do sexo, uma vez que:

Não somente assistimos a uma explosão visível das sexualidades heréticas mas, sobretudo — e é esse o ponto importante — a um dispositivo bem diferente da lei: mesmo que se apóie localmente em procedimentos de interdição, ele assegura, através de uma rede de mecanismos entrecruzados, a proliferação de prazeres específicos e a multiplicação de sexualidades disparatadas. Diz-se que nenhuma sociedade teria sido tão recatada, que as instâncias de poder nunca teriam tido tanto cuidado em fingir ignorar o que interditavam, como se não quisessem ter nenhum ponto em comum com isso. É o inverso que aparece, pelo menos numa visão geral: nunca tantos centros de poder, jamais tanta atenção manifesta e prolixa; nem tantos contatos e vínculos circulares, nunca tantos focos onde estimular a intensidade dos prazeres e a obstinação dos poderes para se disseminarem mais além. (FOUCAULT, 1988, p. 48, 49)

Pela visão de Foucault, então, numa via de mão dupla, as produções que surgiram em torno do sexo no período moderno ao mesmo tempo em que serviam para reprimi-lo, o trazia à tona numa constante disputa de narrativas discursivas, verdadeiras ou não, que, em seu pano de fundo, mais revelava essa “vontade de saber” sobre a sexualidade.

Por esse olhar, a história da sexualidade para Foucault, seria então, a história dos discursos sobre a mesma, pois esses, ao longo dos processos, vem sendo cada vez mais incitados, como em Weeks:

A experiência ocidental da sexualidade, ele sugere, não é a da repressão do discurso. Ela não pode ser caracterizada como um "regime de silêncio", mas, ao contrário, como um constante e historicamente cambiante incitamento ao discurso sobre o sexo. Essa explosão discursiva sempre em expansão é parte de um complexo aumento do controle sobre os indivíduos, controle não através da negação ou da proibição, mas através da produção; pela imposição de uma grade de definição sobre as possibilidades do corpo, através do aparato da sexualidade. (WEEKS, 2015, p. 46)

Interessados em definir mais rigorosamente as características sexuais dos “perversos”, termos como “sado-masochismo” e “travestismo” emergiram, ao lado da “homossexualidade” e “heterossexualidade”. Tais conceitos tiveram grande importância no sentido da institucionalização compulsória do que passamos a entender enquanto “identidade heterossexual” entre os séculos XIX e XX.

No sentido do percurso histórico em que se inscreve os termos das primeiras identidades sexuais, Weeks aponta Karl Kertbeny, um escritor austro-húngaro, como talvez a primeira pessoa a fazer uso publicamente de tais termos “homo” e “heterossexual”, em 1869, onde até o momento as atividades sexuais de pessoas do mesmo sexo eram tratadas na categoria geral de “sodomia”⁵, não sendo entendida enquanto uma prática ligada a um tipo de pessoa específico, mas como um potencial em toda natureza humana pecadora. Ainda anterior ao conceito de “homossexual”, vale ressaltar o termo “uranista”⁶, proposto, em 1862, pelo jurista alemão Karl-Heinrich Ulrichs,⁷ para se referir às pessoas que sentiam atração por

⁵ “Segundo o historiador Jacques Solé, já na Antiguidade e durante a Idade Média o vocabulário teológico-moral cristão englobava, sob o conceito de sodomia, tanto o sexo oral e anal heterossexual (fora ou dentro do casamento) quanto a relação sexual exclusivamente entre indivíduos do mesmo sexo” (TREVISAN, 2018, p. 118). Por implicar desordem na máxima da procriação, a sodomia (pecado nefando) era considerada gravíssima, sendo tida como um desvio ditado diretamente pelo demônio, gerando punições das mais distintas, desde multas, prisões, confisco de bens, banimento do local de origem... Passando por marcas com ferro em brasa, açoite público, castração... Ou mesmo morte na forca, na fogueira, por afogamento, entre outros absurdos.

⁶ Em referência à Vênus Urânia, o termo partia da ideia divulgada por Platão em *O Banquete*, “segundo o qual o amor de Vênus (ou Afrodite) Urânia só era compartilhado pelos machos” (TREVISAN, 2018, p. 121).

⁷ Sendo ele próprio parte deste grupo da qual buscava denominar, “Ulrichs acreditava que os uranistas constituíssem um ‘terceiro sexo’, o que expressou na famosa figura da ‘alma de mulher aprisionada num corpo de homem’, e vice-versa. Ele dedicou-se a estabelecer uma classificação completa de tipos uranistas, publicando doze volumes sobre o assunto, entre 1864 e 1879” (SIMÕES; FACCHINI, 2009, p. 38). Considerado por Freud

outras do mesmo sexo. O desenvolvimento dos termos “homo” e “heterossexual” teria se dado a partir do final do século XIX e começo do século XX, período em que especialmente a filosofia ocidental esteve preocupada com questões morais, com o corpo e o comportamento sexual, assim como a ciência⁸, especificamente a sexologia, a medicina, a psiquiatria e a biologia, que numa política médico-moral tratou de estabelecer indivíduos “normais” e “anormais” de acordo com seus corpos e práticas sexuais.

Transferida da prática de sodomia (reincidente), agora enquanto figura da sexualidade (espécie), o homossexual e suas “subespécies”, estudadas no campo da psiquiatria, da jurisprudência e na própria literatura, enquanto perversidade, foram marcadamente controladas, ao passo que se desenvolveram a partir da reivindicação de sua legitimidade e sua “naturalidade”, utilizando, muitas vezes, o vocabulário e as categorias pelas quais era desqualificada do ponto de vista médico.

O homossexual do século XIX torna-se, então, um personagem, ganhando um caráter e um estilo de vida. Sua sexualidade parece estar no centro da sua existência. Como aponta Weeks, antes do século XIX, a homossexualidade já existia, mas o/a "homossexual" não:

Dito de um modo simples: embora a homossexualidade tenha existido em todos os tipos de sociedade, em todos os tempos, e tenha sido, sob diversas formas, aceita ou rejeitada, como parte dos costumes e dos hábitos sociais dessas sociedades, somente a partir do século XIX e nas sociedades industrializadas ocidentais, é que se desenvolveu uma categoria homossexual distintiva e uma identidade a ela associada. (WEEKS, 2015, p. 57)

Segundo o autor, a partir das transformações na vida familiar, além das marcadas distinções de papéis sociais e sexuais masculinos e femininos associados com isso, teriam como efeito o aumento da estigmatização de quem não se conformasse prontamente aos papéis sociais e sexuais deles esperados. Leandro Noronha da Fonseca (2018) aponta que, de maneira geral, Weeks estaria a definir que nos últimos duzentos anos as preocupações centrais da sociedade ocidental, em relação às questões sexuais, teriam sido as relações entre homens e mulheres, o problema do “desvio” sexual, da família, além das relações entre adultos e crianças e outras questões ligadas à diferença, como as de classe, gênero e raça.

Tendo sido, as identidades e comunidades sexo-gênero dissidentes, historicamente desenvolvidas no berço do capitalismo e na instituição das sociedades modernas ocidentais, por este percurso, me parece plausível poder afirmar que o compartilhamento e a

como o "porta-voz dos invertidos masculinos", Ulrichs é muitas vezes visto como um precursor dos modernos movimentos de “defesa da homossexualidade”.

⁸ Sobre algumas teorias científicas que ao longo dos anos surgiram numa tentativa de explicar as origens do desejo homossexual, sugiro leitura do capítulo *Ser ou não ser homossexual*, na Parte I do livro *Devassos no Paraíso* (2018) de João Silvério Trevisan.

popularização de tais narrativas identitárias tenderá a multiplicação de tais existências, embora existam muitas alegações de que a crescente visibilidade LGBTQIA+ não exercerá influência sob a identidade sexual e de gênero das demais pessoas, o que pode ser questionado uma vez que ter a possibilidade de nomear e defender as suas experiências passa agora a ser uma alternativa.

Compreendendo a relação entre conhecimento, liberdade e opressão, se a partir de uma maior socialização, distante do núcleo familiar heteronormativo, tivemos a criação de espaços de encontros por onde as narrativas identitárias sexuais e de gênero dissidentes conseguiram, entre si, serem possibilitadas, sem desconsiderar também o desenvolvimento dos estigmas em torno de tais existências, atualmente, em face do capitalismo tardio, com pessoas hiperconectadas a todo o globo através do sistema de *internet*, acessando informações e tendo contato com as mais diversas possibilidades de relações e leituras sobre sexo, sexualidade, gênero e demais categorizações sociais, veremos cada vez mais a expansão dessas narrativas. Neste sentido, o argumento⁹ essencialista aqui questionado, que muito é utilizado enquanto estratégia política para negociar com a sociedade conservadora, e com nossos opositores políticos, poderia ser, academicamente questionado, como em D’Emilio:

Nossa resposta deve ser a de desafiar a crença subjacente de que relações homossexuais são ruins, uma segunda escolha inferior. Não devemos escorregar para a defesa oportunista de que a sociedade não precisa se preocupar em nos tolerar, já que apenas homossexuais se tornam homossexuais. Na melhor das hipóteses, uma análise de um grupo minoritário e uma estratégia de direitos civis pertencem apenas àqueles de nós que já são *gays*. Isso permite que a juventude de hoje – as lésbicas e os homens *gays* de amanhã – internalize modelos heterossexistas que podem levar uma vida inteira para expurgar. (D’EMÍLIO, 2015, n.p)

Já excluídos das famílias, como muitas ainda hoje são, pessoas LGBTQIA+ tem se articulado cada vez mais em redes de apoio não dependentes de laços consanguíneos, pela comum sobrevivência. A construção dessas comunidades afetivas me parece parte do movimento de união, empoderamento e busca por condições “alternativas” para se experienciar a vida, o sexo e as identidades de maneiras menos violentas e problemáticas.

A emergência das definições das identidades sexuais dissidentes têm, desde então, gerado reflexões sobre as próprias identidades individuais, o que acarreta no seu uso enquanto resistência e comprometimento político/social. Os processos de categorização tem se

⁹ “Afirmações sobre a naturalidade da homossexualidade, como argumento em favor de reformas que a livrassem da perseguição moral e legal, foram usadas por alguns dos mais célebres entre os pioneiros defensores dos direitos dos homossexuais no século XIX, na Europa, como o filósofo britânico Edward Carpenter (1844-1929), notável militante socialista e um dos fundadores da Sociedade Fabiana; e o médico alemão de ascendência judaica Magnus Hirschfeld (1868-1935), fundador de um Comitê Humanitário Científico, em 1897, organização que proclamava os homossexuais como um ‘terceiro sexo’, no esforço de lhes assegurar os direitos básicos atribuídos a homens e mulheres.” (SIMÕES; FACCHINI, 2009, p. 39).

mostrado eficazes em tentativas de controle e restrição das diversidades, mas também, têm oferecido certo conforto e segurança para as pessoas dos corpos dissidentes, pois, uma vez inscritas na história, suas existências passam minimamente a serem validadas. Como essa validação se dá no âmbito da moralidade, as ditas minorias sexuais e de gênero tendem a se unirem em torno das lutas políticas e discursivas, buscando cada vez mais atribuir outros sentidos, dessa vez auto afirmativos, às identidades dissidentes, principalmente a partir dos anos 1970 e 1980 com o advento das então militâncias feministas e homossexuais. A partir deste período, se dizer homossexual, de maneira aberta, passava a significar determinada posição política frente aos códigos dominantes. Uma declaração de pertencimento.

Hoje, como colocado no início deste tópico, a partir da emergência de outras diversas identidades sociais, sexuais e de gênero, em desconformidade com padrões cisheteronormativos, binários e biologizantes, temos a sigla LGBTQIA+, originalmente “Movimento Homossexual”, que teve de se abrir cada vez mais para as outras identidades dissidentes ocultadas. Atualmente estão representadas na sigla: Lésbicas, *Gays*, Bissexuais, Travestis¹⁰, Transgêneros, *Queers*, Intersex, Assexuais e mais outras, a citar, os Panssexuais, e demais identidades sociais dissidentes que possam surgir, uma vez que já temos entendido que as nossas relações com nossos corpos jamais serão estáveis e fixas, assim como a organização social destes, o que tem sido construído a partir de processos históricos bastante complexos. Neste contexto, o conceito de identidade e diferença me parece ser reiterado enquanto modo de existência e estratégia política para cobrança de direitos.

Serão cada vez mais diversos os desafios que veremos surgir no âmbito das dissidências de gênero e sexuais, a partir do ponto em que nos encontramos no sentido social e histórico. Se temos visto ao longo da história ocorrerem mudanças significativas no entendimento sobre o nosso corpo, além da emergência dos movimentos identitários, teremos cada vez mais desafios a serem superados frente às rupturas importantes para com os significados dados às diferenças identitárias sociais.

2.2 PRIMÓRDIOS DO ATIVISMO E O EPISÓDIO DE STONEWALL

Embora hoje tenhamos como um marco para o ativismo LGBTQIA+ a pulsante história de Stonewall, os primórdios das lutas frente às normatizações sexuais no ocidente remontam à Europa do século XIX, o que pode ainda ser contestado uma vez que a história do mundo ocidental tem sido contada a partir do olhar do sujeito europeu.

¹⁰ Vale mencionar o uso do termo “travesti” para se referir à uma identidade genuinamente latino americana.

Segundo Júlio Assis Simões e Regina Facchini (2009), as primeiras lutas do emergente ativismo homossexual teria se dado no âmbito da anti-criminalização da homossexualidade em si, quando, por exemplo, na virada do século XIX para o século XX, o médico Magnus Hirschfeld liderou uma campanha para abolir o parágrafo 175 do Código Penal da Alemanha, que punia o comportamento homossexual entre homens. Hirschfeld, inspirado pelas ideias de Karl-Heinrich Ulrichs, estrategicamente, propunha serem, os homossexuais, um “terceiro sexo”, minoritário, buscando promover igualdade e justiça para estes, a partir de uma profunda reforma sexual, incluindo, além das mudanças na legislação, campanhas educativas.

Atraindo a aliança de movimentos socialistas e trabalhistas, além de determinados grupos libertários, Hirschfeld teria conseguido considerável apoio de personalidades, a citar o líder do Partido Social-Democrata alemão, August Bebel. Em contraponto, tinha suas idéias questionadas pelo também médico, Benedict Friedländer, líder do Comitê de Especiais¹¹, que considerava sua campanha contraproducente, defendendo que esta “equiparava homossexuais a doentes mendigando piedade por não serem responsáveis por suas supostas falhas congênitas” (SIMÕES; FACCHINI, 2009, p. 41).

Neste contexto, no início do século XX, temos uma grande repercussão dos emergentes movimentos por reformas sexuais na Europa com a abolição das leis anti-homossexuais da Rússia, pelo novo governo bolchevique em 1917, e a fundação, em 1919, do Instituto de Ciência Sexual em Berlim, por Hirschfeld, onde se desenvolveram experimentações de mudanças de sexo¹², com a realização de cirurgias de remoção de pênis e construção de vaginas. Tais experimentações se deram a partir da ampliação da teoria de classificação de tipos sexuais intermediários, onde se passava a reconhecer a existência de possíveis variações desta “categoria”, distinguindo os "homossexuais", dos "andrógenos", das "transgêneras", das "hermafroditas"¹³.

¹¹ Criado em 1902, foi uma organização formada exclusivamente por homens que pautavam uma radical separação de gêneros. O grupo promovia a noção de uma bissexualidade hiperviril, como modo de existência superior baseado na “camaradagem” masculina fomentadora de liderança e heroísmo.

¹² Hoje, “redesignação sexual” é considerado o melhor termo para tratar do assunto.

¹³ Atualmente se propõe o uso do termo “intersexo” para designar, além das pessoas que nascem com genitais que se situam entre o feminino e o masculino, pessoas que nascem com (ou desenvolvem) uma anatomia reprodutiva e/ou sexual que não se encaixa na definição típica de sexo feminino ou masculino, ou ainda, as que nascem com uma variação genética em que tanto as cromossomas xx quanto as cromossomas xy podem ser encontradas entre suas células. Sobre o assunto, sugiro leitura da matéria do El País, onde se discute, entre outras coisas, a questão da cirurgia médica, que muitas pessoas intersexo vêm como mutilação. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2016/09/17/estilo/1474075855_705641.html>. Acesso em 19 de julho de 2020.

Em 1928 teria sido fundada a Liga Mundial para Reforma Sexual¹⁴, presidida por Hirschfeld junto à Havelock Ellis. Na década seguinte, porém, com a ascensão dos regimes autoritários, vemos o retrocesso dessas novas construções de narrativas sobre o gênero e a sexualidade, com a destruição do instituto de Hirschfeld, assim como da sua biblioteca, em 1933, e o recrudescimento das condenações por homossexualidade, especialmente na Alemanha nazista, com o envio de prisioneiros homossexuais, identificados por triângulos cor de rosa, para campos de concentração, e na Rússia Stalinista, com o restabelecimento das punições legais¹⁵, que justificavam a perseguição a homossexuais como traidores, espiões e contra revolucionários.

Ainda segundo Simões e Facchini, ao final dos anos 1940, surgia, agora nos Estados Unidos, uma nova onda de lutas. Em 1948, Alfred Kinsey¹⁶ publicava o primeiro de seus “relatórios” sobre comportamento sexual, onde demonstrava que as experiências homossexuais não estavam restritas a um segmento da população. Neste mesmo ano, articulava-se um núcleo de ativistas que, em 1951, viriam a fundar, em Los Angeles, com características de uma sociedade secreta, a Mattachine Society, uma associação semi clandestina formada por homossexuais, muitos deles com conexões com o partido comunista, sendo uma das primeiras organizações a questionar publicamente a inferiorização do grupo, associando a homossexualidade à noção de direitos sociais. Posteriormente, surgiram outras organizações dissidentes, a citar a Daughters of Bilitis¹⁷, grupo de mulheres homossexuais fundado em 1955, em São Francisco. Tais grupos tendiam a atuar de maneira moderada com

¹⁴ Criada em 1928 durante um congresso sobre reforma sexual, realizado em Copenhague, a Liga Mundial para Reforma Sexual tinha o objetivo de promover conferências científicas relativas às questões de sexualidade, em todo o mundo.

¹⁵ Segundo publicação do El País, a homossexualidade foi descriminalizada na Rússia em 1993, pouco depois da queda da União Soviética. Apesar disso, membros da comunidade LGBTQIA+ no país, ainda sofrem constantes ataques muitas vezes consentidos ou incentivados pelo próprio estado, que através da chamada lei de propaganda homossexual proíbe “a promoção de relações não tradicionais”. Para mais, sugiro leitura da publicação disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/02/08/internacional/1549624874_256150.html>. Acesso 19 de julho de 2020.

¹⁶ Biólogo e sexólogo estadunidense, Alfred Kinsey teria fundado, em 1947, o Instituto de Pesquisa do Sexo na Universidade de Indiana, atual Instituto Kinsey para Pesquisa do Sexo, Gênero e Reprodução. *Comportamento Sexual no Homem Humano* (1948) e *Comportamento Sexual na Mulher Humana* (1953), ambos sem edição no Brasil, são suas obras mais populares. Para mais informações sobre os estudos de Kinsey, sugiro leitura da publicação disponível em: <<https://super.abril.com.br/historia/kinsey-fala-de-sexo/>>. Acesso 19 de julho de 2020.

¹⁷ A formação da Daughters of Bilitis, surge a partir do sentimento de que nos grupos homossexuais existia um predomínio masculino e que, deste modo, as mulheres homossexuais deveriam ter seus próprios espaços de discussões e autonomias. Além dos grupos ativistas, os movimentos feministas, enquanto locais de disputas ideológicas entre os mais distintos marcadores e experiências de vida entre mulheres, foram também, e por vezes continuam sendo, os espaços onde muitas mulheres homossexuais conseguiram melhor pautar as suas questões, embora dentro do movimento estas tenham também encontrado discursos opressores às suas identidades sociais e sexuais. Pensadoras como Adrienne Rich e Monique Wittig destacam-se por refletirem a condição da mulher homossexual dentro do Movimento Feminista.

ênfase na construção de uma imagem pública mais “respeitável” para os homossexuais, assim como na sua integração à sociedade.

Nos anos seguintes, porém, a partir dos comportamentos, valores e atitudes adotados por segmentos juvenis como a *Beat Generation*¹⁸, no final dos anos 1950, e a contracultura *Hippie* dos anos 1960, em reação ao ambiente especialmente repressivo e intolerante da sociedade estadunidense dos tempos de Guerra Fria, surge no país um movimento de liberação sexual ainda mais radical e combativo que vemos atingir o seu auge na rebelião de Stonewall, quando, em 28 de junho de 1969, talvez pela primeira vez, *gays*, lésbicas, pessoas transgêneras, *drag queens* e demais membros da comunidade, uniam forças físicas contra as intolerâncias que sofriam.

A Rebelião de Stonewall, um marco histórico em favor das lutas das identidades LGBTQIA+, ocorreu num período de forte repressão institucionalizada. Na cidade de Nova Iorque, nos Estados Unidos, local do evento, existiam leis que inclusive autorizavam a prisão das pessoas que não estivessem com, pelo menos, três peças de roupas “apropriadas ao seu gênero”. Essa era uma das muitas “condutas” criminalizadas, além das constantes batidas policiais nos poucos espaços em que eram possíveis encontrar sociabilidade entre as pessoas da comunidade, espaços estes sob gerência da máfia¹⁹, que para blindar seus estabelecimentos pagavam propina para impedir as atuações dos policiais.

Situado no bairro Greenwich Village, o bar Stonewall Inn era um dos mais frequentados pelos jovens homossexuais das periferias, além das *drag queens* e pessoas transgêneras que costumavam ser recebidas com hostilidade em outros espaços. Apesar de não ter licença, o estabelecimento vendia bebidas alcoólicas de qualidade duvidosa, misturadas em água para que rendessem. As condições de higiene do ambiente, que nem mesmo contava com uma saída de emergência, também não eram das melhores.

¹⁸ A *Beat Generation* ou “Geração Beat”, tradução brasileira para o termo, foi um movimento libertário de tendência anarquista — *underground*, surgido entre alguns amigos rebeldes da Universidade Columbia, tendo se popularizado especialmente a partir da publicação do livro *On The Road* (1957), de Jack Kerouac. Costuma-se vincular a invenção da moderna idéia de “juventude” ao movimento. A *Beat Generation* influenciou as artes, através da literatura e da música, assim como outros libertários movimentos de juventudes marginais, a citar o Movimento *Hippie*. *Beatnik* é um termo constantemente associado aos jovens pertencentes ao movimento.

¹⁹ Ascendentes dos italianos imigrantes de meados do século XIX, nos Estados Unidos os “grupos mafiosos” teriam se desenvolvido especialmente no início do século XX, a partir de determinadas famílias privilegiadas que logo impuseram relações de poder com os mais pobres através da violência, empréstimos de dinheiro, coordenando jogatinas, cafetinagem e tráfico de drogas, muitas vezes preservando seu poder e influência entre as elites econômicas e políticas do país. Responsáveis pelos bares frequentados pelos LGBTQIA+ da época, conta-se que os mafiosos extorquiam alguns clientes, ameaçando os “entregar” para seus empregadores e familiares. Disponível em: <<https://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/mafia-norte-americana.htm>>. Acesso em 03 de julho de 2020;

Acontece que na madrugada do dia 28, contrariando os acordos com a máfia, o Stonewall Inn foi invadido por policiais que agrediram e detiveram cerca de 13 frequentadoras, especialmente *drag queens* e pessoas transgêneras, sob a acusação de violação do estatuto de vestuário. A rebelião começou quando alguns frequentadores e vizinhos do bar, reunidos em multidão em frente ao estabelecimento, começaram a jogar moedas, pedras, garrafas e outros objetos nos policiais, que se trancaram no bar enquanto um princípio de incêndio já se formava. A rebelião de Stonewall ainda continuaria pelos próximos cinco dias, quando centenas de pessoas se reuniram nas imediações do estabelecimento para protestar contra a perseguição de policiais aos homossexuais, e a favor dos direitos da então comunidade. Após o ocorrido, surge a Gay Activists Alliance e a Gay Liberation Front, ambas nos Estados Unidos.

Exatamente um ano após a rebelião de Stonewall, ocorreu a primeira Marcha do Dia da Libertação, que, posteriormente, evoluíra para o que hoje conhecemos como Marcha do Orgulho LGBTQIA+, que ocorre anualmente em boa parte do globo.

Uma versão desta história de luta, porém, muitas vezes invisibilizada/apagada pelo então Movimento *Gay*, se refere ao protagonismo que *drag queens* e pessoas transgêneras²⁰, como as inseparáveis Marsha P. Johnson e Sylvia Rivera, tiveram neste contexto. Marsha, negra, generosa e exuberante, nascida na cidade de Elizabeth, no estado de Nova Jersey, indo morar nas ruas de Nova Iorque aos 18 anos de idade, e Sylvia, latina, com ascendentes na Venezuela e Porto Rico, desde os seus 11 anos também moradora das ruas que abrigavam muitas pessoas que como elas não encontravam amparo em casa, ficando à margem de qualquer política de assistência e inclusão, sendo acolhidas umas pelas outras.

Linhas de frente da rebelião de Stonewall, a “classe” que talvez mais sofria pelos diversos tipos de violência, assédio e discriminação, teve a sua participação na construção do movimento minimizada, à medida em que este ganhava forças e o *Gay Power* tomava as ruas anualmente. Aos trinta e sete minutos do documentário *The Death and Life of Marsha P. Johnson* (2017), dirigido por David France, após conseguir subir à um palco na Parada do Orgulho de 1973, em Nova Iorque, ao som de vaias, Sylvia brada seu famoso discurso:

Oi queridos! [vaias] é melhor ficarem calados! [mais vaias] Passei o dia tentando subir aqui por seus irmãos *gays* e irmãos *gays* na cadeia! Eles me escrevem toda maldita semana pedindo sua ajuda! E vocês não fazem nada por eles! Eles escrevem para a STAR, não para o grupo das mulheres. Não escrevem para mulheres nem para homens. Escrevem para a STAR porque estamos tentando ajudá-los. Mas vocês me dizem para sair com o rabinho entre as pernas. Eu não vou tolerar essa merda! Eu já

²⁰ Considero pertinente pontuar uma confusão que notei em meu processo de pesquisa quanto a um uso recorrente do termo “*drag queen*”, em determinadas fontes mais antigas, para se referir à pessoas que pelas suas respectivas experiências potencialmente se tratariam de pessoas trans, a citar a própria Marsha P. Johnson.

fui espancada. Já quebraram meu nariz. Já fui presa. Perdi meu emprego. Perdi meu apartamento por causa da libertação dos *gays*. E vocês me tratam assim? Qual é a ~~porra~~ do problema de vocês? Pensem nisso! Eu acredito no poder *gay*. Quero que tenhamos direitos, do contrário, eu não estaria lutando por eles. Era isso o que eu queria dizer a vocês. Vão ver sua gente na Star House, na rua 12. São as pessoas que estão tentando fazer algo por todos nós, e não homens e mulheres que pertencem a um clube de brancos da classe média! Esse é o lugar de vocês! Revolução agora! Poder *gay*! (RIVERA in FRANCE, 2017)

A STAR House (1970 — 1973), ou Street Transvestite Action Revolutionaries²¹, mencionada na fala de Rivera, se refere à instituição criada por ela mesma, junto a Marsha, para acolher pessoas trans das ruas e ajudar-lhes a “tomar um rumo”. Para Marsha, a STAR “Falava sobre ninguém representar as travestis”.

Influentes nas lutas pela liberação sexual e também pelos direitos trans, Marsha e Sylvia passaram a disputar espaços dentro do próprio movimento que priorizava as pautas dos homens homossexuais em função das demais identidades dissidentes. Aliás, a própria fala de Rivera que a pouco destaquei, teria ocorrido num contexto que no próprio documentário, pouco antes, aos trinta e seis minutos, Marsha conta:

Em 1973 disseram para mim e Sylvia Rivera que íamos liderar a Parada do Orgulho Gay, que as travestis iriam na frente da parada. Os covardes colocaram todas as *drag queens* no fundão. Aquilo não foi certo. Eles não ligam se você estava lá no início do movimento *gay*, manifestando-se como *drag queens*. Eles não ligam. (P. JOHNSON in FRANCE, 2017)

FIGURA 1 — Da esquerda para a direita, Marsha P. Johnson e Sylvia Rivera caminhando na Parada do Orgulho de 1973.



Fonte: Pinterest²²

²¹ Embora a STAR House, enquanto organização de luta pelos direitos trans, tivesse surgido nos anos 1970, segundo Simões e Facchini (2009) foi só nos anos 1990 que o movimento trans tornou-se mais ativo nos Estados Unidos. A partir deste período formaram-se coalizões entre pessoas transgêneras, intersexuais, *crossdressers*, travestis e outras pessoas que cruzam fronteiras sociais, de sexo e gênero, assim como grupos e organizações como o Transexual Menace, fundada em 1993.

²² Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/689543392943857992/>>. Acesso em 30 de maio de 2021

Para ambas, o movimento teria traído as *drag queens* e pessoas trans de rua que tanto tinham o fortalecido, armadas com seus corpos e suas existências. Em 1978, deixadas de fora da Parada do Orgulho, Marsha e Sylvia protestaram andando à frente da marcha, em posse de um cartaz, liderando o movimento. Como aponta Sylvia, em outra passagem do documentário, as trans teriam sido vanguardistas do movimento, ficando à frente e lutando contra a polícia, sendo violentadas e resistindo. No filme, Marsha conta ter sido uma das primeiras *drag queens* a frequentar o famoso Stonewall Inn, quando este ainda era um bar apenas para homens.

Encontrada morta aos 46 anos, em 6 de julho de 1992, no rio Hudson, perto da rua Christopher, segundo registro, a bem humorada e politizada Marsha P. Johnson teria se suicidado, o que para muitos é controverso. O documentário mencionado se dá a partir deste caso, quando Victoria Cruz, ativista trans contemporânea de Johnson e Rivera, conduz uma investigação sobre como Johnson teria realmente morrido. O caso teria sido reaberto em 2012, embora não solucionado. As evidências colhidas por Victoria, no filme, direcionam a morte ocorrida poucos dias depois da Parada do Orgulho *Gay* daquele ano, à máfia que há alguns dias a seguia. A motivação teria sido uma investigação sob o comitê de organização do festival da rua Christopher, da qual Marsha estava envolvida com vias a compreender para onde ia o dinheiro arrecadado no evento.

Após a confusão na parada de 1973, Rivera teria abandonado o movimento, indo parar em Westchester. Três anos após a morte de Marsha, em 1995, sofrendo de alcoolismo, Rivera teria passado a morar nos piores da rua Christopher desde uma semana antes do Dia do Orgulho *Gay* daquele ano, sendo posteriormente acolhida pela casa Transy (com referência à Star House), no Brooklyn. Após parar de beber, Sylvia retomou o seu posto de ativista na comunidade. O documentário mostra registros da parada de 2000, em Roma, na Itália, onde Sylvia é ovacionada como um ícone vivo. Na ocasião, falava sobre o prazer de ser chamada para representar “o movimento *gay* e transgênero”. Em 2002, aos 50 anos, Sylvia morreu de câncer de fígado, tendo lutado até o fim pelos direitos trans.

Nem Marsha nem Sylvia viram, em 2016, a área onde está localizado o Stonewall Inn, ser transformada, durante o governo Obama, no primeiro monumento nacional em homenagem aos direitos LGBTQIA+ dos Estados Unidos²³. Também não verão as anunciadas

²³Disponível em: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2016/06/obama-cria-em-nova-york-primeiro-monumento-aos-direitos-dos-gays.html>>. Acesso em 28 de junho de 2020.

estátuas²⁴ em homenagem às suas respectivas imagens, que o prefeito de Nova Iorque, Bill de Blasio, em 2019, prometeu, segundo o qual, ficarão na Praça Ruth Wittenberg, no bairro de Greenwich Village, muito próximo ao Stonewall Inn. Em especial para a modelo de Andy Warhol²⁵, um dos únicos reconhecimentos obtidos ainda em vida teria sido a gravação de uma entrevista com direção de Richard Morrison, realizada às vésperas da Parada do Orgulho de 1992, ano de sua morte. Reunida, esta entrevista, à uma série de outras feitas com alguns amigos de Marsha, o documentário *Pay It No Mind*²⁶ - *The Life and Times of Marsha P. Johnson*, assinado por Michael Kasino, lançado postumamente, em 2012, é um outro documento importante quanto ao registro da memória e eternização da história desta heroína.

FIGURA 2 — Marsha P. Johnson posando para a série *Ladies and Gentlemen*, de Andy Warhol (1975)



Fonte: Pinterest²⁷

²⁴ Disponível em: <<https://istoe.com.br/nova-york-fara-monumento-a-duas-mulheres-transgenero/>>. Acesso em 28 de junho de 2020.

²⁵ Em sua época, Marsha teria ficado mais famosa quando posou com uma peruca loira para a série *Ladies and Gentlemen*, de Andy Warhol. Conta-se que ao visitar um estabelecimento onde tinha uma serigrafia com sua imagem exposta, a modelo teria sido colocada para fora do local.

²⁶ Traduzido para o português, “Não se importe” ou “Não importa”, era a expressão usada por Marsha para descrever o “P.” de seu nome e responder às pessoas que perguntavam sobre seu gênero. Bem humorada, certa vez, questionada por um juiz sobre o significado da abreviação, ela teria respondido: “Pay it no mind!”. A frase se tornou seu bordão.

²⁷ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/318066792441389072/>>. Acesso em 30 de maio de 2021.

No filme, onde a felicidade e a generosidade de Marsha é destacada por cada um dos amigos que fala, ela mesma conta sobre o seu início *drag* e das ocasiões em que tirava muitas das coisas que utilizava, como adereços, do lixo, e comprava roupas em brechós por não ter dinheiro para comprar as peças de grife, como era objeto de desejo para a maioria das *queens*. Querida por todas, considerada uma espécie de prefeita da rua Christopher, costumava pedir dinheiro na rua e dar para quem estivesse precisando.

O documentário, que ainda resgata cenas de Marsha alegrando o público em algumas bem humoradas apresentações artísticas que fazia, relembra o contexto vivido pelas *queens*, linhas de frente para a rebelião, que naquela época eram destratadas até mesmo por alguns homens *gays* homossexuais²⁸.

Em dado momento Marsha conta: “Quando os motins de Stonewall começaram, foi quando comecei meu pequeno tumulto” (P. JOHNSON in KASINO, 2012). A versão sobre o início da rebelião relatada por Marsha e seus amigos no documentário, a colocam como a primeira a se rebelar, gritando algo como “Eu tenho meus direitos civis!” e arremessando um copo de vidro para o alto. O ato teria ocorrido quando Stormé DeLarverie²⁹, aparentemente uma sapatão, vestida em “trajes masculinos”, após ser agredida por um policial, sangrando, revidou com um soco, sendo algemada enquanto lutava com os policiais e era levada para o camburão. Stormé bradava para quem assistia a cena: “Por que vocês não fazem alguma coisa?!”. A participação das bichas e travestis de rua, que nada tinham a perder além de suas vidas, é tida como essencial para a força do movimento que se formou.

São relatados ainda, neste segundo documentário, alguns casos de violência de rua sofridas por Marsha, as prisões que sofreu diversas vezes por se prostituir... E, em contraponto, a sua religiosidade e modo de encarar, inclusive, a infecção por HIV³⁰ que

²⁸ Com a expressão “homens *gays* homossexuais”, que pode ser lida enquanto redundância, sugiro que a identidade social “*gay*” não está colada à identidade sexual “homossexual”, de modo que poderão existir “homens *gays* heterossexuais”. No próximo tópico deste trabalho disserto um pouco mais acerca desta proposta teórica.

²⁹ Conhecida talvez como a “Rosa Parks da comunidade LGBTQIA+”, em honrosa referência à costureira negra que se recusou a ceder seu lugar para um branco em um ônibus, incitando o movimento pelos direitos civis das pessoas negras estadunidenses, Stormé DeLarverie, não branca, cantora, era *drag king* e teria trabalhado voluntariamente durante alguns anos como vigilante das ruas onde se situavam os bares lésbicos em Nova Iorque. Disponível em: <<http://www.umoutroolhar.com.br/2017/06/storme-delarverie-lesbica-negra-que-deu-inicio-a-rebeliao-de-Stonewall.html>>. Acesso em 02 de julho de 2020;

³⁰ Vírus responsável pelo desenvolvimento da doença AIDS, sigla em inglês para “Síndrome da Imunodeficiência Adquirida”, o HIV, que pode ser transmitido de uma pessoa para outra através do sexo, pela transfusão e contato sanguíneo ou amamentação, surgiu ao final da década de 1970 se espalhando especialmente entre determinados grupos de pessoas da comunidade que hoje chamamos de LGBTQIA+, o que muito ajudou a alimentar mais estigmas em torno de tais sujeitos e sujeitas. Nos anos 1980 tivemos uma grave crise epidemiológica desse vírus, com milhares de pessoas mortas em decorrência da AIDS. Com o passar do tempo e o avanço das pesquisas científicas sobre o vírus, embora não encontrada uma cura ou vacina, chegaram-se a tratamentos onde antirretrovirais são combinados a fim de que o vírus causador da AIDS atinja o estágio de

enfrentava. Marsha desaparecera na tarde da parada daquele ano. Quatro dias depois da entrevista.

Representada pelo ator Otoja Abit, o que consta como um episódio de *transfake*³¹, Marsha também tem uma aparição na ficção intitulada *Stonewall* (2015), de Roland Emmerich. Entre tantos com esta temática³², outro filme também interessante a se analisar, embora por motivos distintos dos citados anteriormente.

Com ares de retratação de uma história real, a história do orgulho, trata-se de um drama ficcional protagonizado pela personagem Danny Winters (Jeremy Irvine), um jovem branco e de classe média do Kansas que é expulso de casa logo que seus pais o descobrem enquanto um homossexual. Winters, então, passa a viver nas ruas de Nova Iorque, onde conhece um grupo de bichas e travestis que o ajudam e lhe apresentam o Stonewall Inn. Na ficção em que Marsha é apenas uma coadjuvante, sem muitas aparições, vemos o jovem Winters protagonizar o dilema entre se associar à um grupo *gay*³³ ou às bichas e travestis de rua, quando decide atirar a pedra que inicia a rebelião. O filme de elenco majoritariamente masculino e branco, ao final, é dedicado “aos heróis não reconhecidos da rebelião”. Como analisa Laura Mills na Revista Híbrida (2018)³⁴, ao invés de se aprofundar nas ricas histórias de pessoas que realmente existiram, o diretor teria trilhado o caminho mais usado por Hollywood, embranquecendo ao máximo a história, criando uma personagem homossexual *gay*, branco e cisgênero, fazendo com que o filme focasse em seus problemas e o mostrasse arremessando o primeiro tijolo da revolução. O momento monumental foi, então, roubado da pessoa que realmente teria provocado aquilo.

“indetectável” no corpo dos pacientes infectados, de modo que essa pessoa não desenvolva a doença que é responsável por destruir a imunidade do sujeito afetado, deixando seu corpo disponível para infecções por doenças oportunistas. Atualmente, no Brasil, o tratamento para HIV pode ser feito inteiramente pelo SUS, onde além do acompanhamento e controle médico são distribuídos os medicamentos antirretrovirais e disponibilizados tratamentos preventivos como a PREP e a PEP, assim como a distribuição gratuita de camisinhas. A questão do HIV é sem dúvida um capítulo de altíssima importância para a história do movimento e aqui mereceria um capítulo inteiramente dedicado ao seu estudo.

³¹ *Transfake* refere-se à prática de atores cisgêneros representarem figuras trans em obras de ficção, no teatro, no cinema e/ou na televisão. Cada vez mais debatido atualmente, o *transfake*, além de tirar oportunidades de trabalho de atores e atrizes trans que poderiam melhor representar vivências mais próximas as suas, seria irresponsável por manter estereótipos transfóbicos uma vez que a representação das personagens terminam sendo construídas a partir da visão de atores e atrizes cisgêneros.

³² Para as leitoras, cinéfilas, mais engajadas nesta temática do orgulho e Stonewall, sugiro conferir a lista de dez filmes do Pink Popcorn (2017), no canal da *drag queen* Hillary Hilton, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ME39oZigeTo>>. Acesso em 07 de jul de 2020.

³³ No filme, a personagem Winters se envolve com um membro da Mattachine Society. Na ficção, vemos a organização distribuir panfletos, fazer reuniões e defender uma posição política bastante divergente das bichas e travestis de rua, uma vez que defendiam a luta com base na heteronormatividade e discurso de que os homossexuais *gays* eram iguais aos demais cidadãos heterossexuais.

³⁴ Texto disponível em: <<https://revistahibrida.com.br/2018/09/20/a-historia-de-marsha-p-johnson-de-stonewall-ao-fundo-do-rio-holland/>>. Acesso em 02 de julho de 2020;

As escolhas feitas pelo diretor de *Stonewall* (2015), além dos silenciamentos quanto ao engajamento das bichas e travestis negras e não brancas na luta pelo orgulho, assim como as desigualdades que foram explicitadas nesse processo dentro da própria comunidade, nos faz trazer à tona o conceito de interseccionalidade, tão trabalhado pelas feministas negras.

Acontece que o Feminismo, que para bell hooks³⁵ seria “um movimento para acabar com o sexismo, a exploração sexista e opressão” (2018, p. 17), surgido na esteira dos direitos civis e da libertação sexual, com maior predominância de mulheres cis, brancas e economicamente privilegiadas, tendo base as premissas sobre igualdade de gênero, ignorava as questões de desigualdades que existiam entre as próprias mulheres, especialmente por meio das diferenças de classe e raça. Desse modo, tendo suas reivindicações inobservadas tanto pelo feminismo branco quanto pelos movimentos antirracistas, a rigor focado nos homens negros, mulheres negras vêm produzindo o pensar sobre interseccionalidade³⁶, fundando um movimento feminista negro, que “trabalha o marcador racial para superar estereótipos de gênero, privilégios de classe, cisheteronormatividades articuladas em nível global” (AKOTIRENE, 2018, p. 18).

Articulando os pensamentos nestas três esferas: racismo, cisheteropatriarcado e capitalismo — incluiria ainda a noção de territorialidade, o Feminismo Negro pode ser compreendido como lição para o desenvolvimento de qualquer estudo na área das ciências sociais, críticas e analíticas contemporâneas, podendo aqui citar os discursos produzidos por (e para) os LGBTQIA+. Desse modo, o pensamento interseccional tem nos permitido criticidade política e social a fim de compreender “a fluidez das identidades subalternas impostas a preconceitos, subordinações de gênero, classe e raça e às opressões estruturantes da matriz colonial moderna de onde saem” (AKOTIRENE, 2018, p. 33).

Embora já existam algumas críticas³⁷ de determinados movimentos de pensadoras negras decoloniais ao uso do Feminismo Negro, teoricamente “uma versão do Feminismo, branco”, o conceito de Interseccionalidade, hoje em moda na academia, nos mostra que muito temos a aprender com as experiências e engajamentos intelectuais das mulheres negras, que, através do compartilhamento dos seus saberes e reflexões, têm nos sugerido bons caminhos

³⁵ Registrada como Gloria Jean Watkins, teria escolhido o seu pseudônimo inspirado pelo nome de sua bisavó materna, Bell Blair Hooks, em uma homenagem às mulheres fortes. Sendo “bell hooks” grafado em letras minúsculas, a autora propõe deslocar o foco da figura autoral para suas ideias.

³⁶ Segundo Akotirene (2018), o termo foi inaugurado em 1989 por Kimberlé Crenshaw no artigo intitulado *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*. Desde então, o termo demarca o paradigma teórico/metodológico das feministas negras.

³⁷ À leitora mais interessada neste ponto, sugiro especialmente os tópicos *Atlântico e diferença entre irmãs: críticas ao conceito de interseccionalidade* e *A crítica de Angela Davis* na obra *O que é Interseccionalidade* de Carla Akotirene (2018).

para analisarmos as tensões e desigualdades que existem dentro no nosso próprio movimento LGBTQIA+, que, embora unido por uma sigla, não muito tem de homogêneo. As recentes abordagens às questões de sexo e gênero simultâneas às de raça e classe, muito serve para tratarmos do esquecimento das bichas e travestis de rua que lutaram pelo orgulho, assim como do protagonismo do homossexual *gay* masculino, branco e cisheteronormativo, na bandeira.

Vale pontuar ainda o modo como a emergente militância estadunidense influenciou no processo de construção de um movimento brasileiro que, como convencionou-se pensar, surgiu a partir da década de 1970 com destaque para a formação do grupo Somos³⁸ e o lançamento do jornal *Lampião*³⁹, ambos em 1978. O protagonismo dos homens *gays* cis nestas movimentações já é característico desde o início do processo. Mulheres bissexuais e homossexuais, assim como as pessoas transgêneras, só ganham uma relativa força representativa a partir dos anos 1990.

2.3 IDENTIDADES SOCIAIS, INTERSECÇÕES E DESIGUALDADES

No tocante à conquista de direitos, é inegável que especialmente desde a revolução de Stonewall (1969), embrião do atual movimento LGBTQIA+, até os dias de hoje, temos caminhado numa perspectiva bastante positiva em muitos lugares, com a descriminalização das chamadas “práticas homossexuais”, a possibilidade de constituir famílias homoafetivas a partir da adoção de crianças e do casamento e/ou união civil, a mudança de nome civil e social para pessoas trans, entre outras conquistas que passaram a ser pautadas pelos diversos grupos ligados ao movimento, que muito têm pressionado as autoridades dos países para a colaboração na construção de uma sociedade mais inclusiva e menos violenta para com tais corpos.

³⁸ Emergiu a partir da semana de debates políticos promovida pelo jornal *Versus* em 1978, quando uma onda de protestos e discussões sobre homossexualidade e política se iniciou. O núcleo inicial do Somos, composto por pelo menos quinze homens, teria se formado com a união de alguns participantes do evento, que se identificavam como homossexuais, dizendo-se interessados em discutir suas respectivas sexualidades “a partir de suas próprias vivências”. Os membros passaram então a reunir-se semanalmente, seguindo uma metodologia de relatos confessionais, já consagrada nos grupos feministas. A primeira aparição do grupo, teria ocorrido na ocasião de uma carta endereçada ao Sindicato dos Jornalistas de São Paulo, em protesto contra o modo como a homossexualidade era tratada na grande imprensa. No documento, o grupo assinava como Núcleo de Ação pelos Direitos dos Homossexuais, sendo posteriormente, em 1979, rebatizado de Somos — Grupo de Afirmação Homossexual, evocando o jornal publicado pela extinta Frente de Libertação Homossexual da Argentina.

³⁹ Costuma-se associar o surgimento do *Lampião* à visita ao Brasil do ativista *gay* estadunidense Winston Leyland, em 1977, editor do *Gay Sunshine*, uma das várias publicações direcionadas à homossexuais, que circulava nos Estados Unidos. Nesta visita, Leyland atraiu atenções se encontrando com escritores e jornalistas homossexuais e concedendo diversas entrevistas. Através dessas atividades e discussões acaloradas a partir da presença do ativista estadunidense, mobilizou-se uma rede de escritores e jornalistas do eixo Rio- São Paulo, em torno da ideia de criar uma publicação brasileira voltada ao público homossexual. “*Lampião*”, o nome do jornal, propunha uma referência ao cangaceiro nordestino e à ideia de “luz e caminho” a partir do objeto de mesmo nome.

Expandindo suas fronteiras, as estratégias do movimento têm se diversificado de modo que, para além das tradicionais paradas e da organização de saraus, festivais e mostras de arte, podemos observar até mesmo a formação de igrejas inclusivas para pessoas LGBTQIA+. Tudo isso num ambiente de constantes disputas ideológicas que têm polarizado o nosso país, assim como criado rachaduras dentro da própria comunidade a partir do momento em que, muitas vezes, têm sido denunciadas opressões dentro dos movimentos minoritários, como aconteceu com as mulheres negras no Feminismo.

Há de se reconhecer que os homossexuais masculinos, brancos e cisgêneros, têm tomado para si, desde o início do movimento, todo o protagonismo das lutas e conquistas da comunidade que inicialmente era resumida aos homossexuais masculinos⁴⁰. A partir dos anos 1990, reconfigurando o movimento, tivemos cada vez mais o fortalecimento do movimento de mulheres homo e bissexuais, assim como o aumento de travestis e pessoas trans engajadas em grupos próprios de militância como a Associação de Travestis e Liberados (ASTRAL). Desde então, construído um movimento mais plural, atualmente representado pelo sigla LGBTQIA+, como o conhecemos, a partir da bandeira arco-íris⁴¹ temos caminhado na perspectiva das intersecções, apontando inclusive contradições do movimento que, ainda hoje, é publicizado na imagem do homem *gay* branco cisgênero de classe média e corpo sarado, o mesmo que está a ocupar o topo da pirâmide social da comunidade.

Nesse sentido, pensando a partir da perspectiva da psicologia social⁴², por onde as normativas leituras dos marcadores das diferenças e das identidades sociais podem ser estudadas, vinculada a determinados anseios dos estudos *queer* e feministas, por onde há algum tempo tem se pensado sobre os fenômenos da cisheteronormatividade compulsória, de maneira interseccional, levando em consideração os marcadores de gênero, raça e classe (entre outros), caminho na perspectiva de uma teoria que, de alguma maneira, contribua para a

⁴⁰ “Até 1992, o termo usado era ‘movimento homossexual brasileiro’, às vezes designado pela sigla MHB, e os congressos de militância eram chamados de ‘encontros de homossexuais’. O termo ‘lésbicas’ passou a ser usado no Encontro de 1993, enquanto a denominação ‘gays e lésbicas’ foi empregada no Encontro de 1995. Nesse ano foi criada a ABGLT, com o nome de Associação Brasileira de *Gays*, *Lésbicas* e *Travestis*, que, muito recentemente, passou a se denominar Associação Brasileira de *Gays*, *Lésbicas*, *Bissexuais*, *Travestis* e *Transexuais*, mantendo, porém, a sigla original. O termo ‘travestis’ foi acrescentado a ‘gays e lésbicas’ no encontro de 1997, e os termos ‘bissexuais’ e ‘transexuais’ foram incluídos no Encontro de 2005, quando se formaram também as respectivas redes de associações nacionais desses segmentos” (SIMÕES; FACCHINI, 2009, p. 15).

⁴¹ Embora a bandeira arco-íris seja atualmente o maior ícone do movimento, com o passar dos anos e o desenvolvimento de militâncias específicas para cada segmento da luta, veremos surgir outras diversas bandeiras com combinações variadas de cores, a citar a bandeira que carrega duas listras azuis, duas cor de rosa e uma faixa central branca, que representa as pessoas trans. Esse processo de organização segmentada do movimento se deu também no âmbito da luta, por exemplo, dos homossexuais surdos, judeus, negros... Entre outras intersecções possíveis.

⁴² “Psicologia social é o estudo científico do modo como os pensamentos, os sentimentos e os comportamentos das pessoas são influenciados pela presença concreta ou imaginada de terceiros.” (ARONSON, et all. 2015, p. 4)

correção das desigualdades existentes entre cada letra da sigla do movimento LGBTQIA+ que, embora unificada, tem opressões e lutas internas bastante fragmentadas.

Pois então, em linhas gerais, a partir do campo da psicologia social, podemos refletir sobre os contínuos processos de categorizações sociais dos indivíduos, criados para nos localizar e nos identificar nas sociedades nos separando em grupos a partir de esquemas, onde, por inferências, fazemos leituras e lidamos com os diversos sujeitos a partir dos conceitos sócio/culturalmente preconcebidos a respeito dos marcadores que podemos observar nestes.

A sociedade estabelece um modelo de categorias e tenta catalogar as pessoas conforme os atributos considerados comuns e naturais pelos membros dessa categoria. Estabelece também as categorias a que as pessoas devem pertencer, bem como os seus atributos, o que significa que a sociedade determina um padrão externo ao indivíduo que permite prever a categoria e os atributos, a identidade social e as relações com o meio. (MELO, 2005, p. 1)

Produzidas, as identidades sociais, a partir desse processo de categorização dos sujeitos, que passam a reconhecerem-se com determinados grupos em função das semelhanças com seus membros e diferenças com os demais, acreditando que “as pessoas são o que os nossos olhos e ouvidos notam, e o que notamos nos parece ser a causa razoável e lógica do comportamento observado” (ARONSON; WILSON; AKERT, 2015, p. 71), tendemos a agir de maneira a essencializar os sujeitos nos significados que atribuímos aos seus marcadores, ignorando que “essa imagem pode não corresponder à realidade, mas ao que Goffman (op. cit.) denomina de uma identidade social virtual” (MELO, 2005, p. 1), desconsiderando que tais conceitos foram também socialmente construídos em função de uma lógica normativa de poder.

Por essa perspectiva, levando em conta a emergência das auto categorizações, que se dariam a partir dos lugares sociais em que os próprios indivíduos se localizariam, percebemos o surgimento de um antagonismo entre o nível de categorização do *self* e o dos grupos, sendo este, um antagonismo entre as identidades sociais reais e as identidades sociais virtuais.

As identidades sociais virtuais, nesse sentido, tendendo a normatividade, ignorando as brechas frente às repetições, demonstrariam suas fragilidades por lidar com o mundo das aparências, onde nem tudo é simplesmente como o que parece. Enquanto armadilha, compreendendo as noções dos grupos de maneira essencializada, a partir de suas supostas semelhanças e diferenças, as identidades sociais, produzidas pelos juízes sociais, tenderiam a alimentar estigmas e preconceitos, de modo que, retomando as prerrogativas de Goffman, em Melo:

Quanto mais discrepante for a diferença entre as duas identidades, mais acentuado o estigma; quanto mais visual, quanto mais acentuada e recortada a diferença, mais estigmatizante; quanto mais visível a diferença entre o real e os atributos determinantes do social, mais se acentua a problemática do sujeito regido pela força do controle social. (MELO, 2005, p. 2)

Como aponta Lígia Amâncio “tal como as outras disciplinas sociais, a psicologia social não escapou à ‘revolução’ que o movimento feminista introduziu no meio acadêmico, nos anos 70” (1993, p. 127). Segundo a autora, ainda nesta disciplina, o modelo normativo masculinista de análise foi severamente criticado, o que proporcionou o desenvolvimento de determinadas investigações que vieram a questionar alguns conceitos universais da psicologia social. Segundo a autora, um dos pontos de estudos das teóricas feministas inicialmente se deu na oposição, conceitual e analítica, entre as categorias de homem e mulher, embora apoiando-se, estrategicamente, num discurso centrado em determinados valores e práticas reconhecidas enquanto femininas, o que ainda apontava para uma essencialização desta categoria⁴³. Nas palavras de Judith Butler em *Problemas de Gênero*:

Em sua essência, a teoria feminista tem presumido que existe uma identidade definida, compreendida pela categoria de mulheres, que não só deflagra os interesses e objetivos feministas no interior do seu próprio discurso mas constitui o sujeito mesmo em nome de quem a representação política é almejada. (BUTLER, 2003, p. 17,18)

Problematizando os conceitos de “política” e “representação”, do modo como vinham sendo reivindicados pelas teóricas feministas, Butler argumenta ser o sujeito das mulheres não mais compreendido em termos estáveis ou permanentes. A problemática em torno da política, que regulada pelas instâncias jurídicas de poder, se daria, neste sentido, em torno da representação que só se estenderia ao que poderia ser reconhecido como sujeito (aqui, mulher), denotando uma libertação ainda muito pequena quanto ao que constitui ou deveria constituir a categoria das mulheres, num contexto em que “o ‘feminino’ já não parece mais uma noção estável, sendo seu significado tão problemático e errático quanto o de ‘mulher’, e porque ambos os termos ganham seu significado problemático apenas como termos relacionais” (BUTLER, 2003, p. 9).

Ampliando, por esta lógica, o sujeito “mulher”, até então singularizado, normativo e excludente, passamos a pensar sobre a categoria de mulhereS, reconhecendo uma não universalização da violência patriarcal que agiria de maneira distinta para cada “tipo de mulher”, de acordo com seus demais marcadores. À esta altura instaurava-se o complexo de

⁴³ Embora aponte como “curioso” o naturalismo que, em algum momento, se estabeleceu a partir da correspondência entre sexo e gênero, não consigo observar por parte da autora um posicionamento crítico frente a mais essa essencialização do ser mulher “aprisionado” à um genital.

distinção entre sexo e gênero⁴⁴, que passou a atender a tese de que “por mais que o sexo pareça intratável em termos biológicos⁴⁵, o gênero é culturalmente construído” (BUTLER, 2003, p. 24) de modo que não é nem o resultado causal do sexo nem fixo ao mesmo.

Sendo o gênero, então, compreendido enquanto “os significados culturais assumidos pelo corpo sexuado”⁴⁶ (2003, p. 24), partindo do ponto de que tudo é, apenas e sempre, linguagem, sendo a categoria do sexo tão socialmente fabricada quanto a de gênero, Butler propõe não poder-se dizer que ele decorra de um ou outro sexo, sugerindo uma descontinuidade entre corpos sexo-generificados, validando, assim, as existências de homens “de corpos femininos” e mulheres de “corpos masculinos”.

Mas ainda que o corpo seja entendido enquanto processo da construção (e da desconstrução), sendo o espaço em que se inscrevem os significados culturais, ele estaria condicionado a ser o instrumento de controle dos sujeitos por marcas sociais (aqui, de gênero) altamente reguladas. Tais marcas, no contexto de sociedade de estrutura binária, estariam condicionadas às configurações imagináveis pelo discurso cultural hegemônico, de modo que “a norma do sexo assume o controle na medida em que ela é citada como uma tal norma, mas ela também deriva seu poder através das citações que ela impõe” (BUTLER, 2000, p. 163). Por este pensamento cultural hegemônico, cisheteronormativo, “tornar-se mulher” socialmente, me parece que seria, então, atribuir a si, voluntária e/ou compulsoriamente, marcas corporais ditadas para esta sujeita em caráter de uma materialização heteronormativa do seu corpo em acordo com a sua identidade de gênero, ainda que performativamente⁴⁷, no interior de sua existência, ela já se perceba sob esta categoria, uma vez que:

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, 2000, p. 152)

⁴⁴ Com a célebre frase “a gente não nasce mulher, torna-se mulher”, Simone Beauvoir, em *O Segundo Sexo* (1949), sugeria que “a categoria de mulheres é uma realização cultural variável, um conjunto de significados que são assumidos ou absorvidos dentro de um campo cultural, e que ninguém nasce com um gênero” (BUTLER, 2003, p. 162,163). A mesma Beauvoir, porém, considerava o sexo como algo inerente à uma suposta natureza humana.

⁴⁵ Ainda em seu texto, Butler questiona o discurso biológico (supostamente “natural”) dos sexos, uma vez que os conceitos e significados dessa mesma biologia partiriam de um contexto cultural. Desta maneira, “o gênero não está para a cultura como o sexo para a natureza; ele também é o meio discursivo/cultural pelo qual ‘a natureza sexuada’ ou ‘um sexo natural’ é produzido e estabelecido como ‘pré-discursivo’, anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra *sobre a qual age a cultura*” (BUTLER, 2003, p. 25).

⁴⁶ Pensando a questão da materialidade dos corpos, alguns anos mais tarde, Butler (2000, p. 152) propõe que “não se pode, de forma alguma, conceber o gênero como um constructo cultural que é simplesmente imposto sobre a superfície da matéria - quer se entenda essa como o ‘corpo’, quer como um suposto sexo”.

⁴⁷ Sendo a performatividade de gênero o processo pelo qual as sujeitas constroem suas subjetivações a partir da reiteração de determinadas normas, às citando, de modo a reconhecerem-se no mundo enquadrando-se à determinada categorização social, não seria correto, assim, a resumir em um "ato" singular.

Ainda por esta lógica social, para além da materialização do próprio corpo, os papéis e expressões de gênero devem estar alinhados ao que socialmente se espera da identidade desta sujeita. Observando as assimetrias nas representações sociais dos gêneros masculino e feminino, Lígia Amâncio aponta um quadro, fruto de uma pesquisa realizada nos anos de 1986 e 1992, em que os entrevistados deveriam associar determinadas características como sendo tipicamente masculinas ou femininas (entre outros marcadores). O resultado da amostra em que se desenha os estereótipos masculinos e femininos, percebemos serem os primeiros mais relacionados à competência, racionalidade, coragem, força e dominação, enquanto os segundos mais constantemente relacionados à dependência, sensibilidade, fragilidade, beleza e submissão.

Compreendendo que a vida escapa às normativas, buscando pensar sobre as experiências em que ao nível das materialidades performativas estão em desconformidade às normas sociais, Butler propõe:

Se os atributos e atos de gênero, as várias maneiras como o corpo mostra ou produz sua significação cultural, são *performativos*, então não há identidade preexistente pela qual um ato ou atributo possa ser medido; não haveria atos de gênero verdadeiros ou falsos, reais ou distorcidos (BUTLER, 2003, p. 201).

Desse modo, neste momento em que os conceitos e estereótipos identitários vem se mostrando cada vez mais frágeis, estaremos, em muitos contextos, constantemente fadadas ao fracasso ao supor o que alguém o “é” a partir da teoria social que criamos em seu entorno com os preconceitos que temos internalizados e as percepções que temos das performances sociais⁴⁸ de tal pessoa, de modo que, quando não agimos de má fé, negando a real identidade da sujeita ainda que a conheça, muitas vezes, precipitadamente, “confiamos nas impressões e teorias pessoais, combinando-as tão bem quanto possível, na esperança de que elas nos levem a conclusões razoavelmente precisas e úteis” (ARONSON, et all. 2015, p. 86).

⁴⁸ Pensando em práticas involuntárias, ao invés das produzidas com algum efeito artístico, neste texto estarei muitas vezes utilizando a noção de performance para tratar das nossas performatividades cotidianas tais quais as de gênero, como em Butler que “também usa, às vezes, as palavras performatividade e performance como sinônimas, vide nosso grifo em itálico. Isso se tornou muito comum em vários estudos que utilizam a teoria da performatividade de gênero. E isso não quer necessariamente dizer que as pessoas, ao usarem a ideia de performance, estejam pensando apenas em performances artísticas. A própria popularização da palavra performance, inicialmente mais ligada às artes, acabou por significar muitas coisas e hoje não é difícil alguém dizer que tal pessoa tem uma boa performance no sexo, ou no trabalho, nos estudos etc” (COLLING et. all., 2019, p. 17). Dessa maneira, quando quiser referir-me à performances artísticas, esse será o termo utilizado: “performances artísticas”.

Dessa maneira, abjetificando⁴⁹ determinados corpos a partir da normas, passamos a negar-lhes a posição de sujeitos, uma vez que:

Alguém que demonstra pertencer a uma categoria com atributos incomuns ou diferentes é pouco aceito pelo grupo social, que não consegue lidar com o diferente e, em situações extremas, o converte em uma pessoa má e perigosa, que deixa de ser vista como pessoa na sua totalidade, na sua capacidade de ação e transforma-se em um ser desprovido de potencialidades. Esse sujeito é estigmatizado socialmente e anulado no contexto da produção técnica, científica e humana. (MELO, 2005, p. 1)

Atribuindo descrédito à vida de tais pessoas, o estigma produziria a redução de oportunidades e esforços de socialização destes⁵⁰, que são colocados à margem da sociedade que, por sua vez, continua a seguir os modelos que lhe convém, anulando a diferença e mantendo as suas prerrogativas de poder.

Pelas perspectivas apresentadas, quero, a partir de vivências como a minha, enquanto bicha não-binária⁵¹, abjeta por não corresponder à determinadas identificações impostas sobre o meu corpo, entender o fenômeno das identificações preservando o meu auto entendimento, mas ainda sem deixar de considerar as leituras sociais que são feitas a meu respeito mediante os limites discursivos da nossa sociedade. Considero pertinente esta pauta por acreditar que em seu seio existam algumas respostas sobre os diferentes modos com a qual as opressões agirão sobre cada um dos corpos e suas diferenças interseccionalizadas.

Reconhecendo o discurso de Butler, mas ainda intrigada com a premissa que a autora Wittig propõe, em que percebe-se uma diferença entre a sujeita social “mulher” e a sujeita social “lésbica”, ambas pensadas a partir de determinadas substâncias que ainda imperam de maneira hegemônica, deslocando a ideia do “ser lésbico” da noção de identidade sexual para o campo de determinadas leituras que socialmente se fazem sob as “performances” de gênero, já que existirão mulheres heterossexuais taxadas de “lésbicas” simplesmente por alguns atributos comportamentais, sugiro pensarmos sobre os modos como as terminologias das

⁴⁹ “Os corpos considerados abjetos pela norma estão desconstituídos de sua humanidade, e por isso, são relegados à invisibilidade. Em entrevista concedida ao Departamento de Estudos da Mulher, do Instituto de Artes da Universidade de Utrecht, na Holanda, publicada na Revista Estudos Feministas (vol.10 no.1 Florianópolis Jan. 2002) Judith Butler enfatiza: *o abjeto para mim não se restringe de modo algum a sexo e heteronormatividade. Relaciona-se a todo tipo de corpos cujas vidas não são consideradas ‘vidas’ e cuja materialidade é entendida como ‘não importante’*” (TAVARES, 2010, n.p.).

⁵⁰ Be Silva Brustolin (2021) tem um texto interessante onde reflete sobre a produção de desigualdade no sistema capitalista, a partir de uma reflexão sobre as identidades LGBTQIA+ e o mercado de trabalho.

⁵¹ Reconhecer-me neste lugar da não binariedade não foi um processo tão fácil, visto que o modo como venho experienciando e vivendo performativamente o meu gênero transpassaria um “não lugar” generificado, onde me vejo simplesmente como Armando e/ou AZVDO. O reconhecimento de que a minha experiência dialoga com o que chamamos de não binariedade, além do entendimento da importância de assumir politicamente essa posição, passou pela compreensão de que “de fato, ‘referir-se’ ingenuamente ou diretamente a um tal objeto extra-discursivo sempre exigirá a delimitação prévia do extra-discursivo. E, na medida em que o extra-discursivo é delimitado, ele é formado pelo próprio discurso do qual ele busca se libertar” (BUTLER, 2000, p. 161).

identidades de gênero e sexuais, entre outros marcadores⁵², vem sendo utilizadas no âmbito das identidades sociais virtuais.

Ao que parece, atualmente são possíveis observar identificações de sujeitas, sujeitos e sujeites, das mais diversas identidades de gênero e sexuais, às identidades sociais que, em relação às identificações de gênero e sexualidade, funcionariam de maneira não linear, ainda que na maioria das vezes estas sejam aplicadas de forma relacional, como o constante uso do termo “*gay*” para identificar um sujeito homossexual masculino. Como dito, haverão também as excessões, como no caso do sujeito heterossexual masculino que, por alguma característica específica da sua performance social, é tachado de “*gay*” e é a todo custo tentado, socialmente, a sair de um suposto armário⁵³, ainda que se recuse a essa identificação⁵⁴. Por esta ótica, embora seja polêmico dizer, me parece possível, em determinados contextos, um homem heterossexual sofrer violência homofóbica tanto quanto uma pessoa cis, com determinada especificidade que a associe ao marcador, sofrer violência transfóbica em algum nível, o que revela a imprecisão das leituras que fazemos das pessoas, embora de acordo com a psicologia social:

Apesar de essas impressões estarem frequentemente erradas, há algumas evidências de que podemos fazer juízos precisos sobre os outros com base somente na aparência facial. Por exemplo, depois de ver breves relances de fotografias de rostos de homens e mulheres, participantes de uma pesquisa puderam adivinhar sua orientação sexual com precisão superior ao mero acaso. (ARONSON, et all. 2015, pag 60)

No ambiente atual, em que as noções de identidades se mostram cada vez mais fragmentadas, a fragilidade do binarismo implícito nas identidades sexuais homo, bi e hétero, assim como nas identidades de gênero homem e mulher (ambos cis ou trans), vem se mostrando cada vez mais latente. Por esta perspectiva, tendemos a pensar em cada vez mais novas configurações gramaticais, com inserção de novos termos, para dar conta às demais experiências não contempladas dentro das identificações normativas já existentes. Neste

⁵² Aqui ressaltado, entre parênteses, a existência de outros marcadores, além dos de gênero e sexualidade, na construção das identidades sociais, pois a atribuição de determinados termos a determinadas pessoas têm levado em consideração fatores como de raça, classe, região, entre outros. Como exemplo, posso citar o termo “mavambo” que apropriado da religiosidade afrobrasileira, onde trata da figura de um guerreiro guardião, constantemente vem sendo utilizado enquanto gíria entre *gays* e bichas para tratar de homens negros que em suas performances sociais incorporam arquétipos socialmente ligados à uma suposta marginalidade, lhes sendo atraentes.

⁵³ Pela expressão “sair do armário” compreendemos o momento da vida em que melhor compreendida a sua identidade sexual e/ou de gênero de acordo com uma não conformidade às heteronormas, tomada a devida coragem, uma pessoa assume para si e para outrem a sua condição perante a sigla LGBTQIA+.

⁵⁴ Danrley Ferreira, em seu canal do Youtube, tem um vídeo (2020) em que discute sobre masculinidade e o modo como lida com os comentários em torno de sua identidade, sendo ele um homem heterossexual constantemente questionado sobre ser *gay* ou não. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=T5qEB076Djk>>. Acesso em 30 de abril de 2021.

sentido, no campo das identidades de gênero, as figuras da não binariedade⁵⁵ tem emergido, sendo vasta a lista de suas possibilidades⁵⁶, ao passo que no campo das identidades sexuais podemos citar como exemplo a ideia de “panssexualidade”, se referindo às pessoas que se sentem atraídas por quaisquer outras independente dos seus marcadores sociais, sexuais e identificações de gêneros, ou ainda as recentes noções de “androsexualidade”, se referindo às sujeitas que sentem atração por figuras da masculinidade, e a “ginessexualidade”, que seria a atração por figuras ligadas à feminilidade. A emergência de tais categorias da sexualidade tratadas ao nível das percepções sociais, me contempla no sentido de que as identidades sexuais não deveriam ser catalogadas a partir das identidades de gênero das pessoas por quem se sente atração, uma vez que, em muitas ocasiões, esta identidade, sendo ela pessoal (real), pode não estar disponível de maneira linear à o que pode ser observado (virtual). Essas novas identidades sexuais quebram, ainda, com o modelo referencial binário das sexualidades, partindo da ideia de que o gênero da pessoa desejante, assim como o gênero da sujeita do desejo, não é relevante para a definição, porque não existe uma base (heterossexualidade e cissexismo) que delimite a necessidade de oposição, homo X hetero, sendo o foco da definição a própria atração.

Considerando, então, a existência da ordem das identidades sociais virtuais, que está posta no modo como a sociedade se relaciona conosco a partir de suas respectivas leituras, como este fenômeno impacta no modo como entendemos a política dos desejos e das práticas sexuais, sendo essas, parte de uma completa relação do Eu com o Outro? Afinal, nos sentimos atraídas pelo sexo, gênero, ou pela intersecção de um conjunto de identidades sociais virtuais das pessoas com quem nos relacionamos? Proponho que, compreendida a partir do desejo, a sexualidade corresponderia ao interesse por determinadas identidades sociais virtuais, para além das ordens dos gêneros ou dos sexos, uma vez que, estas últimas corresponderiam à intimidade das sujeitas, nem sempre estando explícitas ou disponíveis à observação do

⁵⁵ Por volta da década de 1970, segundo Trevisan (2018), existia uma categoria de bichas contestatórias que ficou conhecida como os *gender fuckers* (rompe gêneros). Misturando signos “femininos” e “masculinos” essas pessoas pareciam ter uma intenção explícita de borrar as fronteiras entre os gêneros socialmente constituídos. Embora não tenha certeza quanto ao surgimento do termo para a não binariedade, acredito que os *gender fuckers* sejam parte deste processo.

⁵⁶ No link a seguir é possível checar uma variedade de modos de se pensar os gêneros a partir da não binariedade: <<https://orientando.org/listas/lista-de-generos/>>. Acesso em 27 de janeiro de 2021. Embora já exista um sistema de linguagem “neutra”, no sentido da aplicação dos pronomes de tratamento para com as pessoas da não binariedade, a relatividade quanto à necessidade do seu uso se põe em questão. Tudo depende muito de como cada figura se sente bem em ser tratada. Colocando-me como um exemplo, não me importo com qualquer que seja o pronome utilizado em referência a minha pessoa, embora constantemente utilize termos do feminino para me referir a mim mesma, o que talvez aponte para uma preferência.

outro⁵⁷. Esta visão das sexualidades relacionadas às leituras sociais observo a partir das minhas próprias experiências nos chamados “*apps* de pegação”, onde, comunidades de homo e bissexuais masculinos procuram por parceiros para práticas sexuais casuais a partir dos marcadores que são colocados em cada perfil virtual. Nestes ambientes, ter um pênis e/ou entender-se sob a categoria de gênero “homem”, cis ou trans, não me parece suficiente para garantir um encontro. Em vez disso, nestes lugares em que determinada masculinidade é louvada a partir de fotos de músculos, legendas como “não curto gordos”, “não sou e não curto afeminados”, ou “procuro macho ativo”, são comuns, o que me sugere que os usuários destes *apps*, em sua maioria, buscam por sujeitos de determinados marcadores (másculo, viril, sarado...) ao invés de outras pessoas considerando apenas as suas respectivas identidades de gênero, ainda que auto categorizadas.

Ainda neste campo das sexualidades, a partir do fenômeno da heteronormatividade, podemos observar uma tendência à determinados comportamentos sexuais, mesmo nas práticas homossexuais, em funcionamento a partir de lógicas binárias, onde uma suposta “atividade” e “passividade” está relativa à figura respectiva do “masculino” e do “feminino” — do “macho” e da “fêmea”:

As origens desse modelo hierárquico — que fala mais de quem é masculino e de quem é feminino, do que de heterossexualidade e homossexualidade — devem ser bem mais antigas. Isso é sugerido, por exemplo, por pesquisas históricas como as do antropólogo Luiz Mott sobre as confissões e denúncias de sodomia feitas durante a visitação do Santo Ofício, na Bahia e em Pernambuco, no final do século XVI e começo do século XVII. Nesses processos, termos como “agente” e “paciente” designam o desempenho sexual de “penetrador” e “penetrado”, não apenas em referência às relações homossexuais. Distinções similares de “ativo” e “passivo” já constavam em cancionários medievais que mencionavam praticantes do coito anal. (SIMÕES; FACCHINI, 2009, p. 55, 56).

Ainda segundo Simões e Facchini:

No Brasil, como argumentou o antropólogo Peter Fry, ainda encontramos uma modalidade bastante persistente e disseminada de classificação de pessoas segundo a sexualidade com base numa hierarquia de gênero, que distingue entre “homens”, socialmente masculinos e que desempenham o papel de “ativos” no ato sexual, isto é, são os que supostamente “penetram” mulheres; e outros homens, estes designados como “bichas” ou “veados”. Seria possível conceber também uma versão desse modelo hierárquico com respeito às relações homossexuais femininas, com a figura de uma mulher que desempenha aspectos do papel masculino, designada como “sapatão”, “paraíba” ou “mulher-macho” que se relaciona com mulheres. (SIMÕES; FACCHINI, 2009, p. 54)

No campo das identidades sociais reais e virtuais, por muito tempo, nos Estados Unidos posterior à Segunda Guerra Mundial,

⁵⁷ Acredito que, de modo geral, para além dos diversos outros fatores como gostos em comum e etc, nos atraímos sexualmente pelo que o outro nos parece ser, não necessariamente pelo que o outro é. Neste sentido, acredito que as atrações sexuais baseiam-se nas leituras sociais que fazemos dos outros ao invés das identidades reais destes.

Segundo Chauncey, termos como "*fairly*" e "*queer*" serviam para designar gradações de afeminação e discrição entre homens, cujo objeto de desejo era um "*trade*", um "homem de verdade", encarnado preferencialmente na figura de um soldado, marinheiro ou operário. O "*trade*" podia relacionar-se com "*fairies*" e "*queers*" sem ser rotulado como homossexual, desde que conservasse a imagem do parceiro masculino que exercia o papel "ativo" no ato sexual. Dos anos 1950 em diante, o termo "*gay*" passaria a ser crescentemente usado para se referir a qualquer homem que tivesse experiências sexuais com outros homens. (SIMÕES; FACCHINI, 2009, p. 44)

Para as mulheres homossexuais estadunidenses, a divisão social entre as mais masculinas e as mais femininas se dava a partir dos termos *butch*, ou *dyke*, e *femme*, respectivamente, sendo os primeiros, utilizados socialmente de maneira pejorativa e posteriormente saudados, ao nível das identidades pessoais, como expressões autênticas e corajosas de visibilidade. O mesmo ocorreu com o termo *queer*, que também foi utilizado por muito tempo enquanto ofensa para se referir às pessoas estranhas à heteronormatividade presente dentro da própria comunidade dissidente, e, passou a ser apropriado de maneira subversiva e utilizado enquanto auto identificação para determinadas pessoas no contexto estadunidense⁵⁸.

No Brasil, termos como "entendido", usado para tratar dos homens homossexuais, "bofe", o que talvez se refira ao "macho" ou "*boy*" de hoje em dia, e "boneca", referindo-se, talvez, ao que hoje comumente chamamos de "bicha"⁵⁹ ou "viado", foram utilizados, sendo hoje raros seus respectivos usos, o que demonstra uma variabilidade dos termos a partir de cada época⁶⁰ e contexto de quem fala. O termo "maricona", referindo-se aos homens homossexuais mais velhos, seria uma das exceções possíveis, neste contexto, sendo ainda hoje utilizado. O termo "*gay*", importado dos Estados Unidos, segundo Simões e Facchini,

⁵⁸ "Daí derivou uma nova tendência no ativismo homossexual, a qual se definiu em oposição ao que se chamava de ilusões e limites da política de direitos e de inclusão de minorias perseguida pelos movimentos convencionais de *gays* e lésbicas. Esse ativismo se denominou '*queer*', palavra que cobre um amplo arco de significados em inglês, incluindo a expressão chula e pejorativa dirigida a homossexuais e desviantes em geral." [...] "Articulada em agrupamentos como o Queer Nation, fundado em 1990, essa tendência passou a se afirmar pelo elogio a certa marginalidade heróica e pela recusa ao fechamento das identidades sexuais e de gênero, que estariam potencialmente presentes nas vivências bissexuais, transexuais e intersexuais." (SIMÕES; FACCHINI, 2009, p. 52).

⁵⁹ É comum a variação da grafia dos termos dependendo de quem os utiliza. Nesse sentido, é possível observarmos esse termo escrito tanto como "bixa" quanto como "bicha".

⁶⁰ Para além da variação dos termos em cada época, podemos observar também, a partir da perspectiva temporal, determinadas tendências de comportamento. Na década de 1960, por exemplo, vimos a popularização da androginia, em contraponto à década seguinte em que, com referência ao grupo musical estadunidense Village People, vimos o estilo "*gay macho*" ou "*macho-man*", com bigode, músculos e performances sociais mais "virís", popularizar-se, de modo que, "a valorização de uma sexualidade viril, agressiva, materialista e juvenil levou à estigmatização dos afeminados, maduros e velhos, e também tensionou as conexões existenciais e políticas dos *gays* com as lésbicas e transgêneros" (SIMÕES; FACCHINI, 2009, p. 47). Vale pensar nestas tendências em contraponto com os momentos políticos que a comunidade enfrentava, onde num primeiro momento vivíamos o chamado "*boom gay*" e em 1970 vimos eclodir a crise do HIV, constantemente relacionada às práticas homossexuais. Neste sentido compreendo que parecer "menos *gay*" (ou bicha) passava a ser a bola da vez!

popularizou-se no Brasil ao final da década de 1960. Quanto às mulheres homossexuais, os termos “fancha”, “caminhoneira” e “sapatão” (com as variantes “sapa” e “sapatona”), além de “lésbica”, foram alguns dos termos apropriados por elas, assim como passou a acontecer com “bicha” e “viado” que, inicialmente utilizado enquanto ofensa, tornaram-se subversivamente auto-identificáveis.

Vale considerar que as identificações por cada uma das identidades sociais existentes muitas vezes estão de acordo com determinados posicionamentos políticos e marcadores como os de classe, idade, escolaridade, região e etc.. A partir do pensamento interseccional vemos cada vez mais fragmentadas estas categorias, com o surgimento de cada vez mais novos termos identitários como “bicha preta”, “transviado”, “bicha travesti”, entre tantos outros. Cada categoria dizendo respeito a uma especificidade de um grupo de indivíduos que necessitam bem marcar as suas diferenças, reconhecendo desvantagens e/ou privilégios que tem uns frente aos outros na comunidade.

No documentário *Bixa Travesty*, dirigido por Kiko Goifman e Claudia Priscilla, lançado em 2018 com diversas premiações em festivais nacionais e do exterior, Linn da Quebrada, multiartista, atriz, cantora, compositora, roteirista e ativista social, em conversa com sua mãe, fala a respeito deste lugar que inventou para si e que deu o nome que intitula a obra cinematográfica em que é a protagonista. Segundo a mesma, “bixa travesty” (ou “bicha travesti”) uniria dois estados sendo eles o da travesti, que é feminino, e o da bicha, que não é uma mulher. Em outra passagem do filme, Linn fala da atual possibilidade de se pensar a travestilidade, ou em feminilidade, sem estar ligada às expectativas sociais das expressões do feminino hegemonicamente impostas (depilação, trejeitos...), embora reconheça a complexidade da validação social do ser mulher e da passabilidade que a sociedade cobra para as reconhecer nestes devidos lugares, de modo que, segundo esta lógica:

Se você quer ser mulher, no mínimo tem que atender às expectativas do que é ser mulher. E não necessariamente! [...] Antes era impensável se pensar no corpo da travesti sem que ele estivesse extremamente ligado ao padrão do feminino, tanto que as manas estavam muito mais sujeitas ao lance do silicone industrial e da hormonização (DA QUEBRADA in GOIFMAN e PRISCILLA, 2018)

Num cenário em que as sujeitas trans, para conquistarem passabilidade, muitas vezes se tornam reféns do capitalismo, através do consumo de hormônios e implantes de silicone, documentários como *Bombadeira- A dor da beleza* (2007), de Luis Carlos de Alencar, é uma ótima referência para se pensar no quanto os processos de construção de si, em contextos marginalizados, podem ser violentos.

Considerando uma das últimas falas de Linn da Quebrada no filme, onde pontua que os processos de construção e desconstrução dos corpos e das identidades são contínuos, em março de 2021 a artista postou em sua rede social um vídeo em que fala do seu processo de transmutação a partir da hormonização e “peitificação”, como chama. No vídeo⁶¹, Linn fala sobre a autonomia das sujeitas sobre os seus corpos e das tensões que envolvem o modo como nos reconhecemos e o modo como a sociedade nos lê.

Sobre as práticas de desejos e afetos, Linn trata do modo como os *gays*, interessados na maioria das vezes em homens (ou *boys*), deixam de cultivar as relações com as corpos femininas, sendo estas colocadas no anonimato. Ainda no filme, Jup do Bairro, multiartista, travesti, cantora e compositora, amiga de Linn da Quebrada, pontua sobre a solidão, neste sentido, falando do paradigma do “ser engraçada”. Em muitas músicas destas artistas podemos observar uma tendência em se pensar na troca de afetos entre “iguais”. Sobre amar-se.

FIGURA 3 — Capa do *single Bixa Preta - Pt. 2* de Linn da Quebrada e Jup do Bairro



Fonte: Instagram⁶²

Em meados de 2021 o *talk show* TransMissão, também dirigido por Claudia Priscilla e Kiko Goifman, apresentado por Linn da Quebrada e Jup do Bairro no Canal Brasil, iniciava a sua terceira temporada com uma entrevista exclusiva com a filósofe Judith Butler. No programa, também sediado na plataforma de *streaming* GloboPlay, a conversa trata de

⁶¹ Disponível em: <<https://www.instagram.com/tv/CL70w1E12dz/>>. Acesso em 30 de maio de 2021.

⁶² Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CGK0GKEFy2_>. Acesso em 30 de maio de 2021.

diversas questões em torno das vivências que permeiam as reflexões *queer*; assim como sobre os processos de transnacionalização dos textos desses estudos, que no contexto de cada país ou localidade vem ganhando novos sentidos⁶³.

2.3.1 Troca-troca Identitário: Sujeitas, Sujeites e Sujeitos Sociais

Para continuar com a escrita deste texto de modo a figurar algumas das questões teorizadas, dessa vez por pontos de vistas mais abrangentes, considerando a limitação discursiva que tenho a partir da minha experiência enquanto bicha, entre tantos outros marcadores, convidei algumas amigas, amigues e amigos, de experiências sociais, sexuais e de gênero distintas, para sessões de conversas e trocas realizadas de maneira remota, em vistas da pandemia da COVID-19⁶⁴.

As conversas, realizadas individualmente ou em duplas, em meados do ano de 2020, a partir de determinadas plataformas de videoconferência, se deram em tom informal, onde, a partir da apresentação das minhas próprias vivências e processos transitórios, além da incitação de determinados eixos temáticos que mais me interessavam nesta pesquisa (relação com a família, processo de auto identificação, afetividade, preconceitos...), as pessoas convidadas tratavam das suas experiências e modos de pensar, num processo recíproco de trocas de saberes e vivências. Vale mencionar que as conversas não necessariamente ocorreram na ordem em que estão colocadas neste texto, que ainda antes de ser defendido foi atualizado a partir do *feedback* recebido pelas pessoas que cederam os respectivos depoimentos, na ocasião da assinatura do Termo de Consentimento e participação em pesquisa⁶⁵. O relato dos meus processos pessoais de auto identificação constam no próximo tópico deste trabalho. Aqui será interessante observar as diferenças nas histórias e opiniões de cada uma das pessoas apresentadas, sobre cada um dos assuntos abordados, assim como possíveis limitações e/ou expansões nas narrativas contidas nos discursos.

⁶³ Logo no início da conversa Jup do Bairro e Linn da Quebrada propõem à Judith Butler uma relação das sonoridades do termo “queer”, do inglês, com o termo “Cuir” ou “Cú Ir”, do português brasileiro. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/9582361/programa/>>. Acesso em 10 de junho de 2021.

⁶⁴ De escala planetária, a pandemia de COVID-19, anunciada no Brasil em março de 2020, nos colocaria num estado de quarentena social da qual neste momento ainda estamos experimentando flexibilizações. Em todo o período de pandemia, milhões de pessoas foram mortas em decorrência do coronavírus, e, o uso de máscaras, álcool em gel e a prática do distanciamento social, se tornaram comuns. Nestes tempos a *internet* dominou de maneira ainda mais feroz a comunicação e a sociabilidade das pessoas que, cada vez mais conectadas, em suas casas, muitas de *home office*, através dela conseguiram diminuir a distância de amigos e pessoas próximas.

⁶⁵ Vale considerar que, assim como algumas falas foram atualizadas na ocasião em que as pessoas convidadas revisitaram, meses depois, os seus respectivos depoimentos a partir da minha escrita, é possível que muita coisa aqui colocada já não correspondam às realidades ou pensamentos de tais sujeitas, sujeites e sujeitos, quando este trabalho for publicado. Acredito, neste sentido, que este texto sirva apenas como um registro momentâneo do auto entendimento de cada uma dessas pessoas, mas também do processo de autoconhecimento que venho vivendo. Os Termos de Consentimentos, devidamente assinados, constam nos Apêndices deste trabalho.

Numa breve apresentação de cada uma dessas pessoas⁶⁶, resgatando alguns de seus respectivos marcadores e identidades sociais reais, troquei experiências com Clara Pinto, mulher negra, bissexual, estudante universitária, atriz, fundadora da quadrilha junina Foguete de Reis e criadora de conteúdo digital; Joice Almeida, mulher negra, pansexual e estudante universitária; Ana Paula, mulher preta, sapatão, professora e atriz; Nathalie Rosa, Sapatão, de axé e estudante universitária; Kukua Dada, travesti preta desakadêmika, criadora e escritora no projeto Papo de Trava; Nathalya Araújo (A Ninfeta), mulher trans negra, estudante universitária, cantora, compositora, atriz e militante; Lunna Montty, travesti preta, modelo, dançarina, coreógrafa e membra do coletivo Afrobapho; Leo Zampary, *gay* preto cis, modelo e criador de conteúdos digitais; Fêrnande Santos, SapaTransViado preto, performer, estudante universitário, militante e membro do coletivo Fervo Profano; Nicholas Amon, *boy* transmasculino, *body piercer*, dono do brechó Tabarzália e criador de conteúdos digitais.

Iniciando os processos, conversei com Clara Pinto que, ao lado de Joice Almeida, sua namorada, me contou ser bissexual, me explicando ser essa identidade sexual relativa às pessoas que se atraem “por todos os tipos de gênero”. Quando questionada se a sua experiência não se referiria à uma pansexualidade a mesma pontuou que considera ser este termo algo “muito fantasiado” e “distante do real”, sendo “bissexual” um termo mais legítimo. Joice por sua vez, pansexual, que ouvia e por vezes opinava na conversa, discordando de Clara, pontuou que enquanto o sujeito bissexual estaria mais para se relacionar com homens e mulheres cis, o pansexual teria também uma abertura para sujeitas trans. Ao final Clara concordou com Joice.

Refletindo sobre o que estou chamando de identidades sociais virtuais, ou sobre as leituras que, por inferência, se fazem dos sujeitos, Clara se refere à infância para tratar de uma criança que ainda que não tenha conhecimento do que é gênero e/ou sexualidade, termina por ser colocada em determinadas categorias por conta do seu comportamento ou gostos:

Uma coisa que eu queria entender é como uma criança já de pequena começa a mostrar interesse por bonecas, por exemplo, ou por vestido, e as pessoas já começam a imaginar que é *gay*, que é homossexual. Eu fico tentando bater nessa tecla porque às vezes não tem nada a ver. Antes de eu me identificar e pensar que eu gosto de mulher, eu gostava de usar camisa, alpercata masculina... E minha mãe me falou, depois que eu me assumi e tal, que ela já suspeitava por isso, por causa da forma que eu me vestia, sendo que a forma que eu me vestia não tinha nada a ver. Então eu fico pensando de que forma eu posso trazer argumento para as pessoas para dizer assim

⁶⁶ A escolha destas pessoas se deu por algum grau de proximidade que tenho com as mesmas, dentro do contexto soteropolitano, faixa etária entre 18 e 27 anos, além do reconhecimento das potências de suas respectivas vivências que, direta e/ou indiretamente, me atravessam de tal maneira que, cada uma delas tem, com certeza, participação nos processos de construções do que tenho sido. As informações colocadas nas respectivas apresentações foram dadas pelas próprias pessoas aqui apresentadas, ou mesmo coletadas da bio do perfil do Instagram dessas, sendo posteriormente lidas e aprovadas por cada uma delas.

“essa forma de eu me vestir não tem nada a ver com eu gostar [de mulheres] ou não”, sendo que depois eu apareço gostando e isso para as pessoas tem tudo a ver, entendeu?! Minha mãe fala que quando me via usando a alpercata já sabia que uma hora eu ia me assumir, sendo que na minha cabeça eu só gostava de alpercata. (CLARA PINTO, 2020)

De certa maneira contradizendo o sentido colocado na fala que citei anteriormente, Clara conta da relação que tem com um amigo que apesar de se entender como heterossexual, performa um lugar de leitura “bicha”:

Eu tenho um amigo que ele parece muito muito muito ser bicha, e eu e outro amigo as vezes ficamos “oprimindo” ele, querendo que ele se assuma logo, sendo que existe a possibilidade de ele não ser. Só que a gente sabe também que existe uma pressão muito grande da família dele. A gente fica sem saber qual é e a gente quer fazer o papel daquele amigo que sabe o que ele é e apoia, sendo que Joice mesmo acha que ele não é. E ele pode até ser hétero, mas tem o estereótipo né... Das coisas que gosta, de música... Às vezes eu fico tentando mediar porque se ele realmente não for pode ser muito ruim para ele ter amigos querendo forçar a ser algo que ele não é. Porque se ele for hétero ele é e acabou. (CLARA PINTO, 2020)

Ainda sobre este assunto, ressaltando sua tranquilidade em dividir espaços de intimidade com mulheres trans, Clara pontua a questão da passabilidade feminina dessa sujeita como um fator de segurança para si em relação à esta, tendo em vista a possibilidade de existência de sujeitas trans femininas que apresentem uma “expressão de gênero masculina”, sendo o masculino para si uma figura de ameaça.

Estando diante de um outro casal de mulheres, Ana Paula e Nathalie Rosa, ambas se auto identificando sob a categoria sapatão, comecei ouvindo Ana Paula que me contou que desde a infância já “brincava de beijar meninas”.

Tendo vivido repreendida boa parte da vida, na adolescência, onde não se sentia à vontade para dividir com as amigas que sentia atração por meninas, e na família, onde mesmo depois de “assumir-se” continuou a lidar com o silenciamento e o tabu em torno da sua sexualidade, Ana Paula ressalta o seu pai como uma figura que lhe acolheu e melhor soube lidar com o seu processo.

No sentido das terminologias e auto identificações, a mesma, que conta nunca ter feito o perfil “moleque macho”, sendo uma “princesinha” para a família, inicialmente se entendia enquanto bissexual, já que beijava meninas e meninos, ainda que com os meninos não sentisse “algo que só sentia com as meninas”. Posteriormente, Ana Paula viria a se perceber ainda enquanto uma mulher lésbica, e, mais tarde, nunca antes tendo sido insultada pelo termo “sapatão”, preferiu o aderir como um modo de se posicionar politicamente.

Falar sobre sapatão vem uma questão muito mais política. Até a palavra “lésbica” as pessoas falam como se fosse mais suave né... tem gente que fala até “entendida”. E quando você fala “sapatão” é você ressignificar a palavra. É você trazer esse

entendimento de que lesbica é usado somente para mulheres que performam feminilidade. É uma coisa que seria mais aceita. Quando você fala “ah eu sou sapatão”, tem gente que fala “não, mas você usa vestido... Você é no máximo lesbica!”. Então você dizer “eu sou sapatão” é você se declarar e ir contra essas “anacroniaszinhas”. Então a gente brinca “eu sou caminhoneira”, “eu sou sapatão” trazendo essa ressignificação. É mais uma questão política. Porque você vê que tem muitas meninas lésbicas que não estão afim de mover uma palha pelo movimento. Normalmente as sapatão são mais engajadas. (ANA PAULA, 2020)

Mais tarde, ao longo da conversa, Ana Paula se posicionaria a respeito dos “padrões” que se criam em torno das categorias, denunciando existir muitas maneiras possíveis de se ter uma experiência sapatão sem necessariamente performar masculinidade, como normalmente se espera das sujeitas que se autointitulam dessa maneira.

Nathalie Rosa, por sua vez, “moleque macho” desde sempre como conta, com lembranças de quando brincava de bicicleta e bola na rua, numa época em que muito andava com um primo da mesma faixa etária que a sua, ressalta a sua infância periférica no subúrbio ferroviário de Salvador como uma das diferenças que pode pontuar das suas experiências com as de Ana Paula. Enquanto Ana tinha sido criada por uma família “burguesa”, como uma “menina de prédio”, Nathalie já tinha uma vivência que lhe possibilitava o contato com a rua e com brincadeiras deste contexto.

De poucas amigas e alguns amigos, a única menina a brincar na sua rua junto com os meninos, Nathalie só queria saber de brincar, como consta na passagem em que narra uma situação de preconceito que viveu ainda nessa fase infantil:

Eu lembro de uma vez, na verdade essa foi a única vez que eu ouvi algo assim, que não li como um insulto, mas foi uma parada preconceituosa. Eu e Gabriel [primo] estávamos brincando e éramos ótimos em golzinho, quando você coloca a sandália, mede pelos pés, coloca um par de sandálias de um lado e outro par do outro. A gente estava de dupla e jogávamos contra outras duplas de meninos na rua [...], estávamos sentados no meio fio, esperando para entrar numa partida, em frente a casa de uma mulher e então ela me chamou e me disse “não fique assim não menina, na rua! Senão daqui a pouco vão lhe chamar de moleque macho! Você fica brincando assim com esses menino de futebol na rua...” aí eu disse “por mim, eu quero é brincar!” [risos]. (NATHALIE ROSA, 2020)

Completando a sua fala, tratando sobre a sua relação com esses primos e amigos da vizinhança, Nathalie conta que nunca se sentiu reprimida entre eles e que estes, de certa maneira, talvez se sentissem atraídos pelas afinidades nas brincadeiras. Neste ponto uma fala de Nathalie me chama atenção, quando diz: “eu acho que eles me viam como parte do grupo, porque nada que eles faziam eles achavam que eu não era capaz de fazer”.

No sentido da sua sexualidade, embora sempre tivesse sentido atração por mulheres, ainda que sem uma consciência sexual, apenas aos quinze anos, num *show*, Nathalie beijava uma menina pela primeira vez. A partir dessa experiência, assim como teria ocorrido com

Ana Paula, Nathalie passava inicialmente a se identificar sob a categoria bissexual, mesmo se relacionando majoritariamente com mulheres. Mais tarde Nathalie ainda se reconhecera enquanto uma “mulher lésbica sapatão”. A mesma conta que enquanto a lésbica é a mulher que gosta de mulheres, a sapatão é a mulher que gosta de mulheres e se posiciona politicamente.

Sobre assumir-se para a família, embora sua mãe já tivesse pautado em tom bem humorado diversas vezes sobre suas relações afetivas e a sua sexualidade, enquanto Nathalie negava o assunto e fugia, apenas quando esteve distante, passando alguns meses em São Paulo, ela conseguiu iniciar um processo de abertura para tratar do assunto em casa.

Eu tinha ido para São Paulo pela primeira vez, em 2016. Fui a primeira vez no início do ano e depois pra ficar uns meses direto. Eu e mainha, quando nos falávamos durante uma farra, ela perguntou como eu tava e eu disse “ah mainha, tô aqui num barzinho”... Eu estava na casa de um amigo e estava tendo aniversário da chefe dele, daí fomos. Mainha tava “comendo água” daqui e eu de lá, ela me larga um: “olhe, cuidado com as ladronas, fique de olho... Beba com moderação, se cuide, não sei o quê... Não pegou nenhuma menina aí não?”, tipo toda toda né, aí eu disse “que nada, mulher!” Aí ela “bora menina, saia do armário!”. Peguei e mostrei meu celular pra Davi (irmão e amigo), aí Davi “perae que eu vou falar com ela agora!” e pegou o celular: “mainha, é isso mesmo... Estou colocando Nath para fora do armário...” E aí foi aquela coisa, ela já começou a falar com mais propriedade ainda né, com mais naturalidade. Aí me mandou um monte de mensagem fofa pedindo para eu conversar com ela, dizendo que precisava ter propriedade para me defender, pra falar sobre isso... Então pra mim foi tranquilo. Meu irmão é muito “de boassa”, muito tranquilão, ele tem quinze anos, hétero top (relogião, futebol...), mas a mente é totalmente aberta pra muita coisa. (NATHALIE ROSA, 2020)

Caminhando para a final do meu encontro com Ana Paula e Nathalie Rosa, terminamos por abordar algumas questões raciais, com Ana Paula pontuando algumas tensões dentro dos feminismos e nos próprios relacionamentos entre casais interracialis e com Nathalie trocando comigo sobre o lugar de mestiçagem que ambas experienciamos, além de falar do processo em que “o falo” tem dominado o que chamamos de “cultura LGBTQIA+”, de modo que até mesmo os espaços que se dizem destinados a este público normalmente estão mais preocupados em atender as demandas das pessoas que ao nascer foram socializadas enquanto homens (se reconhecendo ou não ainda hoje nesta identidade).

Agora tratando da conversa que tive com Kukua Dada, a mesma se deu especialmente em torno da violência e da institucionalização da transfobia. Kukua ressaltou fortes críticas à academia, que, segundo a mesma, parece alimentar os estigmas dos corpos ditos subalternizados, os tratando, muitas vezes, enquanto “ratos de laboratório”, colaborando com o processo de patologização e marginalização das sujeitas dos corpos dissidentes. Propondo

um pensar *desakadêmico*⁶⁷, Kukua critica as práticas acadêmicas em que tende-se a colocar as sujeitas como objetos de pesquisa, ressaltando o paradigma dos lugares científicos que muitas vezes têm sido sobrepostos aos lugares de vivências.

Polissexual, em determinado momento Kukua trata da relação que vinha desenvolvendo com uma outra travesti, enfatizando a questão da afetividade em pares, na mesma perspectiva em que Linn da Quebrada coloca em muitas de suas produções musicais. Em seu projeto intitulado *Papo de Trava*⁶⁸, Kukua escreve, de maneira *desakadêmica*, sobre os conhecimentos que tem adquirido a partir de suas próprias vivências. O canal educativo tem se mostrado um potente espaço de troca de saberes e afetos entre pessoas trans.

Outro ponto interessante da nossa conversa se deu em torno de uma suposta diferenciação que existiria em torno do significados dos termos “travesti” e “mulher trans”, que para a mesma não tem cabimento. Nathalya Araújo, que por muito tempo, até se reconhecer enquanto mulher trans, acreditou que a diferença entre ser “travesti” ou “mulher trans” se dava a partir da cirurgia de redesignação sexual, tendo mudando seu ponto de vista atualmente, conta que:

Tanto a travesti quanto a mulher trans são mulheres. Tem umas que querem fazer cirurgia, outras não. Tem umas que querem tomar hormônio, outras não. Cada uma vive na forma que se sente bem, donas de seus corpos e cada uma sabe o melhor para si e como vai se sentir bem. É porque a sociedade acaba criando um padrão para mulheres trans, e acham que mulheres trans precisam necessariamente fazer cirurgia, ter disforia total do seu corpo e querer mudar tudo! E nem todas as trans ou travestis querem fazer mudanças. (NATHALYA ARAÚJO, 2020)

Nathalya ou simplesmente Natha, como é mais conhecida, ainda completa falando do modo como o termo “travesti” vêm sendo utilizado dentro de um processo subversivo de retirá-lo da marginalização, de modo que muitas vezes mulheres trans tem o utilizado enquanto modo de se colocar politicamente ressignificando o termo e o colocando num local de empoderamento.

Na nossa conversa, Natha ainda tratou do seu processo de auto reconhecimento enquanto mulher trans, já tendo anteriormente se reconhecido enquanto pessoa não binária no mesmo período em que performava *in drag*, sob o nome Natha Simpson, nas noites de Salvador. Segundo a mesma:

⁶⁷ Sendo a *desakademia* caracterizada pela desinstitucionalização da vida, no seu texto *Desakademia, seu conceito e aplicação* (2019), Kukua propõe que “diferente da academia, kwe é obrigatoriamente uma congregação, a *desakademia* é uma forma de obter conhecimento por si, para si para kwe após, se kulture e se oriente o próximo. Estar no korre kom as manas kwe não tem o kwe komer ou onde dormir; levar uma mana até aonde ela não alcança ou consegue ir ou se deslocar”. Disponível em: <<https://laborp31.medium.com/desakademia-seu-conceito-e-aplicacao%C3%A7%C3%A3o-9434656c7835>>. Acesso em 28 de abril de 2021.

⁶⁸ Disponível em: <<https://www.instagram.com/papodetrava/>>. Acesso em 28 de abril de 2021.

No fundo a Natha nunca foi um alter ego. No fundo a Natha era eu criando forças contra tudo o que eu estava passando [...] Eu descobri uma mulher dentro de mim! Uma mulher poderosa, que não é uma pessoa mais medrosa, que não é uma pessoa que come *reggae*, que abaixa a cabeça... Que é uma pessoa que luta atrás das coisas. (NATHALYA ARAÚJO, 2020)

Na esfera dos relacionamentos, Natha, que atualmente tem se dedicado à carreira de cantora e compositora de pagode baiano⁶⁹, por meio do qual têm expressado muito das suas relações com os homens, conta que ainda antes de se identificar socialmente enquanto mulher trans já utilizava fotos em que aparecia produzida, com maquiagem e peruca, para atrair alguns homens em *apps* de relacionamento heterossexuais.

Pra eu me relacionar com alguns caras, eu me relacionava montada. Eu pegava caras que estavam procurando “coisas novas”, e eu me maquiava toda, botava o cabelão, *lingerie*... e saía. A minha virgindade mesmo eu perdi com um cara assim. Eu falei pra ele que eu era trans, eu sendo não binária né... Na verdade eu falei pra ele assim “eu sou um menino que se veste de menina. tem problema pra você?” e ele disse “não, eu quero conhecer mesmo e tals”. (NATHALYA ARAÚJO, 2020)

Natha, que desde sempre interessou-se pelo universo feminino, que sofreu diversos tipos de preconceitos, especialmente na adolescência, num período em que apesar de ser constantemente associada aos termos “*gay*” e “*bicha*” se incomodava por não se reconhecer nestes lugares, embora ainda nem reconhecesse a sua própria identidade trans, apenas assumiu-se socialmente enquanto mulher no universo do trabalho formal, quando adquiriu certa independência financeira e teve a oportunidade de adotar o seu nome social no crachá da empresa e transitar pelos banheiros femininos da instituição de maneira mais tranquila. Antes disso:

Pra mim, ser mulher, era uma responsabilidade muito grande, que envolvia peitar a sociedade, por que você vinte e quatro horas julgada, você é vinte e quatro horas o alvo da sociedade... A sociedade te aponta o tempo todo. Parece que você anda como se estivesse na mira de uma arma (eu me sinto assim hoje em dia!). Então o pessoal me perguntava “você se identifica como? porque você veste umas roupas assim né...” e eu dizia “olha, eu não me identifico como nada, entendeu? Quero só viver” [...] Eu tinha medo de assumir essa identidade. (NATHALYA ARAÚJO, 2020)

Para Natha, desta maneira, assim como para Kukua, a não binariedade marcou uma série de momentos em suas vidas até reconhecerem-se nas respectivas identidades em que hoje se percebem. E apesar desta identidade não binária ser, muitas vezes, equivocadamente, de maneira generalizada, colocada enquanto um lugar de transição, o que é sim possível uma vez que nossos processos de transmutações são contínuos, experiências como a de Lunna Montty nos provoca a compreendê-la por outros pontos de vista.

⁶⁹ Sendo uma das emergentes artistas trans femininas a adentrar o universo majoritariamente masculino do pagode baiano, Natha, “A Ninfeta mais quente de Salvador”, tem feito sucesso com músicas que muitas vezes ironizam o poder da masculinidade. Para conferir alguns dos *hits* da artista basta checar o link: <https://www.youtube.com/channel/UCDtJ9YKDMNEHXxM_iRaarWw> . Acesso em 28 de abril de 2021.

Vale pontuar que, quando conversamos para esta pesquisa, enquanto pessoa não binária, Lunna se entendia sob a identidade de uma bixa preta afeminada. O seu auto entendimento enquanto travesti, aqui ainda defendida como uma identidade não binária⁷⁰, ocorreu durante o período em que me debrucei sobre outros aspectos da pesquisa. Sendo assim, apesar desta mudança identitária, mantereí no texto, com autorização da Lunna, o seu depoimento original feito em 2020, atualizando também, o texto, quanto ao seu novo nome social.

Bixa preta afeminada, como se auto identificava quando conversamos, falando de sua trajetória, Lunna conta que sempre se reconheceu neste lugar do feminino nunca tendo se reconhecido sob a categoria *gay*, que a seu ver remete à uma cisheteronormatividade. O preço da sua performatividade bicha lhe custava, muitas vezes, sofrer com chacotas na escola e na rua, embora sempre tivesse uma boa relação com sua família, sendo a sua mãe e irmão grandes apoiadores da narrativa de vida que vem construindo para si. Sobre esse processo de auto identificação⁷¹ enquanto pessoa não binária e a expectativa que algumas pessoas tinham de que em algum momento se assumisse socialmente enquanto mulher trans, Lunna conta:

Durante o processo eu fui tentando me entender. Quem é Lunna Montty? É um gay? Não! Lunna Montty é... Como muita gente pergunta se eu sou mulher trans ou se eu quero virar mulher trans. Também não! E eu não vou dizer para você que eu me considero uma pessoa não binária real. Eu sou uma pessoa fluida. Eu sou uma pessoa que sim, se for colocar no papel eu me encaixo muito na questão não binária, e hoje em dia eu estou nesse processo de me encaixar nessa caixa né, de ser não binária. Ninguém vai me olhar na rua e dizer que sou não binária. Vão me olhar e dizer que sou uma bicha afeminada e só (ou até outros nomes). Então eu hoje me considero uma bixa preta afeminada, me considero uma pessoa não binária. Eu não ligo se a pessoa me chamar pelo masculino ou pelo feminino... Eu não me chateio se a pessoa me chamar pelo lado masculino... Se a pessoa me perguntar eu dou a opção de me chamar no feminino, mas se me chamar no masculino eu não vou me chatear [...] Mas eu acho que pela minha imagem as pessoas tendem a me chamar pelo feminino, porque elas observam que estou sendo uma figura feminina. (LUNNA MONTTY, 2020)

Relembrando o período do colégio, Lunna Montty trata do modo como conseguiu transgredir o lugar de abjeção, passando a ser respeitada a partir da sua espontaneidade e espírito de liderança. Aluna bem aplicada, Lunna se destacava entre os demais colegas

⁷⁰ Em uma publicação no seu perfil na rede social Instagram, Lunna, citando Linn da Quebrada em vídeo, aponta pelo menos dois modos de se perceber no contexto identitário da travestilidade. Primeiro, enquanto identidade feminina, a travesti corresponderia à binariedade, sendo equivalente à “mulher trans”, ou ainda à não binariedade, sendo a travesti não uma mulher, mas uma travesti. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CZKtyLHBezZ/>>.

⁷¹ Em determinado momento da conversa, Lunna vincula o seu entendimento a esta identidade a partir do seu envolvimento com a dança e mais especificamente com a cultura *ballroom*. Sendo esta cena dos *ball's* de grande referência para este estudo, no próximo item desta dissertação introduzo algumas questões acerca da influência deste nas construções de identidades *gays* e bichas sob dada perspectiva, o que deve se repetir nos capítulos subsequentes deste trabalho.

atraindo a atenção dos professores e demais membros do corpo estudantil, tornando-se líder de sala, presidenta do grêmio, e até mesmo do colegiado de onde estudava.

Sendo iniciada no universo da dança aos quatorze anos, Lunna cita Lacreia e Jorge LaFond enquanto grandes referências na sua construção, sugerindo o poder da representatividade nas mídias⁷².

Tensionando as questões do racismo interseccionada à questão da bixa afeminada, como vinha sendo, Lunna fala de uma inexistência de privilégios:

Eu já sou uma bixa preta né, então quando a gente vai pro racismo a gente já fala de outra coisa que é mais complicada ainda. Então eu já trago muita luta nas minhas costas. Eu, além de ser uma bixa preta afeminada, uma bixa preta que mora na periferia, uma bixa preta que não é rica... É muito mais difícil para mim. O privilégio não chega na minha porta nunca! Eu tenho espaços, mas privilégios eu não tenho. Porque a gente pessoas negras, principalmente retintas, e ainda pra completar eu sou uma bixa retinta, então são muitos problemas que se acumulam sabe... (LUNNA MONTTY, 2020)

Tendo conquistado o seu empoderamento e consciência racial na rua, a partir de suas próprias experiências e trocas com outras pessoas negras, Lunna Montty ressalta a maneira como outros demais marcadores influenciam nos modos pelas quais as opressões se darão nas pessoas, de modo que, segundo ela “o *gay* preto sofre com o racismo, mas não sofre com uma homofobia tão drástica como se trata com uma bixa preta afeminada”. Ainda para Lunna, existirá também diferenças entre ser bixa preta e ser bixa preta afeminada.

Vinculada desde 2016 ao coletivo Afrobapho⁷³, espaço onde desenvolveu ainda mais a sua consciência crítica do que significava ser bixa preta afeminada e ainda sobre militância e ativismo, o depoimento de Lunna Montty aponta para a importância que a relação familiar LGBTQIA+ preta que se constituiu dentro da Afrobapho teve para a sua vida:

O Afrobapho foi uma porta muito grande pra mim, pra o que eu sou hoje. Hoje além de eu ser Lunna Montty, porque sou muito conhecido pelo meu nome, eu estou num coletivo de muito nome também! Não só por questão de visibilidade mas por questão de história. É um coletivo que é muito forte, que é muito bem representado, um coletivo onde aprendi muito do que sou hoje, um coletivo de pessoas que contam a mesma história que a minha. (LUNNA MONTTY, 2020)

⁷² Sobre as figuras mencionadas enquanto referência por Lunna Montty, a *drag queen* Bianca Dellafancy, em seu canal do youtube, produziu vídeos em que além de reproduzir a caracterização de cada uma, conta um pouco de suas respectivas histórias. O vídeo sobre Lacreia (2020) está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7TGsH9CTbUQ>> e o de Jorge Lafond (2020), popularmente conhecido pela personagem Vera Verão, em: <https://www.youtube.com/watch?v=f717DL_P4l8>. Ambos com acesso em 29 de abril de 2021. Para além das figuras mencionadas, vale também resgatar a história de Madame Satã, a emblemática bicha preta pernambucana que movimentava as noites do bairro da Lapa no Rio de Janeiro por volta do século XX. Sua história foi eternizada pela produção cinematográfica intitulada *Madame Satã* (2002), dirigida por Karim Aïnouz.

⁷³ Criado por Alan Costa, referência em discussões e produções artísticas em diálogo sobre a interseccionalidade das identidades LGBTQIA+ com questões raciais e periféricas, o coletivo Afrobapho protagonizou o primeiro episódio da segunda temporada do projeto Sobre Vivência (2020), da Rede Globo, onde é apresentado. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Qh8TMSMOc2k>>. Acesso em 29 de abril de 2021.

No sentido das afetividades, Lunna tratou do modo como as bixas pretas afeminadas sofrem por suas relações que muitas vezes se dão apenas a partir da sexualização de seus corpos. Em uma de suas falas, ressalta a consciência que tem de que, por mais bela que seja, dificilmente será preterida a ser apresentada aos pais de alguém, enquanto namorada, utilizando top e cabelo longo. Após ouvir algumas questões que pontuei em relação à determinadas angústias que tenho, neste sentido, a partir das minhas vivências, Lunna me aconselhou:

Permita-se ter atração por pessoas iguais a você. Porque assim, as pessoas tem muita limitação em se envolver com uma bixa afeminada porque acha que na hora do sexo ela vai ser uma garotinha, que ela vai ser a passiva. E ela pode até ser a passiva sim, mas através da sua capacidade de entender o corpo dela ela pode ser versátil, ela pode ser ativa... Porque você vai trazer uma confiança pra ela. Se as bixas não se amarem, as coisas não vão funcionar. (LNNAU MONTTY, 2020)

Auto enquadrando-se sob a categoria *gay*, sobre a questão das diferenças, vantagens e desvantagens existentes entre as identidades *gays* e bichas, Leo Zammpary se posiciona:

Eu me coloco como um homem porque tem realmente a diferença. Por mais que eu tenha uns trejeitos, dê umas “quebradas” as vezes... Seja um pouco afeminado, mas tem a diferença entre ser *gay* e ser bicha mesmo [...] tanto na questão de se vestir, como na questão de se comportar, quanto na questão de como as pessoas vêm. Das oportunidades. [...] Tem gente que mesmo gostando da pessoa, quer que a pessoa mude, entendeu? Quer que ela passe a se comportar como uma pessoa mais séria, menos afeminada e tudo mais. Acho que o *gay* ele tem muito mais chances de engatar um relacionamento do que uma bicha. Em uma festa, a pessoa pode até chegar na bicha pra ficar, mas chama para o canto escuro, as vezes não pega o número... Só ficou ali e pronto! Já depois essa mesma pessoa vai e pega um *gay* na frente de todo mundo, troca o contato, pede Instagram e tudo mais, coisas que já vi em festas mesmo. (LEO ZAMMPARY, 2020)

Na conversa que tivemos, Zammpary lembrou uma situação em que ficou com uma bicha preta afeminada numa festa e não pegou o seu contato, de modo que a sua relação com aquela pessoa não se estenderia ao ambiente da festa. Mais recentemente o mesmo tem refletido sobre o porque de não ter considerado a possibilidade de conhecer mais daquela bicha, embora já tivesse se relacionado anteriormente com uma outra que lia como “menos afeminada” do que a desta situação. Leo Zammpary sugere que as pessoas as vezes tem vergonha de estar em determinados lugares se relacionando com as bichas por conta das roupas que elas usam, de modo que, elas terminam sendo vistas apenas como pessoas para “pegação”.

Vaidoso, Zammpary, que há algum tempo pratica musculação a fim de manter determinado padrão de corpo que considera bonito, forte e sarado, pontua o modo como vê as relações que os *gays* e as bichas criam com suas respectivas corporalidades:

Eu sempre fui vaidoso com o corpo, o que é uma coisa que eu não vejo na maioria das bichas afeminadas que é uma vaidade com o corpo. Claro que tem uma vaidade com a estética... Mas eu acho que isso difere bastante. Eu acho que hoje a definição

do *gay* padrão é que ele sempre tem uma vaidade maior com a parte do corpo enquanto que a bicha afeminada é mais para a parte estética. E eu não tinha percebido antigamente que tinha essa diferença e esses privilégios dentro do próprio meio. O que hoje em dia eu venho observando mais. (LEO ZAMMPARY, 2020)

Tendo vivido por muito tempo sob a ordem de muitos tabus sobre o seu próprio corpo, agora compreendendo as tensões que são construídas em torno da sua identidade racial, o modelo e *influencer* observa a diferença sobre o modo como, há algum tempo, se posicionava nas suas redes sociais em relação à maneira como sua imagem é trabalhada atualmente. Se antes as fotos tendiam a sexualização do seu corpo, através do uso constante de roupas de banho e enquadramentos sugestivos, hoje ele expõe sua beleza por outros ângulos e perspectivas. Após ter arquivado suas fotos antigas, o mesmo observa a mudança no comportamento do público que lhe acompanha, uma vez que, anteriormente, os comentários em suas publicações exaltavam os seus atributos sexuais e, atualmente, são utilizados de modo a exaltar sua beleza de maneiras mais abrangentes.

Teve um *post* que eu vi no Twitter falando sobre o povo que fica hipersexualizando o corpo negro. Como pretos são sempre vistos como ativos, como viris, especialmente nos vídeos pornos ne [...] e esse negócio ficou na minha cabeça. Aí eu comecei a lembrar das minhas fotos de antigamente e eu comecei a entender o porque que a maioria das pessoas que eu ficava eram brancas. Não era porque eu só queria me relacionar com as pessoas brancas, era porque eu tinha mais oportunidades de ficar com pessoas brancas, porque normalmente, essas pessoas brancas, por me ver preto e ver as fotos que eu postava procuravam flerte comigo e eu cedia. Entre dez pessoas que flertavam comigo, eram sete brancas e três pretas. Porque o branco tem aquela ideia de que o preto tem o pau maior. Eu acho que as pessoas pretas não me “biscoitavam” tanto pelo fato de não ter necessidade mesmo. Pelo fato de não achar aquilo ali uma novidade. (LEO ZAMMPARY, 2020)

Leo Zammpary, que em seu processo autoidentitário já se considerou bissexual, mesmo relacionando-se apenas com outros homens, observa que desde que iniciou certa frequência em suas práticas sexuais, ainda que tivesse interesse em ser penetrado, gostava apenas de ser o “ativo”, pessoa que penetra, o que segundo ele mesmo “passava a impressão de que era mais macho”.

Após a tomada de consciência das diversas expectativas e estereótipos que são impostos sobre o seu corpo, e percebendo que os *gays* brancos tendiam a relacionar-se consigo pelo maior interesse no seu sexo, Zammpary conseguiu transgredir alguns tabus que alimentava em torno da sua sexualidade, passando também a pensar sob uma perspectiva afrocentrada para as suas relações.

Fêrnande foi, também, uma das pessoas com quem conversei sobre afetividades e determinadas questões identitárias. Sendo em um primeiro momento da sua vida socializado sob a categoria “mulher”, atualmente se percebendo dentro da vasta categoria da não

binariedade, fala do modo como os processos de identificações se dão a partir de fatores individuais mas que se relacionam também com os coletivos:

Eu entendo o porque de a gente reivindicar uma identidade de gênero e entendo também que essa identidade depende de como você se sente, foda-se a performance. Tipo, é uma mistura, tem os seus motivos individuais para se sentir da forma que você se sente e que se relacionam com componentes coletivos que são admitidos pela sociedade. Tem gente que se sente homem por se identificar com uma certa masculinidade, entende? Mas sei lá o que é masculino e feminino, por isso que eu adoro a não binariedade. (FÊRNANDE SANTOS, 2020)

Ressaltando a questão da “performance” em contraponto com as identificações pessoais, Fêrnande fala da amplitude que a não binariedade tem, reconhecendo que existirão, dentro desta identificação, pessoas que desviarão do que foi imposto para elas em níveis distintos, o que talvez explique os níveis de opressões que para cada sujeito da não binariedade tende a variar. Fêrnande pontua ainda que, embora seja possível a existência de pessoas que “vão ser socializadas como mulher, que performa feminilidade mas que são não binárias”, levando em consideração que assim como a comunidade LGBTQIA+ a comunidade de pessoas trans não binárias tem as suas tensões internas, “tem gente que não conhece a minha forma de ser não binária e acha que isso não é ser não binária”.

Reconhecendo-se sob a categoria SapaTransViado, o mesmo fala um pouco do seu processo de identificação:

Há muito tempo, na minha descoberta, o primeiro estalo que eu tive de estar nesse lugar de Sapatransviado (mas eu não tinha um termo), foi quando eu fiquei com um *boy* e eu me senti super viado, e eu gostei muito, e eu ficava com meninas e me sentia muito sapatão e eu gostava muito, e aí eu... “Eu sou viado quando fico com homens e sapatão quando fico com mulheres, é isso!”. Mas ainda não existia o termo... Tem uma pessoa não binária artista que o nome do perfil é @sapatransviada (inclusive sigam!), que tipo... Me representa muito! me representa muita na questão da própria arte e da forma como ele se sente... De como eu tenho que escolher ou abrir mão de uma das minhas formas, só que eu não quero! Minha não binariedade é soma, minha não binariedade é multiplicar, e eu não quero abrir mão de nada! Eu sou essa coisa mesmo, essa mistura. (FÊRNANDE SANTOS, 2020)

Sobre o desvio que atribue aos significados dos termos “sapatão” e viado”, em sua respectiva identificação, Fêrnande completa:

A gente tem um histórico aí de “sapatão” e “viado” sendo usado pra quem? Para mulheres que gostam de mulheres e homens que gostam de homens. Mas no decorrer do tempo, a gente usa “sapatão” e “viado” como expressão de gênero. A gente usa já. É um fato! E aí eu e várias outras pessoas não binárias temos reivindicado esses termos, em caso de não binariedade, como identidade de gênero. Mas isso é para pessoas não binárias, não tô dizendo que toda sapatão é trans. Nem toda bicha é trans e nem toda sapatão é trans. Mas algumas pessoas não binárias se identificam mais com o termo sapatão e viado enquanto identidade de gênero entendeu? (FÊRNANDE SANTOS, 2020)

No sentido da sua sexualidade, Fêrnande pontua que, embora se considere panssexual, não se sente tão confortável em relações com mulheres cis lésbicas ou homens cis

heterossexuais, por essas pessoas criarem expectativas que ele não pode corresponder. Segundo o mesmo, ainda que se sinta atraído por qualquer tipo de pessoa, algumas destas tendem a entrar em espécies de crises existenciais por não conseguirem se compreender a partir do seu relacionamento com uma pessoa trans não binária.

Fechando o ciclo de encontros virtuais, conversei com Nicholas Amon, que, apesar de já ter se reconhecido sob a categoria “homem trans”, hoje vem se identificando enquanto um sujeito “transmasculino”, por rejeitar os significados que historicamente já foram atribuídos à palavra “homem”. E embora reconheça o processo de busca pela passabilidade como um modo que muitas pessoas trans encontram de se adaptarem às leituras sociais, o mesmo aponta alguns problemas que podem ser desenvolvidos no corpo do homem trans (ou da pessoa transmaculina) quando, por exemplo, adquirem questões na coluna, ainda muito jovens, por andarem curvados ou fazerem uso frequente das faixas que “escondem” os peitos.

Enfatizando que para ser um homem trans não necessariamente precisa-se performar certa masculinidade, que muitas vezes tende a ser tóxica, Amon, tendo experiência enquanto dono de brechó, ressalta a ideia de que roupa não tem gênero:

Não existe isso de gênero de roupa! Eu sei que a gente entende que o que a gente tem no nosso guarda roupa é uma roupa feminina ou masculina, porque foi uma moda que foi construída há anos e anos e anos, só que ainda são roupas e elas só receberam o nome de masculino ou feminino porque alguém disse que é. Mas não é masculina e nem feminina [...] o que faz a roupa é o que está dentro da roupa, não a roupa. (NICHOLAS AMON, 2020)

Falando do processo em que muitas vezes as próprias pessoas trans passam a questionar a transgeneridade umas das outras, Amon fala sobre reprodução de violências e tendências normativas mesmo dentro da comunidade:

Eu percebo uma movimentação, que vem muito de algumas pessoas trans, que é uma movimentação de estar questionando a transgeneridade umas das outras. Dentro da própria comunidade trans existe esse questionário, esse... “será mesmo que é uma mulher?”, “será mesmo que é um homem?”... Então as pessoas às vezes se veem questionando coisas por que elas também já passaram por isso. É uma coisa inclusive de psicologia. Aquela coisa que você sente na pele e acaba em algum momento reproduzindo [...] Quando eu falo pra você “eu não sou um homem trans, eu sou uma pessoa trans masculina”, é porque eu entendo que posso estar no âmbito da masculinidade sem carregar comigo as mesmas toxicidades. É o não querer passar a ter que performar o que me cobram pra responder a expectativas externas das pessoas sobre o quanto que eu sou um homem. E a cisnormatividade é bem tóxica nesse aspecto. A gente tem como exemplo aí movimentos como o feminista radical, que hoje reproduz uma par de violências contra movimentos trans, contra corpos binárias ou não binárias. (NICHOLAS AMON, 2020)

Ressaltando a importância de nos relacionarmos com as pessoas a partir do que elas nos dizem que são, independente da interpretação que temos a partir do que vemos, Amon diz

considerar enquanto trans todas as pessoas que estão questionando constantemente o seu gênero.

Dessa maneira, os relatos que Clara, Joice, Ana Paula, Nathalie, Kukua, Natha, Lunna, Zammpary, Fêrnande e Amon, de maneira generosa me cederam, me ajudam a pensar as intersecções e desigualdades existentes na múltipla, plural e diversa comunidade LGBTQIA+⁷⁴. Cada uma dessas vivências aqui compartilhadas, têm gerado, para cada uma das pessoas interlocutoras, pesquisas vastíssimas em suas respectivas vidas, num processo em que conhecer a si tem sido também conhecer o mundo em que vivemos e vice-versa. As trocas realizadas com essas pessoas amigas têm sido de fundamental importância para refletir sobre os meus próprios processos e trânsitos. Cada vez se torna mais interessante compreender e questionar os jogos das palavras e das significações nos campos sociais neste contexto em que as identidades têm se tornado cada vez mais fragmentadas.

Acredito que a esta altura, tanto a partir dos dizeres acadêmicos inicialmente apresentados quanto a partir dos relatos desacadêmicos trazidos, já conseguimos compreender algumas das tensões, vantagens e desvantagens, que precisaremos enfrentar, assim como é bem verdade a existência de um tipo *gay* padrão de classe média, cis, branco e normativo (entre outros possíveis marcadores), que é comumente associado pelas demais letras que compõem a sigla, como a face do opressor dentro da comunidade. Aqui vemos marcadores de classe social, racialidade, corporalidade, sexualidade e identidade de gênero, mostrando que quanto mais próximo de um padrão aceitável pela sociedade, ainda que um sujeito desviante em alguma medida, maior os níveis de vantagem frente às outras sujeitas que terminam sendo marginalizadas pelos próprios donos dos privilégios.

Muitas intersecções são possíveis. Como fiz aqui, alguns modos de interseccionar as identidades já são colocados em prática a partir de produções como o documentário *Meu Corpo é Político* (2017), de Alice Riff, e eu não seria capaz de pontuar a infinidade de maneiras e possibilidades de existências a partir desse olhar, mas em especial as intersecções de gênero, sexualidade, classe e raça me parecem ser interessantes para uma observação pelo menos neste contexto.

Em sua *Carta de um homem trans ao antigo regime sexual* (2020), falando enquanto um sujeito “contrabandista entre dois mundos, o mundo ‘das mulheres’ e o mundo ‘dos homens’ (esse dois mundos que poderiam não existir, mas que alguns se esforçam para

⁷⁴ A partir do entendimento da multidiversidade existente dentro desta comunidade, se faz cada vez mais importante pensarmos esta a partir da sua pluralidade. Neste sentido, ao invés de pensarmos sobre uma cultura ou um ativismo LGBTQIA+, devíamos pensar sobre culturas e ativismos LGBTQIA+.

manter separados por uma espécie de Muro de Berlim do gênero)” (p. 312), desidentificando-se da masculinidade dominante, Paul Preciado trata de uma “estética da dominação” existente no regime sexual padrão, onde a sexualidade do homem, aqui cis e heterossexual, é praticada a partir de uma masculinidade necropolítica, enquanto a da mulher, aqui igualmente cis e heterossexual, seria praticada por uma feminilidade que se define biopoliticamente. Tratando da sua diferença, enquanto homem branco não pertencente à classe dominante, a quem foi designado o gênero masculino ao nascer, o autor nos conta que desde que habita o “mundo dos homens”, consciente de encarar uma ficção política, pôde comprovar que a classe dominante (masculina e heterossexual) não vai abandonar seus privilégios.

Em *Devassos no Paraíso* (2018), Trevisan relata em diversos momentos a maneira como o corpo negro vem sendo historicamente sexualizado, de modo a ser, na fantasia branca, sempre um componente sádico. Sobre o período da escravização o autor conta que:

É evidente que, na condição de escravos, os negros corriam o risco de serem sexualmente explorados pelos seus senhores. E isso tanto no caso das mulheres [...] quanto no dos homens. Os relatórios inquisitoriais conhecidos reportaram inúmeros exemplos de teor marcadamente sadomasoquista nas relações sexuais entre senhor e escravo. (TREVISAN, 2018, p. 146)

Segundo Lucas Veiga, nesta sociedade racista e LGBTfóbica em que vivemos,

Desde muito cedo as bixas pretas precisam enfrentar o próprio corpo e o próprio desejo como inimigo em potencial porque podem vir a deixá-las ainda mais desamparadas, como se viver num país onde a cada 23 minutos se mata um jovem negro não fosse terrível o suficiente. Soma-se a isso o fato de o Brasil ser um dos países que mais matam LGBTs no mundo. A cada 28 horas uma pessoa LGBT é assassinada no país. Esses dados, ao se cruzarem sobre o corpo da bixa preta, fazem dela um alvo permanente da violência do racismo e da homofobia. (VEIGA, 2018, p. 82)

Refletindo sobre estas relações na contemporaneidade, especialmente a partir de determinadas falas anteriormente aqui apresentadas, percebemos o quanto alguns estigmas ainda se mantêm resistentes. Os tabus em torno das feminizações ou as opressões que envolvem as relações para com qualquer sujeita, feminina ou mulher, também corresponderia a um histórico de dominação das subjetividades a partir de determinados marcadores. Nesse sentido, pensar nos processos de marginalização e precarização⁷⁵ da vida a que as travestis pretas e periféricas são submetidas, em contraponto com as realidades dos homossexuais masculinos, brancos, cisgêneros e pertencente às classes médias/altas, tem sido um ótimo

⁷⁵ “A ‘precariedade’ designa a situação politicamente induzida na qual determinadas populações sofrem as consequências da deterioração de redes de apoio sociais e econômicas mais do que outras, e ficam diferencialmente expostas ao dano, à violência e à morte. Como mencionei antes, a precariedade é, portanto, a distribuição diferencial da condição precária” (BUTLER, 2018, p. 42).

modo de perceber o quanto a luta LGBTQIA+ é fragmentada, porque enquanto determinados sujeitos lutam pelo direito de casar ou adotar filhos, outras têm prioritariamente lutado pela própria sobrevivência no país da “ordem”, do “progresso” e do carnaval⁷⁶, que nega empregos e que ocupa o primeiro lugar nos *rankings* de países que mais consomem pornografia trans⁷⁷ e mais matam travestis no mundo⁷⁸. E não quero aqui medir qual luta vale mais⁷⁹, muito menos responsabilizar os homens cis *gays* pelas opressões que as demais sujeitas da comunidade sofrem, ainda que alguns reproduzam diversos tipos de comportamentos e discursos nocivos. Apenas sugiro pensar, a partir do reconhecimento de tais problemáticas e intersecções, maneiras para que possamos superar essas tensões e nos fortalecermos enquanto grupo identitário. Ou jamais deveremos pensar enquanto uma unidade de grupo?

Para Colling:

As políticas das diferenças não anulam ou negam as nossas igualdades, nem nos tornam mais divididos. Pelo contrário, elas podem nos dar pistas de como podemos nos enxergar nas demais diferenças, em como podemos nos unir em prol do respeito às nossas diferenças, que não cessam de ser criadas, modificadas. (COLLING, 2013, p. 410)

A partir do ponto em que os movimentos LGBTQIA+ são ainda atravessados por uma supremacia branca, cis-masculina de classe média, onde ainda existem algumas recusas ”dos membros brancos dessas comunidades de reconhecerem seus privilégios enquanto tais e de se engajarem numa luta LGBT que seja interseccional” (VEIGA, 2018, p. 85), proposições de coletivos como o Afrobapho me parecem bastante eficientes na perspectiva de trazer visibilidade para determinadas questões que até então vinham sendo escondidas. Hoje temos

⁷⁶ O carnaval brasileiro, onde costumamos ver em carros alegóricos corpos bronzeados e seminus, ou nos bloquinhos homens machos saltitantes travestidos em “fantasias femininas”, aponta para algumas contradições da cultura em que vivemos. Por mais que este fenômeno sugira o Brasil enquanto um ambiente de grande permissividade sexual, veremos também, nos dias que antecedem e sucedem a folia carnavalesca, a hipocrisia reinando escondida nos banheiros públicos masculinos, enquanto nas ruas a violência contra LGBTQIA+ é acentuada.

⁷⁷ Em matéria publicada em meados de 2020, pela Revista Híbrida, a partir dos dados dos relatórios anuais dos maiores sites pornô do mundo, o Brasil segue desde 2016 como o país que mais busca por pornografia com pessoas trans no mundo. Disponível em: <<https://revistahibrida.com.br/2020/05/11/o-paradoxo-do-brasil-no-consumo-de-pornografia-e-assassinatos-trans/>> . Acesso em 06 de maio de 2021.

⁷⁸ No site da Associação Nacional de Travestis e Transexuais consta uma matéria em que são apresentados alguns dados da violência com esta comunidade no Brasil, referindo-se especialmente ao primeiro quadrimestre do ano de 2020. Disponível em: <<https://antrabrazil.org/category/violencia/>>. Acesso em 06 de maio de 2021.

⁷⁹ “Com Audre Lorde entendemos que ‘não existe hierarquia de opressão’, mas que existem acúmulos e, assim sendo, uma pessoa LGBT negra sofre maiores opressões do que uma pessoa LGBT branca. Lutar pelo fim da violência da lgbtfobia sem atrelar a essa luta o fim da desigualdade racial é uma maneira de os movimentos LBGBTS reforçarem nas bixas pretas a sensação de não-lugar” (VEIGA, 2018, p. 85).

uma infinidade de outros grupos e coletivos levantando uma infinidade de pautas como as questões das pessoas LGBTQIA+ gordas⁸⁰, indígenas⁸¹, PCD⁸² e etc.

E o que ainda falta? Muita coisa! Pra começar, que a comunidade se abra para ouvir e lutar junto pelas queixas dos seus membros, membras e membros. Que os mais privilegiados e/ou vantajosos aprendam a abrir mão de determinados espaços em prol de outras existências.

Acredito que o caminho seja refletirmos sobre nossas posições frente à sociedade. Que possamos trazer ao protagonismo outras corpos e narrativas, utilizando nossos espaços de poder e acessos.

2.4 CONSUMO, CULTURA POP E AS SUBJETIVAÇÕES DE GAYS E BICHAS

Considerando a emergência das diversas identidades supostamente representadas pela sigla LGBTQIA+, considerando também as limitações que minhas vivências me impõem enquanto sujeita única, ainda que plural, neste tópico desenvolvo um pouco mais a respeito das diferenças e semelhanças nos estilos de vida de *gays* e bichas, a partir dos recortes que minhas próprias experiências me sugerem.

Levando em consideração que ao nível das identidades sociais reais existem uma infinidade de maneiras de experienciar as categorias *gays* e bichas, não desejo aqui cair na armadilha de essencializar os conceitos de tais termos, compreendendo que a escolha pelo uso de cada um desses termos pode se dar tanto no âmbito discursivo (político ideológico) quanto no âmbito da experiência da percepção do corpo na rua (performativo, também político). Dessa forma, parto apenas das minhas vivências para explicitar os modos como vivia sob a autocategorização enquanto *gay* e os modos como experiencio a vida a partir da autocategorização enquanto bicha, transgredindo, a partir de uma apropriação subversiva, o modo como em determinado momento passei a ser identificada, de maneira perjorativa, nas ruas. Vale ressaltar ainda, que, em muitos contextos, ambos os termos são utilizados enquanto

⁸⁰ Sobre algumas questões do corpo gordo LGBTQIA+, sugiro leitura do texto de Charlotte Morabito, traduzido e publicado no Portal Geledés (2016) Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/ser-lgbt-e-ainda-mais-complicado-para-uma-pessoa-gorda/>>. Acesso em 28 de outubro de 2021.

⁸¹ Sobre a questão da visibilidade LGBTQIA+ indígena, sugiro a mesa promovida pelo Observatório Indígena, em 2020, onde participaram Niotxarú Pataxó, pesquisador e idealizador do Canal Papo de Índio, Katu Mirim, Ativista, fundadora do Tibira - Indígenas LGBT e fundadora do VI - Visibilidade Indígena, e Majur Harachell, jovem liderança boe(-bororo) da aldeia Apido Paru (T.I. Tadarimana, MT). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0mw19y26mge>>. Acesso em 28 de outubro de 2021.

⁸² Sobre a questão das pessoas LGBTQIA+ que são também PCD, sugiro leitura do texto de Vinícius Lacerda, publicado na Carta Capital, onde questiona-se: *Onde está a representatividade das pessoas com deficiência no meio LGBTQ+?* (2020). Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/blogs/saudelgbt/onde-esta-a-representatividade-das-pessoas-com-deficiencia-a-no-meio-lgbt/>>. Acesso em 28 de outubro de 2021.

sinônimos, o que considero inapropriado pela questão das desigualdades que a própria produção dessas categorias pode nos sugerir. Pois se hoje me reconheço sob a categoria bicha⁸³, não binária, há algum tempo já fui também um homem *gay*. E nestes processos e trânsitos muita coisa tem mudado e com certeza ainda haverá de mudar.

Minha pesquisa inicialmente surgiu a partir da seguinte questão: culturalmente falando, o que significa ser *gay* hoje em dia e como tem se dado a construção dessa identidade? A partir da minha vivência eu já sugeriria algumas hipóteses de uma suposta *gay culture*⁸⁴ caracterizada pela sacração de determinados ícones de uma chamada cultura *pop*, valorização do consumo, culto ao corpo, à imagem, e uma íntima relação com a moda.

Olhando para trás, eu parecia, ingenuamente, observar um fenômeno de fora, lembrando dos tempos em que ia para as boates ouvir e dançar as músicas *pop*, em que frequentava academia de musculação⁸⁵, em que trabalhava de *telemarketing* para comprar roupas em uma *fast fashion* estadunidense que considerava grife⁸⁶... Estando neste momento imersa no ambiente acadêmico e em campos teóricos como os de Frankfurt⁸⁷, teorizando a vida ao extremo e me impedindo de continuar a viver tais experiências pelo excesso de pensamento crítico que já me domava. Eu só ignorava o quanto eu ainda estava imersa dentro deste processo, tendo sido subjetivada por tais fenômenos que pareciam anestesiados, embora

⁸³ Me reconhecendo sob esta categoria, transgredindo os usos com teor pejorativo do termo que a mim foram, e ainda hoje são, constantemente associados nas ruas, reivindico enquanto identidades bichas vivências próximas às apresentadas por Colling, Arruda e Nonato (2019), enquanto “*gay* afeminada”. No texto os autores sugerem uma teoria da perfechatividade de gênero, que se referiria ao modo como “os *gays* afeminados e fechativos” conseguem borrar as fronteiras entre os conceitos de performatividade e performance. Disserto mais a respeito do conceito de perfechatividade no capítulo de Considerações Finais deste trabalho.

⁸⁴ Desconsiderando supostas diferenças entre os conceitos de *gay* e bicha, a *drag queen* Lorelay Fox, em um dos vídeos postados em seu canal no youtube (2019), reflete sobre determinados aspectos de uma chamada *gay culture* enfatizando o modo como muitas de nós, *gays* e bichas, construímos um universo próprio em nosso entorno, alimentado por determinados ambientes de socialização, culto às figuras das divas e ao mundo da moda entre outros elementos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_wPe8P-LSTo>. Acesso em 11 de maio de 2021. Em outro vídeo (2020) Lorelay disserta acerca do fenômeno dos *gays* padrão “fora do meio”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cnDPJrZeMGs>>. Acesso em 11 de maio de 2021.

⁸⁵ Como afirma Fabiano Labanca Ribeiro (2019, p. 5): “O discurso de posse e do corpo é usado pelo homossexual masculino para se apropriar dele, para modifica-lo, molda-lo segundo os padrões de beleza vigentes, para assim conseguir se legitimar na sociedade”. Completando, “sobre isso, é importante pensar que há uma associação da imagem do *gay* de capa da revista ao corpo perfeito. E é proposta também que essa é a identidade, o comportamento e a estética que o *gay* é, quer ser e/ou deseja. E essa identidade mostrada é pautada, sobretudo na heteronormatividade” (SANT’ANA, 2010, p. 10).

⁸⁶ “Os *gays* sofrem diversas pressões estéticas comuns a toda a sociedade, mas também as pressões relacionadas ao pertencimento de um grupo *gay*. Estar em forma, andar com roupas de marcas caras, estar na moda, são exigências da comunidade *gay* para seus membros, que não poupam esforços para atender suas demandas para se misturarem com o meio” (RIBEIRO, 2019, p. 6).

⁸⁷ Em especial cito Theodor Adorno e Max Horkheimer enquanto referências do campo dos estudos culturais, sobre os quais me debrucei. De modo geral, pessimistas quanto à relação dominadora das “indústrias culturais” com as “massas”, desacreditando de um potencial subversivo dos consumidores de “produtos alienantes”, os autores me fizeram muitas vezes entrar em crise quando refletia sobre toda a minha construção cultural que, não por acaso, teria sido construída por tais produtos. Hoje compreendo o poder da minha narrativa frente às premissas de Adorno, Horkheimer e as produções da indústria que me subjetivaram.

ainda vivos, no meu corpo, o que pôde ser constatado especialmente a partir do meu envolvimento com esta pesquisa onde me debruço a refletir sobre meus processos identitários não só a nível teórico mas também prático, no meu cotidiano e também na persona *drag* que desenvolvi neste período.

Em linhas gerais, do reconhecimento de uma não conformidade com o padrão sexual hegemônico à experiência de sua sexualidade de maneira autônoma, existe um longo processo que tende a caminhar pelo reconhecimento da sua identidade enquanto parte integrante da sigla LGBTQIA+. Ainda que a imposição das identidades de gênero seja uma determinação da fase infantil, quando crianças já têm seus papéis e modelos de educação distintos de acordo com a suposta “natureza dos seus sexos”, é na fase da adolescência que as práticas discursivas vão se relacionar com a construção de uma identidade social independente da família. Embora devamos reconhecer nos termos “criança viada” e “moleque macho” possibilidades de transgressão das expectativas sociais sobre as sujeitas já nas fases infantis, podemos perceber, de maneira geral, que é na adolescência onde nossas identidades tendem a ser firmadas mais independentemente, mesmo que não necessariamente definitivas, uma vez que como defende Hall, o sujeito pós-moderno virá a assumir diferentes identidades em diferentes momentos da vida:

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora "narrativa do eu". (HALL, 2006, p. 13)

Neste sentido, tendo sido criada (e mimada) pelos meus avós maternos pelo menos até os dez anos de idade, eu sempre fui uma criança viada⁸⁸. Sofria nas escolas, e dentro da minha própria família, com piadas e comentários que tendiam à minha repressão. Na adolescência, ainda que consciente do meu interesse e desejo pelas figuras da masculinidade, rejeitando a minha sensibilidade, tentei me colocar socialmente enquanto um homem heterossexual, performando essa figura, fazendo academia, buscando um corpo teoricamente mais viril e por vezes empostando a minha voz. Após adentrar no universo das artes, através do teatro, ví a possibilidade de me assumir enquanto algo diferente da heterossexualidade, e, neste sentido, recorri à uma identidade social bissexual, embora me relacionasse apenas com homens. Entre

⁸⁸ É comum nas memórias da minha mãe os momentos em que, com pouco menos de dois anos de idade, eu dançava as músicas do fenômeno É O Tchan junto com ela, enquanto o meu pai a alertava sobre a possibilidade de que eu me tornasse “viado” quando adulta.

trânsitos e aberturas, a medida em que transgredia os meus auto e pré-conceitos, fui *gay*, do tipo que criticava as bichas afeminadas, sendo hoje uma delas⁸⁹.

Diante do meu atual amadurecimento, também enquanto pesquisadora, venho tentando refletir o que mudou em mim, no meu corpo e na minha socialização, neste aspecto de transição que vivo entre o *gay* cis e a bicha não binária que atualmente tenho sido. Acredito que algumas características têm permanecido, embora de outras formas, como certa relação que ainda mantenho com o corpo, a moda e a imagem, mas também vejo de maneira bastante evidente as diferenças, especialmente nos processos de socialização⁹⁰ e no modo como lido com a liberdade de me aproximar de aspectos femininos e masculinos, simultaneamente, nas minhas performances sociais.

Ser afeminado subverte o masculino e salienta os códigos culturais que marcam o gênero feminino e torna-se, portanto, subversivo. A masculinidade se constrói tanto na opressão à homossexualidade quanto à rejeição a aproximação da feminilidade. Os meninos/homens são submetidos a um controle minucioso destinado a exorcizar qualquer sinal de atração por outros meninos/homens, assim como apresentar qualquer gesto e/ou atitudes classificadas como femininas. (BARROS, 2017, p. 45)

Na obra *Bichas, o Documentário* (2016), de Marlon Parente⁹¹, são contadas as histórias de cinco jovens bichas pernambucanas, Orlando Dantas, João Pedro (Peu) Carneiro, João Pedro Simões, Ítalo Amorim, Bruno Delgado, e do natalense Igor Ferreira, que falam sobre “como se ‘assumiram’ para as famílias, como enfrentaram as reações de seus familiares e como lidaram/lidam com situações de homofobia em locais públicos” (BARROS, 2017, p. 39). Como prática *queer*, o filme, assim como fazem muitas sujeitas na vida como eu e as próprias da narrativa fílmica, se apropria do termo “bicha”, marcador perjorativo, enquanto local identitário político-subversivo.

Embora utilizando o termo “homossexual”, entre outros desta ordem, como “homoerotismo” e “homoafetividade”, aparentemente enquanto sinônimo da identidade social

⁸⁹ Continuando uma reflexão iniciada num vídeo de 2015, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nSfuXJcbN4Y>>, com acesso em 13 de outubro de 2021, lendo comentários de alguns de seus seguidores em um segundo vídeo, este intitulado *Orgulho de Ser Afeminado* (2021), Lorelay Fox, no seu canal do Youtube, reflete sobre diversos aspectos em torno das identidades bichas, e sobretudo bichas afeminadas. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Eko6MqjRZNM>>. Acesso em 13 de outubro de 2021.

⁹⁰ Aqui eu poderia citar dezenas de pontos de diferenças na minha socialização enquanto *gay* e enquanto bicha. Mas ressalto os preconceitos que sofro, de maneira mais acentuada, sob a identidade bicha, assim como um menor interesse afetivo, em contrapartida dos sexuais, de determinadas outras pessoas sob a minha atual identidade. Marcel Nadale, em vídeo no seu canal seu canal no Youtube (2021), Gay Nerd, denunciando alguns dos preconceitos existentes na comunidade LGBTQIA+, reflete sobre o processo em que *gays* e bichas afeminadas deixam de ser preteridas à relações afetivas/sexuais por conta de suas respectivas performatividades. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NjGMxufQG3k>>. Acesso em 13 de outubro de 2021.

⁹¹ Pernambucano, segundo Sulivan Charles Barros (2017), Marlon Parente contou em entrevista que a ideia de criação do documentário veio depois do mesmo passar por um episódio de agressão. No trecho selecionado, Parente conta da situação em que caminhava na rua de mãos dadas com uma pessoa, quando foi surpreendido por um homem armado que o ameaçava.

bicha⁹², com uma leitura atenta ao filme em questão, a partir de uma perspectiva dos estudos de um cinema *queer*, Sullivan Charles Barros nos conta que:

O cinema *queer* representa um cenário que investe em uma prática discursiva sobre a homoafetividade e o homoerotismo em seus aspectos positivos e em suas consequências numa sociedade heterossexista. Este cinema se construiu e reinventou-se por meio do dispositivo transgressor instituído pela estética camp sendo definida pelo uso da afetação, do artifício, do exagero, do deboche e da paródia de si. Estes elementos estão presentes na composição dos/as personagens, seja no figurino, na maquiagem, nas narrativas, nos gestos, nos discursos ou no próprio corpo sem permitir espaço ou dando pouca visibilidade para o não heterossexual que se normatiza, sem trejeitos, sem afetações, sem desejos. (BARROS, 2017, p. 41 - 42)

Agora tratando dos meus processos desde a minha saída do armário, momento estreitamente relacionado com uma certa independência financeira que adquiri trabalhando de *telemarketing*, e com laços que estabelecia nos ambientes fora de casa (teatro, faculdade...), especialmente nos encontros de jovens que ocorriam todas as sextas feiras na praça do Campo Grande e posteriormente nas festas que passei a frequentar, percebo o modo como venho espelhando as vivências que me atravessam em meu próprio corpo. Se antes eu prezava pelo meu corpo sarado (tipicamente à moda masculina) e roupas de “marca”, hoje tenho prezado por uma maior liberdade do corpo e com roupas que vão desde à sessão “infantil” das lojas, passando pela “masculina” e chegando na “feminina”.

As performances sociais, amizades e ambientes de socialização, demonstram também grandes mudanças do modo como me via, e era vista, antes e como tenho me visto, e sou vista, hoje, na perspectiva em que “a predominante rejeição *queer* ao consumismo [exacerbado], à respeitabilidade e à conformidade colocam as *queers* em oposição à normalidade *gay* neoliberal” (DRUCKER, 2017, p. 208).

Tendo morado com minha mãe, irmã e padrasto, a partir dos dez anos de idade, no bairro de Cajazeiras, região periférica de Salvador, famosa pela sua distância em relação ao centro da cidade, para além da sua enorme dimensão geográfica e populacional, me deslocando diariamente⁹³ para as regiões mais centrais como o bairro de Ondina, onde se localiza o campus universitário em que passei a estudar, aos vinte anos, percebendo que a

⁹² A indagação surge a partir do entendimento de que diferente do termo “homossexual”, que se refere à uma identidade sexual, o termo “bicha” se refere à uma identidade social que está para além das questões de sexualidade, de modo que podem ser bichas, tantos homens cis homossexuais quanto pessoas não binárias pansexuais, por exemplo.

⁹³ Lembro com pesar, em especial, de um desses deslocamentos entre Centro e Cajazeiras, quando voltando de um passeio de *shopping* fui a única pessoa assaltada no ônibus em que me transportava. Lembro das idas e vindas dos jovens que me abordavam, das agressões, dos meus gritos, da minha roupa rasgada, do senhor que pregava o evangelho, do motorista que continuava a dirigir, e do cobrador que junto com os demais passageiros foram “cúmplices” daquele momento ficando num dos pontos de ônibus da calçada da BR 324, caminho para a minha casa na época. Lembro ainda que o ônibus seguiu e muitas coisas levaram de mim naquele fim de tarde.

minha vida (trabalho, faculdade, ambientes de lazer, amigos...) já girava em torno do centro de Salvador, a partir da renda mensal que já havia conquistado no trabalho e que posteriormente seria substituída pelo auxílio financeiro que consegui através da assistência estudantil universitária da UFBA, consegui vislumbrar a possibilidade de alugar uma casa numa região mais central, o que facilitaria os meus trânsitos, dividindo aluguel e demais despesas com um amigo. Considero pertinente narrar este período da minha vida por perceber que a partir de um certo distanciamento que provoquei com o meu núcleo familiar, ainda que mantivesse contato e fizesse visitas aos meus parentes, pude ter uma liberdade nunca antes experimentada. O privilégio (ou vantagem) de ter conseguido cortar o cordão umbilical financeiro com a minha família, ainda na juventude, com certeza foi de fundamental importância para que eu desenvolvesse a minha sexualidade e a minha expressão de gênero, assim como o meu amadurecimento e a minha identidade de maneira mais autônoma, uma vez que a proximidade e controle da família fazem com que a exploração de atrações e relacionamentos homossexuais, ou de qualquer sexualidade ou identidade de gênero não conformante, se torne muito difícil (MARSIAJ, 2003).

Compreendendo que o consumo implica na construção cultural dos indivíduos, baseando-se nas formas em que utilizam os produtos, nos porquês de seus respectivos consumos e nas diversas ligações que os atos de consumir implicam (BERTOLI, 2017), ainda que não me considere atualmente enquanto uma sujeita homossexual, me percebendo muito mais no lugar de uma androsssexualidade, recorrerei aqui, enquanto material bibliográfico, à textos em que se dispõem a pensar as relações entre consumo e formações de determinadas identidades homossexuais⁹⁴, por perceber que estes textos relatam fases muito próximas às que vivi em boa parte dos meus processos de subjetivação. Neste sentido, partindo do artigo intitulado *Consumo entre gays: Compreendendo a construção da identidade homossexual através do consumo* (2006) de Bill Pereira, Eduardo Ayrosa e Sayuri Ojima, começo a refletir sobre os ritos de passagem que compõem a saída do armário que, segundo os autores, se caracterizaria por três fases, sendo elas, a fase da sensibilização, quando o indivíduo começaria a se sentir marginalizado e diferente dos demais; A fase da confusão, quando uma possível homossexualidade viria a provocar conflitos internos no indivíduo que passaria a deixar para trás alguns padrões heterossexuais de comportamento e assimilar novos padrões ligados a cultura *gay* (ou *bicha*); E a suposta identidade e compromisso, fase em que o indivíduo revelaria-se como homossexual inicialmente para os

⁹⁴ Como aponta Thiago Oliveira (et all. 2020, p. 15) “a inserção social dos homossexuais se dá por meio de suas experiências aliadas a sua forma de viver, uma das formas de inclusão social se dá por meio do consumo”.

seus pares e finalmente teria sua identidade legitimada socialmente. Aqui, a saída do armário, ainda segundo os autores, refletiria no desenvolvimento psicológico das identidades homossexuais num processo crescente de aceitação e revelação desse *status* estigmatizado, frente à sociedade assim como para a família e os amigos.

Na primeira fase do processo de saída do armário, a da sensibilização, quando percebe a sua diferença frente à heterossexualidade que socialmente lhe é cobrada, em crise, o sujeito vai da negação à busca de informações. Neste processo, segundo os autores, os indivíduos se deparariam com o estereótipos “negativos” do ser *gay*, relacionados ao comportamento feminino e ao uso de produtos deste universo, passando a fazer uso da moda como instrumento de teatralização para negar essa possível homossexualidade e reforçar a sua masculinidade a partir de uma vestimenta que considere parte do guarda roupa heterossexual. O texto que aqui utilizo como referencial teórico, é o resultado de um processo de pesquisa onde foram entrevistados dez homens *gays* (e/ou bichas?) de diferentes faixas etárias do estado do Rio de Janeiro, entre os anos de 2004 e 2005. Em dado momento, os autores comentam essa fase da saída do armário, a partir da fala de um dos entrevistados:

O entrevistado usou o termo "cafoninha" três vezes nesse momento. É interessante notar um termo êmico que emergiu nas entrevistas: todos os entrevistados referem-se aos heterossexuais como "caretas", e os termos "caveta" e "cafona", apesar de não serem sinônimos, são bastante compatíveis. O produto mencionado, calça de pregas, é tipicamente relacionado ao mundo heterossexual, tido como um forte significante de heterossexualidade; ou seja, a punição consiste em travestir-se do seu gênero algoz. (PEREIRA, et al. 2006, p. 9)

Sobre o processo de busca de informações acerca da homossexualidade, os autores puderam, a partir das entrevistas, listar livros, revistas, filmes e sites da *internet* como veículos ou produtos utilizados a fim de compreender e superar os conflitos deste período⁹⁵.

Em outro momento, já identificado com um grupo, o sujeito passaria a construir para si uma identidade homossexual a partir da relação com outros sujeitos igualmente *gays* (e/ou bichas), de onde assimila a cultura a qual está se inserindo assim como os padrões de vida, comportamento, e o consumo de determinados produtos e serviços⁹⁶. Aqui, os autores observaram a mudança no estilo de roupas, que passa a revelar mais as partes do corpo, assim como a presença em ambientes de socialização *gays*, como bares e boates⁹⁷, que

⁹⁵ Entre muitos sites possíveis de serem citados, ressalto as minhas experiências nos fóruns do Yahoo! Respostas e no Bate Papo Uol, por onde inicialmente eu conversava e trocava experiências com outros sujeitos neste sentido.

⁹⁶ Da minha experiência ressalto o aumento do consumo das músicas das divas *pop mainstream* estadunidenses, uma certa assiduidade em determinadas boates soteropolitanas e uma maior preocupação com a aparência física.

⁹⁷ Em especial a boate Amsterdam Pop Club, atual Amsterdam Club Bar, antigamente situada no bairro Dois de Julho em Salvador, onde hoje se situa a boate Mirante dos Afritos, era o *point* em que eu me encontrava, quase que religiosamente, em todas as noites de sábado entre os anos de 2014 e 2016. Neste ambiente eu experienciava

frequentemente foram citados pelos entrevistados como lugares onde além de experienciarem uma maior liberdade de expressão de suas identidades, podiam se encontrar e trocar vivências com pessoas “semelhantes”.

Um dos momentos mais relevantes observados nos discursos são os primeiros contatos com ambientes *gays*. Segundo Troiden (1989), esses primeiros contatos com bares e boates *gays* são determinantes para a assimilação cultural e a construção da identidade homossexual. O sentimento de identificação e liberdade ao ir a um ambiente *gay* está presente na maioria dos discursos. Isso pode ser claramente percebido no relato de um dos entrevistados, que disse sentir "felicidade, eu acho que eu senti naquela época era essa coisa de independência, assim, tenho um espaço". (PEREIRA, et all. 2006, p 11)

Iniciado, então, o processo de assimilação cultural e identitária, a partir desse processo, que não deve estar posto como uma regra mas como uma frequente⁹⁸, é possível observar uma forte associação ao uso de determinados produtos⁹⁹, marcas¹⁰⁰ e padrões estéticos. O corpo masculino sarado aqui também pode ser colocado enquanto objeto de desejo¹⁰¹, o que faz muitos dos indivíduos se sujeitarem à academias e ao uso de suplementações, assim como cosméticos e roupas que devem fugir do convencionalismo heterossexual. O grupo entrevistado por Bill Pereira, Eduardo Ayrosa e Sayuri Ojima pontua, em suas falas, a vaidade e o orgulho de serem, os *gays* e bichas, precursores de tendências de moda¹⁰², estando mais dispostos a aceitarem os que partilham desta identidade homossexual e menos aos que a rejeitam.

Por construírem, muitas vezes, os seus processos de identificação a partir do consumo de determinados produtos e serviços, construiu-se o estereótipo do *gay*/bicha de classe média/alta, antenado com as novidades da moda, que pode ser encontrado em diversos produtos da mídia, como em novelas, filmes e seriados. No caso da ficção estadunidense

vivências muito próximas às apresentadas por Elberth de Oliveira Bertoli (2017) na ocasião de escrita da etnografia intitulada *Entretenimento gay: o consumo como descoberta da homossexualidade*.

⁹⁸ “É importante ressaltar que o processo de formação da identidade homossexual possui variações de acordo com os indivíduos, não sendo sempre linear, nem tendo uma relação perfeita com a idade, sendo que suas etapas podem ocorrer em diferentes ordens e diferentes intensidades” (RIBEIRO, 2019, p. 16).

⁹⁹ “Segundo Kates (2002) existem produtos que são considerados típicos de consumo do público homossexual, são chamados de produtos que ‘saíram do armário’ e são valorizados por homossexuais que querem assumir tal identidade, para se identificarem” (RIBEIRO, 2019, p. 16).

¹⁰⁰ “Santos, Costa e Araújo (2017) analisaram a relação do consumo de homens homossexuais no Brasil com as marcas de grife, assim como se eles veem as grifes de moda como parte do processo de formação de sua identidade. Os resultados apontaram uma identidade coletiva, que acredita que a marca pode influenciar na construção de uma identidade e é meio para reafirmar seu estilo de vida. Assim, consomem moda e estão dispostos a pagar mais por determinada marca que corresponda às suas expectativas e critérios de compra” (OLIVEIRA, et all. 2020, p. 3).

¹⁰¹ Sugiro aqui o consumo da pornografia *gay* como um fator importante para a construção do desejo sobre tais corpos sarados, uma vez que nestas produções estes são os padrões corporais mais requisitados.

¹⁰² “A referência a ‘estar à frente da tendência de estilo’ transmite a promessa de um alto valor de mercado e uma profusão de demanda (ambos traduzidos como certeza de reconhecimento, aprovação e inclusão)” (BAUMAN, 2008, p. 108).

G.B.F - Gay Best Friend, uma paródia de filmes colegiais de patricinhas como *Mean Girls* (2004)¹⁰³, tal arquétipo de construção de identidade *gay* é colocado ao nível do risível. No filme, lançado em 2013, dirigido por Darren Stein, acompanhamos uma guerra social em um colégio quando as três rainhas de popularidade, Fawcett Brooks (Sasha Pieterse), Caprice Winters (Xosha Roquemore) e Shley Osgoode (Andrea Bowen), cada uma representando um arquétipo distinto de diva¹⁰⁴, descobrem que ter um melhor amigo *gay* é o último “objeto da moda”. A confusão começa de fato quando as personagens iniciam uma corrida para descobrir alguém “no armário” e quando percebem ser o jovem Tanner (Michael J. Willett) um *gay* enrustido, logo tratam de arrancá-lo desta condição e agora competir pela sua companhia¹⁰⁵.

FIGURA 4 — Elenco principal do filme *G.B.F - Gay Best Friend*. Da esquerda para a direita as personagens Caprice Winters, Fawcett Brooks, Tanner e Shley Osgoode



Fonte: Pinterest¹⁰⁶

¹⁰³ Dirigido por Mark Waters, *Mean Girls* é considerado um ícone da cultura *pop* dos anos 2000. Protagonizado pelas “poderosas” Cady Heron (Lindsay Lohan), Regina George (Rachel McAdams), Gretchen Wieners (Lacey Chabert) e Karen Smith (Amanda Seyfried), o filme retrata determinado universo do *high school* estadunidense onde o jogo de popularidade cria “elites” colegiais. A *youtuber* Foquinha, em seu canal, tem um vídeo (2020) em que apresenta algumas curiosidades em torno da obra audiovisual que marcou a geração *millennial*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Tugp3F_Rqyg>. Acesso em 22 de junho de 2021.

¹⁰⁴ Como veremos no tópico *As Divas e as transformações desta categoria*, estou compreendendo o conceito de “divas” enquanto figuras femininas de poder (ainda que representativos).

¹⁰⁵ Visto que muitos *gays* e bichas tendem a adotar determinadas figuras femininas enquanto divas de consumo, podemos perceber nas socializações um processo em que muitas mulheres desejam, as vezes de maneira até forçada, se aproximar de determinados *gays* e bichas com os mais distintos interesses. Esse arquétipo de “Melhor Amigo *Gay*” pode ser observado em diversas produções da mídia. Do cinema brasileiro eu citaria *Crô, o Filme* (2013), dirigido por Bruno Barreto, onde a personagem que intitula a obra, uma bicha já bem conhecida por um público televisivo, busca uma nova diva para chamar de sua, após a mulher a quem servia de mordomo/confidente na novela para o qual foi criado ter falecido. Da televisão, outra parceria que pode ser citada neste sentido é a da personagem Lady Kate (Katiúscia Canoro), uma loira *socialite* emergente, com as “monetes”, como ela costumava chamar, Graubi (Marcius Melhem) e Cleiton (Caike Luna), seus pessoais.

¹⁰⁶ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/10836855330685194/>>. Acesso em 30 de maio de 2021.

No filme, a construção de uma identidade *gay*, em Tanner, passa então a ser mediada pelas jovens que o levam para fazer compras num *shopping center*, reforçando uma suposta necessidade que ele teria de mudar radicalmente o visual, agora com roupas mais “modernas” e “sofisticadas”, além de um comportamento por vezes soberbo, extravagante e artificial¹⁰⁷. *G.B.F* trás uma história fútil de meninas mimadas de *high school* enquanto pano de fundo para tratar das questões de uma personagem *gay* que se vê em situação de objetificação, ganhando popularidade às custas de ser o “chaveiro¹⁰⁸” das três patricinhas.

Outra produção fílmica, essa de gosto especialmente duvidoso, onde uma identidade *gay* superficial é satirizada é a comédia *Brüno* (2009), de Larry Charles. Neste filme, a personagem Bruno (Sacha Baron Cohen), um homossexual austríaco ligado à moda, viaja para os Estados Unidos afim de tornar-se uma celebridade de sucesso. No filme onde o ridículo é levado a um nível ainda mais escrachado, acompanhamos diversas situações constrangedoras de um caricato homem *gay* branco desesperado pelo estrelato.

Tais narrativas identitárias construídas a partir desse estereótipo de *gay*/bicha consumista e antenada, têm nos levado há algum tempo a pensar sobre uma suposta economia cor de rosa que, utilizando-se do termo “*pink money*”, visa conceituar o capital gerado a partir das transações financeiras feitas pela comunidade LGBTQIA+. Aparentemente essa tem se mostrado uma poderosa estratégia para se adquirir uma melhor aceitação social, uma vez que, como aponta Leandro Noronha da Fonseca:

A sociedade de produtores se transformou em sociedade de consumidores. Como explica Bauman (2008), as relações humanas na sociedade de consumo são construídas tendo como molde a própria dinâmica de relação entre consumidores e objetos de consumo. É preciso tornar-se mercadoria para depois se tornar sujeito. O consumo, aqui, possibilita que homens e mulheres se destaquem na multidão de outros consumidores-mercadoria. (FONSECA, 2018, p. 30)

Segundo Adriano Labanca Ribeiro:

O que vem ocorrendo atualmente é que o segmento *gay*, tradicionalmente tratado como marginal, está em constante crescimento. Muitas empresas já têm conhecimento sobre seu potencial de consumo, sendo inclusive alvo por exemplo da indústria de moda, de entretenimento, e de cosméticos. O *marketing* voltado para esse público começou a ser estudado pela área de comportamento de consumidor no meio acadêmico, e o dinheiro movimentado pelo consumo LGBT, o poder de consumo da classe, recebeu o nome de *pink money*, e já atraiu atenção não só nas

¹⁰⁷ Nesta esfera o filme parece sugerir, assim como em Featherstone (1995, p. 123), que “os novos heróis da cultura de consumo, em vez de adotarem um estilo de vida de maneira irrefletida, perante a tradição ou o hábito, transformam o estilo num projeto de vida e manifestam sua individualidade e senso de estilo na especificidade do conjunto de bens, roupas, práticas, experiências, aparências e disposições corporais destinados a compor um estilo de vida”.

¹⁰⁸ No universo LGBTQIA+, a expressão “chaveirinho de hétero” designa a pessoa que, pertencendo à comunidade sexo-gênero dissidente, aceita o papel de coadjuvante de sua própria narrativa, vivendo à sombra de uma sujeita pessoa heterossexual.

empresas, mas também do mundo acadêmico, tendo publicações sobre o tema no mundo todo. (RIBEIRO, 2019, p. 8-9).

Num contexto em que a expressão “estilo de vida” tem estado cada vez mais na moda, sendo especialmente associada ao consumo de determinados produtos e serviços, observamos uma atenção cada vez maior das construções de pertencimento de grupo das individualidades estilizadas a partir do fenômeno em que:

O corpo, as roupas, o discurso, os entretenimentos de lazer, as preferências de comida e bebida, a casa, o carro, a opção de férias, etc. de uma pessoa são vistos como indicadores da individualidade do gosto e o senso de estilo do proprietário/consumidor. (FEATHERSTONE, 1995, p. 119)

Neste sentido, parafraseando Bauman (2008, p. 26) na sentença em que “para completar a versão popular e revista do cogito de Descartes, ‘Compro, logo sou...’, deveria ser acrescentado ‘um sujeito’”, se analisarmos a constituição das identidades *gays* e bichas para além das práticas e desejos sexuais, mas como identidades socialmente norteadas também a partir de determinados estilos de vida, sem deixar de considerar as variadas possibilidades interseccionais, perceberemos uma estratégia em que determinados indivíduos deste grupos passam a buscar por uma suposta boa aceitação social construída sob o cerne do consumo de determinados produtos e serviços, o que estaria levando o mercado a ver estes grupos enquanto nichos consumidores para quem empresas, dos mais diferentes segmentos, tem destinado os mais diversos tipos de produtos e serviços, se relacionando com esta comunidade a partir de pesquisas de mercado, constatando que “esse público, especificamente, valoriza a imagem, a aparência e a moda, mais que os heterossexuais” (OLIVEIRA, et all. 2020, p. 3), posteriormente assimilando seus produtos ao grupo, que, no Brasil, movimenta aproximadamente 7% do PIB¹⁰⁹, em propagandas e ações de *marketing* visando o chamado *pink money* enquanto objetivo, uma vez que:

A identidade cultural *gay* está relacionada a uma série de ideias, costumes, hábitos, expressões comuns, locais compartilhados, consumo de produtos (artísticos ou não), práticas religiosas (é comum na cultura *gay* tratar as boates e clubes como verdadeiros espaços religiosos, bem como se referir a artistas como deuses e deusas)... Como se pode perceber, ser *gay* vai muito além de uma orientação sexual. (MONTEIRO, 2018, p. 22)

Compreendendo determinados estilos de vida de *gays* e bichas, além de observar gráficos que apontam serem, estes, sujeitos dispostos a pagar por serviços ligados à área de entretenimento¹¹⁰ e produtos da moda, de modo geral, o dinheiro rosa tem se tornado cada vez

¹⁰⁹ Disponível em: <<https://recontaai.com.br/pink-money-como-o-aque-das-gay-movimenta-a-economia/>>. Acesso em 01 de junho de 2021.

¹¹⁰ A própria origem do termo “*gay*” já denota uma suposta relação desta identidade com a cultura do entretenimento, uma vez que os seus primeiros significados referiam-se aos adjetivos “alegre” e “jovial”, especialmente na língua inglesa.

mais objeto de desejo, uma vez que a partir de uma análise, digamos superficial, deste grupo, pode-se compreender que por em sua maioria não terem filhos, os *gays* e bichas melhor conseguem destinar suas rendas à sustentação de uma cultura de consumo:

O surgimento desta “*pink economy*” e a visão que *gays* representam um importante nicho do mercado a ser explorado podem contribuir para a construção de uma imagem de *gays* como consumidores vorazes e casais homossexuais como um ideal mercadológico, como dizem os americanos, duas rendas e nenhuma criança. (MARSIAJ, 2003, p. 142)

Nesse sentido, levando em consideração que “a sociedade mercadológica favorece aberturas quando pode tirar lucro delas” (TREVISAN, 2018, p. 306), e que “em países onde os movimentos parecem ter sido mais bem sucedidos, as vidas LGBTI estão cada vez mais circunscritas por uma política de reconciliação com o neoliberalismo” (DRUCKER, 2017, p. 199), num jogo em que o “*gay power*” vem sendo possibilitado através do consumismo capitalista, especialmente desde os anos 1990 no Brasil, temos visto cada vez mais empresas aderirem a ideia estadunidense do *gay friendly*, produzindo produtos e serviços destinados a este grupo que passou a estampar suas campanhas publicitárias. O modelo das Paradas LGBTQIA+, também importado dos Estados Unidos¹¹¹, sucesso em todo o Brasil, sendo manifestadas em diversas cidades do país, encontrou na capital paulistana um celeiro fértil no qual, com incentivos de diversas empresas, marcas e artistas, conseguiu tornar-se um grande evento, sendo, pelo menos desde 2008, considerada a maior Parada LGBTQIA+ do mundo¹¹².

Partindo da perspectiva de que “grande parte da identidade *gay* [e bicha] é construída por meio da representação na arte e principalmente na mídia” (MONTEIRO, 2018, p. 37), e que a explosão das produções midiáticas, difundidas em larga escala, especialmente a partir da globalização, tem colaborado com os processos de criações de identidades *gays* e bichas ao redor do mundo, tendo os Estados Unidos, pelo menos desde a constituição do seu *American way of life*, exercido forte hegemonia cultural, política, social e econômica, sobre os demais países do globo¹¹³, perceberemos uma predominância das produções estadunidenses exercendo forte influência sobre as culturas *gays* e bichas aqui no Brasil. Tratando desse

¹¹¹ “O Estados Unidos possibilitou a formulação de ‘modelos’, de ‘jeitos’ de mobilização política em locais distantes da realidade e da cultura norte americanas, com suas ‘paradas do orgulho’ e suas identidades sexuais calcadas na realidade das grandes metrópoles ocidentais” (FONSECA, 2018, p. 27).

¹¹² No ano de 2020 e 2021, em vistas da pandemia de COVID-19, a Parada LGBTQIA+ de São Paulo foi realizada com diversos *shows* e vídeos informativos, apresentada por *youtubers* de maneira *online*. Em vídeo postado em seu canal no Youtube (2020), Põe Na Roda, Pedro HMC se propôs a entrevistar algumas pessoas que participaram da primeira Parada LGBTQIA+ de São Paulo, em 1997. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bwFpN1zqdYg>>. Acesso em 12 de maio de 2021.

¹¹³ Aqui vale ressaltar o modo como o imperialismo estadunidense se dá, sob os mais diversos aspectos, a partir de processos de colonização e neocolonização dos países do sul global e de determinadas demais regiões do planeta. Atualmente os Estados Unidos da América exerce influência, e por vezes é responsável por intervenções políticas, econômicas e culturais, mantendo-se como um país influente e de grande importância para as relações diplomáticas.

processo de importação de elementos de determinadas culturas LGBTQIA+ estadunidenses, me permito aqui citar a fórmula dos famosos bailes, eternizados pelo aclamado documentário *Paris is Burning* (1990), de Jennie Livingston, que tem tido cada vez mais popularidade ganhando versões locais¹¹⁴ como o famoso festival internacional de dança BH Vogue Fever, que ocorre anualmente na capital mineira. Em Salvador, experiências como as do Baile Banzé¹¹⁵ tem ajudado a propagar a cultura *ballroom* na comunidade local.

Os tempos áureos da cultura *ballroom* apresentados no documentário de Livingston, filmado em meados da década de 1980, se deu num contexto em que, com o surto do HIV e toda a moralidade imposta sobre os corpos, muitas pessoas eram postas para fora de casa por assumirem, ou terem expostas, suas sexualidades ou identidades de gênero não cis. Nesse sentido, homens e mulheres, bichas, travestis e *drag queens*, se organizavam, e ainda hoje se organizam, nas chamadas *houses*, que atualmente em sua maioria são rotuladas com nomes de grifes e estilistas¹¹⁶, sendo chefiadas por membros lendários que assumem as posições de pais ou mães dos grupos. Mais do que coletivos, as *houses* funcionavam, e ainda funcionam, como espécies de famílias unidas não só pelas semelhanças nas narrativas de vida de seus membros mas por muito afeto e apoio mútuo.

As *Houses* configuram como parte essencial dos *Ballrooms* já que a *House* (casa, em português) “não significa um prédio real; mas sim representa os modos pelos quais seus membros, os quais em sua maioria vivem em localidades variadas, se enxergam e interagem uns com os outros como uma unidade familiar” (BAILEY, 2013, tradução própria). Tais *Houses* são estruturas parecidas com a de uma família, mas que, ao contrário do que usualmente é projetado de forma normatizadora a partir de uma lógica heteronormativa, essas *Houses* são frutos de ligações sociais que transcendem muito a concepção de uma família formada a partir de um laço matrimonial entre dois indivíduos, ou mais especificamente, um homem e uma mulher. (SANTOS, 2018, p. 16)

Misturando dança, música, desfiles de moda e teatralidade, resistentes ainda hoje nos bailes (ou *ballrooms*), as casas (ou *houses*) se reúnem para disputar em verdadeiras guerras em diversas categorias. Comumente as pessoas vencedoras recebem premiações e a alcunha

¹¹⁴ Constituindo-se inicialmente enquanto espaços de socialização de sujeitos, sujeitos e sujeitas da comunidade LGBTQIA+ negra dos Estados Unidos, a cena *ballroom*, que teve seu ápice entre as décadas de 1980 e 1990, tem se tornado um fenômeno mundial entre as comunidades de *gays*, bichas e pessoas transgêneras ao redor do mundo. A recente popularização desta cultura no contexto brasileiro tem se dado especialmente a partir da série de ficção histórica *Pose* (2018), de Ryan Murphy, que assim como o *reality show* de competição *Legendary* (2020), de Rik Reinholdtsen, ambas produções estadunidenses, tem difundido a cultura *ballroom* e a dança vogue por outras regiões do globo. Sobre a questão da transnacionalização da cultura *ballroom* e dos cenários dos *ballrooms* no Brasil sugiro leitura do capítulo 2 da dissertação de Henrique Cintra Santos (2018).

¹¹⁵ Realizado desde 2019 pela House of Tremme, daqui de Salvador, o Baile Banzé constitui-se como o primeiro *ballroom* continuado, realizado na capital soteropolitana, que hoje vem se fortalecendo a partir da união da House of Tremme à House of Afrobapho e à House of Astra, que juntas têm buscando difundir a cena *ballroom* em nosso contexto.

¹¹⁶ Balenciaga, Balmain, Lanvin, Gucci, McQueen e Mugler são algumas das marcas que dão nome às *houses* da cultura *ballroom* hoje em dia.

de *legendary*, tornando-se figuras de grande prestígio. *Realness*, uma das categorias mais importantes para os bailes, trata-se de um desfile temático onde os competidores de cada família precisam apresentar, com a maior verossimilhança possível, o tema definido, seja como uma grande atriz hollywoodiana ou um empresário branco¹¹⁷. Como demonstrado em algumas falas no filme, a ideia por trás das categorias já era mostrar que, mesmo colocados em condição de marginalidade, tendo acesso negado a espaços e oportunidades de emprego, os membros da comunidade “sabiam se portar como tais”. Era o mais perto que conseguiriam chegar da tão desejada fama, fortuna, estrelato e holofotes, tendo como grande fantasia de vida a “América branca”, que ainda hoje tem determinado o melhor jeito americano de se viver, com muito luxo e poder, em narrativas protagonizadas por famílias normativas em todo tipo de publicidade, no cinema e demais espaços de propaganda da época, como aponta Pepper Labeija, *drag queen* mãe da House Of Labeija, em uma das passagens no documentário:

Esta é a América Branca. Qualquer outra nacionalidade que não for branca sabe e aceita até o dia de sua morte. É o sonho e a ambição de todos: viver e parecer tão bem quanto uma pessoa branca é representada como sendo americana. Toda a mídia (TV, revistas, filmes). Que dizer, o que que a minoria mais assiste? *Dynasty* e *Colby's*, *All My Children*. As novelas. Todo mundo tem um colar de um milhão de dólares. Quando mostram um comercial da Honey Graham da Crest ou Lestoil ou Pine-Sol, todos estão em casa. As crianças dos brinquedos da Fisher Price não estão em parques de concreto. Estão brincando no jardim. A piscina atrás. Esta é a América branca. E quando são as minorias, especialmente negra, nós, nos últimos quatrocentos anos, somos o grande exemplo de mudança de comportamento na história da civilização. Tivemos tirado tudo de nós e ainda aprendemos a sobreviver. É por isso que o circuito de bailes é tão óbvio. Se você consegue capturar a grande forma branca de viver, ou parecer... Ou vestir, ou falar... Você é maravilhoso! (LABEIJÁ, in LIVINGSTON, 1990)

Ainda sobre este sonho de vida consumista, no documentário, Labeija completa:

Sempre via como os ricos viviam e sentia isso, sabe, me estapeava e dizia: “eu tenho que ter isso!”. Porque eu nunca me senti bem em ser pobre. Nunca! Nem classe média serve para mim. Vendo os ricos como na novela *Dynasty* viviam, aquelas mansões, e eu pensava: “essas pessoas tem quarenta quartos em casa! Meu deus, que tipo de casa é essa?”. Nós temos três. E se eu poderia ter isso, porque não tive? Sempre me senti enganada. Sempre me senti enganada por essas coisas assim. (LABEIJÁ, in LIVINGSTON, 1990)

¹¹⁷ “Nesse sentido, entendemos algumas categorias dos *balls* que se referem especificamente a representações de classe, como homens de negócios, socialites e modelos, como uma estratégia de acesso simbólico a posições sociais negadas a esses corpos subalternizados na partilha do sensível tal como está dada fora da cultura *ballroom*. Nessas categorias, qualquer corpo pode acessar lugares sociais de sucesso e prestígio, desde que, reiteramos, performatize conforme as representações hegemônicas. Ou seja, não é preciso ter, de fato, sucesso, desde que seja capaz de se criar a ilusão do sucesso emulado nas representações que circulam no *mainstream*” (SCUDELLER; SANTOS, 2020, p. 14)

FIGURA 5 — Ícones da cena *ballroom* estadunidense da década de 1980, figuras marcantes do filme *Paris is Burning*.



Fonte: Pinterest¹¹⁸

Entre outras questões, com uma aparente disposição para a vida do entretenimento¹¹⁹, como podemos perceber a partir da cena *ballroom*, os jovens *gays* e *bichas* tem encontrado no consumo de determinados produtos e artistas *pop mainstream*¹²⁰, que muito tem se apropriado da cultura dos bailes¹²¹, a celebração de suas respectivas identidades, tendo as divas¹²² de uma música *pop mainstream*, neste contexto, desempenhado papéis importantes na perspectiva da visibilização de determinadas pautas destes grupos muitas vezes em troca do prestígio e lotação das suas turnês mundiais.

Escrevendo em função da sua fruição de produtos de uma cultura *pop mainstream* estadunidense, especificamente das artistas musicais Madonna, Britney Spears, Rihanna, Lady Gaga, entre outras, Thiago Soares (2014) aponta a frequência com que o termo “*pop*” vem

¹¹⁸ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/381117187214545597/>>. Acesso em 01 de junho de 2021.

¹¹⁹ Esse processo pode ser compreendido “devido ao fato de a arte e a cultura serem fontes de escapismo de uma vida que envolve muitas vezes forte sofrimento, tornando essa uma forte característica da identidade LGBT. Um reflexo disso é o fato de que muitos artistas são LGBT” (MONTEIRO; SILVA, 2018, p. 133).

¹²⁰ Embora o uso do termo “*mainstream*” associado à música, à cultura ou mesmo à ideia de diva *pop*, inicialmente talvez nos pareça redundante, mais a frente argumentarei que nem tudo o que é *pop* necessariamente pertence ao *mainstream* ou à uma indústria. Aqui compreendo “*mainstream*” enquanto um fenômeno cultural pertencente às grandes indústrias, com apelo comercial, midiático, e que termina por ser de grande alcance e popularidade.

¹²¹ Sobre essa questão da apropriação da cultura dos bailes no contexto da cultura *pop mainstream*, devo tratar no tópico *Fama, Política, Apropriações e Representações*, desta dissertação.

¹²² Embora mais a frente, ainda neste tópico, alguns aspectos da relação das divas da música *pop mainstream* com determinadas comunidades de *gays* e *bichas* já sejam tratados, amplio a discussão em torno dos conceitos, imaginários, políticas dos *fandoms* e constituição de identidades *gays* e *bichas* em torno de tais figuras, especialmente no tópico *Divas pop, Drag Queens e os imaginários gays e bichas*.

sendo utilizado para classificar produtos, fenômenos, artistas, lógicas e processos midiáticos atrelados às formas de produção e consumo de produtos orientados por uma lógica de mercado. Para o autor:

Atribuimos cultura *pop*, ao conjunto de práticas, experiências e produtos norteados pela lógica midiática, que tem como gênese o entretenimento; se ancora, em grande parte, a partir de modos de produção ligados às indústrias da cultura (música, cinema, televisão, editorial, entre outras) e estabelece formas de fruição e consumo que permeiam um certo senso de comunidade, pertencimento ou compartilhamento de afinidades que situam indivíduos dentro de um sentido transnacional e globalizante. (SOARES, 2014, p. 2)

Negando o que chama de “premissas apocalípticas dos autores da Escola de Frankfurt”, Thiago Soares propõe pensar sobre um ponto crucial dos debates sobre cultura *pop* onde é refletida como:

Um lugar da experiência e das práticas dos indivíduos que são permeadas por produtos, gerados dentro de padrões normativos das indústrias da cultura, que se traduzem em modos de operações estéticas profundamente enraizados nas lógicas do capitalismo, mas que encenam um certo lugar de estar no mundo que tenta conviver e acomodar as premissas e imposições mercantis nestes produtos com uma necessidade de reconhecimento da legitimidade de experiências que existem à revelia das consignações do chamado capitalismo tardio. (SOARES, 2014, p. 3)

Caminhando para ainda mais distante das teorias de Frankfurt, resgatando o sentido inicial do termo “*pop*” que a partir da globalização nos chega, oriundo da língua inglesa como abreviação de “popular”, ou do povo, sem deixar de considerar que no Brasil o termo “cultura popular” tem se referido à determinadas práticas das culturas populares tradicionais, reflito sobre o fenômeno da cultura popular na contemporaneidade sob a categoria cultura *pop*¹²³, entendendo que este termo “pode se referir aos produtos com forte apelo comercial, mas que também pode ser encarado como uma métrica da qualidade do produto cultural levando em consideração o gosto popular e seu consumo” (FIGUEIREDO, 2019, p. 13).

Construída a partir dos hibridismos e das inter-relações com produtos mediados por lógicas mercadológicas, por quê atualmente tudo é mercado, na concepção que venho considerando, a cultura *pop* se refere à toda cultura popular contemporânea que pode vir a ser construída por uma indústria cultural e ou alimentada por produtos midiáticos *mainstream*, na mesma medida em que pode ser construída fora desta lógica produtiva, tornando-se, ou desejando tornar-se, popular, como parte constituinte da própria mídia¹²⁴, num aparente

¹²³ Pensado contemporaneamente, o popular, ou *pop*, é mediado pela novidade, pelo mercado. Se nos referirmos ao que chamamos de “culturas populares” enquanto “culturas populares tradicionais”, estaremos tratando de elementos culturais como o maracatu, o samba de roda, a capoeira (...) e tantas outras expressões artísticas/culturais originadas dos povos que constituíram o Brasil, sendo estes especialmente os ascendentes e os próprios negros e indígenas escravizados no período colonial.

¹²⁴ Vale refletir que se antes o samba e o maracatu, por exemplo, elementos culturais de determinadas comunidades tradicionais brasileiras, fixavam-se, e ainda hoje fixam-se, sobre este rótulo de “culturas populares”, este fenômeno ocorre justamente pela diferenciação que se fazia entre a cultura popular, como algo

processo recíproco de apropriações. Porque assim como o midiático torna-se popular, o popular pode tornar-se (intencionalmente ou não) midiático.

Retornando à Soares, conscientes de que as discussões em torno do *pop* se ancoram sobre noções de entretenimento, lazer e diversão, refletimos sobre o modo que os sujeitos atravessados pelo *pop mainstream*, interpretam, negociam e se apropriam de tais textos culturais, os articulando com seus respectivos contextos de vida. Neste sentido, através de produções midiáticas como músicas, videoclipes e filmes, este âmbito cultural forneceria material simbólico para que os sujeitos do consumo forjassem suas identidades, comportamentos e desejos.

Levando em consideração que, no sentido das produções, a maioria dos debates sobre a cultura *pop* se dá em torno do universo da música *pop mainstream* estadunidense¹²⁵, especialmente no contexto de *gays* e bichas¹²⁶, vale fazer uma menção especial à este gênero que tem se mostrado cada vez mais transmídia, de modo que já não carrega consigo apenas sonoridade e visual (através dos videoclipes), mas também performances e “atitudes *pop*” que produzem ícones e encadeiam processos de constituição de comunidades de fãs (*fandoms*) que alimentam a indústria e por ela são alimentados.

Sendo assim, baseado em Grossberg (2010), Janotti Jr. conclui que antes de ser gênero musical, a música *pop* é responsável por colocar em funcionamento os agenciamentos coletivos, que materializam e popularizam os “modos de circular e habitar o mundo”. Estes estão em constantes processos de disputa para inclusão, exclusão e às vezes até os dois ao mesmo tempo, neste modo de vida apresentado pela música *pop*. (FIGUEIREDO, 2019, p. 19)

de pouco valor, e a cultura das elites, como expressões artísticas de qualidade. Atualmente num ambiente de constantes hibridizações elementos como o *funk*, por exemplo, fenômeno de uma cultura popular, feita por e para o povo, que em outros contextos poderia vir a ser considerado enquanto “cultura popular tradicional”, atualmente é colocado enquanto componente de uma cultura *pop* brasileira sendo apropriado por uma indústria da cultura na mesma medida em que este tem se apropriado, também, de determinados elementos desta mesma indústria. Por este viés, atualmente os elementos de uma cultura popular (aqui *pop*) podem vir a fazer parte dos contextos de uma indústria cultural assim como essa mesma indústria cultural é produzida para ser *pop* (popular). Por esta perspectiva podemos compreender que nem tudo o que é popular (ou *pop*), atualmente, é fruto da indústria, assim como nem tudo o que é industrial é, hoje, popular (ou *pop*).

¹²⁵ Operado pela égide do ecletismo, apropriando-se de diversos gêneros musicais eletrônicos como a *disco* e a *house music*, por exemplo, voltada para o mercado, a música *pop mainstream* estadunidense “aponta para lugares comuns na sua formatação: as canções de curta e média duração, de estrutura versos-pontes, bem como do emprego comum de refrãos e estruturas melódicas em consonância com um certo senso sonoro pré-estabelecido. Mais uma vez, detectamos zonas de interseção dos termos: o uso contemporâneo da ‘*pop art*’ e da Cultura *Pop*, cunhou uma certa ideia de uma música que reverbera um sentido disseminado pela cultura norte-americana, forjada da indústria e ancorada também pela televisão e o cinema de Hollywood” (SOARES, 2015, p. 24)

¹²⁶ Para Monteiro (2018, p. 38-39), a íntima relação entre as comunidades de *gays* e bichas com o universo das músicas *pop mainstream* estadunidenses se dá devido à existência, nas narrativas presentes nas músicas e videoclipes, de “elementos como histórias de superação, amores proibidos, exposição de corpos masculinos, flertes, conteúdo sexual (fator importante para corpos que são ensinados a não expressarem suas sexualidades), intérpretes que repudiam homens que as magoaram, fama, dinheiro, roupas caras feitas por estilistas famosos, *looks* extravagantes, teatralidade, perucas, jóias, carros importados, perfumes, maquiagens bem desenhadas, jogos de sedução, feminilidade, melodias dançantes e alegres, músicas eletrônicas (bem como os gêneros *house*, *dance*, *funk*, *trap*) de clubes e boates (considerados lares sagrados para muitos indivíduos), figuras imponentes, corajosas e lutadoras, personalidades midiáticas etc”.

Teoricamente caracterizada por ser o lugar dos “artistas fabricados”, da emergência da figura do produtor e por muitas vezes tratar de fenômenos midiáticos, o universo da música *pop*, pelo menos a *mainstream*, com seus videocliques, *shows* e performances artísticas ao vivo, que atualmente podem ser acessadas em qualquer lugar por equipamentos conectados à rede de *internet*¹²⁷, produz estilos de vida de raízes modernas, em face da sua acelerada produção¹²⁸, esboçando ideias ligadas ao cosmopolitismo, à urbanização e à cultura noturna.

Utilizando da figura de mulheres fortes e de identidades marcantes, representadas por ideais ora de empoderamento ora de *glamour*, beleza, sedução e vulnerabilidade, a indústria da música *pop mainstream*, através de suas divas, tem produzido identificações com *gays* e bichas que, através das mensagens e imagens de tais ícones, tem encontrado forças para lutar contra as opressões sofridas, constituindo hinos de orgulho e dançando frente às adversidades:

É perceptível, por exemplo, que cantoras que lidam com empoderamento feminino (como é o caso da emblemática canção “*I Will Survive*”, de Gloria Gaynor, 1978) possuem obras relacionadas ao universo *gay*, que, em teoria, não deveria se identificar com esse conteúdo. Entretanto, a música foi ressignificada e tornou-se um dos primeiros grandes hinos da comunidade LGBT, sendo associada à luta do movimento – e um grito que emana a mensagem “sim, nós sobreviveremos”. (MONTEIRO, 2018, p. 28)

Assim, como aponta Monteiro (2018), atualmente, apesar do grande número de artistas LGBTQIA+ protagonizando o universo da música *pop*, ainda é expressiva a potência das mulheres¹²⁹, em sua maioria cisgêneras e heterossexuais, enquanto símbolos de determinadas culturas de *gays* e bichas que, quando fãs, muitas vezes chegam a discutir entre si suas preferências, o que muitas vezes tende ao desrespeito e até mesmo comentários misóginos e produção de rivalidades entre as artistas¹³⁰. Ainda sobre a importância desse gênero musical para as comunidades de *gays* e bichas o autor pontua:

Ao atuar como trilha sonora dos lares (literais e figurados) *gays*, a música *pop* tem participado como um elemento bastante presente nos significados culturais do que é ser *gay* na contemporaneidade. As fantasias do universo *pop* me parecem corroborar para a projeção de uma suposta “fama” autodeclarada dos homossexuais que encontram nessas produções da indústria fonográfica uma forma de “brilhar”.

¹²⁷ De acordo com os estudos de Oliveira (et all., 2020) a *internet* tem um forte papel no processo de influência, especialmente por meio de propagandas publicitárias, no consumo do grupo de *gays* e bichas que, de modo geral, se mostram presentes nos sites das mídias sociais, em grupos de Whatsapp, Facebook, nos canais de Youtube ou ainda em redes como Instagram e Twitter.

¹²⁸ “Na hierarquia herdada de valores reconhecidos, a síndrome consumista degradou a duração e elevou a efemeridade. Ela ergue o valor da novidade acima do valor da permanência” (BAUMAN, 2008, p. 111).

¹²⁹ “Um dos elementos mais fortes na música *pop* para a formação da identidade LGBT é a figura de grandes mulheres (sejam elas LGBT ou não) que representem fama, poder, força e, ao mesmo tempo, sedução e ternura. Essa identificação ocorre na maior parte com *gays*, mas passa por toda a comunidade” (MONTEIRO; SILVA, 2018, p. 135).

¹³⁰ Sobre alguns dos tensionamentos discursivos em torno das avaliações e comentários da “crítica especializada”, dos fãs e dos *haters*, sobre as divas da música *pop mainstream*, sugiro leitura do tópico 4 da monografia de Kelven Igor de Souza Figueiredo (2019).

Atuando como Miley Stewart/Hannah Montana, a identidade *gay* vive entre o sonho de ser uma estrela e a realidade de ser mais um oprimido no mundo. Os *gays superstars* da “vida real” levam suas vidas procurando o melhor desses dois mundos. (MONTEIRO, 2018, p. 47-48)

Sendo o espaço em que as divas da música *pop mainstream* são homenageadas a partir de festas temáticas e muita coreografia ao som de suas respectivas músicas, as boates, enquanto estabelecimentos privados de funcionamento noturno, como já mencionado anteriormente, ocupam espaços significativos na concepção de uma possível *gay culture*. Aqui vale mencionar a história da boate Studio 54, de Nova Iorque, retratada na ficção *54*, de 1998, dirigida por Mark Christopher, e também no filme *Studio 54: The Documentary*, de 2018, dirigido por Matt Tyrnauer, onde apresenta-se um ambiente de muitas luzes, cenografia interativa, efeitos especiais, uso de drogas, muita dança, diversão, liberdade sexual, culto à imagem e ao corpo.

Nascida sob o sucesso dos “embalos de sábado à noite”, sendo considerada o epicentro da ferveção noturna da década de 1970, influenciando fortemente o impulsionamento da recente *disco music*¹³¹, a Studio 54, sob direção de seus proprietários Steve Rubell e Ian Schrager, reunia enquanto frequentadores um grande número de celebridades de todo o tipo, a citar Michael Jackson, Liza Minnelli, Grace Jones, Andy Warhol, Calvin Klein, Elizabeth Taylor, Mick Jagger entre muitos outros, além de determinadas pessoas comuns que dançavam livremente na pista comandada por um DJ, interagindo com *barman*s seminus, enquanto na porta uma multidão de pessoas desfilava seus *looks* concorrendo por visibilidade na expectativa de serem notadas por uma *promoter* que escolhia a dedo quem poderia entrar no espaço.

Tendo como um dos seus proprietários um homem *gay*, a Studio 54 era um espaço inclusivo para determinados corpos *queer* que fossem julgados bonitos e interessantes. Um marco para a cultura *pop*, a boate se tornou uma referência mundial de tal modo que, em muitos lugares, houveram tentativas de reproduzir algo parecido. Interessante lembrar que todo este fervor se dava no contexto de liberação sexual, pós revolução de Stonewall.

No Brasil, num cenário de diferentes representações da homossexualidade na literatura e em revistas dedicadas ao culto de corpos musculosos, assim como as presenças de

¹³¹ Caracterizada enquanto gênero musical curtido pelas minorias da década de 1970, nascida em 1972 com influências principalmente do *soul* e *R&B*, a *disco music* teve o seu ápice comercial “principalmente após o sucesso do filme ‘Embalos de Sábado à Noite’ (1977), onde John Travolta transita pelo universo disco. Em resposta à ascensão da música preta, *gay* e feminina, [a *disco music*], em 1979 surgiu um movimento apadrinhado pela cena de *rock* branco estadunidense, mais especificamente pelo DJ de rádio Steve Dahl. A campanha ‘*disco sucks*’ promoveu a queima de diversos vinis de disco, e, não por acaso, diversos vinis de música preta, *R&B* e *soul*” (MOURA, 2019, p. 10).

homossexuais em bailes de carnaval e fã-clubes das divas da Era do Rádio, vimos desenhar-se os primeiros “territórios” de frequência majoritariamente homossexual, nos centros das maiores cidades do país. Sobre a emergência de tais lugares, o filme *São Paulo em HI-FI* (2013) de Lufe Steffen, com certa nostalgia, através de relatos de algumas pessoas que viveram tais momentos, mostra o desenvolvimento de diversos espaços de sociabilidade homossexuais na cidade de São Paulo, entre os anos 1960 e 1980, como a Galeria MetrÓpole, os bares Barroquinho, Paribar e, em especial, as casas noturnas Medieval, Homo Sapiens, Corintho e a HI-FI. O filme busca caminhar de maneira a resgatar certo *glamour* de tal movimentação. Em uma das passagens, conta-se sobre o momento da chegada das artistas travestis nas festas. O ápice da fechoção fica por conta de Wilza Carla que, em determinada ocasião, chega à Medieval carregada por um elefante! A chegada monumental de Darby Daniel vestida de Branca de Neve dentro de um caixão, carregada por sete anões, e de Kaká di Polly num conversível, tomando champanhe, também são mencionadas.

Sendo assim, contemporaneamente localizadas especialmente nos centros das grandes metrÓpoles, as boates, assim como as saunas e os bares direcionados ao público LGBTQIA+, de maneira geral, talvez sejam os espaços em que veremos a circulação da moeda cor de rosa de maneira mais assídua. Os preços dos seus produtos e serviços variam, o que inevitavelmente produz uma espécie de separação entre os potenciais consumidores não apenas em função de seus gostos e desejos, mas também em função de suas respectivas classes sociais.

De acordo com o status socioeconômico, estes diferentes tipos de espaços comunitários são mais ou menos acessíveis, ou são utilizados de maneiras diferentes. Estabelecimentos comerciais, especialmente os considerados mais modernos, mais abertamente *gay*, como certos bares, boates e festas estão frequentemente muito além do poder aquisitivo das classes mais baixas, o que os torna espaços de classes média e alta. (MARSIAJ, 2003, p. 141)

Dessa maneira, a partir da consciência de que “uma certa hierarquia é estabelecida entre estabelecimentos mais chiques de classe alta e outros onde a clientela é mais variada” (MARSIAJ, 2003, p. 141), devemos continuar a pensar sobre o aspecto das intersecções, que pontuei nos tÓpicos anteriores, onde se mostra evidente que não só as questões de classe¹³², como as de raça e tantas outras, estarão envolvidas neste processo de produção de desigualdades, uma vez que, como aponta Marsiaj, indivíduos das classes mais baixas, sendo

¹³² “A tentativa de mapear o gosto simplesmente em termos de renda deixa escapar os princípios duais em funcionamento, pois o capital cultural tem sua própria estrutura de valor, que equivale à conversibilidade em poder social, independentemente da renda ou do dinheiro” (FEATHERSTONE, 1995, p. 126).

esses na sociedade brasileira de maioria negra¹³³, sofrem a maior parte da violência praticada por policiais em e fora de serviço, justiceiros, esquadrões da morte e linchamentos. Neste sentido, segundo Drucker (2017, p. 203), “O crescimento da cena comercial tem, portanto, aumentado o estigma e a marginalização de muitas pessoas LGBTI” de modo que as pessoas de “corpos errados”, de “roupas erradas”, de “gênero errado” (...) têm sido frequentemente excluídas. Apontando para os perigos que as estratégias de liberação pelo consumo para as minorias sexuais, Marsiaj sinaliza que esse fenômeno “pode levar à aceitação de um tipo de *gay* (branco, de classe média), visto como um modelo de cidadão-consumidor, e uma maior marginalização de todos os outros ‘devassos’ que não se encaixam nessa forma” (2003, p. 142).

Em texto publicado em 2010, onde se propõe a analisar quatro edições de determinada revista, Tiago Sant’ana observa um padrão *gay* que, pelo menos naquele período, vinha sendo disseminado na mídia: branco, másculo, sarado, inclinados para o culto ao corpo, a moda e a tudo aquilo que é *cult* e caro.

Além das imagens de *gay* belo, os ideias de raça, classe social, escolaridade e idade também são trazidos na publicação. É invisível o corpo, negro, o corpo das ditas bichas pão com ovo, dos velhos, dos gordos, e uma série de fraturas que poderíamos citar aqui. Então, o que seriam esses corpos para A capa? Corpos abjetos? Esses corpos são aqueles que a própria humanidade é negada. (SANT’ANA, 2010, p. 15)

Lucas Veiga também escreve sobre este fenômeno em que as imagens relacionadas à beleza na mídia estão predominantemente ligadas à branquitude, assim como sobre os seus efeitos na subjetivação de uma bicha preta:

Dos deuses gregos às passarelas de moda, incluindo a publicidade, o cinema e a televisão, o branco ocupa o protagonismo da beleza e do ideal de consumo para o amor romântico. Crescer numa sociedade em que a beleza está no outro, e as marcas que o constituem física e historicamente são preteridas, tem um efeito subjetivo dilacerante sobre a constituição do senso de valor próprio, da autoestima. (VEIGA, 2018, p. 83)

Olhando para uma cena *gay*/bicha soteropolitana conseguimos perceber, na prática, o modo como são produzidos segregacionismos dos sujeitos nos ambientes de consumo de entretenimento, estando, estes, direcionados para cada tipo de *gay* e bicha de acordo com seus respectivos marcadores sócio-econômicos e identitários. É interessante observar que, por aqui,

¹³³ Representando, as pessoas negras, um número expressivo no quantitativo populacional brasileiro, estas, que historicamente foram colocadas em situações de marginalidade e vulnerabilidade sócio-econômica, ainda ocupam a maior fatia percentual no quesito de baixa renda no nosso país, como aponta o texto *A pobreza brasileira tem cor e é preta* de Beatriz Carmo (2017), disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/ensaio/2017/A-pobreza-brasileira-tem-cor-e-%C3%A9-preta>>. Acesso em 28 de maio de 2021.

a cena noturna de boates vem sendo praticamente monopolizada por um único grupo¹³⁴, que atualmente comanda os negócios da Mirante dos Aflitos, direcionada aos *gays* e bichas jovens e das classes mais populares, Amsterdam Club Bar, também direcionada a um público jovem porém de classe média, e a San, onde o consumo é ainda mais caro, o ambiente mais sofisticado e a pista de dança geralmente ocupada por *gays* e bichas adultas, brancas e de classe média/alta.¹³⁵

Ainda sobre o contexto soteropolitano, devo destacar a emergência de diversas cenas alternativas e independentes à citar, entre outras, a Vale, festa popular e acessível que geralmente reúne as *gays* e bichas mais novinhas (as *pocs*¹³⁶), a Manifesto, festa de preço popular mais direcionada a um público *underground*, onde as *clubby* se encontram, e em especial a festa Paulilo Paredão, “primeiro paredão 120% LGBTQIA+ do Brasil” e a Festa Batekoo, fenômeno soteropolitano que explodiu para o Brasil com festas de preços acessíveis onde o empoderamento estético das LGBTQIA+ negras é incitado na pista de dança em que ritmos como *Ragga*, *Funk* e *Pagode* são tocados. Os tradicionais bares de *show drag*, especialmente os da Carlos Gomes¹³⁷, também tem sido bastante requisitados, principalmente pelos *gays* e bichas mais velhos (as *mariconas*), assim como a boate Tropical Club, que, na mesma medida em que reúne um público maduro, em festas com muito *bate cabelo drag*, chama atenção pela presença dos *gays* *seminus*, as *barbies*¹³⁸, especialmente na Festa da Cueca¹³⁹, regada de muita música eletrônica. Os públicos das saunas da cidade também sugerem essa separação dos *gays* e bichas em nichos bem delimitados a partir dos seus respectivos marcadores e interesses.

¹³⁴ O grupo soteropolitano San Sebastian, dono de blocos de carnaval, boates, bares e festas, é uma das maiores empresas de entretenimento do segmento “LGBTQIA+” do Brasil. Em 2019, André Magal, homem cis *gay*, deu uma declaração polêmica invisibilizando diversas existências, afirmando que a sigla LGBTQIA+ era “maluquice”. Disponível em: <<https://observatoriog.bol.uol.com.br/noticias/socio-do-grupo-san-sebastian-afirma-que-sigla-lgbtq-e-maluquice>>. Acesso em 12 de maio de 2021.

¹³⁵ Em trabalhos como o de Wellthon Rafael Leal (2017), utilizado enquanto referência especialmente no próximo capítulo deste trabalho, podemos perceber que essa separação das boates LGBTQIA+ por recorte de classe se repete também em cidades como Recife.

¹³⁶ Sigla para o termo “pão com ovo”, como costumavam ser perjorativamente chamadas as *gays* e bichas novinhas de classes mais baixas, “*poc*” atualmente vem passando por um processo de apropriação subversiva tanto quanto o aqui tão empregado termo “*bicha*” (ou “*bixa*”).

¹³⁷ Lançado em 2022, dirigido por Dino Neto, o documentário *Rua Carlos Gomes: Apogeu e Resistência da Comunidade LGBTQIA+*, resgata a história inicial da movimentação desta região que, em algum período, foi famosa pelo seu complexo de bares LGBTQIA+. Atualmente, na Carlos Gomes, funcionam os bares Âncora do Marujo e Carmén Lounge Bar. O primeiro, com mais de vinte anos de tradição e existência.

¹³⁸ O termo “*barbie*” se refere ao tipo de *gay* padrão, másculo e de corpo sarado.

¹³⁹ Sobre esses tipos de socializações mais permissivas em eventos onde “*masculinidade*”, “*discrição*” e “*putaria*” são palavras chave, vale a pena ler a tese de Victor Hugo de Souza Barreto (2016) intitulada *Festas de orgia para homens: territórios de intensa socialidade masculina*.

Tendo em vista a diversidade de espaços, produtos e serviços destinados à estes grupos, podemos perceber que em face da sociedade dos consumidores, em que demandas são produzidas e ao menos momentaneamente saciadas, onde vivemos a partir da lógica do que Bauman chama de “comodificação dos consumidores”, ou “fetichismo das subjetividades”, em que “a dualidade sujeito-objeto tende a ser incluída sob a dualidade consumidor-mercadoria” (2008, p. 30), temos caminhado pelo obscuro terreno em que, *gays* e bichas, enquanto grupos socialmente oprimidos, tem sido absorvidos e absorvidas por essa mesma sociedade em função do revigoramento e expansão do seu sistema econômico.

Nesse sentido, buscando a condição de mercadorias vendáveis, ou de sujeitos aceitos pelo sistema, temos utilizado do consumismo como estratégia de negociação e conciliação com a sociedade que tanto nos oprime. E talvez possamos dizer que essa estratégia tenha dado certo em dada medida. Se antes éramos invisibilizados, hoje representamos um nicho de mercado bastante promissor, o que tem nos feito aparecer cada vez mais em campanhas publicitárias, e na mídia de modo geral, naturalizando as nossas existências e popularizando nossas respectivas narrativas de vida. Não devemos, porém, ser ingênuas no sentido da abertura que o sistema nos tem oferecido, afinal quanto tem custado a nossa respeitabilidade? Quem tem enriquecido neste jogo? E quanto às existências que não podem pagar este preço?

Devemos considerar, também, que enquanto mercadorias, temos seguido uma tendência de promoção da competitividade¹⁴⁰ entre nós mesmas, o que pode ser percebido em determinados ambientes de socialização de *gays* e bichas em que os olhares denunciam uma comparação que se dá mediante os atributos visuais como o corpo, a roupa, ou mesmo a pulseira que demarca o valor pago pelo ingresso de entrada no ambiente, de modo que muitas vezes temos consumido muito mais em função dos outros do que de nossas reais necessidades, embaralhando as esferas do público e do privado, como é típico da sociedade do espetáculo proposta por Guy Debord, em que “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (2003, p. 14).

Este fenômeno da soberba entre os membros das comunidades de *gays* e bichas pode também ser observado no documentário de Livingston (1990), onde, como hooks (2019, p. 266) aponta, não se pode negar “a forma como os bailes de *drag* contemporâneos têm uma aura de evento esportivo, competições agressivas, um time (uma ‘casa’, nesse caso)

¹⁴⁰ Embora certa competitividade muitas vezes esteja presente nas relações entre *gays*, bichas e outras figuras da comunidade, parece existir um acordo em que fora dela, nos espaços em que LGBTQIA+ não são maioria, nos apoiamos frente às opressões. Ainda sobre a questão da competição, Marcel Nadale, tem um vídeo no canal Gay Nerd (2021), no youtube, onde reflete alguns motivos que levam determinados *gays* [e bichas] a serem tão “cruéis” uns com os outros. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HC83VDH2xEE>>. Acesso em 17 de agosto de 2021.

competindo com outro etc.”. Analisando a cena *ballroom* a partir de determinada produção audiovisual, Scudeller e Santos (2020, p. 16) trazem o depoimento de um membro da comunidade que aponta ser necessário “desenvolver uma casca grossa para sobreviver na cena”, o que segundo os autores “vai no sentido de afirmar também que todos na cena *ballroom* estão acostumados a serem julgados pelos outros membros da comunidade, cenário em que as ofensas, em maior ou menor grau, são sempre presentes”.

Neste sentido, enquanto fã de Lady Gaga e frequentadora de boates desde a adolescência, problematizando algumas das tensões aqui apresentadas, em torno dos processos de subjetivação de determinadas figuras da comunidade LGBTQIA+ com o consumo de imagem e com a cultura *pop* estadunidense, em 2019, a partir da minha aprovação no Programa de Pós Graduação em Cultura e Sociedade, sob a linha de pesquisa Cultura e Arte, criei coragem para me expor através da arte *drag*, num longo e criativo processo a qual devo me debruçar mais especificamente nos tópicos *O Devir AZVDO*, *The Andy e a Pink Genealogia AZVDO* e *A Revolução das Bichas: Dead End*, deste trabalho. Por hora acredito ser pertinente pontuar o caráter sarcástico da “diva do *pop* estadunidense”, AZVDO, que em seu primeiro *single*, em um inglês abrigado, já questionava: “*How Much do you want back from your Pink Money?*”

Este processo de pesquisa me possibilitou ainda uma imersão que me gerou um autoconhecimento a tal nível que a partir das conversas realizadas para o tópico *Troca-troca Identitário: Sujeitas, Sujeites e Sujeitos Sociais*, percebi a importância do posicionamento político/social enquanto pessoa não binária. Antes disso utilizava apenas a categoria “bicha” nos meus processos de autoidentificação. Certamente o uso constante de perucas, maquiagem e saltos altos, relacionadas ao fazer *drag*, me ajudaram a compreender melhor algumas possibilidades performativas da minha experiência em vida.

Mais adiante, especialmente no tópico *Considerações Finais: Nasce uma [Nova] Estrela*, apresentarei algumas reflexões e desdobramentos que me surgiram a partir da pesquisa. Antes disso, me debruçarei sobre o meu envolvimento com a arte *drag* a partir de uma leitura panorâmica sobre diversos aspectos que envolveram este meu fazer, a começar pela própria cultura das celebridades.

2.5 EU-CONTO:

METAMORFOSE (2015)

A pior coisa que aconteceu na minha vida foi perder a minha mãe. Desde que isso aconteceu vivo com meu pai, mas raramente ele tem tempo para mim. Às vezes tenho medo dele, que já não era muito simpático nem mesmo com ela. Ah! Eu adoro os animais de asas, desde os pássaros a todos os insetos que podem voar. Acredito não existir ato mais poético, e por isso me divertia cuidando e observando a metamorfose que acontecia diariamente dentro de meu quarto, numa caixinha onde eu criava lagartas que eram verdadeiras amigas. Um dia meu pai as descobriu e insensivelmente me mandou jogar todas fora. Naquele momento, fiquei imaginando a reação da minha mãe em minha defesa, contra aquele monstro. Tornei a chorar a perda dela, dessa vez, junto à das minhas companheiras lagartas... Mas, por medo, nem pensei em desobedecer a ordem do meu pai.

Certo dia, entediado como de costume, fui andar pelo jardim, onde me deparei com uma criatura que pela cor e beleza, exuberante, me fez tornar a acreditar na vida. Era uma maravilhosa lagarta, que, prestes a virar borboleta, me olhava como me pedindo para que eu a levasse para casa. Pensei na reação do meu pai, mas, num impulso, resolvi levá-la e mantê-la escondida dentro do meu guarda-roupas. Diariamente alimentava a lagartinha, que a cada dia mudava um pouco. Certa noite, enquanto a observava, meu pai entrou no quarto e descobriu que eu tinha o desobedecido. Neste dia ele pisoteou a caixa onde estava a lagarta, gritou e ameaçou dar-me uns tapas.

Chorando, deitei em minha cama, mais uma vez com a imagem da minha mãe na cabeça. Agora eu sentia a sua presença me acariciando, e assim adormeci. No meio da madrugada, ao despertar de um terrível pesadelo, encontrei na cabeceira da cama a jovem borboleta. Ela voava pelo quarto e atravessava os cômodos da casa. Encantado pela forma como ela movia as suas asas, a acompanhei por cada espaço que esteve. Passamos pelo jardim e logo estávamos caminhando pela rua. Eu estava agindo por uma espécie de hipnose. Só me dei conta de onde estava ao chegar num borboletário. Aqui existem flores e borboletas de todo tipo. O perfume é o da minha mãe.

O sol já começa a nascer. As borboletas circulam em volta do meu corpo, que bestificado apenas sorri. Observo uma asa que surge em minhas costas... “não pode ser!”, penso, mas sinto-me pertencente a esse grupo de borboletas. Tão livre quanto elas.

Agora posso voar?!

2.6 TEXTO COLAGEM: *BELEZA, DIVINA, MARAVILHOSA* (2019)



3. BABADO! DIVAS POP E OS FEMININOS NA PERFORMANCE DRAG QUEEN

Partindo de um estudo sobre a midiática cultura das celebridades, acessando produções bibliográficas e filmográficas, analisando o fenômeno Britney Spears nos anos 2000, inicio um processo de reflexão sobre as figuras femininas neste universo da celebrificação desde as vedetes do século XIX às divas contemporâneas.

Posteriormente partindo à uma análise de *gays* e bichas enquanto grupo consumidor afetado por tais figuras, reflito como os processos de influência por essas personas pode se dá no fazer *drag*, entendendo esta como uma expressão artística significativa para a comunidade LGBTQIA+.

Mediada por uma perspectiva de importação de determinados produtos da indústria cultural estadunidense, aqui as divas *pop* e o *reality show RuPaul 's Drag Race*, disserto sobre o meu processo de subjetivação a partir do meu devir *drag*.

3.1 MÍDIA, ESPETÁCULO E CELEBRIDADES

O contexto contemporâneo se mostra bastante fértil no sentido da produção de imagens e geração de ícones. A partir dos conglomerados midiáticos, tais figuras surgem à frente da sociedade que, atenta às telas, tem as observado em tentativas de encontrar nestas algum reflexo de suas realidades. Uma vez não encontradas essas representações, a lógica se inverte: agora o “real” se torna a imagem vista na tela e a vida se torna o ambiente “imperfeito”, onde deve-se reproduzir os ideais de uma suposta realidade “mais que perfeita”. Esta me parece ser a premissa da série ficcional inglesa *Black Mirror* (2011 - Presente)¹⁴¹, criada por Charlie Brooker, onde a partir de uma metalinguagem, uma vez que trata-se de um produto audiovisual *mainstream*, muito podemos perceber, de maneira aplicada, em cada um dos episódios de suas quatro temporadas, algumas das questões apontadas por Guy Debord em seu livro *A Sociedade do Espetáculo*¹⁴², onde:

¹⁴¹ *Black Mirror*, ou literalmente “espelho negro” no português brasileiro, com uma estrutura de roteiro que normalmente tende a surpreender o seu público espectador com grandes *plot twists* em narrativas que misturam distopia, suspense e ficção científica, apresenta-se como um espelho que, por representar de maneira crítica o modo como as relações humanas vêm sendo construídas nesta sociedade espetacular, talvez sugerindo algumas mudanças de comportamento, nos parece quebrado como em seu cartaz. Acostumados a “sair bem na foto” em produções filmográficas que nos apresentam belas imagens de um “mundo perfeito”, agora confrontados pela série em questão, podemos perceber algumas problemáticas que as relações sociais mediadas pelas imagens nos implicam.

¹⁴² Publicado originalmente em 1967, tendo posteriormente, em 1974, resultado no documentário homônimo dirigido pelo autor da obra, *A Sociedade do Espetáculo* rende enquanto referência, ainda contemporaneamente, para diversas outras produções audiovisuais como o filme *O Show de Truman* (1998) que, roteirizado por Andrew Niccol e dirigido por Peter Weir, mostra a “espetacular” experiência de Truman Burbank (Jim Carrey) vivendo, sem saber, num mundo de fantasias dirigido por uma equipe de produtores de uma rede de televisão por onde sua vida é exibida para um grande público.

O espetáculo que inverte o real é produzido de forma que a realidade vivida acaba materialmente invadida pela contemplação do espetáculo, refazendo em si mesma a ordem espetacular pela adesão positiva. A realidade objetiva está presente nos dois lados. O alvo é passar para o lado oposto: a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo no real. Esta alienação recíproca é a essência e o sustento da sociedade existente. (DEBORD, 2003, p.16)

Tratando do modo com que uma cultura imagética tem construído as nossas relações sociais, Debord utiliza da metáfora do espetáculo para falar do modo como as aparências têm constituído as nossas interações. Compreendendo que “o espetáculo é o capital a um tal grau de acumulação que se torna imagem” (DEBORD, 2003, p. 27) percebemos o modo como nossas experiências de vida são capitalizadas por um sistema em que o mundo da mercadoria domina tudo o que é vivido, e a nós mesmos que, neste contexto, muitas vezes tendemos à necessidades de nos colocar enquanto produtos dispostos em prateleiras de supermercados¹⁴³.

Tornadas mercadorias, como no universo da publicidade, precisamos sorrir e parecer bem em cada situação social em que nos colocamos. Se considerarmos o fenômeno das celebridades¹⁴⁴, que têm suas vidas, neste sentido, correspondentes aos produtos de sucesso e alta demanda, aqueles que todo mundo deseja ser e/ou consumir, esse processo ganha um *status* hiper-espetacular tornando-se ainda mais violento para os produtos, aqui as sujeitas da fama¹⁴⁵. Chris Rojek, em seu livro *Celebridade* (2008), trata, entre tantas outras coisas, do modo como a mercadoria tem mediado as nossas relações de maneira que os indivíduos consumidores ocupem tanto o lugar de “objetos desejantes” quanto o lugar de “objetos de desejo”.

O mercado inevitavelmente transformou o rosto público da celebridade em um bem de consumo. Não vamos compreender a peculiar atração que as celebridades exercem sobre nós hoje, se não reconhecermos que a cultura da celebridade está irrevogavelmente associada à cultura da mercadoria. (ROJEK, 2008, p. 16-17)

¹⁴³ “Prateleiras de supermercado” serve como analogia para refletirmos sobre o modo como terminamos por construir imagens que consideramos atraentes para algum tipo de mercado, à citar o de trabalho, onde precisamos apresentar currículos cada vez mais recheados de formações e experiências, o que pode nos agregar algum valor.

¹⁴⁴ “A raiz latina (*celebratio, celebritas*) está ligada à ideia de grande número de gente, afluência, solenidade. Inicialmente dizia do ato de celebrar, da celebração. Do ato ela se transfere para seu alvo ou motivo, e celebridade passa a nomear uma pessoa que, em razão de uma qualidade ou feito, se torna digna de celebração, reconhecimento, reverência” (FRANÇA, 2014, p. 18). Para Rojek (2008, p. 11), “existe também uma conexão em latim com o termo *celere*, de onde vem a palavra em português *celeridade*, significando ‘veloz’. As raízes latinas indicam um relacionamento no qual uma pessoa é identificada como possuindo singularidade, e uma estrutura social na qual a característica da fama é fugaz. Em francês, a palavra *célèbre*, ‘bem conhecido em público’, tem conotações semelhantes. E, além disso, sugere representações da fama que florescem além dos limites da religião e da sociedade cortesã”.

¹⁴⁵ Para Vera Veiga França (2014, p. 17)), “a idéia de fama, e de famosos (do latim *fama* - o que se diz de alguém; voz pública), se relaciona com extensão e repercussão de um acontecimento, objeto ou pessoa. Poetas da Grécia antiga, gladiadores da época do Império Romano, autores de feitos grandiosos alcançaram imensa fama em sua época”. Dependendo da sua “importância”, um sujeito famoso pode vir a se tornar um ídolo de um público, o que pode representar que este se tornou não apenas conhecido e admirado mas também consagrado.

Por essa perspectiva, a estrela seria uma mercadoria total. "Não há um centímetro de seu corpo, uma fibra de sua alma ou uma recordação de sua vida que não possa ser lançada no mercado" (MORIN, 1989, p 76).

Compreendendo as celebridades como "um traço característico das sociedades modernas, a forma de grandeza que lhe corresponde, uma grandeza quase impossível, sempre ameaçada de ilegitimidade" (LILTI, 2018, p. 24), "um fenômeno de jornais, televisão, rádio e filmes de circulação de massa" (ROJEK, 2008) p. 18), tratando do processo em que a mídia tem participado da construção do estatuto das celebridades fornecendo um intercâmbio social e cultural¹⁴⁶, Rojek pontua que tais figuras da fama passam por uma série de agenciamentos com vistas às aparições públicas:

Celebridades são fabricações culturais. O seu impacto sobre o público pode parecer íntimo e espontâneo. De fato, as celebridades são cuidadosamente mediadas pelo que se poderia chamar de correntes de atração. Hoje nenhuma celebridade adquire reconhecimento público sem a ajuda de intermediários culturais como diretores de cena da sua presença aos olhos do público. "Intermediários culturais" é o termo coletivo para agentes, publicitários, pessoal de *marketing*, *promoters*, fotógrafos, *fitness trainers*, figurinistas, especialistas em cosméticos e assistentes pessoais. A tarefa deles é planejar uma apresentação em público de personalidades célebres que resultará num encanto permanente para uma platéia de fãs. (ROJEK, 2008, p. 12-13)

Para Eduardo Cintra Torres:

A celebridade é uma indústria de pessoas enquanto serviços seguida, muitas vezes, de produtos materiais (publicações, roupas, objetos etc.). Os valores transacionáveis são as próprias pessoas, que, de alguma forma, não são totalmente donas de si mesmas: têm de trabalhar o corpo e sua aparência; tal como um produto-marca, a *pessoa-marca* pertence aos seus clientes, com a pequena diferença de ser humana. Pertence pela imagem (por imagens, sons e objetos) que com ela se identifique. A mercantilização centra-se na própria imagem da celebridade, sendo a própria pessoa célebre um derivado da imagem. A celebridade é a imagem da pessoa, mais do que a pessoa. (TORRES, 2014, p. 83-84)

A "encenação midiática", fruto desse processo de construção da figura da celebrificação, corresponderia a determinados modelos de papéis que, agenciados, produziriam nas relações entre consumidores e produtos uma maior humanização. Vale pontuar, porém, a consideração de Vera França (2014), neste aspecto, onde:

Em que pese a pertinência e acerto dessas análises (o papel da mídia na constituição das celebridades é evidente e inquestionável), rejeitamos uma perspectiva monocausal, e indicamos o risco dos argumentos deterministas - como se a mídia, por si só, fosse dotada de um toque de Midas. No que diz respeito à grande mídia, essa posição desconsidera inclusive o funcionamento estratégico das emissoras, que condicionam seu investimento em profissionais e produtos em função do desempenho e dos resultados que se podem auferir deles. A lista de atores/atrizes

¹⁴⁶ "Tal presença na vida social já justifica a relevância dessa temática no campo de estudos da comunicação, enquanto reveladora do funcionamento da mídia e das características de nossa época. [Mas realmente] Seriam as celebridades o resultado de uma construção midiática, ou, ao contrário, é a mídia que se torna instrumental na estratégia contemporânea de alguns atores sociais para se projetar enquanto celebridade?" (FRANÇA, 2014, p. 15).

que simplesmente “não emplacaram” é extensa; idem o número de programas e produtos que, embora feitos e divulgados em conformidade com as mais eficazes regras de marketing, não alcançaram sucesso de público. (FRANÇA, 2014, p. 21)

Ainda para França, a agregação de determinados elementos ao processo de constituição de uma celebridade não pretende minimizar o poder e a ação da mídia neste processo, mas complexificar o fenômeno se atentando a outros fatores que possam justificar as posições de destaque ocupadas por determinadas pessoas.

No sentido da diferenciação entre as celebridades e as demais pessoas, consideradas comuns, segundo Rojek, se daria a partir de uma exploração do “valor material e simbólico em excesso que é inerente às estruturas econômicas e morais que governam a vida diária” (2008, p. 35). Por esta lógica, as celebridades, sujeitas de “*status superior*”, irradiariam um acúmulo de poder material e simbólico sobre o seu público¹⁴⁷.

De modo geral, ainda em Rojek, as celebridades podem ser divididas em três tipos, sendo estes: Celebridade Conferida, Adquirida e Atribuída. A primeira, se referindo à relação de linhagem ou ascendência biológica, típica dos *status* conferidos aos membros das famílias reais; A segunda, se referindo aos *status* célebres adquiridos através de conquistas de sujeitos com talentos e/ou habilidades especiais; E a terceira, uma variação da celebridade adquirida, se refere à atribuição¹⁴⁸ do *status* de celebridades à sujeitas, não necessariamente por um talento ou uma habilidade mas por uma concentração representativa de poder cultural “digna de nota excepcional” e relativa exposição midiática. Utilizando das palavras de Antoine Lilti (2018), talvez possamos criar uma relação entre os conceitos de celebridade adquirida e atribuída com as formas de notoriedade a partir da “glória” e da “reputação”, respectivamente:

Proponho partir de uma definição de celebridade que não se reduza ao simples fato de alguém ser muito conhecido. Há modos bastante diferentes de sê-lo. Se quisermos dar à noção uma eficácia analítica, em um plano sociológico e histórico, é preciso distingui-la das outras formas de notoriedade: a glória e a reputação. A glória designa a notoriedade adquirida por alguém julgado fora do comum por suas façanhas, quer se trate de atos de bravura, de obras artísticas ou literárias. [...] A reputação, por sua vez, corresponde ao julgamento que os membros de um grupo, de uma comunidade, fazem coletivamente sobre um dentre eles: é bom esposo, bom cidadão, competente e honesto? Ela resulta da socialização de opiniões, por intermédio de conversas e de boatos. Pode ser totalmente informal ou mais formalizada. Se a glória é reservada a alguns indivíduos, tidos por excepcionais, todo indivíduo, pelo simples fato de viver em sociedade, é objeto de julgamento dos

¹⁴⁷ “Elevação refere-se aos processos sociais e culturais envolvidos em alçar a celebridade acima do público. A elevação é literalmente alcançada na celebridade de Hollywood porque a tela grande e as imagens dos cartazes ficam colocadas acima do nível dos olhos dos frequentadores de cinema. A riqueza e o luxo das celebridades são símbolos básicos, e reconhecidos instantaneamente, de sucesso na sociedade do mercado”. (ROJEK, 2008, p. 83)

¹⁴⁸ No âmbito das celebridades atribuídas o autor ainda propõe os conceitos de “celetóides”, que seriam as figuras que ganham notabilidade de maneira efêmera, através da mídia, também rapidamente caindo no esquecimento do público; e “celeatores”, que, enquanto subcategoria do conceito anterior, se referiria à personagens fictícios que se tornam ícones institucionalizados da cultura popular.

outros e possui, assim, uma reputação, que varia segundo os lugares e grupos de referência. (LILTI, 2018, p. 13-14)

Ao longo da história o fenômeno das celebridades vem sendo tratado especialmente a partir de três abordagens: subjetivista, estruturalista, e a mais recente, pós-estruturalista. Pela primeira visão as celebridades, únicas, seriam dotadas de uma suposta singularidade de química especial¹⁴⁹, ao contrário da visão estruturalista que investiga as celebridades enquanto expressões de regras estruturais enraizadas na cultura¹⁵⁰. A visão pós-estruturalista por sua vez, ao invés de focar num certo essencialismo ou nas estruturas históricas que estariam por trás dos sujeitos da fama, partiria por uma perspectiva da imagem e dos “códigos de representação através dos quais essa imagem é reproduzida, desenvolvida e consumida” (ROJEK, 2008, p. 48 - 49)¹⁵¹. Ambos caminhos distintos, mas ambos enfatizando a centralidade dos meios de comunicação de massa nesse processo. Rojek reflete então sobre a mídia enquanto o espaço das relações superficiais entre celebridades e fãs¹⁵². Tais relações, segundo o autor, muitas vezes tenderiam a envolver altos níveis de dependência emocional não recíproca entre fãs e celebridades:

O fã obcecado participa de relações imaginárias de intimidade com a celebridade. Em casos extremos, elas podem ser uma forma de substituir relações reais de casamento, família e trabalho. Por exemplo, Fred e Judy Vermorel, que entrevistaram muitos fãs questionando-os sobre as razões e motivos de sua devoção, relataram que Joanne, uma fã de meia idade de Barry Manilow e mãe de três filhos, admitiu que nas relações sexuais com seu marido imaginava que ele era Barry. Ela

¹⁴⁹ “Max Weber, notável crítico de genuíno subjetivismo, não obstante inventou o conceito de carisma para aplicar a qualidades especiais ou únicas atribuídas ao indivíduo. Ele argumentou que a autoridade carismática é, por definição, inspiradora. Ela depende de ocorrências aparentemente milagrosas ou semimilagrosas, tais como profecias que se realizam, batalhas que são sempre vencidas, poderes de cura que não falham, desempenhos artísticos cujo sucessos se repetem. Todas essas características têm implicações no conceito moderno de celebridade” (ROJEK, 2008, p. 35-36). Ainda sobre a ideia de carisma, sugiro leitura do texto O poder de afetação das celebridades (2014), de Paula Guimarães Simões, que apresenta também as leituras de Geertz e Bourdieu sobre o assunto, onde a dimensão social é pautada neste contexto.

¹⁵⁰ Segundo Rojek (2008), de modo geral, a visão estruturalista costuma ser abordada a partir de três estruturas sociais: A primeira, desenvolvida especialmente na Escola de Frankfurt, sob a teoria da indústria cultural; A segunda, desenvolvida por uma tradição político/ideológica, sob uma perspectiva do poder da governabilidade; E a terceira, a teoria dos tipos, onde as celebridades expressariam os tipos básicos de caráter e personificação das sociedades. Por estas perspectivas, os teóricos estruturalistas buscaram entender o fenômeno das celebridades a partir de três estruturas de influência: a indústria das culturas, o capitalismo e a masculinidade.

¹⁵¹ Ainda segundo o autor, Richard Dyer talvez seja o principal expoente dessa abordagem para o estudo das celebridades. Segundo Rojek (2008, p. 49), “contra o estruturalismo e o subjetivismo, Dyer sustenta que nem o determinismo estrutural nem a ‘matéria bruta da pessoa’ bastam para explicar a celebridade adquirida”. De modo geral, em Rojek, Dyer argumentaria que as imagens das celebridades são moduladas e modificadas tanto pela mídia quanto pela assimilação produtiva do público, equivalendo à representação intertextual onde o significado é montado de várias maneiras.

¹⁵² Segundo Lilti, o termo “fã” se refere à uma atualização do termo “*fanático*” que teria surgido na segunda metade do século XX, designando, originalmente, os torcedores esportivos. Ainda para a autora, “o fã, encarnação exacerbada da relação que o público mantém com as celebridades, não é o ministro de um culto, nem tampouco um simples espectador; ele é um personagem mais perturbador, cujas motivações intrigam. Ele não adquire sentido a não ser que se considere as novas configurações da publicidade, que transformam profundamente as próprias condições da notoriedade e fazem de um indivíduo conhecido, seja ele ator, artista, ou escritor, uma figura pública” (LILTI, 2018, p. 79).

comparou a sua devoção a Barry à experiência religiosa, à medida que proporcionava à sua vida uma qualidade sólida e positiva. Outros entrevistados declararam que costumavam sonhar acordados ou fantasiar com a celebridade como o outro querido. (ROJEK, 2008, p. 57)

Indo contra o que alguns teóricos defendem, de que os “fanáticos” seriam escravos desse sistema, muitos fãs argumentam que as emoções despertadas pelas celebridades não seriam experiências triviais. Segundo Rojek, as celebridades ofereceriam para essas pessoas fortes afirmações de pertencimento, reconhecimento e sentido à vida, de modo que, agrupamentos de fãs poderiam ser considerados como cultura de gosto. Para Lilti (2018, p.71-72) “o interesse do público pela vida das celebridades muitas vezes é ambíguo: nele, entra uma parte de brincadeira e de futilidade assumida, e até mesmo um profundo desejo de intimidade e empatia”.

As relações entre fãs e celebridades se mostram tão intensas que, muitas vezes, é possível ver pessoas atrás de objetos antes utilizados pelos seus ídolos, os perseguindo por um autógrafo ou uma fotografia. Aqui nem mesmo os cemitérios e os restos mortais das figuras da fama estão imunes à ação de terceiros¹⁵³.

Vera França (2014) ressalta algumas questões possíveis para se pensar o culto às celebridades. No sentido da identificação, a autora nos conta que esta pode ser gerada tanto pela semelhança quanto pela diferença que o público percebe diante do seu ídolo. Por esta rota, as celebridades poderiam ser consideradas como “modelos ideais” que determinado público de fãs toma como referência, ou ainda pode ter a identificação gerada a partir da exibição de suas fragilidades. Aparentemente concordando com esta visão, Paula Guimarães Simões (2014, p. 221) nos conta que o poder de uma celebridade sobre o seu público de fãs “se efetiva não apenas através da admiração despertada por ele, mas também da crítica. É entre a admiração e a crítica que nossa relação com essa celebridade se constrói, através dos mecanismos de projeção, identificação e contraidentificação”.

Ainda sobre este ponto, Rojek disserta:

Somos atraídos por celebridades por várias razões, que só se podem concretizar por meio de uma investigação empírica. No nível teórico, pode-se imaginar uma hipótese, *inter alia*, de que as celebridades nos proporcionam modelos de papéis heróicos numa era de padronização de massa e previsibilidade. Elas são objetos sexuais idealizados que apresentam uma intensa sexualidade que é destinada a nos atrair mas, ao mesmo tempo, conter a consumação. Expressam a vulnerabilidade e a fragilidade humanas que atraem a nossa simpatia e respeito, e que também, talvez, definam um padrão de decomposição física e mental que exerce uma influência cautelar na administração de emoções na vida diária. São símbolos de sucesso

¹⁵³ Num contexto em que muitos cemitérios que abrigam os restos mortais das celebridades se tornam ambientes turísticos, a existência de um histórico de roubo de túmulos não nos deve ser surpresa. Segundo Rojek, em 1986 o corpo de Abraham Lincoln já sofria uma tentativa de roubo, assim como acontecera mais tarde, em 1978, com o corpo de Charlie Chaplin, que foi roubado e posteriormente recuperado pela polícia.

material, e na ostentação de um excedente prodigioso que lhe é dado elas são, ao mesmo tempo, ímãs de desejo, inveja e desaprovação. (ROJEK, 2008, p. 102)

Neste contexto, forma-se um “jogo” com os fãs que reflete-se num constante conflito entre os aspectos públicos e os aspectos privados da vida das celebridades, onde o primeiro aspecto muitas vezes tem engolido o mais íntimo¹⁵⁴, Rojek nos conta que:

O psicólogo social George Herbert Mead argumentou que a divisão entre o *eu* (o eu “verídico”) e o *mim* (o eu conforme visto pelos outros) é a condição humana, pelo menos desde os tempos antigos, na sociedade moderna. A apresentação pública do eu é sempre uma “fachada” ou “face” aos outros, enquanto mantém reservada uma boa parte do eu. Para a celebridade, a divisão entre o eu e o mim é com frequência inquietante. Tanto que as celebridades queixam-se muitas vezes da confusão de identidade e da colonização do eu verídico pelo rosto público. (ROJEK, 2008, p. 13)

Num jogo em que “toda informação traz algum segredo que permite ao leitor apropriar-se de uma parcela da intimidade da estrela” (MORIN, 1989, p. 60), vemos cada vez mais ativa uma mídia especializada na vida das celebridades. E desse modo, em função da satisfação dos magnatas do entretenimento, atentos ao desejo do público de estar cada vez mais próximo dos seus ídolos, as celebridades veem-se imersas num processo perigoso de perda do direito à privacidade.

É como se o “homem mais ou menos notável” concluísse que, no final das contas, a flexibilização da *privacidade* - quer dizer, da apropriação soberana da interioridade, do corpo e do tempo livre - constituísse um preço razoável a ser pago para adquirir *celebridade* - uma forma diferente de projeção na esfera pública. (FILHO, 2014, p. 48)

Dessa maneira, a celebridade, conectada com o público, que através da mídia são mobilizados por um magnetismo e pela fantasia do desejo de consumir a intimidade de seus ídolos, tende a sofrer com determinadas relações que por vezes se mostram obsessivas, passando a representar riscos para suas próprias vidas. Experiências como a de John Lennon, então integrante da banda de *rock* inglesa The Beatles, que em 1960 escandalizava o público e a mídia afirmando que seu grupo era mais popular que Jesus Cristo, talvez nos diga algo sobre isso:

Lennon claramente achava difícil conviver com a fama. A sua letra para Balada de John e Yoko - dizendo “do jeito que as coisas estão indo eles vão me crucificar” - sugere que ele estava sofrendo do complexo de Cristo. [...] A jornada de Lennon, da classe operária de Liverpool para o estrelato celestial nos anos 60 e 70, não se compara à de Cristo saindo da manjedoura de uma hospedaria de beira de estrada para se tornar a “luz do mundo”? E o assassinato de Lennon na década de 1980, nas

¹⁵⁴ “Desde o século XVIII, a *intimidade* está ligada à prerrogativa do sigilo em torno de afeições, condutas e preferências consideradas de *foro íntimo*. Para avaliar a magnitude com que a preservação de segredos se vincula à propriedade privada e à propriedade de si, basta recordar que o vocábulo inglês *privacy* comporta, simultaneamente, duas acepções: *vida particular* e *segredo*. Em contraposição, o qualificativo *público* remete ao *bem comum* e ao *corpo político*, domínios abertos à fiscalização de todos. Resumindo, a intimidade pode ser definida como uma esfera em que, em tese, as palavras e os atos são salvaguardados, juridicamente, dos constrangimentos do olhar e do poder público” (FILHO, 2014, p. 39-40).

mãos de um fã enlouquecido, não faz lembrar a morte de Cristo na cruz? Para algumas pessoas, as comparações espirituais são inequívocas. (ROJEK, 2008, p. 71)

A morte de Lady Di, “a princesa do povo”, que na década de 1980 tornava-se um fenômeno após se casar com o príncipe Charles, da família real inglesa, tendo seu casamento transmitido ao vivo para o mundo inteiro, também demonstra o perigo de se viver sob os holofotes. Já divorciada do Príncipe Charles, após algumas traições do mesmo, em 1997 a Princesa Diana, aos 36 anos, falecia junto ao seu então namorado, Dodi Al-Fayed, após envolver-se num acidente de trânsito enquanto fugia de *paparazzis*¹⁵⁵ em Paris. Me parece interessante aqui pontuar o dilema desta cultura em que o desejo abusivo pela celebridade, da mesma maneira que ocasiona a sua morte, fez, no caso de Diana, o Palácio de Buckingham, em Londres, após o acidente, amanhecer repleto de flores e mensagens de carinho, em luto, assim como grande cobertura da imprensa mundial.

FIGURA 6 — Príncipe Charles e Princesa Diana em trajes formais em foto oficial do casamento (1981)



Fonte: Pinterest¹⁵⁶

Mas as relações entre o consumidor, anônimo, e o rosto público, podem ser nocivas para ambos os lados, uma vez que “essas fantasias e obsessões podem se virar para dentro, de modo que quando uma celebridade morre o fã decide que não vale mais a pena viver”

¹⁵⁵ Sobre a relação de Diana com os *paparazzis*, sugiro conferir um trecho da matéria produzida pelo programa de televisão *Globo Repórter*, pouco após a morte da princesa. O trecho ainda conta com participações como a dos ex-jogadores de futebol Pelé e Romário, assim como da apresentadora Xuxa Meneghel, falando de suas respectivas relações com os holofotes, além de alguns profissionais dos bastidores midiáticos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MDQIglm7pfo>>. Acesso em 18 de junho de 2021.

¹⁵⁶ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/813884963912673331/>>. Acesso em 23 de junho de 2021.

(ROJEK, 2008, p. 52). Como exemplo disso podemos citar os casos de suicídios que foram relatados após as mortes de Elvis Presley, Kurt Cobain e John Lennon.

Esses exemplos sugerem que existe considerável incoerência entre o rosto público da celebridade e fã-clubes. Além do mais, o fã-clubes pode ser tão frustrante quanto é excitante, e fisicamente nocivo em vez de satisfatório. Entretanto, o apego psíquico que um fã desenvolve por uma celebridade raramente culmina em ataque físico, assassinato ou suicídio. Mesmo assim, apegos psíquicos podem ser um elemento significativo na formação de identidade e na ordenação da história pessoal e subcultural. (ROJEK, 2008, p. 53)

No sentido da relação da mídia, dos fãs e das polêmicas, em torno de um suposto reinado *pop* estadunidense, onde Michael Jackson¹⁵⁷ e Madonna¹⁵⁸ foram intitulados, respectivamente, como “rei” e “rainha” nas décadas de 1980 e 1990, se faz interessante uma análise da carreira da cantora Britney Spears, então considerada “princesinha do *pop*”, para além das possíveis ricas análises das carreiras dos seus antecessores nesse reinado. Neste sentido, sobre a perigosa vida diante das câmeras, o documentário *Framing Britney Spears - A vida de uma estrela* (2021), dirigido por Samantha Stark do New York Times, nos apresenta a vida desse fenômeno *pop* desde a sua infância, passando pela adolescência e período em que ascendeu à fama, à um momento mais recente quando, após um hiato e de volta aos holofotes, a mesma passou a brigar judicialmente contra a tutela a qual esteve submetida.

Nascida em 1981, no Mississippi, criada na modesta cidade de Kentwood, em Louisiana, Britney desde a sua infância já se mostrava uma criança criativa, extrovertida e carismática, já com dez anos fazendo aparições na televisão local. Não demorou muito para

¹⁵⁷ Figura excêntrica e misteriosa, tendo crescido diante dos holofotes desde que iniciou sua carreira, aos cinco anos de idade, no bem sucedido grupo musical Jackson 5, onde cantava junto com quatro dos seus irmãos, o recluso e generoso Michael, que parecia sofrer da síndrome de Peter Pan, vivia num rancho chamado Neverland, onde tinha um cinema particular além de um parque de diversões e um zoológico. As polêmicas em torno do artista recordista em vendas e popularidade, de maneira geral, se deram em torno das suas transformações físicas, tendo Michael, vítima do racismo, abusado de cirurgias plásticas e mudado até mesmo a tonalidade de sua pele, anteriormente negra, em razão de alguns problemas de saúde, além das acusações de pedofilia que sofreu nos anos 1990, casos que ainda renderiam assunto mesmo depois de sua morte, em 2009, quando era lançado postumamente o documentário *Michael Jackson's This Is It* (2009), de Kenny Ortega, que mostra cenas da intimidade do cantor além dos bastidores da turnê que estrearia no ano de sua morte. Recentemente, dois controversos documentários foram lançados na perspectiva de retomar as discussões sobre as acusações de pedofilia direcionadas ao artista. Enquanto no primeiro filme, *Leaving Neverland* (2019), de Dan Reed, reúnem-se depoimentos de duas das supostas vítimas e de seus familiares, que contam em detalhes sobre suas respectivas relações com Michael, em *Michael Jackson: Chase the Truth* (2019), de Jordan Hill, reúnem-se amigos e pessoas próximas em defesa do legado do rei do *pop*.

¹⁵⁸ Fenômeno *pop* dos anos 1980 e 1990, recordista de vendas e popularidade, Madonna criava polêmica com suas músicas, videoclipes, performances e posicionamentos públicos. Ousada, a artista que muitos dizem ter revolucionado os conceitos de videoclipe e *show*, abordava constantemente temas envolvendo sexualidade, questões raciais e religião em suas obras, sendo considerada vulgar, censurada em alguns contextos e até mesmo oficialmente excomungada pela igreja católica. No documentário *Madonna: Truth or Dare (In Bed With Madonna)* (1991), de Alek Keshishian, a artista que já tinha tentado emplacar no cinema com filmes como *Desperately Seeking Susan* (1985), de Susan Seidelman, e *Who's That Girl* (1987), de James Foley, tendo sido indicada quinze vezes ao paródico prêmio Framboesa de Ouro, mostra os bastidores da sua turnê *Blonde Ambition* (1990) e trata de temas até então considerados tabus na sociedade.

que, após contato com uma agenciadora, seus pais a levassem para a cidade de Nova Iorque, onde começou a fazer aulas de canto, dança, teatro e alguns testes, como o que a levou ao *casting* do *Novo Clube do Mickey* (1989 - 1996)¹⁵⁹, programa de televisão surgido em 1955 sendo produzido pela Walt Disney Productions¹⁶⁰ e exibido especialmente pela rede ABC assim como pelo Disney Channel. Após a sua saída da televisão, Britney retornou à cidade onde cresceu, onde teria vivido a “vida normal” de uma adolescente estadunidense no *high school*, embora ainda sonhadora com o mundo da música, numa trajetória “marcada por esforço e disciplina, ainda quando era uma criança e sonhava em ser dançarina e cantora, e pela conquista do sucesso na adolescência” (DAROS, 2016, p. 2).

Em 1997 Britney Spears retornava à Nova Iorque, dessa vez em função de um contrato que havia conseguido com uma gravadora para o lançamento do seu primeiro álbum, lançado mundialmente com sucesso de vendas em 1999 sob o título *...Baby One More Time*¹⁶¹. Em 2000, no ano seguinte ao lançamento do seu primeiro álbum, a cantora já lançava o seu segundo álbum, *Oops!... I Did It Again*, se consagrando como uma estrela *pop teen*. No filme de Stark podemos ver que no início de sua carreira Britney Spears fazia *shows* em determinado *shopping center* por onde, como quaisquer outros produtos dispostos nas vitrines, era vista por um potencial público consumidor que a cada dia crescia de tamanho e passava a frequentar o *shopping* para vê-la se apresentar.

¹⁵⁹ *The Mickey Mouse Club*, em sua versão original, se tratava de um programa de televisão direcionado ao público infantil. Misturando noticiário, esquetes, músicas e desenhos animados, ao longo da sua história a produção passou por uma série de reformatações. Desde o seu início o protagonismo de um *casting* infantil na sua apresentação já era a proposta - o que se manteve até a sua última versão que, originalmente intitulada de *The New Mickey Mouse Club*, tinha além de Britney Spears, que teria adentrado ao *casting* aos doze anos em 1993, figuras como Christina Aguilera e Justin Timberlake. Ambos se tornaram artistas da música e de grande popularidade nos anos 2000. Para além de tudo, séries de televisão como o *Clube do Mickey* eram realizadas pela Walt Disney Productions para ajudar a financiar e promover o parque temático da Disneylândia, em Orlando.

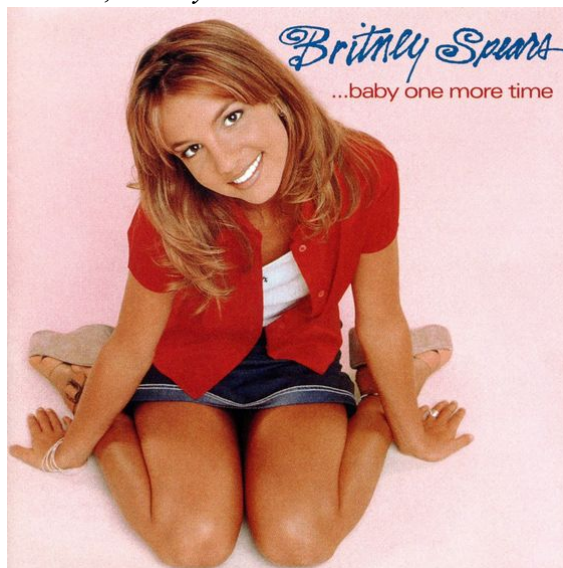
¹⁶⁰ Com os contos de fadas adaptados para animação, a empresa de Walter Elias Disney já popularizava mundialmente as dramáticas e românticas histórias que envolviam madrastas, bruxas, castelos, princesas e príncipes. Muitas eram as crianças que se espelhavam nas narrativas dessas histórias. Com o passar do tempo a Walt Disney Productions passou a alçar para o estelato não mais apenas os seus personagens fictícios mas pessoas reais que protagonizaram filmes e especialmente diversas séries de televisão, quando criança ou na adolescência, e que ao crescer puderam desenvolver suas imagens de modo que ainda hoje muitas se mantêm na mídia, como é o caso de Britney Spears, a nossa “princesa pós moderna”, um pouco à frente do que foi a princesa Diana.

¹⁶¹ Nos anos 1990, numa época em que imperava na indústria musical os formatos das *GirlBands*, como Spice Girls e Destiny Child, e sobretudo das *BoyBands*, como os Backstreet Boys e 'NSync, onde existiam poucas representantes solo femininas na música *mainstream* mundial, como Madonna, Cher e Whitney Houston, a jovem e loira Britney Spears surgia para o mundo com uma nova sonoridade e atitude *pop*. Seu primeiro videoclipe, no qual já se pode observar uma relativa conotação sexual, já anunciava ser, a artista, representante de uma geração de adolescentes femininas que viviam a crise de não serem ainda consideradas mulheres, embora também já não fossem crianças - o que pôde ser visto de maneira mais explícita na faixa *I'm Not a Girl, Not Yet a Woman* do seu terceiro álbum *Britney* (2001), que junto à *Overprotected* fizeram parte da trilha sonora do filme *Crossroads - Amigas para sempre* (2002), dirigido por Tamra Davis para a MTV Filmes, no qual Britney é uma das protagonistas interpretando a jovem Lucy .

Já famosa, Britney passou a fazer diversas aparições na MTV¹⁶², lançava videoclipes de sucesso, ditava moda e acumulava um número expressivo e emergente de jovens fãs, assim como assinava contratos com marcas como a Pepsi e a Polaroid, para as quais fazia propagandas naquele momento. Assim se desenhava o “efeito Britney Spears”¹⁶³ num processo em que a indústria da música já vinha sendo desenvolvida a partir do mercado jovem surgido após a segunda guerra mundial, uma vez que este público que, trabalhando ou ganhando mesada, sem muitas responsabilidades, poderia gastar o seu dinheiro com atividades de lazer, se tornando o ponto central para construção das estrelas nas últimas décadas.

De acordo com Marshall (2006, p. 208), a indústria da música vê o ídolo *teen* como um movimento de transição do mercado de brinquedos, onde as crianças são o público-alvo, para o mercado adolescente. Eles são ícones responsáveis por preparar os novos consumidores do mercado. Ainda segundo o autor, o ídolo adolescente nunca parece autônomo: ele permanece infantil e dependente, mesmo depois de crescer. Para isso, a imagem do ídolo *teen* é igualmente controlada e trabalhada pelos intermediários culturais para reforçar a sua independência limitada. (DAROS, 2016, p. 5)

FIGURA 7 — Britney Spears, ainda adolescente, em uma das capas do seu primeiro álbum, *...Baby One More Time*.



Fonte: Pinterest¹⁶⁴

¹⁶² Tendo surgido na década de 1980, fenômeno entre os adolescentes dos anos 1990 e 2000, a Music Television, ou MTV, com sua linguagem jovem e descolada, foi uma emissora muito importante no sentido da divulgação e lançamento de artistas da música que com seus videoclipes marcaram eras. Muitos apontam que com o formato dos seus programas, apresentados por seus famosos VJ's, a MTV terminou por criar um modelo/protótipo precursor do que mais tarde se tornaria referência para diversos canais do Youtube, assim como para o fenômeno dos *youtubers*. Sobre a história da MTV brasileira, sugiro o vídeo (2018) disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yOIOUsDh3LM>>. Acesso em 22 de junho de 2021

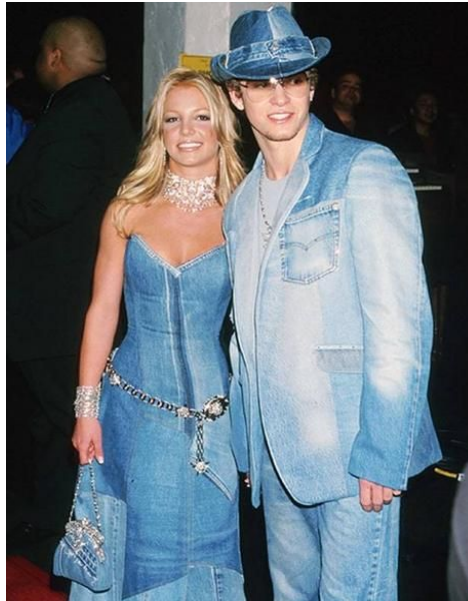
¹⁶³ O chamado “Efeito Britney Spears” refere-se ao modo como a artista se tornou um modelo para a sua geração na época, além da maneira como o seu fenômeno ditou tendência para o que viria a se tornar a imagem e a sonoridade da música *pop mainstream* mundial. Em seu canal no Youtube, Anderson Vieira (2020) analisa esse efeito. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1h-8dclgqUc>>. Acesso em 22 de junho de 2021.

¹⁶⁴ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/1143773636583666370/>>. Acesso em 23 de junho de 2021.

Vivendo o que parecia ser o auge de sua popularidade, a cantora passou a ser constantemente criticada sobre seu jeito “meigo, *sexy* e juvenil”, não tendo sido poucas as situações em que a jovem Britney sofria com determinadas posturas machistas e misóginas de diversos jornalistas, e da mídia de modo geral, que transformou até mesmo a sua virgindade em pauta pública, especialmente quando namorou o também astro *pop* Justin Timberlake¹⁶⁵ em 2002.

Além do canto, Spears teve o seu comportamento diversas vezes dirigido por agentes comerciais, para construir a imagem mais próxima do ideal. Ser cantora adolescente em um país tão abotoado de valores cristãos como eram os Estados Unidos, significou para Britney que ela teria data e lugar para informar à imprensa que não era mais virgem, por exemplo. O comunicado foi divulgado em 2003, quando ela completou 21 anos (por idade no país), em uma entrevista à revista *W*. Na época, parte da mídia julgou Britney como pecadora, por ter suas primeiras relações sexuais antes de casar. Como resultado, há a ruptura de Britney como o ídolo teen exemplar. Também observa-se a postura machista da imprensa, ao isentar Justin Timberlake, o ex-namorado de Spears, de qualquer conotação negativa, como pecador. (DAROS, 2016, p. 5 - 6)

FIGURA 8 — Casal do *pop* 2000 's: Britney Spears e Justin Timberlake, ambos em *looks total jeans*, fazendo história no tapete vermelho do American Music Awards.



Fonte: Pinterest¹⁶⁶

¹⁶⁵ Representando o tipo perfeito de “casal americano”, Britney Spears e Justin Timberlake, que já se conheciam desde a infância nos bastidores do *Novo Clube do Mickey*, estiveram nos tablóides durante todo o período em que namoraram e até mesmo depois do término, quando houveram rumores de que Britney teria traído Justin que muito se aproveitou da situação endossando o que se dizia a respeito do término com o lançamento do videoclipe da música *Cry me A River* (2002), em que lamenta ter sido traído, onde Britney é mencionada e culpada a partir da participação de uma sócia. Há esta altura, até mesmo a primeira dama do estado de Maryland já se pronunciava dizendo que se pudesse atiraria em Britney Spears pelo mal exemplo que teoricamente dava para as jovens garotas que a acompanhavam. Recentemente, após o lançamento do documentário que aqui utilizo como referência, Justin Timberlake se pronunciou em seu perfil no Twitter pedindo desculpas pelo modo como foi conivente e se beneficiou com toda a misoginia que Britney sofreu no sentido do relacionamento que viveram.

¹⁶⁶ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/651122058625870167/>>. Acesso em 23 de junho de 2021.

Em 2004, após surpreender a todos com um casamento relâmpago com um amigo de infância em Las Vegas¹⁶⁷, Britney casava-se novamente, dessa vez com Kevin Federline¹⁶⁸, um dos dançarinos da turnê realizada em apoio ao seu quarto álbum, *In The Zone* (2003). Com Kevin, Britney posteriormente teria dois filhos.

Numa época em que uma foto “comprometedora” de Britney Spears chegava a valer em média um milhão de dólares e a sua vida privada passava a interessar ainda mais que as suas produções musicais¹⁶⁹, tendo o interesse dos *paparazzis* por ela crescido expressivamente, a artista *pop* que, como dito por um fotógrafo no documentário de Stark (2021), parecia até então gostar da sua relação com os *paparazzis*, passou a ser perseguida pelos profissionais que, munidos de câmeras nas mãos, a assediavam e fotografavam cada passo que dava. No episódio em que foi fotografada dirigindo com o seu primeiro filho, ainda bebê, no colo, ou quando foi flagrada tropeçando com o mesmo¹⁷⁰, Britney Spears mais uma vez estampava capas de jornais e das revistas de fofoca, sendo apontada como uma péssima mãe.

Dois meses após o nascimento do seu segundo filho, em 2006, Britney Spears divorciava-se de Kevin Federline, seu então esposo, solicitando a guarda integral de seus filhos. Neste momento de crise, em vistas do interesse do grande público em saber mais sobre a cantora, ela se viu ainda mais exposta na mídia de tal modo que segundo o então diretor de fotografia da revista *Us Weekly*, o “mais fascinante para o público foi o desequilíbrio dela. Foi fascinante não só para os fãs típicos, mas para todo mundo” (STAIN in STARK, 2021).

Era neste momento em que, exausta, Britney parecia deixar de tentar expor uma imagem diferente da que a mídia construía a seu respeito, juntando-se às celebridades Paris

¹⁶⁷ Com o seu considerado “casamento relâmpago”, o nome de Britney entrava no *ranking* dos casamentos mais rápidos do mundo. A união oficial com o seu amigo de infância Jason Alexander, que até a sua anulação durou cerca de cinquenta e cinco horas, teria ocorrido num contexto posterior a uma noite de festa em Las Vegas.

¹⁶⁸ Em 2005, um ano após o casamento, Britney e Kevin estreavam na televisão midiaticando o relacionamento nos cinco episódios do *reality show Britney & Kevin: Chaotic*, de Anthony E. Zuiker, exibido pelo canal de TV UPN, homônimo ao EP de três músicas que lançaram no mesmo ano contendo a faixa *Monalisa*, que Britney em 2004 havia anunciado, sem autorização da sua gravadora, estar no álbum nunca lançado *Original Doll*. Para saber mais sobre a conturbada relação de Britney Spears com Kevin Federline sugiro conferir o vídeo (2020) disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cc0qyh0R-wI>>. Acesso em 22 de junho de 2021. Para mais informações sobre o suposto álbum *Original Doll*, sugiro o vídeo (2018) disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ws3eJs0rgvM>>. Acesso em 22 de junho de 2021.

¹⁶⁹ “O site Yahoo! informa que Britney foi a pessoa mais procurada entre os anos de 2001, 2002, 2003, 2005, 2006, 2007 e 2008 em seu sistema de pesquisa. Vale observar que de 2005 até meados de 2007, a cantora não promoveu nenhum grande lançamento musical. Mesmo assim, seguiu sendo o nome mais procurado pelos internautas” (DAROS, 2016, p. 8).

¹⁷⁰ Em *Framing Britney Spears - A vida de uma estrela* (2021) consta o registro de uma entrevista em que, questionada sobre as ocasiões, a artista pontuou que o medo da perseguição e do assédio dos *paparazzis* em torno do seu filho a assustava, enquanto mãe que queria apenas protegê-lo. Nessa mesma entrevista Britney chora falando do seu desejo de que os fotógrafos parassem de a perseguir.

Hilton¹⁷¹ e Lindsay Lohan¹⁷², parecendo encenar alguma sequência do filme *Mean Girls* (2004), de Mark Waters, buscando diversão em festas e saídas que rendiam perseguições ainda mais assustadoras de um exército de fotógrafos que as assediavam enquanto em muitas ocasiões, com expressões de medo e perturbação em seu rosto, Britney os pedia para que parassem de a perseguir e que desligassem as câmeras.

FIGURA 9 — Da esquerda para a direita, as “baladeiras”, Lindsay Lohan, Britney Spears e Paris Hilton, saindo de uma festa em 2006.



Fonte: Pinterest¹⁷³

O declínio da carreira de Britney se acentuava em 2007 a partir dos ataques que sofreu, especialmente quando foi flagrada sem roupas íntimas por baixo de trajes de passeio, embriagada, e quando raspou a cabeça num aparente sinal de surto e desistência dessa luta desleal contra a mídia sensacionalista. Aqui, as expectativas de uma sociedade frustrada com a “melhor representante do sonho estadunidense”, consumia de maneira voraz os tropeços

¹⁷¹ Um exemplo de celebridade atribuída, “famosa por ser famosa”, a loira Paris Hilton, herdeira bisneta do fundador da rede de hotéis Hilton, “party girl”, conhecida pela sua rebeldia e constante presença em grandes festas, considerada como a primeira influenciadora digital do mundo, a partir do lançamento do documentário *This is Paris* (2020), de Alexandra Dean, fala da sua trajetória de vida apresentando-se enquanto uma mulher madura, empresária, contando da sua relação com a fama e os *paparazzis*, e revelando que a *it girl* que conhecemos nos anos 2000 não passava de uma personagem. Em sua trajetória midiática, Paris Hilton já chegou a lançar um álbum, *Paris* (2006), e *singles* como *Good Time* (2013) e *Come Alive* (2014).

¹⁷² Em entrevista em 2018, Paris, que era constantemente fotografada com Britney em saídas de festas, contou que a ocasião em que Lindsay Lohan foi vista junto com elas na verdade se tratou de uma “confusão” em que, na saída de um evento, Lindsay apenas entrou em seu carro sem isso ter sido combinado anteriormente. Para saber mais sobre a história e o processo de ascensão da ex Disney, “menina malvada”, “garota problema”, Lindsay Lohan, ao *status* de celebridade da mídia, sugiro conferir a um vídeo do canal do Anderson Vieira (2020), disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BDIrRkVty9s>>. Acesso em 22 de junho de 2021.

¹⁷³ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/47780446034563186/>>. Acesso em 23 de junho de 2021.

causados pelo próprio desejo de se estar cada vez mais perto da estrela “quase perfeita” que era a Britney Spears.

Em relação ao desmoronamento da filha, Lynne [sua mãe] questiona de modo ingênuo – assim como público e mídia fizeram: “Era Britney, e ela estava raspando seu lindo cabelo. Tudo em que consegui pensar foi: Como pode ser? Ela costumava ser a menininha mais feliz do mundo”. (DAROS, 2016, p. 8)

Ainda em 2007, com o andamento do processo que enfrentava contra Kevin, seu ex esposo, em que perderia a guarda dos seus filhos, Britney surtava contra os *paparazzis* que incansavelmente continuavam a persegui-la. As fotografias em que aparecia de cabeça raspada, com expressão raivosa no rosto, encarando as câmeras e golpeando com um guarda chuvas o carro de um dos fotógrafos, rapidamente ganharam as capas das revistas, fortalecendo a ideia de que a artista estava descontrolada. Neste contexto, Britney fazia passagens por clínicas de reabilitação, demitia o empresário, se afastava de familiares e virava chacota frequente nos programas de televisão, especialmente após a sua performance artística no VMA daquele mesmo ano, quando apresentava *Gimme More*, primeiro *single* do seu então futuro álbum, *Blackout* (2007). Na apresentação, a artista não se mostrava nada bem¹⁷⁴.

Já tendo perdido o direito de visitar os seus filhos, sendo considerada incapaz, Britney, contra a sua vontade, se viu em 2008 sob a tutela do pai, Jamie Spears, após solicitação do mesmo¹⁷⁵.

São muitas as passagens, no documentário de Samantha Stark, em que alguns dos entrevistados falam da relação de Britney com o pai. Ausente durante um bom período na adolescência da filha, o pai da família Spears, acusado por muitos de apenas se preocupar com os aspectos financeiros da artista, agora sendo o seu tutor, era o principal responsável não só

¹⁷⁴ O tão esperado retorno de Britney aos palcos, numa performance artística no VMA, tornou-se mais um momento emblemático em sua carreira. A artista, que antes impressionava não só pelo carisma mas pelas habilidades na dança, na ocasião se mostra bastante fragilizada, movimentando-se de maneira imprecisa e aparentemente sem ânimo, enquanto fazia mímica labial e sorria, exibindo o seu corpo que, neste momento, já não era mais o mesmo de antes. A mídia mais uma vez não “perdoava” a cantora. Existem rumores de que Britney sofreu muito após rever a sua performance posteriormente, em vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0IDSW-qh3uU>> . Acesso em 22 de junho de 2021.

¹⁷⁵ “Após a última internação, a Suprema Corte de Los Angeles deixou Britney Spears sob a tutela do pai, Jamie Spears. Meses depois, o empresário Larry Rudolph, responsável pelo estrelato da cantora, voltou a administrar a carreira da artista. A situação em que a cantora se encontra só comprova a tese de Marshall (2006, p. 208), ao concluir que o ídolo *teen* é trabalhado de tal modo no começo da carreira, que, mesmo ao virar adulto, parece ser incapaz de conquistar a independência plena” (DAROS, 2016, p. 9).

pela carreira e finanças como da própria vida de Britney¹⁷⁶, além de ganhar um salário significativo e ter despesas de advogado, por exemplo, pagos pela mesma.

Pelos autos, os tutores controlam quem visita Britney e contratam segurança vinte e quatro horas por dia. Eles têm acesso ao prontuário e conversam com os médicos. Podem controlar a casa dela e cancelar cartões de crédito. Podem negociar álbuns, turnês e entrevistas e estão envolvidos com as finanças dela. Especula-se que Britney teria aceitado a tutela porque tinha medo de não ver os filhos.
(LIZ DAY in STARK, 2021)

Pouco tempo depois de perder determinados direitos civis enquanto pessoa física, entre os anos de 2008 e 2009 Britney retornava aos trabalhos. O retorno ao estrelato, se dava a partir do lançamento de novos álbuns musicais — *Circus* (2008), *Femme Fatale* (2011), *Britney Jean* (2013) e *Glory* (2016) —, participação em programas de televisão, e assumindo uma residência em Las Vegas que duraria cerca de quatro anos (2013 - 2017). Apesar de tudo, Jamie Spears parecia então ter devolvido para o mundo a doce Britney que tínhamos conhecido no final dos anos 1990.

Recentemente, mais distantes dos holofotes da grande mídia, após cancelar oficialmente em 2019 uma nova residência que ocorreria em Las Vegas sob o título *Domination*, já estando há algum tempo sem anunciar um novo lançamento, tendo passado mais uma vez por uma clínica de reabilitação, Britney passou a utilizar as redes sociais, por onde a relação das celebridades com o público tem conseguido ser mais direta sem a intermediação dos tablóides, para nos mostrar os aspectos de sua vida que deseja tornar públicos. Através de suas postagens no Instagram, pudemos corrigir a imagem que talvez tivéssemos em torno da relação de Britney com os filhos, que hoje ela consegue ter mais perto, assim como com a sua própria vida. Pelo assunto tutela, que em 2020 já completava doze anos, nunca ter sido mencionado oficialmente em sua rede social, além de alguns indícios de que especialmente a sua última internação numa clínica não havia sido consentida pela mesma, muitos fãs passaram a acreditar e defender existir, em muitas de suas postagens, mensagens subliminares de pedido de ajuda a esse respeito. Após a divulgação de um *podcast* produzido por fãs da artista que se dispuseram a analisar as postagens de Britney Spears no Instagram, o mundo conheceu a *hashtag* #FreeBritney, que se tornou um movimento pela libertação de Britney Spears da tutela do pai.

¹⁷⁶ No primeiro ano da tutela a equipe da Britney teria cedido o acesso da MTV para filmar o documentário *Britney: for the Record* (2009). Na produção dirigida por Phil Griffin, em que promete-se responder “todas as perguntas” em torno da artista, onde Britney pretendia mostrar para o mundo uma versão de si diferente das que vinham sendo construídas através dos tablóides, podemos observar os bastidores da produção e gravação do videoclipe para o *single* *Womanizer* e do *single* homônimo ao álbum *Circus* (2008), em que ambos entrariam. No filme podemos acompanhar ainda algumas perseguições dos *paparazzis* em torno de Britney, algumas cenas da relação entre Britney e Jamie naquele período, além de uma série de depoimentos onde, em um deles, a cantora se diz triste pela sua situação de falta de liberdade nos mais diversos aspectos.

Neste contexto, se faz interessante comentar o comportamento dos fãs da cantora que, parece de fato, ter criado uma legião de religiosos seguidores que a defendem, tanto quanto fazem os cristãos em relação à imagem de Jesus Cristo.

O fato é que de teoria da conspiração de um bando de fãs enlouquecidos pelo “sumiço” de sua ídola, que supostamente deixava em suas redes sociais mensagens subliminares pedindo ajuda, o *#FreeBritney* se tornou um fenômeno que fez com que a artista que se manteve silenciosa sobre a questão até 2020, já podendo contratar pessoalmente o seu próprio advogado, cobrasse, num longo processo judicial, o fim da sua tutela.

Em junho de 2021, um dia após a publicação de uma matéria do The New York Times, onde alguns documentos oficiais do caso eram analisados¹⁷⁷, Britney depôs, pela primeira vez, numa sessão de julgamento a respeito de sua tutela. No depoimento de cerca de vinte e quatro minutos, Britney falou abertamente sobre os abusos que vinha sofrendo durante todo o período de vigência dessa ordem judicial, na qual, segundo a mesma, era dopada e obrigada a trabalhar. Em sua fala a artista ainda pontuou a isenção da sua família na maneira abusiva como o seu pai, Jamie Spears, conduzia a sua vida¹⁷⁸.

Com forte apoio da mídia pelo movimento *#FreeBritney*, assim como de diversas celebridades que se posicionaram publicamente a favor da cantora¹⁷⁹, além dos milhares de fãs espalhados pelo mundo, ainda em 2021 Britney Spears venceu o processo judicial pelo fim da sua tutela. Mas, embora tenhamos conquistado um final feliz para esta narrativa digna dos dramáticos contos de fada da Disney, vale refletir sobre o modo como a “princesinha do *pop*”

¹⁷⁷ Enquanto escrevia este tópico desta dissertação, o caso Britney vinha se desenrolando. Em 22 de junho de 2021 o jornal The New York Times divulgou algumas novas informações obtidas a partir do acesso a determinados documentos, até então confidenciais. Segundo a publicação, Britney já vinha solicitando a remoção da tutela desde pelo menos o ano de 2014. Na lista de abusos sofridos neste período de tutela e devidamente denunciados nestes documentos, constam a internação compulsória que teria sofrido em 2019, após ter criticado algo nos ensaios da nova turnê que assumiria em Vegas, e o modo obsessivo como o seu pai geria a sua vida, controlando até mesmo quem podia ser seu amigo e as suas finanças. Ainda segundo a publicação do jornal nesses documentos Britney teria se manifestado dizendo que "a tutela se tornou uma ferramenta opressora e de controle sobre ela" e que "Ela está 'cansada de ser explorada' e disse que é ela quem trabalha e ganha dinheiro, mas todos ao seu redor estão em sua folha de pagamento". Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2021/06/22/britney-spears-diz-que-foi-internada-a-forca-obrigada-a-trabalhar-doente-e-vivia-com-medo.ghtml>>. Acesso de 23 de junho de 2021.

¹⁷⁸ Em seu canal no Youtube, Gabriel Mahalem postou um vídeo (2021) em que faz um resumo das principais falas de Britney Spears neste depoimento. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=J72s7xPajCs>>. Acesso em 24 de junho de 2021.

¹⁷⁹ Foram muitas, com certeza, as celebridades que se posicionaram nas mídias em defesa da liberdade de Britney Spears. Mas uma em especial chama atenção. Após o depoimento feito por Britney, em que denuncia alguns dos abusos sofridos dentro da tutela, Justin Timberlake se pronunciou em seu perfil no Twitter, como já teria feito anteriormente após o lançamento do documentário *Framing Britney Spears - A vida de uma estrela* (2021), dessa vez em apoio à liberdade da cantora. Disponível em: <https://portalpopline.com.br/justin-timberlake-revela-apoio-a-britney-spears-apos-depoimento-da-cantora/amp/?_twitter_impression=true>. Acesso em 24 de junho de 2021.

viveu, durante tantos anos, aprisionada no castelo que construiu, através da fama, lutando contra o “dragão” que a “protegia” e controlava.

A espetacularizada vida de Britney Spears nos anos 2000, que ainda hoje continua sendo capaz de despertar curiosidade e desejo em um grande número de fãs, talvez possa ser muito bem analisada também a partir de suas produções musicais, se considerarmos cada uma como um registro de determinado contexto vivido por esta¹⁸⁰.

Como podemos observar a partir dos registros sobre a vida da cantora, podemos concordar com Rojek (2008, p. 87) de que “as celebridades adquirem tanto um *status* honorífico e riqueza que sua queda se torna um assunto de especulação pública e, ocasionalmente, é até desejada”. Dessa maneira, “contraditoriamente, em uma época marcada pelo assédio *paparazzi* e pelos escândalos de tablóide, a promoção de uma imagem negativa é [muitas vezes] igualmente desejável quando se trata de manter a exaltação midiática de um ícone” (MARKENDORF, 2010, p. 328).

Dialogando à narrativa aqui exposta, especialmente sobre a cantora Britney Spears, com os escritos de Antoine Lilti, concordamos que:

Quanto mais célebre é uma estrela, mais seus fãs se convencem facilmente de que mantém com ela uma relação íntima e única. Essa estranheza explica-se pelos laços que a publicidade cria com os mecanismos de individualização, encorajados e, ao mesmo tempo, negados por ela: o indivíduo descobre-se singular no momento que se funde a um público. É o motor paradoxal da cultura de massas. Mas ela deve-se também à inversão entre o público e o privado, operada pela cultura da celebridade. Aquilo que uma pessoa possui de mais privado, de mais íntimo, é submetido à curiosidade do público. A própria dinâmica de sua celebridade emancipa-se dos fatos que, originalmente, revelaram-na e a expõe como indivíduo singular, falível, frágil. Trata-se de um dos motores profundos da curiosidade provocada pelas estrelas, mas também da empatia que elas suscitam. Uma figura pública é grande por sua celebridade e, ao mesmo tempo, semelhante ao mais comum dos mortais, por suas fraquezas e baixeiras. (LILTI, 2018, p. 21)

Considerando que “as celebridades ostentam aquilo que uma determinada sociedade, num determinado momento, valoriza [ou não]” (FRANÇA, 2014, p. 25), ao longo da história perceberemos os rumos que este estatuto tem tomado, assim como as suas respectivas relações com o mundo social.

3.2 NASCEM AS ESTRELAS

Como bem sinaliza Chris Rojek (2018, p. 11), em seu texto, “embora qualidades divinas sejam com frequência atribuídas a celebridades, o significado moderno do termo *celebridade*, a bem dizer, deriva da queda dos deuses e da ascensão de governos democráticos

¹⁸⁰ Em seu canal no Youtube, Spartakus Santiago publicou um vídeo (2021) em que analisa algumas músicas onde, segundo o mesmo, Britney já pautava algumas de suas angústias e toda a sua busca por liberdade. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pmV1H7zEuEU>>. Acesso em 22 de junho de 2021.

e sociedades seculares”. À esta sentença, Lilti (2008, p. 166) talvez completaria ressaltando que “a própria palavra [celebridade] não é totalmente nova, nesses meados do século XVIII, mas somente então ela começa a assumir o sentido que conhecemos”.

Embora as “figuras célebres”, pessoas que por algum motivo eram conhecidas por um público, já pudessem ser encontradas desde a antiguidade, onde talvez Cleópatra seja um ótimo exemplo, convencionou-se atribuir o surgimento do estatuto da celebridade ao período da modernidade, a entendendo, em primeiro lugar, a partir das profundas transformações (urbanização, industrialização, novas configuração de trabalhos, afirmação da racionalidade...) que afetaram especialmente as sociedades europeias ocidentais entre meados do século XVIII e início do século XX. Partindo da premissa de que “a celebridade só se torna um fenômeno na era do homem comum”, indicando nos estudos uma maior concentração sobre as celebridades de tipo adquirida e atribuída, Rojek nos conta que:

Há dois séculos e meio a celebridade conferida era predominante. As pessoas viviam numa sociedade relativamente fixa de monarcas, lordes e damas. A sociedade cortesã na França pré-revolucionária era um *monde* no qual as linhagens de sangue eram sem dúvida alguma a origem do poder social e da fama. Claro, essa sociedade não excluía a celebridade adquirida. A fama internacional adquirida por Dante, Michelangelo, Leonardo da Vinci e Shakespeare não era uma questão de nascimento, mas de realização. Nem a celebridade adquirida se limitava às artes. Financistas, mercadores, inventores e outros homens que se fizeram sozinhos também experimentaram a mobilidade ascendente, e desafiaram as fronteiras do privilégio e do prestígio tradicionais. Entretanto, dentro do Ancien Régime, eles sempre estiveram sob fortes pressões para se conformarem com os procedimentos e as convenções estabelecidos e determinados pela corte. (ROJEK, 2008, p. 31-32)

Do contexto apresentado por Rojek, podemos refletir sobre a égide espetacular que vivia a corte francesa pré revolução¹⁸¹, ressaltando aqui a figura de Maria Antonieta¹⁸², que neste período, como apresentado no filme homônimo dirigido por Sofia Coppola (2006), teve uma vida luxuosa que cada vez mais atraiu a atenção do povo francês, sendo até mesmo considerada um grande ícone de moda da época¹⁸³.

¹⁸¹ Ligada aos ideais iluministas, tendo como lema “Liberdade, Igualdade e Fraternidade”, sendo considerada um marco importante enquanto divisor entre a idade moderna e o atual período contemporâneo, a revolução francesa, ocorrida ao final do século XVIII, quando uma crise agrária na França, em contrapartida à vida luxuosa da corte do rei Luís XVI, fez a população francesa (girondinos, jacobinos, camponeses e *Sans Culottes*) se rebelar contra a alta nobreza, decapitando Luís XVI e Maria Antonieta, sua rainha, derrubando o modelo de monarquia absolutista, e após alguns golpes de estado, tornando-se um império sob representação de Napoleão Bonaparte.

¹⁸² No item *Vítima da Moda?* no sexto capítulo do livro *A Invenção da Celebridade* (2018), de Antoine Lilti, que aqui muito estou a utilizar enquanto referência, a influência de Maria Antonieta, mulher célebre, então rainha da França no século XVIII, é mostrada por uma perspectiva de análise das mudanças que a espetacularização de suas ações provocou sobre a representação da corte francesa, sobretudo ao nível político e social, onde a já mencionada revolução se desenhava.

¹⁸³ “No século XVIII, a moda se tornou um marco mais proeminente de capital cultural. Ao se tornar mais proeminente, ela se tornou também mais diferenciada, visto que os indivíduos começam a competir mais intensamente entre si para impressionar os outros com impacto estético e cultura corporal. A aparência

FIGURA 10 — Maria Antonieta ainda em juventude.



Fonte: Pinterest¹⁸⁴

Como também podemos observar no filme de Coppola,

As sociedades urbanas do Antigo Regime eram regidas pela exigência de representação. O exercício do poder necessitava de espetáculos e rituais, de encenações complexas, desde as entradas reais às festas da corte. A cultura aristocrática, ainda hegemônica, supunha que o valor de um indivíduo fosse indissociável de seu estatuto público: o homem honrado, assim como o cortesão, tinha consciência de desempenhar um papel, de encarnar um estatuto, e ninguém teria sonhado em opor à sua aparência pública uma realidade interior, mais verdadeira e mais autêntica. (LILTI, 2018, p. 45)

Refletindo sobre a relação do jogo social como uma metáfora teatral, onde a vida seria “uma representação, um espetáculo permanente em que cada um deve figurar segundo o lugar que lhe foi atribuído”, sugiro um diálogo entre Lilti e Erving Goffman, que, em *A Representação do Eu na Vida Cotidiana* (2002), trata sobre as nossas performances sociais e o modo como a nossa vida está posta enquanto um “espaço teatral”, no qual, enquanto atores sociais, nos relacionamos com determinados públicos ao mesmo tempo em que somos também parte constituinte do público dos demais atores deste jogo cênico.

Quando um indivíduo desempenha um papel, implicitamente solicita de seus observadores que levem a sério a impressão sustentada perante eles. Pede-lhes para acreditarem que o personagem que vêem no momento possui atributos que aparenta

bem-vestida tornou-se um dos aspectos mais importantes da estratégia da vida, visto que comunicava imediatamente uma fachada de valores e aspirações de estilo de vida coerentes” (ROJEK, 2008, p. 117)

¹⁸⁴ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/682154674805222680/>>. Acesso em 06 de agosto de 2021.

possuir, que o papel que representa terá consequências implicitamente pretendidas por ele e que, de um modo geral, as coisas são o que parecem ser. (GOFFMAN, 2002, p. 25)

Ainda sobre o advento das celebridades (adquiridas e atribuídas), no contexto da modernidade, pensando o fazer teatral agora de maneira literalizada, podemos perceber que a expansão deste fazer artístico¹⁸⁵, assim como uma maior valorização de uma cultura de entretenimento nas emergentes metrópoles, à citar Paris e Londres, já era, em meados do século XVIII, capaz de produzir figuras de notória visibilidade e prestígio popular, onde:

Atores, cantores, dançarinos eram permanentemente produzidos sob o olhar do público e fundamentavam sua existência social nessas performances. Os mais expostos tornaram-se verdadeiras figuras públicas, até mesmo fora da sala de espetáculos: seu nome era conhecido; seu rosto, reproduzido; sua vida privada, um objeto de curiosidade. (LILTI, 2008, p. 47)

Dessa maneira:

O desenvolvimento do teatro na Inglaterra ilustra os processos centrais envolvidos na estetização do cotidiano. No início, o monopólio do gosto exercido pela Corte foi quebrado e as culturas do gosto multiplicaram-se com o crescimento da indústria, do comércio, das viagens e da crescente concentração urbana de populações. Com o tempo, as culturas do gosto expandiram-se de locais e nacionais para níveis globais. (ROJEK, 2008, p. 126)

Neste contexto, as próprias transformações nos usos do termo “vedete”, como apontado por Lilti, nos revela algumas mudanças importantes no sentido das evoluções da economia do espetáculos em cidades como as já citadas Londres e Paris, além de Nápoles, Viena, Berlim e outras cidades europeias. Segundo o autor, o termo “vedete”, que inicialmente designava, em linguagem militar, “uma sentinela em posição elevada”, passou a ser utilizado no século XVIII para se referir às palavras impressas em grandes caracteres, em um cartaz. Mais tarde, por volta do início do século XIX, o termo ainda serviria para designar o artista mais importante de um espetáculo.

Dessa maneira, tendo se emancipado do modelo de espetáculo da corte, inteiramente produzido e controlado pelo poder, o teatro, a música e a dança tornaram-se parte dos hábitos culturais mais populares entre os mais diversificados públicos das grandes cidades urbanizadas. Os artistas então (atores, cantores e dançarinos), assim como a figura dos

¹⁸⁵ “As representações teatrais não estavam mais circunscritas aos espetáculos da Paixão, interpretados pelos fiéis do adro das igrejas, quando das festas religiosas, ou reservadas a uma pequena elite de cortesãos reunidos em volta do rei, mas tornavam-se a diversão urbana por excelência. Desde meados do século XVIII, em todas as grandes capitais europeias, e, cada vez mais, nas grandes cidades de província, as salas permanentes haviam se multiplicado. A ópera, a comédia, a ópera-cômica, mas também os espetáculos em feiras abertas atraíam um público denso e por vezes heterogêneo, composto por nobres, burgueses e mesmo por pessoas do povo, que se amontoavam, em Paris, no parterre da Comédie-Française. Na Europa do século XVIII, os espetáculos haviam se tornado um traço essencial da cultura urbana.” (LILTI, 2008, p. 45-46).

grandes pensadores iluministas, tornavam-se objetos de consumo e estabeleciam um mercado europeu para este tipo de consumo.

Esse momento em que a cultura de celebridades ganhava cada vez mais força, com o desenvolvimento de uma imprensa especializada em espetáculos e em anúncios culturais¹⁸⁶, a economia dos espetáculos passava também por grandes mudanças, não apenas no sentido de uma valorização desta mas numa expressiva diferença que já se colocava diante da relação entre os atores comuns e aqueles mais populares, vedetes, que, entre muitas outras vantagens, passavam a ter os seus salários cada vez mais distantes dos demais. Aqui a cultura impressa já acentuava também a separação entre as celebridades e os espectadores.

Para Rojek:

O surgimento da cultura da celebridade está, a bem dizer, intimamente ligado ao surgimento de uma economia monetária e ao aumento de populações concentradas em zonas urbano-industriais. Ela é em parte um produto do mundo do forasteiro, em que o indivíduo é arrancado da família e da comunidade e recolocado na cidade anônima, onde as relações sociais são muitas vezes fugazes, episódicas e instáveis. (ROJEK, 2008, p. 82)

Neste percurso, vale ressaltar também a importância da difusão imagética, típica da “era da reprodutibilidade técnica”, mais tarde explorada pelo advento do cinema e da fotografia, como um fator crucial para o desenvolvimento do estatuto da celebridade. Por este motivo, ainda que ao longo do século XVIII uma transformação na cultura imagética já estivesse em curso a partir das inovações técnicas que já vinham se desenvolvendo, assim como de determinadas mudanças sociais que tornavam possíveis a multiplicação de retratos de pessoas célebres que não eram da corte, como reflete Lilti:

Com frequência imagina-se que a celebridade moderna esteja ligada à reprodução maciça das imagens, característica do século XX. As novas tecnologias de produção e de reprodução da figura humana, a partir da fotografia, e sobretudo com o cinema e a televisão, teriam transformado a história da celebridade, para fazer da “visibilidade” a forma dominante da notoriedade. (LILTI, 2008, p. 88)

O fato é que as novas tecnologias surgidas a partir do século XVIII, teriam transformado de maneira considerável o universo midiático, assim como a nossa relação com as imagens, de modo que os retratos das grandes personalidades daquela época já passavam a estar disponíveis de maneira cada vez mais significativa para o grande público, diferente do período anterior ao século XVIII, onde os retratos de pessoas vivas eram encontrados de

¹⁸⁶ “Ao lado dos jornais eruditos e políticos que relatam as notícias diplomáticas e políticas, recenseiam as novidades científicas e literárias ou acolhem debates intelectuais, existem, no século XVIII, outros jornais, cada vez mais numerosos, muitos deles mais interessados na atualidade da alta sociedade e na cultural, no sentido amplo. Eles oferecem a seus leitores as notícias dos espetáculos e dos lançamentos literários, dos principais acontecimentos literários e políticos, mas também os *faits divers* mais notórios e, cada vez mais, anedotas sobre a vida, pública e privada, das pessoas célebres” (LILTI, 2008, p. 89)

maneira mais expressiva nos palácios¹⁸⁷. Lá os cortesãos podiam admirar as figuras da família real ou de outros membros da alta nobreza.

Nas igrejas e monastérios da Idade Média e nas cortes do final do século XVIII, a recepção coletiva de pinturas ocorria não simultaneamente, mas em múltiplos patamares e hierarquicamente mediada. Se isso mudou, expressa-se aí o conflito específico em que a pintura foi envolvida devido à reprodutibilidade técnica da imagem. (BENJAMIN, 2021, p. 87)

Durante esse processo de mudanças à primeira metade do século XIX, posterior ao período romântico, onde as primeiras celebridades adquiridas eram tidas como heróis e gênios dotados de virtuosidade, vimos o desenvolvimento inicial de um mundo cultural dominado pela publicidade e por uma indústria que fazia, nas grandes metrópoles, multiplicar os concertos públicos e os empreendimentos comerciais¹⁸⁸. Neste contexto, onde o termo “*star*”, do inglês, começava a ser utilizado para designar os e as grandes vedetes, podemos observar com atenção o crescimento de determinada cultura do entretenimento. Aqui, como já assinalado, o advento da fotografia¹⁸⁹, na segunda metade do século XIX, pode ser apresentado como um dos signos das transformações que fizeram a Europa ocidental e os Estados Unidos entrarem, especialmente no século seguinte, numa nova era da comunicação de massa¹⁹⁰, o que muito afetou o mundo das celebridades e/ou pessoas de grande visibilidade.

Em Lilti:

Desde a sua invenção, a fotografia assumiu uma dimensão industrial. Em 1868, Paris já contava com 365 estúdios fotográficos. A fotografia “cartão de visita” é um objeto paradoxal: difunde muito amplamente a imagem das celebridades, mas também torna mais fácil o acesso ao retrato para uma parte da burguesia urbana, que se precipita aos estúdios de fotografia. A imagem das celebridades é, ao mesmo tempo, multiplicada e banalizada, o que gera, desde muito cedo, críticas violentas, que atacam tanto a fotografia como forma de representação vulgar da realidade, rival

¹⁸⁷ Considero interessante resgatar a história do Museu do Louvre, na França, que, construído entre os séculos XII e XIII, inicialmente enquanto um castelo, posteriormente adquirindo a estrutura de um palácio, se manteve enquanto residência principal dos reis franceses entre o século XVI e o século XVII, quando o Palácio de Versalhes foi escolhido por Luís XIV como sua residência oficial. No século XVIII, num período posterior à revolução francesa, o Palácio do Louvre se tornava um espaço aberto para que o público pudesse ver objetos e artefatos que os remetesse à vida luxuosa que a alta nobreza levava às suas custas. Napoleão Bonaparte, uma notória pessoa célebre, homem de muitas glórias, quando então imperador francês, muito soube se utilizar deste espaço para a manutenção das suas conquistas no imaginário popular. No museu ele pôde expor objetos e artefatos fruto dos saqueamentos, que junto ao seu exército fazia nas regiões que dominava.

¹⁸⁸ Devemos refletir, com toda certeza, os efeitos políticos causados por essas mudanças em curso desde o século XVIII, no sentido da vida político-sócio-cultural na Europa, especialmente na França, que após a revolução chegou a tornar-se um império, sob o governo da notável figura de Napoleão Bonaparte.

¹⁸⁹ Técnica de criação de imagem desenvolvida num contexto contemporâneo à expansão da imprensa de massa, “a fotografia ‘cartão de visita’ foi colocada imediatamente a serviço da reprodução maciça da imagem das celebridades. Estas serviam de chamariz para os estúdios fotográficos, que as expunham nas vitrines, mas eram também um produto comercial, impresso e reproduzido maciçamente” (LILTI, 2018, p. 402).

¹⁹⁰ “A cultura de massa se desenvolveu em suas características originais a partir da década de 30, primeiramente nos Estados Unidos. Ela constitui para si uma temática coerente depois da Segunda Guerra Mundial no conjunto dos países ocidentais. A hipótese global que se segue deve ser inevitavelmente colocada: essa temática corresponde aos desenvolvimentos da sociedade americana, em primeiro lugar, e das sociedades ocidentais em seguida” (MORIN, 1997, p. 89).

indigna da arte, quanto o gosto pelos retratos, signos da vacuidade do público e do desejo de visibilidade das pessoas célebres. (LILTI, 2018, p. 404)

Completando, ainda de acordo com o autor:

A invenção da fotografia tem um impacto considerável no longo prazo, pois permitirá a reprodução em larga escala do rosto de pessoas célebres, proporcionando uma impressão de forte veracidade. Ela transforma a imagem das celebridades, garantindo a fidelidade entre as imagens de um indivíduo e seu modelo, ao passo que a profusão dos desenhos gravados conduziu, nos anos anteriores, à multiplicação de imagens por vezes absolutamente infieis. (LILTI, 2018, p. 406)

Por esta rota, sem a expectativa de datar com precisão uma virada que começava a surgir em meados do século XVIII, adentramos à cultura das celebridades que seria “um conjunto de práticas e, ao mesmo tempo, uma série de discursos, de lugares-comum, de argumentos” (LILTI, 2018, p. 410). Caminhando por este percurso histórico, o fenômeno das celebridades, que já no século XIX se via tomando uma nova dimensão, especialmente a partir da fotografia e do que mais tarde convencionou-se chamar de “cultura de massas¹⁹¹”, se expandiria ainda mais a partir do advento do cinema no século seguinte.

Ao nascer, no século XX, o cinema logo se mostrou uma formidável diversão popular e grandiosa usina de sonhos. A consagração de “estrelas”, “semideuses”, através do cinema, marcou um período de transição das celebridades dos palcos para as telas. Refletindo sobre possíveis causas para esse apogeu do *star system*¹⁹² através do cinema, segundo Lilti:

Evocando a magia provocada pelo rosto de Garbo, Roland Barthes fala “desse momento do cinema no qual a captura do rosto humano deixava as multidões na maior perturbação, no qual as pessoas perdiam-se literalmente em uma imagem humana como em uma porção mágica”. É tentador insistir na especificidade do cinema, nos planos fechados que tornam o rosto tão presente e produzem, como nunca antes, uma impressão da intimidade, ao passo que a estrela permanece distante, inacessível. (LILTI, 2018, p. 421)

Como observa Morin:

Desde que as estrelas inacessíveis e sublimes do cinema desceram à terra, desde que as cortes reais se transformaram em Triansons da cultura de massa. - isto é, desde o progresso propriamente dito da cultura de massa enquanto tal -, a vida dos olímpicos participa da vida quotidiana dos mortais, seus amores lendários participam do destino dos amores mortais; seus sentimentos são experimentados pela humanidade média. (MORIN, 1997, p. 106)

Diversão popular, o cinema, enquanto uma expressão artística, também já se tornava capaz de produzir reflexões inclusive sobre o *star system*, que ele mesmo era capaz de

¹⁹¹ “Cultura de massa, isto é, produzida segundo as normas maciças da fabricação industrial; propagada pelas técnicas de difusão maciça (que um estranho neologismo anglo-latino chama de *mass media*); destinando-se a uma massa social, isto é, um aglomerado gigantesco de indivíduos compreendidos, aquém e além das estruturas internas da sociedade (classes, família, etc.)” (MORIN, 1997, p. 14).

¹⁹² Forma encontrada para analisar a lógica de transformação de indivíduos em celebridades na cultura contemporânea, especialmente nos tempos dourados do cinema, o *star system* é uma Instituição própria do capitalismo. “Suas características internas são idênticas à do capitalismo industrial, comercial e financeiro. Em primeiro lugar, o *star system* é fabricação” (MORIN, 1989, p. 75).

promover e alimentar. Pelo menos desde *Crepúsculo dos Deuses* (1950), de Billy Wilder, à *Celebrity* (1998), de Woody Allen, passando por *Cantando na Chuva* (1952), de Gene Kelly e Stanley Donen, *Um Rosto na Multidão* (1957), de Elia Kazan, e *La Dolce Vita* (1960), de Federico Fellini, os bastidores das celebridades já vem sendo explorados em narrativas ficcionais, nas telas, assim como a própria evolução da cultura midiática e do cinema enquanto linguagem. A partir da década de 1960 os processos de reflexões críticas sobre determinados efeitos do cinema na esfera sócio-cultural começaram a ser cada vez mais debatidos por autores como o aqui já referenciado, Guy Debord. Ao final desta mesma década, Andy Warhol já enunciava sua famosa frase sobre os 15 minutos de fama prometidos a cada um.

Mas aqui se tratando especificamente sobre as primeiras figuras femininas enquanto estrelas¹⁹³, nas telas, considerando que as transformações ocorridas entre os séculos XIX e XX refletiram também na configuração e na ocupação do espaço público-privado das mulheres¹⁹⁴, de 1913 a 1919 vimos cristalizarem-se, nos Estados Unidos e na Europa, figuras como Mary Pickford, a “noivinha do mudo”, Francesca Bertini e, a “vamp dinamarquesa”, Theda Bara. Segundo Edgar Morin (1989), pouco depois de 1918, Cecil B. de Mille, cineasta estadunidense, lançava o modelo de mulher bela, provocante e excitante, a partir de um padrão ocidentalizado¹⁹⁵, que impôs a Hollywood os cânones de beleza, juventude e *sex-appeal*, que mais tarde se modificaria com um aspecto mais amplo de gerações e padrões de beleza¹⁹⁶. Observando que, neste sentido, um padrão loiro foi ganhando cada vez mais

¹⁹³ Para além do foco desta pesquisa, considero pertinente dar maior atenção às celebridades femininas a partir do ponto em que “a predominância feminina confere ao *star system* um caráter feminino. A ‘mitificação’ se efetua em primeiro lugar nas estrelas femininas: são as mais fabricadas, as mais idealizadas, as mais irrealis, as mais adoradas. A mulher é um sujeito e um objeto mais mítico que o homem, nas atuais condições sociais. E, naturalmente, é mais estrela que o homem. [...] Feminiliza-se naturalmente a estrela, palavra já por si feminina” (MORIN, 1989, p. 68).

¹⁹⁴ Com o desenvolvimento das cidades urbanizadas e as mudanças culturais e econômicas típicas dos processos de modernização deste período, as mulheres (aqui cis, brancas, heterossexuais e burguesas), que cada vez mais aumentavam seus respectivos poderes de consumo a partir da ocupação de postos de trabalhos antes restritos aos homens, passavam a experienciar outras relações no sentido da vida pública e privada. “Por um lado, suas relações com a esfera pública eram marcadas por exclusão e separação, onde o espaço privado e da família eram identificados com o domínio de uma feminilidade idealizada, definida pela domesticidade, pela maternidade, pureza e tutela da moralidade. Por outro, a cultura do consumo – e aqui entendendo o consumo de forma a englobar os próprios filmes, suas estrelas e todo tipo de produto a elas vinculados, comportamentos, valores e estilo de vida – introduziu um princípio de público diferente do tradicional, fazendo um apelo mais direto à experiência do consumidor, às necessidades concretas, a desejos e fantasias” (SPINI; BARROS, 2015, p. 15-16).

¹⁹⁵ Aqui me refiro à um conceito de beleza hegemônica calcada sob um fenótipo europeu, portanto branco, loiro, de olhos claros e demais características deste contexto. A corporalidade esbelta ou sinuosa também se impõe enquanto regra por esta máxima.

¹⁹⁶ “A beleza-juventude que fixava a idade ideal das grandes estrelas femininas entre 20 e 25 anos, e das masculinas entre 25 e 30, se torna mais elástica. A partir de 1930, surgem os heróis maduros do teatro burguês na França (Victor Francen, Jean Murat); e, a partir de 1940, em Hollywood, os Clark Gable, Gary Cooper, Humphrey Bogart etc. inauguram suas carreiras de homens bem vividos. A heroína max-factorizada poderá chegar aos 40 anos. Na outra extremidade da escala surgem os adolescentes. As estrelas passam a cobrir um

protagonismo nas telas, considero pertinente ressaltar o trecho em que, ainda em Morin (1989, p. 99), “a moda e a expressão ‘loira platinada’ vêm de Jean Harlow (*Anjos do inferno*, 1930)”, quando “produções cinematográficas ao perfil de mulher atraente dos anos 1930 [...] cujo ingresso na categoria de diva exigia cabelos loiros platinados e semblante sedutor anglo-saxônico” (FILHO, 2016, p. 47).

Segundo Armando Filho (2016), Jean Harlow é um ótimo exemplo do mito criado e reiterado pelo cinema de Hollywood em torno dos imaginários relativos às mulheres loiras. Mais a frente, como veremos, Marilyn Monroe seria a responsável por consolidar tal fenômeno¹⁹⁷.

FIGURA 11 — Jean Harlow, estrela de *Platinum Blonde* (1931), de Frank Capra.



Fonte: Pinterest¹⁹⁸

espectro mais amplo de gerações. Cobrem igualmente um leque fisionômico cada vez maior: belezas que fogem ao padrão, feios interessantes passam a impor seu charme particular” (MORIN, 1989, p. 14). Ainda sobre o assunto sugiro leitura do tópico *Juventude* no livro *Cultura de Massas do Século XX: Neurose* (1997), de Edgar Morin.

¹⁹⁷ “O habitus da loira sensual consolidou-se com a atriz Marilyn Monroe, que, na realidade, sequer era loira, mas morena: Marilyn alterou a cor de seus cabelos de castanho para loiro platinado (blonder) por sugestão de uma empresária que se propôs a realizar o seu sonho de atriz. Posteriormente, como fruto de sua fulgurante vida artística, criou-se um modelo a ser desejado pelos homens e imitado pelas mulheres. Marilyn Monroe, ícone exemplar da coloração loira nos cabelos, desencadeou uma verdadeira onda de loiras platinadas que sonhavam ser como ela (ainda hoje, a atriz figura como a maior representação desse ideal de beleza)” (FILHO, 2016, p. 53).

¹⁹⁸ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/83598136824760305/>>. Acesso em 31 de agosto de 2021.

Entre 1920 e 1931-1932, segundo Morin, emergia entre as estrelas do cinema a era dos grandes arquétipos, à citar a virgem (inocente ou rebelde), a *good bad girl* e a *femme fatale*. “Entre a virgem e a mulher fatal, surge a divina, tão misteriosa e soberana quanto a *femme fatale*, tão profundamente pura e destinada ao sofrimento quanto a jovem virgem” (MORIN, 1989, p. 8). Também com o tempo, e com as transformações sociais, tais arquétipos dão lugar a outros múltiplos, se desfazendo e se modificando, como no caso da “virgem inocente” e da “noivinha teimosa” que, progressivamente, se transformam na “mulher chique, na *feminine-masculine girl*, simultaneamente *sweetheart* e *buddy*, amante e companheira” (MORIN, 1989, p. 14).

Como aponta Ana Paula Spini e Carla Miucci Ferraresi Barros (2015), já durante a década de 1920, tais estrelas capitaneavam campanhas publicitárias de toda sorte de produtos. No texto, em que a partir da análise de dois filmes produzidos entre 1931 e 1934, ambos estrelados por Greta Garbo, estão atentas à determinadas subjetivações femininas no cinema hollywoodiano deste período, as autoras refletem, entre outras questões, sobre a imagem da *femme fatale*, que, enquanto criação literária do século XIX, figura marcante nos textos de autores como Baudelaire e Oscar Wilde, especialmente no cinema gerava fascínio do público.

Com o passar do tempo, em crise após o advento da televisão, assim como tinha a sua linguagem transformada o cinema evoluía em muitos outros aspectos¹⁹⁹. Como sinaliza Morin, olhando para a história, é possível notar, além da multiplicação e novas combinações tipológicas de estrelas, uma maior “humanização realista”²⁰⁰ e erotização destas.

O resgate do erotismo desempenha um papel fundamental: o renascimento do *star system* é marcado pelo renascimento mamário. O “brigidismo” acentua os decotes e revela os encantos estereoscópicos de Gina, Sophia e Martine. Os filmes multiplicam os *strip-teases* das estrelas, os banhos, o despir-se, o tornar a se vestir etc. Uma onda de inocência perversa leva ao primeiro plano as ninfetas: Audrey Hepburn, Leslie Caron, Françoise Arnoul, Marina Vlady, Brigitte Bardot.

¹⁹⁹ Dentre estes aspectos, Morin sinaliza o interesse, despertado pelo cinema sonoro, em relação aos filmes musicais. Mais tarde, concorrendo com a televisão, em 1947, as salas de cinema, assim como as suas estrelas, enfrentaram uma grave crise de frequência e interesse do público, especialmente nos Estados Unidos e em alguns países europeus. Como resultado do esforço para retomada do seu apogeu, houve o aumento da tela e a implantação definitiva da cor, o que muito modificaria o modo como enxergaríamos as estrelas do cinema.

²⁰⁰ “No decorrer do período 1930-1960, não é só a imagem de tela da estrela que se encontra modificada em relação à era do cinema mudo, mas também a imagem de sua vida privada-pública. A estrela se tornou efetivamente familiar (no duplo sentido do termo). Antes de 1930, ignorava o casamento burguês e só se ligava a estrelas da mesma grandeza. Posteriormente, pode, sem se rebaixar, casar com atores secundários, industriais e médicos. Já não habita o simulacro de castelo feudal ou o templo pseudogrego, mas o apartamento ou a casa, por vezes no interior. Exibe com toda a simplicidade uma vida provinciana e burguesa: põe um avental florido, acende o fogão, prepara ovos com presunto. Antes de 1930, a estrela não podia engravidar; depois de 1930, pode ser mãe, e mãe exemplar” (MORIN, 1989, p. 19-20).

FIGURA 12 — Brigitte Bardot, ícone sexual de sua era.



Fonte: Pinterest²⁰¹

Estrela de filmes como *Deus Criou a Mulher* (1956), de Roger Vadim, Brigitte Bardot, “marcando época como a ingênua que fica sem roupa por qualquer motivo” (FILHO, 2016, p. 57), cumpria um ciclo, na França, que, paralelamente, nos Estados Unidos, Marilyn Monroe também experienciava: a narrativa da boneca sensual que integra-se numa “mulher total” e superior, que do mesmo modo constitui a imagem realizada da estrela moderna.

Assim, a época de 1950-1960 assiste simultaneamente ao declínio da frequência do público e ao último florescimento do *star system* no cinema. Iniciando suas carreiras, Marilyn Monroe e Brigitte Bardot se tornaram mulheres totais, multidimensionais; deusas da tela e moças simples resplandecendo sexo e alma. Elas se mostram desenvoltas, felizes, triunfantes tanto na vida quanto no amor. O mito da estrela da era 1930-1960 brilha nelas. Mas, paradoxalmente, são elas mesmas as portadoras do mal secreto que deslocará o mito eufórico do *star system*.

²⁰¹ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/57983913940176929/>>. Acesso em 22 de agosto de 2021.

FIGURA 13 — Marilyn Monroe, uma das mais memoráveis estrelas do cinema, ícone da cultura *pop* mundial.



Fonte: Pinterest²⁰²

O aspecto da beleza de Marilyn Monroe, com seu corpo e rosto “adoráveis”, com certeza foi de fundamental importância para a construção do mito em seu entorno, uma vez que a beleza, neste contexto, nos parecia uma característica essencial do *star system*²⁰³. Mas considerando que nesta era a estrela não é mais apenas uma atriz, e que suas personagens não são apenas personagens, de modo que são reciprocamente contaminadas umas pelas outras, atriz e personagem, encarnando no cinema a sua vida privada e na vida privada uma vida de

²⁰² Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/29836416265595867/>>. Acesso em 22 de agosto de 2021.

²⁰³ “O teatro não exige que os atores sejam belos. O *star system* quer belezas. Muitas estrelas são “misses” locais, nacionais ou internacionais. [...] O cinema envolveu, de resto, todas as competições estéticas. O título de Miss Universo, instituído por uma grande empresa hollywoodiana e organizado na França por Cinémonde, valeu às suas participantes um contrato de *starlet*. Qualquer mulher bonita pode atuar no cinema. Diz-se isso, e ela acredita (seria verdade, se não houvesse tantas mulheres bonitas). A *pin-up*, isto é, a bela modelo fotográfica, é uma *starlet* em potencial, e essa é uma estrela em potencial. A beleza é uma das fontes do “estrelato”. O *star system* não se contenta em fazer a arqueologia das belezas naturais. Criou, ou renovou, toda uma arte da maquiagem, dos figurinos, do comportamento, dos gestos, da fotografia e, quando necessário da cirurgia que aperfeiçoa, conserva e mesmo fabrica a beleza. (MORIN, 1989, p. 27-28)

cinema²⁰⁴, o mito de Marilyn Monroe foi construído, também, a partir das narrativas das personagens que a mesma dava vida nas telas, assim como nas suas aparições públicas.

A partir de uma associação da beleza física à beleza moral, sendo estas, junto ao aspecto da espiritualidade, três dos componentes elementares do estrelato feminino, segundo Morin:

A estrela é profundamente boa, e essa bondade do cinema deve-se manifestar também na vida privada. Ela não pode ser apressada, desatenta, descuidada com seus admiradores. Deve ajudá-los sempre - e pode fazê-lo, pois tudo compreende. Tem a autoridade do coração e da alma. É constantemente solicitada a dar conselhos íntimos, sentimentais e morais. (MORIN, 1989, p. 32)

Sendo assim,

É dessa forma que a evolução que degrada a divindade da estrela estimula e multiplica os pontos de contato entre estrelas e mortais. Longe de eliminar o culto, incentiva-o. Mais presente, mais familiar, a estrela está quase à disposição de seus admiradores: daí o florescimento de fãs-clubes, revistas, fotografias, correspondência, que institucionalizam o fervor. Toda uma rede de canais conduz a partir daí a homenagem coletiva, que retorna aos fiéis na forma dos mil fetiches que eles reclamam. (MORIN, 1989, p. 20)

A exibição de uma vida luxuosa também já era um aspecto importante para a manutenção do *status*, uma vez que “as fantásticas residências de Beverly Hills, os modernos Trianons, os apartamentos nos arredores parisienses legitimam o sobrecaráter das estrelas, assim como suas roupas deslumbrantes, originais e excitantes²⁰⁵” (MORIN, 1989, p. 33). No sentido da moda e visualidade merecem destaque as estrelas femininas.

Esses olímpicos propõem o modelo ideal da vida de lazer, sua suprema aspiração. Vivem segundo a ética da felicidade e do prazer, do jogo e do espetáculo. Essa exaltação simultânea da vida privada, do espetáculo, do jogo é aquela mesma do lazer, e aquela mesma da cultura de massa. (MORIN, 1997, p. 75)

Assim, publicizando narrativas de sucesso nas esferas do amor, do dinheiro, e do prestígio social, a indústria cinematográfica alimentava sonhos a partir da máxima de uma “vida paradisíaca”.

E é porque a cultura de massa se torna o grande fornecedor dos mitos condutores do lazer, da felicidade, do amor, que nós podemos compreender o movimento que a impulsiona, não só do real para o imaginário, mas também do imaginário para o real. Ela não é só evasão, ela é ao mesmo tempo, e contraditoriamente, integração. (MORIN, 1997, p. 90)

²⁰⁴ “Por meio desse domínio total do produto cinematográfico, uma política ideológica determinava que as estrelas deveriam encarnar determinados arquétipos e mimetizar na vida real os sucessos de suas personagens. Em tal dialética de interpenetração encontra-se uma versão reduzida da noção de mito, pois a *star* absorvia a essência divinizada das personagens encarnadas e enriquecia a essência heroica dos papéis interpretados com uma contribuição própria” (MARKENDORF, 2010, p. 321-322).

²⁰⁵ “É de uma forma natural que a estrela, arquétipo ideal, superior e original, orienta a moda. A moda é o que permite à elite diferenciar-se dos comuns, daí o seu movimento perpétuo, e é o que permite aos comuns se assemelharem à elite, daí sua difusão incessante” (MORIN, 1989, p. 98).

Dessa maneira, desenhava-se na história, o período que ficou conhecido como a era de ouro do cinema (1920-1960), num contexto posterior às Grandes Guerras e paralelo à crise econômica mundial gerada pela quebra da bolsa de Nova Iorque (1929), onde o pessimismo triunfante passava a ser reformulado pela narrativa do *happy ending*²⁰⁶ hollywoodiano, que tratou de providenciar um novo otimismo às massas, “sugerindo por meio dessa fórmula elementar que a felicidade é o destino irrevogável do ser humano” (MARKENDORF, 2010, p. 320). Onde “para a maioria moral da América dos anos 1950, a celebridade de Hollywood era uma construção profundamente ambivalente. A riqueza, a liberdade e a popularidade de astros realizavam o sonho americano” (ROJEK, 2008, p. 80)..

Mas, apesar de todo o esforço para manter o seu apogeu, com o uso da cor, a apresentação de cada vez mais novas estrelas e um explorado impulso erótico, a partir da década de 1960 todo este aparato hollywoodiano, e junto com ele o *star system*, começa a desmoronar²⁰⁷.

Com o surgimento da *Nouvelle Vague*²⁰⁸, na França, entre 1959-1962, vemos crescer uma nova tendência no cinema mundial, com filmes de “categoria B”, independentes, com orçamentos reduzidos, onde o nome dos autores ganhava maior protagonismo em detrimento das grandes estrelas. Mais baratos, tais filmes prezavam por um maior rigor técnico e artístico, abordando questões sociais e políticas, e passavam a existir em paralelo às obras super produzidas²⁰⁹, onde reinavam as narrativas espetaculares de romance, *glamour* e heroísmo. Tal nova configuração é relevante por instalar um novo período em que “a estrela continua a ser deusa, mas deixa de ser modelo. [Onde] A estrela de cinema deusa-modelo, pedra angular do *star system* dos anos 1930-1960, parece estar em vias de extinção” (MORIN, 1989, p. 127). Neste sentido as estrelas de cinema diluem-se no novo Olimpo da “cultura de massas”, agora

²⁰⁶ “O *happy end* é a felicidade dos heróis simpáticos, adquirida de modo quase providencial, depois das provas que, normalmente, deveriam conduzir a um fracasso ou uma saída trágica” (MORIN, 1997, p. 92).

²⁰⁷ É particularmente simbólico mencionar o suicídio da estrela eternizada, Marilyn Monroe, em 1962, no mesmo contexto em que o *star system* já iniciava o seu período de decadência. “Por outro lado, o suicídio de Marilyn deixou evidente que o verdadeiro caminho das estrelas não era o da abundância (hipótese difundida pela sociedade de consumo), mas o da carência, forma essencial que havia sido substituída por um simulacro de sucesso contínuo. Ao terminar seus dias em casa, sozinha, vítima de overdose, a atriz deu a conhecer que sua história de vida era um palimpsesto, uma ilusão biográfica” (MARKENDORF, 2010, p. 324).

²⁰⁸ Movimento artístico do cinema francês que se insere no ambiente contestatório dos anos 1960. Entre as suas principais características podemos notar, além das temáticas ligadas aos questionamentos e críticas em torno de determinados efeitos sociais do sistema capitalista, uma intransigência aos moldes narrativos estabelecidos, especialmente pelo cinema hollywoodiano, de modo que seus autores muitas vezes optavam por montagens originais e não lineares. Jean-Luc Godard é um dos principais nomes do movimento com filmes que certamente inspiraram uma geração de cineastas que inclui Martin Scorsese e Quentin Tarantino. Dessa maneira, a *Nouvelle Vague* foi ainda responsável por romper com um tipo de cinema produzido inteiramente em estúdios.

²⁰⁹ “De um lado, a estrela - ou melhor, um time de estrelas internacionais - reina na tela gigante, na terra, mar e ar, no passado, no futuro e em outros lugares; do outro, o autor reina no filme, ofuscando às vezes a vedete, expondo sua arte, suas obsessões, seus problemas” (MORIN, 1989, p. 123-124).

com importância igual, ou mesmo inferior, a outros determinados ídolos a citar os do *rock*²¹⁰ e da música *pop*²¹¹.

3.3 AS DIVAS E AS TRANSFORMAÇÕES DESTA CATEGORIA

Aqui iniciamos uma nova jornada nos estudos das celebridades femininas: da ascensão das novas estrelas às “divas”. Nesse sentido, Marcio Markendorf nos contextualiza:

Enquanto no cinema a *star* era a imagem mais sedutora do sucesso, no teatro a sedução se dava por outro caminho. A ópera, que desde o século XIX conquistava mais simpatizantes, igualmente elegeu ídolos de carne e osso ao popularizar-se no século seguinte, principalmente quando o teatro musical passou a ser um elegante local de encontro dos membros da sociedade burguesa. Durante os anos dourados da opereta, decurso em que o jornalismo passou a atuar também nesse campo, a cultura de massas já havia introduzido no meio musical os seus valores. Começaria, a partir de então, a era das divas. (MARKENDORF, 2010, p. 325)

Inevitavelmente nos acionando uma idéia de feminino, evocando menos uma qualidade do que uma condição, já que a diva, para além de um notável talento, se faz necessária uma personalidade marcante, estereotipadamente famosas pelos supostos “ataques de estrelismo²¹²”, comportamento exageradamente instável e mimado, seriam popularmente conhecidas como mulheres por vezes temperamentais, arrogantes e egocêntricas. As *stars*, absorvidas agora por uma nova categoria mais ampla, a das divas, com o tempo passava a representar mulheres de “personalidades difíceis” das mais diversas linguagens artísticas, ou ainda uma celebridade atribuída, como podemos observar em Markendorf:

²¹⁰ Surgido a partir do desenvolvimento da música negra produzida ao longo da primeira metade do século XX, assim como da emergência de instrumentos elétricos, tendo tido forte influência e importância no processo de militância contra as leis de segregação racial dos Estados Unidos, o *rock* seria, mais tarde, apropriado, tornando-se popular de maneira massiva tendo Elvis Presley, um cantor branco, então considerado “rei do estilo”.

²¹¹ Tendo surgido enquanto conceito a partir da apropriação de diversas vertentes musicais populares, produzidas especialmente por pessoas negras, a partir da segunda metade do século XX, para Jeder Janotti Junior, segundo Kelven Igor de Souza Figueiredo (2019, p. 16), “as condições em que o gênero surge favoreceram um certo tipo de preconceito por parte da crítica cultural inglesa que usava o termo para desqualificar os materiais culturais enquadrados dentro do mesmo e colocá-los em uma categoria inferior à arte, culturalmente indigno, ou a tão falada ‘baixa cultura’; frequentemente mencionada pela teoria crítica e o desejo de consumo ‘das massas’”. Aqui podemos pensar mais uma vez sobre o movimento *disco sucks* enquanto resposta dos homens brancos, que já roubavam o protagonismo da cena do *rock*, para com as figuras minoritárias, pessoas negras, latinas, LGBTQIA+ e mulheres, que especialmente durante a década de 1970, período de liberação sexual, dançavam aos embalos da *disco music*.

²¹² “O estrelato das mulheres na música, como conhecemos hoje, nasce no mundo da ópera e com Adelina Patti adotando um comportamento extravagante, fazendo exigências cada vez mais absurdas, em função de seu talento e de sua sagacidade. Em relato de seu empresário, Schürman, em chegada à estação de trem de Budapeste, na Hungria, Patti descia com seu marido e era escoltada à distância por seus empregados. Com o tempo, tais adulações não seriam suficientes e ela queria ser recebida como rainha. É necessário que seu empresário garanta que “toda a nobreza local lhe prepare uma recepção grandiosa à sua chegada. Os convidados deveriam portar trajes de gala e os homens, ostentar suas condecorações” (VALENTE, 2003, p.51). Era bem verdade que Adelina Patti usava essas exigências com fins propagandísticos. Exigia vagões de luxo exclusivos. Em hotéis, deveriam ser reservados sete quartos apenas para ela e sua comitiva” (SOARES, 2018, p. 5).

Ao contrário do que sucedeu à imagem da *star*, a migração do modelo da diva para outros setores permitiu a continuidade de um conceito – originalmente pertencente à ópera – e mesmo a renovação de seu significado. Nos últimos anos da década de 1990, a cultura *queer* contribuiu em muito para que a diva fosse revestida de uma aura ainda mais consumista, ao orbitar em torno de ícones da cena *pop* que vão desde a cantora Madonna à *socialite* Paris Hilton. Vinculado a essas personalidades também está um mercado publicitário que dissemina um *way of life* baseado em valores consumistas. Nesse sentido, a diva identifica-se com a *star* ao tornar-se igualmente um objeto da indústria do entretenimento e ser projetada pelo *mass media* ao modo de um produto de consumo subversivamente religioso. (MARKENDORF, 2010, p. 326)

O fato é que a música, enquanto categoria artística, tem sido um ambiente em que, embora encontrem muitos problemas em torno de atitudes machistas e misóginas²¹³, as mulheres têm conseguido subjetivar umas às outras com canções que as fazem reconhecerem-se, e sentirem-se mais fortes e importantes. Aqui o desenvolvimento dos movimentos feministas, e das questões pautadas por estes, me parecem fatores decisivos para percebermos o modo como as figuras femininas construíram as suas narrativas na música.

Buscando pensar uma historiografia das grandes mulheres da música do século XX, iniciamos, em ordem cronológica, citando estrelas do *jazz* como Billie Holiday, Ella Fitzgerald e Sarah Vaughan, partindo para algumas das cantoras que fizeram sucesso e marcaram a música, popularizando um conceito de diva mais próximo do que temos hoje, como Nina Simone, Aretha Franklin, Diana Ross, Gloria Gaynor, Barbra Streisand, Cher, Donna Summer, Cyndi Lauper, Whitney Houston, Mariah Carey, Missy Elliott, Amy Winehouse e a intitulada rainha do *pop*, diva revolucionária ainda hoje em atividade na música, Madonna. Esta última, em especial, inegavelmente um marco para a cultura *pop* mundial, assim como para a consolidação da tão difundida atual ideia de “diva *pop*”²¹⁴, conceito que, aqui compreendido enquanto figuras feminina de poder, ainda que representativo, e de notável popularidade, preferindo me referir à casta da qual Madonna faria

²¹³ Em seu texto, Júlia Medici (et al. 2017), reflete de maneira significativa sobre algumas violências sofridas pelas mulheres no universo da música, assim como sobre o processo de empoderamento das mesmas neste ambiente.

²¹⁴ Considerando que das cantoras mencionadas enquanto divas nem todas pertencem ao universo da música *pop* enquanto gênero, refletindo então a partir da era em que Whitney Houston, Mariah Carey e Celine Dion “disputavam” o título de rainha do *pop*, ainda antes de Madonna ser “coroada”, acredito ser interessante mencionar o texto *Divatização: A deificação das mulheres popstars modernas* (2020), de Linda Lister, onde a autora aponta para três diferentes designações que delimitam a “marca” diva da música *pop*: A primeira, a das “Prima divas”, em referência às *prima donnas* da ópera, corresponderia às cantoras das grandes vozes; A segunda, tendo Madonna como sua precursora, corresponderia às artistas inovadoras, onde o talento vocal deixa de ser o principal fator de reconhecimento; A terceira e última designação de diva, mas não menos importante, refere-se às Liliths, as cantoras que são reconhecidas, também, por seus respectivos talentos na esfera da composição musical. No tópico 5, da sua monografia, Kelven Igor de Souza Figueiredo (2019) analisa cada uma dessas categorias de divas propostas por Linda Lister a partir da observação de discursos sobre produções de divas *pop mainstream* como Katy Perry e Lorde.

parte, a das divas produzidas, difundidas e mediadas por, e/ou para, uma indústria da cultura, enquanto “divas *pop mainstream*”.

Jovem, loira e ousada, Madonna, ao lado de Michael Jackson²¹⁵ e do advento da MTV, foi responsável por grandes transformações no cenário da música do final do século XX, impulsionando um “jeito” de ser cantora não apenas ligado ao talento musical, mas à performance artística, teatralização, e toda à visualidade que constitui.

No terreno da música *pop*, a consagração dos espetáculos musicais de grande porte acontece, nos anos 1980, com dois nomes do *mainstream* norte-americano: Michael Jackson e Madonna. A magnitude técnica e visual do formato de *shows* consolidado por eles tem orientado boa parte dos artistas que os sucederam, tornando a cantora Madonna possivelmente a referência mais sólida nesse cenário, dado o refinamento de suas produções, os números expressivos de bilheteria e a longevidade na carreira. (LINS, 2020, p. 166)

Tratando especificamente sobre a cantora, ressaltando aspectos que veremos mais adiante, Wellthon Rafael Leal (2017) nos conta que:

Madonna, como no próprio nome já se diz, era uma aproximação a algo divino, assim como a diva da ópera, exuberante, polêmica e com talento próximo ao sagrado. Entretanto, mesmo com as possíveis qualidades artísticas vistas como legítimas que a Madonna poderia possuir, o fato era que Madonna era divina em sua estratégia de *marketing*, em que dialogava com o uso das tecnologias e contexto da época, a TV a cores e a moda. Através da polêmica, ela construía também sua relevância musical e mercadológica. Madonna era a diva da sua época, era um produto autocriado de *marketing* da indústria fonográfica mundial. (LEAL, 2017, p. 14)

FIGURA 14 — Madonna, ainda jovem, em meados da década de 1980.



Fonte: Pinterest²¹⁶

²¹⁵ A partir da figura de Michael Jackson talvez possamos pensar sobre uma seara de “divos *pop*” (ou seriam ainda divas?). Nesta esfera, ressaltando para além do talento musical a performatividade artística, “autenticidade” e os *looks* extravagantes, podemos citar David Bowie, Prince, Elton John e, mais contemporaneamente, os cantores Harry Styles e Lil Nax X.

²¹⁶Disponível em:<<https://br.pinterest.com/pin/338332990753508411/>>. Acesso em 31 de agosto de 2021.

Popularizando um modelo de apresentação musical muito próximo aos espetáculos da Broadway²¹⁷, que em si já carregava alguns elementos das famosas *vaudevilles*²¹⁸, Madonna cristalizou um padrão de performance *pop* musical-teatral, especialmente a partir de 1990, com a turnê *Blond ambition*. A partir de então se tornou cada vez mais comum no universo da música *pop mainstream* a construção de *shows* narrativos, costurados por blocos temáticos identificados por diferentes cenografias, figurinos, coreografias e encenações, contando ainda com uma equipe imensa de artistas e técnicos que se movimentam em torno da materialização da performance da artista principal. Tal modelo, ainda hoje, vem norteando as apresentações ao vivo das divas da música *pop mainstream* que surgem a cada década, essas não se tratando de artistas “interessadas em apenas apresentar suas canções ao público, cantando e/ou tocando, mas de uma performance artística que envolve a teatralização extrema desse repertório, produzindo uma estética que não se restringe somente ao aspecto musical” (LINS, 2020, p. 165-166) .

Mas, ainda refletindo sobre as origens deste atual modelo de *show*, considerando um longo período ainda antes do fenômeno Madonna surgir, assim como a iminência do conceito de *show business*²¹⁹, considero pertinente que:

Pensar a performance *pop* no palco, a partir das influências do teatro musical da Broadway, coloca-nos diante da necessidade de traçar alguns paralelos entre os dois formatos. Antes, contudo, é preciso que se diga que o surgimento do *rock'n'roll*, na década de 1950, afetou significativamente a dinâmica dos musicais nova-iorquinos. Como aponta Wollman (2006), o rechaço dos compositores da Broadway em relação ao *rock* impediu que a sonoridade dos musicais se renovasse, afastando o público

²¹⁷ “Localizada em Nova York (EUA), a avenida Broadway é célebre por concentrar os principais teatros de Manhattan, desde o século 19, no que ficou conhecido como *Theater District*” (LINS, 2020, p. 166). Tendo ganhado notoriedade, neste sentido, também no período de ascensão da cultura do entretenimento dos Estados Unidos, no início do século XX, a Broadway é famosa por abrigar grandiosas encenações teatrais do gênero musical, que talvez possamos apontar as raízes datadas na Inglaterra do século XVII quando, após a restauração da monarquia, a realeza britânica só permitia oficialmente a realização de espetáculos de canto e dança nos teatros.

²¹⁸ Largamente popularizado nos Estados Unidos após a Guerra Civil, sendo incorporado ao modelo de *show* musical das óperas e operetas importadas da Inglaterra no século XIX, este gênero de entretenimento de variedades apontado como grande influência para o modelo de *shows pop mainstream* como temos hoje, era caracterizado por uma estética burlesca, paródica, extravagante e sensual. Com elementos provenientes da cultura francesa, como podemos observar na origem do próprio termo, nesta modalidade de entretenimento que teve bastante notoriedade nos Estados Unidos pelo menos até 1930, período de popularização massiva do cinema, já era possível observar uma predominância das artistas femininas assim como nos cabarês, outro gênero de filiação francesa, onde unia-se música, dança, comédia e teatro em performances apresentadas em clubes noturnos.

²¹⁹ Servindo-se do teatro musical como principal meio para a divulgação de produções musicais, entre 1880 e 1950, o termo se refere ao modelo de capitalização musical instituído pela Tin Pan Alley, que designa os primeiros editores da música estadunidense. A ideia do *show business* nos parece com um protótipo para o “sistema de produção, edição, promoção e circulação que a indústria fonográfica estabeleceria em alguns anos. Dentro dessa lógica, a performance ao vivo torna-se fundamental para o êxito das vendas e o crescimento da demanda pelas canções, que eram comercializadas pelos ‘*song pluggers*’ – pessoas destacadas para convencer músicos e cantores a tocarem os lançamentos e, assim, divulgá-los entre o público” (LINS, 2020, p. 170).

mais jovem dos teatros e contribuindo para a iminente decadência do Tin Pan Alley. (LINS, 2020, p. 171-172)

Neste sentido, onde a teatralização da música *pop mainstream*, no palco, torna-se um dos principais elementos de distinção entre o gênero musical *pop* e o *rock*²²⁰, ainda tratando da relevância das mudanças aqui elencadas, acerca do universo dos espetáculos, pensando contemporaneidade:

O *show pop* como se conhece hoje, portanto, parece o produto das muitas transformações que o teatro musical vivenciou e da importância que a ideia de *show business* adquiriu nesse processo. Em razão disso, não seria imprudente reafirmar o quanto a performance ao vivo das cantoras *pop* contemporâneas é atravessada esteticamente pela tradição musical da Broadway, evocando padrões e formatos que se expandiriam, para além do tablado, em grandes estádios por todo o mundo. Não por acaso é comum que os *shows pop* sejam referidos como “espetáculos”, seja na imprensa especializada ou entre o público, por agregarem técnica e visualmente aspectos que extrapolam os *shows* de música convencionais. (LINS, 2020, p. 172-173)

Para além do modo como se dão os *shows* da música *pop mainstream*, outro aspecto que podemos apontar como significativo para o modo como as divas *pop* desenham suas carreiras na música, ainda com referência à Madonna²²¹, podemos citar a eras enquanto importantes elementos utilizados por estas para delimitar cada momento que vivem também artisticamente. As eras, sob a égide de um determinado álbum, seriam um fator determinante para as divas da música *pop* demonstrarem para o seu público a diferença de cada trabalho apresentado, no sentido conceitual, visual²²², sonoro e da sua própria atitude performática. Neste sentido, como apontam Eduardo Rodrigues e Thiago Soares:

²²⁰ Devemos considerar que para além do modelo de performance, atitude e sonoridade, o gênero musical *pop* se diferencia do *rock* também no sentido do público que respectivamente os acompanha. Evocando uma política de gostos, o *pop* constantemente será relacionado às mulheres, *gays* e bichas enquanto público. O *rock*, por sua vez, vem sendo relacionado aos homens heterossexuais que, talvez, de fato, representem a maioria do público roqueiro. Apesar disso, são famosos alguns grupos liderados por poderosas mulheres como a Blondie, banda *punk* sucesso nos anos 1970 liderada pela diva Debbie Harry, assim como a própria banda Queen, liderada pelo divo bissexual Freddie Mercury, sucesso também da década de 1970. “Uma boa pista sobre o sentido de diva é dada por Janotti Jr. (2016) que encara o surgimento da figura de diva no mercado fonográfico como um contraponto à imagem masculina do *rockstar*” (FIGUEIREDO, 2019, p. 20).

²²¹ Desde o lançamento dos seus primeiros álbuns, Madonna já trabalhava sob uma perspectiva da diferença conceitual, assim como da mudança visual. Resgatando algumas das eras mais icônicas da diva *pop mainstream*, cada uma em referência à um álbum de sua carreira, podemos citar a Madonna adolescente rebelde, em suporte ao disco *Madonna* (1983), a Madonna virgem e materialista, em suporte ao disco *Like a Virgin* (1984), a *tomboy*, para o *True Blue* (1986), a loira expressiva, para o *Like a Prayer* (1989), a escandalosa, para o disco *Erotica* (1992), à la Marilyn Monroe, para *Badtime Stories* (1994), espiritualizada, para o álbum *Ray of Light* (1998), *CowGirl*, para o álbum *Music* (2000), *dance diva*, para o álbum *Confessions On The Dance Floor* (2005), e mais recentemente, a agente secreta revolucionária, para *Madame X* (2019).

²²² Num processo em que para se destacar na música, pelo menos após o fenômeno Madonna, as cantoras já não precisavam apresentar vocais tão poderosos, ganhando a performance e a dança uma nova dimensão, a cultura visual se acentuou cada vez mais, sobretudo com o surgimento da MTV e a popularização dos videoclipes musicais. Neste sentido os figurinos diferentes e extravagantes se fortaleceram enquanto componentes chave para se manter sob a aura da diva *pop*. Neste sentido, Cher se destacou enquanto uma das precursoras, com visuais ousados e excêntricos, sendo a primeira mulher da história a aparecer mostrando o umbigo na TV estadunidense.

É interessante notar o valor dado na cultura pop a “reinvenção” dos artistas musicais. Isso revela uma faceta um tanto comercial desse sistema: quanto mais flexíveis eles forem, mais público atraindo, construindo assim um legado memorável. (RODRIGUES; SOARES, 2015, p. 1)

Aqui, a modificação no estilo dos seus respectivos cabelos são bastante utilizados, no sentido que este elemento, do ponto de vista mercadológico, se torna o “sintoma de afirmação e transformação das artistas, de instaurar novas fases, novos momentos, de definição em torno do belo e do estranho, do usual e do ‘fora do normal’” (SOARES, 2020, p. 35). Ainda sob essa perspectiva:

Cabe pensar junto com a natureza formativa do cabelo da diva *pop* a dimensão de branquitude e hegemonia que os cabelos loiros ocupam no imaginário global da cultura *pop*. Das divas do cinema como Veronica Lake e Marilyn Monroe e suas reencenações no campo da música em Madonna, Debbie Harry, Britney Spears e Lady Gaga, é preciso reconhecer como ao mesmo tempo em que conecta noções identitárias, o cabelo das divas brancas e loiras reforçam regimes de representação (CERVULLE, 2017) que parecem normatizar o belo a partir da chave eurocêntrica, luminosa e divina da branquitude. (SOARES, 2020, p. 37)

Considerando que as *stars* da era de ouro do cinema hollywoodiano tratavam-se de mulheres brancas, onde a ideia de *femme fatale* se desenvolveu a partir da imagem da mulher loira, como as aqui já citadas Brigitte Bardot e Marilyn Monroe, devemos lembrar que na história das grandes divas da música as suas talentosas precursoras se tratavam das mulheres negras, que mesmo sofrendo dentro de uma indústria musical racista²²³ fizeram sucesso cantando *jazz*, *blues*, *soul*, *gospel*, *R&B* e, ou mesmo, *disco e house music*, como as também já mencionadas Nina Simone, Aretha Franklin, Diana Ross, Gloria Gaynor, Donna Summer e Whitney Houston.

Acontece que na década de 1980, quando o conceito de *star* já havia sido “engolido” pelo conceito de diva, surge Madonna, que, branca e loira, após vencer quatro categorias do Grammy pelo álbum *Ray of Light* (1998), entre 1999 e 2000, foi coroada pela mídia enquanto rainha do *pop*²²⁴. Sob esta perspectiva acredito que, para além do inegável talento da artista ao

²²³ Destaco a história da cantora, compositora e pianista Nina Simone, utilizando enquanto referência o documentário *What Happened, Miss Simone?* (2015), de Liz Garbus, para falar do modo como a diva do *jazz*, enquanto mulher negra, conseguiu o *status* de fenômeno da música, transgredindo as violências raciais que sofreu durante a sua trajetória de vida, também tornando-se um ícone dos movimentos ativistas pelos direitos civis estadunidenses, especialmente nas décadas de 1950 e 1960, sendo posteriormente boicotada pelo sistema que incomodava-se com o teor político/contestatório das suas músicas e dos constantes posicionamentos públicos contra as violências (físicas e simbólicas) que a população negra sofria nos Estados Unidos.

²²⁴ Segundo Rodrigues e Soares (2015, p. 2), “o impacto da cantora na história da música se deu graças a sua identidade artística forte e muito bem planejada, relacionando-se diretamente com a forma pela qual as pessoas absorvem o gênero musical [pop]: não apenas para puro prazer, mas também como um estilo de vida”. Antes de Madonna, a diva Cyndi Lauper talvez fosse uma das cantoras mais cotadas a esse posto, especialmente pelo sucesso que fazia, além do visual marcante. Madonna, contudo, conseguiu se destacar enquanto uma diva que conseguia estar de maneira mais assídua na mídia, embora muito comparada com Cyndi Lauper no sentido de um possível plágio em seu visual da época. Em seu canal no Youtube, Gabriel Mahalem reflete o porquê do

que se propunha, a “escolha” para esse suposto reinado teria se dado muito em função da mesma ressurgir com a imagem da loira fatal, agora atualizada ao seu tempo, rebelde e pós moderna, chegando a citar de maneira direta o ícone do cinema hollywoodiano, Marilyn Monroe, no conceito do videoclipe, e da canção, *Material Girl* (1984)²²⁵. Dessa maneira Madonna tornava-se tendência ditando o modo como se dariam os *shows* e atitudes *pop* a partir de então, e também enquanto referência para o visual das artistas que conseguiriam emplacar e manter as suas carreiras no cenário *mainstream* daquele momento e no futuro próximo. Neste sentido, os anos 1990 não seriam apenas o período em que a artista se consagrava como um ícone da cultura *pop* mundial, sobretudo a partir das polêmicas que se envolvia²²⁶, como também seria o período de surgimento de algumas artistas femininas reproduzindo o arquétipo da cantora, talvez em tentativas de pegar carona na “ambição loira” da mesma²²⁷.

Britney Spears foi, neste período, certamente uma aposta consequente desse fenômeno que Madonna promovia, uma vez que “uma cantora é uma espécie de fantasma de inúmeras outras cantoras. Uma imagem que se ergue sobre outros corpos, trejeitos, olhares, cabelos”(SOARES, 2020, p. 37).

Tendo “dado certo” com músicas para um público *teen*, à la Debbie Gibson, a cantora tornou-se a “princesinha do *pop*” também fortalecendo, através da sua imagem, a perspectiva do poder loiro. Dessa maneira, nos anos 2000 temos uma explosão de “Britneys” pelo mundo, nos mais diversos segmentos musicais e estilos, a partir do já mencionado processo que ficou conhecido como “Efeito Britney Spears”.

Neste período, em que a loira *top model* brasileira, Gisele Bündchen, esteve enquanto a modelo mais bem paga do mundo, uma narrativa/padrão ou arquétipo da loira jovem, bonita, sexy, superficial, consumista, pouco inteligente e perigosa, tão explorado desde Marilyn

sucesso de Madonna onde Cyndi Lauper teria “falhado” (2021). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o_LIcaalMjc>. Acesso em 31 de agosto de 2021.

²²⁵ No tópico *The Andy e a Pink Genealogia AZVDO*, do próximo capítulo, disserto sobre essa relação de citação entre Madonna e Marilyn Monroe, partindo também desta produção audiovisual que muito se refere ao filme *Os Homens preferem as Loiras* (1953), de Howard Hawks, em que Monroe é protagonista.

²²⁶ Considerando que “ao contrário do modelo perfeito da *star*, a diva contemporânea pode cometer excessos ao longo de sua busca pela realização total” (MARKENDORF, 2010, p. 328), Madonna é famosa pelo histórico de polêmicas que acumula ao longo de sua carreira. Com uma exploração a temas tabus como a questão da sexualidade feminina e LGBTQIA+, além das fortes críticas à igreja católica, a diva *pop* manteve sua imagem ativa na mídia, o que muito ajudou a impulsionar a sua carreira.

²²⁷ O mesmo fenômeno talvez possamos mencionar ter ocorrido no universo da música *country*, onde, embora Reba McEntire seja considerada por muitos como rainha, Dolly Parton é sem dúvidas a figura de nome mais lendário. Filha de um fazendeiro, a loira extravagante e de sorriso simpático, dona do *hit Jolene* (1973), é ainda hoje referência para o gênero musical. Após o seu surgimento enquanto ícone, na década de 1990 vimos, além do fenômeno da notável Shania Twain, fazer sucesso as loiras LeAnn Rimes e Lila McCann. Mais recentemente, repetindo esse modelo, tivemos as atualmente cantoras *pop* Miley Cyrus e Taylor Swift, que iniciaram suas carreiras no universo deste gênero musical.

Monroe, passou a ser parodiado em filmes como *As Patricinhas de Beverly Hills* (1995), de Amy Heckerling, *Legalmente Loira* (2001), de Robert Luketic, e *As Branquelas*²²⁸ (2004), de Keenen Ivory Wayans. A imagem da loira foi também acentuada de maneira bastante significativa na nossa sociedade a partir de personagens memoráveis como Regina George (Rachel McAdams) de *Mean Girls* (2004), de Mark Waters, Sharpay Evans (Ashley Tisdale) da trilogia *High School Musical* (2006 - 2008), de Kenny Ortega, Clover do desenho animado *Três Espiãs Demais!* (2001 - 2014), de Vincent Chalvon-Demersay e David Michel, e Mia Colucci (Anahí) da novela *Rebelde* (2004 - 2006), de Pedro Damián, entre tantas outras.

Esse efeito de visibilização da figura loira foi, ainda, explorado na mídia através de atrizes marcantes como Kate Hudson, Jennifer Aniston, Renée Zellweger, Melissa Joan Hart e Sarah Michelle Gellar, ou ainda da publicização da vida de personalidades como Paris Hilton e Nicole Richie no *reality The Simple Life* (2003 - 2007), que chegou a ganhar uma versão brasileira protagonizado pelas loiras Ticiane Pinheiro e Karina Bacchi. Na música *mainstream* tivemos figuras como Christina Aguilera, Shakira, Avril Lavigne, Gwen Stefani, Hillary Duff, Jessica Simpson, Fergie, P!nk, entre tantas outras modelos do padrão loiro de ser, o que talvez represente a maioria das cantoras de grande visibilidade da época.

No Brasil, além de estamparem diversas campanhas de cerveja, representando o arquétipo sexualizado da “loira gelada”, ao longo dos anos 2000 tivemos o fortalecimento do padrão loiro na mídia, o que já ocorria pelo menos desde os anos 1980, sobretudo a partir dos programas de televisão que, dedicados à um público infantil, talvez com referência à imagem das já consagradas apresentadoras Hebe Camargo e Ana Maria Braga, eram comandados por mulheres como Xuxa, Eliana e Angélica — a primeira, com certeza o maior ícone *pop* brasileiro da década seguinte, conseguindo relevância internacional, fotografada até mesmo ao lado de Michael Jackson, o rei do *pop*. Sendo massivamente explorada até mesmo enquanto assistentes de palco, como no caso das paquitas da Xuxa, as loiras brasileiras, das mais diversas áreas, ao longo dos anos 2000 continuaram a ganhar notoriedade na mídia. Além das apresentadoras anteriormente citadas, de Adriane Galisteu e de Carla Perez, ambas notáveis já nos anos 1990, Sheila Mello, Ana Hickmann, Fernanda Lima, Renata Fan, Ticiane Pinheiro, Karina Bacchi, Vera Fischer, Carolina Dieckmann, Grazi Massafera, Kelly Key, Claudia Lette e Joelma, são algumas das loiras que ganharam popularidade na mídia apresentando programas, protagonizando novelas, estampando propagandas e sendo amplamente reconhecidas no universo da música ao longo da primeira década deste milênio.

²²⁸ É interessante mencionar que as irmãs Brittany e Tiffany Wilson, “as branquelas”, personagens representadas no filme, foram inspiradas nas irmãs Paris e Nicky Hilton.

A já anteriormente citada, Gisele Bündchen, não deve ser esquecida neste histórico, tendo em vista a sua popularidade internacional sendo uma das representantes da “beleza brasileira” mundo afora.

Sobre este aspecto de influência e larga reprodução dos arquétipos loiros até mesmo no Brasil, Armando Filho comenta:

A força simbólica do loiro é, acima de tudo, o fruto de 200 anos de supremacia do mundo ocidental, desde a colonização até a expansão da cultura estadunidense, com as suas “deusas platinadas”. Verifica-se a expansão da cultura dos EUA, conforme já apontado, através da indústria cinematográfica e seu star system, com a transformação de atrizes em modelos a serem seguidos como padrão de beleza. Não esqueçamos de que o Brasil possui na sua matriz as referências e influências da estética do cinema estadunidense e de sua tradição iconográfica. (FILHO, 2016, p. 94)

Neste processo, até mesmo as cantoras negras/ não brancas terminavam por ceder às pressões estéticas simplesmente pelo efeito da moda, ou mesmo para ganharem mais notoriedade. Neste sentido, a diva *pop mainstream* estadunidense Beyoncé, ex integrante da *GirlBand* Destiny Child²²⁹, se destaca não apenas pelo modo como “embranqueceu” a sua aparência no início de sua carreira, mas também pela narrativa que vem construindo atualmente a partir dos seus últimos projetos, por onde vêm resgatando a sua ancestralidade e tratando de temas referente ao empoderamento negro.

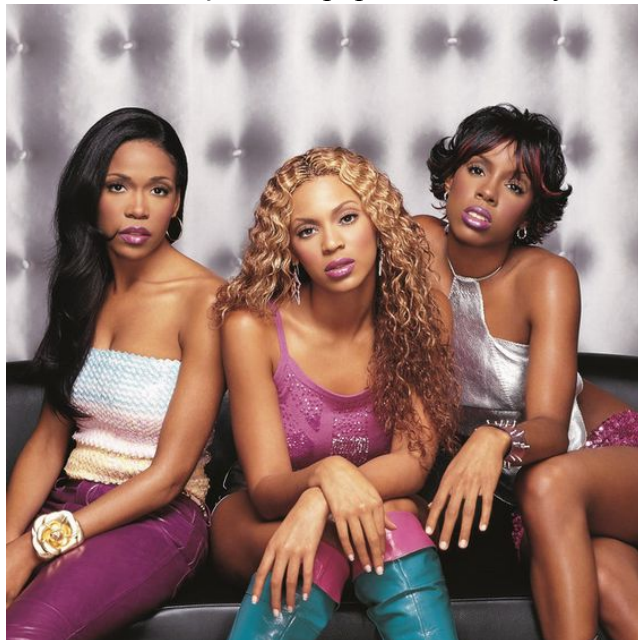
Ao pensarmos em divas *pop* negras emblemáticas como Beyoncé, as ambiguidades na relação com os cabelos emergem, seja a partir do uso frequente de cabelos alisados, loiros e também perucas “naturais” e também sua transição capilar que opera ao longo de sua carreira, ganha tessituras essencialmente afirmativas no álbum “Beyoncé” e se consagra no disco “Lemonade” – de cunho assumidamente ativista e reivindicando pautas em torno da negritude e da mulher. (SOARES, 2020, p. 38)

Pelo menos desde o lançamento do seu sexto álbum de estúdio, *Lemonade* (2016), Beyoncé vem pautando algumas questões em torno da sua identidade racial de maneira mais explícita. Com a faixa *Formation*, do seu álbum visual, a artista, já consagrada, foi vítima de tentativas de boicote na *internet*, num sintoma que demonstrava que a sociedade estadunidense aparentemente “descobria”, naquele momento, a partir de seu posicionamento, ser ela uma pessoa negra. Fortalecendo ainda mais o seu posicionamento e discurso, dois anos depois Beyoncé lançava, em parceria com seu esposo, Jay Z, o álbum *Everything Is Love*

²²⁹ Mais conhecido pela formação composta por Beyoncé Knowles, Kelly Rowland e Michelle Williams, todas cantoras negras, o grupo musical de *R&B* Destiny’s Child surgiu, com esse nome, em 1997, tendo ganhado maior reconhecimento a partir do lançamento do álbum *The Writing’s on the Wall* (1999), onde continham as faixas *Bills Bills Bills* e *Say My Name*. Como pode ser observado nos videoclipes e nos próprios vocais destes primeiros *hits* do grupo, Beyoncé tem notável protagonismo sobre as demais integrantes, o que alimentou rumores de desavenças no grupo que era empresariado por Mathew Knowles, pai de Beyoncé. No grupo, a diva *pop*, que em 2003 lançou carreira solo, já era apresentada por uma imagem centralizada e mais embranquecida que as demais integrantes, com cabelos tendendo ao padrão loiro.

(2018). Na capa do álbum podemos ver uma imagem extraída do videoclipe da faixa *Apeshit*, gravado no Museu do Louvre, onde dois dos seus dançarinos, ambos negros, como todos os outros, aparecem em primeiro plano de costas para a obra *Monalisa* de Leonardo Da Vinci. Mais tarde, após participação enquanto dubladora da personagem Nala no filme *O Rei Leão* (2019), de Jon Favreau, a artista encabeçou o projeto do disco *The Lion King: The Gift* (2019), trilha sonora paralela do filme, onde, enquanto produtora, exalta a cultura africana e a população negra. Mais tarde, Beyoncé lançaria seu mais recente trabalho, o filme musical e álbum visual *Black is King* (2020), que, dirigido, escrito e produzido pela mesma, se ampara em referências africanas, tendo sido gravado em diferentes localidades, tais como a Nigéria e Gana, além de contar com a colaboração de diversos artistas e técnicos africanos em sua realização. Neste sentido, o empoderamento e a busca pela ancestralidade negra tem guiado os mais recentes trabalhos da artista que vêm se mostrando cada vez mais necessária no espaço de poder que atualmente ocupa.

FIGURA 15 — Da esquerda para a direita, Michelle Williams, Beyoncé Knowles e Kelly Rowlands na formação mais popular do Destiny's Child.



Fonte: Pinterest²³⁰

Sobre a mudança de posicionamento de Beyoncé perante o seu trabalho, considero pertinente analisar, para além do seu próprio amadurecimento enquanto mulher negra artista e o poder simbólico que conseguiu acumular ao longo da sua carreira, as mudanças que vimos

²³⁰ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/601019512776823141/>>. Acesso em 31 de agosto de 2021.

ocorrer a partir da década de 2010, quando as narrativas do padrão loiro já se mostravam desgastadas e passamos a pautar cada vez mais diversidade nos mais diferentes contextos.

Neste sentido, como podemos observar a partir da maneira como a imagem feminina foi trabalhada no âmbito das produções *mainstream*, seja no cinema, na música ou na mídia de modo geral, considerando que neste sistema patriarcal os meios de produções vem sendo dominados pelas figuras cis masculinas, perceberemos que estas sempre estiveram, com raras exceções, à servir ao imaginário dos homens, que trataram de objetificar tais sujeitas a partir da sexualização dos seus corpos, em narrativas que muitas vezes as colocavam em posições de pouca inteligência e que, assim como eram consideradas objetos de consumo, eram também pessoas consumistas e superficiais. Dessa maneira, considerando ainda o teor racista da nossa sociedade, onde o sujeito europeu tem se colocado enquanto “raça superior”, as mulheres brancas foram, historicamente, preteridas enquanto troféus, esposas e mães de família. As mulheres negras, por sua vez, foram relegadas à serventia e à submissão fetichista enquanto empregadas domésticas e amantes secretas. Neste contexto, o padrão da loira fatal foi historicamente explorado nas sociedade modernas, de modo à, pelo menos até o início do século XXI, ter imperado nas indústrias culturais que, na primeira década do novo século, super explorou a narrativas das mulheres loiras enquanto garotas problema, distração, sedutoras, sensuais e fúteis. Ora perigosas, ora frágeis e ingênuas.

Dessa maneira, tendo em vista que “a dinâmica da sociedade de consumo, contudo, exige a renovação acelerada dos modelos representativos de um conceito, do mesmo modo que a cultura industrial reclama o lançamento constante de novas mercadorias e marcas” (MARKENDORF, 2010, p. 329), para além da crescente conscientização dos problemas de gênero, da racialização e padronização dos corpos, vimos desgastar-se tais narrativas e o surgimento de novas maneiras de inserção dos mais variados tipos de mulheres nos espaços de grande visibilidade. Aqui tratando das celebridades atribuídas, se antes tínhamos figuras como a magra e loira Paris Hilton, atualmente, no universo hiperconectado, temos *influencers* como as Kardashians/Jenners²³¹, essas carregando padrões estéticos distintos dos da década de 2000. Aqui, o corpo magro dá lugar ao padrão de corpo curvilíneo, avantajado, no contexto em que Kim Kardashian, ex-assistente pessoal de Paris Hilton, torna-se uma das principais

²³¹ A família Kardashian/ Jenner, composta por Caitlyn Jenner, Kris Jenner, Kylie Jenner, Kendall Jenner, Kim Kardashian, Khloe Kardashian, Kourtney Kardashian, Robert Kardashian e Rob Kardashian, além das crianças e esposos das mulheres, “agregados” ao contexto familiar, desenvolveu ao final da década de 2000 e ao longo da década de 2010 um forte poder de influência inicialmente através da TV, por onde exibiam o *reality Keeping Up With Kardashians* (2007 - 2021), mas também na *internet* através das mídias digitais. Em seu canal do Youtube, Foquinha tem uma *playlist* (2016-Presente) dedicada apenas à tratar dessa família. Disponível em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLGfKRv1ZSntTkMvFpHl9mNI-72ipHAtC>>. Acesso em 05 de outubro de 2021.

celebridades influenciadoras do momento. Como comenta Clécia Junqueira (2019, p. 94), “o poder de influência das irmãs Kardashian, se apoia nesse sistema de visibilidade ‘naturalizada’ e vem cada vez mais ganhando espaço quando o quesito é beleza e definição de corpo feminino”.

De ascendência armênia, representando mulheres morenas de corpos curvilíneos, casadas e tendo crianças em sua maioria com homens negros, *rappers* e atletas estadunidenses, ainda que saibamos se tratarem de mulheres brancas a questão racial em torno da família Kardashian/Jenner torna-se dúbia por conta das constantes intervenções estéticas que a maioria das membras da família fizeram, e ainda fazem, como o aumento dos lábios, dos glúteos, ou mesmo bronzeamento, o que em alguns contextos as tem feito serem acusadas de *blackfishing*, prática que consiste em pessoas brancas buscarem para si características estéticas negras²³².

Sendo assim, compreendendo o universo da música *pop mainstream* a partir de uma lógica de atuação no mercado musical, de modo que artistas de *R&B* e *rap*, por exemplo, podem ser também consideradas divas *pop*, ao longo da década de 2010, além de algumas das artistas já consagradas nas décadas anteriores, como Madonna e Britney Spears, temos a ascensão de grandes divas, cada uma ao seu estilo e peculiaridade, como primeiramente Beyoncé, Rihanna, Lady Gaga e Katy Perry²³³, seguidas de Lana Del Rey, Lorde, Florence Welch, Adele, Iggy Azalea, Nicki Minaj, Jessie J, Azealia Banks, Sia, Taylor Swift, e mais recentemente, Dua Lipa, Cardi B, Megan Thee Stallion e Lizzo. As divas *teen*, também ao longo desta década, foram representadas por Demi Lovato, Selena Gomez, Miley Cyrus, Ke\$ha, Ariana Grande, Camila Cabello, Melanie Martinez, Tinashe, Normani, Billie Eilish, Olivia Rodrigo e talvez ainda, Charli XCX. Desta lista possivelmente haverá algumas controversas²³⁴.

²³² De todo modo, considero interessante analisar este fenômeno a partir das Kardashians/Jenner pois, diferente do *blackface*, onde uma suposta estética negra era utilizada para ridicularizar pessoas deste grupo racial, atualmente utiliza-se do *blackfishing* como estratégia para entrar uma seara em que a traços estéticos de negritude tem sido cada vez mais valorizados em determinados contextos. A respeito do termo sugiro leitura do texto disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/o-que-significa-blackfishing-e-por-que-artistas-estao-envolvidos-nisso/?amp>>. Acesso em 05 de outubro de 2021.

²³³ “Com todas as evoluções no mundo da música, a figura da hitmaker, nomeada pela crítica e popularizada pelos fãs, se tornou algo mais frequente. As domadoras de *charts* vem dominando o *pop* desde meados da década passada. Nomes como Katy Perry, Rihanna, Beyoncé e Lady Gaga construíram suas carreiras com seus recordes e *hits*. 75 Marcas das gerações anteriores são acionadas pela maioria destas cantoras, como a voz potente de Beyoncé e sua capacidade de dança como performer, os vários universos extravagantes proporcionados por Gaga e suas inúmeras eras e alter-egos já apresentados” (FIGUEIREDO, 2019, p. 74-75).

²³⁴ Por ser muito bem marcado pelo estilo de atuação popularizado por Madonna, o conceito de diva *pop* muitas vezes vem a ser rejeitado por artistas que não se vêem enquadrados em tal, como a aqui citada cantora Lorde, que “chegou a recusar o lugar de diva e definir-se como alguém que ‘transforma o *pop* em peças estranhas’, em entrevista ao repórter Alex Kidd, da Folha de S. Paulo, logo após o lançamento de seu segundo CD. No entanto,

Dessa forma vimos o mercado da música, e aqui das divas e das divas *pop*, se expandir cada vez mais para novos tipos e performatividades. Não que antes só existissem as cantoras loiras ou que neste período elas estivessem sido extintas, mas considero que se antes da década de 2010 as divas loiras tinham maior atenção da mídia, a partir desse período assistimos à um processo em que para ocupar o *status* de diva *pop* é muito mais importante carregar uma singularidade que a diferencie de todas as outras, assim como de tudo o que já havia sido apresentado antes²³⁵, de modo a captar um público diferente, com uma narrativa diferente. Nesse caminhar, assim como podemos observar uma pluralidade das identidades e das corporalidades das divas e das divas *pop*, que já “podem” ser mulheres gordas, magras, brancas, negras, altas, baixas, morenas, ruivas, femininas, masculinas, comportadas, ousadas, cis ou trans (...), vemos também expandir o número de artistas não estadunidenses sendo elevadas ao patamar de estrelas *pop*.

Historicamente, pelo menos desde os anos 2000, no contexto da cultura *pop* mundial, algumas cantoras latinas, ou ascendentes, têm conseguido emergir no âmbito do mercado da música mundial com aval da indústria e do público estadunidense, que trata de as colocar sob uma casta que bem demarca os seus respectivos lugares de origem. Por essa perspectiva tivemos figuras como Shakira, Jennifer Lopez e Thalía, que, cada uma à sua maneira, representaram suas origens à nível internacional.

Tendo em vista o atual período em que o mercado de divas da música *pop mainstream* estadunidenses parece não viver um bom momento, com o afastamento de determinadas cantoras do fazer musical, assim como um baixo número de artistas produtivas neste sentido, assistimos à cantoras como Dua Lipa, britânica, dominar as paradas de música atuais, assim como Rosalía, espanhola.

Retomando à narrativa das cantoras latinas, a brasileira, Anitta, tem despontado enquanto uma forte representante desse mercado no mundo, após ambiciosas investidas sob a perspectiva da realização deste feito.

toda a articulação à sua volta, o discurso da crítica e dos fãs dizem o contrário. Considerada singular e inovadora desde a sua estreia, a expectativa para o seu trabalho sucessor era grande” (FIGUEIREDO, 2019, p. 65). Através deste fenômeno devemos observar a ascensão e o surgimento de novos jeitos e possibilidades de se fazer diva *pop*.

²³⁵ Considero pertinente uma análise sobre a figura da diva Lady Gaga que, embora represente o arquétipo loiro, sendo constantemente colocada enquanto sucessora de Madonna no “reinado *pop*”, para além do seu talento, conseguiu se destacar sobretudo pela narrativa que construiu para si, com visuais excêntricos, aparições polêmicas e pautando uma poética dos estranhos. Sendo constantes as comparações entre Lady Gaga e Madonna, considerando que há o que fica, mas também o que muda e vice-versa, no tópico *The Andy e a Pink Genealogia AZVDO*, deste trabalho, me debruço sobre determinados aspectos da carreira de ambas cantoras, assim como analiso determinados limites referenciais entre ambas.

Tendo iniciado a sua carreira no universo do *funk melody* carioca, enquanto MC Anitta, a *popstar* brasileira tornou-se um fenômeno nacional após o lançamento do videoclipe da faixa *Show das Poderosas*, do álbum de estreia da sua carreira, *Anitta* (2013), onde já apresenta um estilo de produção e performance artística muito próximos das conhecidas divas da música *pop* estadunidenses. Desde então, Anitta caminhou sob a perspectiva de se consagrar na música brasileira lançando os álbuns *pop Ritmo Perfeito* (2014) e *Bang!* (2015). Em 2017, após colaborar junto à *drag queen* brasileira Pabllo Vittar, com o internacionalmente consagrado grupo de música eletrônica Major Lazer, no *single Sua Cara*, Anitta lançou o seu mega projeto *CheckMate* (2017), colaborando com figuras como o produtor estadunidense Poo Bear, o DJ Sueco Alesso e o emergente cantor colombiano J Balvin. Após essa investida, já tendo colaborado com Madonna na canção *Faz Gostoso* do álbum *Madame X* (2021), da diva *pop* estadunidense, Anitta lançou uma série de *singles* em participação com outros artistas da música de diversos países, cantando em português, inglês e espanhol, com destaque para a colaboração com a *rapper* estadunidense Cardi B, no *single Me Gusta* (2020), além dos sucessos dos *singles* *Girl From Rio* (2021) e, especialmente, *Envolver* (2021), com o qual se tornou a primeira artista latina a ocupar a primeira posição no *ranking* de músicas mais ouvidas mundialmente, na plataforma Spotify, com um solo, em 2022. Estes três últimos trabalhos mencionados constam no álbum *Versions of Me* (2022), onde, ainda projetando-se internacionalmente, cantando em português, inglês e espanhol, a artista mistura sonoridades brasileiras, como o *funk*, à ritmos estrangeiros como o *reggaetown* e influências *pop* estadunidenses.

Das conquistas de Anitta, além das aparições em programas de televisão de diversos países e de ter suas músicas tocadas em rádios estadunidenses destinadas à um público latino, considero pertinente destacar o *show* que realizou na ocasião da tradicional festa de *réveillon* da Time Square, em Nova Iorque, além do fato de ter sido a primeira artista brasileira da história a se apresentar na premiação VMA, ambos eventos em 2021. Já em 2022, Anitta foi convidada por Miley Cyrus a uma participação no seu *show*, no festival Lollapalooza, cantando o seu *single* *Boy's Don't Cry* (2022), e esteve também presente no festival Coachella, na Califórnia, onde se destacou, levando ao palco do evento, alguns aspectos das nossas culturas periféricas. Em números, a cantora é a mulher brasileira com mais seguidores nas redes sociais, sendo hoje a nossa artista de maior projeção internacional.

A ascensão de Anitta, primeira cantora brasileira a chegar neste patamar de iconicidade *pop*²³⁶, assim como o fortalecimento de uma cena *pop* nacional que tem a cada dia ganhado ainda mais atenção do mundo com artistas como Iza, Ludmilla e Luisa Sonza, além das emergentes cantoras Lexa, Pocah e MC Rebeca, me parece um efeito desse fenômeno global em que o mercado *pop* estadunidense não mais tem dado conta de suprir as demandas das demais regiões do globo. Ainda neste sentido merece atenção a cena *pop* da Coreia do sul que atualmente tem se mostrado bastante potente a partir do impulsionamento à nível global de grupos musicais²³⁷ formados por jovens que, em sua maioria, crescem sendo “moldados” para servirem à indústria do *K-pop*²³⁸.

FIGURA 16 — Da esquerda para a direita, Anitta, Lexa, Luísa Sonza e MC Rebeca, unidas pelo *single Combatchy*, em 2019.



Fonte: Pinterest²³⁹

²³⁶ Talvez alguém me questione sobre o lugar de Carmen Miranda que, apesar de ter representado um arquétipo da tropicalidade brasileira (e latina) à nível internacional no seu período, não se tratava de fato de uma figura brasileira. No próximo tópico deste trabalho retornarei à mencionar Carmen Miranda, na ocasião em que tratarei sobre o processo do colonialismo cultural estadunidense sobre os países latinos a partir da chamada Política de Boa Vizinhança.

²³⁷ Os grupos musicais representam uma tradição da música *pop mainstream* mundial. Do contexto estadunidense, focando nas *GirlBands* surgidas a partir dos anos 1990, podemos citar, além da já mencionada Destiny's Child, Pussycat Dolls e Fifth Harmony. No Brasil, dos grupos mais populares ao longo da história podemos mencionar As Frenéticas, As Meninas, Axé Blonde e Rouge. Atualmente um grupo musical em especial me chama atenção por reunir integrantes, homens e mulheres, de diversos países do mundo, sendo este o *Now United*.

²³⁸ Gênero musical famoso pelas grandes produções exibidas especialmente pelos grupos musicais, *Girl* e *BoyBands*, o *K-pop* se insere hoje enquanto um emergente elemento da cultura *pop* mundial. Atualmente recebendo incentivo do governo sul coreano, o gênero tem conseguido cada vez mais se expandir globalmente a partir da popularidade de grupos como BTS e BlackPink. Sobre a indústria do *K-pop* sugiro o vídeo episódio do programa GregNews (2019), apresentado por Gregorio Duvivier, onde pertinentes reflexões são feitas em torno deste fenômeno. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_UXBNf2N2Bw>. Acesso em 31 de agosto de 2021.

²³⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-YTeFMxUOAU>>. Acesso em 31 de agosto de 2021.

Dessa maneira, exploramos uma historiografia sobre a diva da música contemporânea que, em seu corpo-som, projeta não só musicalidade como movimento, estando acima do *status* de estrelas, atrizes e de cantoras, musas, deusas e/ou divindades femininas, seriam as mulheres consagradas numa dimensão simbólica de poder, fama, independência, personalidade, talento, carisma, requinte, estilo de vida, *glamour*, sublimação e sobretudo a capacidade de inovação. Tratando dessa relação corpo-som em cena, Thiago Soares nos conta que:

Se tomarmos que os estudos de Performance apontam para gestos de enquadramentos de atos, produções e suas respectivas especulações em esferas micro e macropolíticas, os atos performáticos de divas *pop* são exímios em contemplar os conjuntos de possibilidades de especulação sobre as relações entre biografia, tomadas de posição, mercado musical e materialização artística. (SOARES, 2020, p. 26)

Tendo em vista que a produção e difusão musical tem sido cada vez mais democratizada a partir dos *apps* de *streaming*, veremos cada vez mais novos tipos de divas *pop* surgirem. Dos mais diversos contextos e processos de subjetivação, uma vez que “o crescimento das cantoras e dos cantores *pop* está ligado diretamente à reprodução em massa das músicas, o que se deve às tecnologias de gravação [e difusão]” (DAROS, 2016, p. 5).

Desse contexto podemos citar as *drag queens* brasileiras Gloria Groove e Pablllo Vittar que vêm cada vez mais se fortalecendo enquanto divas da música *pop*, já sendo abraçadas pelo *mainstream* e ganhando relevância internacional. Essa última, em especial, para além dos tantos *featurings* com artistas gringos, participou de uma colaboração com a diva *pop mainstream* Lady Gaga, para a versão de *remixes* do álbum *Chromática* (2020), na faixa *Fun Tonight*, onde além de acrescentar os seus vocais, introduz uma sonoridade típica do nordeste brasileiro, além de ter participado também, assim como Anitta, do festival Coachella 2022.

Tentei aqui citar o maior número de grandes divas *pop* possível, mas certamente devo ter falhado no sentido do esquecimento de alguma. Se você faz parte do *fandom*²⁴⁰ de alguma das aqui não mencionadas... Não me xinguem! O importante é que essa esteja eternizada na sua experiência enquanto fã/consumidor.

Às leitoras *millennials*, consumidoras e fãs da música e da cultura *pop*, sugiro à *websérie* ficcional *Pop Star High* (2014), de Todrick Hall, onde a figuras das divas *pop* mais

²⁴⁰ “A palavra é uma junção do termo em inglês para ‘fã’ (*fan*) com a terminação ‘dom’, que advém da terminação da palavra *kingdom* (que significa reino em inglês). Portanto, na palavra, o *king* (rei) é substituído por *fan* (fã) afirmando o poder e o *glamour* da figura adorada. No Brasil, alguns fãs usam o termo “fã-base” ou “fãs de verdades”, costumam atribuir esse termo para consumidores fanáticos e fiéis aos artistas. É característico que os *fandoms* possuam nomes próprios, que estabelecem relação com sua diva e com alguma característica coletiva do agrupamento”. (LEAL, 2017, p. 52 - 53)

marcantes do início dos anos 2010 são parodiadas dentro de um contexto de *high School*. Cheia de piadas internas, a produção certamente renderá boas risadas para a espectadora que estiver inserida neste universo.

No sentido do estudo que desenvolvemos até aqui, para além de uma inicial reflexão sobre um público consumidor de tais artistas, em resumo:

No âmbito mundial, a virada do milênio nos apresentou um globo totalmente conectado, promovendo enxurradas de informações por minuto, uma sociedade dinâmica e porosa. O *pop*, por incrível que pareça, conseguiu galgar mais um andar em direção à cultura de massa e se enraizar como parte intrínseca do dia-a-dia do cidadão. Novas divas foram coroadas, cada vez mais ousadas e inventivas, dando liberdade de expressão e reinvenção à cultura *gay* e jovem. Beyoncé, Shakira, Kylie Minogue, Britney Spears, Fergie, Nick Minaj e Lady Gaga serviram mais do que inspiração para as *drag queens*: tornaram-se um modo de vida. (AMANAJÁS, 2014, p. 20)

Dessa maneira caminhamos em direção ao próximo tópico deste trabalho, onde trato da relação das divas *pop mainstream*, aquelas produzidas e/ou difundidas por uma seara da indústria cultural, com as *drag queens* e os imaginários *gays* e *bichas*.

3.4 DIVAS POP, DRAG QUEENS E OS IMAGINÁRIOS GAYS E BICHAS

Pelo menos desde a primeira metade da década de 1930, a partir do governo estadunidense de Franklin D. Roosevelt, vivemos num contexto em que impera a chamada Política da Boa Vizinhança²⁴¹ dos Estados Unidos em relação aos países latino americanos, a partir de um aparente entendimento de que a “cooperação”, em dados contextos, se mostra mais eficiente no sentido da dominação do que a guerra armada. Neste sentido, “desde o século XX, os Estados Unidos vêm utilizando a sua cultura, principalmente a música pop e os filmes de Hollywood, como forma de propagação de seus valores e exposição de sua prosperidade. (VELASCO, 2010, p. 120)

Num sentido histórico, podemos considerar como um marco para esta política a criação, em agosto de 1940, do Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA), posteriormente denominado Office of Inter-American Affairs (OIAA). Sobre esta instituição, a partir de Guilherme Augusto do Nascimento e Silva e Jonatas Pinto Lima (2008), podemos a definir como:

²⁴¹ “Após o crash da bolsa de Nova York em 1929 e o início da Grande Depressão, os Estados Unidos, passando por vários problemas internos, precisavam mudar suas táticas de domínio na América Latina. A Doutrina Monroe e o seu corolário (AYERBE, 2004) foram repudiados no início da década de 1930, por serem considerados agressivos e prejudiciais para a imagem do país na comunidade internacional. Ao ser eleito presidente dos Estados Unidos em 1932, Franklin D. Roosevelt cria a política de Boa Vizinhança, que tem por preceito, a não intervenção militar como modo de impor o domínio sobre o continente, mas sim criar formas mais sutis e eficazes de atingir seus objetivos nos países latino-americanos, melhorando as relações diplomáticas com os mesmos” (SILVA; LIMA, 2008, p. 2 - 3)

Órgão utilizado, pelo governo dos Estados Unidos, com a intenção de implantar o modo de vida estadunidense na América Latina como um meio de diminuir a influência dos países do Eixo neste mesmo continente, além de visar à consolidação do domínio político e benefícios econômicos. (SILVA; LIMA, 2008, p. 2)

Tendo a OCIAA agido muito em função da estimulação de um intercâmbio cultural com os países latinos, de modo a impor a cultura estadunidense sobre os demais, minimizando, desta maneira, a influência europeia sobre a região, vemos formar-se o imperialismo cultural que ainda hoje os Estados Unidos detém sobre os demais países.

O OCIAA, através de acordos com instituições culturais estadunidenses, inicia um programa de intercâmbio cultural com os países latino-americanos, concedendo bolsas de estudos a artistas, promovendo exposições de arte e festivais de música latino-americanas em lugares como o Museu de Arte Moderna de Nova York (MAUAD, 2005, p. 48). Durante esse processo ocorre a vinda do escultor estadunidense Jo Davidson à América Latina para esculpir os bustos de inúmeros presidentes de países do continente. Também Walt Disney, patrocinado por este programa, cria o personagem Zé Carioca, amigo brasileiro do Pato Donald, representando as relações de boa vizinhança entre Brasil e EUA. (SILVA; LIMA, 2008, p. 4)

Bem recebida nos países latinos, com grande apoio das elites destes, a cultura dos “visitantes” passou a influenciar os residentes (e/ou nativos) de maneira cada vez mais abrangente. A partir de então, podemos perceber este efeito, por exemplo, no modo de se fazer radiojornalismo, nas disputas políticas, ideológicas e culturais, na fotografia, no cinema, um dos principais meios utilizados pelos estadunidenses, assim como no campo da música, que foi fortemente influenciada pelos Estados Unidos, o que provocou, segundo Silva e Lima, uma desnacionalização das letras e dos ritmos nos países latinoamericanos principalmente a partir da década de 1940.

A pertinência desta narrativa, acerca de um dos processos de construção do imperialismo cultural estadunidense sob os países latinos, se dá em consonância com o fato de que, embora tenhamos no Brasil um grande leque de poderosas artistas femininas da música²⁴², existe um processo muito forte de importação das divas *pop* estadunidenses para os contextos culturais locais. Aqui chegamos num ponto em que se desenha, de maneira mais objetiva, o viés escolhido no tópico anterior deste trabalho, onde, de maneira geral, me debrucei mais sobre as divas da música estadunidense, reconhecendo, inclusive, a importância destas no sentido de uma institucionalização do ser diva, conceito que foi, certamente,

²⁴² Resgatando algumas das divas brasileiras desde a era de ouro do rádio (1930-1960) onde se situavam Dolores Duran, Maysa, Emilinha Borba, Marlene, Zezé Gonzaga, Ademilde Fonseca, Angela Maria, Dalva de Oliveira, Elizete Cardoso, entre outras, passando pelas divas da MPB, pra citar Maria Bethânia, Elza Soares, Elis Regina, Adriana Calcanhoto, Zélia Duncan, Gal Costa, Vanessa da Mata, Fafá de Belém, Marisa Monte, entre tantas outras... Sem me ousar a mencionar as divas de outros estilos como o samba, o funk e o *axé music*, por exemplo, podemos montar um imenso quadro das grandes mulheres da música brasileira que em si já se mostra um tanto quanto plural nas sonoridades e estilos.

trabalhado também no Brasil, muito sob uma perspectiva da diva estadunidense, vide a própria Carmen Miranda²⁴³, uma das principais ferramentas da política da boa vizinhança entre Estados Unidos e Brasil, tendo participado de filmes hollywoodianos onde representava um imaginário colonial sobre o conceito de latinidade assim como da própria brasilidade.

O papel da imagem e divulgação de Carmen Miranda nas relações entre o Brasil e os EUA, como meio de promover uma aproximação da Política da Boa Vizinhança, também está associado a um momento em que o cinema é eleito como um meio eficaz para promover uma aproximação favorável aos interesses estadunidenses na América Latina. (LOPES, 2008/2009, p. 5)

FIGURA 17 — A diva tropical Carmen Miranda, notável representante de uma suposta identidade brasileira, e latina, à nível internacional.



Fonte: Pinterest²⁴⁴

Marcada pelo seu visual característico, imprimindo exotismo e tropicalidade *camp*²⁴⁵, a imagem mitológica de Carmen Miranda foi construída sob as coroas de frutas e folhas tropicais, os exagerados acessórios e adornos compostos por brincos, colares e pulseiras, o

²⁴³ No texto, *Carmen Miranda e a Política da Boa Vizinhança* (2008/2009), é apresentada uma breve biografia da diva nascida em Portugal e que terminou por se tornar um dos maiores ícones de um, ainda em construção, conceito de brasilidade, em meados do século XX.

²⁴⁴ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/716283515743377128/>>. Acesso em 07 de setembro de 2021.

²⁴⁵ Para tratar deste aspecto Suzana Mateus (2020) recorre ao conceito de *tropicamp* que, proposto por Hélio Oiticica, se referiria à junção do estereotípico imaginário tropical e o movimento tropicalista brasileiro ao exagero com o artificialismo característico do conceito *camp* que, segundo Susan Sontag (2014), menosprezando o conteúdo e enfatizando a decoração, se referiria a um estilo e personalidade fantasiosa, vulgar, despreziosa, extravagante, divertida, ingênua, séria e caricatural. Ainda segundo Sontag (p. 11) “É preciso explicar a relação peculiar entre gosto *Camp* e a homossexualidade. Embora não seja verdade que o gosto *Camp* e o gosto homossexual, existe indubitavelmente uma afinidade e uma imbricação peculiar”. Mais adiante, no tópico *Considerações Finais: Nasce uma [Nova] Estrela*, retornaremos a este conceito para tratar de um corpo e de uma performatividade *camp*.

uso frequente das cores verde, amarelo, laranja e vermelho, as saias rodadas, as blusas em estilo *tops*, os tamancos plataforma, os babados... Além dos decotes e constantes sorrisos que criavam uma aura alegre e sensual.

Dessa maneira, se fazendo diva “a partir de uma encenação mitologizada da latinidade, da brasilidade, do Outro”, ocupando “o entrelugar da portuguesa branca radicada no Brasil, representante de um dos gêneros musicais brasileiros mais associados às comunidades negras [o samba], responsável por inventar, junto com outros atores, a brasilidade” (MATEUS, p. 57), tendo sua imagem vinculada, em grande medida, à montagem²⁴⁶ *drag*, Carmen Miranda tornou-se um dos principais ícones latinos no quesito diva, exercendo ainda hoje forte influência, neste sentido, sendo constantemente homenageada a partir do seu visual que é reproduzido e copiado pelo menos a cada carnaval.

Essa carioca [Carmen Miranda] (que era portuguesa de origem) tornou-se um ícone inigualável a partir da década de 1930, quando tomou de assalto a cena musical brasileira, cantando canções de letras picantes. Desde então, seu mito continua tão forte e original que ela tende a se tornar, mais e mais, um referencial arquetípico da carnavalização brasileira. [...] Quando de sua vinda ao Brasil, em 1996, a famosa *drag queen* americana RuPaul fez questão de declarar: “Eu sou filha de Carmen Miranda”. (TREVISAN, 2018, p. 359 - 360)

Desse modo criava-se uma relação de iconicidade entre a figura de Carmen Miranda e determinadas comunidades de *gays* e bichas, o que pôde também ser observada a partir da imagem de Marilyn Monroe, e de praticamente todas as divas aqui citadas anteriormente. Assim como com as musas da era de ouro do rádio nacional²⁴⁷, que tinham fãs clubes ativos e de grande expressão, formados majoritariamente por *gays* e bichas.

Focando, neste tópico, sobre os processos de subjetivação de determinados *gays* e bichas a partir do atravessamento das figuras femininas, mais especificamente das divas da música *pop mainstream*, compreendendo essa “casta” sob o protagonismo das artistas estadunidenses que, a partir do processo de dominação cultural dos Estados Unidos sob os demais países do globo, se impõem enquanto hegemonia num cenário *mainstream* global²⁴⁸, me proponho a pensar os efeitos desse processo sobre alguns aspectos de determinadas

²⁴⁶ Processo pela qual artistas transformistas e *drag queens* passam a fim de atingirem o visual que desejam a partir do uso de perucas, maquiagens, figurinos e demais adereços.

²⁴⁷ No texto em que pretende-se analisar a moda das divas do rádio nacional das décadas de 1940 e 1950, Karla Cristina Fianco e Rita de Cássia Prado Burgos Liberal Menezes (2015) refletem o processo de influência que o rádio teve sobre a população brasileira neste período, assim como o poder de afetação das chamadas divas do rádio.

²⁴⁸ No sentido das divas da música a partir do final do século XX, como já vimos, conglomerados midiáticos como a MTV ajudaram a fortalecer a hegemonia global dos EUA sob o aspecto cultural. “Essa empresa [MTV] desempenhou papel chave na solidificação do poder hegemônico dos EUA. Cantoras como Madonna, Cyndi Lauper, Janet Jackson e a *GirlBand* britânica Spice Girls se tornaram produtos que atravessaram fronteiras nacionais e culturais, e através da televisão, venderam imagens, ideologias e identidades” (LEAL, 2017, p. 144).

práticas culturais de alguns membros, membras e membros da comunidade LGBTQIA+, com uma lente de aumento e enfoque para alguns fazeres da arte *drag queen*.

Nesse sentido, recorro aos escritos de Wellthon Rafael Leal (2017), que, refletindo sobre a construção das identidades dos homossexuais masculinos²⁴⁹ a partir do consumo das divas *pop*, inicia os seus trabalhos narrando o impacto do vídeo postado na *internet*²⁵⁰, em 2007, por Chris Crocker, jovem estadunidense fã da cantora Britney Spears, que, sendo lido enquanto *gay* ou *bicha* por seu comportamento afeminado²⁵¹, aos prantos, entoava a célebre frase “*Leave Britney Spears Alone!*” (“Deixe a Britney Spears em paz!” Em tradução livre do inglês), no contexto narrado no primeiro tópico deste capítulo, quando a relação com a mídia provocava um surto na “princesa do *pop*”, que num processo violento passava a ter sua imagem ainda mais explorada por esta. A ação de Crocker, lida a partir de uma ideia de fanatismo, apontaria para alguns dos efeitos gerados a partir dessa relação entre ídolo e fã, o que se constroeu também nos *shows*, onde “enquanto suas divas cantam no palco, fãs obedientemente dublam todas as palavras, projetando seus próprios sonhos em seus ídolos femininos enquanto assumem em si, em pequena parte, a persona da diva” (LISTER, 2020, p. 122).

Utilizando da situação e contexto do vídeo de Chris Crocker, pautando as questões de gênero e sexualidade relacionadas ao consumo de música *pop mainstream* estadunidense, assim como das divas *pop*, Leal aponta uma série de indagações que impulsionam a sua pesquisa:

O fanatismo de um fã da Britney Spears se tratava de um caso isolado entre os homens *gays* ou seria possível pensar que o consumo dos homens *gays* com cantoras como Britney Spears teriam alguma possível explicação? Chris Crocker era fã da Britney Spears porque era *gay* ou ele seria *gay* por consumir Britney Spears? Até que ponto o seu comportamento e desejo sexuais direcionariam o seu consumo e seus gostos, ou seus gostos culturais atribuíam determinados desejos e comportamentos sexuais? (LEAL, 2017, p. 12)

²⁴⁹ Embora esteja lendo os termos “*gay*” e “*bicha*”, enquanto identidades sociais, em lugares não necessariamente colados à uma identidade homossexual, mais uma vez recorro, enquanto referência pertinente, à um texto que trata da construção dessa identidade sexual, considerando que assim como, erroneamente, costuma-se tratar *gays* e *bichas* enquanto sinônimo, é comum também a associação reducionista de tais identidades sociais à identidade sexual homossexual.

²⁵⁰ Disponível com legenda em: <<https://www.youtube.com/watch?v=khWTFU5i8Cg>>. Acesso em 07 de setembro de 2021.

²⁵¹ “A suposição da homossexualidade do fã da Britney, no caso citado, sinalizava que seu comportamento destoava dos padrões sociais atribuídos ao gênero masculino, uma vez que a feminilidade seria percebida como uma ‘essência’ da música *pop* e o fanatismo como algo patológico e próprio do gênero feminino. No que se refere à questão do estilo musical ser atrelado às questões de gênero, Mavis Bayton (2007) discorreu sobre como o estilo musical *pop* pode ser visto como algo feminino, sobretudo em contraposição ao estilo musical do *rock*. Sendo a música *pop* algo que expressava um ideal romântico, sentimentalismo, sensualidade e delicadeza, enquanto o *rock* expressava uma agressividade, enfrentamento e racionalidade, ambos adjetivos se adequariam aos conceitos binários opostos de gênero (macho/masculino x fêmea/feminilidade)” (LEAL, 2017, p. 11).

Em seu texto, Wellthon Rafael Leal resgata alguns exemplos para tratar do fenômeno do consumo e fanatismo entre *gays* e bichas em torno das figuras femininas da mídia:

Daniel Harris (1997) discorreu sobre a adoração de homens *gays* às atrizes de Hollywood no contexto anterior à revolta de Stonewall, marco da luta política pelos direitos de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais (doravante LGBT) nos EUA e no mundo. No Brasil, James Green (1999) relatou que os fãs clubes das cantoras da era do Rádio no país eram grupos composto majoritariamente por homens identificados enquanto *gays*. Em ambos os casos, os homens desviavam das expectativas dos papéis sociais do gênero masculino e ao mesmo tempo que adoravam as mulheres que estavam em evidência na mídia. A nomenclatura utilizada para denominar essas mulheres em evidência na cultura da mídia seria o uso do termo “diva”. (LEAL, 2017, p. 12)

No processo de reflexão sobre este aspecto, o autor retoma a história da *disco music*, por onde muitas mulheres fizeram sucesso cantando sobre assuntos considerados tabus na sociedade, como a questão do orgasmo e masturbação feminina, num mesmo período em que surgia o então movimento de liberação *gay*. Talvez não por acaso os maiores fãs dessas artistas eram os *gays* e bichas que frequentavam as boates que tinham noites embaladas por *hits* como *I Will Survive* (1978), da cantora negra Gloria Gaynor, que com um título afirmativo diz “eu sobreviverei!”, tornando-se um hino para a comunidade LGBTQIA+ desde o seu sucesso.

Dessa maneira, encontramos uma suposta pista sobre alguns dos porques de *gays* e bichas serem tão seduzidos e seduzidas pelas divas, quando que estas representam mulheres fortes, independentes, poderosas e deslumbrantes, num universo em que as dissidências sexuais e de gênero imperam enquanto fator alimentado por preconceitos e hierarquias sociais, sendo *gays* e bichas aqui, assim como as próprias mulheres, vítimas dessa ordem.

No texto “The Faulous Sublimity of Gay Diva Worship” (2005), Brett Farmer afirma que as mulheres vistas como divas na mídia, são peça vital para a produção do que seria uma cultura *gay*, e a manutenção desse fato se dá para variedade de fontes de prazer que os LGBTs possuem. Farmer fala sobre ampla possibilidade de sentimentos, prazeres e desejos que os *gays* possuem e que podem ser expressados por essas figuras femininas. Outro autor que discute sobre a grande admiração dos homens *gays* com figuras femininas, é o estadunidense Daniel Harris. Harris (1997), assim como Farmer, usa parte de sua experiência pessoal de descoberta da sexualidade para explicar o fanatismo por figuras femininas. A vivência do autor em uma cidade interiorana na Inglaterra teria aumentado ainda mais seu processo de diferenciação com a heteronormatividade da sua comunidade, a qual ele denomina como uma cidade “caipira” e, conseqüentemente, repleta de normas heterossexuais. Paralelo a isso, as divas do cinema hollywoodiano se tornaram mulheres deslumbrantes. Os jeitos, os sotaques e suas delicadezas eram copiados e interpretados. Harris afirma que o desejo não era de ser uma diva do cinema, mas o desejo era o de viver em seu mundo de poder, de luxúria, de excentricidade sexual. Era um meio de contra-atacar o mundo homofóbico ao redor e ao mesmo tempo estabelecer demarcação de superioridade cultural e emocional, em que a delicadeza e a linguagem culta eram afirmação de uma diferenciação cultural, de pertencimento à uma utópica comunidade *gay*. (LEAL, 2017, p. 35)

Sendo assim, na mesma medida em que a partir do escapismo, as divas são consumidas como um modo para se elevar num ambiente antagônico, especialmente a partir do episódio de Stonewall, estas tornaram-se também elementos importantes para a constituição de aprofundamentos psicológicos e políticos por partes do grupo consumidor que aqui tratamos. A construção de redes afetivas e identitárias mediadas por uma política de gostos também nos parece um aspecto importante a ser mencionado:

Mais do que identificação e projeção, a apropriação dos popstars pelos jovens é uma forma de construir suas identidades sociais, em oposição às identidades dadas pelas instituições tradicionais da sociedade, como a família, a escola, a Igreja, o trabalho etc. Os fãs, a despeito das narrativas que enxergam suas atitudes como patologias, através de suas ações, criam, de forma ativa, uma ideia de comunidade unida por afinidades, como nos casos dos fãs-clubes (SHUKER, 2001). Os gostos musicais e estilos adotados por grupos de fãs, definidos por fatores sociais, de classe, de gênero, étnicos e etários, são exemplos de como a cultura pop serve como capital cultural simbólico. Os significados dados pelos fãs à cultura pop representam os esforços de grupos sociais de se diferenciarem de outros grupos. (VELASCO, 2010, p. 120)

Nesse sentido, ampliando essa discussão, e de determinada maneira se aprofundando ainda mais nela, o autor recorre a um estudo sobre os *fandoms* e as políticas de pertencimento que neles se constroem.

A partir de um estudo etnográfico, observando, em campo, dentro de alguns espaços de sociabilidade de *gays* e bichas na cidade de Recife, o comportamento do *fandom* de especialmente duas cantoras *pop*, Beyoncé (os *Beyhives*²⁵²) e Britney Spears (os *B-Army*²⁵³), além de uma metodologia pautada na entrevista de tais sujeitos fãs, Leal conseguiu dissertar sobre alguns hábitos e comportamentos em comum, de tais pessoas, em relação à diva *pop* que cultua, assim como refletir sobre as visões que tais sujeitos produzem acerca de tais produtos culturais que consomem em relação a si mesmos.

Em campo, estando presente nas tradicionais festas temáticas, normalmente produzidas e promovidas pelos e para os fãs, em boates e demais espaços de socialização entre *gays* e bichas, o autor pôde perceber como as redes entre fãs tendiam a serem reativadas a partir de cada novo lançamento das suas respectivas divas, visto que a maioria das festas que frequentou eram especificamente em comemoração aos álbuns musicais que Beyoncé e

²⁵² “O *fandom* da Beyoncé é denominado de Beyhive e significa (em inglês) a Colmeia da ‘Bey’ de Beyoncé. Os fãs seriam então uma colmeia de ‘abelhas trabalhadoras’ em que a sua diva é a abelha rainha, a quem chamam de Queen B (Rainha B). Importante lembrar que esses nomes e analogias são escolhidos e atribuídos pelos próprios fãs” (LEAL, 2017, p. 59).

²⁵³ “O nome dado ao *fandom* da cantora estadunidense Britney Spears é B-Army, ou exército B, em tradução livre para o português. O nome do *fandom* é uma atribuição simples, de um grupo de fãs em defesa da sua diva, comparando-a com uma líder do exército” (LEAL, 2017, p. 67).

Britney Spears tinham lançado no mesmo período da realização dos eventos assim como da pesquisa que estava em andamento.

Presente em espaços como o Santo Bar e a Boate Metrópole, em 2016, Wellthon Rafael Leal esteve na festa temática que ocorreu em comemora o ao, na época recém lançado,  lbum *Lemonade* (2016), de Beyoncé. Em seu relato, para  l m de destacar as performances que espontaneamente ocorriam na pista de dança, onde os sujeitos pareciam “incorporar” a diva que dançava, nos conta sobre o momento em que uma artista *cover* da Beyoncé, contratada pela produ o da festa, fez o seu *show*, sendo ovacionada pelo público que cantava, pulava e gritava como se a *cover* de fato fosse a própria cantora Beyoncé.

Dando continuidade ao seu processo de pesquisa, dessa vez narrando uma das experiências que teve em festas temáticas ligadas ao *fandom* da cantora Britney Spears, realizadas nos mesmos espaços já mencionados, o autor começa nos contando sobre um curioso diálogo que teve com um *B-Army* numa dessas ocasiões:

Na primeira ida ao campo, antes da pista de dança começar a funcionar, sentei em uma cadeira e comecei a fazer anota es. Fui indagado por um rapaz branco de cerca de 22 anos sobre o que eu estava fazendo, se eu era um jornalista. Respondi que fazia uma pesquisa sobre f s *gays* da Britney Spears, ouvi uma resposta de modo imediato: “Nossa que bom! Eu sou *gay* por causa dela!”. Visivelmente alcoolizado, o f  começou a contar que desde de pequeno ficava em frente   televisão imitando as coreografias da cantora, e que sabia que era *gay* por gostar da diva. Ele tentou envolver os seus amigos na conversa, afirmando que todo *gay* tinha uma diva *pop*. Explicou que um deles não gostava de diva *pop*, gostava de diva da MPB, algo como Maria Bethânia ou Gal Costa. A conversa encerrou após alguns minutos, com troca de telefone e expectativa de que eu entrasse em contato com ele para uma possível entrevista. (LEAL, 2017, p. 68 - 69)

Através de sua pesquisa,  l m de traçar um perfil identitário para os fãs de Beyonce, a maioria negros e de classe média/baixa tendo histórias de ascen o social na família, e para os fãs de Britney, a maioria brancos e de classe média/alta, outro aspecto apresentado pelo autor, e que aqui considero de extrema importância, é a alta capacidade de subjetiva o que as divas *pop* têm sobre os seus f s. Nos relatos das entrevistas, o autor, embora sinalizando que os fãs não se tratam de completas cópias das suas  dolas, pôde perceber o modo como estes compararam, através de seus depoimentos, algumas atitudes dos seus cotidianos com os comportamentos íntimos de suas respectivas divas. A questão da sexualidade e de uma performatividade afeminada foi pontuada, também, por alguns dos entrevistados, como possibilitada a partir da influência de sua diva:

Pablo afirma que o fato de ser “bicha” decorre da expressão que a sua diva o possibilita a partir do momento que ele tenta imitá-la, afinal ele imita uma feminilidade ao imitar a cantora. Esse “despertar” através da imita o pode ser visto como uma aproxima o da afirma o de Lucas, f  da Beyoncé, que acredita que a sua diva “dava uma luz” sobre a identidade sexual das pessoas, ou seja, contribuiria para a percep o de sua identidade sexual. (LEAL, 2017, p. 126)

Considerando que “fãs de divas *pop* vinculam-se ao universo ficcional de suas estrelas”, e que “divas *pop* e fãs se ‘encontram’ num espaço imaginário, ficcional, plausível e performático” (SOARES, 2018, p. 8), a “incorporação” da diva da qual se cultiva uma maior relação de culto, especialmente nas boates, em dada medida pensada enquanto “templos religiosos”, é outro aspecto interessante a ser abordado. Este fenômeno aqui pode ser analisado a partir do relato da ocasião em que Leal presenciou o momento de uma das tradicionais performances que normalmente ocorrem, de maneira espontânea, nas pistas de dança das festas, quando um *gay* ou bicha escuta tocar determinada música de sua diva maior:

A música executada em seguida era um dos maiores *hits* da Shakira “*Hips Don't Lie*”. Esse mesmo garoto entrou em êxtase repentino e começou a dançar ao som da música de olhos fechados. Suas feições se alteraram, e ele gesticulava, girava, e movia os quadris e o tórax perfeitamente igual ao da cantora no videoclipe. A princípio, o público reagiu com surpresa, espantado com tamanho detalhe e perfeição, até o momento em que ele começou a encarar outras pessoas, a dublar a letra olhando para os olhos que o analisavam e a sorrir de maneira simpática como a diva. Ele girava de um lado para o outro e o público ao redor começou a ovacionar com palmas, gritos e assobios. Até que começaram a gritar: Shakira! Shakira! Shakira! Fábio ria agradecendo, rebojava mais e agia como se ele mesmo fosse a cantora presente naquele espaço. Esse foi, sem dúvida, o momento mais intenso da pesquisa de campo. Eu assistia aquele garoto dançando com feições, movimentos corporais e gestos idênticos ao da cantora colombiana. Eu conhecia em detalhes esse vídeo clipe e a repetição sincronizada da coreografia com a música era indubitável. Ao fim da música, Fábio continuou a ser ovacionado, pessoas o abraçavam, davam parabéns e os gritos de “Shakira!” continuavam. Ele gesticula com as mãos sinalizando que gritassem mais alto e o público acompanhava delirando. O fã agradecia como uma diva, a sua cantora era uma entidade presente num ritual que se assemelhava a religioso que misturava devotos, consumo e a música da indústria *pop*. (LEAL, 2017, p. 100 - 101)

Aqui proponho um diálogo entre Stuart Hall (2005), em face das diversas identidades do sujeito pós-moderno²⁵⁴, e Jung (apud ALMEIDA, et all., 2014), onde os arquétipos da persona seriam as máscaras que os indivíduos utilizam para melhor se relacionarem socialmente em dados contextos. Considerando ambos conceitos, podemos tratar das diferentes faces, ou versões de nós mesmas, que apresentamos em cada situação ou a depender de com quem nos relacionamos. Estou pautando especialmente o uso da ideia de persona por identificar, também a partir do relato da última citação, uma experiência em que fã “se transforma” na ídola que venera a partir da corporificação da mesma persona que essa diva assume quando no palco, em apresentações ou em videoclipes, onde encontra-se em

²⁵⁴ Segundo o autor o sujeito pós-moderno é “conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (HALL, 1987). É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente” (HALL, 2005, p. 12-13).

estado de performance²⁵⁵. Essa mesma observação pode ser feita a partir de outra passagem do texto de Leal:

Para Rafael, a energia da cantora no palco, seu carisma e qualidades enquanto artista eram motivos para admirá-la. Não à toa, ele também realizava apresentações artísticas em que costumava ser visto como a estrela da noite, cercado por holofotes. Durante o campo, onde o conheci, vi que suas performances eram não apenas enérgicas como a da Beyoncé, mas sua postura e seu modo de lidar com as pessoas ao redor como uma estrela pareciam misturar sua persona enquanto artista e a sua diva que o inspirava. (LEAL, 2017, p. 113)

Desta maneira, a partir daqui, expando o nosso estudo para tratar das experiências das artistas *drag*, considerando as suas referências e alguns dos modos de ser. Reconhecendo que a arte *drag* é majoritariamente feita por e para pessoas LGBTQIA+, tendo *gays* e bichas, em número, maior engajamento neste campo, devemos nos atentar à “reflexão proposta por Daniel Harris (1997), ao situar a veneração dos homens *gays* [e bichas] como um desejo de estar no mundo da diva” (LEAL, 2017, p. 115).

Neste sentido, resgato algumas reflexões que fiz no início da jornada desta minha pesquisa, e que foram eternizadas a partir de uma publicação em parceria com o meu então orientador Djalma Thurler. Sobre o texto, que muito serve de registro sobre o meu processo naquele momento, considero pertinente ressaltar certa imaturidade da escrita, assim como um não aprofundamento de certas questões que hoje considero pertinentes serem abordadas.

Aqui tentarei, resumidamente, recapitular o caminho que tracei neste escrito, que posteriormente foi alimentado por Thurler²⁵⁶, resgatando algumas questões que nos sejam apropriadas e expandindo as reflexões com base em alguns aspectos que hoje, dois anos depois da escrita desse texto, considero importantes de serem pontuadas. Entre tantas questões que serão elencadas, nos atentemos à perspectiva das imagens de femininos que terminam por serem reproduzidas pelas artistas *drags* assim como pelas divas referenciais que as alimentam.

Sendo assim, em *A Arte é Divina Demais para Ser Normal: Drag Queens e Políticas de Subjetivação na Cena Transformista*²⁵⁷ (2019), reflito sobre o conceito de arte *drag*,

²⁵⁵ Desse contexto, resgatando um exemplo prático, tratando de Beyoncé, “no lançamento do seu terceiro álbum solo da *Beyoncé* em 2008, a cantora veio a público declarar que Sasha Fierce era o seu alterego utilizado para proteger quem ela realmente seria. Na mesma ocasião, a cantora afirmou que ‘Sasha Fierce é o lado mais divertido, sensual, agressivo, sincero e glamoroso que aparece quando estou trabalhando e quando estou no palco’” (LEAL, 2017, p. 100 - 101).

²⁵⁶ Considerando a ordem de atuação na realização do trabalho, assim como a autoria das principais ideias que norteiam o texto, ignorando a hierarquia posta pela publicação assim como pela própria instituição acadêmica, em toda citação que eu fizer referente à este escrito o meu nome (AZVDO, Armando) virá antes do nome do meu antigo orientador (THURLER, Djalma).

²⁵⁷ Embora em seu título, por sugestão de Thurler, o texto em questão tenha sido publicado utilizando o termo “transformista” para tratar, como muitas vezes ocorre, das artistas *drag*, considero importante ressaltar que esta palavra, da mesma maneira que pode servir como uma ampla categoria de artistas, onde as *drag queens* estariam inseridas, pode também referir-se à um jeito específico de se fazer artista da performance, similar à *drag* mas ainda diferente. Normalmente relacionado às artistas *old school*, a transformista se diferenciaria da *drag queen*

pautando uma importância na diferenciação entre as vivências *drag* e trans, a partir de uma consciência de que, enquanto uma experiência de gênero especificamente artística, a *drag queen* está para o palco e não para a vida como as experiências das pessoas trans que, assim como qualquer sujeito cis, pode se aventurar e se expressar por meio da arte *drag*.

No texto, me preocupo ainda em registrar uma suposta genealogia para se pensar uma possível história da arte *drag*, partindo de Igor Amanajás (2014) que traça uma linha historiográfica do “surgimento, inicialmente, de homens fazendo uso de máscaras e figurinos, atuando enquanto personagens femininas no teatro grego a partir de 534 a. C. até os dias de hoje, quando a arte transformista consegue atingir espaços além dos palcos dos teatros” (AZVDO; THURLER, 2019, p. 224). Neste sentido, reflito sobre as mudanças na instituição teatral que, por seu caráter historicamente patriarcal, por muito tempo impediu que as mulheres atuassem nos palcos, de modo a colocar atores vestidos em “trajes femininos” para representar as personagens mulheres das peças²⁵⁸. Também utilizando Amanajás enquanto referência, segundo Leonam Casagrande Dalla Vecchia e Gabriel Canecchio Ferreirinho:

Depois que as mulheres conquistaram o direito de acessarem o palco, a prática de homens se vestirem como personagens femininos foi relegada às margens desta forma cultural, tornando-se progressivamente uma arte performática *underground* os subúrbios de grandes cidades. (VECCHIA; FERREIRINHO, 2020, p. 6 - 7)

Entre figuras cômicas e personas glamurosas, entretenimento e ação política, ainda segundo Amanajás, a partir das transformações que ocorreram ao longo da história no entendimento deste fazer artístico que ficou marcado enquanto expressão da comunidade LGBTQIA+,

Mediante essa avalanche cultural de diferentes possibilidades, os artistas *drag queens* possuíam [e ainda possuem] um grande material para se comunicar com seu público. As inspirações eram muitas e as grandes divas hollywoodianas e da música *pop* alicerçaram um imaginário irreverente, fashionista e soberbo da imagem da mulher que é maior que o mundo. Judy Garland, Marilyn Monroe, Betty Davis, Barbra Streisand, Cher, Diana Ross, Madonna, Etta James e tantas outras proporcionaram a todos os personificadores femininos um vasto material e desejo de magnificar suas performances. Durante as décadas de 70 e 80, as *drag queens* não só se resumiram a aparições em *show* em bares, mas alcançaram o rádio, a televisão, a

no sentido do estilo de sua montagem, estando a segunda muito mais próxima à uma estética *pop* e/ou *camp*, enquanto a primeira mais preocupada em representar um ideal de mulher mais verossímil. “Artista travesti” é outro termo que, bastante utilizado no documentário *Divinas Divas* (2016) de Leandra Leal, dependendo do contexto pode soar como sinônimo para transformista e *drag*, ainda que não seja também a mesma coisa.

²⁵⁸ Em Igor Amanajás (2014), esse contexto sugere uma origem ao termo “*drag queen*” que estaria relacionado às rubricas que Shakespeare supostamente fazia, no rodapé da página onde descrevia as personagens femininas, escrevendo “*dressed as a girl*”, numa breve tradução “vestido como uma garota”, sinalizando a condição em que o ator entraria em cena. Outra história contada remete à William Dorsey Swann que, nascida e escravizada em Maryland, nos Estados Unidos, em meados de 1858, foi a primeira pessoa da história a se autointitular como “*drag queen*”. Figura negra de história notável, ainda que esquecida e/ou não contada, William Dorsey Swann será resgatada na obra *House of Swann*, do jornalista negro Channing Gerard Joseph, onde sugere-se ser esta como uma das progenitoras da cultura dos *ballrooms*.

Broadway – musicais como *Alô, Dolly!* e *A gaiola das loucas* – e o mundo do cinema. (AMANAJÁS, 2014, p. 17)

Resgatando algumas das narrativas apresentadas em *Paris Is Burning* (1990), de Jennie Livingston, inicio um processo de reflexão sobre as influências que cercam o imaginário das *queens*.

Tratando então do documentário em questão, utilizo de depoimentos como os de Pepper Labeija e Dorian Corey para falar da influência que as vedetes tiveram para as “primeiras *drag queens*”, sendo posteriormente superadas pela febre das divas do cinema como Marilyn Monroe e Elizabeth Taylor, que mais tarde foram também substituídas enquanto referências de beleza, estética e comportamento pelas *top models*, a citar como exemplo Christie Brinkley. Nas falas de tais figuras fica bem colocado o modo como as personalidades negras terminavam por passar longe de serem preteridas enquanto referências para as *drags queens* desses respectivos contextos:

As crianças de hoje, as crianças que são jovens, eles usam a televisão, sabe? Fui a vários bailes e eles tinham categorias como da novela “*Dynasty*”. Sabe, querem que você se pareça com Alexis ou Krystle. Acho que é um sinal dos tempos. Quando cresci você queria parecer Marlene Dietrich, Betty Grable. Infelizmente, eu não sabia que queria era parecer com Lena Horne. Quando cresci, claro... As estrelas negras eram estigmatizadas. Ninguém queria parecer Lena Horne. Todos queriam parecer Marilyn Monroe. (COREY In LIVINGSTON, 1990)

Refletindo sobre a respectiva fala registrada no filme de Livingston, no artigo prossegui a partir do modo como a representação feminina tem sido construída nestes contextos LGBTQIA+, de maneira verossímil, ligada aos padrões hegemônicos, de modo geral normalmente ligados à branquitude, para além da ideia de luxo e *glamour* largamente difundida por determinados produtos culturais da indústria²⁵⁹.

Relembrando que o próprio mito da branquitude termina por ser falsificado e encenado por figuras como Jean Harlow, Marilyn Monroe, Brigitte Bardot e Madonna, ambas que, não por acaso, originalmente morenas, tingiram os seus cabelos de loiro no contexto de ascendência ao estrelato, Bell hooks (2019, p. 284) nos coloca que “o filme de Jennie Livingston, *Paris is Burning*, sugere que muitos *gays* negros, especialmente divas e *drag queens*, são movidos pela ‘ambição loira’ assim como Madonna”. Esse processo pode ser observado na fala de *drag queens* assim como na de figuras trans femininas como Vênus Xtravaganza, que, também no documentário, fala sobre a fantasia de vida da América branca, querendo ser “uma menina branca, rica e estragada. [Uma vez que] Elas conseguem o que

²⁵⁹ Embora pensando especialmente sobre a construção de identidades *gays* e bichas, nos tópicos *Consumo, cultura pop e as subjetivações de gays e bichas* já reflito sobre o aspecto da influência de determinados produtos culturais, e da mídia, nos processos de subjetivação.

querem e quando querem. Não tem que lutar com as finanças para conseguir coisas legais, roupas legais... Não é um problema para elas” (XTRAVAGANZA in LIVINGSTON, 1990).

Como bem observo no texto em questão:

Em algumas outras passagens do documentário podemos ver, ainda, *posters* de celebridades brancas e glamurosas colados nas paredes dos quartos das entrevistadas, enquanto elas as endeusam e falam do sonho das modificações corporais, como implantes de silicone ou uso de hormônios para atingir o ideal de corpo feminino, vendidos na mídia e largamente consumidos pela sociedade. (AZVDO; THURLER, 2019, p. 227)

Em hooks:

A branquitude celebrada em Paris is Burning não é apenas o velho tipo de branquitude, mas sim aquela branquitude brutal imperialista capitalista das classes dominantes que se apresenta - e ao seu estilo de vida - como a única vida relevante que existe. (HOOKS, 2019, p. 268)

Ainda segundo a autora:

O poder subversivo dessas imagens é alterado radicalmente quando influenciado pela construção ficcional racializada do “feminino” que, de repente, faz com que a representação da branquitude seja crucial para a experiência de imitar o feminino como gênero, o que significa que a imagem idealizada da mulher/do feminino é realmente uma idealização da feminilidade branca. (HOOKS, 2019, p. 265)

Retomando a discussão acerca da influência de produtos culturais estadunidenses nos contextos locais, sobretudo ligados ao consumo de *gays* e bichas, como aqui é o foco, contemporaneamente se faz importante refletir sobre o fenômeno *Rupaul's Drag Race* (2009 - Presente)²⁶⁰, assim como as divas *pop* que neste *reality*, de origem estadunidense, são constantemente citadas e servem de inspiração para algumas provas além de terem suas músicas exaltadas nas edições ou mesmo fazerem presenças nestas.

²⁶⁰ “O programa ‘Rupaul’s Drag Race’ estreou em solo estadunidense no ano de 2009, e pôs na televisão uma competição protagonizada por drag queens, onde essas disputam diversas provas que testam habilidades em atuação, canto, dança, entre outros. A vencedora recebe um prêmio em dinheiro e o título de “America next drag superstar” (SILVA; SANTOS, 2018, p. 1). Com edições anuais, a marca hoje representa uma poderosa franquia com versões do programa em diversos países, assim como variações como o *RuPaul AllStars* e etc. Desde 2020 existem rumores de que está em produção uma temporada *All Winners*, de *Drag Race*, para o qual estariam cotadas vencedoras de qualquer uma das edições anteriores da franquia. No sentido do sucesso do programa, vale mencionar as sucessivas indicações assim como as premiações que o mesmo já obteve, para além dos seus consideráveis números em audiência.

FIGURA 18 — Diva *pop* é *drag queen*? Lady Gaga apareceu montada, como de costume, na nona temporada de *RuPauls Drag Race*, se passando por uma das concorrentes.



Fonte: Pinterest²⁶¹

Compreendendo ser notável a ascensão da cultura *drag* a partir do sucesso do programa, pensaremos sobre este, então, sob uma perspectiva de atravessamento de uma cena *drag* situada em escala mundial, o que, segundo Vecchia e Ferreirinho (2020, p. 11), tem ajudado a propagar um padrão *drag* hegemônico que em muitos contextos tem parecido ser o único jeito possível de se fazer essa arte, num processo em que, “RuPaul torna-se o centro gravitacional de toda uma indústria altamente investida em interesses corporativos, inaugurando uma lógica hegemônica da cultura *drag* no contexto contemporâneo pautado em seu corpo como ‘o modelo a ser seguido’”.

Não ousaremos, porém, negar a importância do fenômeno *Drag Race* para a elevação do fazer *drag* à um nível de reconhecimento *mainstream* e publicização dessa arte para além das fronteiras da comunidade LGBTQIA+²⁶², num contexto em que essa expressão artística,

Era até o final do século XX, marginalizada até mesmo dentro da cultura LGBTQIA , espaço teoricamente dito ser aberto às “feminilidades” e desconstruções de gênero. A despeito de ser uma figura que evoca *glamour* hollywoodiano, a *drag* continua(va) restrita [majoritariamente] aos pequenos palcos de boates obscuras, guetos, precarizadas em suas apresentações, vistas como aberrações e fetiche, desvalorizada a sua expressão artística e com pouca ocorrência na mídia. (PEREIRA, 2016, p. 13)

²⁶¹ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/112801165651515256/>>. Acesso em 21 de setembro de 2021.

²⁶² “A partir da estreia do *reality show* ‘RuPaul’s Drag Race’, em 2009, é possível observar um ‘mídiação da *drag queen*’ (PEREIRA, 2016). A cultura *drag*, possibilitada e visibilizada pelo sucesso do programa foi transformada em produto para satisfazer os desejos do sujeito pós-moderno e passou a habitar o imaginário da cultura *pop*. O sucesso do *reality* fez com que a mídia passasse a investir na participação de *drag queens* em seriados, novelas, filmes e música, tanto no âmbito nacional quanto internacional” (PEREIRA, 2019, p. 6). Ainda neste sentido sugiro leitura do artigo *A Construção de Celebidades Drags a Partir de RuPaul’s Drag Race: Uma Virada do Imaginário Queer* (2015), de Patrícia Lang (et all), para tratar da importância do *reality* no processo de ascensão desse fazer artístico.

Como comentam Luiz Henrique de Sousa Silva e Aldo Luiz dos Anjos Santos:

Historicamente relegadas às periferias, hoje as drags ganham cada vez mais espaço na mídia e na sociedade. No Brasil, a difusão do programa pela internet, provocou uma modificação na forma de enxergar esses artistas, tanto que várias alcançaram um local de prestígio, despontando na TV, na internet e na música. Pablllo Vittar é um exemplo concreto desse fenômeno recente. (SILVA; SANTOS, 2018, p. 1)

Como efeito deste fenômeno sobre e sob a cultura *drag* à nível mundial, podemos notar também mudanças nas cenas *drags* locais, aqui especificamente brasileira, que em muitos contextos se expandiram, configurando um *baby boom drag*²⁶³ pós *RuPaul's Drag Race*, além de uma certa padronização estética normativa desta categoria que terminou por se pautar, e ser constantemente resumida, ao que se é tido enquanto “excelente” dentro do programa assim como para a sua bancada de jurados²⁶⁴.

Como sinaliza Vecchia e Ferreirinho, através de uma estratégia autorreferenciada o programa terminou por convencionar os paradigmas que ditam o conceito de uma *Drag Superstar*, sendo responsável, muitas vezes, por conceitualizar até mesmo a própria arte *drag* em si. Dessa forma, essa expressão que muitas vezes vinha sendo pensada a partir do exagero ou de uma certa “paródia de gênero”, vem reforçando determinados contornos em que, na mesma medida que pode se mostrar com forte potencial subversivo, em determinados contextos, pode também servir à uma reiteração das normas hegemônicas de gênero.

Ao falar sobre a performance *drag*, Judith Butler (1990) ressalta que essas manifestações artísticas irão parodiar a própria noção de que existe uma performance de gênero fixa ou “natural”. Nesse sentido, a autora vai sublinhar o quanto esta performance artística pode servir como um mecanismo de ruptura com uma norma reguladora dos corpos, mas também como ela pode ser o veículo de reprodução de determinados estereótipos do gênero feminino. (VECCHIA; FERREIRINHO, 2020, p. 9)

Ainda tratando do *reality* em questão, vale pontuar o fato de que, por muito tempo, o seu *casting* só apresentou figuras cis masculinas, num processo que sugeria ser parte do fazer *drag* o fato de homens cis “transformarem-se” em figuras femininas, ignorando a abrangência dessa arte que pode e deve ser experienciada por qualquer pessoa, independente de identidade

²⁶³ “Em todo o Brasil observamos aumentar, após o *boom* do *reality show* no país, o número de jovens interessados em se ‘montar’ como *drag queen*, sem uma preocupação de desempenho profissional mas, exercer a ludicidade nos jogos das identidades de gênero, como também compactuar com as personagens *drags* midiáticas em ascensão. Nas grandes metrópoles do país todos os finais de semana ‘nascem’ novas *drags*, inspiradas pelo imaginário artístico trazido pelo programa até suas casas” (PEREIRA, 2016, p. 62). Para além do crescimento de uma geração de *drag queens*, podemos citar como parte desse efeito RuPaul a presença cada vez mais constante dessas artistas ocupando espaços da grande mídia, assim como a realização de produções como a da série *Super Drags* (2018), de Anderson Mahanski, Fernando Mendonça e Paulo Lescaut, primeira animação brasileira protagonizada por *drag queens* enquanto super heroínas.

²⁶⁴ “Para julgar o desempenho das competidoras, RuPaul [a *drag* apresentadora/jurada] estabelece padrões baseados em sua visão do que é ser uma *drag* completa, com potencial para se tornar uma superestrela, da mesma forma que ela se tornou nos anos 1990 quando assumiu o título supermodelo ao ser a primeira *drag* a estrelar uma campanha *mainstream* de cosméticos, da marca canadense M.A.C” (PEREIRA, 2016, p. 55).

de gênero²⁶⁵ ou mesmo condição sexual. Algumas tensões raciais em torno do programa, assim como determinadas questões relacionadas às corporalidades das *queens* que compõem os *castings* das edições, ou ainda a inexpressiva presença de *drags* de estilos mais abrangentes e que fogem de certas convenções (*barbadas*, *genderbending*, *club kids*, *monsters...*), são ressaltadas por Vecchia e Ferreirinho para tratar do modo como, visando “produtos que sejam altamente vendáveis”, tendo como principal objetivo aumentar os lucros da marca, o programa, que apesar de levar o nome e ser apresentado por RuPaul Charles²⁶⁶, um *gay* (ou *bicha*?) preto, termina por ceder aos padrões hegemônicos dessa sociedade, de tantos “-ismos” e “-fobias”, pelas instituições e poderes econômicos que estão nos bastidores do programa ou mesmo de frente para as telas o assistindo.

O *casting* de Drag Race, dessa forma, também opera uma normatização dessa expressão artística partindo de um objetivo comercial, trazendo à tona apenas estéticas e estilos que preliminarmente aparentam ser mais compreensíveis e aprovados por um público amplo. Essa percepção vai ao encontro da carreira do próprio RuPaul, que no início se apresentava de maneira mais político-subversiva, envolvendo questões raciais e desafiando limites de gênero, mas tornou-se mais bem sucedida no cenário *mainstream* conforme passou a adotar uma estética “fashionista” e mais próxima do que se espera ver em “uma mulher”. (VECCHIA; FERREIRINHO, 2020, p. 18)

Dessa maneira, vemos serem privilegiadas performances *drag* que representam uma suposta “autenticidade” feminina²⁶⁷, calcada não apenas numa heteronormatividade mas também, muitas vezes, em corpos brancos, magros/atléticos e “higienizados”, vestidos sob uma estética glamourosa e/ou *fashionista*, sendo estes considerados mais fáceis de adentrar a

²⁶⁵ Embora algumas das participantes tenham se “assumido” socialmente enquanto pessoas trans ao longo de algumas das edições do programa, essa observação se refere ao fato de que muito demorou para que o programa tivesse no seu *casting* uma pessoa que desde o início das edições já se entendessem e vivessem socialmente enquanto pessoas trans. Esta regra parece ter mudado recentemente quando tivemos na temporada 13 (2021), Got Milk, uma *queen* apresentada por um homem trans, chegando à final do concurso, ou mesmo Gia Gunn e Kylie Sonique Love, ambas mulheres trans, no *spin off All Stars* (2012 - Presente), respectivamente nas temporadas 4 (2018 - 2019) e 6 (2021), tendo Sonique vencido a sua edição. A presença da única mulher cis de toda a franquia foi registrada apenas em 2021, com a participação de Victoria Scone na temporada 3 de *RuPaul's Drag Race UK* (2019 - Presente), a versão inglesa do programa. Ainda mais recentemente, a edição 14 do *RuPaul's Drag Race* (2022) incluiu no seu *casting*, não apenas cinco pessoas trans como o primeiro homem cis-heterossexual da competição.

²⁶⁶ Apresentando uma figura feminina negra, altíssima, esbelta e loira, “RuPaul elevou a arte tão marginalizada nos anos 70 e 80 para o mundo da música, com seu single Supermodel; para o cinema, com suas produções originais e participação em filmes diversos; e para o mundo da moda, sendo modelo para diversas marcas” (SILVA; SANTOS, 2018, p. 4-5). “Antes de se tornar conhecida por revolucionar a forma que a cultura *pop* enxergava as *drag queens*, RuPaul começou sua carreira na cidade norte-americana Atlanta” (PEREIRA, 2016, p. 42). Em seu currículo a artista *drag* contabiliza aparições em filmes, lançamentos de álbuns musicais e *singles* de sucesso, além de diversas campanhas publicitárias e do programa que leva o seu nome.

²⁶⁷ Entre os diversos bordões utilizados por RuPaul em seu programa, por muito tempo, no início de cada episódio a apresentadora entoava a frase: “*gentlemen start your engines and may the best woman win*”, em tradução livre, “cavalheiros liguem seus motores e que a melhor mulher vença”. Com essa frase, que há poucas temporadas foi substituída, RuPaul parece elevar o caráter da transformação entre o gênero masculino e feminino, sob uma perspectiva de uma perfeita imitação, “ilusória”, como qualidade fundamental para vencer a sua competição.

seara midiática massiva e internalizar a lógica neoliberal do capitalismo. Segundo Rupaul, “para se tornar uma superestrela a *drag* deve possuir quatro características fundamentais: carisma, singularidade, coragem e talento (ou em inglês, *charisma, uniqueness, nerve and talent*, constantemente abreviadas no programa pela sigla C.U.N.T.)” (PEREIRA, 2016, p. 53). “*Cunt*”, numa livre tradução “boceta”, no universo do *ballroom*, de onde o programa *RuPaul’s Drag Race* muito é alimentado enquanto referência, é um termo constantemente utilizado para se referir à uma passabilidade cisnormativa feminina.

Apesar disso, “hoje é possível elencá-las [as drags] como celebridades, uma vez que são resultados de processos econômicos e culturais, que as transformam em commodities/marcas que vendem coisas, conceitos e vivem de sua imagem” (SILVA; SANTOS, 2018, p. 8). Como efeito deste fenômeno, agora atentando-se para figuras *drags* bem sucedidas na esfera da música brasileira com um olhar especial para Pablllo Vittar mas sem ignorar figuras como Gloria Groove, Lia Clark, Kaya Conky e Aretuza Lovi, todas tendo atingido maior visibilidade ou mesmo surgido especialmente após o *boom Drag Race*, me apoio não só em Leonam Casagrande Dalla Vecchia e Gabriel Canecchio Ferreirinho, mas também em Livia Pereira (2019) que analisa as performatividades femininas apresentadas por tais artistas, através das montações, narrativas e enquadramentos presentes em alguns dos seus videoclipes musicais de maiores sucessos.

Utilizando como referência o texto *Por que precisamos problematizar o efeito Vittar?* (2018), de Tess Chamusca e Edinaldo Mota Junior, no meu trabalho de 2019 eu já apresentava Pablllo Vittar como “a *drag* da família brasileira”, refletindo sobre o seu sucesso a partir da imagem que a mesma ainda hoje representa, assim como tratando das suas músicas que naquele momento, ao meu ver, se tratavam de “versões abrasilairadas de músicas *pop* internacionais, se inspirando também nas divas desta indústria musical como Rihanna, Beyoncé, Lana Del Rey, Nick Minaj e Ariana Grande” (AZVDO; THURLER, 2019, p. 231). Vale ressaltar, porém, o fato de que a artista tem cada vez mais se aproximado de uma sonoridade popular brasileira, ou mais especificamente nordestina, tendo lançado em 2021 o álbum *Batidão Tropical* (2021), onde além de regravar versões clássicas do forró, nos apresenta músicas inéditas compostas nesse estilo. Atualmente, o argumento sobre as “versões abrasilairadas de músicas *pop* internacionais” passa a servir para falar do já mencionado *remix* que Pablllo Vittar realizou, à convite de Lady Gaga, para a canção *Fun Tonight* do álbum *Dawn Of Chromatica* (2021), da diva *pop* estadunidense, onde colocou um toque, ou a mão inteira, da arrojadeira nordestina brasileira a exportando para o mundo.

Sendo hoje, em números de seguidores²⁶⁸, a artista *drag* de maior influência nas redes sociais, Pabllo Vittar não parece ter uma boa relação com a sua colega de trabalho RuPaul, embora seja seguida e comente em publicações de muitas das *queens* que passam pelo *Drag Race*, sendo reconhecida por estas enquanto grande ícone.

Sobre a carreira de Phabullo Rodrigues da Silva, que enquanto a artista *drag* Pabllo Vittar, inicialmente, teve sua imagem difundida para o Brasil através da sua participação fixa comandando a banda do programa *Amor & Sexo* (2009 - 2018), da Rede Globo, dirigido por Adriano Coelho e Daniela Gleiser, Vecchia e Ferreirinho nos contam que:

A drag queen Pabllo Vittar surgiu pela primeira vez em 2015, ao lançar "Open Bar" na plataforma de vídeos do YouTube. No videoclipe-paródia da música "Lean On", do grupo de música eletrônica estadunidense Major Lazer, Pabllo espelhou-se de modo direto no *reality show* RuPaul's Drag Race para compor a sua arte *drag*, destacando diversas vezes que foi o programa que a incentivou a "se montar" pela primeira vez. Depois de "Open Bar", Pabllo começou a ganhar notoriedade na cena musical brasileira ao lançar seu álbum de estreia através de uma gravadora independente, em 10 de Janeiro de 2017. O álbum gerou *singles* de sucesso, tais como "K.O.", "Corpo Sensual" e "Então Vai". Em Julho de 2017, "K.O." alcançou mais de 30 milhões de execuções no Spotify e se tornou a canção mais bem-sucedida de uma artista *drag* na plataforma de *streaming*, alcançando a primeira posição entre as músicas mais tocadas e desbancando a detentora anterior do título, a artista estadunidense RuPaul. A consolidação e crescente expansão de sua carreira veio com a música "Sua Cara", sua parceria com Anitta e Major Lazer, através do qual a *drag queen* passou a ser reconhecida internacionalmente, ultrapassando RuPaul também em número de seguidores no Instagram. A partir de então, Pabllo Vittar passou a integrar o catálogo de artistas da divisão brasileira da Sony Music, vinculando-se a uma gravadora transnacional de grande envergadura. (VECCHIA; FERREIRINHO, 2020, p. 2 - 3)

Tendo conseguido romper barreiras geográficas e identitárias, atualmente pertencendo a uma cena *mainstream* da cultura *pop* brasileira internacional, de modo geral, Pabllo sempre esteve à representar um perfil loiro fatal, assim como hoje normalmente se apresentam as *drags* Lia Clark e Aretuza Lovi, num aparente processo em que “se utiliza de diversas estratégias performáticas para acessar o *mainstream*, negociando configurações estéticas hegemônicas e contra-hegemônicas em seu próprio corpo” (VECCHIA; FERREIRINHO, 2020, p. 21).

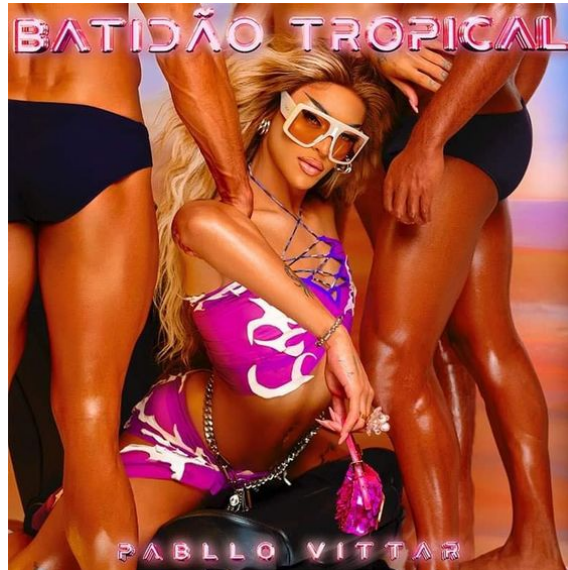
Construindo um corpo *drag* mais palatável a públicos mais amplos, se apropriando de uma feminilidade hegemônica ressaltada pela sensualidade de um corpo curvilíneo e sem pelos, que muito serve ao olhar masculino heterossexual, vestindo longas perucas e se apoiando em maquiagens²⁶⁹ que ajudam a construir imagens mais “mulheris”, Pabllo termina

²⁶⁸ Atualmente são brasileiras as duas *drag queens* mais seguidas do mundo, nas redes sociais. Na plataforma Instagram, o top 3 das *drags* mais populares registra as respectivas presenças de Pabllo Vittar, Gloria Groove e, em terceiro lugar, RuPaul.

²⁶⁹ Para além do uso de perucas e figurinos extravagantes, a maquiagem é colocada enquanto um outro elemento chave para a constituição de uma montagem *drag*. Considerando que a maquiagem está associada à estrela de cinema, tendo a moderna indústria de cosméticos nascida com Max Factor e Elizabeth Arden, maquiadores das

por contribuir num imaginário erótico e fetichista em torno da objetificação da mulher, muitas vezes se utilizando de um discurso binário, onde normalmente temos a sua imagem, uma representação feminina, em relação aos corpos masculinos, com quem costuma atuar em muitos dos seus videoclipes em narrativas que sugerem um flerte ou até mesmo romances heterossexuais.

FIGURA 19 — Capa do álbum *Batidão Tropical* (2021), de Pablllo Vittar.



Fonte: Pinterest²⁷⁰

Ampliando essa discussão para refletir sobre o fazer *drag* de outras artistas do cenário musical *mainstream* brasileiro, Livia Pereira (2019) analisa cinco diferentes videoclipes agrupados a partir do critério numérico de visualizações nos seus respectivos canais no YouTube, cada um de uma artista, Pablllo Vittar, Gloria Groove, Lia Clark, Kaya Conky e Aretuza Lovi.

Utilizando, *Corpo Sensual* (2018), de Pablllo Vittar com participação de Matheus Carrilho, *Bumbum de Ouro* (2018), de Gloria Groove, *Chifrudo* (2017), de Lia Clark com participação de Pepita, *E aí Bebê* (2017), de Kaya Conky e *Joga a Bunda* (2018), de Aretuza Lovi, a autora constata três aspectos sob os quais desenvolve a sua análise crítica: a imagem da mulher valorizada pelo corpo, com atenção especial para a bunda; A representação da mulher heterossexual e cisgênero, como já mencionado em parágrafos anteriores deste trabalho; E por último a imagem da mulher subserviente, posta para a dominação masculina, o que em determinados contextos chega a ser subvertida. Dessas artistas que tiveram obras analisadas, considero pertinente citar Gloria Groove enquanto uma figura que consegue, em

vedetes hollywoodianas, em Morin (1989) é interessante pensar como a maquiagem é capaz de mascarar o rosto, acentuando, estilizando e realizando definitivamente uma beleza “sem falhas”, harmoniosa e pura.

²⁷⁰ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/21744010691030809/>>. Acesso em 21 de setembro de 2021.

muitos momentos, driblar este padrão de se fazer *drag*, como no videoclipe do seu single *A Queda* onde num universo circense (talvez até *freak show*) se explora enquanto artista performando figuras das mais diversas como a de um *drag king*.

Para além das análises propostas por Livia Pereira, considero pertinente ressaltar que, embora comumente o público saiba que tais artistas não se tratam exatamente de mulheres cis nem trans, e que nem estas mesmo tenham a pretensão de serem reconhecidas identitariamente como tal, na maioria dos contextos apresentados, a performance *drag* tem se apoiado em características pautadas não apenas na representação feminina mas na representação de um “ser mulher” ligado a estereótipos sexistas. Algumas figuras trans femininas já tem se posicionado, nesse sentido, alertando *drag queens* de tais perfis quanto ao perigo do *transfake*.

Atuando enquanto espécies de derivação das figuras femininas que alimentam o imaginário das divas na cabeça de *gays* e bichas, percebemos a partir da maioria das *drags queens* que atualmente conseguem acessar espaços de maior visibilidade, um movimento em que esta categoria artística, que num processo cíclico alimenta e é alimentada por uma cultura *pop mainstream*, por uma necessidade de negociação com as instâncias de poder ou mesmo por um desejo próprio, terminam por perder uma porcentagem da sua potência de tensionamento *queer*, embora estas já sejam capazes de gerar algumas discussões de gênero, também criando confusões no imaginário hegemônico que ao mesmo tempo em que reproduz discursos transfóbicos, se pautando numa suposta relação entre genitália e identidade de gênero, se vê, também, seduzido por figuras como Pablllo Vittar que, como em Butler, enquanto artista *drag*, denuncia o caráter artificial dos gêneros ou ao menos das percepções destes a partir das corporalidades de quem o expressa.

Quanto à retroalimentação que sugiro existir entre o universo das *drag queens* e da própria cultura *pop mainstream*, num cenário em que, ao meu ver, partindo de uma visão pautada na autoestima e poder feminino, o conceito de *drag queen* pode cada vez mais ser lido enquanto sinônimo de diva (não necessariamente diva *pop*) e vice versa, podemos fazer paralelos entre a ideia de imagem pública e imagem privada, tanto na atuação das divas *pop* quanto no fazer *drag*. No primeiro caso, na construção das imagens públicas, ambas figuras geralmente fazem uso de maquiagem, perucas, apliques, cílios postiços, saltos altos e demais elementos que compõem as suas respectivas montações. Na construção de suas imagens privadas por vezes tais elementos se tornam raros, embora cada vez mais possamos perceber alguns dos aspectos da montagem no cotidiano das pessoas, o que mais tarde, nas

Considerações Finais deste trabalho, me ajudará a desenvolver uma perspectiva a respeito de uma suposta morte da arte *drag*.

Por hora fiquemos com essa relação divas *pop* - *drag queens* que, assim como pode ser figurada em diversas das situações apontadas neste tópico, pode ainda ser mencionada a partir de apresentações como o tributo à Madonna²⁷¹ no MTV Video Music Awards de 1999, realizado por *drag queens*, a participação de artistas desta categoria numa performance musical, em 2015, da diva *pop* Miley Cyrus²⁷², a antiga Hannah Montana²⁷³, na mesma premiação (...), além das práticas de *lipsync*, onde performam dublando músicas de tais artistas femininas em seus *shows* ou em batalhas, como em *Rupaul's Drag Race*, ou mesmo em figuras que em suas performatividades *drags* não apenas carregam traços das divas *pop* como representam elas mesmas. Neste sentido, a *drag queen* paulistana, Penelopy Jean, tem se destacado enquanto sócia de Lady Gaga, rodando o Brasil com *shows covers* onde apresenta montações que impressionam pela semelhança e aparência com a artista estadunidense²⁷⁴.

FIGURA 20 — Lado a Lado, Penelopy Jean e Lady Gaga. A primeira reproduzindo a montagem utilizada pela diva *pop* no *RuPaul 's Drag Race*.



Fonte: Instagram²⁷⁵

²⁷¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xzsJWwKG1Yc>>. Acesso em 22 de setembro de 2021.

²⁷² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nI5p-81uYuk>>. Acesso em 22 de setembro de 2021.

²⁷³ Personagem criada para o seriado homônimo (2006), interpretada por Miley Cyrus ainda muito jovem, terminou por se tornar uma persona, ou um alter ego, que a “perseguiu” por muito tempo. Do contexto do seriado, Cyrus era Miley Stewart, uma adolescente de *high school* que guardava o segredo de ser uma diva *pop*, a própria Hannah Montana. Tendo lançado alguns álbuns enquanto Hannah Montana, a diva *pop* loira que dava vida nas telas, Miley Cyrus em meados dos anos 2010 lutou para ter a sua imagem desvinculada com a da Montana, assumindo ela mesma, enquanto Miley Cyrus, o posto de diva *pop*, dessa vez abrindo mão da peruca que usava para a personagem do seriado, platinando os próprios cabelos.

²⁷⁴ Mais informações em: <<http://ego.globo.com/famosos/noticia/2016/07/drag-queen-ganha-vida-como-lady-gaga-e-impresiona-pela-sem-elhanca.html>>. Acesso em 22 de setembro de 2021.

²⁷⁵ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/ByY5s72HUgA/>>. Acesso em 22 de setembro de 2021.

Para além desse processo, como visto, contemporaneamente, a partir da ascensão desse fazer artístico, as próprias *drag queens* tem assumido os lugares de divas da música em cenários *pop*, não mais apenas “parodiando” e performando tais mulheres artistas no sentido da dublagem cênica, mas agora, elas mesmo, conquistando espaços de fala onde tem conseguido impor suas vozes e existências.

Trazendo a discussão para um contexto mais próximo à minha realidade e vivência, a localizando numa cena *drag* soteropolitana, considero interessante mencionar a experiência da *drag party*²⁷⁶ Shantay, assim como do concurso *Shantay Drag SuperStar*, que já em seus respectivos nomes denunciam a influência de produtos culturais estadunidenses, em especial o *reality RuPaul 's Drag Race*, de onde a expressão “*Shantay you Stay!*” se popularizou²⁷⁷. Residente da boate San, famosa por seu público *gay* cis padrão heteronormativo e de classe média, a festa se tornou um marco para o espaço por ter sido o portal aberto para que *drag queens*, pessoas trans e bichas afeminadas se sentissem mais confortáveis e bem recebidas no ambiente²⁷⁸.

Encabeçada por um coletivo de *drag queens*, Spadina Banks, Mary Jane Beck, Aimée Lumiere e Gotham Waldorf, dirigida por Peu Sarkis, a festa que a cada edição, antes da pandemia de COVID-19 quando interrompeu as suas atividades, vinha celebrando a carreira de uma diva *pop* diferente, contava com performances das *drags* residentes e de outras convidadas ao som das divas celebradas²⁷⁹. Era um marco para o evento os *video-teasers* de

²⁷⁶ Entenderemos enquanto *drag party*, festas comandadas por *drag queens* que nestas atuam nas mais diversas funções, desde à produção do evento ao comando da pista de dança e performances. Em Pereira (2016) é apresentada a festa Monamu, produzida pela *drag queen* Envy Hoax, que ocorria na cidade de Recife sob uma perspectiva muito similar a da festa Shantay de Salvador.

²⁷⁷ Em sua dissertação, onde nos apresenta uma série de elementos que compõem a cena *drag* contemporânea da cidade de Fortaleza, Pedro Henrique Almeida Bezerra trata da influência que RuPaul tem tido em festas e concursos da cidade. Se referindo a um concurso do qual participou, o mesmo analisa que “o surgimento do evento possivelmente se deu pela forte influência do RPDR nas drags da cidade, e não só nelas, mas também nas casas noturnas e nos gays de forma geral. Esse reality show veio como uma forte adição à cultura pop, que em seus desígnios já é mesmo uma proposta de americanização do mundo. Pensemos nos ícones do universo pop: Madonna, Michael Jackson, Elvis Presley, Cher, Marilyn Monroe, como cânones da cultura pop; Beyoncé, Lady Gaga, Christina Aguilera, Rihanna, Katy Perry como ícones do pop contemporâneo. Todo o aparato da cultura pop americanizada serviu de aporte para criação do RPDR que se somou ao longo dos anos também como uma referência pop culture” (BEZERRA, 2018, p. 98).

²⁷⁸ Se um dia a boate passou longe de receber *drag queens* enquanto atração nos seus eventos, a partir da Shantay, ou pelo menos nas edições desta festa, *drag queens* passaram a ocupar não só o palco como a cabine de DJ, a produção do evento e todos os demais ambientes da boate já que artistas *drag*, assim como pessoas trans, tinham acesso livre ao evento.

²⁷⁹ No que se refere às performances *drag*, destaco uma das que foram realizadas na última edição presencial do evento, antes da pandemia de COVID-19, onde as Pussycat Dolls foram as homenageadas da noite. Disponível em: <<https://www.instagram.com/tv/B9eCFhzF4M8/>>. Acesso em 23 de setembro de 2021. Além das residentes, nesta noite se apresentaram as *queens* Duda Baroni e Nola Criola.

divulgação, onde as artistas incorporavam a persona das respectivas divas homenageadas realizando versões *fan-made* de clipes icônicos das mesmas²⁸⁰.

Desde a sua primeira edição, em janeiro de 2018, realizada na extinta boate XYZ sob o tema *Drag Yourself*, a festa Shantay já teve edições relacionadas as divas *pop* Madonna, Beyoncé, Britney Spears, Rihanna, Lady Gaga... Assim como as edições UK, focando nas divas inglesas Dua Lipa, Amy Winehouse e Spice Girls, Teenage Dream, ressaltando as “divas adolescentes” Ariana Grande e Katy Perry, as edições RuPaul, Latina... E ainda a versão Shantay Xtravaganza, onde criavam um ambiente de bar para se assistir performances *drag* que aconteciam num palco aberto.

FIGURA 21 — Card de divulgação da Shantay Lady Gaga, realizada em julho de 2018, primeira edição da festa ocorrida na boate San.



Fonte: Instagram²⁸¹

Em 2019, um ano antes da pandemia, um novo projeto relacionado à marca Shantay foi lançado. Considerando que, para além das festas, os concursos são de grande importância no sentido da movimentação da cena *drag* soteropolitana²⁸², o concurso *Shantay Drag SuperStar*

²⁸⁰ Para citar um *teaser* em especial, resgato o estrelado por Spadina Banks e Mary Jane Beck apresentando, respectivamente, trecho das músicas *GUY* e *The Edge Of Glory*, ambas de Lady Gaga, que figurou como um dos materiais promocionais da edição de julho de 2018. Disponível em: <<https://www.instagram.com/tv/BlawiGkHFqc/>>. Acesso em 23 de setembro de 2021.

²⁸¹ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BllsWR0lcBw/>>. Acesso em 23 de setembro de 2021.

²⁸² Tendo espaços como o tradicional bar Âncora do Marujo como um de seus principais ambientes promotores, em vias da pandemia de COVID-19 os concursos presenciais foram suspensos e a cena soteropolitana veio a se remodelar a partir do uso da *internet* como um espaço propício para a realização não só de *shows* como das próprias competições. Deste contexto ressalto a realização dos concursos TNT Drag (2020 - Presente), apresentado por Desirée Beck e o Drag Inédita (2020), apresentado por Spadina Banks e Aimée Lumiere. Ambos concursos tiveram a proposta de ter no *casting* não apenas artistas soteropolitanas, baianas, como também de outros estados, o que tem sido interessante no sentido de uma maior troca entre artistas de diversos contextos. No

foi lançado no primeiro semestre do ano contendo um *casting* diverso, composto por 16 *drags* atuantes na cidade, competindo em provas que iam desde a realização de um *show cover* de uma diva *pop* à apresentação de um desfile de moda. Como em *RuPaul 's Drag Race*, a decisão de cada noite se dava a partir de um batalha de *lipsync*. Por fim, o concurso foi vencido pela *drag queen* Malayka SN, que talvez seja a maior representante de uma cena *drag* monxtruosa da cidade de Salvador e quiçá da Bahia.

Sendo assim, para além da importância de trabalhos debruçados sobre a questão da relação entre divas da cultura *pop mainstream* e subjetivação de *gays* e bichas, como em Wellthton Rafael Leal (2017), considerando que “nos últimos anos, a notoriedade que a arte *drag* vem ganhando na cultura *mainstream* e dentro do próprio meio LGBTQIA tem muito a ver com a popularidade do *reality show* —RuPaul’s *Drag Race*” (PEREIRA, 2016, p. 61), trabalhos como a monografia de Livia Pereira (2016), que aqui muito utilizei como referência, onde caminha-se sob a perspectiva da compreensão da influência do programa *RuPaul’s Drag Race* na cena *drag* de uma grande cidade, aqui Recife, assim como no trabalho de Leal, se mostram também necessários para refletirmos sobre os processos de consumo e atravessamentos, sobretudo de determinados grupos da comunidade LGBTQIA+ brasileira, com produtos de uma indústria cultural estadunidense. Em Stuart Hall (2005), não esqueçamos que as nações ocidentais modernas foram também os centros de impérios ou de esferas neo imperiais de influência, exercendo hegemonia cultural sobre os “colonizados”. O movimento presente no fenômeno da cultura *pop* estadunidense, massivamente difundido nas aldeias globais, que molda outras culturas, a citar aqui a cena *drag queen* soteropolitana, através de sua influência, gerando réplicas dos seus modelos de produção mundo a fora, seria um bom exemplo disso.

Ainda sobre algumas possíveis relações entre uma suposta sensibilidade diva e a performance de *drag queens*, sugiro assistir a apresentação de Livia Pereira e Suzana Mateus, para o Simpósio Popfilia 2021²⁸³.

3.5 O DEVIR AZVDO

Desde a minha adolescência a arte *drag*, como importante expressão artística para a comunidade da qual eu já me via inserido, LGBTQIA+, me vem sendo apresentada como uma possibilidade. Confesso que já tinha ouvido falar algumas vezes das célebres rainhas do

sentido da reprodução de um padrão RuPaul, destaco ainda o concurso *online* SuperQueen (2020 - Presente), de Victoria Blossom.

²⁸³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oEx3Pj-mas4>>. Acesso em 06 de outubro de 2021.

deserto²⁸⁴, embora ainda não tivesse assistido ao filme que as dão vida. Mas, como para muitos *gays* e bichas da geração *millennial*, é principalmente a partir do *reality show* estadunidense *RuPaul's Drag Race* que descubro a potência desta linguagem.

Aos 18 anos já frequentava algumas das poucas boates LGBTQIA+ da cidade onde nasci e ainda hoje resido. Salvador me parece um dos mais potentes celeiros artísticos do país, para além da sua história e da história do seu povo, mas principalmente pela diversidade de estilos que pulsam em cada uma das linguagens artísticas das quais temos registros.

A culturalidade do Pelourinho, a religiosidade da Igreja do Bonfim, a boemia do Rio Vermelho, o Ilê Aiyê do Curuzu, a percussão do Candeal, a arte de Santo Antônio, os esportes náuticos da Ribeira, a igreja e o sorvete de Itapagipe, o Mercado Modelo e o Mercado de Ouro, o Trapiche, o maior Carnaval do Mundo, o tradicional acarajé e os maiores nomes do axé. Tudo isso e muito mais fazem de Salvador uma cidade que atrai olhares e desejos de diversas partes do Brasil e do mundo. Esses e outros atributos fazem com que esse seja considerado um território significativamente criativo. (JUNIOR, et al., 2017, p. 5)

Enquanto *promoter*²⁸⁵, em meados de 2014 e 2015 estive assiduamente presente na boate Amsterdam Pop Club²⁸⁶, até então sediada no Largo dos Aflitos (região do centro da cidade), onde virava as noites dos sábados ao som de muita música *pop mainstream* estadunidense, em festas temáticas regadas a algumas doses de vodka com refrigerante e muita coreografia das divas *pop* na pista de dança, lugar onde as mais diversas identidades bichas se fazem presentes, como sinaliza Monteiro (2018) ser típico da “cultura homossexual masculina”:

as boates, clubes e salões de bailes são lugares histórica e culturalmente apropriados pela comunidade LGBT como um espaço seguro em que podem expressar suas identidades. Isso se mostra tanto nos Estados Unidos como no Brasil e em diversos outros países. As músicas das divas imperam nesses eventos. (MONTEIRO, 2018, p. 63)

Num palco minúsculo, eu e algumas outras bichas disputávamos espaço para mostrar, umas às outras, quem arrasava mais. todas num processo inconsciente de compartilhamento e trocas de identidades.

Stuart Hall (2005), defende que para a era da globalização, como a que estamos a viver, venha a existir três concepções distintas para identidades culturais dos sujeitos, sendo em especial uma delas, o já mencionado “sujeito pós moderno” com suas identidades fragmentadas e múltiplas. O autor ainda aponta o “sujeito sociológico” enquanto um ser

²⁸⁴ Referência ao filme *Priscilla, a Rainha do Deserto* (1994), de Stephan Elliott.

²⁸⁵ Função da pessoa responsável pela promoção de eventos e festas, através das redes sociais e demais meios.

²⁸⁶ Amsterdam Pop Club – em referência à capital holandesa, foi aberta em 2012 no espaço onde hoje se encontra a boate Mirante dos Aflitos, ambas boates geridas pelo grupo de entretenimento San Sebastian. Sendo uma das principais boates LGBTQIA+ da cidade de Salvador, a AMS como é popularmente conhecida, migrou para o bairro do Rio Vermelho em meados de 2018 onde atualmente se mantém instalada.

construído a partir da sua interação com a sociedade, formando e modificando suas identidades com base nos mundos culturais “exteriores” e as identidades que este mundo os oferece:

A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o interior e o exterior – entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a nós próprios nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os parte de nós, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. (HALL, 2005, p. 11-12)

Por essa perspectiva, o fazer *drag*, para mim, se mostrava ainda distante, muito por falta de referência. Nunca tinha visto uma *drag queen* pessoalmente até então, embora soubesse dos famosos bares onde elas faziam *shows*, além da Boate Tropical Club²⁸⁷ que a meu conhecimento recebiam tais artistas, me mantinha no meu ciclo e rejeitava tais espaços por um ingênuo desinteresse pelo desconhecido, até que em algumas das festas *matinês* que eu frequentava, a Eike Absurda, duas bichas mais ou menos da minha faixa etária passaram a apresentar-se em *drag*, como *Hostess*²⁸⁸. Neste mesmo período fui convidada por um amigo à produção da Festa Milk Shake, onde pela primeira vez teríamos naquela boate, Amsterdam Pop Club, *drag queens* comandando a pista de dança. Talvez uma semana depois da realização desta primeira edição da Festa MilkShake, aconteceu no mesmo lugar a Festa Templo, que surgia como uma *drag party* trazendo pela primeira vez à cidade, uma ex *drag racer*²⁸⁹, a *queen* Latrice Royale, participante da quarta temporada do *reality show* estadunidense. Neste evento, as *drag queens* de fato invadiram a casa noturna em questão, das veteranas às mais novas que surgiam naquela noite. Eu estava lá entre o público, atenta àquele fenômeno e me divertindo a cada performance-*show*. A festa foi um sucesso e desde então passamos a ter cada vez mais *drag queens* em eventos, como *hostess*, *dj*, *performer*... Posterior a isso tivemos ainda outras três edições da Festa Milk Shake que em pouco tempo foi extinta.

Talvez por já experimentar um visual, digamos, andrógino nesse período, alguns amigos me indicavam “sufar” nessa geração *RuPaul*²⁹⁰ e também performar em *drag*, mas embora internamente existisse em mim esse desejo, o reprimia por não me ver enquadrado a nenhum dos modelos de atuação *drag* que tinha próximo. Nina Codorna, primeira *drag* do

²⁸⁷ Situada no bairro Dois de Julho, no Centro de Salvador, a Tropical Club é a mais antiga boate LGBTQIA+ em funcionamento na cidade, comemorando em 2020, 15 anos de história desde a sua reabertura em 2005. Famosa por suas atrações, a casa noturna teria sido a primeira da cidade a aderir à arte *drag*, tendo recebido ao longo de seu funcionamento artistas de reconhecimento nacional, a citar a *queen* Silvetty Montilla.

²⁸⁸ Aqui me refiro à função da *drag queen* que atua enquanto anfitriã ou recepcionista de um evento.

²⁸⁹ Aqui me refiro novamente ao *reality show* estadunidense *RuPaul 's Drag Race*, sendo uma “ex *drag racer*”, uma *queen* que já tenha participado do concurso.

²⁹⁰ Utilizando o termo “geração *RuPaul*” me refiro às *drag queens* que surgiram no período ou após a ascensão do *reality* estadunidense, constantemente o referenciando.

mundo a vencer o concurso de maquiagem Face Awards²⁹¹, em sua versão brasileira em 2017, reconhecida por seu trabalho enquanto *designer*, artista visual e maquiadora, com montagens coloridas e cheias de textura, me chamava atenção pelo visual extravagante e inatural, além das bichas do então coletivo Casa Monxtra, da qual a já mencionada Malayka SN foi uma das precursoras, que com visuais e discursos bastante particulares e politizados, para além das questões de gênero, me chamavam atenção pelo potente recorte sociocultural que apresentavam.

FIGURA 22 — Nina Codorna em uma montagem de meados de 2017.



Fonte: Instagram²⁹²

Do contexto soteropolitano, tendo especialmente Nina Codorna enquanto uma grande referência de uma estética *camp*, olhando para um contexto *pop mainstream*, devo citar também certa cantora que me chamava atenção e me fazia refletir e aceitar a monstruosidade imposta sobre o meu corpo social, enquanto bicha, a ponto de positivar o termo e passar a me identificar como um *little monster*²⁹³ (ou monstrinho em português – um ser abjeto), muito mais desfrutando da minha condição marginal que me rebelando contra a mesma, como numa prática da teoria *queer*, uma vez que, como pontua Louro (2008):

Queer é tudo isso: é estranho, raro, esquisito. *Queer* é, também, o sujeito da sexualidade desviante - homossexuais, bissexuais, transsexuais, travestis, *drags*. É o

²⁹¹ Disponível em: <<https://blogs.correio24horas.com.br/mesalte/ninacodornavenceofaceawards>> . Acesso em 29 de mar de 2020.

²⁹² Disponível em:<<https://www.instagram.com/p/BZwVJizgiNF/>>. Acesso em 23 de setembro de 2021.

²⁹³ *Little Monster* é como a diva Lady Gaga apelidou o seu *fandom* nos *shows* da sua segunda turnê, *The Monster Ball* (2009) e especialmente em meados de 2011 a partir do seu álbum *Born This Way* (2011), onde apresenta-se enquanto *Mother Monster* – ou “mãe dos monstros” numa tradução livre.

excêntrico que não deseja ser “integrado” e muito menos “tolerado”. *Queer* é um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro e nem o quer como referência; um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do “entre lugares”, do indecível. Queer é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina.” (LOURO, 2008, p. 7-8)

Com montações e desmontações que não muito diferem do trabalho de uma *drag queen* (MONTEIRO, 2018), Lady Gaga, diva da música *pop* mundial, fenômeno da indústria cultural estadunidense, prometida, ao menos pela mídia, sucessora de Madonna, teria sido o ícone ao qual me apeguei por seu discurso e performance cênica. Pelo atravessamento que me causou e pelo modo como me impactou enquanto pessoa. Lady Gaga me ensinou o que era ser fã com o lançamento do álbum *Born This Way* (2011)²⁹⁴, que agitou as pistas de dança com um considerado hino de resistência, a faixa título. Nesta era a artista se auto intitula *Mother Monster*.

Lady Gaga, hoje além de cantora e compositora, produtora musical, empresária, atriz, modelo e ativista estadunidense, se tornava um fenômeno ainda mais popular mostrando-se cada vez mais ativa em defesa dos direitos da comunidade LGBTQIA+, sendo o álbum citado o seu maior trabalho nesta perspectiva, uma vez que “Gaga em — *Born This Way* propõe uma aceitação de identidades que desviam da norma e evidencia que está tudo bem em ser diferente, já que nascemos assim²⁹⁵ e não precisamos moldar nossas identidades visando à coerção de um grupo legitimador” (MONTEIRO, 2018, p. 117).

A esta altura, o já mencionado *reality show RuPaul’s Drag Race*, em especial uma das participantes da quinta temporada, Alaska Thunderfuck 5000, igualmente *little monster*, com seu visual e conceito “perua”, ambos cômicos, paródicos, também me soava como grande referência *drag*.

²⁹⁴ “*Born This Way* é o segundo álbum completo de originais de Lady Gaga. Lançado em 2011, marcou o início de uma nova fase iconográfica da cantora, que pode ser vista como uma continuidade evoluída da anterior, cujo pináculo foi o videoclip de ‘Alejandro’” (SOEIRO, 2014, p. 16).

²⁹⁵ Assim como Monteiro (2018), proponho cautela quanto à interpretação literal da mensagem de Lady Gaga na faixa *Born This Way* (2011) que já em seu título, assim como em seu refrão, repete que “nascemos desta maneira”, reforçando um discurso essencialista e unificador. Em vez desta interpretação, o autor sugere que a artista esteja a proclamar a aceitação das múltiplas identidades.

FIGURA 23 — De chapéu e óculos escuros, Alaska Thunderfuck posando com Lady Gaga no evento de lançamento da marca de maquiagem da cantora²⁹⁶, em setembro de 2019.



Fonte: Instagram²⁹⁷

Já em 2018, mais crítico ao processo que me levava a considerar Lady Gaga enquanto um grande ícone para a comunidade LGBTQIA+, assim como à influência de todas as demais divas da cultura estadunidense e da indústria *pop mainstream* como um todo, que num processo de neocolonização nos chega e nos atravessa enquanto consumidores, decido colocar para fora a persona *drag* que durante tanto tempo reprimi. O resultado de um processo antropofágico, de devoramento de todas as referências que por algum motivo me geraram identificação, e de encontro de brechas a fim da realização de algo novo. Uma persona que dialogasse com meu corpo, com as minhas vivências, meus discursos e minhas questões com a vida.

Dessa maneira eu realizava a minha primeira experiência *in drag*, representando uma figura branca, loira e consumista, na ocasião da edição Lady Gaga da Festa Shantay, em julho de 2018. Assim eu inaugurava uma longa peruca platinada²⁹⁸, comprada com todo o valor de um mês de estágio, vestindo um *look* repleto de penas brancas²⁹⁹, completado com uma bolsa de embalagem de frango empanado enquanto acessório, além das longas unhas vermelhas e de uma maquiagem pálida marcada por um batom igualmente escarlate. Na ocasião, fui

²⁹⁶ Disponível em: <<https://www.vogue.pt/haus-laboratories-maquilhagem-lady-gaga>>. Acesso em 09 de abril de 2020.

²⁹⁷ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/B-SQbM4JVrx/>>. Acesso em 23 de setembro de 2021.

²⁹⁸ A escolha da peruca se deu em referência especial aos cabelos que Lady Gaga utilizou na era *ARTPOP*, principalmente quando ao lado da estilista Donatella Versace.

²⁹⁹ Levando ao pé da letra especialmente uma das notas de Susan Sontag (2014, p. 7) sobre o *camp*, ainda que sem conhecer o texto, eu parecia expressar no corpo, de maneira literal, que “a marca do *Camp* é o espírito da extravagância. *Camp* é uma mulher andando com uma roupa feita de três milhões de penas”. O conceitual de todo o *look*, repleto de penas e com uma bolsa feita com embalagem de frango empanado, de maneira indireta citava o *look* de carne utilizado por Lady Gaga no VMA de 2010.

acompanhada de algumas amigas e amigos, muitas dessas pessoas também em suas primeiras experiências *in drag*.

Embora ainda não tivesse um nome *drag*, estando montada e me apresentando enquanto Armando, fui fotografada e elogiada por diversas pessoas. Ganhei até mesmo alguns *drinks* pagos por pessoas que estavam na festa e me perguntavam o que eu desejava beber.

Aquela noite foi mágica e honrosamente devo mencionar mais uma vez, agora enquanto grande referência para a figura que eu estava a representar, o filme *As Branquelas* (2004), de Keenen Ivony Wayans, que reside em meu imaginário enquanto um filme paródico, bonito, divertido e carregado de crítica social, além de personagens célebres no meu imaginário como Lady Kate (Katuscia Canoro), do programa televisivo *Zorra Total* (1999 - 2015), e Chayene (Cláudia Abreu), da novela *Cheias de Charme* (2012) dirigida por Denise Saraceni. Além de figuras como a socialite Val Marchiori, com toda certeza, cada uma das figuras loiras citadas ao longo deste texto eram também referências. Desde sempre AZVDO uniu numa mesma persona o *kitsch*³⁰⁰ e o brega³⁰¹ enquanto conceito.

³⁰⁰ Do alemão, *Kitsch* é pejorativa e conceitualmente relacionado ao “inautêntico”, “à farsa”, ou ainda à arte do “mau gosto”, ou à falsificação do “bom gosto”. Definido por Abraham Moles, como “a arte da felicidade”, por representar valores da sociedade burguesa em ascensão durante a revolução industrial (TAMAS, 2010), o *kitsch* seria caracterizado pela pretensão em encarnar valores culturais e estéticos referentes à “alta classe”, sem necessariamente atingir a qualidade do seu modelo, sendo constantemente relacionada às classes médias que desejam ascensão social. Teoricamente relacionado com a indústria cultural e os produtos de cultura de massa, “sem valor agregado”, seriam exemplos de objetos *kitsch* qualquer bibelô ou réplica de quadro famoso. Sobre a história desse termo carregado de significados negativos, assim como sobre o modo como estes conceitos de *kitsch* tem sido apropriados conscientemente, especialmente no campo das artes pós modernas, enquanto elemento de transgressão, onde a ironia tem encontrado terreno fértil, sugiro leitura da monografia de Mariana Teófilo Tamas (2010), que aponta, por exemplo, a inspiração da *pop art* no *kitsch*.

³⁰¹ Corriqueiramente o termo brega tem sido utilizado enquanto sinônimo de *Kitsch*. Segundo Carmen Lúcia José (2002, p. 55-56), porém, “o fato de toda uma geração ter tido à sua disposição a produção de um elenco de mercadorias *kitsch*, o fato de essa mesma geração ter exposto sua rebeldia contra o mundo industrializado e elitizado através da *kitschificação* de objetos e, finalmente, o fato de o *kitsch* já ter conquistado o espaço na academia científica fazem com que seu prestígio não suporte a presença do termo brega como correlato”. Para a autora (2002, p. 60), aproximando-se do *kitsch* enquanto mercadoria ordinária, o brega se afastaria desse conceito por não se referir à uma “secreção artística, pois a mercadoria ordinária, quando se trata do brega, não reside no fato de ser uma diluição da estrutura de vanguarda para que o homem médio possa entender e consumir; na mercadoria brega, o ordinário está determinado pela falta de qualidade na matéria-prima empregada na fabricação, na falta de qualidade de modelagem e padronagem e na falta de preocupação com o acabamento dos objetos, fatores que não são encontrados quando se trata da mercadoria *kitsch*”. Além desse fator de diferenciação, Carmen Lúcia José ainda pontua o diálogo com a “arte”, que o *kitsch* ainda se propunha a ter, mesmo que de forma diluída, enquanto que no brega essa relação estaria dada no campo do “artesanato”. Por essa perspectiva, enquanto o *kitsch* estaria posto para uma burguesia, o brega seria propriedade de uma classe ainda mais abastada. O *kitsch*, reciclando-se da arte, seria então “original e banal”, o brega, reciclando-se do *kitsch*, seria “exclusivamente banal”. Vale considerar ainda, o elitismo existente em ambos conceitos e o modo como o brega também vem sendo apropriado enquanto poética transgressora.

FIGURA 24 — Minha primeira montagem *drag*, realizada para a Festa Shantay edição Lady Gaga, em julho de 2018.



Fonte: Instagram³⁰²

Ainda em 2018, em meio ao processo de seleção para desenvolvimento desta dissertação, dois fatos se tornaram essenciais para a minha realização enquanto *drag*, assim como para o desenvolvimento prático desse processo de pesquisa: Primeiro que por um acaso do destino eu terminei por “herdar” um acervo de figurinos, maquiagens, adereços, sapatos e demais materiais da *drag queen* Nina Codorna, a mesma que já era grande referência para mim. Nina teria deixado tudo para trás após se mudar para São Paulo, onde terminou por se afastar do seu fazer *drag*. O segundo acontecimento foi a minha seleção para participar, junto com outras onze bichas, algumas já *drags* de carreiras relativamente longas e outras novatas como eu, do projeto TransFormação, que se tratou de um programa de qualificação para artistas transformistas, institucionalizado pelo SATED-BA (Sindicato dos Artistas Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado da Bahia) com apoio da Prefeitura de Salvador através da Fundação Gregório de Matos.

Neste curso vivenciei por um período de sete meses um processo diário de formação profissional por onde transitei por diversas áreas relativas à construção de espetáculos, dialogando com artistas transformistas e *drag queens* da cena local, trocando experiências, aprendendo e me construindo enquanto a artista que então desejava ser. Este projeto que com carga horária de 410 horas e cerca de 16 componentes curriculares englobando conteúdos relativos desde a história do transformismo à aulas de interpretação, improvisação, dublagem, figurino e maquiagem, teve muita importância para a minha formação, para além do contato, trocas e amizades que foram geradas com todas as *queens* com quem dividi esse processo, bastidores, cenas e contracenas, em especial no espetáculo final de curso, intitulado *Gregorianas*³⁰³. Dirigido por Fernando Marinho, diretor do SATED-BA e padrinho do projeto

³⁰² Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/Blt-0KJIPSS/>>. Acesso em 23 de setembro de 2021.

³⁰³ Em referência ao artista Gregório de Matos, o espetáculo reunia *drags* do processo de formação em questão, onde atuavam enquanto divertidas freiras que pouco a pouco revelavam-se suas verdadeiras identidades. O

em questão. O espetáculo ganhou uma temporada com cerca de cinco apresentações no Teatro Sesi Rio Vermelho, em agosto de 2019, para além das três mostras de finalização do curso, que ocorreram no Teatro Molière, situado na Aliança Francesa da Bahia. Deste processo eu me profissionalizei enquanto artista, conseguindo até mesmo o antes tão sonhado DRT.

FIGURA 25 — AZVDO e Ivanelly Vergman em cena no espetáculo *Gregorianas*.



Fonte: Instagram³⁰⁴

Sendo assim, já tendo um acervo *drag*, para além do meu já iniciado processo de imersão nesta arte através do curso em questão, agora aprovada no Programa de Pós Graduação em Cultura e Sociedade (POSCULTURA) pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), sob a linha de pesquisa Cultura e Arte, dei vida e asas a AZVDO, um outro estado de espírito em mim. Uma das minhas identidades possíveis dentro da concepção proposta por Hall (2005) tratando do sujeito pós-moderno. Uma persona. Um meio que encontrei para produzir artisticamente os discursos que me fazem questionar o estar vivo e seus desdobramentos, na academia e fora dela, pautando enquanto pesquisa, em ambos ambientes, simultaneamente, porque um está imbricado no outro, as referências que me constituem assim como alguns dos fenômenos que me causam e me fazem caminhar na direção que caminho, como Monteiro (2018) aponta já ter feito a própria Lady Gaga:

Suas áreas de interesse revelam, para além de suas paixões, o interesse na pesquisa acadêmica como uma forma de compreender melhor as questões concernentes à cultura pop, à arte e à performance como uma artista que estava escolhendo o caminho a ser seguido. Stefani estava, desde cedo, analisando e buscando compreender o objeto no qual tem se inserido durante boa parte de sua vida. (MONTEIRO, 2018, p. 100)

Mas a relação de AZVDO, e na mesma medida minha, com a diva *pop* Lady Gaga esteve presente até mesmo inconscientemente, como quando na minha primeira performance de *lipsync*, enquanto brindava com um champanhe barato, apresentei a música *Eu Sou*

dominical da Rede Bahia – afiliada da Rede Globo – Mosaico Baiano, em matéria sobre o universo das *drag queens* e *kings*, registrou os bastidores do espetáculo e entrevistou algumas das rainhas, entre elas, AZVDO. A matéria pode ser vista através do link: <<https://gshow.globo.com/Rede-Bahia/Mosaico-Baiano/noticia/maria-menezes-mapeia-o-universo-de-drags-que-ens-e-kings.ghtml>>. Acesso em 02 de março de 2020.

³⁰⁴ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/B0ehbMdAX2t/>>. Acesso em 23 de setembro de 2021.

Stefhany (2011), de Stefhany Absoluta, que sendo uma versão brasileira não oficial da música *A Thousand Miles* (2001), de Vanessa Carlton, sucesso no filme *As Branquelas*, já em seu título enfatiza o nome “Stefhany”, o mesmo da artista por trás da Lady Gaga. Outros momentos memoráveis, esses menos sutis e inconscientes, se referem às performances *drag* que realizei ao som da música *Fashion!* (2013), para mim uma das mais marcantes do álbum *ARTPOP* (2013) da Lady Gaga. De todas as vezes que performei essa faixa, especialmente enquanto escutava na canção o trecho “*Looking Good and Feeling Fine*”, me sentia entregue às luzes do ambiente e ao público que me assistia ter uma catarse performativa, jogando a minha peruca loira, sentindo a música e me percebendo como uma verdadeira estrela *pop*³⁰⁵.

Inicialmente uma *drag* exclusivamente ligada à minha pesquisa acadêmica, AZVDO tomou um protagonismo de tal maneira que tornou-se um projeto de vida que terminei por moldar, com todas as suas transições e transgressões. Com todas as mudanças que reconheço em si e em mim, porque uma linha tênue muito frágil vinha nos separando. Como veremos no próximo capítulo, enquanto a *drag* AZVDO, atuei sob uma lógica performática que me impulsionou à mudanças a partir de determinados conceitos pré determinados por eras estético-criativas, caminhando cada vez mais por uma desconstrução irônica, cada vez mais escrachada, do padrão Lady Gaga que estava presente na minha primeira montagem.

Desde julho de 2018 à pelo menos meados de 2020, construí uma relação cada vez mais sólida com esta cena *drag* local, participando de concursos e produzindo para além dos mesmos, num processo de retroalimentação do universo que juntas, eu e AZVDO, respectivamente ainda em primeira e terceira pessoa, criamos. Do mundo cor de rosa habitado pelas vacas pós estruturalistas³⁰⁶ e demais *monsters*, *monxtras* e corpos *queer* que existam, embaralhando os limites entre performance *drag*, performance *art* e vida, a partir da espécie de simulacro que vinha nos justificando e nos mantendo.

Gilles Deleuze (2018) defende ser o mundo construído por simulacros, onde nele todas as identidades estariam a ser simuladas, propondo que cada um de nós devemos tomar este discurso para construirmos os nossos próprios, a partir da crítica enquanto prática:

No simulacro, a repetição já incide sobre repetições e a diferença já incide sobre diferenças. São repetições que se repetem e é o diferenciante que se diferencia. A tarefa da vida é fazer com que coexistam todas as repetições num espaço em que se distribui a diferença. (DELEUZE, 2018, p. 8)

³⁰⁵ Disponível em: <<https://www.instagram.com/tv/BtpB04KA95x/>>. Acesso em 02 de dezembro de 2021.

³⁰⁶ *Pink Money* e *CowGirl*, ou garota vaca, foram as eras criativas desenvolvidas durante o processo desta pesquisa enquanto a *drag queen*, diva *pop* internacional, AZVDO. Nos tópicos *The Andy* e *a Pink Genealogia AZVDO* e *A Revolução das Bichas: Dead End*, respectivamente, faço uma análise sobre cada uma destas eras criativas.

E só a partir desse processo de auto reflexão crítica e criativa de quem sou, do que quero ser, do que estou me tornando e do que mais posso vir a ser, que este projeto de *drag* que se inicia como um experimento tornou-se uma experiência, a partir dos desdobramentos que se deram ao longo dele, assim como de uma nova reflexão que me fora proposta sobre o mesmo, onde a partir da minha prática passei a perceber o lugar que vinha ocupando na cena, me reconhecendo cada vez mais enquanto um corpo estranho entre as *queens*, e me vendo muito mais dentro de um processo de experiência, recusando então, a idéia de experimento. Compreendendo a experiência como “aquilo que ‘nos passa’, ou que nos toca, ou que nos acontece, e ao nos passar nos forma e nos transforma” (BONDIA, 2002, p. 26), onde somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação.

Não interessada em representar um ideal de mulher, beleza ou comportamento à sua fiel imagem convencionada, mas a fim de questionar o fazer *drag* a partir da ironia e do humor, vinha entendendo o lugar da arte como modo de revelar as contradições do que nos envolve afetivamente, muito mais do que um lugar de cristalização de discursos já produzidos. O pensamento crítico para além da mera representação, buscando pensar o tempo presente a partir da possibilidade de deslocamento e criação. A repetição não puramente representativa, mas digerida e transformada em algo novo, como aponta James Williams (2012) ser proposto por Deleuze:

A visão do pensamento como sendo a interpretação e transformação do que vem antes é típica da filosofia de Deleuze. Ele insiste nos aspectos criativos do pensamento, pois o papel deste é revivificar estruturas que tendem à fixidez. Ele vê a fixidez como sendo definida por representação, ou seja, uma forma de repetição do mesmo. Uma repetição afirmativa pode ser compreendida como acrescentando diferenças e variações a repetição. (WILLIAMS, 2012, p. 84)

AZVDO, a persona *drag*, esteve justamente a refletir a repetição representativa inconsciente de determinados modelos e estruturas, conscientemente se apropriando de alguns deles e os ressignificando. Se apresentando não mais como a cópia de uma diva *pop*, mas como a própria diva *pop* em si, levando a sério a performance de Lady Gaga para o seu primeiro álbum de estúdio, *The Fame* (2008), onde parecia defender que podemos ser super estrelas apenas comportando-se como tal. Enquanto experiência *queer*, AZVDO teve a sua existência justificada não apenas pela transgressão de gênero ou mero close do salto alto, perucas e paetês, mas pela ação crítica e política que gerava o seu desdobramento e a minha diversão no fazer, já que como aponta Adorno e Horkheimer (2009, p. 23), “a diversão totalmente desenfreada, não seria apenas a antítese da arte, mas também o extremo que a toca”.

3.6 EU-CONTO:

COMO UMA BONECA (2015)

Era uma vez Lucy, uma linda boneca. Seus traços eram delicados, os olhos atentos e os cabelos longos e encaracolados... Inteligente e muito sapeca.

Costumo dizer que tinha a personalidade de um pássaro engaiolado, pois vivia um grande drama: não suportava estar na posição de um objeto manipulável, sem escolhas e com apenas uma expressão.

Lucy adorava os humanos, e desde sempre tentou se comunicar com eles, mas sem sucesso. Um dia encontrou a possibilidade dessa comunicação quando ganhou de presente uma dona, ou melhor, uma grande amiga, Aninha. Uma garotinha tímida, de 6 anos, cheia de problemas. Ela não tinha muitos amigos e sofria *bullying* na escola. Muitas vezes preferia se isolar em seu quarto, onde tinha a companhia de uma grande coleção de bonecas.

Desde que ganhara Lucy, a pequena Ana, que passou a se ver nela, a elegeu como a sua boneca preferida. As duas passavam horas trocando experiências sobre seus mundos. Lucy queria ser gente, ser independente, poder correr e escolher as suas próprias roupas. Enquanto isso, Aninha sonhava em ser uma boneca e ter a atenção de muitas crianças para brincar.

Algumas vezes, Aninha e Lucy se desentendiam. A menina tentava projetar os seus desejos na boneca, que, por sua vez, odiava os lacinhos cor de rosa e vestidos rodados que a menina insistia em vesti-la.

Certo dia, durante um sonho, Aninha descobriu que era possível resolver o seu problema e o de Lucy, criando, debaixo da sua cama, uma ponte de brinquedos que as levariam à um lugar onde tudo seria transformado. Sem possibilidade de reversão.

As duas então, passaram a dedicar todo o tempo que tinham disponíveis para brincadeiras na construção desse portal, que uma vez aberto não mais se fecharia. Passando pelo portal, Aninha perderia a boneca Lucy e Lucy perderia Aninha. Por outro lado, ambas estariam realizadas.

E então, abraçadas uma no colo da outra, atravessaram o portal. Visualizaram outro mundo. Depararam-se com outro quarto, outra realidade. Lucy habitando um corpo humano e Aninha com seu vestido rodado cheio de laços. Entrelhavam-se, imaginavam uma o drama da outra. Pensavam no que aconteceria a partir daquele momento. Muita coisa havia mudado? E suas histórias, seus passados... seria tudo apagado? Os dramas, neste momento, já eram outros.

3.7 TEXTO COLAGEM: *FEBRE ANIMAL* (2020)



4. THE ANDY OU DEAD END: A SUJEITA PRODUTO ARTÍSTICO E O INÍCIO DO FIM.

Inicialmente considerando a história e alguns conceitos elitistas em torno da “arte” e da “não arte”, refletindo assim sobre o imbricamento da instituição artística com o mercado e com o próprio cotidiano, neste capítulo faço uma análise sobre a minha atuação enquanto artista *drag*, sob a persona AZVDO. Neste percurso, me debruço sobre as duas eras estético-criativas, *Pink Money* e *CowGirl*, da qual AZVDO desenvolveu e esteve imersa durante os anos de 2019 e 2020, enfrentando até mesmo o período histórico de pandemia global por COVID-19.

Aqui trato mais diretamente do modo como as divas, especialmente Lady Gaga e Madonna, atravessaram o meu fazer *drag*, assim como sobre a minha relação com a filosofia do artista da Pop Art, Andy Warhol.

Estranheza e monxtruosidade, são alguns dos conceitos ainda trabalhados neste capítulo.

4.1 A ARTE, O PRODUTO, A ARTE-PRODUTO E O PRODUTO ARTÍSTICO

O que é arte e o que não é? Essa pergunta ainda hoje faz algum sentido?

Antes de iniciarmos este tópico, considero pertinente pontuar algumas questões que neste início de texto podem vir a ser problematizadas. Neste sentido, é importante termos bem explícita a posição de que todo e qualquer autor moderno ocidental, que fala de “arte” ou da “história da arte”, parte de algum lugar que normalmente tende a privilegiar determinadas práticas, possivelmente decodificadas enquanto “arte” por suas respectivas filosofias, estas possivelmente carregadas de ocidentalismos³⁰⁷. Por esse motivo, compreendendo que para pensar a “história da arte”, Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, as referências que aqui utilizarei, partem de um lugar de onde reconhece-se que algo é “arte” e algo “não o é”, o que ao longo do capítulo descortinarei, aqui, além das já bastante utilizadas notas de rodapé, abusarei das aspas em determinadas palavras e termos para que sempre nos questionemos a que nos referimos quando os utilizamos, assim como as suas respectivas origens e se estas palavras e termos realmente cabem para o fenômeno que supostamente descrevem. Vale pontuar ainda o

³⁰⁷ “Essa história, de certa forma, excluiu algumas das grandes práticas artísticas — as pinturas chinesa e japonesa eram exceções, embora não se encaixassem exatamente no progresso histórico. [...] Mas a arte polinésia, africana e muitas outras estavam além dos limites da arte, e hoje podem ser vistas nos chamados ‘museus enciclopédicos’, como o Museu de Arte *Metropolitan* ou a *National Gallery*, em Washington. No período vitoriano, obras dessas várias outras tradições foram designadas como ‘primitivas’, significando que correspondiam ao nível das primeiras obras de arte europeias, como as obras primitivas de Siena. [...] No século XIX, obras de muitas dessas tradições foram exibidas em museus de história natural, como em Nova York, Viena ou Berlim, e estudadas por antropólogos em vez de historiadores da arte” (DANTO, 2020, p. 48-49).

processo de historicização, no qual, muitas vezes os registros têm sido interpretados a partir de inferências dos sujeitos modernos ocidentais que, possivelmente, fracassam em suas teorias quando estas se dispõem a tratar de realidades distantes das suas. Por esse motivo, olharemos com desconfiança para cada verdade compartilhada, especialmente nos próximos dois parágrafos desse texto, onde os autores que utilizo enquanto referência estão refletindo sobre uma estetização realizada ainda antes do contexto da Idade Média.

Sendo assim, em um dos seus mais famosos escritos, Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2015) traçam um panorama da “história humana” apontando quatro eras distintas, quatro modos de como tem se dado a estetização no mundo ocidental. O primeiro momento apontado pelos autores seria relativo à artealização ritual, típica das sociedades ditas “primitivas”, quando o que passou a se entender enquanto artes não eram em absoluto criadas com intenção estética³⁰⁸, mas com a principal finalidade ritual, tendo sempre o estilo uma forte relação com aspectos práticos, religiosos, mágicos e/ou sexuais, como curar as doenças, enfrentar os espíritos negativos, fazer a chuva cair, fazer aliança com os mortos... Sinalizando, segundo os autores, o mais longo momento da história dos estilos, enquanto uma artealização “pré-reflexiva”, sem sistema de valores essencialmente artísticos, sem artistas profissionais ilustres e muitas vezes sem a concepção de “arte”, “beleza” ou “estética”, embora estas talvez sempre tenham tido grande importância (às vezes inconsciente), nos modos de estetização do mundo.

Para além do período convencionalmente entendido enquanto “pré história”, essa perspectiva da arte pode ser observada ao longo da antiguidade, quando, por exemplo, vemos florescer o teatro dionisíaco na Grécia Antiga³⁰⁹, que muito influenciou a cultura romana, e também no período da Alta Idade Média (V - X), onde uma arte românica era desenvolvida a partir da representação divina católica³¹⁰.

Seguindo a narrativa proposta por Lipovetsky e Serroy, sobre os quatro modos distintos

³⁰⁸ Como ter tanta certeza a respeito dessa afirmação?

³⁰⁹ Parte importante da cultura grega, especialmente popularizado na cidade de Atenas, considerado símbolo da harmonia plena entre o mundo mortal e o divino, o teatro da Grécia teria se desenvolvido a partir dos rituais de música, canto e dança em culto à Dionísio, filho de Zeus com uma mortal, deus do vinho e padroeiro do teatro. Separadas sob as categorias de comédia e tragédia, em obras produzidas por poetas, escritores e dramaturgos como Ésquilo, Sófocles, Eurípedes e Aristófanes que, através de suas obras, contribuíam para a democracia grega através da discussão de ideais políticos e influenciando a opinião pública através de preceitos morais muito relacionados às suas crenças religiosas.

³¹⁰ Num processo em que os realizadores das obras nem mesmo chegavam a assumir a autoria de cada uma delas, podemos observar, nas pinturas, uma típica característica de termos imagens de santos e demais figuras notáveis da bíblia, ídolos da igreja católica, centralizadas e carregando uma aura em torno da cabeça. Neste período não era comum a realização de quadros, mas sim de obras realizadas diretamente nas paredes das igrejas. Aqui, o teatro e a música são utilizados enquanto meios didáticos e de adoração religiosa, assim como a própria arquitetura que, de maneira geral, estava sendo pensada para os templos religiosos e castelos feudais.

de se desenvolver a estetização do mundo a partir de uma visão ocidentalizada, um segundo momento seria o da estetização aristocrática que compreenderia desde a saída da Idade Média, entendendo a Baixa Idade Média (XI - XV) como um importante momento de transição³¹¹, até o século XVIII com o advento do estatuto de artista separado do de artesão³¹². Agora com a ideia do poder criador do “artista-gênio” assinando suas obras e da arte enquanto lugar destinado aos prazeres de um público endinheirado e não mais apenas a comunicar ensinamentos religiosos ou rituais. O artista, nesta fase, tem como meta se esforçar para eliminar todas as “imperfeições” e buscar as imagens conforme o que havia de mais “belo” e “harmonioso” na natureza. Aqui, temos movimentos artísticos como o Renascimento³¹³, enquanto modo de estetizar o mundo e o cotidiano das classes altas que buscavam, através das artes, se diferenciar das demais a partir da moda, dos jogos de elegância e “boas maneiras”, arquitetura e urbanismo de inspirações estéticas “refinadas”. Tudo compo uma espécie de *mise-en-scène* da cidade e da natureza, de modo a propor uma teatralização do poder no imperativo aristocrático, se apoiando não exatamente em lógicas econômicas, mas sociais, onde a arte era sinônimo de elegância, refinamento, graça das formas e estatuto de poder.

A estetização do mundo no período moderno ocidental, apontada pelos autores como uma terceira era da relação humana com as artes, entre os séculos XVIII e XIX, estaria para uma necessidade de emancipação progressiva das artes sobre a tutela da igreja e da encomenda aristocrática, a partir da imposição de um sistema de alto grau de autonomia, com instâncias de seleção e consagração (academias, salões, teatros, museus, colecionadores...). Estando os artistas, agora, a reivindicar uma liberdade criadora, de modo que a arte deixasse de cumprir

³¹¹ Neste período adentramos o universo da arte gótica. Agora já conseguimos perceber artistas assinando obras um pouco mais detalhadas, com noções iniciais de profundidade, assim como o desaparecimento da aura que recobria as figuras religiosas representadas. Aqui inicia-se a produção de quadros com escorsos mais elaborados. No âmbito teatral, a partir da emergência dos saltimbancos, vemos desenvolver-se um teatro e música profanas, em contraponto ao teatro litúrgico e à música sacra.

³¹² “Diferentemente das obras de arte, as peças artesanais são entendidas como produto e destinadas à venda imediata. Apesar de possuírem um caráter decorativo, elas não ocupam o mesmo espaço simbólico da arte” (ARAUJO; CIPINIUK, 2019, p. 3). Por esta visão, de maneira geral a diferenciação se deu historicamente a partir de uma visão de que enquanto o artista imprime em obras, estas contemplativas e sem valor utilitário, uma carga de sentimentos e emoções, o artesão seria a figura produtora de objetos práticos visando a sua comercialização. Logo mais, como veremos, esses conceitos irão se embaralhar a partir da ideia que proponho de “produto artístico”. Desde já é interessante situar a leitura de que “essa diferenciação não é real, é apenas romantizada. Os dois profissionais [“artista” e “artesão”, contemporaneamente] partem da mesma lógica de mercado e possuem o mesmo interesse na venda do objeto, porém um é feito de forma explícita e o outro, velada, subjetiva” (ARAUJO; CIPINIUK, 2019, p. 8).

³¹³ O Renascimento, ou Renascença, foi o período compreendido entre os séculos XIV e XVI, onde ocorreram grandes transformações na cultura, na sociedade, na economia, na política e na religião da Europa que vinha sendo marcada pela transição do feudalismo para o capitalismo. Costuma-se utilizar o termo, mais especificamente, para tratar-se dos efeitos destas transformações nas artes, na filosofia e nas ciências, onde passou-se a valorizar a racionalidade assim como a figura do ser humano e da natureza. A partir deste período a arte deixa de servir especificamente à veneração religiosa passando a corresponder a um espaço de admiração estética.

demandas estéticas, sociais e políticas da elite, assegurando-se em si mesma, defendendo o ideal romântico de “arte pela arte”, emancipada, embora ainda dependente das leis econômicas do mercado.

Agora burguesa, a arte, enquanto instituição, esteve situada acima da sociedade, embora não mais numa esfera destinada ao mero deleite do público, mas a fim de revelar supostas verdades que escapariam à ciência e à filosofia. Num processo quase que religioso, os museus tornavam-se templos e os artistas, soberanos, donos do poder de tratar qualquer objeto cotidiano a partir do ponto de vista estético, o anexando à esfera da arte e aos museus por simples decisões próprias, enquanto no exato oposto se desenvolviam projetos de uma arte utilitária, presente na vida cotidiana das mais diversas classes, afastando a distinção entre as chamadas “Grandes Artes” e as “artes menores”. Aqui o advento da reprodutibilidade técnica da imagem, mais especificamente da fotografia, foi inserido enquanto um fator de crise para o universo elitista das obras artísticas visuais que, até então, apresentavam uma aura única e irreproduzível. O que acontece é que “A partir da segunda metade do séc. XIX a fotografia tornou-se numa nova maneira, mais rápida e mais em conta, de reproduzir as obras de arte e de as transportar para a casa das mais comuns das pessoas, tornando-se aceito por toda uma sociedade sedenta de cultura” (MOUTINHO, 2000, p. 2).

Neste percurso, pautando uma igual dignidade entre todas as formas de estetização, sustentando um discurso de democratização da instituição artística a partir das “artes industriais”, das artes funcionais e utilitárias, da ornamentação e da construção, propondo uma arte que se estendesse ao mobiliário, aos papéis de parede, aos têxteis e aos cartazes... A Bauhaus³¹⁴, escola alemã que propunha unir arte e artesanato desenvolvendo um conceito de *design*³¹⁵, segundo Lipovetsky e Serroy, teria fracassado no plano estético seguindo uma lógica industrial que contribuiu para um pensamento sobre as camadas mais inferiores das pirâmides

³¹⁴ Sendo considerada a primeira escola de *design* do mundo, unindo os conceitos de “artes plásticas” e “artes aplicadas”, a Bauhaus, do alemão “casa de construção”, foi fundada pelo arquiteto Walter Gropius em 1919, na cidade de Weimar, num contexto em que na Alemanha, arrasada pela primeira guerra, sendo obrigada a cumprir o Tratado de Versalhes enquanto governada por Hitler, desenvolvia-se também a vanguarda artística Expressionista enquanto resposta ao “positivismo” do movimento Impressionista. Perseguida pelo governo nazista, em 1933 a escola foi fechada e o seu corpo artístico-docente se viu exilado em diversos países do ocidente europeu e também da América, onde influenciaram especialmente a arquitetura à citar a capital brasileira, Brasília, que projetada por Oscar Niemeyer, em 1957, através do plano piloto de Lúcio Costa, demonstra tendências modernas e funcionalistas inauguradas pelo bauhausianismo.

³¹⁵ “Ao considerar a prática do *design*, nos deparamos com o desenvolvimento de bens de consumo dentro de uma sociedade industrial capitalista. Trata-se de um processo de concepção, fabricação e distribuição de objetos cuja demanda integra uma vasta gama de profissionais. O *designer* é o responsável pelo desenho do produto, mas sem possuir autonomia das escolhas finais que estão a cargo dos donos das empresas. O trabalho do *designer* é voltado diretamente para a demanda de mercado e para a obtenção de lucro. O *design* é compreendido pelo público e pelos *designers* como uma ferramenta para incremento da mais valia”. (ARAUJO; CIPINIUK, 2019, p. 2).

sociais enquanto “massa”, que posteriormente tornariam-se consumidoras de produções seriadas “sem estilo nem originalidade”.

Voltada para a busca do lucro, do sucesso imediato e temporário, tende a se tornar um mundo econômico como os outros, adaptando-se às demandas do público e oferecendo produtos “sem risco”, de obsolescência rápida. Tudo opõe esses dois universos da arte: sua estética, seu público, bem como sua relação com o “econômico”. A era moderna se moldou na oposição radical entre a arte e o comercial, a cultura e a indústria, a arte e a diversão, o puro e o impuro, o autêntico e o *kitsch*, a arte de elite e a cultura de massa, as vanguardas e as instituições. Um sistema de dois modos antagonistas de produção, de circulação e de consagração, que se desenvolveu essencialmente apenas nos limites do mundo ocidental. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 20)

Aqui é mais do que interessante mencionar o desenvolvimento do fenômeno que Adorno e Horkheimer (2009) chamaram de Indústria Cultural³¹⁶, que assume-se enquanto o resultado da progressiva industrialização aliada à evolução da comunicação massificada. Trilhando essa linha de investigação, pessimistas quanto a este processo de “alienação das massas”, ambos teóricos se debruçaram a pensar a produção da indústria cultural, nesse contexto, enquanto fruto de fórmulas prontas de construções narrativas, principalmente nos países ditos mais liberais.

Não é por acaso que o sistema da indústria cultural surgiu nos países industriais mais liberais, nos quais triunfaram todos os seus meios característicos: o cinema, o rádio, o *jazz* e as revistas. É verdade que o seu desenvolvimento progressivo fluía necessariamente das leis gerais do capital. (ADORNO; HORKHEIMER, 2009, p. 15)

Sobre o processo de análise à esse sistema, podemos ressaltar que:

Uma das grandes causas de críticas à Indústria Cultural é a alienação causada uma vez que, com a vida urbana advinda com a Revolução Industrial, o homem não dispõe de tempo nem de ferramentas teóricas suficientes para permitir-lhes criticar a si mesmo e/ou a sociedade. (LIMA, et all. 2013, p. 2)

Compreendo que neste processo a arte moderna passa então a se situar sob o dilema de dois universos distintos que aqui chamarei de “arte pura”, a “arte pela arte”, que economicamente “inocente” e/ou subversiva, sem interesses monetários e produzida para contemplação, agiria de acordo ao privilegiamento de uma demanda crítica/criativa do artista (conceito); E “produto cultural industrial”, “pseudo arte”, que enquanto produto industrial e economicamente fabricado sob alguma forma de arte, agiria de acordo às demandas de produção do mercado (padronização e massificação) visando o lucro e a “alienação da massas”.

³¹⁶ “O termo foi usado pela primeira vez por Adorno e Horkheimer (1947), com a publicação de ‘Dialética do Esclarecimento’ e pretendia designar o contexto artístico na sociedade capitalista e industrializada, associada à difusão de informação pelos *mass media*. [segundo os autores] A existência desta indústria destrói a possibilidade de uma criação artística real e sem induções ou controles: o artista, seja de que tipo for, não tem liberdade de criação das suas obras culturais, devido a encontrar-se controlado pelas necessidades do mercado” (CARDOSO, 2014, p. 4).

Ainda para Lipovetsky e Serroy, olhando especialmente para o que aqui estou chamando de “produto cultural industrial”, a estetização em massa enquanto fenômeno da modernidade, embora “democratizadora da arte”, ao menos no sentido da multiplicação das suas formas de acesso³¹⁷, a homogeneizaria e retiraria seu valor simbólico/conceitual a partir de lógicas mercantis. Desencadeadas principalmente a partir das “artes de massa” (o cinema, a fotografia, o *design*, a moda...), teria tornado possível, pela primeira vez, uma dinâmica de produção e de consumo estético na escala da maioria, com a celebração de novos valores ligados ao entretenimento, divertimento e moda, sendo o universo industrial e consumidor a primazia para a democratização³¹⁸ e expansão da estilização no mundo moderno, uma vez que “o lazer moderno surge, portanto, como o tecido mesmo da vida pessoal, o centro onde o homem procura se afirmar enquanto indivíduo privado” (MORIN, 1997, p. 69).

Como consequência desta, o autor propôs a era transestética enquanto um modo mais contemporâneo de nos relacionarmos com as artes e da mesma maneira com o mercado que a circula. Uma fase de estetização híbrida do mundo, estético-conceitual mas também mercantil, que de certa maneira supera uma lógica modernista–subversiva, em guerra contra o mundo burguês, propondo integrar as vanguardas às ordens dos universos econômicos, onde triunfa o fenômeno do “capitalismo artista”, modelo que superaria as oposições entre arte–indústria, cultura–comércio, criação–divertimento, propondo pensar na arte não mais para os deuses, para a aristocracia ou por si mesma, mas para o próprio artista, para um “grande público”, e dessa maneira para o mercado, que atualmente terminou por transformar tudo em produto. Aqui, estrategicamente, proponho os conceitos de “arte-produto”, ou “arte comercial”, e “produto artístico”. O primeiro, sob a dimensão de um fenômeno que ao mesmo tempo em que é validado pela instituição artística, adentrando por exemplo o espaço do museu, é também feito para a comercialização; E o segundo, melhor desenvolvido mais adiante, onde não teremos as dimensões de “arte” e “produto” separadas nem mesmo por um hífen, talvez representando o ápice do “capitalismo artista”.

Para Lipovetsky e Serroy, o dito “capitalismo artista”, menos cínico ou menos agressivo, estaria, desse modo, a explorar racionalmente as dimensões estético-imaginárias-emocionais, tendo em vista o lucro e a conquista dos mercados num processo de desdiferenciação entre o econômico e o estético, a indústria e o estilo, a moda e a

³¹⁷ “Por outro lado, se essa democratização multiplicadora das obras anuncia talvez uma integração futura das duas correntes [alta cultura X cultura de massa], não atenta contra os privilégios da alta cultura” (MORIN, 1997, p. 53).

³¹⁸ Vale pontuar o falso teor dessa suposta democratização uma vez que tanto a produção, e aqui incluo a distribuição, quanto o consumo das artes, se mantém refêns à uma mediação realizada a partir de contatos, contratos e trocas financeiras.

arte, o divertimento e a cultura. Partindo desta premissa, por ora pensando sob a esfera da “arte-produto”, a partir da máxima de que como os “produtos culturais industriais” passaram a representar uma “experiência estética/artística” a arte passou também ser pensada enquanto produto, o “artista empresário” estaria a explorar estratégica e racionalmente as dimensões econômicas do mercado, tendo em vista a popularização das discussões que propõe, através de suas “obras de arte”, estas envelopadas sob os mesmos rótulos dos “produtos culturais industriais”, aqueles realizados visando especialmente o lucro.

Dessa maneira, em meio aos desenvolvimentos técnicos e industriais do século XX e junto ao desenvolvimento de uma indústria cultural ativa, surge uma das vanguardas artísticas que mais tem trabalhado sob uma perspectiva que dialoga com as artes ditas comerciais: A Pop Art, que, desde o seu conceitual à materialidade de suas obras, ao mesmo tempo em que é produzida no contexto da arte consegue flertar, também, com o mundo dos negócios e da indústria, muitas vezes sendo produzida em série para a sua comercialização. Arte-produto em sua “essência”.

Este movimento artístico e cultural define-se como produções jucosas em duas vertentes: a crítica à cultura de massas e a sua própria adoração. Apesar da maioria dos criadores de produções deste género criticarem o ridículo da cultura de massas, é geral que todos os autores eram fãs da capacidade de manipulação, por parte dos mass media, para com o público. Desta forma, a inspiração para as composições gráficas e artísticas, que se enquadram neste movimento, surge da crítica ao quotidiano materialista e consumista, tanto em produtos consumíveis como em ícones pessoais, transformando o objeto de arte, em algo banal e massificado, diretamente virado para a publicidade. (CARDOSO, 2014, p. 8)

Propondo uma abordagem que se comunica diretamente com os sujeitos que a consomem, “por meio de signos e ícones que o cercam, utilizando-se de temas cotidianos, apropriando-se de fragmentos de suas realidades onde, o real provém de suas representações que advém da própria cultura de massa” (LIMA, et. all. 2013, p. 5), no sentido da sua reprodutibilidade técnica:

Multiplicando as cópias, elas transformam o evento produzido apenas uma vez num fenómeno de massas. Permitindo ao objeto reproduzido oferecer-se à visão e à audição, em quaisquer circunstâncias, conferem-lhe atualidade permanente... Estão em estreita correlação com os movimentos de massa hoje produzidos. (BENJAMIN apud. LESSA, 2009, p. 86)

Remontando à um processo de transformações e questionamentos sobre a esfera da arte, dessa vez a partir de vanguardas artísticas como o Dadaísmo³¹⁹ e o expressionismo

³¹⁹ Desconstruindo os conceitos das artes tradicionais, o Dadaísmo, ou movimento dadá, foi uma vanguarda artística moderna que surgiu em 1916, durante o período da primeira guerra mundial no Cabaret Voltaire, em Zurique na Suíça, onde um grupo de escritores, poetas e artistas plásticos de tendências anarquistas, liderados por Hugo Ball, Tristan Tzara e Hans Arp, reuniram-se para inaugurar uma nova manifestação, esta "anti artística", questionadora, que chocasse e provocasse a sociedade burguesa da época imprimindo na arte o

abstrato³²⁰, a Pop Art surge na Inglaterra pós segunda guerra³²¹ iniciando seu desenvolvimento mais especificamente a partir do final da década de 1940, tensionando os conceitos de “arte elevada” e “arte de vulgar”, se apropriando de elementos da publicidade³²² e da indústria, visando a construção de obras críticas e irônicas à uma cultura consumista que encontrava especialmente nos Estados Unidos o seu apogeu. É interessante ainda pontuar o intrincado do desenvolvimento deste movimento artístico em relação à uma cena de música popular que se originava na mesma época, na Inglaterra a partir das bandas The Beatles³²³ e The Rolling Stones e nos Estados Unidos a partir de figuras como a de Elvis Presley.

Tendo o Independent Group³²⁴, da Inglaterra, enquanto o seu berço, essa nova forma, até então *underground*, de se fazer arte a partir de uma linguagem de *marketing*, utilizando-se de técnicas como a colagem e a serigrafia, por exemplo, teve como precursores nomes como o de Richard Hamilton, que teria colaborado para a definição da linguagem desta nova tendência artística “enumerando um conjunto de qualidades, como popular, efêmera, consumível, de custo ignóbil, produzida em massa, jovem, espirituosa, *sexy*, engraçada, chamativa e um grande negócio” (LESSA, 2009, p. 52), e Eduardo Paolozzi, autor da obra considerada com um germen do movimento Pop Art, *I Was a Rich Man 's Plaything* (1947).

“caótico”, a “imperfeição” e objetos de “pouco valor”. Neste movimento já se tensionava os limites entre os “objetos de arte” e os objetos do cotidiano, sendo a obra *Fountain* (1917), de Marcel Duchamp, que introduziu o conceito de “*ready made*”, bastante ilustrativa no sentido deste processo.

³²⁰ Noção utilizada pela primeira vez por H. Rosenberg, em 1952, o expressionismo abstrato se refere ao movimento artístico surgido em Nova Iorque, no período posterior à Segunda Guerra Mundial (1939 - 1945), quando os Estados Unidos se fortaleceram enquanto potência mundial e centro artístico emergente. Entre as características deste movimento podemos citar o caráter espontâneo, o subjetivismo, a emoção e a própria abstração das formas e riscos na tela.

³²¹ Vencedores da segunda guerra mundial, os Aliados, especialmente França, Reino Unido e Estados Unidos, viram-se diante de um otimismo que provocaria diversas mudanças sócio-culturais em seus respectivos contextos. Revolucionados os estilos de vida, comportamento, consumo e os ideais dos membros das populações perante o desenvolvimento do *American Way of Life* no processo de industrialização que passaram, nesses países se tornaram cada vez mais constantes a divulgação, no cinema, na televisão e nas revistas, de modelos de vidas felizes e bem sucedidas, regadas pelo consumismo e mantidas através do trabalho. Esse panorama serviu de cenário para o desenvolvimento da Pop Art enquanto movimento artístico contestatório-metalinguístico.

³²² “A publicidade apadrinha tão bem a cultura de massa (programas de rádio e de televisão, competições esportivas) quanto é apadrinhada por ela. A cultura de massa é o terreno onde a publicidade obtém sua maior eficácia, e, inversamente, os orçamentos publicitários das grandes firmas criam os programas de rádio, os filmes publicitários, isto é, todo um setor da cultura de massa. A cultura de massa, em certo sentido, é um aspecto publicitário do desenvolvimento consumidor do mundo ocidental. Num outro sentido, a publicidade é um aspecto da cultura de massa, um de seus prolongamentos práticos” (MORIN, 1997, p. 104).

³²³ Especialmente sobre a banda The Beatles e o seu envolvimento com a Pop Art, vale mencionar a capa do oitavo álbum de estúdio, *Sgt. Pepper 's Lonely Hearts Club Band* (1967), que, realizada pelos artistas Jann Haworth e Peter Blake, colorida, com uma estética *pop* muito evidente, estampa imagens de diversas celebridades ao lado dos integrantes do grupo musical.

³²⁴ Fundado em 1952 no Institute of Contemporary Arts, em Londres, tendo como um de seus expoentes o artista Lawrence Alloway, líder do grupo e criador do termo “Pop Art”, o Independent Group foi um grupo de artistas que utilizavam os, então, novos meios de produção gráfica das décadas de 1950 e 1960, com o objetivo de fazer uma arte que atingisse as “grandes massas”. Oficialmente o grupo se dissolveu em 1956 depois de organizar a exibição *This Is Tomorrow*, em Londres, que em seu cartaz de divulgação imprimia a lendária obra *Just What Is It That Makes Today's Homes so Different, so Appealing?* (1956), de Richard Hamilton.

Richard Hamilton e Eduardo Paolozzi são considerados fundadores da Pop Art britânica. Uma vez que, antes mesmo da Pop Art emergir para os Estados Unidos, os dois artistas já retratavam a mídia de massa em seus trabalhos. Sendo notável o interesse de Hamilton e Paolozzi pela cultura popular em suas obras, fica evidente a utilização de elementos do cotidiano, tais como aspiradores de pó; revistas; brinquedos; entre outros elementos que também eram divulgados pelos meios de comunicação de então. (LESSA, 2009, p. 62)

Caracterizado por uma aproximação da arte com a vida cotidiana, a utilização de cores intensas e vibrantes, reproduções de peças publicitárias, a imitação de uma estética industrial, o uso da serigrafia, reproduções em série de um mesmo tema, o uso da imagem de celebridades³²⁵ e inspirações dos universos das histórias em quadrinhos, esse movimento se mostrou fascinado pela cultura popular, pelo sexo e pelos meios de comunicação; Pelas marcas, publicidade e consumismo, além do entendimento de que as imagens extraídas das revistas ou embalagens de produtos industrializados eram tão válidas enquanto material artístico quanto o bronze das esculturas e/ou a tinta óleo dos quadros que eram expostos nos museus.

Símbolo da juventude, o *pop* nos anos 1960 não se resumia apenas à uma manifestação artística das “belas artes”. Referia-se também a estilos de vida ligados ao “rock, o culto à rebeldia, o movimento hippie, as drogas e as manifestações ligadas às subculturas e culturas underground. Em suma, o pop era a expressão cultural da esquerda antitautoritária” (VELASCO, 2010, p. 119).

Num processo em que as obras se mostravam altamente vendáveis, com artistas se aproveitando do sucesso de determinadas marcas e/ou produtos industrializados para ajudar a vender seus próprios trabalhos, como sinaliza Laís Quintella Malta Lessa (2009, p. 81) “para se fazer uma obra *pop* bastava-se abrir jornais, revistas ou olhar para a família do seu vizinho”.

Consciente de que a maioria dos artistas considerados ícones da Pop Art, assim como da arte em geral, tratam-se de figuras masculinas³²⁶, a imagem das mulheres e de objetos fállicos muito foram fetichizadas e utilizadas enquanto elemento nas obras deste movimento que, com referência às propagandas da época, costumavam representar corpos femininos,

³²⁵ “Celebridades que hoje são consideradas mitos, que fazem parte do *glamour* de Hollywood eram também retratadas em obras e divulgadas pela mídia de massa. Mulheres desejavam ser como Marilyn Monroe e homens admiravam a beleza e a desenvoltura do cantor Elvis Presley. Rostos conhecidos na política também tiveram a sua imagem estampada em *outdoors*, capas de revistas, anúncios publicitários e em obras do movimento” (LESSA, 2009, p. 78-79).

³²⁶ É interessante pontuar a existência de artistas como Pauline Boty que, enquanto uma figura feminina muito ironizou este olhar masculinista sobre as mulheres na propaganda e na própria arte *pop*. Em especial a sua obra *The Only Blonde in the World* (1963) se faz interessante para o contexto geral deste trabalho de dissertação. Sobre a promoção e o uso de imagens femininas na “cultura das massas”, sugiro a leitura do tópico *A Promoção dos Valores Femininos* no livro *Cultura de Massas do Século XX: Neurose* (1997), de Edgar Morin.

erotizados, enquanto produtos de consumo, ao lado embalagens de refrigerantes, chicletes, chocolates e cigarros.

É no fluxo da cultura de massa que se desfêcha o erotismo: não só os filmes, os comics, as revistas, os espetáculos estão cada vez mais apimentados com imagens eróticas, mais quotidianamente pernas levantadas, peitos estofados, cabeleiras escorridas, lábios entreabertos nos convidam a consumir cigarros, dentifrícios, sabões, bebidas gasosas, toda uma gama de mercadorias cuja finalidade não é, propriamente falando, erótica. (MORIN, 1997, p. 119)

Para Edgar Morin (1997, p. 120) “É que se operou uma espantosa conjunção entre o erotismo feminino e o próprio movimento do capitalismo moderno que procura estimular o consumo”.

Retomando a narrativa historiográfica deste movimento, embora surgido na Inglaterra, foi nos Estados Unidos da década de 1960, mais especificamente na cidade de Nova Iorque, que a Pop Art se popularizou para o mundo, tendo, entre muitos outros artistas, como grande ícones Roy Lichtenstein³²⁷ e Andy Warhol. Ainda antes disso, ao final da década de 1950, os seus precursores teriam sido o casal de artistas *pop* (e/ou expressionistas abstratos e neodadaístas) Jasper Johns e Robert Rauschenberg, que ao longo do período em que se relacionaram dividiram um atelier produzindo muitas coisas juntos, a citar a Foundation for Contemporary Performance Arts, atual Foundation for Contemporary Arts, em Nova Iorque.

FIGURA 26 — *Flag* (1955), posteriormente precedida pelas obras *White Flag* (1955) e *Three Flags* (1958), ambas de Jasper Johns.



Pinterest³²⁸

³²⁷ “Roy Lichtenstein utilizou em seus quadros histórias em quadrinhos, elementos da arte comercial popular e da propaganda. O interesse de Lichtenstein por esse tema foi divulgado a partir do momento em que pintou Mickey Mouse de Walt Disney. Utilizando cores fortes e alegres, também soube retratar, em suas obras, o expressionismo abstrato” (LESSA, 2009, p. 72). Com uma estética muito bem definida em torno do universo dos quadrinhos, as obras de Lichtenstein retratam desde personagens como Mickey Mouse, como dito, à acidentes de avião e cenas de crime.

³²⁸ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/161355599138115898/>> Acesso em 22 de outubro de 2021.

Filho de imigrantes da Tchecoslováquia³²⁹, Andy Warhol talvez tenha sido a primeira pessoa a se proclamar, conscientemente, um *business artist*. Se apropriando de determinadas marcas e da figura de ícones do *pop*, metamorfoseando-as em obras de arte, fundando uma “fábrica” (a Silver Factory³³⁰), meio real e meio utópica, por onde pôde performaticamente adotar uma posição crítica em relação à economia e ao mercado da arte a partir da construção de “artes-produtos” (ou seriam “produtos artísticos”?) que alimentavam o próprio sistema que estava a retratar. Com suas obras, produtos de uma arte comercial e crítica, Warhol colocava-se a operar o cruzamento transtético entre o mundo dos negócios e o da arte, como sinalizam Lipovetsky e Serroy:

Ao se proclamar “business artist”, Warhol passa do modelo da boêmia e do artista “suicidado pela sociedade” (Artaud) ao artista mundano que, obcecado pelo sucesso e pelo dinheiro, extrai inspiração do universo da cultura de massa, da moda, do *jet set* internacional, das imagens de *superstars* e de todas as formas de celebridade. Suas telas reproduzem dólares, a garrafa de Coca-Cola, ‘*golden shoes*’, e também os rostos de Marilyn Monroe, Liz Taylor, Elvis Presley. Em seus autorretratos (realizados com rosto maquiado e peruca loura) e em suas serigrafias seriais de estrelas, Warhol exprime seu gosto pela *mise-en-scène* teatralizada de si, seu fascínio com a artificialidade e a aura das divas. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 87)

Mais popular nome do *Pop Art*, Warhol teria criado um simulacro em seu entorno onde vivia como uma celebridade estadunidense, introduzindo o *glamour* e o comercial na arte, materializando seus quadros de maneiras seriadas, como produtos da publicidade e da moda, confundindo as fronteiras entre arte e negócios, museu e supermercado, fazendo triunfar o mundo contemporâneo das aparências em que o nome dos artistas podem ser equivalentes à marcas. Como levanta Jameson (2000), a obra deste artista, que ao longo de sua carreira já

³²⁹ ”Sua origem obscura fez com que frequentemente ele tenha sido considerado tcheco, mas tal definição é errônea. De acordo com Scherman e Dalton, as origens de Warhol estão nas montanhas carpáticas, lar do famoso conde Drácula, fato que explica o apelido que ganhou na Factory: Drela, uma mistura de Drácula e Cinderela” (BARROS, 2018, p. 23). Mas de todo modo, segundo Lessa (2009, p. 82), sua família teria mudado para Pittsburgh, nos Estados Unidos, “a fim de evitar que o pai fosse recrutado ao exército durante a Primeira Grande Guerra. Ainda jovem, após sofrer uma doença nervosa, Warhol realizava pequenos trabalhos criativos com tabloides e revistas em quadrinho para passar o tempo; foi dessa forma que conheceu o mundo das estrelas de Hollywood. Acredita-se que foi a infância pobre que fez com que ele tivesse uma atração pela cultura popular, bem como por uma iconografia totalmente voltada às massas”. Em matéria de 2010, tratando de uma exposição sobre Andy Warhol que estaria a ocorrer em São Paulo, a revista Marie Claire criou uma lista com seis filmes que nos ajudam a entender o universo do artista, desde a sua infância aos seus tempos áureos. Disponível em: <<https://revistamarieclaire.globo.com/Revista/Common/0,,EMI127957-17642,00-SEIS+FILMES+AJUDAM+A+ENTENDER+O+UNIVERSO+DE+ANDY+WARHOL+EM+EXPOSICAO+EM+SAO.html>>. Acesso em 03 de dezembro de 2021.

³³⁰ Estúdio de arte fundado em 1962, por Andy Warhol, inicialmente localizado em Manhattan, Nova Iorque. Famosa por suas festas e por seus “excêntricos” frequentadores (estrelas pornô, celebridades e artistas das mais diversas linguagens), a fábrica prateada era onde Warhol produzia em série, como num processo industrial, as suas obras de serigrafia e litografia, para além dos variados filmes que assinou em sua carreira de fama e trabalho. a Silver Factory era conhecida ainda por ser um ambiente de liberação sexual e constantes usos de drogas.

teria trabalhado enquanto publicitário, ilustrador de moda de calçados e *designer* de vitrines³³¹, se daria em torno da fetichização de mercadorias, atuando de maneira crítica (?)³³² frente ao capitalismo tardio:

A obra de Andy Warhol é realmente centrada em torno da mercantilização, e as grandes imagens de *outdoors* da garrafa de Coca-Cola ou da lata de sopa Campbell, que explicitamente enfatizam o fetichismo das mercadorias na transição para o capitalismo tardio, deveriam constituir forte crítica política. Se não o são, então é claro que queremos saber por que e podemos começar a nos interrogar sobre as efetivas possibilidades de uma arte política, ou crítica, no período pós-moderno do capitalismo tardio. (JAMESON, 2000, p. 35)

Sobre a sua introdução ao universo *mainstream* do movimento em questão:

No ano de 1961, Andy Warhol inicia uma nova fase que o transformaria em ícone da Pop Art. Quando visitou uma exposição de Lichtenstein na Galeria Leo Castelli, comentou com o proprietário que possuía um trabalho bastante parecido com o de Lichtenstein. O dono da galeria aconselhou-o a mudar e retratar em suas telas o que realmente gostava e Andy Warhol recorreu aos enlatados, garrafas de refrigerante, maços de cigarros, encontrando assim subsídios para a sua arte. Audacioso, Warhol insistia em querer algo diferente e foi aí que começou a trabalhar com serigrafia. (LESSA, 2009, p. 84)

Dessa maneira, fortemente influenciado pela sua atuação no mercado publicitário, num breve histórico de sua carreira artística a partir da década de 1960 podemos citar a realização de obras retratando elementos do *mass media* como animais, flores e embalagens de papelão com as do sabão Brillo, latas como as das sopas Campbell 's e garrafas como as do refrigerante Coca-Cola.

Sendo assim, considerando a arte mercantilista muito melhor que a arte por ela mesma, o artista absorvia a necessidade de trabalhar com imagens facilmente reconhecíveis por um grande público, com um foco especial, neste sentido, nas celebridades que estampavam as mídias.

³³¹ “Aluno dedicado da academia de Schenley, frequentava de bom grado as aulas do Museu Carnegie, na cidade de Pittsburgh. Em 1945, seus pais conseguiram pagar seus estudos no Instituto de Tecnologia Carnegie e, terminado o curso, iniciou sua carreira como desenhista publicitário de jornais e revistas. Warhol também trabalhou como decorador de vitrines. Em 1957 já era bastante conhecido no meio artístico, obtendo a medalha do Clube de Diretores de Arte, graças a um anúncio de sapatos. Nessa época, frequentava galerias de arte e foi a partir de um novo círculo de amizades que Andy Warhol iniciou uma série de trabalhos baseados em histórias em quadrinho” (LESSA, 2009, p. 82).

³³² Em suma, o movimento Pop Art surge da contestação de uma cultura consumista. Mas por seu caráter metalinguístico, especialmente quando desenvolve-se nos Estados Unidos, essa expressão artística toma contornos questionáveis quanto à sua criticidade ao fenômeno do capitalismo tardio. Com Andy Warhol essa questão ganha ainda mais contornos, considerando que este artista era considerado como uma figura “obcecada pela fama e pela riqueza”, tendo ele arriscado-se até mesmo enquanto produtor da formação musical Velvet Underground & Nico para quem produziu a lendária capa onde estampa-se a imagem de uma banana. Para estudiosos como Paulo Silva Cardoso (2014, p. 11) “pode assim afirmar-se que, possivelmente apesar de todo o caráter e essência do movimento Pop Art, para Andy Warhol, esta não passou de uma forma de se tornar célebre, excluindo assim toda a essência possível de ser considerada de artística, nas suas obras”.

Considerado o mais famoso artista da Pop Art, prevendo que num futuro todos teriam direito a “quinze minutos de fama”, o artista tinha como “grande musa” a atriz hollywoodiana Marilyn Monroe, que não por acaso foi a celebridade mais representada em obras por ele.

FIGURA 27 — *Ten Marylins* (1967), por Andy Warhol.



Fonte: Pinterest³³³

Analisando a sua técnica a partir de uma concepção de produção mecânica da imagem em substituição ao trabalho manual, o artista destacava a impessoalidade do objeto produzido em massa para o consumo.

No sentido da sua importância para a história da arte contemporânea:

Ao trabalhar com ícones da mídia, Warhol eternizou a história da arte, a cultura da sociedade opulenta que, estimulada pela propaganda, interpretava o consumismo exacerbado e o bem-estar psicológico. Um registro cabal que evidencia as situações econômicas, sociais e culturais de uma sociedade de massa que teve o seu *American Way Of Life* calcado em uma publicidade e uma aterrorizante influência da mídia de massa, visando estimular ainda mais o consumismo. Andy Warhol ajudou a mudar a maneira das pessoas definirem o que é arte moderna. (LESSA, 2009, p. 98)

No Brasil, que na década de 1960, auge da Pop Art, vivia sob o regime militar, tivemos enquanto possíveis representantes deste movimento contestatório figuras como Wesley Duke Lee, Claudio Tozzi, Antonio Dias, Rubens Gerchman, Cybéle Varela, Helio Oiticica e Nelson Leirner. Mais tarde surgiram Vik Muniz e Romero Britto, que, radicados nos Estados Unidos, se tornaram as figuras da Pop Art mais populares do nosso país. Ainda neste sentido, o pernambucano Romero Britto, um dos artistas brasileiros mais populares no mundo, nomeado em 2005 “Embaixador das Artes” do estado da Flórida (EUA) pelo ex governador Jeb Bush, tendo diversas de suas obras expostas em diversos museus e em locais de grande movimentação pública de países como Estados Unidos, França, Suíça, Israel, México, entre outros, merece um destaque especial por ter construído em seu entorno um universo estético simples, colorido, divertido, ingenuamente infantil e facilmente identificável, que atualmente

³³³ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/237635317809097852/>>. Acesso em 22 de outubro de 2021.

estampa todo tipo de produto industrializado, aparentemente seguindo uma tendência lançada por Andy Warhol quando produziu uma embalagem para a marca de vodka Absolut embaralhando ainda mais o universo da arte e da indústria³³⁴.

Com Warhol, Britto também aprendeu sobre a questão da fama. Segundo Danto [como veremos mais adiante], Andy Warhol não era um típico “artista de ateliê”, dedicado à criar trabalhos destinados a exposição, colecionar resenhas críticas e vender para importantes colecionadores. Atento às mudanças que caracterizaram os anos 1960, ele integrou sua arte e ao mesmo tempo se tornou parte integrante dessa época e a transcendeu: ‘ele inventou, por assim dizer, um estilo de vida inteiramente novo para um artista, um modo de viver que incluía música, moda, sexo, uma linguagem própria, cinema, drogas e... Arte’ (DANTO, 2013, p. 33) e se transformou em celebridade. (DAMUS, 2014, 39-40)

Em seu texto, *Romero Britto Pop Art Star* (2013), Laura Carone Cardieri analisa o sucesso do artista brasileiro de origem humilde³³⁵, atualmente residente em Miami,, a partir de algumas hipóteses. A primeira se referindo ao *slogan* que compõe a sua marca³³⁶, sendo as suas obras consideradas símbolos de leveza, felicidade e cura, mesmo quando lidando com críticas.

Num cenário em que uma obra exclusiva de Romero Britto pode chegar a custar entre cem e trezentos mil dólares, Renata Damus (2014) nos conta que, pautando uma “democratização da arte”, o mesmo teria desenvolvido uma linha de objetos artísticos reproduzidos por ele e por sua equipe, em média escala, a preços reduzidos. Ainda neste sentido, olhando para um público que não poderia investir numa obra seriada tampouco numa exclusiva, o artista mirou na estamperia de diversos produtos de consumo como malas, carteiras, chinelos, relógios e quebra-cabeças, estes à valores ainda mais acessíveis.

O fato de ter-se feito conhecido apoia-se, não apenas no *slogan*, mas também na distribuição de sua arte em objetos acessíveis, como guarda chuvas, capinhas para celulares e outras bugigangas. Também agrega-se a produtos do dia a dia: o sabão em pó, rótulos da bebida preferida e a tal caixa de lenços de papel. (CARDIERI, 2013, p. 4)

³³⁴ Sobre este assunto Ana Viale Moutinho (2000, p. 1) nos conta que “em 1983, por acaso, Andy Warhol iniciou a ‘Absolut Art’, com a sua interpretação da famosa garrafa de vodka (em vez do transparente da garrafa e da bebida, aparece uma garrafa preta), surge a primeira publicidade que utiliza a arte como fazendo parte de uma estratégia de *marketing*: a ‘Absolut Warhol’”. Neste aspecto vale destacar que assim como Andy Warhol, Romero Britto, em 1989, também assinou uma campanha para a mesma marca de vodka tendo a sua estampa na embalagem do produto que catapultou a sua carreira enquanto artista à uma escala internacional.

³³⁵ “Criado pela mãe em uma família de nove irmãos (‘meu pai aparecia, fazia bebê e ia embora. Não me lembro de ter conversado com ele’). Concluiu seus estudos em escola pública e começou a fazer Direito da Universidade Católica de Pernambuco, mas abandonou o curso pela metade. Começou a pintar bem jovem, de início despreziosamente (‘Eu imaginava que seria um *hobby* e que teria um outro trabalho’), entretanto percebeu que podia ganhar dinheiro vendendo telas para turistas estrangeiros nos calçadões de Recife, com imagens ligadas ao Nordeste e à natureza” (DAMUS, 2014, p. 31).

³³⁶ Resgatando o conceito de *branding*, a construção e a gestão de uma marca que é aplicado a produtos de consumo, ressaltando que ganha-se notoriedade na arte contemporânea a partir do processo em que os artistas tornam-se marcas, onde imprime-se valores, cultura e personalidade agregando valores aos produtos, Renata Damus reflete sobre o caráter do nome e da própria estética de Romero Britto enquanto uma marca revestida em *marketing* pessoal.

Num processo em que as suas obras parecem valiosas apenas a partir dos produtos a elas agregados, seja os objetos utilitários que estampa ou ainda a imagem de uma celebridade, outro aspecto apontado por Cardieri é a estratégia de padronização e repetição publicitária que está posta num estilo repetido em quase todas as suas obras desde 1989, caracterizado por elementos gráficos e figuras geométricas delimitadas e contornadas por traços fortes pretos com seus interiores pintados com cores vivas e chapadas, sem nenhuma marca de pincel. Como bem sinaliza Damus sobre esta técnica empregada por Britto, “o conjunto desses traços dá origem à figura retratada, que vai de objetos simples do cotidiano, como bolas de praia e ursos de pelúcia, a retratos de pessoas” (DAMUS, 2014, p. 36). Essa padronização, que pode ser observada a partir dos temas, das cores, das formas e técnicas empregadas em suas obras, tudo o que forma o seu estilo, caminha para uma competente e rápida assimilação das suas obras, ou ainda à reproduções falsificadas destas, ao seu nome enquanto autor.

Enquanto composição pictórica, ocorre o mesmo, dos temas à fatura: o universal, o genérico, o esquemático são o estilo de elementos igualmente ‘lugar comum’: corações, sorrisos, gatos, cachorrinhos e pessoas felizes, celebridades. Em Romero, todos se parecem entre si, inclusive na fisionomia. (CARDIERI, 2013, p. 5)

Sendo um sujeito de grande valor enquanto empresário e empreendedor, se dizendo influenciado por figuras como Francisco Brennand, Henri Matisse e Pablo Picasso, além de Andy Warhol e Keith Haring, tendo muito reconhecimento no campo dos negócios, já se tornaram comuns as críticas que Romero Britto recebe, especialmente por artistas e pela crítica especializada do mercado da arte, sobre o potencial de suas peças enquanto obras artísticas.

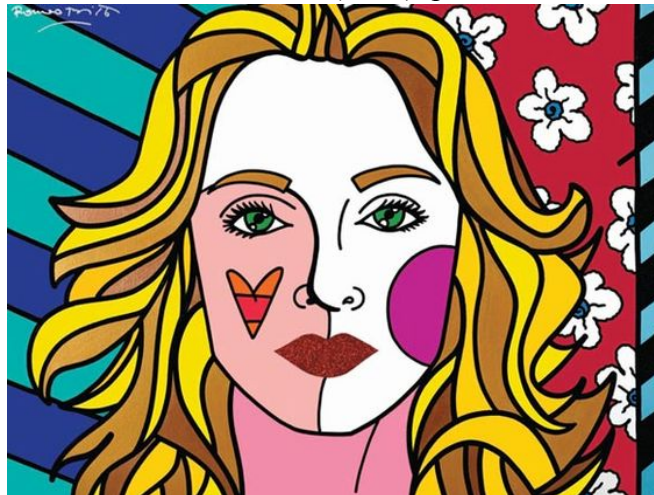
Normalmente tendo suas obras relacionadas à alguns aspectos apontados por Adorno e Horkheimer, quanto aos produtos da indústria cultural, condicionados e monopolizados, de onde, segundo os autores, retira-se qualquer potencial reflexivo do consumidor que, em contato com a obra, apenas quer ter um momento estético ingênuo no descanso do trabalho, Romero Britto, embora ovacionado no âmbito da cultura *pop mainstream*, no universo das artes muitas vezes tende a ser colocado enquanto “mero” ilustrador ou *designer*. Muitos críticos diferenciam o seu trabalho com o de Warhol a partir da hipótese de que enquanto o artista estadunidense teoricamente se apropriava da publicidade para criticá-la, Britto estaria a produzir um entretenimento “vazio”. Aqui vale o seguinte questionamento: “produto cultural industrial” ou “arte-produto”? Ecoando o conceito de “produto artístico” talvez encontremos uma resposta.

Da carreira do artista-empresário Romero Britto, além da criação da sua própria agência, a Magical Thinking Art, podemos mencionar que,

De artista que comercializava suas pinturas em feiras de artesanato e no calçadão da praia, Romero Britto, em 25 anos se transformou em artista-empresendedor, celebridade internacional e proprietário de uma bem-sucedida marca de negócios: a Britto Central Inc. A sede da empresa está situada na Lincoln Road Miami Beach, em Miami (EUA), avenida descrita no livro *Mainstream*, de Frédéric Martel (2019, p. 913) como local onde todos os principais nomes da indústria do entretenimento têm escritório. (DAMUS, 2014, p. 32)

Acostumado com uma política de autopromoção³³⁷, Romero Britto esbanja um extenso *networking* que conquistou ao longo de sua carreira³³⁸ em que, assim como havia feito Warhol com diversas celebridades ícones de sua época, produziu obras a partir de imagens de diversas celebridades³³⁹.

FIGURA 28 — *Madonna* (2012), por Romero Britto.



Fonte: Pinterest³⁴⁰

³³⁷ “Romero Britto e sua equipe de *marketing* administram muito bem a sua marca pessoal, já que tudo o que ele faz é percebido pelas pessoas. Como toda marca-mercadoria, mantém uma relação de dependência com a mídia no melhor estilo ‘só quem é visto é lembrado’. Mesmo que seu nome seja alvo de polêmicas com frequência, como os fatos relatados, isso só permitiu que sempre houvesse assunto para ser falado na imprensa. Por outro lado, críticas ou mesmo comentários maldosos nunca o atingiram negativamente. Por estar sempre engajado em algum tipo de trabalho, até quando não está produzindo, Britto continua sendo um produto rentável, nunca deixou de ser fonte de notícias, e por isso sobrevive até hoje” (DAMUS, 2014, p. 47).

³³⁸ “Em sua lista de clientes e amigos aparecem nomes como Eileen Guggenheim, presidente do conselho da Academia de Arte de Nova Iorque (EUA) e do magnata mexicano Carlos Slim Helú, dono do grupo Carso, que no Brasil controla as empresas Claro, Embratel, Net, entre outras, considerado um dos homens mais ricos do mundo. Dentro da sua galeria da Rua Oscar Freire, em São Paulo, mantém um painel com fotos suas acompanhado de várias celebridades, como o ex presidente estadunidense Bill Clinton, os cantores Madonna, Elton John e Michael Jackson; a Rainha Silvia, da Suécia; os ex presidentes brasileiros Luiz Inácio Lula da Silva e Fernando Henrique Cardoso e muitos outros” (DAMUS, 2014, p. 40).

³³⁹ Para ilustrar, em especial, a aura das divas para a Pop Art, como é relevante para este trabalho, considero interessante mencionar, para além das obras *Ten Marilyn*s (1967), de Andy Warhol, e *Madonna* (2012), de Romero Britto, a série *Pictures of Diamonds* (2004), do já citado artista *pop* brasileiro Vik Muniz, onde utilizando diamantes enquanto matéria prima reproduziu imagens, posteriormente fotografadas, de divas como Bette Davis, Marlene Dietrich, além de Brigitte Bardot e Marilyn Monroe, entre outras.

³⁴⁰ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/64598575874964148/>>. Acesso em 24 de outubro de 2021.

Por este roteiro, de maneira geral, percebemos o processo cada vez mais efêmero de aproximação do universo das artes com o da indústria e da mídia. A Pop Art, por sua vez, enquanto movimento artístico, teve, e continua tendo, grande importância neste processo de democratização do conceito de arte e aproximação desta com o cotidiano, que contemporaneamente está imbricado com o consumismo, a industrialização e os processos midiáticos.

Produzindo crítica e ao mesmo tempo apoiando-se em objetos de consumo, muitas vezes agindo enquanto meios propagandísticos para marcas e produtos, “a Pop Art proporcionou a transformação do que era considerado vulgar, em refinado, e aproximou a arte das massas, desmitificando, já que se utilizava de objetos próprios delas, a arte para poucos” (LIMA, et all. 2013, p. 6). Se faz interessante, também, refletirmos sobre a importância das vanguardas modernas neste processo de reflexão sobre o conceito e os limites da arte contemporânea³⁴¹, num ambiente em que tudo (ou nada) pode ser direcionado à uma consideração enquanto arte, ainda que (r)exista uma instituição artística, historicamente elitista, normalmente composta pelo espaço da galeria e do museu³⁴², ou ainda por críticos, *marchands* e colecionadores, preocupados em validar os produtos tanto no sentido de serem dignos de pertencimento à categoria “Arte” quanto no sentido de suas respectivas qualidades estéticas³⁴³.

Compreender os tipos de consumo estético prevalentes nas diferentes classes sociais nos auxilia a refletir sobre as exposições artísticas e sua legitimação. Entende-se que aquilo que é tido como obra de arte, e que preenche os espaços de galerias e museus, é produzido e consumido majoritariamente por uma elite intelectual e social, portanto, por quem aprova e confecciona o que será entendido como arte, logo, como cultura. Se estamos concordando que isto é identificado como cultura, no entanto, onde estariam localizados os artesãos nesta indústria cultural? Como se dão as separações dos espaços físicos que recebem a cultura e a cultura popular? Essas perguntas estão mais ligadas a questões sociais e políticas do que estéticas,

³⁴¹ Sobre algumas interpretações possíveis a respeito do conceito de “arte contemporânea”, assim como sobre o processo de mudanças ocorridas no estatuto da arte a partir das vanguardas modernas, sugiro leitura do capítulo *Arte do Nosso Tempo* (2014), da dissertação de mestrado de Renata Damus. Mais adiante, no tópico *Considerações Finais: Nasce uma [Nova] Estrela*, desenvolverei uma reflexão, especialmente em Danto, sobre alguns conceitos contemporâneos atribuídos a arte, assim como a respeito de um suposto fim, ou reapropriação/deslocamento/resignificação, do termo desta categoria.

³⁴² “Tratamos o museu como um grande agente legitimador de certos objetos, especialmente das obras de arte. Já objetos de *design* ou artesanato, pertencentes à cultura material, quando deslocados dos seus espaços habituais onde estão em uso e integrados na vida cotidiana das pessoas para os museus ou salas de exposições, ganham *status* de obra de arte” (ARAUJO; CIPINIUK, 2019, p 3).

³⁴³ “Para Dickie, o Mundo da Arte é uma espécie de rede social, composta por curadoras/es, de colecionadoras/es, de críticas/os de arte, de artistas (é claro) e de outras pessoas cujas vidas estão, de alguma forma, ligadas à arte. Assim, algo é uma obra de arte se o mundo da arte decreta que é” (DANTO, 2020, p. 78). Sobre esse processo de validação da obra de arte no contexto atual, assim como sobre a já mencionada questão do artista enquanto marca, sugiro leitura do capítulo *O Mercado como Legitimação da Arte Atual* (2014), da dissertação de mestrado de Renata Dumas.

e o espaço de intercessão comum dos profissionais ditos artistas e artesãos é a necessidade de inserção e sobrevivência dentro do mercado industrial de uma sociedade capitalista. Naturalmente, isto é feito de forma distinta para os dois, tanto em relação à arrecadação econômica, quanto ao simbolismo associado. (ARAUJO; CIPINIUK, 2019, p. 6)

Da “arte pura”, passando pelo “produto cultural industrial” e pela “arte-produto”, enquanto ápice do “capitalismo artista” de Lipovetsky e Serroy proponho a era dos “produtos artísticos”, esses comerciais, industriais ou não, utilitários, ainda que sob a órbita do entretenimento e da decoração, populares e propostos sob uma dimensão estética. Democratizadora por excelência, por essa concepção teríamos agregadas às esferas artísticas produções tidas como “*design*” e “artesanato”, por exemplo, uma vez que:

Por fim, a estética popular ocupa um espaço pragmático e funcionalista, ao contrário da estética da burguesia que se baseia em poder econômico. As preferências estéticas das classes populares estão ligadas à escolha do necessário, seja por uma funcionalidade prática ou por uma necessidade social de possuir determinados objetos (BOURDIEU, 1979). O consumo de objetos desta classe baseia-se na função utilitária, existindo uma recusa à gratuidade e à futilidade da “arte pela arte”. Isso decorreria do fato desta classe não dominar os códigos artísticos do campo erudito da arte. Desta forma, os bens materiais ganharam importância ao assumir uma função na vida cotidiana, e não como resultado de pura contemplação. (ARAUJO; CIPINIUK, 2019, p. 6)

Neste sentido, aqui vale uma breve análise especialmente sobre um produto *pop mainstream*, esse também artístico, que metalinguisticamente reflete de maneira central sobre algumas das aproximações entre o universo da arte e o universo da cultura *pop mainstream*, onde, invertendo a lógica da Pop Art, que refletia a cultura *pop* na esfera da arte, a artista estadunidense Lady Gaga, a partir do lançamento do seu terceiro álbum de estúdio, *ARTPOP* (2013), um “produto artístico” envelopado enquanto “arte-produto”, introduzia no seu trabalho, *pop* por excelência, uma explícita reflexão sobre a aura³⁴⁴ artística.

Propondo ao seu público não apenas a satisfação de um desejo, um novo álbum musical, mas uma experiência complexa, interativa e multimídia, com a realização deste álbum musical a diva *pop mainstream* Lady Gaga ousou ao desenvolver um aplicativo homônimo que, segundo a mesma, unia música, arte, moda e tecnologia. Ainda por essa perspectiva criativa, transmídia e trans-multi-artística, foi realizada a *ArtRave* (2013), evento de lançamento do trabalho musical ocorrido no espaço de um galpão no Brooklyn Navy Yard, onde além de performar algumas de suas canções inéditas Lady Gaga deu uma coletiva de

³⁴⁴ *Aura*, aliás, é o título da primeira faixa do álbum, onde Lady Gaga, em tom dúbio, dramático e sugestivo, questiona se o seu ouvinte a quer ver desnuda, “atrás da aura”, possivelmente acessando o seu enigma, a interpretando como se faz com uma obra de arte. A faixa, que ganhou um *lyric* vídeo com imagens do filme *Machete Kills* (2013), de Robert Rodriguez, da qual Lady Gaga faz uma participação, foi criticada por utilizar enquanto metáfora a palavra “burca”, que se refere a um elemento da cultura muçulmana utilizado por mulheres para cobrir os seus corpos.

imprensa e apresentou “o primeiro vestido voador do mundo” e tratou dos seus planos de realização de um *show* no espaço, na órbita terrestre, o que nunca ocorreu. Aclamado pela crítica, o evento combinava um conceito festivo de *show pop* com uma energia de exposição de arte. Neste sentido, enquanto bebiam e dançavam ao som de DJ’s convidados e das próprias músicas cantadas/performadas por Lady Gaga, o público presente no evento pôde apreciar apresentações, em vídeos, de performances artísticas de Lady Gaga com Marina Abramovic³⁴⁵, além de uma estátua representando a sua imagem, entre outras, produzidas por Jeff Koons³⁴⁶. Como parte da divulgação do álbum, a artista ainda ocupou o Museu do Louvre com a exposição *Living Rooms - Exposition* (2013), onde num vídeo de cinquenta minutos aparecia encenando diversos quadros clássicos.

Iniciando esse processo de debruçamento sobre o referido álbum, a sua capa merece uma atenção especial. Criada pelo artista estadunidense Jeff Koons, a composição e concepção da capa do álbum da cantora reúne referências que vão do *pop* modernista à era renascentista, passando pelo estilo barroco da arte. Na imagem em que Lady Gaga aparece representada por uma estátua do seu alter ego Candy Warhol³⁴⁷, podemos ver referência às obras *O Nascimento*

³⁴⁵ Artista sérvia, considerada a “avó da arte da *performance art*”, seu trabalho explora as relações entre o artista e a plateia, os limites do corpo e as possibilidades da mente. Seus trabalhos mais populares são as performances *Rhythm 10* (1973), *Rhythm 5* (1974), *Rhythm 2* (1974), *Rhythm 4* (1974), *Rhythm 0* (1974), além dos diversos trabalhos realizados entre 1976 e 1988 com seu ex companheiro Uwe Laysiepen. Com Lady Gaga, Marina Abramovic produziu um vídeo intitulado *The Abramovic Method Practiced by Lady Gaga* (2013), resultado das experiências realizadas em um retiro de três dias. A produção teria sido realizada sob a perspectiva da arrecadação de fundos para uma instituição de pesquisa e trabalho artístico. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=X6hBvu-717M&t=3s>>. Acesso em 28 de outubro de 2021.

³⁴⁶ Artista estadunidense da atual geração da Pop Art, Jeff Koons, em suas obras, transforma o *kitsch* em obra de arte utilizando dos mais diversos materiais e temas nestas. Suas obras mais populares são: *Puppy* (1992 - 1997), um cachorro de dezesseis metros de altura feito de flores; *Michael Jackson and Bubbles* (1988), escultura em cerâmica do cantor segurando um macaco; E *Pink Panther* (1988), uma escultura em porcelana da personagem do desenho animado abraçado com uma loira.

³⁴⁷ Persona utilizada por Lady Gaga em vídeos exibidos em sua primeira turnê, *The Fame Ball Tour* (2009), Candy Warhol é uma nítida referência a Andy Warhol, que aparentemente inspirou o trabalho da artista desde o início. Como sinaliza Maria Paula Silveira Sousa (et all. 2020, p. 78-79), “Candy representa uma jovem garota com gosto para as artes – mas pouco compreendida pelas pessoas – e resistência contra a indústria que dita normas sobre o produzir artístico”. Ainda segundo a autora, agora se referindo ao modo como Candy Warhol pode ser vista na capa do álbum aqui analisado, com as mãos cobrindo os seios, nua e de pernas abertas: “Com o propósito de transformar a imagem da jovem garota em mulher, e também a de Gaga em uma artista madura, Jeff Koons traz Candy nua, de pernas abertas, numa referência ao ensaio fotográfico ‘I’ve Got It All’, do ano 2000, de Tracey Emin. Na obra em forma de exposição composta por oito autorretratos, a artista contemporânea inglesa se registrou sentada em um chão de piso vermelho, usando apenas um vestido Vivienne Westwood. Tracey está de pernas abertas, com várias cédulas da moeda britânica saindo incontrolavelmente de sua vagina”. Na capa de *ARTPOP* as cédulas de dinheiro dão lugar a uma esfera azul reflexiva conhecida como *gazing ball* que, aqui simbolizando uma pérola, é uma marca que acompanha muitas das estátuas de Koons em exposições por galerias de todo o mundo.

de *Vênus*³⁴⁸ (1486), de Sandro Botticelli, e *Apollo e Daphne* (1622 - 1625), de Gian Lorenzo Bernini.

FIGURA 29 — Lady Gaga, na capa do álbum *ARTPOP* (2013), por Jeff Koons.



Fonte: Pinterest³⁴⁹

No sentido musical, misturando sonoridades da *eletronic dance music* e *synthpop* com elementos e influências de *rock*, *hip hop*, *dubstep*, *funk* e *R&B* (entre outros derivados), ao longo do álbum, além de aludir à elementos da mitologia grega e romana, a artista trata de temas como amor, drogas, sexo, feminismo, arte e fama, em quinze faixas. Destas, apenas três viriam a ser trabalhadas enquanto *singles*: respectivamente *Applause*, *Do What U Want (DWUW)* e *G.U.Y.*.

Sendo a primeira música lançada enquanto *single*, ainda que a última faixa do álbum, *Applause*, em seu videoclipe, carrega um arsenal de simbologias e referências explícitas à obras, personalidades e movimentos artísticos das mais diversas linguagens, enquanto no refrão Gaga canta que “vive para o aplauso”. Numa análise à obra audiovisual em questão, Ananias Agostinho Silva (2016), dividindo em cinco subtópicos arquetípicos encontrados no videoclipe, percebe nele Lady Gaga enquanto uma imagem atualizada da *Vênus de Botticelli*, da diva Marilyn Monroe representada por Warhol, da imagem do Pierrot da *Commedia dell'Arte*³⁵⁰, da loucura dos surrealistas Salvador Dalí e René Magritte, e da icônica

³⁴⁸ *Vênus* é uma figura central para toda esta era *ARTPOP* da Lady Gaga. Dando nome à uma das faixas do álbum, a sua imagem, com referência à obra de Botticelli, é evocada em diversas produções da artista neste período (videoclipes, performances e etc.).

³⁴⁹ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/329607266487737272/>>. Acesso em 26 de outubro de 2021.

³⁵⁰ De caráter popular e itinerante, oposto a um modelo erudito teatral renascentista, a *Commedia Dell'arte* foi uma vertente do teatro que teve início no século XVI com o advento do Renascimento.

personagem Chapeleiro Maluco de *Alice no país das maravilhas* (1865), de Lewis Carroll, além de obras como o filme *Cisne Negro* (2010), de Darren Aronofsky e o conto *O Patinho Feio* (1843), de Hans Christian Andersen. Em outra análise, esta realizada por Lúcio Flávio Gondim da Silva e Maria das Dores Nogueira (2015), são também mencionados enquanto possíveis referências para o videoclipe algumas produções filmográficas, além de um desfile do estilista Alexander McQueen realizado em 2008. Os autores ainda mencionam uma citação que a artista pode ter feito na obra audiovisual ao ser mitológico budista Kinnari, metade pássaro e metade mulher, conhecido por sua habilidade com a música e com a dança. Numa terceira análise sobre o videoclipe de *Applause*, esta realizada por Luís Soeiro (2014), são apontadas possíveis referências aos filmes *Metropolis* (1927), de Fritz von Lang, *O Gabinete de DR Caligari* (1920), de Robert Wiene e à animação infantil *A Pequena Sereia* (1989), além de paralelos com *Fountain* (1917), de Marcel Duchamp.

No sentido do curta metragem *G.U.Y. — An ARTPOP Film* (2014), realizado e lançado após problemas internos com a sua gravadora³⁵¹ assim como em relação ao segundo *single* do álbum, *Do What U Want (DWUW)*³⁵², após um relativo período de hiato, Lady Gaga finalizava a era *ARTPOP* tratando, metaforicamente, das questões pessoais-artístico-profissionais que a atravessavam naquele momento, o que para o conceitual do trabalho era bastante pertinente.

Sendo assim, utilizando-se de um videoclipe em formato de curta metragem narrativo, Lady Gaga nos apresentava a sua mais recente jornada a partir de quatro músicas do álbum *ARTPOP: Venus, G.U.Y. e MANiCURE*.

E foi após sua tomada das direções publicitárias de *ARTPOP* que a cantora lançou o segundo e último videoclipe do álbum, *G.U.Y. — An ARTPOP Film*, um curta-metragem com quatro das quinze faixas da compilação, contando através de metáforas os incidentes recentes que ocorreram em sua carreira e que culminaram no rompimento com seu antigo empresário. O videoclipe é dividido em quatro partes, com quatro músicas diferentes do álbum, sendo a última parte estilizada apenas com os créditos finais, e apresentando três etapas do retorno de Lady Gaga ao cenário POP, desde sua “queda” até sua “ascensão”, o que já havia sido mostrado

³⁵¹ Com este álbum musical Lady Gaga retornava aos trabalhos após o cancelamento de alguns dos *shows* da *The Born This Way Ball Tour* (2012-2013), por conta de uma lesão no quadril. Após o incidente e o afastamento do trabalho, o *ARTPOP* surgiu como um projeto bastante ambicioso e ousado. Porém, alegando “diferenças criativas” e por esse motivo demitindo Troy Carter, empresário à frente do projeto e que teria também acompanhado desde o início da carreira, Lady Gaga passou a enfrentar problemas na condução do *ARTPOP* como com o cancelamento da faixa *Venus* enquanto *single* assim como o cancelamento do videoclipe da faixa *Do What U Want (DWUW)*. Sobre os verdadeiros motivos para a demissão do seu antigo empresário, mais tarde, Lady Gaga contou que havia sido “desrespeitada criativamente quando passaram a se importar mais com a receita gerada por ela do que com seu processo artístico e emocional, já que a época coincidiu com sua recuperação da cirurgia no quadril” (DAMÁSIO, 2017, n.p.).

³⁵² Especialmente gravado pelo fotógrafo Terry Richardson, o videoclipe para este *single* nunca foi divulgado, sendo cancelado após surgirem algumas denúncias de abuso sexual contra R. Kelly, *rapper* com quem Lady Gaga colabora na faixa. Posteriormente a música ainda ganharia uma nova versão, lançada oficialmente, dessa vez gravada ao vivo com participação da cantora Christina Aguilera no palco do programa *The Voice*.

metaforicamente em seu videoclipe anterior, *Applause*, que representava sua recuperação após a cirurgia no quadril. (DAMÁSIO, 2017, n.p.)

Na primeira parte do clipe, correspondendo a faixa título do álbum, a diva *pop* nos é apresentada como um anjo caído³⁵³ numa cratera ainda com resquícios de chamas, enquanto homens vestidos em terno e gravata disputam pelas cédulas de dinheiro que são espalhadas pelo vento, logo depois se afastando, deixando para trás o corpo de Lady Gaga ao chão. Debitada, após algumas tentativas de colocar-se de pé, a artista consegue retirar a flecha que tem atravessada em seu corpo, seguindo seu caminho e se deparando de frente para um castelo onde, ao desabar, é carregada por dois guardas.

A segunda parte do clipe, ao som da faixa *Venus*, o anjo segue sendo carregado pelo castelo, passando pelas escadarias e piscinas, enquanto diversas figuras dançam e o saúdam³⁵⁴ por entre as colunas gregas. O anjo, então, recebe sob o seu corpo uma vestimenta repleta de flores e logo é carregado sob a água onde encena-se um ritual de renascimento numa sequência que muito remete ao quadro *Ophelia* (1851-1852), de John Everett Millais. A imagem corta para um quadro em que é apresentada uma “banda” com mulheres tocando instrumentos e cantando a música, essas, segundo Vitor Damasio (2016), representando as musas da mitologia grega³⁵⁵.

Ao som da faixa *G.U.Y.*, sigla para a frase *Girl Under You* (numa tradução livre: “garota abaixo de você”), a terceira parte do clipe inicia-se com o renascimento do anjo como a deusa Vênus, que, ao surgir em quadro, cumprimenta uma imagem masculina no céu (seria Zeus ou Himeros?), enquanto vemos bailarinas dançando na piscina. Em resumo desta parte da obra audiovisual, além de acompanharmos uma sequência em que Lady Gaga, vestindo uma longa peruca platinada³⁵⁶, rodeada por flores brancas, apenas canta, dança e pouisa; Acompanhamos cenas em que, em um cenário inteiramente branco e repleto de representações famosas de estátuas gregas, dança com seus dançarinos; Assistimos a deusa, junto à um

³⁵³ Possível citação à Lúcifer?

³⁵⁴ No sentido de uma saudação à Vênus representada por Lady Gaga, uma citação à coreografia criada por Richard Jackson se faz interessante. Utilizando de movimentos manuais e aproveitando de cada parte do corpo de Lady Gaga e de seus dançarinos para gerar uma simetria e beleza estética sem perder a dinâmica, um dos momentos mais marcantes da coreografia para faixa *Venus* ocorre quando, enquanto na canção ecoa-se o nome da deusa, levanta-se os braços abertos no ar formando um grande símbolo “V”. “O movimento é realizado também durante as performances da música ao vivo nos *shows* da cantora. Seu significado, além de ser um símbolo da consoante ‘V’ em *Vênus*, é também o símbolo do aparelho genital feminino, representado por um triângulo invertido” (DAMÁSIO, 2017, n.p.).

³⁵⁵ “Seis das protagonistas de *The Real Housewives of Beverly Hills* foram convidadas para participar do videoclipe. Elas representam uma banda feminina que nos remete a musas da mitologia, e que auxiliam a personagem de Lady Gaga a vingar-se da indústria” (DAMÁSIO, 2017, n.p.).

³⁵⁶ A longa e lisa peruca platinada é outro elemento de grande importância para a era *ARTPOP* da Lady Gaga. A sua escolha remete às perucas utilizadas pela *designer* de moda Donatella Versace, grande inspiração e amiga pessoal de Lady Gaga. Figura marcante enquanto referência para este álbum, Donatella é até mesmo homenageada numa faixa homônima no álbum.

programador, ressuscitar Michael Jackson, John Lennon, Mahatma Gandhi e Jesus Cristo; Assim como, entre outras sequências, a vemos se vingar dos empresários do início do filme.

A quarta parte do clipe, a finalização, trata-se dos créditos do mesmo ao som da faixa *MANiCURE*, onde a diva, num trocadilho, ao mesmo tempo em que fala sobre fazer as unhas fala sobre ser curada. Num sentido estético, a obra audiovisual ainda carrega referências dos artistas Nathan Sawaya e de Jeff Koons, assim como tem figurinos assinados por Jean Paul Gaultier e Bea Szenfeld.

Curta e intensa, a era ARTPOP foi de fundamental importância para Lady Gaga demonstrar o seu amadurecimento enquanto artista, utilizando de uma estratégia metalinguística, como já teria feito antes³⁵⁷, dessa vez refletindo sobre o universo da arte e da indústria *pop mainstream*. Pretensiosa, chegou até mesmo a divulgar o projeto enquanto “álbum do milênio”, vendo logo depois o mesmo amargar um fracasso comercial³⁵⁸ que talvez se justifique pela ousada crítica contra a indústria que a mantinha, assim como pelo caráter inovador da proposta que talvez não tenha sido bem compreendida naquele momento.

Não foram muitas as apresentações ao vivo em programas de televisão estadunidenses, como de costume, para os *singles* deste álbum. Em especial, destaco a apresentação de *Applause* na premiação Video Music Awards³⁵⁹ além da já mencionada apresentação em que Lady Gaga interpreta o *single Do What U Want (DWUW)*, com Christina Aguilera, na final do programa *The Voice*³⁶⁰, ambas em 2013. Quanto aos *shows*, além da realização da turnê *ArtRave: The ARTPOP Ball* (2014), destacaria a participação no iTunes Festival (2013) e no SXSW Festival (2014)³⁶¹.

Dessa maneira, com *ARTPOP*, Lady Gaga colocou no centro das suas discussões dois universos em que está inserida, o da arte e o da indústria, propondo um casamento “quase perfeito” entre ambos, assim como já teria feito artistas ícones da Pop Art. Esta não teria sido,

³⁵⁷ Como veremos no próximo tópico, Lady Gaga chegou ao estrelato a partir de trabalhos anteriores em que refletia justamente sobre o universo da fama.

³⁵⁸ “Se a semana de estreia demonstrou-se próspera para ‘Artpop’, os sete dias seguintes indicaram preocupação com a venda do álbum. A comercialização do disco registrou queda de 82% na semana após o seu lançamento, com apenas 50 mil unidades vendidas e despencou para a oitava posição no ranking da Billboard. A diminuição é a quarta maior da indústria fonográfica (UOL MÚSICA, 2013), (CAULFIELD, 2013). Rapidamente, o disco passou a ser chamado de ‘Artflop’, cuja tradução do termo ‘flop’ significa fracasso. A redução das vendas de ‘Artpop’ foi acompanhada por críticas ao projeto de Lady Gaga. A publicação norte-americana *The Week* repercutiu a opinião de críticos que avaliaram que o álbum não é um disco ruim, mas também não se trata de um projeto grandioso” (MARTINS, 2014, p. 55).

³⁵⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YDIHEDStzBw>>. Acesso em 28 de outubro de 2021.

³⁶⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kTUMnpy4A_c>. Acesso em 28 de outubro de 2021.

³⁶¹ Dessa apresentação considero pertinente mencionar, honrosamente, a performance para a faixa *Swine*, do álbum aqui brevemente analisado, onde primeiro enquanto toca uma bateria e depois montada em cima de um porco mecânico, Lady Gaga tem o avental branco que veste, sendo vomitado pela artista inglesa Millie Brown, manchado com uma tinta verde enquanto grita: “Dane-se música *pop*. Isso é *ARTPOP*. Libertem-se!”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eBc0giwU_a4>. Acesso em 28 de outubro de 2021.

porém, a primeira vez que a diva *pop* teria flertado com esse sonho, seja em suas produções musicais, videoclipes, performances ou aparições públicas. Numa análise à carreira da artista por uma perspectiva do imbricamento da arte com a cultura *pop*, Heloísa Dias Fahl e José Eduardo Ribeiro de Paiva observam que:

Ao misturar exemplos da cultura *pop*, referências Bíblicas, mitológicas e da “alta cultura” em suas obras, sem fazer clara distinção do espaço de origem e “classificação” tradicional de cada um, a cantora deixa implícito um questionamento a respeito do que realmente é arte e de qual é, afinal, o elemento que distingue a cultura *pop* da chamada “alta cultura”. (FAHL; PAIVA, 2016, p. 9)

Pesquisadora da fama e da cultura *pop*, Lady Gaga, como veremos, desde os seus primeiros trabalhos sempre esteve à refletir em sua arte o universo das “culturas de massas”.

4.2 FAMA, POLÍTICA, APROPRIAÇÕES E REPRESENTAÇÕES

É inegável a iconicidade de Andy Warhol que, enquanto um dos grandes nomes da Pop Art, como vimos, trabalhou por elevar imagens representativas da cultura popular e comercial até o vocabulário de arte. Mas, como pensar sobre a criatividade de um artista neste contexto em que a relação entre objetos de arte e da vida cotidiana tem estado cada vez mais íntima? Ou ainda, como para David Monteiro Pimenta, “onde está a criatividade e originalidade na obra *Campbell's Soup Cans* de Warhol, reconhecida como o seu trabalho favorito?”. O mesmo responde:

O quadro com as sopas Campbell é apontado como a imagem de assinatura da carreira do artista e o trabalho transicional das pinturas realizadas à mão para as obras feitas com serigrafia. A *Campbell's Soup Cans*, para além de ser elaborada com serigrafia, foi pintada com um processo parcialmente mecanizado. É necessário ter em conta o contexto para a criatividade de Warhol. Em busca de inspiração para temas que devia usar nas pinturas, Ketner II (2013: 60) aponta para a sugestão dada por um amigo do artista para escolher algo “que qualquer um reconheça como as sopas Campbell” como um fator de transformação da carreira do artista. Inspirado, acabou por comprar latas do produto numa loja e ao realizar a obra procurou aperfeiçoar a reprodução mecânica. O que entrava na Factory, de acordo com Conde (2013: 20), “saía transmutado pela alquímica sigla Warhol que eleva imaginários a coisas comuns, a produção em série e signos da cultura de massas, à condição de obras extraordinárias”. (PIMENTA, 2012-2013, p. 7)

Ainda para o autor:

Tendo em conta a definição de criatividade de Runco (1996), que utiliza a teoria da criatividade pessoal, Warhol transformou o mundo objetivo com as suas intenções e motivações originais. Conde (2013: 21) destaca a Factory, o Studio 54 e outras chamadas “cortes” onde “nasceram ideias sofisticadas sobre a profundidade da superficialidade da nossa cultura, sobretudo nas celebridades”. (PIMENTA, 2012-2013, p. 9)

Sob a perspectiva de uma marca que agrega valor à objetos e coisas comuns e mundanas, com direito à uma “fábrica” e à uma equipe que trabalhava consigo³⁶², Andy

³⁶² “Em 1968, as Empresas Andy Warhol consistiam em poucas pessoas que trabalhavam para mim com certa regularidade, uma porção do que se poderia chamar de *freelancers* que trabalhavam em projetos específicos e

Warhol tinha uma atenção especial para a cultura de celebridades. Conta-se que este interesse teria sido cultivado quando, se recuperando de dois severos ataques de febre reumática na adolescência, o artista passou a colecionar fotografias autografadas de estrelas de cinema. Após um sucesso trabalhando enquanto ilustrador, reconhecendo o potencial de apropriar-se de imagens e fotografias da “cultura de massas” para refletir sobre a sociedade, Warhol viu a possibilidade de, dentro da revolução da Pop Art, trabalhar algumas de suas obsessões, como fama, beleza e *glamour*, especialmente após a morte da superestrela hollywoodiana Marilyn Monroe, que cometeu suicídio em 1962.

De acordo com Ketner II (2013: 32), o artista enalteceu a atriz com um fundo dourado para idolatrar o seu estatuto e realizou a sua maior série de quadros até à data, pintando Monroe com uma grande variedade de cores, a preto e branco e isolou também os seus lábios em algumas pinturas para colocar em evidência o seu rótulo como *sex symbol* da América. (PIMENTA, 2012-2013, p. 12)

Tendo Warhol, ao longo de sua carreira, se tornado uma pessoa célebre, de fama e prestígio social, para além da sua relação com as artes e os negócios, terminou por inspirar³⁶³ uma nova geração de artistas-celebridades e ou artistas-empresárias. Nomes de notável relevância para a cultura *pop mainstream*. Desse processo, enquanto artista *pop* de grande alcance que, assim como Warhol, veio refletindo sobre a questão da fama em seus trabalhos, retorno à Lady Gaga, dessa vez para pensarmos sobre as suas primeiras produções: *The Fame* (2008) e *The Fame Monster* (2009).

Popularmente conhecida pela sua capacidade criativa associada à versatilidade, ao seu alcance vocal, ao amplo controle criativo do seu trabalho, à polêmica e à habilidade de reinventar-se por meio de apropriações diversas (TOMAZETTI, 2011, p. 1), além de Andy Warhol e da Pop Art, ao longo de sua carreira, Lady Gaga alimentou-se, enquanto referência, de nomes como o de David Bowie, Madonna e Michael Jackson, para citar apenas alguns.

Estadunidense de Nova Iorque, com ascendência italiana e franco-canadense, nascida em 1986, Stefani Joanne Angelina Germanotta aos quatro anos já sabia tocar piano. Estudante dedicada, apesar de insegura, se dedicou ao teatro na adolescência assim como a testes e

uma porção de ‘superestrelas’ ou ‘hiperestrelas’ ou sei lá como se puder chamar gente que é muito talentosa mas cujos talentos são difíceis de definir e impossíveis de comercializar. Esse era o ‘pessoal’ das Empresas Andy Warhol naquela época” (WARHOL, 2008, p. 107-108).

³⁶³ “É motivo de referência que Andy Warhol é uma das grandes inspirações de Lady Gaga: a sua Factory está na origem da ‘Haus of Gaga’, equipe criativa que acompanha, aconselha e produz algumas das obras da cantora. No fundo, é um paralelo claro que nos remete para um ponto de partida de estudo” (SOEIRO, 2014, p. 6). Seria então na Haus of Gaga, “uma espécie de laboratório de experiências estéticas, inspirada na Factory de Andy Warhol, onde ela [Lady Gaga] reúne diretores de criação, maquiadores e designers, e junto deles cria conceitos para suas obras, sendo ela a última palavra em todas as criações. Tornando-a então, detentora de amplo poder criativo em suas obras” (TOMAZETTI, 2011, p. 2). Para além da referência à fábrica de Warhol, a Haus of Gaga ainda pode ser pensada sob influência da cultura *BallRoom*, assim como o nome de cada uma das turnês da artista que em seus respectivos títulos sempre utiliza-se do termo “ball”.

audições para programas de TV. Mais tarde Stefani seria admitida na Universidade de Nova Iorque, onde desenvolveu ainda mais as suas habilidades musicais assim como elaborou textos acadêmicos a citar a tese que escreveu sobre os artistas *pop*/conceituais Spencer Tunick³⁶⁴ e Damien Hirst³⁶⁵.

No que se refere ao início de sua carreira musical, em 2005, aos dezenove anos, ainda naturalmente morena, Stefani assinava um contrato com a Def Jam Recordings saindo dela poucos meses depois. Após conhecer e começar a colaborar com o produtor RedOne, ainda antes dos episódios que a fizeram ser catapultada ao sucesso, esteve envolvida no projeto de um grupo musical com amigos da faculdade, o Stefani Germanotta Band, onde segundo Aline Castelar:

Era desajeitada, com cabelos morenos e cantava nos pubs da cidade. Então produziu seu primeiro tímido CD que não é oficial, chamado “Red and Blue” com composições próprias. Mesmo no cenário alternativo, Gaga já manifestava nos palcos sua veia performática e criativa, infiltrou elementos teatrais e a produção de suas próprias roupas nos shows. (CASTELAR, 2013, p. 9)

Quanto à transição artística de Stefani para Lady Gaga, existem duas versões. A primeira, mais popular, com referência à canção *Radio Ga Ga*³⁶⁶ (1984) da banda de *rock* Queen, quando o produtor Rob Fusari comparava as suas habilidades vocais com as de Freddie Mercury; E a segunda relacionada à colaboração artística de Stefani com a cantora Lady Starlight³⁶⁷, que teria a influenciado, com quem se apresentou até mesmo no festival Lollapalooza em 2007. No mesmo ano, a cantora assinava com um selo da Interscope Records e, mais tarde, com a Sony/ATV, onde trabalharia compondo para outros artistas mais conhecidos como a cantora Britney Spears. Ao ser descoberta pelo cantor Akon, Lady Gaga foi incorporada à sua gravadora. Dessa maneira, entre 2007 e 2008, já tendo assumido a sua

³⁶⁴ Fotógrafo estadunidense, conhecido pelas fotografias que realiza de grandes aglomerações de pessoas com os corpos nus.

³⁶⁵ Um dos artistas vivos mais ricos do Reino Unido. Famoso por uma série de obras artísticas das quais utiliza-se de animais mortos, incluindo um tubarão e uma vaca, enquanto matéria prima e simbolismo conceitual. Damien Hirst é um dos grandes nomes da arte conceitual contemporânea.

³⁶⁶ Numa análise cuidadosa à letra da canção, assim como ao contexto em que foi lançada pelo grupo musical, é interessante observar que a música fala de uma transição e de certo esquecimento do rádio frente às novas tecnologias áudio-visuais. Em algumas interpretações, a música pode sugerir ainda, a condenação a uma rádio repetitiva, sem conteúdo e de qualidade duvidosa. Aqui podemos encontrar algumas pistas para o entendimento conceitual do trabalho da Lady Gaga, pelo menos em suas duas primeiras eras criativas, respectivamente *The Fame* e *The Fame Monster*, onde repete alguns clichês da cultura *pop* em metalinguagens onde trata da fama.

³⁶⁷ DJ e artista musical estadunidense, Colleen Martin, conhecida artisticamente como Lady Starlight, teria conhecido Lady Gaga durante uma festa em Manhattan. Amigas, Starlight ajudou Lady Gaga a produzir diversos looks para *shows* e juntas se apresentaram semanalmente no evento New York Street Revival and Trash Dance, que as mesmas organizavam.

identidade/persona Lady Gaga³⁶⁸, trabalhou no seu primeiro álbum de estúdio, intitulado *The Fame*, com as temáticas principais a incidir exatamente sob o título: A Fama.

Sobre o processo de construção da imagem que fez de Lady Gaga um grande ícone contemporâneo, Tainan Pauli Tomazetti nos lembra que,

As estratégias para a construção da imagem desses ídolos são diversas, esses artistas passam por inúmeras mudanças, cuidadosamente arquitetadas. Trabalham com uma gama de profissionais que os transformam em produtos. No processo mercadológico, é considerada a fase de produção do material a ser vendido, para, enfim, termos aquele que chega às prateleiras dos mercados, fechado e empacotado, pronto para o consumo. A lógica mercantil é a mesma. Como afirma Campos, ao tratar de uma das características dessa fase de construção da imagem é interessante notar que a fabricação da imagem dessas pessoas começa por seus próprios nomes. Não raro, os verdadeiros nomes são substituídos por nomes “artísticos”, que soam melhor aos ouvidos dos consumidores. (TOMAZETTI, 2011, p. 4-5)

Tendo “tomado de assalto” o cenário *pop mainstream* do final dos anos 2000 com o lançamento, em 2008, do seu primeiro álbum, Lady Gaga “marcou o início da carreira e tinha como enfoque a fama como um novo mundo a explorar e impressões iniciais de como é se sentir famoso, expressado através das letras das várias músicas que o compõe” (SOEIRO, 2014, p. 7). Com faixas como *Just Dance*, *Poker Face*, *Love Game* e *Paparazzi*³⁶⁹, quatro dos seus cinco *singles* oficiais, o álbum, de modo geral, trata a fama a partir da visão desta como uma experiência de dinheiro, luxo, beleza, droga, festa, diversão, sexo... Mas também de obsessão, amor doentio, vingança e perigo. Este último aspecto, aliás, seria melhor explorado no seu trabalho subsequente, no EP. *The Fame Monster*, onde em cada uma das oito faixas que o compõe, a artista, enquanto reconfigura a sua própria imagem, adota uma posição mais controversa em relação ao tema que abordava desde o seu primeiro álbum de estúdio, agora buscando evidenciar alguns aspectos menos festivos e mais sombrios e negativos. Lançado em 2009 enquanto um possível complemento do *The Fame*, ainda que com vida independente,

³⁶⁸ Compreendendo Lady Gaga enquanto a persona artística/pública performada por Stefani Germanotta, perceberemos a sua profundidade por, em si, carregar tantos alter egos ao longo de sua carreira. Aqui não só a atitude, mas o estilo de roupa e especialmente a peruca utilizada, muitas vezes nos revela de que versão da Lady Gaga estamos diante. No início da carreira, para o álbum *The Fame*, Candy Warhol foi o alter ego assumido para apresentar-se ao mundo enquanto uma mulher jovem, loira, famosa e que queria apenas se divertir. Para *The Fame Monster* vimos a artista reconfigurar a sua imagem, como é típico das divas que dividem suas carreiras em eras, dessa vez assumindo um visual mais excêntrico e sombrio. Vale sempre lembrar que, enquanto Stefani trata-se de uma mulher morena, Lady Gaga abusa dos seus cabelos loiros em cada uma de suas eras. É interessante refletir ainda sobre o processo em que, a partir do momento que, metalinguisticamente, decide trabalhar sobre a fama, assume essa imagem platinada.

³⁶⁹ Embora cada uma das faixas citadas tenham se tornado icônicas e de grande importância para a carreira da artista, nesta nota me limitarei a um breve comentário sobre *Paparazzi*, por esta ser a faixa em que, de maneira mais explícita, Lady Gaga tratou de determinado aspecto da fama. No videoclipe da música, uma continuação do videoclipe de *Poker Face*, após ser fotografada em sua intimidade com um amante Lady Gaga é vítima de um violento crime, logo depois retornando e executando uma vingança contra o seu algoz. Numa apresentação para o VMA de 2009, Lady Gaga chocou ao encenar, no palco, a sua morte, com direito a vocais altos, gritos, sangue e muito drama. A apresentação é com certeza uma das mais memoráveis já realizadas na premiação. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LcjDYAqXgPw>>. Acesso em 02 de dezembro de 2021.

deste segundo trabalho merecem destaques as faixas *Bad Romance*, *Telephone*³⁷⁰, *Alejandro* e *Dance In The Dark*. Nesta última mencionada, Lady Gaga chega a citar nomes³⁷¹ como o de Marilyn Monroe, Judy Garland, Sylvia Plath e Princesa Diana, mulheres célebres que tiveram suas vidas perdidas no auge de suas respectivas popularidades e que, como diz a letra da música, estariam dançando no escuro.

Dessa maneira Lady Gaga tornava-se famosa justamente refletindo sobre os prazeres e as dores da fama. Tanto o álbum quanto o EP, ambos com sucesso de vendas, foram amplamente comentados na mídia³⁷², sucesso de crítica e público, e a diva passou a ser cada vez mais colocada enquanto um grande ícone da música *pop*, promessa para a década seguinte não apenas pela sua loirisse³⁷³ mas exatamente pela sua estranheza. Num contexto em que gerava dúvidas na mídia quanto à sua permanência no cenário *pop mainstream* ou se tratava-se de uma moda passageira³⁷⁴, esteve envolvida em algumas polêmicas, e causava burburinhos, seja pelo teor de suas produções, pelos *looks* extravagantes³⁷⁵ que apresentava em suas

³⁷⁰ Me limitando à um breve comentário sobre *Telephone*, mas não ignorando toda a aclamação em torno de *Alejandro* e ainda mais especialmente em torno do *single Bad Romance*, que chegou a vencer em sete categorias na edição de 2010 do VMA, considero interessante situar a leitora quanto ao retorno da narrativa que Lady Gaga teria iniciado no videoclipe de *Poker Face* e desenvolvido na obra videográfica de *Paparazzi*. Dividindo cenas e vocais com ninguém menos que Beyoncé, no icônico videoclipe para este *single*, após sair da prisão, Lady Gaga, junto à sua parceira, comete novos crimes. Com referências diretas à *Kill Bill* (2003), de Quentin Tarantino, à fotografias de David LaChapelle e a super heróis como Capitão América e Mulher Maravilha, o clipe marcou a carreira da artista que no mesmo contexto ainda colaborou com Beyoncé no *single Video Phone* (2008). Em seu texto, Tainan Pauli Tomazetti (2011) faz uma análise do videoclipe de *Telephone*.

³⁷¹ Antes de Lady Gaga, em 1990 Madonna já havia incluído na composição da faixa *Vogue* um trecho em que cita o nome de diversas celebridades. Mais a frente trataremos não apenas da relação desta música com a comunidade LGBTQIA+, assim como sobre alguns aspectos comparativos que já foram levantados entre Lady Gaga e Madonna.

³⁷² “O que a observação de Lady Gaga me sugere é que estamos diante de um corpo performático que ‘usa’ as artimanhas midiáticas, seja da televisão ou da internet. Talvez a chave teórica mais apropriada para interpretar esta artista seja a noção de transmídia, como disseminada por Henry Jenkins (2008). A narrativa transmidiática surge com a idéia de expansão de um assunto para diversos meios, sendo necessário que o fruidor (fã) acompanhe esse deslocamento e se depare com diversas variações e reinterpretações conteudísticas” (SOARES, 2011, p. 60)

³⁷³ Nos tópicos *Nascem as estrelas* e *As Divas e as transformações desta categoria*, reflito sobre o modo como, pelo menos a partir de meados do século XX, a imagem de mulheres loiras imperou no imaginário da mídia, de modo que na música *pop* dos anos 2000 percebemos uma multiplicação desse arquétipo.

³⁷⁴ Em texto publicado em 2011, Thiago Soares, questionando se o fenômeno Lady Gaga duraria, defende que “obviamente, é mais que legítimo questionar se um artista ‘vai durar’, uma vez que ele é apenas semblante, tem ainda pouca história. Mais ainda se a relevância deste artista se dá num primeiro trabalho – é comum ouvirmos máximas sobre ‘a síndrome do segundo disco’ para aqueles que nunca conseguiram suplantar o êxito de um primeiro trabalho, digamos, ‘acima das expectativas’. Tento argumentar que a duração tem a ver com a vida útil do artista no mercado musical, com seu nascimento, crescimento e morte. A primeira instância de duração no que se refere a Lady Gaga nos imputa a perceber de que é uma artista ‘que acaba de nascer’ – para usarmos um termo peculiar da sociologia, uma artista ‘de breve trajetória’” (SOARES, 2011, p. 58).

³⁷⁵ “O estilo das roupas de Lady Gaga é um outro aspecto importante de sua estética. Suas roupas contribuem para a construção de seu universo hiperreal e para transportar seu público a ele. A cantora não é apenas uma ‘vítima passiva da moda’; ela cria novos significados ao usar uma apropriação deliberadamente diferente das intenções da publicidade e das indústrias da moda” (CASTELAR, 2013, p. 18).

aparições públicas, ou ainda simplesmente por estar na mídia³⁷⁶. Todo mundo queria saber: Quem é essa tal de Lady Gaga?

...Enquanto isso, a mesma já ditava não apenas música como moda, arte e comportamento.

Excêntrica, tendo sofrido *bullying*³⁷⁷ no período colegial, Stefani, enquanto Lady Gaga, passou a representar uma geração de jovens conectados e questionadores, que não apenas ansiavam por uma novidade no mundo *pop mainstream* como desejavam uma diva mais próxima das suas respectivas representações. Seriam esses, os monstros³⁷⁸.

A estranheza de Lady Gaga e a sua chegada ao estrelato mostrou para cada uma dessas pessoas que sim, era possível. E ela mesma falava com seu público de maneira muito direta em seus *shows* e em suas canções. A esta altura a artista já desenhava os contornos da sua *fanbase* que seria firmada, de maneira ainda mais expressiva, a partir do álbum *Born This Way* (2011), o sucessor do *The Fame Monster*.

E volta o sentido de identificação com a cantora, na qual os fãs tentam absorver este mundo tão exótico e aplicar para o meio deles e transformar a suas dores em objeto de superação e auto-aceitação. O Little Monsters se identifica com as biografias de Lady Gaga e também transportam para sua realidade, muitos sofreram e se identificam com a poética da cantora que transforma sua história pessoal em algo mais artístico e lúdico. (CASTELAR, 2013, p. 20-21)

Em sua monografia, com uma escrita muito afetiva, Aline castelar fala da sua experiência enquanto fã, refletindo sobre o modo como Lady Gaga serviu de totem para um grupo de pessoas que se sentiam à margem nos mais diversos aspectos:

Tendo minha experiência de fã e com o contato com jovens, fãs também, para eles a construção está relacionada à afirmação deles perante o mundo em que eles vivem e usam imagem da cantora Lady Gaga como espelho para projetarem suas perspectivas pessoais e emocionais, tentando se reafirmar dentro de uma sociedade que sempre os excluíram por serem diferentes. (CASTELAR, 2013, p. 17)

De certa maneira, Lady Gaga fez cada um de seus fãs acreditarem que todos nós somos estrelas, bonitas às nossas maneiras, e que a fama trata-se de uma atitude. Um estilo de vida.

³⁷⁶ “Lady Gaga me questiona sobre um corpo que é excessivamente performatizado, teatralizado em suas mais simples atitudes. Corpo performático que precede uma biografia. Lady Gaga é um personagem. Quem está por trás dele? É possível algum corpo performático ser apenas e somente máscara, performance constante? Mais uma vez, minha premissa é questionar um corpo que, nas suas engendragens discursivas, prescinde do biográfico” (SOARES, 2011, p. 58-59).

³⁷⁷ Tendo se tornado porta-voz mundial do combate ao *bullying*, Lady Gaga sempre teve em seu discurso o acolhimento aos que estão fora do padrão normativo. E é por este discurso que muitos de seus fãs se identificam com ela.

³⁷⁸ Entre *The Fame Monster* e *Born This Way*, Lady Gaga assumia-se enquanto Mother Monster assim como intitulava a sua *fanbase* de Little Monsters. Para Thiago Soares (2011, p. 62), “o fato de Lady Gaga se autointitular “monstro” soa como uma maneira de se colocar à parte, à margem, como alguém que não faz parte das normas sociais. Ser ‘monstro’ não estaria muito longe do que ser rebelde, outsider ou qualquer outra denominação que poderíamos atribuir. Assumir-se como monstro, no entanto, parece ser condição para atitudes de legitimação de um corpo performatizado. E estetizar este corpo se insinua como uma das chaves de interpretação de uma existência calcada na atitude”.

Como aponta Castelar (2013, p. 17), "a cantora faz do uso de sua própria imagem para caracterizar a transformação do sujeito como atuante na sua condição social, ela faz da fantasia a sua realidade".

Em seu texto, a autora nos conta sobre os diversos jovens que, a partir da cantora, conseguiram "transmitir a sua liberdade de expressão quanto a sua sexualidade, roupas e corpo fora dos padrões estéticos" (CASTELAR, 2013, p. 14). Se percebendo enquanto um corpo estranho, Castelar ainda nos fala sobre o modo como utiliza a cantora como fonte de inspiração e influência artística. A mesma assume a figura da persona³⁷⁹ LeeGaga para performances artísticas.

Desde que a conheci, Lady Gaga muito me serviu de fonte de afirmação da possibilidade da minha existência enquanto pessoa estranha num mundo normativo. Com o videoclipe de *Alejandro* (2009) e o álbum *Born This Way*, especialmente com o *single* homônimo³⁸⁰, a artista me abraçava assim como abraçava as minhas diferenças. Mais tarde, pelo menos durante o processo dessa pesquisa, como dito anteriormente, assim como Aline Castelar, assumi também uma persona que bebia da figura de Lady Gaga enquanto grande referência. AZVDO surge desse meu amor³⁸¹ à artista Lady Gaga e consciência crítica à indústria que a faz possível enquanto fenômeno. Sempre foi meu desejo criar algo que dialogasse, artisticamente, de maneira direta com o seu trabalho, que, desde sempre, me afetou.

Lembro, ainda hoje, da primeira vez que a vi ser mencionada na televisão, no dia 15 de novembro de 2009, onde no dominical Fantástico, da Rede Globo, o apresentador³⁸² narrava: "Há pouco mais de um mês em Washington, nos Estados Unidos, não muito distante da casa branca, esta mulher falava alto com o presidente Obama!". Na imagem, a mulher loira, que

³⁷⁹ Sobre personas, Aline Castelar (2013, p. 16) nos conta que "as pessoas costumam dizer que são máscaras que usamos para adaptar ao meio social, mas é mais além, pois as personas são identidades dentro de nós mesmos que refletem aquilo que gostaríamos de ser ou somos. Podemos usar a imagem de outras pessoas, como por exemplo, a Lady Gaga, para construirmos a persona individual de cada um".

³⁸⁰ Como já dito no tópico *O Devir AZVDO*, com *Born This Way* Lady Gaga propunha um discurso de aceitação das diversidades, especialmente no *single* homônimo e no seu videoclipe que se inicia com um manifesto onde a artista anuncia o nascimento de uma nova raça. "Usando símbolos aglutinados e despidos de seus significados originais, Lady Gaga busca refletir a sociedade atual, na busca de aceitação e respeito ao outro, acabando por criar figurativamente esta 'nova raça', comandada por ela. Em termos estéticos, usa-se da negação dos padrões de beleza contemporâneos, atribuindo a seu oposto maior valor de contemplação (TOMAZETTI, 2011, p. 12). Em seu texto, Tomazetti faz uma análise da obra.

³⁸¹ "Quando você quer ser igual a alguma coisa, quer dizer que você realmente ama aquilo" (WARHOL, 2008, p. 68)

³⁸² Em seu blog, sediado no portal Globo.com, Zeca Camargo, então apresentador do dominical "Fantástico" e responsável pela entrevista aqui citada – com Lady Gaga, narrou um pouco da sua experiência de frente para a artista na ocasião. O relato pode ser acessado através do link <<http://g1.globo.com/platb/zecacamargo/2009/11/12/duas-ou-tres-coisas-que-aprendi-com-lady-gaga/>>. Acesso em 02 de março de 2020.

posteriormente seria apresentada como Lady Gaga, de cima de um palanque, gritava palavras de ordem e era ovacionada por uma multidão que segurava em suas mãos cartazes em apoio à causa LGBTQIA+. Na ocasião, Lady Gaga participava do *National Equality March*, ou Encontro pela Igualdade, como sinaliza o apresentador, onde cobrava direitos para a população que ali estava a representar. No vídeo³⁸³, o apresentador ainda enfatiza o visual loiro da cantora, a compara com a sua antecessora, Madonna, e comenta o sucesso arrebatador que na época causava em Nova Iorque, num período em que o cenário *pop* mundial parecia meio parado. A matéria conta ainda com uma entrevista com a *popstar* que, com apenas 23 anos, falava sobre a “arte da fama” em seu primeiro álbum de estúdio, *The Fame*, e no EP que o sucede, *The Fame Monster*, como a mesma pontua.

Embora já tivesse ouvido alguma de suas músicas quando ainda não a conhecia, a partir desta matéria Lady Gaga tornou-se o meu maior ícone e principal referência de militância LGBTQIA+, em cujos discursos muitas vezes me apoiei e cujas músicas e videoclipes passei a consumir de maneira assídua. Mais tarde eu refletiria sobre o porquê de toda esta identificação e então me lembro de Lady Gaga dizendo na TV “*Bless God and Bless the gays!*” (“Abençoado seja Deus, abençoados sejam os *gays!*”, numa tradução livre). Esta fala era ouvida justamente num momento em que uma sexualidade dissidente já despertava em mim, quando no início da adolescência. Por uma visão Frankfurtiana, esta identificação se explicaria pela ação de uma indústria cultural atenta, a fim de que ninguém escape da sua rede de consumo, onde “a participação de milhões em tal indústria imporia métodos de reprodução que, por seu turno, fazem com que inevitavelmente, em numerosos locais, necessidades sejam satisfeitas com produtos estandardizados” (ADORNO, HORKHEIMER, 2009, p. 6).

Especialmente por ter surgido com este discurso justamente num momento em que, conectados à *internet*, com acesso cada vez maior à informações, desenvolvia-se uma militância à nível global e reflexões cada vez mais latentes sobre as diversidades, a posição militante da artista pode ser pensada enquanto o motivo pelo qual lotou as suas turnês mundiais e acumulou uma *fanbase* forte e expressiva. Não devemos esquecer, porém, que embora dentro de um sistema industrial, Lady Gaga sempre se tratou de uma artista que impõe a sua identidade em seus trabalhos, participando, inclusive, de todo o processo criativo de cada era que desenvolve. Uma sujeita atenta às questões do seu tempo.

³⁸³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=neuXLjI8SiA&t=2s>>. Acesso em 02 de março de 2020.

FIGURA 30 — Lady Gaga na *National Equality March* discursando em prol da comunidade LGBTQIA+.



Fonte: Pinterest³⁸⁴

Assumidamente bissexual, embora essa condição muitas vezes seja questionada³⁸⁵, a artista conseguiu unir ao seu redor diversos dos corpos dissidentes que em sua imagem sentiram-se representados. Pessoas LGBTQIA+ majoritariamente constituíram a sua *fanbase*, fazendo da artista um ícone para a comunidade. Sobre o processo de identificação dos sujeitos com as representações, Hall nos conta que,

Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida. Ela tornou-se politizada. Esse processo é, às vezes, descrito como constituindo uma mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política de diferença. (HALL, 2005, p. 21)

Lady Gaga, assim como tantas e tantos outros artistas da indústria que de algum modo dedicam parte de seus trabalhos em prol da comunidade LGBTQIA+, estaria a cumprir uma demanda muitas vezes cobrada pelo próprio movimento, ao mercado, minimamente em caráter de representação. Para Douglas Kellner (2001), enquanto alguns textos da indústria cultural ou da cultura da mídia, como prefere chamar, expressam, por exemplo, formas reacionárias de

³⁸⁴ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/8585055514792023/>>. Acesso em 26 de outubro de 2021.

³⁸⁵ Considero pertinente a leitura do texto em que a artista se posiciona frente aos questionamentos quanto à sua “suposta” bissexualidade. Disponível em: <<https://poenaroda.com.br/featured/em-discurso-emocionante-lady-gaga-fala-sobre-a-bifobia-para-uns-nao-sou-considerada-lgbt/>>. Acesso em 02 de dezembro de 2021.

racismo e sexismo, de modo semelhante existirão as representações progressistas de sexo, raça, etnia ou sexualidade. Kellner teria estudado, em dada perspectiva, o fenômeno Madonna enquanto uma artista que, apesar de ter, especialmente no auge da sua carreira, tocado em alguns tabus da sociedade, esteve também a reforçar determinado comportamento consumista:

Sua transgressão às normas têm elementos progressistas, uma vez que ela se volta contra tudo o que é dominante em termos de sexo, moda e as hierarquias sociais; além disso, sua mensagem de que a identidade é algo que todos podem e devem construir para si mesmos também é atraente. Contudo, ao construir a identidade praticamente em termos de moda e imagem, Madonna faz precisamente o jogo dos imperativos da moda e do consumo, que oferecem um “novo eu” e uma solução para todos os problemas por meio da compra, serviços e regimes de moda e beleza. (KELLNER, 2001, p. 373)

Para Gabriel Holanda Monteiro:

A artista foi, talvez, uma das primeiras da grande indústria fonográfica a perceber (e a utilizar isso em suas obras) que os *gays* se identificam com o universo simbólico pop e com suas representações de superação de obstáculos que levam a uma vida de glamour e sucesso, na qual poderiam finalmente se vingar daqueles que os humilham diariamente. (MONTEIRO, 2018, p. 62)

Lady Gaga, constantemente comparada³⁸⁶ com quem talvez seja o principal ícone *pop* feminino entre os anos 1980 e 2000³⁸⁷, Madonna, representou para uma geração de jovens do início dos anos 2010 o mesmo que a midiaticamente nomeada, “rainha do *pop*”, representou para os LGBTQIA+³⁸⁸ do seu período, mais especialmente para os homossexuais (*gays* e bichas), quando se relacionou também com a sociedade de maneira transgressora, colocando entre suas pautas humanitárias algumas problemáticas vividas pelas pessoas LGBTQIA+, quando no período de crise do HIV/AIDS, tendo sido uma das primeiras cantoras a abordar tal questão. No álbum *Erotica* (1992), na faixa *In This Life*³⁸⁹, Madonna chegou a fazer uma homenagem a dois amigos que teriam morrido vítimas da doença imunológica.

Lady Gaga e Madonna, ambas figuras potentes e transgressoras, mulheres ativas e engajadas politicamente, com músicas e produções audiovisuais polêmicas e provocativas,

³⁸⁶ “A disputa entre a consagrada rainha do pop que teve seu reinado ‘colocado em xeque’ com o surgimento da novata ganha fôlego a cada nova farpa ou mera semelhança entre os trabalhos das artistas. A ascensão estrondosa de Lady Gaga, em 2008, acabou dividindo o reinado do pop em dois povos: os súditos da rainha ‘original’ versus os da nova rainha”. (FIGUEIREDO, 2019, p. 50)

³⁸⁷ Artista que a partir do processo de globalização conseguiu alcance internacional, Madonna, o seu fenômeno e influência, são analisados no tópico *As Divas e as transformações desta categoria*, deste trabalho.

³⁸⁸ “Fenômeno da comunicação de massa e do processo de globalização, suas músicas, videocliques e performances, bem como seu posicionamento crítico e polêmico diante de diversas questões socioculturais conquistaram fãs ao redor do globo e a atenção da crítica mundial. Conquistaram, ainda, um grupo social tão específico quanto diversificado: a comunidade LGBT (composta por Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais e Travestis), um de seus maiores públicos e mercados consumidores. A relação entre Madonna e essa comunidade é tão intrínseca que a artista é considerada um ícone LGBT” (MONTEIRO; SILVA, 2018, p. 128-129).

³⁸⁹ Madonna dedica a canção aos seus amigos e a performa num *show* ao vivo da sua turnê *The Girlie Show* (1993). Disponível com tradução em: <<https://www.youtube.com/watch?v=n9b1cdJfpNk>>. Acesso em 27 de março de 2020.

com discursos firmes e visuais que se assemelham pela ousadia, além do arquétipo branco e loiro que a segunda viria a explorar de maneira mais nítida em sua controversa *Blond Ambition Tour* (1990). Lançada em suporte ao seu quarto álbum de estúdio, *Like a Prayer* (1989), e ao seu segundo trabalho de trilha sonora, *I'm Breathless* (1990), a turnê, não por acaso, incluía a performance artística da faixa *Vogue*³⁹⁰, um de seus maiores sucessos, música produzida em referência ao estilo de dança³⁹¹ protagonizada por pessoas LGBTQIA+ negras e latinas, que teria surgido no âmago das *Ballrooms* nova iorquinas e então popularizada mundialmente pela artista. Aqui é interessante situar o escrito de Wellthon Rafael Aguiar Leal, em que:

As identidades apresentadas por Madonna não necessariamente eram incorporadas por ela, essas identidades numa perspectiva de representação, eram apresentadas junto à sua figura nos momentos de co-participações em videoclipes, ensaios fotográficos para revistas e shows; ou seja, Madonna aparecia cercada por pessoas negras, latinas e LGBTs. (LEAL, 2017, p. 145)

Como bem pontua hooks:

“Estrelas” brancas como Madonna, Sandra Bernhard e muitas outras falam publicamente sobre seu interesse pela cultura negra, da apropriação que fazem dela, como mais um símbolo de sua elegância radical. Elas buscam intimidade com aquela negritude “indecente” da qual as boas moças brancas mantêm distância. Para consumidores brancos e não negros, isso confere a elas um sabor especial, um tempero extra. Afinal, é um fenômeno histórico recente que qualquer garota branca possa ir longe ostentando a sua fascinação e inveja da negritude. O problema com a inveja é que ela é sempre capaz de destruir, apagar, dominar e consumir o objeto de seu desejo. (HOOKS, 2019, p. 281)

³⁹⁰ “Além do videoclipe, tem-se uma das apresentações mais memoráveis de Madonna no MTV Video Music Awards de 1990, em que canta *Vogue* encarnando a persona de Maria Antonieta, rainha consorte da França no século XVIII. Além de representar uma Maria Antonieta sexualizada (como uma crítica ao machismo, em uma época em que a mulher possuía ainda mais restrições quanto à expressão de sua sexualidade), Madonna traz seus dançarinos, que continuam com os trejeitos afeminados ao performar uma coreografia em dança *Vogue*, semelhante à do videoclipe” (MONTEIRO; SILVA, 2018, p. 141). Numa análise crítica à performance, considero pertinente observarmos que, enquanto Madonna assume a posição da rainha Maria Antonieta, os seus dançarinos, majoritariamente negros e latinos, são colocados em condição de serventia à diva que canta e dança performando como uma verdadeira realeza francesa. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ITaXtWWR16A>>. Acesso em 02 de dezembro.

³⁹¹ Com raízes da prática do *shade*, a atitude de insultar o seu rival de uma maneira sutil, corporalmente a dança *vogue* (ou *voguing*) incorpora ao jogo ofensa a imitação das poses das modelos das revistas de moda, o que sugere o nome da dança que ainda se utiliza da estética de movimentos das artes marciais assim como tem inspiração nas poses precisas dos hieróglifos egípcios. Old Way Vogue, New Way Vogue e Vogue Femme, são vertentes deste estilo de dança. Para citar uma figura lendária, um dos precursores, Willi Ninja foi um importante dançarino que conseguiu adentrar à indústria da música *pop* participando de videoclipes musicais como o de *Deep in Vogue* (1989) de Malcolm McLaren. Segundo Henrique Cintra Santos, McLaren havia conhecido o *voguing* quando Johnny Dynell, um DJ membro da House of Xtravaganza, o mandou um filme, ainda não finalizado, na esperança de arrecadar fundos para a produção que se tornaria o registro sobre a cultura dos *Ballrooms* mais famoso até hoje, um grande responsável pela popularização desta cena cultural no início da década de 1990, como veremos a seguir. Mais tarde, o videoclipe de *Deep In Vogue* tornaria-se ainda mais popular quando acusaram a cantora Madonna de plágio no videoclipe de *Vogue*, que, de fato, carrega muita similaridade à obra de Malcolm McLaren e Willi Ninja.

Considerado o *show* da década pela revista *Rolling Stone*, a *Blond Ambition*, que circulou por pelo menos três continentes, teria gerado para Madonna, enquanto subproduto, o documentário *Truth or Dare* (1991), dirigido por Alek Keshishian e Mark Aldo Miceli. Nele, acompanhamos os bastidores de sua turnê mundial, além de posicionamentos da cantora acerca de questões ligadas ao direitos dos homossexuais e desmistificação da AIDS, explorando entrevistas com seus bailarinos, não por acaso os mesmos jovens do premiado videoclipe da faixa *Vogue*, a citar alguns deles, Luis e Jose Xtravaganza. Os mesmos que, posteriormente, em 2016, 25 anos depois, no documentário *Strike a Pose*, de Ester Gould e Reijeir Zwaan, junto aos outros demais bailarinos, falam de suas respectivas relações com Madonna que, na época, os tratava como filhos e hoje já nem mesmo mantém contato. Neste segundo documentário mencionado, três dos bailarinos confessam ter processado a cantora, tendo sido um deles por invasão de privacidade, quando lhe foi solicitada que retirasse determinada cena do documentário de sua turnê e a mesma se recusado. Parafraseando a diva... *Express Yourself*³⁹²

FIGURA 31 — Madonna posando rodeada pelos setes bailarinos da sua turnê de 1990.



Fonte: Pinterest³⁹³

³⁹² Aqui faço referência à faixa *Express Yourself* do álbum *Like a Prayer* (1989), de Madonna, um dos *singles* mais populares da sua turnê *Blond Ambition*, onde na letra da música a artista canta a importância de expressarmos quem verdadeiramente somos. A menção à música se faz num contexto em que a cena que era solicitada retirada do documentário em questão era justamente uma em que a intimidade de um dos seus dançarinos, um homem *gay* não assumido, era exposta. Mantendo a cena no documentário, indo contra o pedido do próprio dançarino, Madonna parecia fazer valer a letra da sua música, “arrancando o dançarino do seu armário”, sem permitir que ele fizesse a escolha do momento e da forma como o faria.

³⁹³ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/458311699583151135/>>. Acesso em 02 de dezembro de 2021.

Mas, levando a dança Vogue, e em dada medida as lutas LGBTQIA+, à grande mídia, é inegável o papel da artista no sentido da busca pela desconstrução do preconceito e a desnormalização da sexualidade, embora para muitos Madonna pareceu ter se aproveitado deste grupo, um de seus maiores públicos e mercados consumidores. Por tal motivo, a visibilidade dada à comunidade seria considerada como oportunismo. Sobre esse processo de apropriação, Gabriel Holanda Monteiro reflete sobre alguns aspectos que faria da música *pop* “algo de *gay*”, ou de pessoas LGBTQIA+:

Há algo para além da interpretação do público que faz com que essa música *pop* seja “bastante *gay*”. Ela vem de contextos *gays*, de ideias *gays*, de hábitos *gays*, de corpos e mentes *gays*. “Vogue” vem da cultura *gay*, foi apropriada pelos *gays* e também por tais razões é uma música *gay*. (MONTEIRO, 2018, p. 27).

Assim como o estilo de música *pop mainstream* estadunidense tem se apropriado de uma série de estilos e sonoridades negras, a citar a *house music*³⁹⁴ e o *techno*³⁹⁵, há diversos elementos da cultura *ballroom*, como o *vogue*, por exemplo, que tem sido apropriado por uma cultura *pop mainstream*. Nesse sentido se faz interessante resgatarmos a história dessa cena, o que, segundo Henrique Cintra Santos (2018), não é uma tarefa fácil, visto que o desenvolvimento desta se deu a partir do desdobramento de práticas de socialização que se confundem não só com dinâmicas da comunidade LGBTQIA+ mas também com dinâmicas das comunidades negras e imigrantes do subúrbio de Nova Iorque. Para o autor, porém, existem estudos, como o de Lawrence (2011), que apontam o final do século XIX como o início desta trajetória de constituição dos *ballrooms* a partir da emergência dos bailes de máscara voltados à um público majoritariamente LGBTQIA+, onde práticas de travestilidades

³⁹⁴ A *house music* é uma das mais influentes vertentes da música eletrônica dançante estadunidense. Tendo surgido paralelamente a estilos musicais como o *hip hop*, a *house music* surgiu na década de 1980 a partir do desenvolvimento de diversos estilos musicais em que pessoas negras tiveram protagonismo na construção, especialmente a *disco music* dos anos 1970. Thayná de Aquino Moura, em seu TCC (2019), coloca a *disco* enquanto “útero que gerou a *house music*”. Segundo a autora, ambos estilos musicais, a *house* e a *disco music*, partem das produções artísticas enquadradas enquanto pós-soul. Teriam descendências dos movimentos *Soul*, *R&B*, *Gospel* e das *Spiritual Songs*, estando ainda posicionadas no espaço-tempo pós-movimentos pelos direitos civis. Com recorte focado na música eletrônica estadunidense, cuja gênese pode ser localizada no seio da música preta, a autora pontua a abertura do *club* The Warehouse, em Chicago, assim como a atuação de figuras como Frankie Knuckles, como alguns dos fatores que fizeram da *house music* um estilo cada vez mais popular durante a década do seu surgimento, sendo apropriada pela indústria da música que trabalhou pelo seu embranquecimento. Ainda sobre este aspecto o texto de Moura me parece bastante pertinente. Por último, é ainda interessante mencionar a força de uma cena *queer* em envolvimento à *house music*, assim como à sua ascendente, a *disco music*.

³⁹⁵ Criado por quatro jovens negros estadunidenses sob o conceito de uma “sociedade futurista utópica-distópica onde a raça não importava”, sob influência de alguns estilos musicais europeus, o *techno*, assim como a *house music*, surgiu na década de 1980. “A *house music* nasceu da resistência e resiliência de grupos minoritários, rejeitados nos espaços hegemônicos da sociedade estadunidense. Já o *techno* nasceu do desejo distópico por uma sociedade livre e igualitária, na qual a raça não é um fator decisório ou impeditivo para que todos recebam tratamento humanizado” (MOURA, 2019, p. 19).

muito próximas à o que mais tarde se nomearia como *drag queen* já se instauravam³⁹⁶. Ao final da década de 1920 tais eventos tornavam-se cada vez mais constantes nas regiões periféricas de Nova Iorque. O desenvolvimento do *ballroom* até o formato como hoje o conhecemos, se daria a partir dos embates raciais existentes dentro deste contexto.

Como já explicitado por Hughes (1993), a presença de brancos nesses bailes era grande e, apesar de uma integração até que notável, principalmente pelo contexto social e político da época em relação às questões raciais, os participantes negros que quisessem uma chance real de ganhar em alguma das categorias, deveriam “branquear” sua aparência e, mesmo assim, raramente conseguiam levar o prêmio da noite. Sendo assim, iniciaram-se os bailes organizados pelos e para os próprios participantes negros, o que em um processo gradual de transformações e novas práticas, tornou-se a cultura dos *Ballrooms*. (SANTOS, 2018 , p. 15)

Desse processo surgia a primeira *house*, a House of Labeija, fundada em 1972 por Crystal Labeija³⁹⁷ e Lottie, a partir da promoção de uma *ball* independente e exclusivamente direcionada ao público marginalizado. A partir de então, muitas outras *houses* foram surgindo, inicialmente no Harlem e depois se expandindo por outras regiões da cidade de Nova Iorque.

Tendo a dança *vogue* como o carro chefe de sua cultura, a comunidade *ballroom* das periferias da cidade de Nova Iorque da década de 1990 viu-se popular em meio a mídia *mainstream* especialmente a partir do documentário *Paris is Burning*, de Jennie Livingston (1990) assim como da faixa *Vogue*, de Madonna³⁹⁸. Esse sucesso repentino, porém, seria ultrapassado logo que

“a mídia e o público perderam o interesse e tais grupos voltaram para a sua posição marginal, da qual propriamente nunca tinham deixado, e o que se presumiu dos anos seguintes era uma decaída e, provavelmente, gradual desfalecimento da cultura dos *Ballrooms*.” (SANTOS, 2018 , p. 13).

³⁹⁶ “Deve-se destacar que esses eventos estavam passíveis às operações de autoridades públicas que se empenhavam em ações cuja pretensão era impossibilitar que tais encontros continuassem ou se expandissem conforme suas políticas de ‘higienização’ social, onde práticas consideradas homossexuais deveriam ser combatidas. Porém, apesar de ações empreendidas pela polícia nova-iorquina, principalmente após a Segunda Guerra Mundial em ações de aprisionamento de indivíduos homossexuais devido ao que na época era considerado atentado ao pudor, ou seja, práticas e encontros sexuais entre indivíduos do mesmo sexo, o número de indivíduos que continuaram a frequentar os bailes *drags* apenas aumentou” (SANTOS, 2018 , p. 15).

³⁹⁷ Sendo uma das poucas *queens* negras premiadas com o título de *Queen of the Ball* dentro de uma *ball* organizada pelos brancos, Labeija também havia se cansado do viés racista dos *balls*, o que certamente a levou a concordar com a realização de um evento a parte.

³⁹⁸ Madonna teria lançado o videoclipe de *Vogue*, um dos *singles* de maior vendagem na época, no mesmo momento em que o documentário *Paris is Burning* era lançado e ganhava notoriedade. “Esse adentramento na cultura *mainstream* juntamente com o sucesso de crítica de *Paris is Burning* colocaram a cultura dos *Ballrooms* em evidência no início daquela década e alguns de seus membros conseguiram alavancar suas carreiras no meio musical. Há toda uma discussão sobre a apropriação feita por Livingston e Madonna da cultura dos *Ballrooms*, como apontado por Butler (1993) e hooks (1992). Porém, não há como negar que grande parte da notoriedade que os *Ballrooms* receberam no início da década de 1990 foi devido a esses empreendimentos destinados à cultura *mainstream*” (SANTOS, 2018 , p. 24). Gabriel Holanda Monteiro e Naiana Rodrigues da Silva (2018) publicaram um texto interessante onde analisam a música e o videoclipe de *Vogue*, de Madonna, onde podemos perceber o modo como a artista se utiliza de universos simbólicos da comunidade LGBTQIA+ na obra.

Realizado por uma cineasta branca, *Paris is Burning* ainda hoje recebe muitas críticas por ser um documentário que, apesar de ter eternizado e apresentado a cena *ballroom* para o mundo, como era de interesse de muitos dos seus frequentadores, não se aprofunda nos problemas que podem ser observados no contexto da vivência dos *balls*, especialmente no que se refere aos dramáticos testemunhos dos jovens negros e latinos, vítimas do racismo estrutural, que relatam o sonho de vida de uma América branca.

Livingston não se opõe à forma hegemônica como a branquitude “representa” a negritude; em vez disso, assume uma posição de supervisão imperial que não é de modo algum progressista ou contra-hegemônica. Ao filmar usando uma abordagem convencional de documentário e não deixar claro como seu ponto de vista rompe com a tradição, Livingston assume uma posição privilegiada de “inocência” (HOOKS, 2019, p. 270)

Se pensarmos na profundidade de aspectos sócio-político-culturais que envolvem a cena *ballroom*, olhando para a maneira como a mesma foi representada tanto por Madonna quanto por Livingston, perceberemos uma tendência à limitação de uma visão sobre esta cultura como apenas relacionada ao espetáculo. Uma apontada exploração de Livingston, sob as subjetividades das pessoas do contexto apresentado no filme, é ainda mais endossada a partir dos posteriores processos jurídicos que a mesma teve de enfrentar por parte de algumas pessoas retratadas na obra, que em vistas do sucesso do filme viram esta como uma alternativa para aumentar a porcentagem de seus ganhos, especialmente quando a cena *ballroom* deixou de ter o prestígio que havia adquirido por parte da cultura *mainstream*.

Atualmente, mesmo após a morte de diversas figuras lendárias da cena *ballroom* nova iorquina temos uma nova geração de ícones que tem difundido esta cultura, a citar Dashaun Wesley, Leiomy Maldonado, entre tantas outras figuras que mantém a cena *ballroom* viva e pulsante. Como dito no tópico *Consumo, cultura pop e as subjetivações de gays e bichas*, desde meados da década de 2010, a cultura dos *balls* tem vivido um recente processo de transnacionalização³⁹⁹, dessa vez, especialmente através da série de ficção histórica *Pose* (2018), de Ryan Murphy, e do *reality show* de competição *Legendary* (2020), de Rik Reinholdtsen. O florescimento de elementos desta cultura pode ainda continuar a ser pensado no âmbito da música *pop mainstream* que se mantém atenta à potência criativa do espaço das *ballrooms*.

Em termos de um interesse midiático, destaca-se, mais uma vez, a apropriação das práticas dos Ballrooms, com a intensa e contínua atenção para o voguing pela

³⁹⁹ “O que se observa hoje, todavia, é uma comunidade cujas práticas e existência perpetuaram no decorrer dos anos e recebem novamente certa atenção da cultura mainstream, mesmo que menos intensa e abrangente como a observada no passado, e também, o que configura como a dinâmica mais relevante para essa comunidade hoje, uma disseminação e diversificação dessa cultura por outros países, ou seja, uma transnacionalização da cultura dos Ballrooms” (SANTOS, 2018, p. 13).

indústria da música pop, como a cantora inglesa FKA Twigs que trouxe alguns dos membros mais proeminentes da cena dos Ballrooms atual para seus videoclipes e performances, ou então a cantora mainstream Rihanna que inseriu em seus shows alguns dançarinos e elementos do voguing. Ou seja, de forma geral, percebe-se que após um primeiro entusiasmo público e midiático nos anos 1990 e um gradual desinteresse, a indústria da música pop retorna a enxergar na comunidade dos Ballrooms uma fonte de inspiração e possibilidade de sucesso de público. (SANTOS, 2018, p. 13-14)

Dessa maneira, neste processo em que determinadas vivências e subjetividades marginalizadas têm sido apropriadas pela cultura *pop mainstream*, temos visto também narrativas de visibilização de sujeitas que, por muito tempo, não se viram na mídia. Apesar dos pesares, a cultura dos bailes tem se mantido resistente enquanto um importante espaço de acolhimento e relações de afeto entre pessoas desta comunidade, que percebendo os lugares sociais que são colocadas têm buscado infiltrar-se na cultura hegemônica em tentativas de mostrarem-se para o mundo enquanto possíveis estrelas e figuras de sucesso.

4.3 THE ANDY E A PINK GENEALOGIA AZVDO

Retornando o foco para Madonna, ainda no sentido das referências e apropriações, a artista cita a atriz Marilyn Monroe em diversas de suas produções, em especial no videoclipe da faixa *Material Girl*, do seu segundo álbum de estúdio, *Like a Virgin* (1984), em que remonta uma das célebres cenas do filme *Gentlemen Prefer Blondes* (1953) de Howard Hawks, onde num icônico vestido cor de rosa e coberta por jóias, Marilyn contracena com diversos homens engravatados que a oferecem presentes enquanto canta a faixa *Diamonds are Girl's Best Friend*⁴⁰⁰. Evocando Marilyn, o maior ícone de beleza que o cinema estadunidense já legou, Madonna parece se legitimar enquanto diva na música *pop mainstream*, embora tal associação com a atriz hollywoodiana, especificamente neste filme e nesta cena, carregue algumas contradições com o discurso que Madonna prega:

Uma artista como Madonna, apesar das ambigüidades de seu discurso (é curioso que ela “pregue” a ideia de “poder feminino”, mas se diga uma “garota materialista”), coloca em evidência a máxima da modernidade: a lógica da construção de um lugar de legitimação, embora não estanque, no território das mídias que se faz a partir de claras retransmissões temáticas em seu discurso – a defesa dos negros, dos *gays*, a crítica à religião, etc. (SOARES, 2010, p. 5)

Por esta narrativa, Madonna parecia propor a atriz como modelo, assim como talvez Lady Gaga posteriormente teria feito consigo. Aliás, são algumas as polêmicas em torno da relação midiática entre ambas as cantoras. Após várias comparações entre as duas, em determinada ocasião Madonna já teria sugerido que Lady Gaga tivesse plagiado uma de suas

⁴⁰⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=knLd8bfeWtI>>. Acesso em 29 de março de 2020.

músicas, por exemplo, quando na *MDNA Tour* (2012)⁴⁰¹, uma de suas últimas turnês mundiais, faz um *mashup*⁴⁰² de sua música *Express Yourself* (1989) com a faixa *Born This Way* (2011), da Lady Gaga, propondo uma relativa semelhança entre ambas, seguindo o *show* com o *hit* *She's Not Me*, do seu álbum *Hard Candy* (2008), música que já em seu título, numa breve tradução para o português, diz “Ela não sou eu”.

Dessa relação de citações entre Marilyn Monroe, Madonna e Lady Gaga, me parece evidente a questão deleuziana da repetição⁴⁰³. Aqui podemos perceber relativas mudanças de uma para outra, como o mesmo aponta ser parte constituinte desse processo de repetições e transgressões. Talvez possamos dizer que a Lady Gaga é uma atualização do que já foi a Madonna, assim como a própria Madonna ser uma atualização da Marilyn. Uma serve de modelo para a outra, que caminha a transgredir a anterior em dada perspectiva. Madonna transgride a Marilyn pelo discurso feminista empoderado, enquanto Lady Gaga transgride sua antecessora pelo visual excêntrico e discurso de monstruosidade presente em seu trabalho:

Madonna, em seu discurso racionalizante, parecia apontar e mostrar a cara daqueles que estavam à margem. Gaga, por sua vez, opta por uma outra estratégia de construção de discurso: o monstro são as minorias, mas é ela também. A própria cantora se diz que é “freak”, feia e, portanto, um monstro. (SOARES, 2010, p. 5)

Thiago Soares (2010) ainda aponta divergências no sentido da ideia de beleza que cada uma, Madonna e Lady Gaga, parecem defender:

Se Madonna sempre foi em busca da beleza, digamos, legitimada pelo cinema, quando observamos mais atentamente Lady Gaga, vemos uma artista que parece não buscar aos preceitos deste padrão de belo. Aliás, a premissa que norteia a observação em torno de Lady Gaga é a clara referência ao monstro, ao feio, ao deliberadamente disforme. Se olharmos com mais atenção para as cantoras que também “acompanharam” o mito geracional de Madonna, notaremos uma busca um tanto quanto equivalente à empreendida pela cantora de “Holiday”: Britney Spears, Christina Aguilera, Kylie Minogue, entre outras, também parecem evocar aquilo que talvez o senso comum tenha legitimado como belo, a partir de um claro uso do corpo como uma disposição discursiva. (SOARES, 2010, p. 11)

Ainda sobre aparência, em outro texto, Soares observa que:

Semblante é aparência, superfície, aquilo que mais evidencia que algo se parece com outro. Mas, somente usar a chave interpretativa do semblante parece pouco para compreender o que aproxima Lady Gaga de Madonna. É, talvez, preciso indicar percursos de ordens culturológicas para o reconhecimento desta premissa. (SOARES, 2011, p. 55)

⁴⁰¹ Trecho disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qmtFuRC7cfA>>. Acesso em 29 de março de 2020

⁴⁰² Termo proveniente da música eletrônica, utilizado para tratar de mixagens de músicas na produção de outra.

⁴⁰³ Pelo viés do pensamento pós-estruturalista, em Deleuze (2018), a vida seria gerida a partir da repetição, embora esta jamais ocorra de maneira idêntica, uma vez que a cada um desses processos o modelo repetido se transforma a partir do fazer de quem repete. Nesse sentido, uma obra, quando faz referência a outra, estaria sempre a ressignificá-la de acordo com o seu tempo, contexto de produção e demais variantes. Para o autor, o processo de repetição a partir das brechas que separam umas obras das outras, deve adquirir um caráter transgressor, a fim de que, enquanto acontecimento, a repetição propicie a experiência de novas subjetividades e existências.

Se pensarmos ainda nessa genealogia de maneira mais profunda, antes da Marilyn teríamos a atriz Jean Harlow, uma vez que, como fã, Monroe teria platinado os seus cabelos e decidido se tornar atriz inspirada pelo trabalho de sua ídola⁴⁰⁴, que por volta dos anos 1930 ditou o padrão de beleza e fez sucesso no filme *Platinum Blonde* (1931). Temos aqui uma estrutura bem demarcada, que se repete e pouco se modifica a cada geração, posto que enquanto produtos da indústria cultural ambas precisem repetir e referenciar determinadas fórmulas anteriormente testadas. Para Adorno e Horkheimer (2009, p. 16), “a novidade do estágio da “cultura de massa” em face do liberalismo tardio, está na exclusão do novo [...] chegando ao ponto de determinar o consumo, afasta como risco inútil aquilo que não foi ainda experimentado”.

Em sua monografia, Monteiro (2018) questiona: “O que seria autêntico afinal?”. No texto o autor pontua que as incansáveis buscas por semelhanças entre Madonna e Lady Gaga impediria que o público apreciase as potencialidades subjetivas, e em relação aos homossexuais as representações identitárias, presentes em ambas. Enquanto fã, e por isso mesmo crítica às duas artistas, pontuo que uma suposta “autenticidade” de cada uma estaria no que tange a transgressão à anterior. Estando atenta às representações identitárias no trabalho de ambas, percebendo uma relação próxima ao modo como as duas se aproximam de determinado público alvo, também observando o que faz possível todas as comparações que existem entre elas.

Parto da premissa de que este corpo performático com o qual me deparo é uma espécie de fantasma de tantos outros corpos performáticos femininos, sobretudo no que diz respeito a um senso de filiações mercadológicas, genéricas e ideológicas. Não quero dizer com isso que olhar um corpo performatizado a partir dos ecos e fantasmas de outros corpos seja ignorar traços de originalidade ou de subversão existentes no agora. Tampouco que há uma relação clara e direta entre original e cópia, autenticidade e cooptação ou qualquer relação binária que tente se impor diante da empreitada. (SOARES, 2011, p. 54)

Desse modo, crítica a um processo neocolonizador que nos impõe determinados produtos culturais que terminam a difundir padrões de beleza e comportamentos, sendo a comunidade LGBTQIA+ um grande grupo consumidor, para além das apropriações que se fazem da nossa cultura, num processo antropofágico de reconhecimento dessas referências que me constituem enquanto a bicha que tenho sido, entre outras que me servem à paródia de tais modelos, percebendo ainda esse processo de repetição também a partir da observação de uma

⁴⁰⁴ Essa e outras curiosidades estão disponíveis em: <<https://revistagalileu.globo.com/Cultura/Cinema/noticia/2018/05/marilyn-monroe-6-fatos-que-voce-precisa-saber-sobre-o-icone-de-hollywood.html>>. Acesso em 02 de março de 2020. No tópico *Nascer as estrelas*, reflito, em alguma medida, sobre o efeito do loirismo a partir de figuras como Jean Harlow e Marilyn Monroe.

cena *drag* soteropolitana, que está para se relacionar com tais divas de maneira constante e ainda representativa... Me permiti surgir enquanto a persona *drag* AZVDO.

Colocada enquanto sucessora da própria Lady Gaga nessa genealogia que estabeleço, e que AZVDO a todo momento referenciava de maneira direta e/ou indireta, performando diversos dos seus discursos, criei um simulacro⁴⁰⁵ e nele me coloquei enquanto uma verdadeira diva *pop* estadunidense, loira e defensora das pautas LGBTQIA+, assim como de um comportamento consumista, falando um inglês abasileirado. A proposta de desenvolvimento desta figura, de fato, enquanto uma diva da música *pop*, surgiu a partir do meu envolvimento com um grupo de amigos e amigas que, junto a mim, constituíram a Haus Of AZVDO, em referência à Haus Of Gaga, equipe criativa da Lady Gaga. Dessa maneira, ao lado de Alex Assis, Rafael José, Marie Flamel (Christian Lacerda), Vinícius Eliziário, Graça Meurray e Tiê Maria, inicialmente na ocasião do concurso *Shantay Drag Superstar*, com AZVDO tive a oportunidade de lançar uma música na noite de apresentação das participantes do concurso⁴⁰⁶, e uma coleção de *looks*, esta apresentada na ocasião de uma das provas do concurso, onde precisei apresentar um *Fashion Show*. Assim eu dava partida à era artístico-criativa que, ironicamente, fazia o público refletir sobre as políticas do *pink money*⁴⁰⁷ na cultura *pop mainstream*. *Pink Money* foi justamente o nome dado não apenas a era mas ao *single*, assim como à coleção de *looks* lançada dentro do concurso em questão. Mais tarde esse processo criativo ainda nos renderia a realização de um videoclipe carregado de simbolismos e que mais à frente analisaremos. Antes disso, considero pertinente tratarmos de outros aspectos dessa performatividade que, como dito, se propunha à uma continuação da genealogia que chamei de Genealogia AZVDO.

⁴⁰⁵ Essa seria uma prática muito próxima da Lady Gaga, “uma personagem, também uma biografia propositadamente *fake* (falsa), tendo como pressuposto a ideia de que estamos diante de um pacto de ficção que sugere um eixo com o real. Na verdade, a biografia dela é, em si, um simulacro” (SOARES, 2011, p. 62).

⁴⁰⁶ Performance artística de lançamento de *Pink Money* disponível em: <<https://www.instagram.com/tv/Bxce5nJg3OK/>>. Acesso em 23 de dezembro de 2021.

⁴⁰⁷ Termo utilizado para tratar do dinheiro ou da moeda advinda do poder de consumo da comunidade LGBTQIA+. Disserto acerca do universo em torno deste termo no tópico *Consumo, cultura pop e as subjetivações de gays e bichas*, deste trabalho.

FIGURA 32 — Da esquerda para a direita: Marilyn Monroe em *Gentlemen Prefer Blondes* (1953), Madonna em *Material Girl* (1984), Lady Gaga no MET Gala (2019) e AZVDO em sua era *Pink Money* (2019).



Fonte: Instagram⁴⁰⁸

Normalmente vestindo uma longa peruca platinada, buscando representar, a partir da paródia, o arquétipo da *superstar* loira diva gringa ativista, AZVDO distribuía *pink money*⁴⁰⁹ por cada um dos lugares em que transitava e, de maneira simpática, introduzia o bordão “*Hello Brazil!*” ao iniciar cada uma de suas performances *drag*, repetindo, desta maneira, uma estratégia já posta em prática por Lady Gaga que já performava a figura de uma *popstar* mesmo antes de de fato atingir o estrelato:

Com videoclipes, ensaios fotográficos e performances que transitam entre o caseiro e o luxuoso, Lady Gaga não apenas portava-se como uma super estrela, mas acabou por meio desta fantasia tornando-se uma. “*The Fame*” seria, portanto, uma espécie de experimento pop da artista. (MONTEIRO, 2018, p. 102)

⁴⁰⁸ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/Bzv1XDAAVZ/>>. Acesso em 09 de abril de 2020.

⁴⁰⁹ Operando num universo em que reina “uma preguiça conceitual, que se traduz em labirintos estéticos, descontinuidades e superficialidade política”, no qual, “um lápis é um lápis, um *Mac* é um *Mac* e um cachimbo é um cachimbo” (BORISONIK, 2019, p. 28), adentrando a esfera do *money-art*, AZVDO distribuía entre as bichas e demais pessoas com quem se esbarrava nos ambientes de *show* e eventuais outros espaços, uma espécie de cartão de visitas que enquanto num verso continha informações de contato e redes sociais, no outro assumia o simbolismo de uma cédula de um milhão de dólares cor de rosa, com seu rosto estampando ao centro. Aqui, a diva provocava o seu público de maneira bem humorada, “devolvendo-lhe parte do seu dinheiro”, os tentando a refletir sobre algumas de suas práticas de consumo. Sendo então o *pink money* literalmente uma *pink* moeda de troca em circulação, AZVDO se propunha a satisfazer, ao menos no nível simbólico, o desejo de um público que ao nosso ver ansiava pelo capital, “os remunerando” em contrapartida do crescimento do seu número de seguidores nas redes sociais indicadas no verso da *pink* cédula. Compreendendo, em Borisonik (2019), o fetichismo existente em relação às mercadorias e especialmente ao dinheiro, que através das artes visuais vem sendo cada vez mais utilizado pelo viés da contestação ao paradigma econômico imperante, AZVDO articulava conceito e bom um humor em uma efetiva estratégia de *marketing* para popularização do seu trabalho.

FIGURA 33 — *Pink* cédula com o rosto da *pink* diva AZVDO estampado.



Fonte: Instagram⁴¹⁰

O Instagram é, atualmente, uma das redes sociais que mais crescem em números de adeptos⁴¹¹, desde o seu surgimento, em 2010, atingindo recentemente a marca de mais de 1 bilhão de usuários espalhados pelo mundo, estando o Brasil no top 3 deste *ranking*⁴¹², junto à Índia e aos Estados Unidos. Percebendo este como um espaço propício à performances⁴¹³, junto a AZVDO, utilizei desta rede enquanto palco, gerando desdobramentos do que vinha produzindo nos palcos dos bares e demais ambientes em que atuava com *shows drag*. Esse modo de se colocar nas redes era proposto a partir de uma percepção da importância das redes globalizadas nesse processo contemporâneo de compartilhamento de imagens e popularização de personalidades que, através da *internet*, se engajam e ganham poder, tendo em vista que “na última forma de globalização, são ainda as imagens, os artefatos e as identidades da modernidade ocidental, produzidos pelas indústrias culturais das sociedades ‘ocidentais’ que dominam nas redes globais” (HALL, 2005, p. 79).

Performando a figura de uma *digital influencer*, neste espaço cibernético onde pessoas comuns podem tornar-se celebridades a partir da exploração de seus estilos de vida, nas

⁴¹⁰ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BuPFUVag4QI/>>. Acesso em 09 de abril de 2020.

⁴¹¹ Disponível em: <<https://gerenciagram.com.br/blog/post/crescimento-do-instagram/>>. Acesso em 05 de maio de 2020

⁴¹² Disponível em:

<<https://exame.abril.com.br/tecnologia/estes-sao-os-dez-paises-que-mais-usam-o-instagram/>>. Acesso em 05 de maio de 2020.

⁴¹³ Thiago Soares (2011, p. 61) nos conta que Lady Gaga já parecia nos indicar “uma nova prática dentro do sistema de estrelato: a do artista que performatiza em ambientes virtuais, criando elos de intimidade com fãs e abrindo outros caminhos para disseminação e fruição de seus produtos. Neste sentido, redes sociais como o Twitter e o Facebook funcionam como ambientes propícios a novas encenações de corpos performáticos”.

aparições na rede social em questão, a partir da ferramenta *stories*, onde vídeos e fotografias ficam hospedadas por no máximo 24 horas, enquanto AZVDO, eu parecia incorporar a personagem Lolla do curta metragem *Siga Violeta* (2017)⁴¹⁴, realizado durante o meu processo formativo no Curso Livre de Cinema (CLIC) da UFBA, no qual, enquanto diretora e também proponente de um dos argumentos que se desdobrou na obra, já transformo em produto artístico esse meu interesse pelo ambiente do *star system* contemporâneo presente na aura das redes sociais.

Como apontam Thays Moreira e Riverson Rios (2016, p. 5), “Se antes era necessário pertencer à monarquia para ser próximo aos deuses, hoje se tem uma facilidade muito maior em ter atrelado a si o título de celebridade, pois com a obsolescência e coisificação da contemporaneidade, essas pessoas se tornam produtos”. Enquanto produtos, frutos de criações da mídia, suas popularidades podem ser feitas e desfeitas, à exemplo do que ocorre com a personagem Lolla no curta metragem mencionado..

Abusando de um visual *camp*, muitas vezes visto como “grotesco”, na *drag* AZVDO eu já flertava com os conceitos de *kitsch* e de brega⁴¹⁵, ironizando e refletindo sobre essa relação de endeusamento que muitas de nós, LGBTQIA+, tendemos a manter com determinadas divas. As mesmas, que acumulam e esbanjam riquezas pagas por esses fãs que, de algum modo, se vêem representados por seus trabalhos e as mantêm nos postos que ocupam. Fazendo uso de uma poética e performance *drag* caricata, desse modelo de diva estadunidense, loira e consumista, enquanto AZVDO, inspirada nas divas já citadas neste tópico, estive a almejar o lugar de ícone *pop* provocativa e de forte impacto sociocultural à minha época, para além do fazer artístico.

Conceitos como “Brega” e “*Kitsch*” estão presentes na obra de Jameson (2000), enquanto parte constituinte dos pós modernismos ou mais especificamente de uma poética pós modernista que os incorpora na sua construção:

De fato, os pós modernismos têm revelado um enorme fascínio justamente por essa paisagem “degradada” do brega e do *kitsch*, dos seriados de TV e da cultura do *Reader's Digest*, dos anúncios e dos motéis, dos *late shows* e dos filmes B

⁴¹⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HjK6NDjZN78>>. Acesso em 05 de maio de 2020.

⁴¹⁵ Sendo uma bicha soteropolitana, periférica, pesquisadora do campo artístico com acesso à universidade, vivo uma experiência de subjetivação a partir do cruzamento entre a cultura popular, a cultura midiática e, em dada medida, o consumo de uma cultura erudita e validada academicamente. Dessa maneira, carregada das mais diversas fontes de referências, de museus e galerias de arte à livros especializados, passando pelos mais diversos produtos da grande mídia, assim como pelas produções artístico-culturais oriundas do meu entorno social, percebo no meu fazer um processo de casamento entre a arte, o brega e o *kitsch*. AZVDO, neste sentido, a partir de um exagero tipicamente *camp*, da valorização de uma chamada cultura brega, reproduzindo alguns clichês e valores de uma burguesia elitista, fazendo uso de materiais baratos, era colocada enquanto experiência artística conceitual, consciente e parodicamente se inclinava à uma falsa ideia de beleza e arte mas também se propondo enquanto mercadoria que poderia ser tanto comprada quanto vendida.

hollywoodianos, da assim chamada paraliteratura — com seus bolsilivros de aeroporto e suas subcategorias do romanesco e do gótico, da biografia popular, histórias de mistério e assassinatos, ficção científica e romances de fantasia: todos esses materiais não são mais apenas “citados”, como o poderiam fazer um Joyce ou um Mahler, mas são incorporados à sua própria substância. (JAMESON, 2000, p. 28)

Observando tal aspecto *kitsch* na obra da diva *pop* Lady Gaga, segundo Tainan Pauli Tomazetti:

Seus vídeos estão pautados na tentativa de resgate de uma aura artística, conceituada a partir da criação e existência única de suas obras. Além da utilização de recursos estéticos, como a negação do belo, e a valorização do feio, ou do artificial, que fogem à padronização de seus conteúdos. Através desses recursos caracterizamos sua obra como Kitsch, pelo revestimento artístico que sobrepassa a obra em seu caráter original, estando aqui o Kitsch imbricado na tentativa de resgate da aura artística. (TOMAZETTI, 2011, p. 20-21)

Utilizando uma poética, não apenas estética, *kitsch*, encarnando uma verdadeira “falsificação” de uma diva *pop*, enquanto AZVDO, performaticamente me auto referenciando constantemente como um novo modelo a ser seguida pelos meus “fãs”⁴¹⁶, os Azvders⁴¹⁷, acredito ter articulado um tipo de crítica cultural que se dá pela ridicularização do próprio ato da performance em si, como o palhaço que se coloca para o riso dos outros. Assim eu vinha revertendo algumas das leis que imperam sobre esse processo de repetição de *drag queens* para com as divas, como em Deleuze (2018, p. 15), onde “a repetição pertence ao humor e à ironia, sendo por natureza transgressão, exceção, e manifestando sempre uma singularidade contra os particulares submetidos à lei, um universal contra as generalidades que estabelecem a lei”.

FIGURA 34 — A Pink Diva AZVDO posando com as Azvders e com parte da Haus of AZVDO, em meados de 2019.



Fonte: Instagram⁴¹⁸

⁴¹⁶ Embora em sua primeira era estético-criativa (*Pink Money*), AZVDO provoque o público no sentido de a seguirem, como fãs, em sua segunda era (*CowGirl*) termina por virar este jogo e propor por parte destes, a sua própria transgressão.

⁴¹⁷ “Azvders” é como, carinhosamente, apelidamos os “fãs” da diva *pop* em questão. Ao longo da era, as Azvders foram representadas pelas artistas Peo Andrade e Luque Henry.

⁴¹⁸ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BzBhM7og2_z/>. Acesso em 09 de abril de 2020.

Assim eu vinha expondo o meu lugar de fala enquanto uma bicha periférica e acadêmica, atravessada por todas as questões que aqui pontuo, entendendo que antes de questionar o mundo preciso questionar a mim mesma, traçando criticamente as minhas referências, embora nunca as rejeitando, mas as resignificando, unindo modernismo e vanguarda, expondo política e, artisticamente, as minhas contradições, num constante processo de reflexão do que me constrói assim do que me leva à própria desconstrução, como é típico de uma chamada arte pós moderna, que não ignora a história, mas se desdobra criticamente a partir dela:

o pós-modernismo é um empreendimento fundamentalmente contraditório: ao mesmo tempo, suas formas de arte (e sua teoria) usam e abusam, estabelecem e depois desestabilizam a convenção de maneira paródica, apontando autoconscientemente para os próprios paradoxos e o caráter provisório que a elas são inerentes, e, é claro, para sua reinterpretação crítica ou irônica em relação à arte do passado. Ao contestar implicitamente, dessa maneira, conceitos como a originalidade estética e o fechamento do texto, a arte pós-modernista apresenta um novo modelo para demarcação da fronteira entre a arte e o mundo, um modelo que atua a partir de uma posição que está dentro de ambos e, apesar disso, não está inteiramente dentro de nenhum dos dois, um modelo que está profundamente comprometido com aquilo a que tenta descrever, e apesar disso ainda é capaz de criticá-lo. (HUTCHEON, 1991, p. 43)

Neste sentido, reenquadrando e modificando as referências que aqui exponho e problematizo, a partir do meu fazer artístico, acreditei estar a caminhar em busca da negação do pastiche tão utilizado por *drag queens* que muitas vezes apenas repetem, sem questionar, as referências que as atravessam. Dessa maneira, busquei me reinventar a partir da paródia, nada ingênua, mas que me mostra, a cada nova reflexão, a força política que carregava nos símbolos que vinha encenando, como em Louro (2008):

Para as fronteiras constantemente vigiadas dos gêneros e da sexualidade, a crítica paródica pode ser profundamente subversiva. Em uma “imitação” do feminino, uma drag queen pode ser revolucionária. Como uma personagem estranha e desordeira, uma personagem fora da ordem e da norma, ela provoca desconforto, curiosidade e fascínio. (LOURO, 2008, p. 20)

O recurso paródico, segundo Hutcheon (1991) tem se mostrado uma estratégia muito popular e eficiente para os chamados “ex-cêntricos”, que a mesma aponta ser os artistas negros ou de outras minorias étnicas, LGBTQIA+ e feministas, que tenham um acerto de contas e uma reação, de maneira crítica e criativa, em relação à cultura ainda predominantemente branca, heterossexual e masculina na qual se encontram. Ainda para a autora:

A virulência por muitos adotada, a exemplo de Adomo, contra a cultura de massa como simples força negativa pode ser, conforme observou um arquiteto crítico, "uma simples continuação do emprego de um ponto de vista aristocrático, sem que se saiba como captar o resultado liberador e a carga igualitária dessa profanação

[pós-moderna] do mito" da originalidade elitista romântica modernista e do gênio inigualável (portoghesi 1983, 28). (HUTCHEON, 1991, p. 46)

FIGURA 35 — Símbolo de uma rainha consumista e caricata, coroa *Burger King* ironicamente apropriada e transformada na coroa da *Queen AZVDO*.



Fonte: Instagram⁴¹⁹

Utilizando enquanto estratégia a profanação de determinados produtos da indústria, e dela mesma em si, especialmente naquele momento eu vinha acreditando na possibilidade de me infiltrar em seu sistema, enquanto artista, abrindo novas brechas para outras produções artísticas, e corpos, que caminhem para além das perspectivas ideológicas que aponto. Neste sentido, eu ansiava pela continuação infinita desta genealogia que estabeleço, mas que deve ser ainda mais problematizada e ressignificada, como eu faria mais tarde.

Uma pergunta que muito me fez durante esse processo de pesquisa foi relativa a um modo de transgressão dos produtos da chamada indústria cultural, pensando uma arte política mas que ainda servisse ao consumo, propondo a desromantização do fazer artístico por si só, dialogando com o contexto sócio-econômico no qual estou inserida, complementando as inquietações que Borisonik (2019, p. 67) levanta, quando questiona: “Qual é o espaço para a arte num mundo dominado pelo capital? Que possibilidades a produção artística orientada para o mercado nos abre?”. Mais tarde, o autor parece conseguir algumas respostas para tais problemáticas:

Temos que encarar o fato de que a capacidade crítica da arte não se encontra num momento de grande fulgor. Contudo, sua sutil e relativa força pode desvelar práticas muito normalizadas na sociedade, que atentam inclusive contra a livre criação e o livre pensamento. (BORISONIK, 2019, p. 76)

⁴¹⁹ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BrZGTgWAq4h/>>. Acesso em 09 de abril de 2020.

Me infiltrando sobre a lógica do mercado, em busca da monetização de um discurso artístico independente e firme, sob os pilares da ironização da repetição de fórmulas discursivas operadas essencialmente pelo lucro, busquei dialogar com a chamada arte transtética proposta por Lipovetsky e Serroy, onde o artista é agora também empresário.

Compreendendo que, por esta lógica, estava também a transgredir o lugar de mera consumidora, *voyeur* para o lugar de artista, também produtora e não mais apenas repetidora de discursos, me aproveitei da brecha da “democratização estética” para buscar uma certa liberdade a partir da criação de outros simulacros, num contexto onde consumir produções artísticas se tornou para mim produzir e consumir conscientemente a minha própria pesquisa.

Atuando num cenário *drag* que historicamente vinha tendo sua maior potência resumida aos palcos de alguns bares, saunas, boates e determinadas festas independentes, onde por vezes a performance *drag* é entendida enquanto produto de mero entretenimento, observo o modo como tais espaços, normalmente localizados no centro da cidade⁴²⁰, são articulados de modo relativamente fechados em nichos estéticos e/ou de coleguismos. Desse contexto soteropolitano, os concursos me parecem muito importantes no sentido de diversificar o cardápio de artistas nos palcos, para além de movimentar a cena e a fomentar com faixas e premiações para as vencedoras.

Pensando no desenvolvimento de produtos artísticos para além dos concursos, os vendo enquanto espaços de residências artísticas, desenvolvi a era estético-criativa *Pink Money*, e, ao longo do processo, percebi que a poética sob a qual havia me debruçado me permitia lançar produtos como o *single Pink Money* (2019)⁴²¹ que, além de ser distribuído nas plataformas digitais de *streaming*, chegou a ganhar um videoclipe⁴²² onde AZVDO, após fazer

⁴²⁰ “Como exemplo, após mapear os territórios criativos modificados pela expressão artística transformista depara-se com o centro de Salvador, que durante o dia é um local de grande circulação comercial que abriga de pequenos e independentes empresário até grandes redes de lojas, fazendo com que o território ocupado seja com a finalidade exclusiva de comércio e venda de produtos. No entanto, a noite este mesmo ponto se transforma em um dos principais locais para uma libertária e forte expressão artística para as Drags Queens, as quais dão um novo sentido àquele território atribuindo-lhe também uma nova forma de economia” (JUNIOR, et. all., 2017, p. 8).

⁴²¹ Com composição conjunta e produção de Rafael José, *Pink Money*, primeiro *single* da AZVDO, cantada em um inglês abasileirado, apresenta uma diva loira, magra, rica e extremamente generosa, disposta a negociar parte do dinheiro que seus fãs investiram em seus *shows*. Nova Iorque, consciente de ser um ícone para os *gays* e as bichas, na composição da música, AZVDO ainda tenta se fazer acessível em alguns momentos, articulando determinadas gírias LGBTQIA+ com o inglês que canta. Em 2019, ano de seu lançamento, o *single* contou com inúmeras apresentações em bares e boates de Salvador, assim como no Teatro Molière e no Teatro Sesi Rio Vermelho, na ocasião das duas temporadas realizadas do já mencionado espetáculo *Gregorianas* (2019). A composição da música consta em meio aos Apêndices deste trabalho.

⁴²² Realizado com apoio financeiro e criativo de diversas pessoas amigas, entre elas especialmente Alex Assis, Marie Flamel, Vinícius Elizário, Graça Meurray, Tiê Maria, Bia Menezes, Amanda Monteiro, Izabela Alcântara e Anamélia Silva, além das “Azvders” Peo Andrade e Luque Henry, o videoclipe de *Pink Money* foi lançado

suas *pink* compras num *shopping center* acompanhada das Azvders, desfila sozinha pela cidade numa *limousine* cor de rosa. Tudo isso num contexto em que um cenário de *drags* cantoras têm cada vez mais se popularizado, especialmente a partir da ascensão da *queen* Pablo Vittar⁴²³, que conseguiu *hackear* a indústria fonográfica brasileira, não só pelo talento vocal e performático/performativo, mas, também, por representar uma *femme fatale*, normalmente loira, com músicas que flertam com estilos populares e letras que falam de amor de maneira abrangente, conseguindo desta maneira capitalizar os mais diversos públicos, como aponta Spartakus Santiago⁴²⁴ em seu canal no Youtube. Ainda pela perspectiva das *drag queens* que tem utilizado da música enquanto espaço de atuação artística, ressalto, do contexto soteropolitano, enquanto grande referência, a *drag* cantora Nininha Problemática, transgressora por representar uma bicha preta, “favelada”⁴²⁵, cantora de pagode, ritmo baiano dominado por homens heterossexuais.

FIGURA 36 — Capa do single *Pink Money*, de AZVDO, onde apresenta-se uma das *pink* bolsas associadas à *Pink Money Collection by AZVDO*.



Fonte: Instagram⁴²⁶

posterior à divulgação de um *pink lyric video*, onde AZVDO apresenta a letra da música enquanto vende-se a *pink* bolsa que estampa a capa do *single*, Videoclipe disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GNA-ARQWeBk>>; Lyric video disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cZzusMPmzMQ>>. Ambos com acesso em 02 de dezembro de 2021.

⁴²³ No tópico *Divas pop, Drag Queens e os imaginários gays e bichas*, disserto alguns aspectos sobre a carreira de Pablo Vittar.

⁴²⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=E571GhSuqh0>>. Acesso em 05 de maio de 2020.

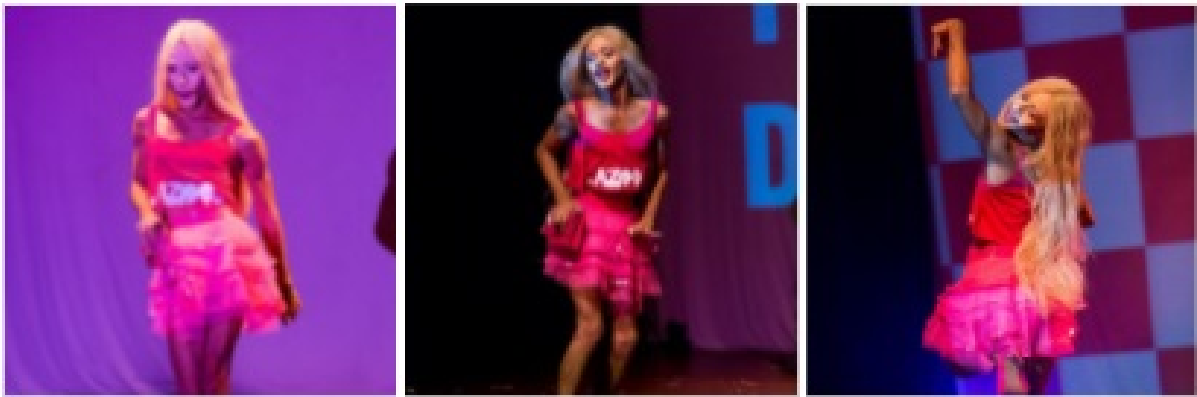
⁴²⁵ *Favelada* é o título do segundo *single* da *drag* cantora baiana, Nininha Problemática, neste em parceria com a também cantora e dançarina de pagode Leo Kret do Brasil. O videoclipe do *single* está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=m24ukkQmj9U>>. Acesso em 02 de março de 2020.

⁴²⁶ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BxhzTI7gVvW/>>. Acesso em 09 de abril de 2020.

Não pensando o sucesso comercial necessariamente como meta, mas como possível e desejada consequência do processo que vinha caminhando, estive buscando contrabalançar o que Lipovetsky e Serroy vem a dizer ser o espírito das jovens gerações:

No espírito das jovens gerações, o desejo de se tornar artista já não se associa tanto ao sonho romântico da aspiração a viver inteiramente para a sua arte, mesmo que numa pobreza extrema, e sim ao projeto de carreira orientado pela ideia da fortuna rápida e do êxito social: ser cantora, como Madonna, ou jogador de futebol, como Zidane, e rico como eles. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 116)

FIGURA 37 — Registro de AZVDO em uma de suas apresentações de *Pink Money* no espetáculo Gregorianas.



Fonte: Instagram⁴²⁷

Produzindo muito mais para mim, enquanto Armando (“o maior dos Azvders”), num processo de autocrítica e auto-conhecimento, busquei através do meu fazer artístico, enquanto AZVDO, menos cumprir as demandas impostas pelos concursos e público que estava a me acompanhar e mais estar em contato com a minha liberdade criativa, pensando produções que possivelmente viessem também a serem monetizadas. Usando e abusando de uma imagem da branquitude, caminhei por uma tentativa de me infiltrar no mercado, não estando exatamente em conformidade com ele, mas literalmente vestindo a sua máscara. Tentando encontrar um equilíbrio entre a celebração da minha criatividade e a comercialização impessoal do mercado. A brecha para mais uma possível transgressão.

Articulando AZVDO enquanto uma marca, que mais tarde eu até mesmo entraria com o processo formal para registro, cheguei ainda a ousar anunciando as vendas das peças que produzi durante a realização da *Pink Money Collection by AZVDO*, para a era *Pink Money* e para o concurso *Shantay Drag Superstar*. Inspirada especialmente no universo da moda dos anos 2000, a coleção tinha como grande referência a marca Moschino e o seu desfile de

⁴²⁷ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B0T_DZngyME/>. Acesso em 09 de abril de 2020.

primavera/verão 2015⁴²⁸, inspirado na boneca Barbie⁴²⁹, assinado pelo estilista Jeremy Scott. A *Pink Money Collection by AZVDO*, além da *pink* bolsa que estampa a capa do *single Pink Money*, continha peças e acessórios feitos com material em vinil, muitas penas cor de rosa e saltos com renda. No desfile apresentado para o concurso *Shantay Drag Superstar*, pelo menos oito *looks* completos foram apresentados a partir da combinação de peças que incluíam *croppeds*, *shorts*, saias, boinas, bolsas, entre outros acessórios.

Toda a coleção foi produzida em parceria com Tiê Maria.

FIGURA 38 — Bastidores de AZVDO em suposto ensaio fotográfico para lançamento da sua *Pink* Coleção de figurinos e acessórios.



Fonte: Instagram⁴³⁰

Sendo assim, como suposto lançamento da *Pink Money Collection by AZVDO*, a diva *pop* estadunidense, modelo e então empresária, convocava, em 2019, a presença de Onik’a Steincer⁴³¹, “a amiga negra estadunidense”, para modelar com algumas de suas peças em uma das edições da já referida *drag party* Shantay. Na ocasião, era apresentada, também, a AZVDO Doll.

⁴²⁸ Desfile completo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=r9yVHYeg9xk&t=21s>>. Acesso em 03 de dezembro de 2021.

⁴²⁹ Inspirada na boneca erótica alemã Bild Lilli, criada por Ruth Handler em 1959, quando ainda não existiam bonecas adultas para as meninas brincarem de moda e se imaginarem quando mais crescidas, a Barbie alimentou padrões de beleza e de corpo inalcançáveis assim como também incentivou a criatividade das meninas no sentido das profissões, isso numa época em que as carreiras ainda eram muito limitadas para as mulheres. Com uma imagem marcadamente loira, embora atualmente existam algumas versões negras da boneca, normalmente colocadas enquanto suas amigas, a Barbie e o seu estilo, assim como as bonecas *Monster High*, me inspiraram na criação da AZVDO Doll, a *pink* boneca da AZVDO, produzida a partir da customização de uma réplica barata da Barbie.

⁴³⁰ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Bvnik0rD7c_/>. Acesso em 09 de abril de 2020.

⁴³¹ Onik’a Steincer, incorporada pelo meu grande amigo/irmão Alex Assis, foi um modo que encontramos de introduzir, ao universo da AZVDO, mais uma camada de crítica racial à indústria, ainda utilizando do recurso da paródia, dessa vez reproduzindo, de maneira caricata, o arquétipo da “melhor amiga negra”, embranquecida, tão difundido na mídia.

FIGURA 39 — Onik’a Steincer, AZVDO e a *pink AZVDO Doll* no lançamento da *Pink Money Collection by AZVDO*



Fonte: Instagram⁴³²

Dessa maneira, me questionando e me entendendo enquanto pessoa e artista, nesse processo intenso de imersão, compreendi mais uma vez a importância de nos tornarmos criadores e não apenas consumidores dos produtos culturais hegemônicos. Precisamos ainda fomentar e incentivar as produções independentes de nossos amigos e pessoas próximas buscando sempre nestas, e em todas as demais experiências, encontrar o nosso fazer. Assim, também deixei de acreditar na mera crítica artística enquanto modo de encontrarmos esta liberdade, por esta, muitas vezes, se resumir ao produto que se critica. Passei então a defender, em vez disso, uma crítica produtiva que nos impulsiona à realização à nossa maneira e nos faz entrar na roda, saindo da “passividade” e interagindo com o mundo, deixando a nossa marca e contribuindo para as transformações possíveis e impossíveis.

FIGURA 40 — Parte da equipe realizadora do videoclipe *Pink Money*, composta por amigos meus, posando ao final de um dos dias de gravação da obra.



Fonte: Instagram⁴³³

⁴³² Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BwBESpqjS15/>>. Acesso em 09 de abril de 2020.

⁴³³ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/B2nUYPBazwt/>>. Acesso em 09 de abril de 2020.

Compreendendo a lógica da obsolescência dos produtos culturais, e inspirada na construção da carreira de divas do *pop* estadunidenses, ainda quando em *Pink Money* uma nova era já vinha a ser pensada. Esta, seria responsável por novas mudanças em AZVDO, onde, enquanto Armando, eu continuaria a atuar não apenas enquanto performer, mas enquanto diretora de arte e produtora. Neste processo de realização artística eu continuaria, ainda, pesquisando conceitos pré-definidos e relacionados com esta dissertação. Assim eu iniciaria a era *CowGirl*, meio garota *country* meio vaca monxtruosa, como veremos no próximo tópico, que me geraria novas experiências, filosofias e produtos artísticos, culminando na difusão de um novo *single* autoral e no seu videoclipe.

4.4 A REVOLUÇÃO DAS BICHAS: DEAD END

Analisando um fenômeno típico da cultura *pop*, a reinvenção da imagem dos artistas através das eras estético-criativas, e atentando-se para as estratégias por estes utilizadas para manter suas respectivas presenças ativas e significativas no mercado musical, Eduardo Rodrigues e Thiago Soares se debruçaram sobre o álbum *Confessions on a Dance Floor* (2005), da cantora Madonna⁴³⁴, que, antes desse trabalho, vinha da má recepção pela crítica e pelo público de um álbum antecessor, *American Life* (2003), seu nono álbum de estúdio. Com o conteúdo deste trabalho, composto por letras musicais que criticavam fortemente a cultura e as posições políticas estadunidenses, a artista teria se envolvido em muitas polêmicas além de receber críticas, especializadas e do público, não muito boas. Ainda sobre esse processo de recepção do conceito do álbum *American Life*, segundo os autores:

Dois anos antes do lançamento do álbum, os atentados às Torres Gêmeas haviam acontecido e deixado os norte-americanos em estado de alerta. O primeiro videoclipe promocional de *American Life* criticava a invasão dos Estados Unidos ao Iraque após esse incidente, através da exibição de cenas fortes da guerra do Oriente Médio: soldados desmembrados, crianças e mulheres em perigo e uma Madonna militaresca que lança uma granada no presidente George W. Bush. Avaliando o contexto histórico em que *American Life* foi lançado e sabendo que os Estados Unidos é o carro chefe da indústria fonográfica mundial, a ideia de criticar uma iniciativa governamental que a maioria da nação apoia não foi nada bem recebida e terminou virando um boicote. De fato Madonna polemizou, só que ao invés de gerar interesse ela gerou apatia, um dos efeitos negativos da polêmica, e o álbum acabou vendendo mundialmente 5 milhões de cópias contra 15 milhões de cópias vendidas pelo seu antecessor, *Music* (2000). (RODRIGUES; SOARES, 2015, p. 4).

⁴³⁴ No tópico *As Diva, e as transformações desta categoria*, já analiso o poder de influência da artista no sentido dos formatos de eras para a cultura *pop*. Como vimos, “com o passar do tempo nos deparamos com vários perfis de Madonna, do sensual em *Erotica* (1992) ao excêntrico em *Ray of Light* (1998), vimos diferentes penteados, roupas, discursos e sonoridades adotados pela cantora que só reforçam o engajamento dela com a construção da sua imagem enquanto artista” (RODRIGUES; SOARES, 2015, p. 2).

Dessa maneira, visando a mudança da sua imagem perante o público, dois anos depois do lançamento de *American Life* Madonna lançava, em 2005, o álbum *Confessions on a Dance Floor*; imersa em referências já bem conhecidas pela mesma:

As lembranças mais recentes que o grande público tinha de Madonna eram o fiasco das vendas de *American Life* e o seu período de turbulências e controvérsias. Era preciso que a cantora voltasse ao gosto popular, mas como conseguir isso? A resposta foi simples: voltar às origens. O décimo CD de estúdio de Madonna possuía uma construção diferenciada que mergulha fundo na atmosfera dos sintetizadores e da música eletrônica dos anos 1970 e 1980, sendo essa última data a época em que a cantora estourou. O retorno às raízes da artista é repleto de referências à disco music e a outros músicos e bandas consagradas dessa era como Pet Shop Boys, Donna Summers, ABBA e Bee Gees. (RODRIGUES; SOARES, 2015, p. 5).

Explorando sua zona de conforto, a pista de dança, a transformando num confessionário, através de *singles* como *Hung Up*, *Sorry*, *Get Together* e *Jump*, Madonna alterou seu estilo, resgatando alguns elementos de moda das décadas de 1970 e 1980, também visitando algumas discotecas mais populares na era da *disco music*, onde divulgou algumas músicas para o público.

Superado o *American Life* através do sucesso comercial do *Confessions on a Dance Floor*, Madonna ainda chegou a ser premiada com um Grammy, na categoria de “Melhor Álbum Dance/Eletrônico”, e teve uma de suas turnês mais lucrativas⁴³⁵, *The Confessions Tour* (2007). Desta narrativa apresentada, entre o *American Life* e o *Confessions on a Dance Floor*, considero pertinente ressaltar o aspecto criticamente politizado apresentado especialmente no primeiro trabalho, e o poder de atualização da imagem da artista através do desenvolvimento da segunda era.

Agora, sobre o aspecto das eras criativas, focando na ideia dos semblantes midiáticos assim como dos roteiros que muitas divas performam, Thiago Soares, numa mesa apresentada para o GT Moda e Cultura Pop do Colóquio de Moda 2021⁴³⁶, se propõe a analisar as estruturas narrativas de Madonna, no álbum *Music* (2000), Lady Gaga, no álbum *Joanne* (2016), e Dua Lipa, em *Love Again*, um dos *singles* do seu álbum *Future Nostalgia* (2020). Como bem apontado pelo teórico, na realização conceitual de cada um desses trabalhos, as artistas acionaram a “persona vaqueira”, *cowgirl*, arquétipo icônico na cultura *pop estadunidense*. Aqui se faz interessante pensarmos sobre o modo como determinados clichês e/ou temáticas têm sido repetidos por cada diva *pop*.

Trazendo o contexto dessa reflexão sobre as eras criativas para a atuação da *drag AZVDO*, é interessante pontuar a causalidade com que tudo se iniciou e caminhou. Porque

⁴³⁵ “The Confessions Tour se tornou a turnê de maior arrecadação por um artista solo na história, somando 200 milhões de dólares e um público de 1,2 milhões de espectadores” (RODRIGUES; SOARES, 2015, p. 12).

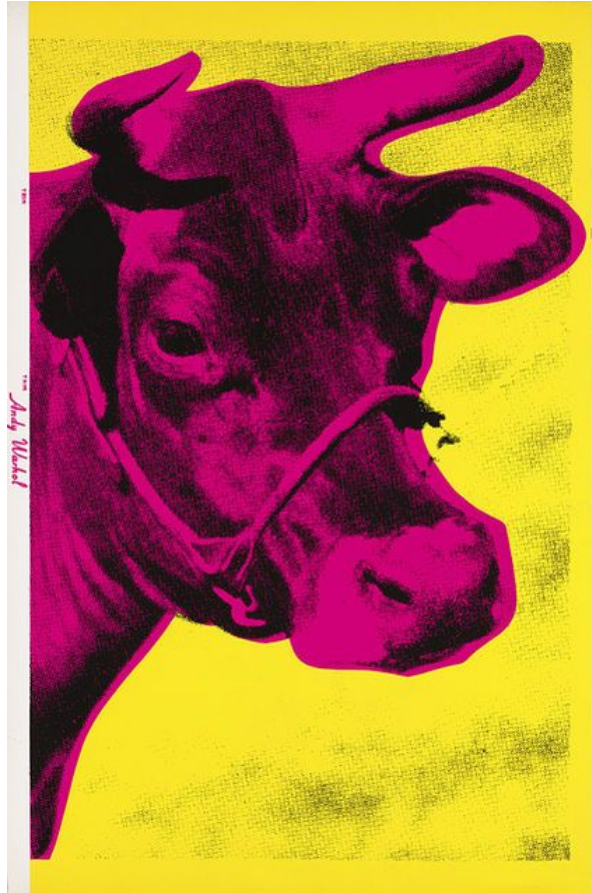
⁴³⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5X3Ie6YXVgU>>. Acesso em 16 de dezembro de 2021.

enquanto a era *Pink Money* surgiu a partir de um material de vinil cor de rosa que eu guardava da “herança” deixada por Nina Codorna e que se transformaria em uma coleção de *looks*, impulsionando todo um trabalho conceitual posterior... Com a segunda era que seria desenvolvida, os pontos não deixariam de serem ligados de maneira diferente. Intitulada de *CowGirl*, em partes resgatando o arquétipo “vaqueiro” apontado por Thiago Soares, a era se iniciou a partir de uma série de materiais, assim como um chapéu de *cowgirl* que “herdei” também da Nina Codorna, além de referências como Juno Birch⁴³⁷.

Devo destacar ainda, o modo como os concursos em que participei também foram decisivos na realização de cada era assim como tudo o que ocorreria nelas: Enquanto para o concurso *Shantay Drag Superstar*, por exemplo, precisei apresentar um *fashion show* que me impulsionou à criação da *Pink Money Collection by AZVDO*, a era *CowGirl* foi desenvolvida no concurso Revelação Marujo, apresentado pela *queen* Desirée Beck no tradicional bar Âncora do Marujo, onde precisei, em quatro provas, preparar não apenas o manifesto que anunciaria a nova era da *queen*, como apresentar um TalkMemeShow, apresentar uma cena baseada no pornô contemporâneo, e por fim, quando eu fui eliminada, dar a luz à uma vaca revolucionária, pós ou desestruturada.

Mais rebelde e contestadora, *CowGirl* também se aproximava bastante de uma estética da Pop Art, utilizando de um imaginário *country* estadunidense e da própria figura da vaca, animal que, não apenas, mas, também por sua estampa característica, orbita pelo universo da cultura *pop*.

⁴³⁷ Artista *drag*, escultora e Youtuber inglesa, Juno Birch é famosa por sua estética única que combina pele alienígena em tons pastéis, animal print, cabelo loiro, luvas e óculos de sol retrô.

FIGURA 41 — *Cow* (1966), Andy Warhol

Fonte: Pinterest⁴³⁸

Desejando provocar a mudança em AZVDO, o que gerava também consequências em mim, a partir desta nova era pudemos explorar alguns aspectos de uma monxtruosidade *drag queer*, que na era anterior pouco consegui me aprofundar, além de modificar a atuação performática/performativa que, de fato, me fez, em dada medida, me afastar da apresentação da simpática loira e incorporar um alter ego mais dominador, maduro, sensual, estranho e subversivo, meio garota *country*, ao estilo *Dolly Parton*, meio vaca monxtruosa. Ainda nesta era, o universo das marcas alimentícias, especialmente as dos produtos de origem bovina, nos foi utilizado como material de composição para desenvolvimento do conceitual que utilizava a ideia de “vacas pós estruturalistas” enquanto metáfora para falar de todo corpo oprimido⁴³⁹ não passivo à opressão.

⁴³⁸ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/18718154689332824/>>. Acesso em 16 de dezembro de 2021.

⁴³⁹ É interessante compreender a escolha da vaca enquanto animal passível à representação desse “corpo oprimido” por este animal, embora sendo considerado divino em locais como a Índia, sofrer todos os tipos de abusos possíveis dentro do sistema capitalista. Da vaca se aproveita não apenas a força de trabalho, mas a capacidade de reprodução, o leite, a carne, o couro...

FIGURA 42 — De avental de vaca, make de máscara de argila verde, bobs na cabeça e bolsa de Texas Burguer, AZVDO incorporou uma dona de casa para a primeira aparição no concurso Revelação Marujo.



Fonte: Instagram⁴⁴⁰

Já para a primeira prova do concurso, solicitado o anúncio de uma “nova era mundial”, criamos, inspiradas no *Manifesto Of Mother Monster* (2011), de Lady Gaga, o *CowGirl Manyfest* (2019), um manifesto festivo declamado ao som de um *house beat*⁴⁴¹ em meio a mugidos de todo tipo.

Com a mesma energia da Revolução dos Bichos, porém pensando a revolução das bichas, aqui as vacas, que nem no livro de George Orwell (2015) nem no filme de John Stephenson (1999) tem muito espaço de fala, ainda que a narrativa se passe numa fazenda, aqui ganhando protagonismo na linha de frente de um movimento onde reconhece-se o humano enquanto raça predadora e ameaça à existência animal. Dessa maneira, no *CowGirl Manyfest*, temos uma líder revolucionária, a própria vaca novaiorquina AZVDO, que denuncia diversas das violências a qual a sua “raça” está submetida dentro do sistema capitalista, evocando todas as demais vacas, e a palavra de “Cow Marx”, para anunciar uma rebelião contra a indústria do leite, os *fast foods*, os *animals prints*, as churrasqueiras, os abatedouros... Propondo uma nova era, festiva, dominada por elas mesmas!

Com o *manyfest* sendo performado de maneira bem sucedida na primeira prova do concurso que eu participava, gerando uma boa interação com o público, ao longo da era *CowGirl* o assumi enquanto uma música inicial para o momento, um próprio manifesto conceitual. Sendo assim, se desde o início da era anterior performei *Pink Money* em cada lugar

⁴⁴⁰ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/B3hPs7UAAPt/>>. Acesso em 16 de dezembro de 2021.

⁴⁴¹ A base desta música foi produzida por Black Rose Beatz e licenciada numa compra via *internet*. A composição é assinada por AZVDO e consta em meios aos Apêndices desta pesquisa.

em que tive oportunidade de me apresentar, para esta era o *CowGirl Manyfest* tomou esse lugar⁴⁴².

FIGURA 43 — AZVDO, mais vaca do que garota, posando com sua bolsa de leite ao lado de uma das obras da Cow Parade⁴⁴³ numa estação de ônibus de Salvador.



Fonte: Instagram⁴⁴⁴

Seguindo as semanas posteriores do concurso, para além da prova em que, junto a Chico Cardozo, personagem de Tiê Maria, apresentamos o *Cobonights TalkMemeShow*, outras duas provas merecem destaque quanto às performances que consegui entregar: A primeira se refere à proposição da representação de um pornô contemporâneo e a segunda se referindo à proposição de um nascimento *drag*, ambos no palco do bar.

FIGURA 44 — Chico Cardozo e AZVDO na noite do *Cobonights TalkMemeShow*.



Fonte: Instagram⁴⁴⁵

⁴⁴² AZVDO performando o *CowGirl Manyfest* mais um remix de *Pink Money* em uma das edições da Shantay Xtravaganza disponível em: <<https://www.instagram.com/tv/B8hjyySlf9p/>>. Acesso em 23 de dezembro de 2021.

⁴⁴³ A Cow Parade é tida como a maior exposição a céu aberto do mundo. Surgida em 1998, quando o suíço Pascal Knapp apresentou diversas esculturas de vaca em um evento de arte em Zurique, desde então a exposição ganhou o mundo, sendo realizada com a colaboração de artistas das diversas cidades onde já circula. Em 2019 a cidade de Salvador sediava o evento, tendo espalhadas esculturas de vaca em diversos pontos.

⁴⁴⁴ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/B3nPbbJgL5s/>>. Acesso em 16 de dezembro de 2021.

⁴⁴⁵ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/B4LfkWrg5Xd/>>. Acesso em 16 de dezembro de 2021.

Para a prova do pornô, produzi a *LiveCam by AZVDO*, onde, ao som do instrumental de *Erótica* (1992), de Madonna, criamos uma atmosfera *high tech-fashionista-fetichista-futurista*, com uma narrativa quente, sensual, dramática, cibernética e virulenta, com cheiro de couro e sutiã, tendo a participação de dois rapazes “anônimos”, seminus e usando máscaras, ambos conhecidos através de perfis de conteúdo +18 na rede social Twitter. Uma das performances artísticas mais intimistas que já fiz, por expor, de maneira direta para o público, o que ainda era uma certa vulnerabilidade para mim: O fato de viver com HIV⁴⁴⁶. Infelizmente não tenho registro deste grande momento da minha vida, o dia em que consegui transformar o que era o meu maior tabu em uma produção artística afirmativa. Positiva +. PoseDiva. Ficou guardado na minha memória e talvez na de algumas das pessoas que assistiam ao *show* naquela noite o modo como, literalmente, me despi no palco, pela primeira vez, num *streaptease* que expôs mais do que o meu corpo mas uma das minhas maiores questões com a vida.

Para a prova do nascimento *drag*, contei com a disponibilidade e empenho de Marie Flamel e Afrodite Kazumbá (Luque Henry), duas amigas *drag queens* que assumiram o papel de “vacas parteiras”, e, mais especialmente, de Janete Fonseca, que sem nunca antes ter tido conscientemente uma experiência de montagem *drag* se permitiu a dar corpo a revolução que já havia se iniciado desde o lançamento do *CowGirl Manyfest*. Assim nascia LaVache⁴⁴⁷ em meio à uma performance *drag* apocalíptica ao som de sinos, mugidos, um texto que anunciava uma nova espécie a dominar o mundo, além de Lady Gaga cantando *Born this Way*. A apresentação foi icônica a tal nível que fomos eliminadas do concurso nesta noite. Costumo poeticamente considerar o modo como o júri, humano, além de não entender os mugidos e demandas das vacas, sentiu-se ameaçado com o que aquele nascimento poderia representar para suas respectivas existências.

⁴⁴⁶ Como dito no capítulo de Introdução deste trabalho, vivo com HIV desde o ano de 2017.

⁴⁴⁷ LaVache é a vaca filha da revolução das bichas, em AZVDO, performada por Janete Fonseca Vilela, uma grande amiga.

FIGURA 45 — LaVache e AZVDO em noite de nascimento *drag* apocalíptico.



Fonte: Instagram⁴⁴⁸

Para além das aparições no concurso em questão, ainda posso citar a participação de AZVDO em algumas festas e eventos, com direito à performances e/ou Dj set, assim como à ida ao evento Melhores do Ano 2019 que, organizado pela *queen* Valerie O'hara, pelo menos até o advento da pandemia de COVID-19, costumava premiar anualmente as artistas que mais se destacavam na cena soteropolitana em diversas categorias. A presença de AZVDO na festa se dava por conta da indicação que havia recebido, por *Pink Money*, na estreia da categoria Melhor Videoclipe, ao lado das *drags* Mary Jane Beck e Nininha Problemática. Além da indicação de *Pink Money* ao troféu Melhores do Ano, outro desdobramento que o *single* conseguiu alcançar durante a era *CowGirl* foi ter ganhado uma versão remix assinada pelo DJ pernambucano Edson Razy.

FIGURA 46 — Da esquerda para a direita, AZVDO *CowGirl* performando na Festa Montadas na Boate Tropical Club, AZVDO vaca sem cabeça na premiação Melhores do Ano 2019 e AZVDO *Bitch&Freak* para a Young Party.



Fonte: Instagram⁴⁴⁹

⁴⁴⁸ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/B5bcARRAF6A/>> e <<https://www.instagram.com/p/B5TXMVWAVZQ/>>. Acesso em 16 de dezembro de 2021.

⁴⁴⁹ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/B4jHK4uAYGI/>>, <<https://www.instagram.com/p/B55K45BgiWf/>> e <<https://www.instagram.com/p/B5jJy7hgtbW/>>. Acesso em 16 de dezembro de 2021.

De modo geral, um dos aspectos mais interessantes dessa era criativa foi a liberdade que consegui acessar no meu fazer *drag* que se tornou ainda mais *freak*, monxtruoso e questionador quanto aos limites dessa categoria artística. Para além do uso de elementos da cultura visual *country*, como as franjas e o chapéu de vaqueira, enquanto a vaca AZVDO pude me arriscar ainda mais no uso de uma maquiagem clownesca assim como no uso de máscaras, fazendo valer a antiga canção popular do boi da cara preta. A longa peruca loira, também, característica da era *Pink Money*, foi cada vez perdendo mais protagonismo, dando lugar à perucas loiras mais curtas, essas de franja, ou mesmo à uma touca preta que já havia sido usada em algumas *pink* montações.

No que se refere à força artista dessa segunda era criativa da AZVDO, é interessante notar o modo como foi articulada uma narrativa em que, a partir de metáforas, tratamos de um corpo oprimido não disposto a permanecer nesta posição, a fim de acabar com a sua ameaça predatória. *CowGirl* foi AZVDO, como Madonna, propondo que cada “vaca” se rebelasse, ou ainda se expressasse, mugisse. Refletindo sobre um processo de constituição do conceito de “ativismo”, Rui Mourão nos conta que:

À primeira vista, arte e ativismo caracterizam-se por aspectos distintos: tradicionalmente a arte situa-se de forma exclusiva no simbólico, o ativismo opera ações simbólicas que intervenham ativamente no real; a valorização histórica da autoria levou a arte a construir-se a partir do individual, o ativismo visa suscitar uma ação coletiva; a arte paralelamente reinterpreta o mundo, o ativismo visa transformar o mundo. No entanto, basta um simples exercício de reflexão antropológica, para se poder desmontar quaisquer premissas conceptuais que identifiquem fronteiras exatas entre o que não são mais que construções culturais erigidas com base em narrativas inscritas em tradições históricas que se podem sempre alterar, reinventar, subverter ou sobrepor. (MOURÃO, 2015, p. 53-54)

Ainda segundo o autor:

Na sua gênese, arte e ativismo possuem um forte elo comum: ambos se posicionam no mundo sonhando outros mundos. Isto é, ambos se afirmam segundo uma práxis tão idealista quanto idealizada, criando representações que na sua exposição pública pretendem reverberações exteriores ao que efetivamente criam. (MOURÃO, 2015, p. 54)

E é sob essa perspectiva artista que podemos perceber a atuação de diversas performers *drag queers* que, por apresentarem estéticas não convencionais estando além da transgressão de gênero e pessoa humana, muitas vezes tendem a situarem-se em posições *undergrounds*, distantes do *mainstream* comercial. No texto que publiquei em parceria com Djalma Thurler, em 2019, no tópico *Drag Queers e outras estranhezas*, parto de uma pesquisa sobre algumas categorias que podem ser nomeadas dentro de uma cena *drag* para pensar

modos de transgredir a imagem que convencionalmente atribuímos à ideia de diva⁴⁵⁰. Naquele momento, termos como *Club Kids*⁴⁵¹, *Tranimal*⁴⁵² e *Camp*, me surgiram como algumas possibilidades de resposta para esta questão. Falhei em não tratar da *drag* Monxtra, também uma das categorias da qual eu buscava me aproximar, cada vez, mais dentro da minha atuação artística. Embora também no texto eu coloque o termo *drag queer* enquanto uma outra categoria, hoje a considero enquanto um “guarda chuva” que comporta todas as estranhezas *club kid*, *tranimal*, *camp*, *monxtruosa* e outras. Ainda sobre as *drag queers*:

Em cena, buscariam performar a drag além da caricatura do feminino, trazendo em suas performances críticas sobre a norma, a normalidade e a normalização da própria cena, enquanto estética colonial, mas, também, marcas sociais da abjeção, da marginalidade e da invisibilidade. A drag queer se utiliza do feio, do anormal e do monstruoso como positividade de subjetividades marginalizadas de quem é, quase sempre, representante, e desfruta da política queer enquanto modo de auto afirmação. (AZVDO; THURLER, 2019, p. 234)

Pensada enquanto apropriação subversiva dos lugares marginais das quais tais estéticas e narrativas costumam ser colocadas, podemos resgatar o conceito e história dos *freak shows*⁴⁵³ assim como da própria palhaçaria, que se constrói muito a partir do ato da ridicularização de quem está diante do público.

A Partir da ideia de persona, propondo uma aproximação do fazer *drag* à arte clownesca, recorro à Hugo Américo Pereira Cardoso Vieira (2015) para pensar o *clown* contemporâneo. O autor, por sua vez, parte de definições para termos como “híbrido” e

⁴⁵⁰ “Como diz Fujika de Halliday, em ‘Divinas Divas’: ‘Diva é diva!’. A problemática em torno do conceito deste termo, especialmente dentro da comunidade LGBTQI+, se dá pelo vínculo com as glamorosas mulheres do cinema e da música, que são colocadas enquanto referência de beleza e comportamento, como Marilyn Monroe, Madonna, Lady Gaga e tantas outras divas já mencionadas. Elas servem de influência para a transformação de *drag queens* e transformistas, que muitas vezes encontram dificuldade na reprodução de tais estéticas, sobretudo pelo alto preço que sua manutenção necessita” (AZVDO; THURLER, 2019, p. 232).

⁴⁵¹ Estilo *drag* que se refere às personalidades que entre o final da década de 1980 e 1990 frequentavam as casas noturnas e eventos *underground* de Nova Iorque com roupas extremamente extravagantes e espalhafatosas, tendo influenciado não só na moda como no comportamento e estilo de vida de uma série de pessoas. Michael Alig e James St. James são nomes marcantes para a história dos *club kids* que é retratada no filme *Party Monster* (2003), de Fenton Bailey e Randy Barbato. Cores, texturas, estampas, glitter, neon, metalizado, holográfico, vinil, latex... Quanto mais irreverente e excêntrico melhor para a estética *clubber*.

⁴⁵² Estilo *drag* surgido em meados dos anos 2000, onde os corpos, a moda e a maquiagem são desconstruídos em níveis altíssimos. Aqui, o “bizarro” e o *freak* ganham ainda mais protagonismo.

⁴⁵³ Sobre os *freak shows*, ambientes marcados pela animalização de determinadas pessoas que não correspondessem às normativas sociais sobre os homens e as mulheres, é interessante assistir à filmes como *Freaks* (1932), de Tod Browning, onde figuras de corpos estranhos de todo o tipo (pessoas com nanismo, microcefalia, malformações de membros, mulheres barbadas e etc.) contracenam numa narrativa que se passa num circo de “aberrações”. O conceito de *freak show* é ainda retratado em produções como a quarta temporada da série *American Horror Story* (2014), de Ryan Murphy, assim como no filme *O Rei do Show* (2017), de Michael Gracey, onde de maneira romantizada é contada a história de Phineas Taylor Barnum, estadunidense, um dos primeiros homens milionários do *show business*, criador, ao final do século XIX, de um *show* itinerante que misturava os conceitos de circo, zoológico humano e museu de estranhezas. Ainda seguindo esta linha filmográfica, considero pertinente resgatarmos a história de Saartjes Baartman, mais conhecida como Vênus Negra, nome do filme de Abdellatif Kechiche (2010) em que sua história é retratada. Saartjes Baartman refere-se à mulher negra, africana de origem khoisan, que foi animalizada e exibida como aberração em diversos eventos de entretenimento na Europa do século XIX.

“monstro” para concretamente chegar ao bufão⁴⁵⁴ e ao *clown*⁴⁵⁵, ambos associados ao disforme e ao grotesco. Me apoiando ainda em Kátia Maria Kasper reflito sobre esses aspectos associados aos processos de subjetivação de quem o faz uma vez que:

o clown não é um personagem, no sentido de um papel a ser interpretado por um ator. Ele está relacionado à exploração, à ampliação de aspectos ingênuos, ridículos, paradoxais, etc., ligados ao mundo de cada ator. Podemos ir além, dizendo que se trata também da produção de si, de reinventar-se. De processos de subjetivação nos quais se aprende, experimentam-se variações de si. E também a abertura de mundos outros. Aprende-se a experimentar possibilidades novas, a fugir dos automatismos, dos padrões. O palhaço brinca com isso, tornando visíveis as armadilhas da norma, evidenciando esse jogo. Várias das atuações de palhaças, por exemplo, operam assim, ao questionar, dos mais diversos modos, os padrões de beleza, de comportamento, de relacionamento. Evidenciar os aspectos do corpo do artista que escapam aos padrões vigentes, criando um jogo cênico, explorando seu potencial cômico, faz parte do próprio modo de criação do clown para a escola de Lecoq e para o Lume. (KASPER, 2009, P. 203)

Em seu texto, Kasper nos conta como o palhaço, amoral, inocente, anárquico e minoritário, escapa e enfrenta uma sociedade normativa ressaltando de si os aspectos que aprendeu a esconder, explorando o seu corpo e o seu contato com o mundo sob a perspectiva do rir de si mesmo.

Sendo, dessa maneira, o *clown*, a exposição do ridículo, das vulnerabilidades e das fraquezas de cada um, um tipo pessoal e único, pelo viés da performance artística e da persona continuada este teria um caráter profundamente humano assim como sugiro ser próprio da arte *drag*, apesar de esta muitas vezes se basear na antítese do que seria típico de um palhaço, tendendo à preferência quanto a reprodução de determinadas normativas e padrões sociais relativos à sucesso, beleza e *glamour*. Mas ainda por essa perspectiva de aproximação dessas duas categorias artísticas, pensando na potência de auto cura que ambas experiências podem carregar transformando nossos tabus em tótems, junto à minha amiga Marie Flamel (Christian Lacerda) aprovei, em 2021, um financiamento pelo edital PIBIExA Tessituras, da Pró Reitoria de Extensão da Universidade Federal da Bahia (UFBA), para desenvolvimento do projeto de residência e experimentação artística intitulado A Casa Engraçada - Residência para autocura

⁴⁵⁴ “Mais precisamente nas cortes (bobo da corte) e nas ruas (jogral), na Idade Média observamos a existência de um ser por excelência defeituoso onde a disformidade e o exagero do seu corpo se traduziam em ‘corcundas’, mancos, manetas, ‘anões’, ‘gigantes’, barrigudos, ‘órgãos genitais exacerbados’, ‘três olhos’, ‘sete dedos’ a que damos o nome de bufão ou bobo da corte e jograis (BURNIER, 2001, p. 215). Estes tinham a obrigação de fazer rir, divertir e provocar festa. Funcionavam como uma forte crítica social e muitas vezes eram temidos pelos habitantes do palácio porque sabiam da vida de toda a gente. [...] Eram conhecidos pela indecência, comportamento excessivo de gestos exagerados e agressivos, descritos como parvos, idiotas, corajosos, loucos, cômicos. Sem pudor nem receio de serem desonrados, provocavam todo e todos” (VIEIRA, 2015, p. 25-26).

⁴⁵⁵ “Herdeiro” do Bufão da corte e dos jograis da rua. “Na aprendizagem do clown é indispensável o estudo do bufão. O clown é um bufão ‘subtil’, ‘sofisticado’ (BURNIER, 2001, p. 216). A herança deformada que o bufão deixou é agora caracterizada no *clown* com o nariz, maquiagem e figurino. Deixou também como característica essencial uma sensibilidade única da qual podemos dizer que ele pensa com o corpo” (VIEIRA, 2015, p. 26).

e desenvolvimento de personas. O processo imersivo, da qual participaram, além de eu e Marie, pelo menos outras seis pessoas, envolveu algumas das técnicas relativas ao fazer *drag*, à palhaçaria, mas principalmente ao que aproxima ambas categorias artísticas, como o uso do corpo na cena, o improvisado e os modos de arriscar-se, reinventar-se e transformar-se. Na Casa Engraçada, junto ao coletivo, tive a oportunidade de me aprofundar ainda mais sobre uma narrativa que, pelo menos desde o início da minha atuação enquanto *drag*, já tinha potência sobre o meu entendimento dessa arte: as possibilidades de reinvenções pessoais e de produções criativas a partir das minhas dores, fracassos e contradições, sob a lógica do riso, onde me divertir com o meu próprio tropeço de salto alto já era permitido. Nesse sentido, da cena soteropolitana, especialmente a *drag* Ginna D'Mascar me surgiu como referência.

Agora, tratando especialmente das *drags* monxtras, tendo enquanto grande referência as principais artistas que movimentam essa cena aqui em Salvador, proponho um diálogo com Maíra Lopes Barillo (2020), que percebe as nomenclaturas derivadas da "monstruosidade" dentro de um vocabulário cotidiano do meio das *drags*, *performers* da montagem, acadêmicos do pensamento decolonial e pessoas "cuir". Segundo a autora:

Somos monstras, aqui, as pessoas LGBTQIA+, as montadas, as afeminadas, as bixas, as travestis, as sapatões, as mulheres feministas, as putas. As que se afirmam na feminilidade que lhes foi tirada e na vulgaridade que não nos é permitida exercer. No não pertencimento ao sistema. E que expressamos isso cotidianamente em nossos corpos, modos de agir, pensar e resistir. [...] Nós nos assumimos monstras no mesmo processo de retomada de termos que o "cuir" e a "bixa". Se nos foi tirada a humanidade e nos taxaram de ameaçadoras, seremos monstruosas como forma de construir nosso poder de resistência e enfrentamento a quem nos rotula. (BARILLO, 2020, p. 8-9)

Em seu texto, Barillo trata da noção estética e conceitual que pode guiar uma "montagem monstruosa", sendo essa, caracterizada por uma não vontade de performar um estereótipo, mas idéias de desconstrução do que seria um ser humano.

Se apropriando subversivamente do lugar de "outro", "monstro", "marginal", ameaça à esta sociedade de tantas normativas, as sujeitas da monxtruosidade podem ser associadas à vivências *queer*. Assim, misturando elementos como o humano, o não humano e o pós humano, o masculino, o feminino e a expressão fluida, etc., constroem-se aparências híbridas e formam-se as figuras monstruosas, possibilidades outras de existências como em Barillo:

A montagem monstruosa é a possibilidade de experimentar em nossos corpos parte do que pode ser esse desregramento da natureza, o caos. Brincar com os limites e as borras de até onde nos mantemos civilizados e colonizados e humanos, e onde queremos ultrapassar essa borda, apagá-la, explodi-la. Brincadeira que é exercício tanto de descolonização, de cuirização ao testar possibilidades, como pode servir como reforço dessas normas, ao permitir que se viva a fuga delas em espaços físicos e temporais limitados, para retomar o normativo como o que deve ser em todos os outros momentos. (BARILLO, 2020, p. 38-39)

Malayka SN, “Mother Monxtra” das *drag queens* soteropolitanas, uma das precursoras do extinto Coletivo Casa Monxtra, campeã de inúmeros concursos, como a edição do Shantay Drag Superstar 2019, o mesmo que participei quando na era *Pink Money*, é uma das pessoas mencionadas no trabalho de Barillo que cita uma de suas falas quando diz "Somos monstros e isso ofende? Ofende...".

FIGURA 47 — AZVDO, ainda na era *Pink Money*, posando com Malayka SN, vencedora do Shantay Drag Superstar 2019.



Fonte: Instagram⁴⁵⁶

Multiartista, produtora cultural, performer e dj, atualmente atuante especialmente pelo Coletivo Afrobapho, figura de grande força representativa para uma cena noturna *underground* soteropolitana, Malayka realizou, por quatro anos, junto à Casa Monxtra, as noites da Terça Mais Estranha do Mundo, sucesso no bar Âncora do Marujo, assim como o concurso *drag* Estranha Marujo, que mais tarde se tornaria Super Estranha.

Os concursos para este segmento de performers, aliás, é uma ótima pauta a ser discutida. Pois, se as *drag queens* mais convencionais têm *Rupaul's Drag Race* e todas as demais versões da franquia, para as monxtruosas, o *reality* de competição estadunidense *The Boulet Brothers' Dragula* (2016) talvez cumpra este lugar *mainstream*, embora em dimensões distintas do *Drag Race*. Apresentado pelos irmãos Boulet⁴⁵⁷, *Dragula* trata-se de um *reality* de competição *drag* que segue pela perspectiva estética e narrativa do terror. Importante referência para uma cena *underground* ligada à monxtruosidade, *Drágula* tem até mesmo inspirado à produções como o concurso *Macabra*, que, apresentado por Desirée Beck, teve a sua primeira temporada lançada em 2021 com participações de *drags* monxtruosas de diversas regiões do Brasil e vitória de Militta Sattiva, um orgulho para a cena soteropolitana.

⁴⁵⁶ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BzkwmlBgzqk/>>. Acesso em 16 de dezembro de 2021.

⁴⁵⁷ Os irmãos Boulet tratam-se da dupla de *drags* conhecidas individualmente como Dracmorda e Swanthula Boulet.

E é dessa maneira que uma cena *drag* monxtruosa tem cada vez mais emergido, mostrando que a beleza *drag*, que convencionalmente se faz da reiteração e reprodução de modelos padrões de beleza, pode surgir também a partir da subversão de um cenário em que “o feio surge como uma espécie de parâmetro e contraponto, além de servir como elemento de difamação e derrubada de prestígio daqueles que não fazem parte do grupo que elege *drag* a ou b como bela” (BEZERRA, 2018, p. 59). Aqui se faz interessante mencionar Divine, figura icônica para a cultura *pop* e universo *drag queen*, que, enquanto musa do cineasta John Waters⁴⁵⁸, ganhou notoriedade na mídia especialmente por se utilizar do grotesco em suas obras. Resgatando alguns relatos de pessoas próximas a artista, sobre a sua vida, Maíra Lopes Barillo nos conta que,

Em algumas versões a "personagem Divine" é apresentada como uma criação de John Waters em colaboração com Harris Glenn Milstead, ator que a apresentava em seu corpo. Já outros relatos a colocam em relação mais complexa com a drag queen, contando que Divine se confundia sobre quem era montada ou desmontada. Divine foi, então, pelo que sabemos, performance artística e performatividade de gênero ao mesmo tempo. Dando lugar ainda às vezes à performatividade bixa de Harris Glenn Milstead, que desmontado estrelaria na televisão estadunidense poucos dias antes de sua morte. (BARILLO, 2020, p. 18)

Protagonizando muitos dos primeiros filmes dirigidos por John Waters, enquanto atriz, Divine explorou o *trash*, o “imoral” e o “bizarro”, em personagens em que as representações do “ser mulher”, propositalmente falhas, foram recodificadas a partir da recusa à coerência dos protótipos heteronormativos socialmente estabelecidos. O mesmo ocorria em relação ao rompimento com os padrões de beleza das mulheres, se utilizando do abjeto e da paródia “para desnaturalizar e denunciar as falhas do regime heterossexual com a representação do feminino no cinema clássico narrativo” (NICOLAU, 2017, p. 28). Sobre o processo de construção das personagens a quem a artista deu vida, segundo Alice Bernardo Nicolau:

A construção de uma persona se dá na figura de Divine, assim como acontece com o star system da indústria cinematográfica, mesmo sem John Waters participar factualmente do sistema industrial de produção cinematográfica norte-americana. Em *Pink Flamingos*, a identidade visual de Divine é firmada a servir de base para a criação da caracterização visual das personagens que viriam. A identidade visual da personagem de Divine Babs Johnson em *Pink Flamingos* (1972) e de Dawn Davenport em *Problemas Femininos* (1974) faz com que a imagem de Divine se cristalize e popularize no decorrer dos anos, incorporada quase que imediatamente pela cultura contracultural LGBT da época, que repercute até hoje. (NICOLAU, 2017, p. 32)

⁴⁵⁸ “Homem homossexual caucasiano de classe média, nascido e criado no subúrbio de Baltimore, Maryland, Estados Unidos [...] Waters começou a filmar curtas e médias-metragens no contexto da metade dos anos 1960, quando era adolescente” (NICOLAU, 2017, p. 27). Seus filmes iniciais, de baixíssimos orçamentos e teor paródico aos melodramas hollywoodianos, tratavam de temáticas-tabu na sociedade burguesa tradicional estadunidense, fazendo uso, para isso, até mesmo do recurso da sujeira e da escatologia como parte de sua estética. *Female Trouble* (1974), *Pink Flamingos* (1972) e *Hairspray – éramos todos jovens* (1988) são alguns dos seus filmes mais populares. Ambos sob o protagonismo da *drag queer* Divine.

Retomando a narrativa sobre o monstruoso, disforme, refletindo então essa questão a partir da *História da Feiura* (2007), em Umberto Eco, chegamos à moralização dos monstros assim como à sua redenção⁴⁵⁹. Nesta mesma obra, aliás, podemos ainda refletir sobre a questão da feiura na esfera do cômico e do obsceno, assim como das vanguardas, que historicamente já remetem à desregramentos dos sentidos. Como sinaliza o autor, “o feio da vanguarda foi aceito como modelo de beleza e deu origem a um novo circuito comercial” (ECO, 2007, p. 379). Neste aspecto, onde a feiura tem sido apropriada e até mesmo ressignificada, María Laura Moneta Carignano nos conta que:

“o feio” é uma categoria estética complexa que nem sempre pode se identificar com o que consideramos de “mau gosto”; até, pelo contrário, pode se contrapor. A famosa frase de Baudelaire “O prazer aristocrático de desagradar” deve ser lida em relação à “feiúra” grotesca e absurda que ele admira e oposta radicalmente ao “mau gosto” do burguês. Acontece o mesmo com a denominação de bizarro aplicado à arte. A história do termo mostraria as vicissitudes e contradições da relação complexa e cambiante entre a grande arte e a arte popular. (CARIGNANO, 2008, p. 84)

Associando o “feio” à ideia de “novo”, que tem caminhado pela destruição das convenções e modelos clássicos de beleza, a autora nos fala sobre a pluralidade que tem tomado as categorias do belo contemporaneamente num espaço em que “a beleza deve ser aquilo que vai contra o estabelecido, que nega a tradição e rompe com o anterior erguendo-se como o novo” (CARIGNANO, 2008, p. 86), onde o “feio” residiria na descoberta e na exploração do ainda não percebido e/ou reconhecido.

É importante distinguir que estamos propondo a categoria do “feio” enquanto valor estético associado ao valor do novo. Ambas as categorias podem ser pensadas como o “avesso e o reverso” da arte moderna em geral. Porém, ao referir-nos ao “feio”, como categoria estética, é preciso estabelecer o valor que ela adquire como forma de se opor ao gosto estabelecido tanto pela convenção academicista quanto pelo gosto marcado pelo público consumidor. (CARIGNANO, 2008, p. 87)

Analisando a literatura de Copi⁴⁶⁰, teatrólogo argentino que muito trabalhou sob esta visão “pós-vanguardista” da valorização do “bizarro”, Carignano percebe que,

Em Copi, o monstro não é “o outro”; tudo e todos se tornaram monstros. Suas personagens representam o reprimido pela cultura dominante, elas assumem ser “o outro”, ser o monstro, como maneira de dessacralizar o “politicamente correto”, e fazer visível a intolerância da sociedade frente ao diferente, proporcionando a possibilidade de questionamento frente à identidade – sexual, mas também nacional. As personagens de Copi são bizzarramente monstros, ostentam jocosamente a desmesura que representam, elas riem de sua própria representação, gerando o

⁴⁵⁹ “Mesmo no período renascentista, os monstros assumem funções amigáveis e em virtude justamente de sua impressionante feiúra” (ECO, 2007, p. 125).

⁴⁶⁰ De origem argentina, figura transgressora das artes da cena, onde debatia muitos temas relativos à identidades sexuais e de gênero dissidentes, “Copi opõe um mundo no qual todos se transformaram em monstros, em travestis e ‘loucas’, devolvendo uma imagem invertida do diferente que produz uma sátira da sociedade e de seus mecanismos de condenação do ‘outro’” (CARIGNANO, 2008, p. 89).

distanciamento próprio da paródia, ou melhor, da autoparódia. (CARIGNANO, 2008, p. 88-89)

Mas embora a estética do feio venha sendo, cada vez mais, pautada no universo das artes, por onde tem conseguido provocar e questionar os cânones da beleza, vale considerar algumas produções que, não sendo facilmente digeríveis, se mantêm a desafiar a lógica do mundo capitalista que não os tem agregado. Dessa maneira é interessante refletir qual o tipo de “feio” que a instituição artística tem valorizado. Para Carignano:

Trata-se de um tipo particular de feiúra associada a diferentes valores ao longo da modernidade, mas cuja função parece ser sempre a de servir como material surpreendente de desestabilização e crítica do gosto definido não só pela instituição artística, mas também pelo público médio e pelo mercado. (CARIGNANO, 2008, p. 87)

Como descrito neste trabalho, estive atuante enquanto a *drag* AZVDO em diversos palcos da cena soteropolitana, onde, através do fazer, me percebi num lugar de abjetificação dentro do próprio meio ao qual eu me inseria. Pelo menos desde a era *Pink Money*, já percebendo AZVDO enquanto monxtra, não apenas pela estética utilizada mas ainda pela potência virulenta e contexto da qual já me via inserida, justamente pela hibridização que provocava criticando o consumo mas também desejando me apropriar dele, muitas vezes vezes pensei se o termo *monster*, estadunidense e teoricamente mais vendável, não melhor me representava. A questão me surgia especialmente ao perceber que a monstrosidade presente no meu trabalho tanto se relacionava com os contextos marginais da qual faço parte quanto se construía sob referências *pop mainstream* estadunidenses como Lady Gaga, que sempre utilizou-se do discurso da monstrosidade e sensibilidade *camp* para se produzir enquanto a diva *pop mainstream* que se tornou. Assim eu já refletia sobre possíveis diferenças entre a produção e a recepção de uma monxtruosidade latina, marginal, e a “*monster-ficção*” gringa, produzida pela indústria.

Pensando sobre a artista Lady Gaga é interessante tratar ainda, a partir da sua performance social/midiática, sobre o modo como a montagem típica do fazer *drag* está presente na sua performatividade:

“Montando-se” de monstro, de homem, de criatura indefinida, de rockstar ou de diva do cinema, a partir da vestimenta, da moda, e de outros elementos, Gaga expressa “um mundo de identidades incomensuráveis e fragmentadas, oferecendo uma procissão dinâmica de signos flutuantes e trocas simbólicas” (VILLAÇA E GÓES apud SANTAELLA, 2004: p. 117) para “costurar” a música pop e suas performances. (JORDÃO; SOARES, 2016, p. 1)

A potência política da artista muitas vezes esteve associada ao modo como, através das suas montações extravagantes, ao melhor estilo *camp*, causava estranhamento num cenário *pop mainstream* em que essa poética do estranho ainda não era tão explorada. Lady Gaga, pelo

menos desde o seu primeiro álbum, *The Fame*⁴⁶¹, passando pelo *The Fame Monster*⁴⁶², pelo *Born This Way*⁴⁶³ até o *ARTPOP*⁴⁶⁴, e mais recentemente o *Chromatica*, esteve crescente quanto à uma representação marcada pela excentricidade e exploração de uma narrativa e estética *freak*.

Pensando Lady Gaga enquanto uma figura que se utiliza da montagem para incorporar diversos alter egos, é interessante notar, como em Pedro Jordão e Thiago Soares (2016), que, depois de se desmontar, ela sempre volta a ser uma criatura montada de outra, num contexto em que não temos acesso direto à Stefani Germanotta, elo central, pessoa por trás de toda criação artística performática da diva. Como um ciborgue⁴⁶⁵, muitas vezes incorporando e adequando o transhumano à *cultura pop mainstream*, Lady Gaga, em muitos contextos, pode ser lida enquanto uma *drag queer*.

⁴⁶¹ “No álbum ‘The Fame’, um disco cuja narrativa se ancora em torno da crítica e também deliberado amor a fama, emerge Lady Gaga com caracterizações marcadas pela excentricidade, como nos cliques de Poker Face e Papparazzi ou como nas performances em que usa roupas de espelho ou de plástico, óculos escuros e uma peruca loira com uma franja muito grande. O gesto manual para ‘OK’ – formado pela ligação do polegar com o indicador – sempre chamando a atenção para os olhos é constante, mas sem nenhum significado aparente” (JORDÃO; SOARES, 2016, p. 4).

⁴⁶² “A continuação de ‘The Fame’, com o EP ‘The Fame Monster’, também age sobre a corporalidade de Gaga. A cantora vai se tornando mais “freak” e monstruosa, acionando, possivelmente, um lugar de destaque dentro da música pop. No começo do clipe ‘Bad Romance’, por exemplo, a artista sai de dentro de um caixão branco onde há grafado uma cruz vermelha e a palavra ‘monster’ (monstro). Ainda nesse videoclipe, Gaga aparece extremamente magra, com os ossos aparentes, e com olhos maiores do que o normal. Já no clipe de ‘Alejandro’, Lady Gaga participa do funeral de seu coração, que carrega sobre um travesseiro enquanto caminha na frente de um outro caixão. Sua sobancelha branca e o rosto pálido conferem a ela estranheza peculiar que se mistura com a roupa vermelha de freira que usa quando engole um crucifixo” (JORDÃO; SOARES, 2016, p. 4).

⁴⁶³ “No disco ‘Born This Way’, o discurso em torno da monstruosidade ganha conotações mais claramente políticas, com referências a claras questões de gênero (aceitação, bullying, corporalidades dissonantes), como na faixa-título ‘Born This Way’, com a ideia apresentada no videoclipe de criação de nova raça – de seres ‘estranhos’, mas que podem ser quem são livremente, sem serem discriminados – e também na canção ‘Hair’, quando o cabelo vira metáfora de transformações e reivindicações de diferenças. Há negociações do monstruoso e do freak com a estética do rock e do heavy metal, se pensarmos, por exemplo, no visual da cantora no videoclipe ‘Judas’ e também na própria capa de ‘Born This Way’, com o corpo ciborgue (HARAWAY, 2013) de Gaga, meio humano, meio motocicleta, sob a alcunha da monstruosidade” (JORDÃO; SOARES, 2016, p. 4).

⁴⁶⁴ “Já em ARTPOP, seu terceiro álbum de estúdio, podemos falar de uma atenuação da monstruosidade e da inserção de novas questões de gênero ligadas diretamente a feminilidades e suas possibilidades. O vídeo de abertura da divulgação do disco, um lyric vídeo da música ‘Applause’ publicado na internet dois meses antes do lançamento do álbum, apresenta algumas dessas questões. No vídeo, que foi gravado na boate Micky’s, em Los Angeles, o protagonismo é dividido entre Gaga e várias Drag Queens participantes do reality show Rupaul’s Drag Race, do canal norte americano Logo TV. A lógica da “montagem” fica evidente, seja para performar feminilidade ou se esquivar dela” (JORDÃO; SOARES, 2016, p. 5).

⁴⁶⁵ “Um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção. Realidade social significa relações sociais vividas, significa nossa construção política mais importante, significa uma ficção capaz de mudar o mundo. [...] O ciborgue é uma matéria de ficção e também de experiência vivida – uma experiência que muda aquilo que conta como experiência feminina no final do século XX. Trata-se de uma luta de vida e morte, mas a fronteira entre a ficção científica e a realidade social é uma ilusão ótica” (HARAWAY, 2009, p. 36).

FIGURA 48 — Lady Gaga em montagem fotografando para divulgação do álbum *Chromática*.



Fonte: Pinterest⁴⁶⁶

Tem se tornado cada vez mais popular a prática e o entendimento de que a arte *drag* não se resume à transformação artística de um sujeito, homem cis, numa imagem não apenas feminina mas de uma mulher, como por muito tempo foi compreendido⁴⁶⁷. Atualmente, a partir da liberdade própria deste fazer artístico, muitas pessoas, das mais diversas identidades de gênero, têm percebido suas respectivas potências expressivas neste fazer. É ainda mais interessante perceber o modo como, especialmente as mulheres cis, articularão em suas montagens *drag* códigos de representação que fogem às convencionalidades imagéticas da “mulher”, em contraposição à maioria das *drag queens* performadas por homens cis que, rotineiramente, se montam a partir destas convenções.

Resgatando o sentido de transgressão, em Deleuze, a repetição politicamente produtiva seria a que nos impulsiona ao novo, ao diferente. Esse processo se daria a partir da apropriação subversiva das brechas que apontam para os fluxos e desdobramentos próprios do

⁴⁶⁶ Disponível em: <<https://co.pinterest.com/pin/661114420293937432/>>. Acesso em 23 de dezembro de 2021.

⁴⁶⁷ “Entre outras coisas, as *drag queens* são testemunhos vivos do jeito como as mulheres queriam ser, o jeito como algumas pessoas ainda querem que elas sejam, e o jeito como algumas mulheres ainda gostariam realmente de ser. As drags são arquivos vivos da feminilidade cinematográfica ideal. Elas prestam um serviço documental, geralmente dedicando suas vidas a manter viva a alternativa cintilante e disponível à inspeção (não muito de perto)” (WARHOL, 2008, p. 69).

conhecimento e do viver mais próximo da liberdade, estando sempre aberta aos novos modos que podem surgir mediante a complexidade subjetiva de cada ser vivente, como pontua Williams:

O pós estruturalismo de Deleuze não trata do que pode ser mostrado ou do que pode ser imaginado sobre o que pode ser mostrado. Trata, sim, da busca das condições estruturais para o real e para a imaginação. Trata de libertar o pensamento das referências a uma ilusória realidade e a uma limitada imaginação humana. (WILLIAMS, 2012, p. 88)

Aplicando tais conceitos na esfera da arte *drag*, podemos entendê-la enquanto transgressora pelo próprio entendimento de gênero como algo que vem a ser performativo e não inato ao sexo biológico, como vem historicamente sendo defendido nas sociedades. A repetição do corpo feminino por artistas transformistas e *drag queens* ampliaria, em Butler, o *insight* de Beauvoir (1949) “não se nasce mulher, torna-se mulher”, expandindo-o para sugerir que “mulher” é algo que “criamos” mais do que algo que “somos”.

Tal transgressão, no palco para as artistas ou na vida para as travestis e pessoas trans femininas, seria então realizada a partir do rompimento com os parâmetros empíricos do que até então vinha a ser entendido enquanto o ser feminino ligado a determinado órgão genital. O que se propõe, a partir de então, é a continuidade desse processo de desconstrução de paradigmas, questionando agora os próprios modelos e concepções do corpo e do ser feminino instituídos socialmente, como num processo infinito de repetição e provocação da diferença, sempre caminhando a transgredir a transgressão anterior, de modo a não cristalizar nenhum novo modelo dado, como é típico do pensamento deleuziano:

O sábio deve converter-se em virtuoso; o sonho de encontrar uma lei que torne possível a repetição passa para o lado da lei moral. Sempre uma tarefa a ser recomeçada, uma fidelidade a ser retomada numa vida cotidiana que se confunde com a reafirmação do Dever. Büchner faz Danton dizer: "É muito fastidioso vestir, inicialmente, uma camisa, depois, uma calça, e, à noite, ir para o leito e dele sair pela manhã, e colocar sempre um pé diante do outro. Há muito pouca esperança de que isso venha a mudar. É muito triste que milhões de pessoas tenham feito assim, que outros milhões venham a fazê-lo depois de nós e que, ainda por cima, sejamos constituídos por duas metades que fazem, ambas, a mesma coisa, de modo que tudo se produza duas vezes". (DELEUZE, 2018, p. 13)

O fazer *drag*, ligado a uma concepção mimética do ideal estético heteronormativo do que é “ser mulher”, seria então, a chave para uma nova transgressão possível, e é neste sentido que o que neste trabalho chamo de *drag queer* me parece caminhar, criando a partir de uma transgressão que já está posta, uma nova, resignificada. Propondo, cada vez mais, outros modos de se fazer, colocando em questão o anterior, possibilitando outras infinitas narrativas. Neste sentido, se impõe um pensar sobre a filosofia do ciborgue proposta por Donna Haraway (2009), onde, apesar de ser possível compreender todos os corpos contemporâneos enquanto

ciborgues, híbridos, atravessados e constituídos também por diversas tecnologias, como no caso das *drag queens* e o uso de todos os apliques e próteses, haverão alguns que explicitarão este aspecto pós “natureza humana” de maneiras mais diretas, como no caso das *drag queers* que transbordam a representação humana em seu sentido literal e “natural”.

Situando-se enquanto o telos apocalíptico dos crescentes processos de dominação ocidental, apontando para uma ficção social/científica trans-humana, pós-orgânica e pós-gênero, desafiando uma biopolítica do poder, segundo Haraway:

Com o ciborgue, a natureza e a cultura são reestruturadas: uma não pode mais ser o objeto de apropriação ou de incorporação pela outra. Em um mundo de ciborgues, as relações para se construir totalidades a partir das respectivas partes, incluindo as da polaridade e da dominação hierárquica, são questionadas. Diferentemente das esperanças do monstro de Frankenstein, o ciborgue não espera que seu pai vá salvá-lo por meio da restauração do Paraíso, isto é, por meio da fabricação de um parceiro heterossexual, por meio de sua complementação em um todo, uma cidade e um cosmo acabados. O ciborgue não sonha com uma comunidade baseada no modelo da família orgânica mesmo que, desta vez, sem o projeto edípico. O ciborgue não reconheceria o Jardim do Éden; ele não é feito de barro e não pode sonhar em retornar ao pó. É talvez por isso que quero ver se os ciborgues podem subverter o apocalipse do retorno ao pó nuclear que caracteriza a compulsão maníaca para encontrar um Inimigo. Os ciborgues não são reverentes; eles não conservam qualquer memória do cosmo: por isso, não pensam em recompô-lo. Eles desconfiam de qualquer holismo, mas anseiam por conexão – eles parecem ter uma inclinação natural por uma política de frente unida, mas sem o partido de vanguarda. O principal problema com os ciborgues é, obviamente, que eles são filhos ilegítimos do militarismo e do capitalismo patriarcal, isso para não mencionar o socialismo de estado. Mas os filhos ilegítimos são, com frequência, extremamente infiéis às suas origens. Seus pais são, afinal, dispensáveis. (HARAWAY, 2009, p. 39-40)

Ainda para a autora, “um mundo de ciborgues pode significar realidades sociais e corporais vividas, nas quais as pessoas não temam sua estreita afinidade com animais e máquinas, que não temam identidades permanentemente parciais e posições contraditórias” (HARAWAY, 2009, p. 46). Para se pensar sobre esta filosofia é importante, também, observar o modo como temos testado os limites das construções identitárias em posições revolucionárias às epistemologias dominadoras. Neste processo, estaríamos a alimentar um sonho utópico da esperança de um mundo monstruoso. Para AZVDO, um mundo em que triunfam o que chamou de “vacas pós-estruturalistas”.

Retomando a narrativa que vínhamos desenvolvendo em torno dos desdobramentos da era *CowGirl*, de AZVDO, merece destaque um acontecimento de proporção planetária que mexeria ainda mais com as estruturas, provocando mudanças ainda mais extremas: a pandemia de COVID-19, que ocasionou novas reflexões sobre o modo como o planeta tem respondido às ameaças que afetam o seu sistema, como as diversas premissas apocalípticas pensadas a partir das mudanças climáticas em níveis alarmantes e os desastres que temos visto acontecer. Neste contexto, vivendo uma narrativa muito própria de diversas obras de ficção que refletem

sobre “o fim do mundo”, tudo me assustava ainda mais pelo modo como dialogava com a era criativa que, enquanto AZVDO, eu vinha desenvolvendo, especialmente no que se refere ao *CowGirl Manyfest*, onde, num tom de ironia, parecíamos estar prevendo o que se sucederia. No sentido do desenvolvimento da era, seria um período igualmente de muitas mudanças e transformações, tanto artísticas quanto na minha vida, e nos meus entendimentos sobre mim mesma, o que certamente impactou no processo artístico.

Durante o período da pandemia, com os bares e boates fechados e o ambiente de *show* adaptado às redes sociais, foram poucas as artistas que conseguiram seguir agendas cotadas. Os contextos sociais, assim como o modo que cada artista lidou com os seus respectivos impactos econômicos e psicológicos gerados pela pandemia, são alguns dos aspectos que podemos apontar como parte desse processo de crise vivida por diversas artistas da cena. Particularmente desmotivada e sem incentivo de montar-me excepcionalmente para uma plateia virtual, diminuí bastante o número das minhas montações *drag* neste período. Apenas no início de uma certa flexibilização da pandemia tive a oportunidade de me encontrar com duas amigas, Marie e Sanches⁴⁶⁸, algumas vezes, para realizarmos nossos rituais festivos de montagem.

FIGURA 49 — Registros de uma das ocasiões de montagem com minhas amigas, no centro e à direita, Sanches e Marie.



Fonte: Instagram⁴⁶⁹

Mais tarde, aos últimos meses de 2020, iniciamos, junto à Haus Of AZVDO⁴⁷⁰, as gravações do videoclipe que finalizaria a era *CowGirl* reunindo, numa mesma obra, os *singles CowGirl Manyfest* e o inédito, *Babado!*. Tal projeto passaria por diversos problemas em sua realização, sendo transformado ao longo deste período, só lançado exatamente no dia da

⁴⁶⁸ Com Sanches, Marie e posteriormente Lize e Gabriel, fundaríamos a CASA, coletivo *drag*.

⁴⁶⁹ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CFadQvllAy0/>>. Acesso em 23 de dezembro de 2021.

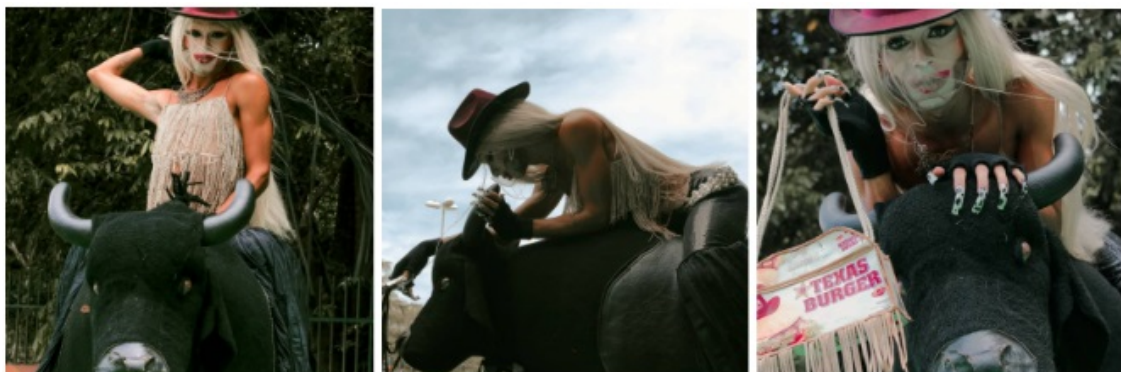
⁴⁷⁰ Com equipe reduzida, para a produção deste videoclipe contei com a força criativa e de trabalho de, basicamente, Alex Assis, Marie Flamel e Vinicius Eliziário.

defesa deste trabalho, em maio de 2022. Com formato de curta metragem e evidente referência à videocliques como *Telephone* e *Born This Way*, ambos de Lady Gaga, o videoclipe conta uma narrativa em que se desenvolve tanto o conceito criativo da era quanto às mudanças e processos que AZVDO, assim como eu, vínhamos passando naquele momento.

No sentido musical, além de *CowGirl Manyfest*, que ao som de um *house beat* e ao estilo *spoken words*, como em *Pink Money*, já tinha um teor contestatório, em *Babado!*, música composta e produzida em parceria com Rafael José, o mesmo produtor de *Pink Money*, AZVDO se unia à Onik'a Steincer para cantar sobre uma fofoca, um babado, que de modo geral se referia à transgressão de outra figura e de si mesma. Tudo isso com uma batida *pop* com referência e citações a músicas como *Hung Up* (2005) e *She Is Not Me* (2008), ambas de Madonna, além de elementos do imaginário *country*/sertanejo como o próprio berrante que chamaVA já nos primeiros segundos da música. Já composta, e em fase de produção por mais de um ano, o lançamento de *Babado!* foi cancelado às vésperas da entrega desta dissertação à banca avaliadora.

Desse modo, todo o conteúdo audiovisual anteriormente registrado passou a compor o que se tornou o videoclipe apenas do *single CowGirl Manyfest*. Nesta produção audiovisual temos apresentado o *CowGirl Manyfest*, cantado por uma vaca revolucionária, assim como é representado o nascimento de LaVache, a filha da própria revolução. Enquanto isso, vemos AZVDO, ora dominando um touro mecânico ora comendo um hambúrguer envenenado.

FIGURA 50 — AZVDO *CowGirl* dominando o touro.



Fonte: Instagram⁴⁷¹

Na obra audiovisual temos ainda AZVDO apresentando diversas versões de vacas, além da revolucionária, a louca e a cozinheira, assim como evocando o alter ego Young Warhol, em referência ao artista da Pop Art, mas também à Candy Warhol, alter ego da artista Lady Gaga. No clipe, não por acaso, Warhol aparece fazendo propaganda para o hambúrguer

⁴⁷¹ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CJdrX4YFC55/>>. Acesso em 23 de dezembro de 2021.

que mata AZVDO. O mesmo envenenado pelas próprias vacas contagiadas pelo *CowGirl Manyfest*. É ainda interessante notar a evidente citação ao video-performance *Eating a Hamburger* (1982)⁴⁷², de Andy Warhol, na sequência em que, enquanto Young Warhol, como o hambúrguer⁴⁷³ da mesma empresa da qual a coroa AZVDO foi apropriada.

FIGURA 51 — Imagens da Vaca Louca e de Young Warhol para o videoclipe do *CowGirl Manyfest*.



Fonte: Instagram⁴⁷⁴

Essa ligação da imagem de Warhol à publicidade de um produto, no videoclipe, se dá a partir da consciência do modo como o artista articulou as suas obras, também com sentido de ganhar dinheiro, jogando com a intuição de que a venda de arte e a venda de mercadorias não era muito diferente uma da outra. Nas palavras do próprio artista:

A arte empresarial é o passo que vem depois da Arte. Comecei como um artista comercial e queria terminar como um artista empresarial. Depois que fiz a coisa chamada “arte”, ou seja lá como chamam, entrei na arte empresarial. Queria ser um Empresário das Artes ou um Artista Empresarial. Ser bom nos negócios é o tipo mais fascinante de arte. Durante a era hippie, as pessoas desprezavam a ideia dos negócios - diziam “Dinheiro é ruim” e “Trabalhar é ruim”, mas ganhar dinheiro é uma arte e trabalhar é arte e bons negócios são a melhor arte. (WARHOL, 2008, p. 108)

Sobre o modo como Andy Warhol articulou a sua imagem, enquanto persona, como um produto, uma marca, David Monteiro Pimenta acrescenta:

O poder encontra-se também na chamada persona criada pelo artista, segundo Ketner II (2013: 7) Warhol não criou unicamente peças de arte acessíveis ao público, o poder não se encontra apenas no legado deixado pelo artista. Criou uma personagem que ajudou a nascer uma cultura nova e boémia na sociedade, ao estabelecer novos tópicos discutidos pela população na arte, na música e no cinema dos anos 60. A personagem pop fabricada por Warhol procurou a celebridade mas levou uma vida privada conhecida apenas por alguns confidentes e longes das câmaras e foi encarado, segundo Reed (2012), como atrativo para novas gerações de pessoas

⁴⁷² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=H-t-IxJctVM>>. Acesso em 23 de dezembro de 2021.

⁴⁷³ A gravação desta cena se deu ao vivo no Instagram, durante uma transmissão em que Young Warhol apenas comia o hambúrguer em cerca de nove minutos, diante de uma audiência que enquanto assistia comentava o que via.. Disponível em: <<https://www.instagram.com/tv/CHRHu9tFzJF/>>. Acesso em 23 de dezembro de 2021.

⁴⁷⁴ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CHIBP0pIP9J/>> e em <https://www.instagram.com/p/CHdg_XTF-dJ/>. Acesso em 23 de dezembro de 2021.

deslocadas das normas da sociedade que precisavam de um líder. (PIMENTA, 2012-2013, p. 14)

Analisando a posição de Warhol frente à mídia, ao mercado da arte e à construção da sua própria imagem enquanto artista-empresário-celebridade, aqui ousou dizer que o lugar da arte na contemporaneidade seria então o da performance social do “sujeito artista”. Ou, se não fosse o ato de Duchamp, reconhecido “artista”, o mictório seria apenas um mictório⁴⁷⁵ e, ainda nesta linha de raciocínio, o que faria de Marina Abramovic uma reconhecida “artista performer”, que espetaculariza suas experiências em vida, seria justamente o poder e escolha de as realizar em museus e em frente à câmeras, performando o lugar de artista e sendo validada pela crítica e mercado da arte. Dessa maneira, desfrutando da falsa ideia de democracia que se instala na aura do capitalismo artista ou transestético, podemos dizer que todos nós estamos aptos a fazer parte do jogo da “Arte”, embora este seja desigual, uma vez que o “sucesso” das produções não é medido em função de suas qualidades estéticas, mas a partir dos processos e estratégias que os fazem adentrar o mercado e, desta maneira, popularizar-se. Por essa perspectiva, quanto maior o dinheiro investido, maior a possibilidade de sucesso comercial de um “artista”, neste contexto em que um reduzido número destes estão associados a gigantescas empresas responsáveis por agenciar suas carreiras. Neste processo os artistas independentes tendem a ser parte de uma multidão.

Apesar disso, enquanto AZVDO, me propus, também, como uma artista-empresária, articulando e inserindo enquanto produto não apenas a imagem da persona *drag* mas cada realização artística relacionada à sua figura. As músicas e os videoclipes foram, com certeza, as maiores produções neste sentido. Sobre os videoclipes, em especial, seria essa a principal plataforma de fortalecimento da construção da realidade proposta em AZVDO, estratégia que carrega o legado proposto pela própria Lady Gaga.

Começando como uma pessoa que experimentava a vida da fama (mesmo não sendo famosa) e implantando aos poucos suas ideias e ânsias de transformação em uma indústria fonográfica que patrocina uma das culturas que a criou desde pequena em Nova Iorque, Gaga conseguiu promover novas formas de produção de sentido no pop. Parte de seus videoclipes foram elencados e comentados por configurarem-se como plataforma visceral para esse movimento Gaga. (MONTEIRO, 2018, p. 112)

Ainda pensando sobre a monetização do meu fazer artístico, compreendendo a escassa demanda de pautas *drag* na cena soteropolitana e tendo em vista a grande quantidade de

⁴⁷⁵ “Na verdade, a contribuição de Duchamp foi ter feito uma obra de arte sem a estética. Ele contribuiu com um artigo, ‘The Richard Mutt Case’, no *The Blind Man*, uma publicação efêmera editada em conjunto com ‘The Blind Man’s Ball’: não importa se o Sr. Mutt [em referência ao modo como Duchamp assina a obra] fez a fonte com suas próprias mãos ou não. Ele a ESCOLHEU. Ele pegou um item ordinário da vida, colocou-o de modo que seu significado utilitário desapareceu sob o novo título e o novo ponto de vista - criou um novo pensamento para este objeto” (DANTO, 2000, p. 73).

artistas ativas e já consolidadas em determinados palcos, ainda durante a era *CowGirl*, antes da pandemia atingir o nosso país, busquei outros espaços alternativos, a exemplo do Teatro Sesi Rio Vermelho, para onde levei AZVDO a apresentar um projeto de autoria própria, junto ao Coletivo Ouse, o espetáculo *Brega&Kistch Show*⁴⁷⁶, que se propunha à paródia dos formatos dos clássicos programa de auditório que tanto alimentaram o meu imaginário. Em cena, ao lado de AZVDO, apresentando o programa, tivemos Débora Qualquer, personagem criada e encenada por Marcos Araújo, e como assistente de palco, tivemos a participação de Onik’a Talarika, uma variação de Onik’a Steincer, também criada e encenada por Alex Assis. Neste espetáculo pude viver a magia⁴⁷⁷ da televisão, acreditando estar, de fato, transmitindo todo aquele conteúdo encenado, no teatro, ao vivo.

Dessa forma, de *Pink Money* à *CowGirl*, AZVDO lançou músicas, videoclipes, atuou em espetáculos de teatro, e se inseriu numa cena *drag* a provocando e se relacionando de maneira bastante íntima. O que viria a seguir? Qual nova era estava em curso? Qual outro ser surgiria após a morte simbólica da AZVDO em *Babado!*? As respostas para essas questões certamente me surpreenderiam tanto quanto um suposto fim da arte de Andy Warhol o surpreendeu:

Eu me liguei um pouco à tecnologia algumas vezes. Uma das vezes foi quando eu achei que era o fim da minha arte. Achei que eu realmente estava acabado, então, para marcar o fim da minha carreira artística, eu fiz almofadas prateadas que se podia encher com balões para deixar que saíssem voando. Fiz almofadas para uma performance de Merce Cunningham Dance Company. E aí o que aconteceu foi que elas não voaram e acabei com aquilo encalhado, então achei que eu não estava realmente acabado com a arte, uma vez que lá estava eu, de volta, colocando âncoras nas almofadas. Eu tinha até anunciado que estava me retirando da arte. Mas aí as Almofadas Espaciais Prateadas não saíram voando, e a minha carreira também não saiu voando. A propósito, eu sempre disse que prata era a minha cor favorita porque me lembrava o espaço, mas agora estou repensando isso. (WARHOL, 2008, p. 170-171)

Em meio aos processos vividos durante o período de pandemia, assim como da era *CowGirl*, o ser “artista”, em mim, viria a ser ressignificado como em Andy Warhol já se questionava: “Por que as pessoas acham que artistas são especiais? É só um trabalho como outro qualquer” (WARHOL, 2008, p. 201).

⁴⁷⁶ Link para matéria sobre a estréia do primeiro espetáculo produzido pelo Coletivo Ouse, em que se propõe à paródia dos mais variados programas de auditório da tv brasileira: <<https://blogs.correio24horas.com.br/mesalte/drags-apresentam-programa-de-auditorio-ao-vivo-em-salvador-sai-ba-mais/>>. Acesso em 02 de março de 2020.

⁴⁷⁷ “Não acho que ninguém, por mais famoso que seja em outros campos, se sinta tão peculiar como uma estrela de televisão. Nem mesmo a maior estrela do rock cujos discos estão tocando em aparelhos de som em todo lugar a que ela vai se sente tão peculiar como alguém que sabe que está regularmente na televisão de todo mundo. Não importa que seja pequeno, ela tem todo o espaço que alguém poderia querer, bem ali no aparelho de televisão” (WARHOL, 2008, p. 167).

4.5 EU-CONTO:

CASTELO DE ESPELHOS (2015)

Em um reino muito distante, havia um castelo em que todos temiam entrar. Ele era grande e parecia brilhar cada vez que a luz do sol era refletida em uma de suas torres. Era o castelo mais belo, e o que mais atiçava a curiosidade das pessoas que por ele passavam e viam suas respectivas imagens.

O enigmático castelo era trancado à sete chaves. Não havia registro de quando ele tinha sido construído, tampouco informações sobre seu proprietário.

Ouviam-se várias lendas a respeito dele, que, em noites de fortes chuvas, abria suas portas e janelas para acolher pessoas desamparadas e, supostamente, trancavam tais pessoas para sempre.

Certo dia, eis que surge no reino um corajoso jovem com a missão de entrar e sair de lá com todos os segredos desvendados. Então, aproveitando-se de um momento de encanto, em que o castelo estava completamente iluminado pela lua que parecia ainda mais cheia, o jovem conseguiu adentrá-lo. Lá, encontrou outra atmosfera. O jovem se via em cada parede que olhava. Sua voz ecoava no infinito dos cômodos vazios. Tudo parecia girar em torno dele próprio. Neste momento ele era o protagonista da história, correndo e sendo perseguido por si mesmo. Uma grande confusão se passava em sua cabeça. A coragem dava lugar ao medo.

Tudo se passava como num filme: de um lado, seu alter ego mais ocultamente desejado, acenava e piscava um dos olhos. Do outro, o mais próximo da normatividade o observava de braços cruzados. Ele não sabia o que fazer. Deu um passo em direção ao ego que lhe faria mais feliz, olhou para trás com receio, mas ainda assim avançou e correu atravessando uma parede e caindo num mundo em que seus sonhos são reais e as possibilidades infinitas. Ele não queria mais sair de lá, e percebia que a cada novo instante estava mais distante do seu projeto inicial de retornar ao reino com os segredos do castelo.

Um de seus alter egos o convida, então, a adentrar por uma porta. Ao passar por ela, o jovem cai da torre mais alta do castelo, levantando do chão enquanto todos o observam.

Nada ali mudará além de sua existência.

4.6 TEXTO COLAGEM: AZVDO (2020)



5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: NASCE UMA [NOVA] ESTRELA

Iniciamos este capítulo conclusivo partindo de um questionamento a respeito do que viria a ser considerado arte na atualidade.

No tópico *A Arte, o Produto, a Arte-Produto e o Produto Artístico*, refletimos a respeito da história da arte, em dada perspectiva, e através da narrativa apresentada já conseguimos perceber o quanto a atribuição do termo “arte” à determinadas expressões tem mudado de acordo com os tempos, o que muito dificulta uma conceitualização generalizante a respeito do termo que a cada período tem ganhado novas conotações e abarcado, cada vez mais, novas linguagens e formas de se fazer.

Refletindo sobre alguns possíveis conceitos para a arte, Arthur Danto (2020) parte de uma análise sobre o tradicional ideal mimético desta, onde devia ser indiscernível à imagem/aparência representada da sua representação artística, especialmente nas artes visuais com foco na pintura, que através da descoberta da perspectiva, do contraste (efeito luz e sombra) e do estudo da fisionomia muito se desenvolveu durante a tradição renascentista. Tal paradigma, como apontado pelo autor, viria a ser tensionado com o advento da fotografia, que logo foi tratada enquanto “impressão perfeita da realidade”. O surgimento do cinema, mais tarde, introduzindo movimento às imagens assim como som e narrativa, seria também responsável pela ruptura da pintura com este ideal de “perfeita imitação” da realidade:

Ao adicionar som ao movimento, as imagens em movimento tinham duas características que a pintura não podia emular e, assim, o progresso da arte visual como história da pintura e da escultura foi interrompido, deixando sem rumo as/os artistas que esperavam continuar esse progresso. Esse foi o fim da arte tal como era entendida antes de 1895. No entanto, a pintura entrou em uma fase gloriosa quando foi revolucionada, uma década depois do show de imagens em movimento dos Lumière. (DANTO, 2020, p. 47-48)

Segundo o autor, a partir 1907, ano de execução da obra *Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelha)*⁴⁷⁸ de Pablo Picasso, a arte parecia renascer não mais preocupada com o padrão mimético das representações. Ainda antes disso, em 1905, uma exposição de arte em Paris já despertava uma hostilidade severa quando exibiam obras marcadas por um estilo extravagante, tido como selvagem, de artistas como Henri Matisse e André Derain. Dessa forma, desde pelo menos a vanguarda Impressionista, passando pelo Fauvismo, Cubismo, Futurismo, Expressionismo e pelo Surrealismo, entre outras, a abstração das formas nas pinturas, e nas artes de modo geral,

⁴⁷⁸ “A maioria dos que cursaram Introdução à História da Arte terá assimilado a informação de que a *Demoiselles* de Picasso é uma das primeiras obras-primas cubistas, cujo tema são cinco prostitutas de um conhecido bordel de Barcelona nomeado em homenagem à rua *Avignon*, onde ele se situava. Seu tamanho — aproximadamente 2,43 x 2,33 metros — está na escala de uma pintura de batalha, o que implica uma declaração revolucionária ostentada em sua mensagem. Ninguém poderia supor que as mulheres eram realmente como Picasso as pintou. Uma fotografia do quinteto deixaria claro que Picasso não estava interessado em copiar as aparências visuais, no entanto a imagem tem seus realismos” (DANTO, 2020, p. 50).

foi cada vez mais explorada chegando ao seu apogeu em movimentos como o Dadá, o Suprematismo, a Abstração Geométrica, o Expressionismo Abstrato... E mais contemporaneamente à Pop Art, ao Minimalismo e à Arte Conceitual, entre outras expressões “nos quais surgiram obras de arte diferentes de tudo o que se viu antes” (DANTO, 2020, p. 80).

Deste percurso, assim como o polo artístico mundial migrou da Europa para a cidade de Nova Iorque, nos Estados Unidos⁴⁷⁹, para além do abandono ao formato mimético de representações, pelo menos a partir dos anos 1960 podemos observar uma grande mudança no sentido do afastamento de muitos artistas em relação aos materiais artísticos e suportes tradicionais, tendo estes inserido ao mundo da arte objetos e materiais comuns aos seus respectivos cotidianos, o que acabou por levantar uma grande questão em torno da filosofia da arte que passou a se preocupar em distinguir as “obras de arte” das demais coisas “banais”. Este tornou-se um terreno fértil para o surgimento da performance enquanto uma linguagem artística.

Compreendida como uma arte engajada na ruptura com o que pode ser denominado "arte-estabelecida", penetrando por caminhos e situações antes não valorizadas como arte, a performance acabou por tocar nos tênues limites pelos quais, institucionalmente, vida e arte foram separadas. Ligada à uma maneira de se pensar a arte, a performance é um movimento interessado em dessacralizar a mesma, retirando dela a função meramente estética e elitista, propondo uma ideia de Live Art, onde “A live art é a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado” (COHEN, 2002, p. 38).

Com referência no *happening*⁴⁸⁰ e no teatro experimental dos anos 1960, a performance foi inicialmente desenvolvida na Europa, na escola Bauhaus⁴⁸¹, posteriormente migrando para os Estados Unidos com a fundação da Black Mountain College na Carolina do

⁴⁷⁹ “No âmbito da arte, especificamente, as vanguardas, claramente desarticuladas da cultura popular em seu projeto de desenvolvimento intelectual através de processos de purificação e idealismos, pareciam próximas de um limite de resultados dentro de suas propostas. A tão estimada autonomia da arte mostrava-se gradativamente menos sustentável pelo esgotamento de problematizações históricas e políticas. Enquanto isso a criação artística norte-americana parecia desenvolver-se mais livre desse turbulento passado. Para este novo e jovem mundo, a arte era menos a enunciação de um futuro próspero e progressivamente aprimorado do que a disposição de protótipos de universos possíveis” (SILVA, 2016, p. 21).

⁴⁸⁰ Vanguarda artística, “a tradução literal de happening é acontecimento, ocorrência, evento. Aplica-se essa designação a um espectro de manifestações que incluem várias mídias, como artes plásticas, teatro, art-collage, música, dança etc” (COHEN, 2002, p. 43).

⁴⁸¹ “A Bauhaus é a primeira instituição de arte a organizar workshops de performance. Oskar Schlemmer, que dirige a seção de artes da Bauhaus, cria espetáculos como o Ballet Triádico (1922) e Treppenwitz (1926-1927), até hoje não superados dentro de sua linha de pesquisa” (COHEN, 2002, p. 42-43).

Norte, de onde importantes artistas como o músico John Cage e a dançarina Mercê Cunningham emergiram.

A partir da *body art*, “em que se sistematizam essa significação corporal e a inter-relação com o espaço e a platéia (COHEN, 2002, p. 44), na década de 1970 vemos surgir experiências artísticas conceitualmente ainda mais sofisticadas e multi linguísticas. Esse era o início do que os estadunidenses chamaram de *performance art*.

Comentando a respeito da atuação do artista da performance, Renato Cohen nos pontua que:

O trabalho do artista de performance é basicamente um trabalho humanista, visando libertar o homem de suas amarras condicionantes, e a arte, dos lugares comuns impostos pelo sistema. Os praticantes da performance, numa linha direta com os artistas da contracultura, fazem parte de um último reduto que Susan Sontag chama de "heróis da vontade radical", pessoas que não se submetem ao cinismo do sistema e praticam, à custa de suas vidas pessoais, uma arte de transcendência. (COHEN, 2002, p. 45)

Provocativa, ousada, intervencionista e modificadora, a performance, visando causar uma transformação não apenas no seu receptor, termina por estar ideologicamente ligada à uma noção de não-arte. Conceito que se aproxima da ideia de *Vive Art*, onde a arte e a vida nos aparecem conjugadas num único termo. Ainda sobre a noção de não-arte Cohen comenta:

O que diferencia o praticante da não-arte, que ele vai chamar de a-artista, do artista praticante da arte-arte, é a intencionalidade. O a-artista não se coloca como um profissional. Tanto que a mensagem final de Kaprow é "Artistas do mundo. Caiam fora. Vocês nada têm a perder senão suas profissões". (COHEN, 2002, p. 46)

Mentor das instalações e *happenings* nos anos 60, Kaprow já questionava o suposto conflito entre a arte e a vida, tema constante na arte ocidental desde a antiguidade romana. Segundo Elida Tessler, o mesmo propõe a seguinte questão:

A arte que se apresenta como arte considera que a arte é separada da vida e de todo resto enquanto que a arte que é como a vida considera que a arte é conectada com a vida e com todo o resto. Em outros termos, aquele que faz arte que se apresenta como arte tende a vir a ser um especialista; e aquele que faz arte que é como a vida, um generalista" (KAPROW, 1993, p. 122 apud TESSLER, 1996, p. 58)

Além de Kaprow, Tessler cita o artista social Joseph Beuys⁴⁸² como outra figura a compreender a arte a partir dessa visão “generalista”:

⁴⁸² Joseph Heinrich Beuys, alemão, um dos artistas protagonistas do legendário Grupo Fluxus. É considerado um dos mais influentes artistas da segunda metade do século XX. “Artista experimental, desde sempre apresentou uma especial maneira de enfrentar a materialidade artística. Compartilhou com outros artistas e o público, a ideia de arte como evento – como um fluir ininterrupto de situações e de emoções. Na prática, ousou eliminar as barreiras que separam as distintas manifestações artísticas. Suas exposições eram acontecimentos interdisciplinares que propunham a intersecção de diversas linguagens: música, teatro, dança, artes plásticas. Tudo é improvisado, passageiro, que serve de intermediário, e que assim se apresenta ao espectador com a intenção deliberada de ativar a sua capacidade de vivência sensorial” (RIZOLLI, 2013, p. 4).

“Todo homem é um artista”. Esta é uma das afirmações de Beuys que nos perturba face aos nossos conhecimentos e vivências no campo da história da arte. Para nós que estamos acostumados a estudar os nomes daqueles que marcaram a história com suas obras de arte, é difícil assimilar a ideia de que todos os homens sejam artistas. Neste momento surge a necessidade de relativizar esta formulação, e é o próprio Beuys que nos esclarece: “Todo homem é um artista. Isto não significa, bem entendido, que todo homem é um pintor ou um escultor. Não, eu falo aqui da dimensão estética do trabalho humano, e da qualidade moral que aí se encontra, aquela da dignidade do homem”. (BEUYS, 1994, p. 110). (TESSLER, 1996, p. 61)

Ainda sobre a filosofia de Beuys, agora segundo Marcos Rizolli:

Para ele, a produção artística deveria ser considerada como parte de um conceito ampliado de economia. As questões da arte poderiam estar em estreito contato com os conceitos econômicos: num organismo social articulado ...não encontraríamos mais aquelas contradições que se apresentam cotidianamente em nossa vida atual; alcançaríamos, ao contrário, a integração de todos os elementos de uma construção energética, onde tudo, em relação à arte, poderia refletir-se sobre o homem; não somente sobre o trabalho do artista, mas também sobre qualquer atividade humana. (RIZOLLI, 2013, p. 7-8)

Partindo das premissas de Joseph Beuys, iniciando uma reflexão filosófica a respeito desta questão, Arthur Danto cita a obra de John Cage, executada pelo pianista David Tudor em *Woodstock*, em Nova Iorque, no ano de 1952:

A peça chama-se *4'33"*, que é o tempo designado por Cage para a performance, a qual consistia em três movimentos de diferentes durações. Tudor sinalizou o início cobrindo o teclado com a tampa e depois mediu a duração do movimento com um cronômetro. Depois, ele fez a mesma coisa uma segunda vez e uma terceira. Ele não tocou nenhuma nota, mas quando terminou fez uma reverência. Cage usou tantas partituras quanto achou que eram necessárias. frequentemente, supõe-se que Cage estava ensinando seu público a ouvir o silêncio, mas essa não era sua intenção. Em vez disso, ele queria ensinar o público a ouvir os sons da vida — cães latindo, bebês chorando, raios e trovões, o vento nas árvores, escapamentos de automóveis e ruídos de motor. Por que isso não pode ser música? (DANTO, 2020, p. 65-66).

A partir deste ponto o autor parte para uma análise em torno do que considera enquanto contribuição de dois dos principais artistas responsáveis por este novo paradigma da filosofia da arte: Marcel Duchamp, dadaísta, e Andy Warhol, artista da Pop Art.

Sobre Duchamp, o autor analisa o modo como, interessado em atacar a burguesia, em meio ao período da Primeira Guerra Mundial, deixando de produzir uma arte bela como questão de princípio, introduziu o conceito de *ready-made*⁴⁸³ na arte, se apropriando de objetos cotidianos os elevando à categorias de obras de arte. De acordo com o autor:

Sua obra é filosoficamente rica, particularmente em sua atitude em relação à beleza, que durante séculos foi considerada inerente ao conceito de arte. Afinal, a maioria das instituições que formaram artistas desde o século XVII tinha a palavra “bela” em

⁴⁸³ “*ready-made*’ — uma expressão que ele [Duchamp] viu na vitrine de uma loja de roupas, onde ela contrastava com a expressão ‘feito sob medida’ (‘made to order’)” (DANTO, 2020, p. 69). “A abstração e os ready-made tornaram cada vez mais difícil encontrar uma definição de arte. Por esse motivo, a pergunta ‘O que é a arte?’ foi levantada com mais frequência e, muitas vezes, de modo mais caloroso” (DANTO, 2020, p. 76).

seu título: *beaux arts, bellas artes* e afins. Que algo possa ser arte sem ser belo é uma das grandes contribuições filosóficas do século XX. (DANTO, 2020, p. 73)

Iniciando uma reflexão sobre o trabalho de Andy Warhol, partindo de uma análise das *Brillo Box* (1964), o autor aponta como objetivo do artista “subtrair as diferenças perceptivas entre arte e realidade” (DANTO, 2020, p. 82). Dessa maneira, seria possível diferenciar as caixas produzidas na Silver Factory, de Warhol, das produzidas nas demais fábricas, comuns?⁴⁸⁴ Levantando a questão “arte X realidade“, apontando como puro esnobismo a negação do comercial e utilitário enquanto arte, o autor parece nos sugerir tanto o “real”, como as caixas Brillo vendidas em supermercados, quanto o “artístico”, como as *Brillo Boxes* expostas em museus, cada uma carregando um significado próprio ao seu contexto, ambas enquanto sinônimos, onde não se podia mais pensar em distinguir arte de realidade baseando-se apenas na percepção. Aqui, “arte” e “vida” já me sugerem uma equivalência, embora saibamos existir, como parte da vida, uma categoria a qual intitulamos de “arte”, de modo que “do fato de que qualquer coisa pode ser arte, não se segue que tudo é arte” (DANTO, 2020, p. 71).

Mas a que serviria esta categoria?⁴⁸⁵ Desse questionamento taxativo e talvez até pessimista, reflito sobre um possível curso para um suposto “fim da arte”. Por essa perspectiva, a arte seria a própria vida e passaríamos a valorizar e olhar por nossas janelas com a mesma atenção que olhamos para os quadros nos museus, ou mesmo aplaudiremos cada pôr do sol e o fim de cada ciclo de nossas vidas como aplaudimos o fim de cada ato de um espetáculo. A contemplação das experiências em vida. O olhar sincero entre transeuntes ao invés do jogo artista-plateia.

Um dos argumentos para o Fim da Arte baseia-se no fato de que arte e realidade são, em certos casos, indiscerníveis. Eu pensava que, se arte e realidade eram indiscerníveis, de certa forma havíamos chegado ao fim. Arte e realidade poderiam, em princípio, ser visivelmente iguais. Mas, na época, eu não havia percebido que as diferenças são invisíveis, como percebemos ao distinguir os diferentes significados e

⁴⁸⁴ “As caixas feitas pela Factory eram de madeira, enquanto as caixas feitas pelas fábricas eram de papelão ondulado. Mas a diferença entre elas poderia ter sido inversa. As caixas feitas na Factory eram pintadas de branco, com o design estampado nos quatro lados e no topo, assim como muitas das caixas feitas pelas fábricas. Outras caixas feitas pela Factory não eram pintadas, exceto pelo logotipo — elas eram marrons como o papelão sem pintura. As caixas comerciais continham esponjas de palha de aço, enquanto as caixas de Andy não tinham tal conteúdo, contudo, ele poderia ter enchido suas caixas com as esponjas e elas ainda seriam arte. Os membros do Mundo da Arte seriam capazes de diferenciá-las como arte? Talvez — mas seria apenas uma suposição. Externamente, os dois conjuntos eram iguais” (DANTO, 2020, p. 82-83).

⁴⁸⁵ Começaria por apontar o caráter elitista existente no universo das artes que, desde que categorizada desta maneira, vem sendo utilizada para figurar uma suposta superioridade cultural para as pessoas envolvidas neste contexto. Deste ponto, acredito que a manutenção desta categoria se refira, meramente, à manutenção da diferenciação entre sujeitos artistas e consumidores de arte, “dotados de intelecto”, dos sujeitos comuns, os “alienados pelas indústrias culturais”. Mas desde que tem, cada vez mais, sido democratizada enquanto conceito, a arte tem ganhado novos rumos e chegado às mais diversas castas sociais, chegando até mesmo a se “confundir” com o cotidiano, embora muitas vezes cheguem a ser tratadas enquanto produtos *kitsch*.

as diferentes formas de incorporação entre a caixa de Brillo e a *Brillo Box*. A caixa de Brillo do supermercado glorifica o produto Brillo com todos os *slogans* da caixa, como vimos ao analisar as caixas dos supermercados. A caixa de Warhol denota as caixas de Brillo. (DANTO, 2020, p. 95-96)

Considerando a existência desta categoria, arte, em seu texto, Danto defende acreditar nas “propriedades sempre invisíveis” existentes nas obras de arte, sendo estas os significados que são incorporados aos objetos que as materializam. Dessa forma, compreendo que, pelo menos contemporaneamente, no momento em que você propõe um objeto qualquer enquanto arte, o colocando, por exemplo, em uma exposição numa galeria, você atribui este enquanto um significante relativo à “obra artística”. A diferença desse objeto para um outro, idêntico, habitaria nos questionamentos levantados em torno dos possíveis significados presentes na afirmação de um deles enquanto “arte” e o outro enquanto “não arte”, ou seja, nos significados que estão incorporados a cada um. Por essa perspectiva, “arte” ou “não arte” dependeria apenas do ponto de vista de quem propõe. A visão enquanto “arte” pode, então, ser mediada por um significado que está colocado para além do óbvio, ou do esperado, em relação ao objeto em questão.

Algumas vezes ouvi a frase que diz que a arte existe porque a vida não nos cabe. Refletindo sobre ela, consigo compreender que, ainda que eu olhe para a vida com a mesma atenção que tem sido dada à arte, em algum momento me faltará um lapso de loucura e fuga da realidade. Esta talvez seja a noção que Danto chama de “sonhos acordados”:

Qualquer movimento pode ser um movimento de dança, portanto, pode alcançar o onírico, O mesmo pode acontecer com a atuação, por exemplo, quando uma atriz serve coquetéis que são, na verdade, copos cheios de água. Sentir gosto no que não tem gosto é uma espécie de sonho ruim. Não é possível catalogar todas as maneiras diferentes que as/os artistas encontram para “onirizar” . Darei um salto para a obra-prima de Michelangelo, a grande decoração do teto da Capela Sistina com as cenas de uma narrativa em que, quando a vi pela primeira vez, as figuras entravam e saíam de uma escuridão envolvente. (DANTO, 2020, p. 98)

Compreendendo arte e sonho enquanto representações de qualidades sensoriais com significados, e por vezes características ficcionais, o autor utiliza, então, da ideia de “sonho acordado” para conceitualizar a arte como um princípio criativo que corporifica significados, os tornando comunicáveis.

Em outro texto, onde analisa a potência filosófica posta no trabalho de Andy Warhol, Arthur Danto ressalta o modo como o artista foi eficiente no sentido da criação de simulacros, ou “sonhos acordados”, refletindo sobre a própria arte a partir da banalidade cotidiana, onde até mesmo a sua figura pública foi mediada afim de potencializar a filosofia que imprimia em sua aura artística:

Pelo menos desde a exposição das Brillo Boxes (e outras coisas) de Warhol na Stable Gallery em Manhattan à rua 74 Leste, na primavera de 1974, tenho sentido que ele possuía uma inteligência filosófica de uma grandeza extasiante. Ele não tocava alguma coisa sem com isso também tocar as fronteiras do pensamento, pelo menos do pensamento sobre arte. O texto de 1975, assim como o seu volume anexo *PoPism: The Warhol's 60s*, fásca com observações conceituais e testemunhos carregando numa linguagem de aforismos picante. [...] Estou aqui me referindo à própria arte que os críticos de Warhol consideraram irracional e falsa. Diferente deles, porém, acredito que entre as grandes contribuições de Warhol para a história da arte está o fato de que ele colocou a prática artística no nível de uma autoconsciência filosófica jamais atingida. [...] Que alguém tão astuto como Warhol escolhesse disfarçar a sua profunda seriedade por trás do que, nos anos sessenta, era considerado eclético traz, logicamente, uma certa adequação alegórica. [...] O que quer que Warhol tenha feito, “ele fez como um filósofo faria”, escreveu Edmund White em um tributo à sua memória. Ele violou todas as condições tidas como necessárias a uma obra de arte mas, ao fazer isso, revelou a essência da arte. E como continua White, tudo isso era “exibido sob a guisa de humor e de um cinismo propositado, como se fosse um químico que conduzisse o mais delicado dos experimentos no final de uma galeria de tiro ao alvo”. (DANTO, 2003, p. 100)

“Este mundo não é maravilhoso?” Essa era uma das questões que, segundo Danto, Roy Lichtenstein dizia que Andy costumava levantar. Apaixonado pelo ordinário, o artista-filósofo-empresário fez de sua vida e da sua imagem parte do universo artístico que construiu em seu entorno, sendo a sua persona, conscientemente, “um tipo de encarnação do artista dos tempos modernos” (DANTO, 2003, p. 113). Sua arte e sua vida tornaram-se, pois, o mesmo produto: a performance artística/social do artista banal que desafiava os limites da arte, incorporando a ela, elementos de uma sociedade consumista, alienada pelas mídias e pelo capital. Celebrado mundialmente, ícone da cultura *pop*, assim, Warhol se tornou parte do universo que retratou em suas obras: a caricatura de um sujeito da fama, polêmico, superficial, cínico e debochado.

Superficialidade, frivolidade e cinismo são alguns dos elementos comumente presentes em leituras sobre o artista. Interessada em revitalizar tais textos a partir do compartilhamento de (um)a história de Andy Warhol, não por uma perspectiva linear biográfica, mas através dos seus gestos, pensamentos e filosofias de vida, Nayse Ribeiro da Silva (2016) revigora o universo de Warhol o colocando enquanto capaz de fornecer ferramentas para menos experiencarmos os diálogos internos do mundo artístico, por vezes improdutivos e exclusivistas, em função de uma maior atenção, intensa, sensível, inspirada, com entusiasmo e encantamento, para a vida cotidiana.

Conforme aponta a autora, segundo Danto, Andy Warhol tinha um estilo de vida que incluía música, moda, sexo, uma linguagem própria, cinema, drogas e arte. Na sua Factory fabricava, simultaneamente, a sua arte e a si mesmo. No ambiente frequentado por jovens

amigos de contextos dos mais variados⁴⁸⁶, ambos flertando com estilos de vida alternativos, boêmios e permissivos, Warhol alimentava a sua personalidade assim como alimentava a sua arte, da qual muitas dessas pessoas participavam da realização⁴⁸⁷. Na sua casa-estúdio filmou muitas das obras cinematográficas que produziu logo que decidiu dedicar-se à fotografia e ao cinema. De artista *pop* à cineasta *underground*, em suas obras, o corpo “é um corpo que come, que dorme, tem os cabelos cortados, bebe, dança, faz sexo” (SILVA, 2016, p. 31).

Sobre o modo como a sua figura terminou por se tornar o centro de seu trabalho artístico, para além da tentativa de homicídio que sofreu⁴⁸⁸, uma passagem resgatada por Nayse Ribeiro da Silva merece destaque:

Há uma passagem ilustrativa desse “povoamento” em Warhol (2013, pp. 161-163), onde é relatada a primeira retrospectiva do artista nos Estados Unidos, exposta em 1965 no Institute of Contemporary Art, da Universidade da Pensilvânia, na Filadélfia. A essa altura Warhol e sua Factory já eram famosos em todo o país. Junto a Edie Sedgwick, ele compareceu à abertura, que contava com cerca de 4 mil jovens extasiados — tão febris que as pinturas precisaram ser retiradas das paredes, uma vez que estavam sendo amassadas pela multidão. Assim, a abertura da exposição aconteceu sem as obras (!), o que, no entanto, tornou único este momento na História da Arte: as pessoas estavam presentes para ver o próprio Warhol e sua parceira, que foram recebidos sob os gritos de “Andy e Edie! Andy e Edie!”. (SILVA, 2016, p. 35)

Tendo enfrentado na infância um histórico de doenças⁴⁸⁹, entre elas um problema de pele, especialmente a partir da adolescência Andy Warhol sofreu com a sua autoestima.

⁴⁸⁶ “Na Factory o pluralismo é tão presente quanto: herdeiros, jovens empresários, socialites, intelectuais, boêmios, rockeiros, junkies, transexuais, ‘perturbados, destituídos, desesperados e degenerados’. Entre as superstars de Warhol estavam a socialite Edie Segwick, de família rica, a atriz e modelo vivia entrando e saindo de clínicas psiquiátricas por causa de drogas; Candy Darling, transexual que estreou vários filmes de Warhol; Ultra Violet, escritora, artista plástica, atriz e musa de Dalí; a cantora Nico; o *sex symbol* Joe Dallesandro; Basquiat, grafiteiro negro em um mundo artístico predominantemente branco, entre muitos outros celebrados nomes” (BARROS, 2018, p. 56). Voyer, para Warhol a Factory parecia uma espécie de observatório do comportamento das pessoas frequentadoras.

⁴⁸⁷ “A Factory, com seus ares festivos, é símbolo da criação coletiva: a execução das telas era realizada de forma coletiva, desde a concepção da ideia à confecção da tela. Interessante que a arte de Warhol é colaborativa desde o início, quando ele começou a trabalhar como artista comercial. Sua mãe Julia Warhola tinha vocação artística — adorava desenhar em estilo próprio, original — gatos e anjos. Ela foi a primeira assistente e colaboradora de Warhol, que incorporou a caligrafia da mãe em seus trabalhos. Ela, por sua vez, assinava o nome do seu filho nos trabalhos dela” (BARROS, 2018, p. 74).

⁴⁸⁸ “Figurando como um dos episódios em que a sua popularidade terminou por o colocar em risco, porque onde existe fã existe também *haters*, “em uma tarde quente em meados de 1968, a feminista radical Valerie Solanas (fundadora de uma organização chamada SCUM — Society for Cutting Up Men, “Sociedade para cortar os homens”), foi até a Factory e disparou três tiros em direção a Warhol. Apenas um dos tiros foi certo, causando um impacto enorme ao atingir a região do tórax e, assim, perfurando o estômago, o fígado, o baço, o esôfago e os dois pulmões do artista. Warhol, no entanto, sobreviveu” (SILVA, 2016, p. 36-37). Por conta deste incidente o artista passou a viver sob uso constante de uma cinta que recobria as diversas cicatrizes que atravessavam o seu tronco, como o de um Frankenstein.

⁴⁸⁹ Tal histórico é extenso. Tratando de especialmente uma das doenças, segundo Juliana Carvalho de Araújo de Barros (2018, p. 26) “em 1936, ele contraiu febre reumática somada à Coreia de Sydenham, distúrbio do sistema nervoso central que provoca contrações involuntárias, ‘colapso nervoso’ que acompanharia o *pop artist* adulto. A partir dessa enfermidade, a família via o filho caçula como um semi-invalído e o distúrbio não uma doença física, mas uma condição nervosa, o que contribuiu para que ele fosse ainda mais mimado pela mãe durante toda a vida”.

Vaidoso, já um jovem adulto, incorporou uma peruca loira ao seu visual, tanto para disfarçar uma calvície quanto para parecer mais jovem. Entre o frágil Andrej Warhola, nome atribuído em seu nascimento, ao forte Andy Warhol, nome que escolheu para o seu renascimento, percebemos o modo como o artista desenvolveu a sua habilidade para transformar as suas dores em potência.

FIGURA 52 — Andy Warhol por Duane Michals



Andy Warhol

Fonte: Pinterest⁴⁹⁰

Quantos rostos cabem no rosto de um artista?

Compreendendo que “a ideia de ‘vida como obra de arte’ indica, portanto, a invenção de uma máscara, daquela que permitirá ao artista fazer caber seu projeto artístico em sua vida” (BARROS, 2018, p. 70), Warhola produziu Warhol, e foi reciprocamente produzido, a partir de um tipo de esteticismo artificial, exagerado e com predileção à uma superficialidade e ao *glamour*. Como bem apontado por Juliana Carvalho de Araújo de Barros, o *camp* é uma marca das máscaras do artista.

A imagem que Warhol construiu para si é *camp*: ar andrógino, traços femininos em sua figura masculina; “Ser é representar um papel [...] metáfora da vida como teatro” (SONTAG, 2018, p. 3); a conversabilidade de pessoa e coisa — “eu sou uma

⁴⁹⁰ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/520025088226849262/>> Acesso em 25 de fevereiro de 2022.

máquina”; a afinidade entre a pose assexual e a sensibilidade camp, embora isso não seja obrigatoriedade, aparente na postura jovial em não parecer sério, em brincar; vitória da ironia sobre a tragédia; teatralização; ser sempre o mesmo. (BARROS, 2018, p. 78-79)

Ainda segundo a autora:

Não é coincidência grande parte da mídia e do público se digladiar a procura de um sentido político na figura de Warhol, político no sentido de pretender esclarecer relações sociais de produção. Pelo contrário, ele assumia uma postura distanciada, denunciava uma certa alienação, bem ao estilo idiota — eis outra máscara do artista pop — ao enfatizar sua adoração pelos pop stars e pela superficialidade glamourosa. (BARROS, 2018, p. 78)

Misterioso e reservado quanto aos aspectos mais privados de sua vida, garantindo que tudo estava na superfície, Warhol parecia consciente de que a exposição, a performance e a pose, já estavam no fundamento daquela emergente cultura *pop*. Que a fama viria pela exposição frequente de sua imagem assim como a importância da encenação neste contexto. Buscando aprovação da mídia, ao menos no sentido da veiculação da sua imagem, o multi artista⁴⁹¹ Andy Warhol desejou e tornou-se mercadoria⁴⁹², alargando fronteiras, abrangendo universos, misturando códigos e áreas, sempre a partir de uma atitude *pop* que fez da sua passagem em vida triunfal. Espetacular!

Em 1987, aos 58 anos de idade, Warhol faleceu após realizar uma cirurgia de retirada da sua vesícula. Ainda antes de morrer, o artista realizou até mesmo o sonho que tinha de ter o seu próprio programa de TV, o *Andy Warhol 's Fifteen Minutes*⁴⁹³. O último episódio do programa veiculado na MTV, segundo Barros, exibia exatamente o seu funeral, ocorrido na Catedral de St. Patrick's, em Nova Iorque, contando com a presença de mais de duas mil pessoas de diversos meios, da arte, da moda, da música (...), entre muitas celebridades.

Tendo encarnado a sua arte enquanto persona artística de si — o corpo enquanto matéria da arte e a arte enquanto a sua própria vida, Andy Warhol, através da estética *pop* de sua existência, se fez eterno não apenas através dos diversos produtos artísticos, registros e

⁴⁹¹ Warhol era ao mesmo tempo, pelo menos, designer, pintor, performer, cineasta, produtor, filósofo e empresário.

⁴⁹² “Ao se transformar em mercadoria, Warhol trata de modo irônico e estratégico as relações coisificadas entre os homens. Ele é a mão por trás da polaroid, o motivo é mimético. O artista imita o movimento da vida, movimento vivo, cena cotidiana, matéria da própria vida, da própria vivência, torna-se obra de arte também, esgarçando os limites entre arte e vida. A obra de arte é expressão maior, que o salva da existência precária, transformando arte e vida em um só ímpeto. Warhol filtra o mundo e o colore com suas cores, seu corpo, seus traços, imprimindo no mundo sua marca: das mãos, das tintas; trazendo a arte para um lugar mais próximo do cotidiano” (BARROS, 2018, p. 119).

⁴⁹³ Apresentado por Andy Warhol entre os anos de 1985 e 1987, o *talk show* misturava entrevistas com músicos em ascensão e outras celebridades, com matérias abordando os mais diversos temas da cultura *pop*. No primeiro programa, *drag queens* e moda são algumas das temáticas abordadas. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6vxPF1FhCOs&feature=youtu.be>>. Acesso em 09 de março de 2022.

exposições das suas performances em vida, como através da “performance pós vida” que vem sendo realizada desde 2013 através da exibição, online e ininterrupta, de sua lápide, através de um sistema de *webcam* na *internet*⁴⁹⁴. No local, Warhol recebe visitas de diversos fãs que o deixam presentes dos mais variados tipos, provando que:

Ter fama verdadeira na vida moderna significa ter uma imagem reconhecida por outras pessoas que nunca conheceram nada além dessa imagem. Ter verdadeira imortalidade é atingir uma imagem que ultrapasse a duração de si, e que continue a fazer parte da mente comum indefinidamente – como Charles Chaplin, ou JFK, ou mesmo o próprio Warhol. Os seus auto-retratos são retratos da sua imagem e, conseqüentemente, tanto mais ou menos seus quanto os retratos que fez de Marilyn sejam “realmente” dela. (DANTO, 2003, p. 114)

Em seu texto intitulado *O filósofo Arthur Danto como Andy Warhol* (2014), Marcia Tiburi aponta Warhol enquanto um possível alter ego “apropriado” por Danto. Para a autora, “ao falar da arte de Warhol, [Arthur Danto] constrói uma espécie de meta-teoria de sua própria filosofia” (p. 34). Segundo a mesma:

Danto vê na arte de Warhol uma posição filosófica das mais avançadas. Se sua filosofia nasce a partir de Warhol, como veremos, creio que, falando no artista, ele posicione sua própria filosofia como algo que ele não espera que seja menos avançada filosoficamente do que a arte filosófica de Warhol. (TIBURI, 2014, p. 35)

Falando de Warhol para falar de si, Danto inscreve um auto retrato onde, através da leitura de Warhol como um filósofo enquanto artista⁴⁹⁵, auto referenciando-se, termina por se sugerir como um artista enquanto filósofo⁴⁹⁶. Pois, se o artista é filósofo, o filósofo também é artista. E para um artista *pop*, um filósofo *pop*⁴⁹⁷. O fato é que Arthur Danto foi um artista, no sentido institucional do termo, que a partir do advento da *Pop Art*, e mais especificamente do seu atravessamento por Andy Warhol, tornou-se filósofo compreendendo que este poderia ser um modo particular de atuação artística:

Podemos considerar que Danto fala de si como “um artista” que ele de fato era, para em seguida dizer que “a partir daquele momento eu era obstinadamente um filósofo”. Um filósofo era o efeito de um artista que poderia fazer o que quisesse. O

⁴⁹⁴ Disponível em: <<https://www.warhol.org/andy-warhols-life/figment/>>. Acesso em 25 de fevereiro de 2022.

⁴⁹⁵ “Warhol fez arte a partir do mais banal, o que, por muitos motivos, jamais seria chamado de “arte” se este procedimento de denominação e de definição não fosse ele mesmo, de certo modo, artístico e filosófico” (TIBURI, 2014, p. 35).

⁴⁹⁶ “O que Danto diz de Warhol, o modo como desenha o retrato de Warhol, serve para que desenhe o seu próprio. Quero dizer com isso que se o procedimento de Warhol é filosófico enquanto ele é artista, o procedimento de Danto é artístico enquanto ele é filósofo” (TIBURI, 2014, p. 35).

⁴⁹⁷ “A irreverência da designação do artista como filósofo é, ela mesma, um ato que podemos chamar de ‘pop-filosófico’, um ato de Pop Art aplicado, ou incorporado, à filosofia de Danto. O que nos leva a pensar que talvez ele estivesse produzindo os seus textos não apenas com intenções analíticas em relação a Warhol, mas tentando mostrar o avanço concreto no tempo presente e o futuro da própria filosofia em relação ao advento da arte, bem como, em outro sentido, buscando entender Warhol em um sentido dialógico, tentando, digamos assim, espelhar-se nele para expor as motivações e potencialidades da filosofia enquanto tal e da sua própria. (TIBURI, 2014, p. 36)

que ele quis fazer, como artista, a meu ver, foi tornar-se filósofo. (TIBURI, 2014, p. 40)

É interessante observarmos como tanto Warhol quanto Danto, a partir das instituições artísticas e filosóficas, desafiaram a instituição acadêmica, que historicamente foi colocada como berço para ambas categorias. Ambos apaixonados pela profundidade presente nas superfícies, pelo extraordinário presente no ordinário, pela filosofia e pela artisticidade presentes no cotidiano e assim no viver, como bem pontua Tiburi (2014, p. 42-43) “Danto percebeu bem cedo que essa era a questão de Warhol, a relação entre as coisas bobas da vida e as coisas não bobas da vida que queremos representar por meio das chamadas ‘obras de arte’”.

Utilizando *A filosofia de Andy Warhol, de A a B e de volta a A* (2008), de Andy Warhol, Marcia Tiburi cita o subtítulo do texto de introdução da obra onde o próprio Andy Warhol sugere: “Como Andy assume seu Warhol”. A autora então segue propondo, a partir desta frase, pensarmos “Como Arthur assume seu Danto”. Me reconhecendo nesta narrativa em que ao longo deste trabalho reitero, não apenas mas também, a obra de Andy Warhol, pensando aqui todos os seus produtos artísticos, o que inclui a sua própria filosofia de vida, me coloco a pensar sobre o modo como “Armando assume a sua AZVDO”. Este é na verdade o centro deste trabalho autoetnográfico, onde, enquanto me debruçava sobre mim mesma, a partir do envolvimento com esta pesquisa, conscientemente me percebi dentro de um processo de TRANSfiguração do que eu era antes, do que eu fui durante, e do que tenho sido atualmente, às vésperas da defesa desta dissertação. Muita coisa mudou e, para o futuro, com certeza ainda haverá de mudar.

Da minha formação, assim como Warhol⁴⁹⁸, a mídia, e em especial a televisão, sempre teve um papel fundamental, uma vez que, enquanto filho único por muito tempo, pouco tive com quem brincar na infância sendo a TV a minha maior companheira. Talvez a partir dela alimentei, desde criança, o sonho de ser uma pessoa famosa, ator, cantor, apresentador de programa... Me recordo das diversas entrevistas que ensaiava nessa fase da vida.

Tendo a minha mãe como a minha primeira diva, musa inspiradora, loira, jovem, ousada, ligada à moda... Terminei por buscar na mídia figuras que representassem imagens próximas a esta. Como analisado no segundo capítulo dessa dissertação, os anos 2000 foram efervescentes no sentido da imagem das mulheres loiras na mídia, e talvez também como

⁴⁹⁸ “A América de Warhol é aquela que ele via pela TV desde sua infância, repleta de celebridades e sonhos sugeridos por aquela caixa quadrada fabricante de sonhos dourados. Sua América é a estadunidense apenas, aquela que ele passou a conhecer presencialmente quando mudou-se para Nova Iorque. Sua América é a do sonho americano” (BARROS, 2018, p. 110).

sintoma deste fenômeno minha mãe já vivesse dependente das constantes descolorações de cabelo. Para além da questão do padrão loiro, é interessante observar a grande profusão de narrativas envoltas no arquétipo das “patricinhas”, que no próprio termo já me sugeria uma relação direta com a figura feminina da qual eu mais me espelhava naquele momento: a da minha mãe, Patrícia Azevedo.

Estudiosa desde sempre, fui uma criança viada, tímida e reprimida. Como dito no primeiro capítulo deste trabalho, apenas quando em contato com o teatro, através de uma companhia de uma biblioteca pública, a Cia de Teatro BIML, consegui perceber que não existia problema em assumir identidades diferentes das que compulsoriamente me obrigavam a seguir. Desde então fui um homem bissexual, um homem *gay*... Até florescer enquanto bicha quando vinculada à Oi Kabum! Escola de Arte e Tecnologia de Salvador⁴⁹⁹, onde, estudando audiovisual, tive também a oportunidade de embarcar num processo contínuo e consciente de auto reflexão. Numa das atividades de auto retrato da Oi Kabum, aliás, fiz a colagem *O Muro dos Meus Sonhos*, que ilustra este trabalho na seção Texto Colagem. Produzida em 2015, nela podemos ver diversos signos que apenas mais tarde, a partir da minha própria experiência, seriam melhor compreendidos, como o caráter central que Marilyn Monroe ocupa na obra. Ainda hoje fico impressionada pelo modo como já me descrevia naquele momento, assim como eu previa diversos aspectos que só a partir desta pesquisa estão ficando mais lúcidos a meu respeito. “Está tudo na superfície!”, já dizia Warhol que na sua filosofia nos conta que “eu sou tudo o que meu álbum de recortes diz que eu sou” (2008, p.23). A imagem da capa desta dissertação, onde, numa fotografia⁵⁰⁰ tirada em 2018, sobreponho a imagem de Marilyn sobre o meu rosto, também é significativa neste sentido.

Aprovada no programa onde desenvolveria esta pesquisa, como dito no segundo capítulo, eu já tinha em meu anteprojeto explicitada a pretensão em encarnar uma persona *drag* que dialogasse com todo o fenômeno que eu estava me dispondo a me debruçar sobre. E então a figura que inicialmente nem mesmo teria um nome, ao longo do processo chegou a tomar o protagonismo da minha existência de tal modo, que, no texto apresentado à banca da minha qualificação, eu defendia a possibilidade de algum dia assumir ela enquanto uma identidade não artística, mas real.

⁴⁹⁹ Extinto entre os anos de 2015 e 2016, o programa da Oi Futuro, gerido pela CIPÓ, era um espaço de concepção e experimentação metodológica que promovia a formação de adolescentes e jovens nas áreas de artes, tecnologias da comunicação e ação comunitária. Com sedes em outras três capitais brasileiras, além de Salvador, a Oi Kabum! Escola de Arte e Tecnologia foi um importante espaço para a formação de diversos jovens de realidades periféricas, sendo ainda hoje referência por seu modelo de atuação.

⁵⁰⁰ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/Bn19V3vF62X/>>. Acesso em 09 de março de 2022.

Em busca da representação das figuras femininas que, principalmente através da mídia, me atravessaram, pude viver o meu sonho de criança não apenas brincando, mas corporificando a minha própria boneca. A minha própria diva *pop*, porque acabei por me tornar, também, o seu maior fã neste sentido.

FIGURA 53 — A maior das Azvders desfilando na ocasião da primeira *ballroom* ocorrida em Salvador, em 2019.

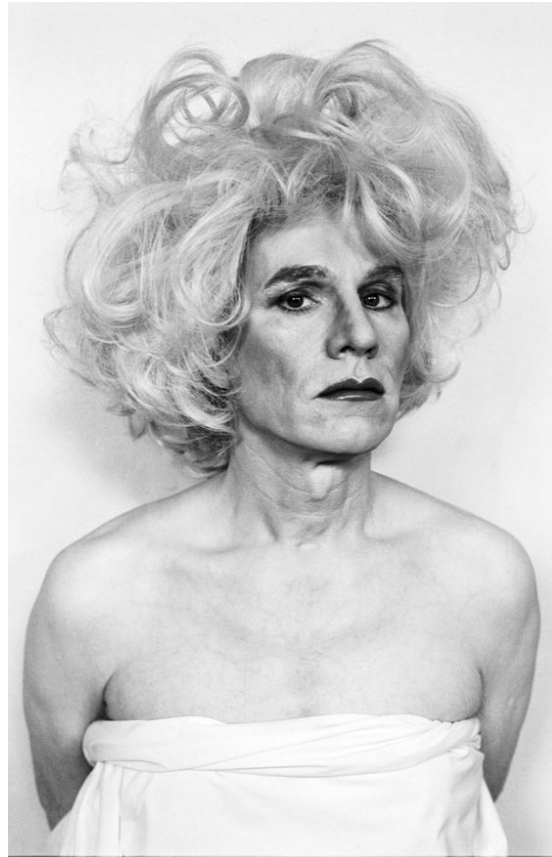


Fonte: Instagram⁵⁰¹

Warhol era esta figura fanática que produzia e fotografava as suas glamourosas divas. Em dado contexto chegou até mesmo a corporificar suas respectivas imagens, fazendo releituras aos seus respeitos sob as lentes do fotógrafo Christopher Makos. À respeito deste ensaio, segundo Barros (2018, p. 177), “são mais de 400 páginas de fotos de Warhol encarnando personagens femininas, lançando olhares ora duros e enigmáticos ora sedutores e oblíquos, não que essas categorias se neguem. Tudo é dúbio e plural em se tratando de Warhol”.

⁵⁰¹ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/B2t-WhTAF6z/>>. Acesso em 09 de março de 2022.

FIGURA 54 — Lady Warhol por Christopher Makos.



Fonte: Pinterest⁵⁰²

Não ignorando essa experiência pontual de Warhol, mas focando no fato de que na maioria das vezes ele esteve a encarnar a figura do produtor de tais figuras femininas representativas de poder, caminhei no limiar entre o produtor e a própria diva assumindo ambas posições: ora com Armando, ora como AZVDO. Neste sentido, diferente de muitas *drag queens* que têm suas identidades sociais mescladas às identidades artísticas, busquei a todo custo separar o Armando, fã e produtor, da AZVDO, diva *pop drag queen*. Essa separação nem sempre foi tão bem sucedida, como quando me relacionei afetivamente com outra bicha e na minha cabeça ficou muito confuso se esta namorava o Armando ou a AZVDO.

O fato é que, enquanto AZVDO, eu tive a oportunidade de ser tudo o que sempre quis. Tive a oportunidade de tornar real o imaginário que me alimentava desde sempre. Para além disso, montada, eu tinha olhares, elogios, aplausos e toda a atenção que eu sempre sonhei que um dia teria. Desmontada o meu brilho se esvaía e de estrela eu me tornava uma “pessoa comum”. AZVDO ia embora, levava o seu brilho e toda a minha autoestima. Virei uma

⁵⁰² Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/205758276701287576/>>. Acesso em 27 de fevereiro de 2022.

daquelas artistas que “acabam se tornando reféns de suas personagens, pois enquanto estão encarnados em suas personagens são reconhecidos e reverenciados, fato que não acontece de maneira habitual quando estão sendo eles mesmos” (MENESES, 2011, p. 8).

Naquele momento eu acreditava que as pessoas que se aproximavam de mim estavam mais interessadas na AZVDO, a *drag queen*, do que em mim mesma. Hoje compreendo que talvez este pensamento fosse um sintoma do modo como me projetei completamente no sonho, na realidade da loira novaiorquina, amando muito mais a AZVDO do que o Armando, a bicha periférica soteropolitana. Este processo pode ser muito bem figurado na passagem em que, analisando o filme *Paris is Burning*, bell hooks nos conta que:

Falando sobre a importância das drag queens em uma entrevista na *Afterimage*, Marlon Riggs dá a entender que a queen personifica o desejo que todos tem por amor e reconhecimento. Vendo nas drag queens “um desejo, uma necessidade muito visceral de ser amada, assim como uma sensação de solidão abjeta de uma vida em que ninguém ama você”, Riggs sustenta que “essa imagem é real para qualquer um que esteve no fundo do poço como elas estiveram, rejeitadas por todos e amadas por ninguém”. Carey destaca que uma pessoa só aprende a amar a si mesma quando rompe com a ilusão e encara a realidade, sem escapar recorrendo à fantasia. Enfatizando que o ponto não é desistir da fantasia, mas reconhecer suas limitações, ela reconhece que é necessário distinguir o lugar da fantasia num jogo ritualizado do uso da fantasia como forma de escapar. Diferente de Pepper Labeija, que constrói um mundo mítico para habitar, criando sua realidade particular, Corey encoraja o uso criativo da imaginação para aprimorar a capacidade de viver mais intensamente em um mundo para além da fantasia. (HOOKS, 2019, p. 277-278)

...E foi a partir desta narrativa que, durante a quarentena, por conta da pandemia de COVID-19, me afastei da minha atuação enquanto *drag queen* e, ainda morando sozinha, estive em maior contato comigo mesma, com o meu próprio espelho, me reconhecendo e me reconectando com a minha realidade mais palpável. Deste contexto, alguns pontos merecem destaque: as conversas que tive com as sujeitas, sujeites e sujeitos que colaboraram para o tópico *Troca-troca Identitário: Sujeitas, Sujeites e Sujeitos Sociais*, que muito contribuíram para o meu processo de empoderamento enquanto sujeita trans não binária; O resgate da minha auto estima, autoconhecimento e reconexão com as minhas origens através do crescimento do meu cabelo; O entendimento da perspectiva de uma arte cotidiana, onde o palco se tornava a própria rua e o público as pessoas por quem eu transitava.

Inicialmente tratando do processo de transição de gênero, confesso que esta já se mostrava em curso há algum tempo, embora, como dito no primeiro capítulo deste trabalho, por um longo período defendi uma utópica perspectiva pós identitária. A partir de um maior debruçamento sobre os estudos *queer*, assim como a partir dos diálogos surgidos para a realização do tópico *Troca-troca Identitário: Sujeitas, Sujeites e Sujeitos Sociais*, pude compreender a importância de bem demarcar uma posição socio-política de existência

identitária, para além de compreender que, para me assumir socialmente nesta condição de não binariedade não necessariamente eu precisaria corresponder a nenhuma suposta normativa que poderia existir no imaginário social em torno desta categoria de gênero, que por si só se mostra múltipla em suas possibilidades. Considero importante, também, pontuar, que ainda antes do desenvolvimento de tais consciências, o próprio fazer *drag* já me oferecia alguns subsídios para questionar-me. Vivendo de maneira dúbia, ora enquanto Armando, uma figura à sua maneira masculina, ora enquanto AZVDO, uma figura “genuinamente” feminina, pude experienciar o meu corpo com bastante liberdade, de modo que como bem pontua Cleber Meneses:

Mesmo a gente ouvindo nos discursos de muitos destes atores que a sua personagem é apenas um trabalho e que fora do palco eles são outras pessoas, não é isso que a gente ver no convívio com eles. A persona do palco e a persona da vida real começam a se confundir, ou melhor, a se fundir. Podemos considerar nesse caso seres em gênero transitório?. (MENESES, 2011, p. 5)

Ainda segundo o autor:

Nas redes sociais, nos círculos de amigos, nos bares e nas boates onde se apresentam, mesmo estando fora dos palcos e em sua forma natural, estes atores continuam sendo chamados pelos nomes de suas personagens, usando vocábulos criados em seus espetáculos como jargões, deixando escapar aqui e ali trejeitos, olhares e performances comuns a performatividade feminina, que são evidenciadas em suas personagens, mas que ainda persistem em seu cotidiano. A criação toma conta do criador, tornando-se mais importante que seu próprio eu, pois ocorre uma dedicação tão grande a este trabalho, que unhas são mantidas grandes e às vezes até pintadas com esmaltes coloridos, algumas colocam megahair para não ter que usar perucas, sobrancelhas são depiladas e arqueadas, corpo depilado e em sua maioria quando pensam em comprar algo novo, em primeiro lugar vem as roupas de show, os acessórios femininos, maquiagem, perucas e saltos, para depois pensar em comprar algo para si. (MENESES, 2011, p. 4)

Neste sentido, o fato de AZVDO tomar toda a autoestima de Armando, entre muitas outras coisas, se referia também à falta que a barba e as sobrancelhas faziam no meu rosto quando desmontada⁵⁰³. Compreendendo que para assumir uma identidade não necessariamente precisaria abrir mão da outra, e que a não binariedade é soma ao invés de divisão, finalmente tornei-me Armando AZVDO (ou AZVDO Armando), uma sujeita completa.

⁵⁰³ Eu sempre tive consciência da possibilidade de realizar uma montagem *drag* sem necessariamente abrir mão dos meus pelos faciais. Aliás, assumindo um discurso de monxtruosidade, nunca tive a experiência de aquendar-me (prática comum entre *drag queens* e algumas pessoas trans que, tendo pênis, os escondem para que não causem volume nas roupas). Mas realmente, olhando para a figura que eu havia idealizado, não conseguia a imaginar portando uma barba. Nesse sentido, confesso que a desconstrução da figura que eu desejava parodiar ocorreu até certos limites.

FIGURA 55 — Posando num *pink* banheiro

Fonte: Instagram⁵⁰⁴

No sentido do efeito que me foi causado a partir do crescimento do meu cabelo, crespo, em um primeiro momento reflito sobre o meu processo de autoconsciência político-racial, compreendendo que minha vivência parda⁵⁰⁵, negra porém mestiça⁵⁰⁶, muito foi influenciada por este momento em que ao menos um traço de negritude me surgiu como

⁵⁰⁴ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CZCUSGsrJHX/>>. Acesso em 09 de março de 2022.

⁵⁰⁵ “Nem preto, nem branco, de cor duvidosa: esse é um dos sentidos atribuídos ao pardo. Já para o verbete mulato, Bernardo Bacellar afirma apenas: “de cor enegrecida” (1783, p. 447). Em 1832, Luiz Maria da Silva Pinto relaciona mulato com pardo. Assim, os “verbetes” apresentados pelos dicionários mostram que os termos pardo e mulato possuem sentidos similares e que ambos se referem ao meio termo, a uma cor mista entre o preto e o branco. [...] O pardo marca a passagem de um oposto ao outro e ao mesmo tempo borra qualquer noção de fronteira. Para fins estatísticos, o pardo é uma cor que resulta do cruzamento entre as raças/etnias brancas e negras: é o símbolo da mestiçagem” (WESCHENFELDER; SILVA, 2018, 310-311).

⁵⁰⁶ Do fato de que “dos anos 1980 até hoje, vemos a intensificação desse movimento de desconstrução do mito e o deslocamento da categoria cor/raça parda, que agora em conjunto com os autodeclarados pretos, passa a ser nomeada como população negra” (WESCHENFELDER; SILVA, 2018, 312), embora a ideia de mestiçagem já venha sendo alvo de críticas quando se trata de análises às teorias que defendem uma suposta democracia racial brasileira, sendo o sujeito “pardo” ou “mestiço” compreendidos enquanto negros, ainda me apego ao termo por acreditar que embora negra eu tenho determinadas “vantagens” ou acessos que muitas vezes são negados à pessoas pretas, negras de pele retinta. Nesse sentido, do mesmo modo que em diversos contextos não terei o mesmo tratamento normalmente dado a uma pessoa inquestionavelmente branca, o mesmo ocorre, em dados contextos, em relação ao modo como as pessoas pretas são tratadas na nossa sociedade racista. Sendo assim, reconheço que embora sofra com o racismo estrutural, o mesmo não me afeta do mesmo modo como afeta as pessoas negras retintas. Não seria justo, pois, ao meu ver, me localizar identitariamente no mesmo lugar de tais corpos sem antes reconhecer este ponto que difere nossas experiências em alguma medida.

potência afirmativa, uma vez que sendo uma sujeita racialmente localizada num “entre”, ou “não lugar”, sempre tive o poder de “transitar” entre as categorias de modo que, por muito tempo, me foi mais sugerido e confortável apagar de mim qualquer signo de negritude assim como não me posicionar politicamente de maneira tão ativa em torno das questões desta identidade racial. Por muito tempo me entendi enquanto branca, e, mesmo quando compreendi que não era, tentei, literalmente, me mascarar e utilizar uma peruca loira na cabeça, enquanto AZVDO, ainda que com a justificativa de que estaria a parodiar a branquitude. No fundo, isso era tudo o que eu queria ser. O crescimento do meu cabelo e o meu empenho em entender como cuidá-lo, acionou em mim a potência desta minha identidade latina, brasileira, baiana, soteropolitana, negra e periférica, me fazendo olhar para as identidades que eu representava enquanto *drag* cada vez mais com distanciamento, ainda que afetada pelo arquétipo diva que aqui neste trabalho tem um caráter central como ingrediente importante na construção da minha identidade.

“O que cantoras sentem quando deixam seus cabelos esvoaçantes?”, “O cabelo esvoaçante seria para o cabelo aquilo que o grito é para a voz?”, “O que a plateia imagina que elas estão experienciando?”, “Qual a pragmática do ‘carão’ da diva pop?”, essas são algumas das questões levantadas por Thiago Soares no texto em que reflete *Do que Falamos quando Falamos dos Cabelos das Divas Pop* (2018). Segundo o autor (2018, p. 10), “Numa observação da cultura *pop* de forma mais ampla, o cabelo é o sintoma de afirmação e transformação das artistas, de instaurar novas fases, novos momentos, de definição em torno do belo e do estranho”. O meu cabelo crespo, agora natural, estaria então a anunciar uma nova era da diva *pop* que encontrei em mim? Para além das questões raciais pontuadas no parágrafo anterior, o fato é que enquanto antes eu só acessava de maneira pontual, através do uso de perucas quando montada, o devir diva, através do cabelo, atualmente me acompanha desde a hora que acordo e solto os meus cachos, estando cotidianamente colado à minha identidade, esvoaçante, poderoso e livre como na breve análise que Soares faz da música *Hair* (2011) de Lady Gaga:

Diante da minha vivência como observador e fã de divas pop, percebo um agenciamento da materialidade do cabelo nas lógicas expressivas das cantoras. Estes questionamentos surgiram como partitura de minha pesquisa a partir da faixa “Hair”, da cantora Lady Gaga, que reivindica liberdade e expressividade de sua vida diante da forma com que lida com seu cabelo: “Eu só quero ser eu mesma e me amar por quem eu sou/ Só quero ser eu mesma e por isso saiba: ‘eu sou meu cabelo’”. (“I just wanna be myself/ And I want you to love me for who I am/ I just wanna be myself/ And I want you to know, I am my hair”). Ao deslocar sua existência para o cabelo, Gaga nos chama atenção para uma corporalidade que, a princípio, pode ser vista como apenas ligada a fatores de embelezamento e futilidade. Na sua narrativa, entretanto, o cabelo assume uma centralidade em torno de questões como identidade (“E de manhã eu estou em falta com a minha identidade” - “And in the morning/ I’m

short of my identity”), liberdade (“livre como meu cabelo” - “free as my hair”) e micropolítica familiar (“Sempre que estou vestida legal/ Meus pais brigam/ E se eu tô arrasando/ Mamãe vai cortar meu cabelo à noite” - “Whenever I'm dressed cool/ My parents put up a fight/ And if I'm hot shot/ Mom will cut my hair at night”). (SOARES, 2018, p. 11-12)

Através do reconhecimento do meu cabelo e estando mais livre para acessar alguns aspectos de uma feminilidade em minha expressão de gênero, inclusive com aprovação da minha família com quem voltei a morar no meio deste processo⁵⁰⁷, atingi a minha autoestima como nunca antes, passando a pensar o cotidiano como o espaço da minha performance que é social, artística e cotidiana.

Compreendendo que embora o imaginário em torno das divas muitas vezes esteja relacionado à ideia de fama, requinte, e *glamour*, iniciei um processo particular em que, diariamente, mostro para o mundo a diva que eu sou, ainda que sem grandes produções como maquiagem e figurinos extravagantes, sendo real, com o meu cabelo real, levei a sério a passagem em que Soares (2018, p. 5) pontua que “é preciso pensar que o habitar a diva significa, sobretudo, experienciá-la”. A rua tornou-se então o meu palco, a minha passarela, e as pessoas por quem transito o meu público. Tenho fãs e *haters*, ambos fazem parte da cena e a troca interativa é recíproca⁵⁰⁸. Sou também público de todos.

Levando a sério o verso em que Lady Gaga, em *Born This Way*, canta “*Don't be a Drag, Just Be a Queen*”, se tornou satisfatório para mim atravessar os caminhos e perceber a interação que promovo com as pessoas, desde as trocas de olhares, os sorrisos, aos elogios, passando pelas piadas e até mesmo pelos comentários maldosos. Esses elementos, em minha realidade, terminam por substituir os aplausos fervorosos, as exclamações efusivas e os avalanches de buquês que Thiago Soares diz ser parte do modo como o público se relaciona com uma diva. No meu caso, ainda que em muitas situações perceba o meu corpo vulnerável em meio à determinadas investidas ofensivas nas ruas, enquanto bicha afeminada e pintosa, me sinto viva e cumprindo a minha função que é a de atravessar as pessoas me fazendo percebida e mostrando que apesar de tudo, eu existo, que sou bonita e que terão de me

⁵⁰⁷ Após ter vivido a experiência de morar distante do meu núcleo familiar por mais de cinco anos, em 2020 retornei para esse contexto após minha mãe receber diagnóstico de uma doença autoimune. Retornando ao convívio com minha mãe, minha irmã e minha avó, pude olhar para três gerações distintas de mulheres. Nesse processo consegui desenvolver uma maior intimidade com ambas, em relação às minhas identidades atuais, de modo a estar muito mais confortável em ser quem tenho sido atualmente diante de cada uma delas.

⁵⁰⁸ “Mais importante, talvez, é o fato de que no palco um ator se apresenta sob a máscara de um personagem para personagens projetados por outros atores. A platéia constitui um terceiro elemento de correlação, elemento que é essencial, e que entretanto, se a representação fosse real não estaria lá. Na vida real, os três elementos ficam reduzidos a dois: o papel que um indivíduo desempenha é talhado de acordo com os papéis desempenhados pelos outros presentes e ainda esses outros também constituem a platéia” (GOFFMAN, 2002, p. 9).

engolir⁵⁰⁹. Dessa forma, causar nas ruas terminou por ser um fetiche meu, como Warhol que “tinha prazer em chocar as pessoas, ele se divertia com isso, ao quebrar paradigmas, e não tinha a menor intenção de mudar” (BARROS, 2018, p. 143). A respeito desta perspectiva em torno das performances sociais cotidianas, ainda Soares nos aciona o conceito de “corpo *camp*”, onde:

diz respeito à maneira de pensar que estamos diante de uma performance centrada deliberadamente na ideia de artifício, com metáfora decadentista e ethos neobarroco. Um tipo de disposição corpórea que reconhece o mundo como teatro, o cotidiano como palco e, portanto, se vê diante de implicações políticas e estéticas capazes de abrir novos flancos sobre o agir no mundo que questiona disposições de gêneros. O corpo *camp* é a materialização em gestos, olhares, viradas de rostos, cabelos, soerguimento de pernas, de uma conduta que transita, cambaleante, entre os gêneros, deixando um rastro queer, incerto, em que se questiona valores, valências, propósitos destas encenações. O corpo *camp* é, antes, uma urgência indizível, da ordem de um fazer que parece não levar em consideração as implicações do ato – daí sua violência de ordem moral – acionando uma ética que é acintosamente estética, fluida, desordenada. As reencenações do corpo *camp*, carregadas de ironia, desdém, espelhos midiáticos, são lugares de tentativa de estabilidade desta natureza inacabada em processo (SOARES, 2018, p. 10)

FIGURA 56 — Dando close na rua.



Fonte: Instagram⁵¹⁰

⁵⁰⁹ Como veremos mais adiante, “caminhar nas ruas, exercer essa pequena liberdade, representa um desafio a um determinado regime, uma ruptura performativa menor representada por um tipo de gesto que é ao mesmo tempo um movimento naquele sentido duplo, corporal e político” (BUTLER, 2018, p. 155).

⁵¹⁰ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CVdxYKtF_EG/>. Acesso em 09 de março de 2022.

Nas palavras de Denilson Lopes, que defende ser o *camp* “fundamentalmente gay⁵¹¹”, mais uma vez considerando uma teoria que trata de uma suposta identidade *gay*, e/ou homossexual, para falar da minha experiência bicha:

Enquanto comportamento, o *camp* pode ser comparado à fecheção, à atitude exagerada de certos homossexuais, ou simplesmente à afetação. Já enquanto questão estética, o *camp* estaria mais na esfera do brega assumido, sem culpas, tão presente nos exageros de muitos dos ícones da MPB, especialmente o culto a certas cantoras e seus fãs. Mas hoje em dia, “a chave para definir o *camp* está em reconciliar sua essencial marginalidade com sua evidente ubiqüidade, mantendo sua diversidade, embora fazendo sentido disso tudo” (BOOTH, M.: 1983, 11). O *camp* se caracteriza por uma predileção pelo artificial e pelo exagero, por um tipo de esteticismo, uma forma de ver o mundo como um fenômeno estético (SONTAG, S.: 1987,318/20). A estetização da vida cotidiana implica uma revitalização lúdica da comunicação, da representação, artifício de sedução e liberação de uma identidade individual única. A aparência do vestuário faz do próprio corpo algo indeterminado, indefinido, fluido. A valorização da afetação, da aparência não é a simples reedição de um dandismo esteticista e paródico na sociedade de massas, mas um aspecto da formação de uma sociabilidade sustentada por códigos específicos de uma ética do estético em contraponto a uma moral universal (ver MAFFESOLI, M.: 1989, I). A vida só tem um sentido quando desejamos fortalecer no coração de outrem a imagem do que nos parece belo (CARDOSO, L.: 1963, 424). (LOPES, 2019, p. 67)

Constituindo um conjunto de imagens e atitudes, segundo Lopes (2019, p. 70), o *camp* “redimensiona o espaço público através do ludismo das massas, do gosto pela fantasia no cotidiano e da valorização da beleza”. Aqui a sedução é enfatizada como uma forma possível de valorização do espaço público (da minha experiência, a minha imagem) e de sua relação com o privado (também da minha experiência, o meu corpo). E é dessa forma que, por uma política *queer*, apropriando-me do estereótipo da “bicha louca”, dessa vez por uma posição auto afirmativa, com o meu corpo *camp* tenho buscado no deboche e no humor “desviar” das opressões que me são direcionadas, validando a minha existência que habita não apenas este mundo em que vivemos mas principalmente o simulacro que me mantém feliz, viva e pulsante. A minha imagem é o portal de acesso a este meu mundo particular. Mais uma vez, como já dizia Warhol: “Tudo está na superfície!”. Falando em Warhol, aliás, vale lembrar o modo como o *camp* está ligado ao *pop*, onde “a partir dos anos 70, o *camp* passa a ser central na arte *pop* e na música *pop* — do glam *rock* ao *new romantics*, da disco a *house* (CURRID, B.: 1995, 165/196) —, bem como relevante para a determinação de uma narrativa de pós-vanguarda” (LOPES, 2019, p. 67-68).

⁵¹¹ Embora tenha essa defesa em seu texto, originalmente publicado em 2002, Lopes recorre à uma análise sobre experiências de travestilidade para tratar do assunto. Neste sentido pode ser problematizado o modo como, em algumas passagens, o autor trata do tema, de modo a pecar insistentemente em tratar as travestis em pronomes masculinos, entre outras questões. Apesar disso, o texto ainda se mostra relevante no que tange à reflexão acerca da valorização do artifício enquanto categoria central de um corpo e uma vivência que se constrói criativamente, para além das expectativas normativas. Um corpo espetacular. Arte fina.

Ainda sobre o poder de afetação das afetadas⁵¹², considero pertinente resgatar o conceito de perfechatividade de gênero, proposto por Leandro Colling, Murilo Souza Arruda e Murillo Nascimento Nonato (2019). No texto em que refletem acerca das experiências de sujeitas em que as ideias de performance (voluntária) e performatividade (involuntária) são borradas, os autores observam como muitas *gays* afeminadas e/ou bichas fechativas, desafiando até mesmo o binarismo colocado nesta relação performance-performatividade, transitam entre o intencional e a citacionalidade espontânea, própria da repetição colocada no âmbito da performatividade de gênero, ora exagerando, conscientemente, em maior ou menor medida em seus trejeitos e rebolados, ora contendo-se e enrijecendo seus respectivos corpos, quando em alguma situação em que consideram necessárias⁵¹³:

Nos elementos da tese de Arruda e da dissertação de Nonato, se forem lidos com cuidado, veremos que os *gays* afeminados e fechativos nos ensinam muito mais do que a oposição entre performance e performatividade. Essas *gays* (assim no feminino, como muitas delas se auto-identificam) também borram a fronteira entre performatividade e performance de gênero, fronteira essa que, paradoxalmente, como vimos, foi pensada por Butler de forma rígida, talvez pela necessidade de responder aos seus críticos. O que os campos de Arruda (2017) e de Nonato (2017) deixam evidente é que a fechação e/ou a performance afeminada é realizada com muito mais intensidade em determinados contextos e locais e a depender da situação e dos interesses envolvidos. No entanto, mesmo que queiram, as fechativas e/ou as afeminadas, quando diminuem a intensidade de suas fechações e o seu afeminamento, também operam pela lógica da performance pontual, em especial quando estão em situações de risco ou ocasiões em que sabem que podem ser rechaçadas. (COLLING et. all, 2019, p. 23)

Reconhecendo, desta maneira, que neste campo, as fronteiras não tem sido muito bem delimitadas, devemos nos atentar ainda ao fato de que, “por mais que o *gay* fechativo endureça voluntariamente em determinados momentos, traços ligados à fechação que nutrem suas expressões corporais como resultado de repetições performativas nunca desaparecem por completo” (COLLING et. all, 2019, p. 25-26), e vice versa.

A respeito dessa dimensão perfechativa que, segundo os autores, ao invés de justapor os termos “performance” e “performatividade” injeta a noção de “fechação” no núcleo da performatividade, ao meu ver se faz ainda mais evidente na passagem em que os tratam do modo como “em diversos momentos do campo, as personagens demonstram ou narram o receio de caminhar por entre os demais transeuntes sem que seu corpo/gênero fechativo não seja percebido como tal” (COLLING et. all, 2019, p. 26). Ainda sobre o uso do termo, os autores pontuam que:

⁵¹² "A condição de ser afetado, é também o lugar onde algo estranho pode acontecer, onde a norma é rechaçada ou revisada, ou onde começam novas formulações de gênero” (COLLING et. all, 2019, p. 16).

⁵¹³ “O corpo nas ruas persiste, mas também busca encontrar as condições de sua própria preservação. Invariavelmente, essas condições são sociais e exigem uma reorganização radical da vida social para aqueles que experimentam sua existência em jogo” (BUTLER, 2018, p. 107).

a perfechatividade pretende superar os limites conceituais de uma terminologia que não auxilia a compreender a experiência das bichas afeminadas e fechativas que, como vimos, em situações limites, apropriam-se voluntariamente de seus movimentos corporais, acentuando ou diluindo expressividades anexadas pelo transcurso temporal e espacial de repetições performativas de gênero. Talvez essa seja a razão principal de propormos a noção de perfechatividade e não somente fechação. A fechação pura e simples remete a uma ação voluntária momentânea, que tem o intuito de “causar”, de “lacrar”, de exagerar. Já a performatividade de gênero, como vimos, tem como princípio a repetição, ou melhor, a persistência de uma repetição que, ao final, se naturaliza nos corpos. A perfechatividade quer olhar para o que fica entre esses dois extremos: a fechação que existe na performatividade e a performatividade que existe na fechação. (COLLING et. all, 2019, p. 30-31)

Erving Goffman é um autor que muito pode colaborar neste espaço de discussão acerca das questões que envolvem *A Representação do Eu na Vida Cotidiana* (2002). A partir de uma metáfora teatral, entendendo “representação” como “toda atividade de um indivíduo que se passa num período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre estes alguma influência” (2002, p. 29), o autor utiliza o conceito de “fachada social” para tratar do “equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua representação” (2002, p. 29). Por essa perspectiva, a fachada social seria composta pelos equipamentos expressivos cênicos (que se referem a todos os elementos que constituem o pano de fundo e dão suporte “as cenas”), e pelos equipamentos expressivos próprios do ator (a fachada pessoal⁵¹⁴, composta por características relacionadas ao gênero, ao vestuário, idade, identidade racial, expressões faciais, comportamento...). O autor ainda pontua que, embora normalmente tenhamos expectativas quanto às compatibilidades entre os elementos da fachada pessoal, divididos em aparência e maneira, e também da relação destes elementos com o cenário, essas relações nem sempre serão possíveis de maneiras tão previsíveis e/ou coerentes a partir das expectativas criadas. Além disso, assim como os cenários das relações sociais podem ser modificados, tanto quanto modificar as relações, é interessante observar que, no sentido da aparência e da maneira, essa mesma variação pode ocorrer dependendo de cada situação, embora neste ponto alguns elementos se mostrem relativamente fixos, como por exemplo algumas características raciais dos indivíduos.

⁵¹⁴ O autor divide os estímulos que formam a fachada pessoal em “aparência” e “maneira”. A respeito dos dois termos, o mesmo nos explica que “pode-se chamar de ‘aparência’ aqueles estímulos que funcionam no momento para nos revelar o status social do ator. Tais estímulos nos informam também sobre o estado ritual temporário do indivíduo, isto é, se ele está empenhado numa atividade social formal, trabalho ou recreação informal, se está realizando, ou não, uma nova fase no ciclo das estações ou no seu ciclo de vida. Chamaremos de ‘maneira’ os estímulos que funcionam no momento para nos informar sobre o papel de interação que o ator espera desempenhar na situação que se aproxima. Assim, uma maneira arrogante, agressiva pode dar a impressão de que o ator espera ser a pessoa que iniciará a interação verbal e dirigirá o curso a dela. Uma maneira humilde escusatória pode dar a impressão de que o ator espera seguir o comando de outros, ou pelo menos que pode ser levado a proceder assim”. (GOFFMAN, 2002, p. 31)

De modo geral, o trabalho de Goffman nos faz refletir que a partir do espaço/tempo e dos demais atores sociais, fazemos representações de nós mesmos, de modo a descortinar o “eu” no limiar entre o “ator” e a “personagem” inseridos neste jogo. Em Goffman (2002, p. 231), “a personalidade encenada foi considerada como uma espécie de imagem, geralmente digna de crédito, que o indivíduo no palco e como personagem efetivamente tenta induzir os outros a terem a seu respeito”. As visões construídas a partir de cenas pontuais, porém, observando apenas a persona⁵¹⁵ apresentada no ato, não devem resumir uma “essência” para os sujeitos, considerando que uma cena, ou mesmo um conjunto delas, não devem ser capazes de revelar com uma totalidade fixa a personalidade de uma pessoa, uma vez que assim como por trás da personagem existe um ator, este certamente não atuará em apenas um papel.

Agora analisada por um ponto de vista da psicologia, a personalidade é também estudada por C.G. Jung, especialmente na obra em que reflete sobre o seu desenvolvimento. Conceituando o termo, o autor pontua que,

Personalidade é a realização máxima da índole inata e específica de um ser vivo em particular. Personalidade é a obra a que se chega pela máxima coragem de viver, pela afirmação absoluta do ser individual, e pela adaptação, a mais perfeita possível, a tudo que existe de universal, e tudo isso aliado à máxima liberdade de decisão própria. (JUNG, 2006, p. 152)

Considerando os expressos desejos de desenvolvimento da personalidade enquanto uma “totalidade humana”, Jung nos alerta sobre este ser um ideal inatingível. Apesar disso, defendendo que “ideais são apenas os indicadores do caminho e não as metas visadas” (2006, p. 152), o autor pontua que “a personalidade jamais poderá desenvolver-se se a pessoa não escolher seu próprio caminho” (2006, p. 154). Sem desconsiderar a importância dessa escolha ser feita de maneira consciente e moral em alguma medida, neste ponto Jung trata do modo como a personalidade tende a ser mais valorizada especialmente quando o indivíduo coloca a sua própria lei acima das convenções, sendo estas “mecanismos sem alma, que nada mais podem abranger do que a rotina da vida” (2006, p. 158). Segundo o mesmo, “a vida criadora fica sempre acima da convenção”.

Dessa forma:

Quanto menor for a personalidade, tanto mais imprecisa e inconsciente se torna a voz, até confundir-se com a sociedade, sem poder distinguir-se dela, privando-se da própria totalidade para diluir-se na totalidade do grupo. A voz interior é substituída pela voz do grupo social e de suas convenções; em lugar da designação aparecem as necessidades da coletividade. (JUNG, 2006, p. 157)

⁵¹⁵ “Exagerando um pouco, poderíamos até dizer que a persona é o que não se é realmente, mas sim aquilo que os outros e a própria pessoa acham que se é. Em todo caso a tentação de ser o que se aparenta é grande, porque a persona freqüentemente recebe seu pagamento à vista” (JUNG, 2000, p. 128).

Tratando dos riscos simultâneos às potências de assumir o protagonismo quanto à sua própria personalidade, o que se figura no seu julgamento frente aos sujeitos que reiteram as convenções, Jung nos sinaliza que os “heróis”, dotados de personalidade e virtuosismo, sempre gozaram de “atributos demoníacos”. Aqui o sujeito estranho ao grupo ou a sociedade, o excêntrico, ao mesmo tempo em que experiencia o vigor de uma vida criativa, torna-se alvo desta mesma sociedade que o demoniza.

Michel Foucault é outro autor que reflete sobre esse processo de heroificação da existência e do presente a partir do conhecimento e poder sobre si como a recusa em obedecer às normas impostas por um poder alheio. Assim como Jung, de acordo com Keitiana de Souza Silva (2011), Foucault defende a autonomia do indivíduo que, em sua teoria, deve sobrepor as esferas de poder exterior a ele. Dessa forma, o autor resgata as noções de ética e moral gregas:

A partir do diálogo com a Antiguidade clássica e tardia, Foucault retoma a possibilidade de atualização da *Estética da Existência*, que, para o autor, é a elaboração da própria vida como uma obra de arte, ou seja, é o sujeito se construindo como *artista de si mesmo*. Essa noção de *Estética da Existência* é retomada pelo autor no recuo teórico à ética grega. Segundo ele, o indivíduo que busca uma postura ética resiste, de forma criativa, às morais determinantes, vivendo uma ética construída a partir da autonomia e da criatividade. Isso constituía o que ele denominava de ética grega. Ética essa que se caracterizava como construção de si mesmo pelo sujeito através de práticas de liberdade. (SILVA, 2011, p. 67)

Propondo que vivamos de forma crítica ao nosso tempo, sendo deuses e heróis de nós mesmos, Foucault, segundo a autora, estaria a propor que, através do cuidado de si e do risco de termos autonomia em nossas narrativas, assumamos a condução a um processo político e social. A vida como o próprio lugar do questionamento que nem sempre será tão bem recebido. Para Keitiana de Souza Silva:

Pensar em ativar estilos de vida que não estejam em conformidade com o que é socialmente exigido, implica algo mais do que resistência, contestação e confronto constantes. Significa demover-se artisticamente dos modos de vida no presente. Para isso é preciso repensar o poder, mas não para atacá-lo ou para levantar contra ele um *front*, e sim para fazer de suas incitações elementos de uma arte, que só é libertadora porque o artista da existência sabe que o que ele representa diante de cada exigência é um papel, mas não a própria vida que o enleva como um *flanneur*, como um esteta de si. Para isso, é preciso ter coragem e saber qual vida vale a pena ser vivida. (SILVA, 2011, P. 68-69).

Considerando a loucura como a fascinação de estar à deriva, além de pensar estilos de vida não normativos enquanto modos de estilização do viver, segundo Keitiana de Souza Silva (2011, p.81), Foucault defende que “de modo geral, muito do que é classificado por essa sociedade excludente como loucura é uma atitude de resistência diante esse poderes que

postulam fabricar sujeitos reprodutores de condutas normatizadas”. Neste ponto a autora propõe pensarmos sobre a Alice de Lewis Carrol como essa sujeita que sonha e que segue seu próprio caminho à procura de um coelho de coletes: “Encontramos em Alice o sujeito diluído, em transformação, como um elogio à loucura, pois o *Pais das Maravilhas* é descrito como um lugar dos loucos” (2011, p. 86). Por essa perspectiva, a estética da existência seria, pois, a invenção de si ou a estilização da vida a partir do uso de tecnologias de construção de modos de viver e da transformação própria que se modifica a partir de sensações estéticas. É sobre se auto elaborar e elaborar a sua vida ao longo da sua existência, conscientes de que nunca teremos um produto artístico acabado uma vez que este estará sempre em constante transformação e processo criativo. A arte é a própria vida e a vida é a própria arte, sem possibilidade de separação uma da outra.

Warhol já dizia que fazer negócio é a melhor das artes. Da minha filosofia tenho entendido que viver é o melhor negócio! Como Alice, tenho tentado desvendar o mundo que existe através do meu espelho. “Quem sou eu?”, penso e danço como Linn da Quebrada. O espelho, assim como a janela, para mim, tem sido os mais belos dos quadros. A rua é a mais completa galeria de arte e tudo o que nela se faz presente são obras primas, inclusive eu mesma e também você que lê este trabalho.

Para além do masculino e do feminino, até aqui já conseguimos visualizar, de maneira muito nítida, o borrão que venho experienciando também no sentido das relações entre fantasia e realidade, arte e vida, performance e performatividade. Jung chega a tratar dos perigos que podem ser gerados a partir da identificação de um sujeito com uma de suas personas. Da minha experiência, reconheço o modo como caminhei por priorizar a persona que nomeei de AZVDO, tendendo a um apagamento gradual das diversas outras máscaras que, enquanto Armando, eu assumia, de filho, irmão à mestrandia e etc. O fato é que, enquanto Armando vivia uma realidade complexa, atravessada por diversos contextos e vivências, AZVDO resumia-se, especialmente, ao arquétipo da diva *pop* internacional que habitava o meu imaginário. Pelo menos desde que passei a me entender enquanto Armando AZVDO, uma figura múltipla em minha unidade, não mais dividida em dualismos, ora Armando ora AZVDO, muita coisa se embaralhou para mim no sentido do entendimento de cada uma delas. Com a morte simbólica da *drag* AZVDO, representada inclusive no seu último videoclipe, a arte foi uma das questões que mais me fez quebrar a cabeça a partir do momento que tornei o meu sonho possível na minha realidade cotidiana: viver o meu devir diva.

Estaria a arte acabada? Este seria o fim? Com o tempo compreendi que era apenas um recomeço. Eu estaria ressignificando o meu conceito de arte passando a entender a minha

própria vida. NASCIA UMA NOVA ESTRELA! Desde então, o meu corpo e a minha narrativa de vida tem sido a minha mais preciosa obra artística. Pensando sobre o renascimento a partir da perspectiva da auto-transformação subjetiva, o ponto em que Jung trata deste aspecto pelo sentido da ampliação me chama atenção:

A personalidade, no início, é raramente aquilo que será mais tarde. Por isso existe pelo menos na primeira metade da vida a possibilidade de ampliação ou modificação da mesma. Ela pode ocorrer por influência exterior e isso através de novos conteúdos vitais que afluem e são assimilados. Neste caminho pode-se fazer a experiência de um acréscimo essencial da personalidade. Por isso é frequente supor que tal ampliação venha exclusivamente de fora e nisto se baseia o preconceito de que nos tornamos uma personalidade na medida em que recolhemos maximamente as experiências. [...] Só nos apropriamos verdadeiramente de tudo o que vem de fora para dentro, como também tudo o que emerge de dentro, se formos capazes de uma amplitude interna correspondente à grandeza do conteúdo que vem de fora ou de dentro. (JUNG, 2000, p. 125-126)

Com a narrativa exposta, não quero dizer que apenas pude experienciar a estética da existência após “matar” AZVDO, a *drag*, ou melhor... De a incorporar à minha subjetividade de maneira mais íntima, sendo hoje Armando AZVDO. Viver como Armando e como AZVDO, assim, como duas personas de histórias distintas, já era parte de um processo de invenção de mim mesma. Este novo momento é a continuação desta narrativa que talvez se finde junto à matéria que ocupo no mundo. Até lá, muitas invenções e reinvenções devem ocorrer. Olhando para trás de maneira retrospectiva, já fui Neto⁵¹⁶, Armando, AZVDO e hoje, Armando AZVDO (AZVDO ou Armando, tanto faz). Assumir AZVDO como parte do que eu realmente tenho sido, não mais uma figura em alguma medida “distante” de mim, se deu até mesmo no modo como os nossos guarda roupas, que eram distintos, terminaram por se fundirem. Atualmente todos os dias saio de casa montada para o *show*. A minha vida é o *show*. Acionando uma sensibilidade diva⁵¹⁷, compreendendo esta como passível de existir e pertencer à qualquer momento do meu cotidiano, tenho vivido como tal: ARRASANDO⁵¹⁸.

⁵¹⁶ Como efeito de o nome, Armando, ter sido me dado em homenagem ao meu avô materno, ao longo dos anos convencionou-se para a minha família me chamar de Neto. Para mim este apelido representa a criança viada, tímida e reprimida que fui durante a minha infância.

⁵¹⁷ “A sensibilidade diva seria, então, caracterizada por momentos projetados de modo que o artista queira arrasar. Quando falo de uma sensibilidade diva, portanto, estou me apoiando principalmente em grandes momentos de artistas em que essa sensibilidade se faz presente como uma aparição performática e efêmera, trazendo em si um momento que se pretende catártico, associado a uma performatividade feminina” (MATEUS, 2020, p. 52).

⁵¹⁸ “Aproprio-me da palavra ‘arraso’ como conceito nativo para pensar nesses momentos que se querem extraordinários. Arraso é uma palavra muito usada nos círculos LGBTQIA+ (me refiro especificamente àqueles que consomem e partilham a cultura pop, sobretudo através das redes sociais digitais) e na cultura queer brasileira como um todo não só para enaltecer artistas considerados muito bons, mas também para classificar qualquer atitude escandalosa o suficiente para causar algum impacto emocional e/ou subjetivo, mesmo que praticada por um anônimo” (MATEUS, 2020, p. 52).

“É menino ou menina?”, essa é uma das frases que, rotineiramente ao escutar nas ruas, me faz perceber que sou não apenas uma diva como sou uma das Divas da Dúvida cantadas por Cláudia Wonder⁵¹⁹. A esse respeito, como sinaliza Judith Butler (2018, p. 38) “a possibilidade de errar o alvo está sempre presente na representação de um gênero; na verdade, o gênero pode ser uma representação na qual errar o alvo seja uma característica definidora”. Tratando da figura marcante e excêntrica de Tikal, uma bicha residente do recôncavo baiano, Baga de Bagaceira Souza Campos (2019, p. 81) nos complementa do ponto em que “os gestos, movimentos, que seu corpo e vestes convocam fazem parte do seu processo enquanto ser e que nos convidam a refletir sobre a transgressão que seu corpo vestido representa na sociedade”. Ainda para a autora:

Tikal luta para combater a discriminação tanto pelos modos como se adorna, mas também pela questão racial, evidenciando, assim, a força política no cotidiano através da exibição de um corpo que vive a beleza de si e não a padronizada pelo olhar alheio. (CAMPOS, 2019, p. 83)

A rua é um lugar de encontros e de potências. Lugar de crescimento, embate e disputas políticas. Nossos corpos, em trânsito, já são maneiras de nos comunicarmos uns com os outros. Os corpos falam politicamente. As reivindicações muitas vezes estão no próprio andar ou expressão facial das sujeitas.

Reconhecendo as diversas violências a que estamos submetidas ao caminhar no espaço público, escrevendo com a aspiração política de que as minorias sexuais e de gênero se tornem mais possíveis e mais suportáveis e para que os corpos sem conformidade de gênero possam respirar e se mover mais livremente nesses locais, Butler, em *Corpos em Aliança e a Política da Ruas* (2018), denuncia o modo como as normas de gênero se relacionam com as maneiras com que podemos aparecer nos espaços públicos e privados sem que estejamos expostas aos mais variados riscos de assédio, patologização e violências. Ninguém deveria viver sob constante ameaça por sua diferença. De maneira, prática contra esses aspectos, temos criado e nos apropriado de diversos tipos de tecnologias: da navalha na boca às armas de choque, dos *sprays* de pimenta às alianças. Mas, apesar dos riscos, o desejo de aparecer, para aqueles apagados ou rebaixados pela norma que se espera que incorporem, é uma batalha corpórea por condição de reconhecimento. Ser notada é existir e ter importância. A insistência em aparecer, dia após dia, quando se é apagado, faz da esfera da aparência e do estranhamento gerado por esta, uma ação política como em Butler:

⁵¹⁹ Abro esta nota para sugerir o documentário *Meu Amigo Cláudia* (2013), de Dácio Pinheiro, como uma importante obra no sentido de registro da história dessa artista performer, cantora e compositora, ícone de uma cena *underground* brasileira de meados da década de 1980.

Por vezes, há atos cotidianos que com frequência estão em jogo quando procuramos entender a política performativa em sua luta a partir da condição precária e contra ela. Como sabemos, nem todo mundo tem garantido o poder de caminhar nas ruas ou de entrar em um bar sem sofrer assédio. [...] quando uma pessoa transgênera caminha nas ruas em Ankara ou entra em um McDonald's em Baltimore, existe uma questão sobre se esse direito pode ser exercido pelo indivíduo sozinho. Se a pessoa for extraordinariamente boa em defesa pessoal, talvez possa, se estiver em um espaço cultural onde isso é aceito, com certeza pode. Mas se e quando de fato se torna possível caminhar desprotegido e ainda assim estar seguro, para que a vida diária se torne possível sem medo da violência, então certamente é porque existem muitos que apoiam esse direito mesmo quando ele é exercido por uma pessoa sozinho. Se o direito é exercido e respeitado, é porque existem muitos lá que também o exercem, haja ou não mais alguém em cena. Cada “eu” traz o “nós” junto quando ele ou ela entra ou sai por essa porta, vendo-se em um ambiente fechado desprotegido ou exposto lá fora nas ruas. Podemos dizer que existe um grupo, se não uma aliança, andando ali também, estejam eles ou não andando à vista. É claro que é uma pessoa singular que caminha, que assume o risco de caminhar ali, mas é também a categoria social que atravessa esse jeito de andar e essa caminhada particular, esse movimento singular no mundo; e se há um ataque, ele visa o indivíduo e a categoria social ao mesmo tempo. [...] Caminhar é dizer que esse é um espaço público onde pessoas transgêneras caminham, que esse é um espaço público onde pessoas com várias formas de se vestir, não importa o gênero que lhe seja atribuído ou a religião que eles professem, estão livres para se mover sem ameaça de violência. (BUTLER, 2018, p. 60-61)

A partir da ideia de que o “eu” traz o “nós”, o risco de uma vida precária deixa de ser individual e se torna coletivo, considerando que na mesma rua onde uma pessoa trans é violentada tantas outras serão. O aparecimento público e o enfrentamento à sociedade seria, então, não apenas por si, mas, por todas⁵²⁰. Desse ponto, sobre o qual podemos pensar a respeito das alianças nas ruas, conseguimos perceber muito bem explicitadas quando duas pessoas trans desconhecidas se cruzam enquanto seus olhares se esbarram fixamente num ato de reconhecimento uma da outra. Não devemos esquecer, porém, “que o termo *queer* não designa identidade, mas aliança, e é um bom termo para ser invocado quando fazemos alianças difíceis e imprevisíveis na luta por justiça social, política e econômica” (BUTLER, 2018, p. 81). Nesse sentido, se faz interessante estarmos atentas às alianças, que muitas vezes se fazem necessárias com outros possíveis grupos minoritários. De modo geral como bem sinaliza Butler:

Precisamos que ruas sejam construídas de modo que, não importa se estamos ou não em uma cadeira de rodas, por exemplo, possamos nos mover e passar por esse espaço sem obstrução, assédio, detenção administrativa ou medo de injúrias ou morte. Se estamos nas ruas é porque somos corpos que exigem formas públicas de

⁵²⁰ Apesar disso, é importante termos em mente que, enquanto a exposição do corpo a uma possível violência faz parte do próprio significado de resistência política, algumas vezes o objetivo de uma luta política pode ser exatamente superar as condições indesejadas da exposição corporal. Na prática, nem sempre é possível exercer nem reivindicar o direito de aparecer.

apoio para se sustentar e se mover, bem como para viver uma vida que importe. (BUTLER, 2018, p. 154)

Particularmente considero interessante, da minha relação com a rua, para além do que já foi explicitado nos parágrafos anteriores, o aspecto que se refere aos espaços por uma perspectiva geográfica. Sendo uma bicha periférica que transita também por espaços do centro da cidade, tendo tido experiências de moradia nos mais diversos contextos, consigo perceber o nível de vulnerabilidade que está posto de maneira muito mais intensa para as bichas, travestis e demais sujeitos trans que vivem e transitam nas periferias, onde a violência e o assédio terminam por serem mais latentes, do que em alguns espaços do centro, onde aparentemente um maior trânsito de pessoas *queers* de todo canto da cidade terminam por “naturalizar”, em algum nível, tais existências. Por essa análise superficial, que considera apenas o meu olhar diante da minha própria experiência na geografia espacial da cidade de Salvador, onde a violência e o assédio se dão em níveis distintos em cada localidade, embora sempre existentes, percebemos o olhar que devemos ter cada vez mais atento às violências sofridas pelas pessoas nas periferias, inclusive pela força policial. Aqui ainda cabe a inclusão de uma perspectiva interseccional de análise, uma vez que muitas realidades e muitos corpos distintos podem ser encontrados em tais lugares.

Como aponta Butler (2018, p. 96), os corpos “só podem persistir e agir quando estão apoiados, pelos ambientes, pela nutrição, pelo trabalho, por modos de sociabilidade e de pertencimento”. Percebendo a necessidade do mínimo para se viver uma vida com ao menos a mínima dignidade, percebo as vantagens que tenho por estar na universidade e, através dela, ser assistida por um programa de auxílio que me possibilita, não apenas a permanência na continuação dos meus estudos, mas uma renda que me garante moradia e alimentação para manter-me de pé e ativa. Embora as minhas formações acadêmicas não me impeçam de sofrer violências nas ruas, através da universidade tenho tido ainda a possibilidade de registrar a minha experiência de vida, de literalmente aparecer como uma das pessoas trans que tem conseguido ocupar este espaço que muito nos foi negado. Junto a todas as outras e outres e outros que ocupam este mesmo lugar que nos foi conquistado, tenho a responsabilidade de disputar as narrativas neste ambiente em que, historicamente, fomos tratadas como objetos de estudo. Agora sujeitas de nossas histórias, na academia e nas ruas, temos buscado não apenas a nossa dignidade como a dignidade de todas as outras, porquê “nenhum humano pode ser humano sozinho. E nenhum humano pode ser humano sem agir junto com outros e em condição de igualdade” (BUTLER, 2018, p. 100). Todas merecemos ter vidas vivíveis. Poder e Glória para todas elas!

Com a vulnerabilidade sendo um aspecto mais ou menos implícito ou explícito das nossas experiências, os ambientes em que compartilhamos vivências mais próximas às dos demais sujeitos terminam por se tornarem espaços de maior conforto, ao menos no sentido de uma não expectativa de violências. Tratando as festas e os fervos LGBTQIA+ enquanto assembleias, resgatando este termo que Butler utiliza para se referir ao encontros políticos dos corpos, reconheço nestes ambientes uma maior potência de liberdade performática, performativa ou mesmo perfechativa, uma vez que, estando entre “iguais”, as nossas respectivas estranhezas terminam por serem diluídas nos espaços, embora saibamos de algumas problemáticas que podem existir no modo como as relações muitas vezes se dão entre os sujeitos nestes ambientes⁵²¹. De todo modo, as festas continuam sendo espaços de libertação identitária e exacerbação de nossas versões mais poderosas.

FIGURA 57 — Panterona, para uma festa de Halloween em 2021.



Fonte: Instagram⁵²²

De modo geral, eram nas festas, nos bares e demais ambientes direcionados a um público LGBTQIA+ que a minha atuação enquanto *drag queen* se dava. Até mesmo nas redes sociais, outro espaço de atuação, podemos dizer que AZVDO estava imersa num ambiente confortável por estar cercada de um nicho que já muito se relaciona com a arte *drag*.

⁵²¹ Tratamos sobre o aspecto da competitividade em ambientes de socialização LGBTQIA+ especialmente no tópico *Consumo, cultura pop e as subjetivações de gays e bichas*, deste trabalho.

⁵²² Disponível em: <https://www.instagram.com/_azvdo_/>. Acesso em 09 de março de 2022.

Apesar disso, já era de meu interesse relações com públicos mais distantes quando montada, o que já me fazia flertar diálogos e relações minimamente com os motoristas de aplicativos que me levavam para os eventos.

Agora numa breve análise sobre o que foi AZVDO para mim, talvez eu possa dizer que esta foi o mesmo que Lady Gaga para a jovem Stefani Germanotta. Ambas personas artísticas tiveram, e ainda têm, grande importância para ambas artistas performers. Acredito que assim como tenho ressignificado AZVDO, assumindo a identidade de Lady Gaga para si Stefani tem também ressignificado a sua persona artística de modo a humanizar ainda mais e a aproximar da sua realidade mais palpável, o que pode ser observado no modo como a artista abandonou a figura excêntrica que representava na mídia assim como os seus últimos trabalhos, onde tem se experimentado enquanto estrela de cinema. Do principal paralelo que podemos sugerir entre AZVDO e Lady Gaga, acredito que a primeira enquanto “sucessora” da segunda num suposto reinado do *pop*⁵²³, AZVDO esteve disposta a dar continuidade ao trabalho da Lady Gaga num processo de repetição à sua pesquisa e abordagens, dessa vez sob a perspectiva da fã brasileira que sou, ou que fui, e não mais da pessoa que de fato vive o *mainstream*. Enquanto *drag queen*, me coloquei como uma mínima porcentagem do público que decidia entrar no jogo da performance e fazer parte da obra que se instalava à sua frente para veneração.

O fato é que AZVDO me proporcionou um imenso processo de imersão e autoconhecimento que transitou no meu corpo que por acaso é o mesmo onde ela, enquanto diva *pop*, residiu, e, enquanto a bicha que tenho sido, ainda resido.

Se tratando da arte-performance, para Valverde (2015, p. 61) “a condição presencial e a importância atribuída ao corpo, como meio e lugar da expressão, seriam suas características mais próprias”. Compreendendo a performance enquanto representação da presença, o autor busca pensar o corpo enquanto meio da experiência e a performance enquanto a epifania da presença. Um lugar onde nossas subjetividades podem ser materializadas diante das mais diversas formas e linguagens, visando a comunicação e o fazer artístico em si. Embora já tenhamos superado os limites entre arte e vida, aqui consideraremos o ponto em que, para Valverde, assim como para a instituição artística, ainda existe a

⁵²³ Consciente de que a então “rainha” e “princesa” do *pop* se tratavam de mulheres loiras, respectivamente Madonna e Britney Spears, sabendo que Lady Gaga, outra mulher loira, vinha sendo cotada à sucessora de Madonna, eu realmente acreditei que para assumir o trono do *pop* fosse necessário representar tal arquétipo. Ao longo da pesquisa encontrei em Beyoncé a resposta para tal questão, uma vez que a mesma, ao meu ver, já conseguiu até mesmo transcender o posto de diva, tornando-se uma verdadeira Deusa absoluta. Atualmente nenhuma das referidas loiras tem a relevância que Beyoncé conseguiu atingir nos últimos anos. Este cenário me sugere a potência da transgressão à sua máxima, onde a repetição é mínima.

importância de se diferenciar o estado performativo do sujeito em relação ao estado de performance:

É neste sentido que Dell Hymes, em seu apanhado das formulações sobre performance, publicado na década de 1970 (“Breakthrough into performance”), tem o cuidado de partir de uma classificação geral das formas de atividade humana, que distingue o simples comportamento (qualquer ação ou conjunto de ações), da conduta (que já constitui um comportamento relativo às normas sociais) e da performance (conduta na qual o sujeito assume a responsabilidade de cumprir um papel reconhecido culturalmente). Antecipando parcialmente minhas conclusões, eu diria que, além de distinguir, como o faz François Soulages, “corpo performativo” e “corpo performante”, é necessário também relacionar, sem confundi-los, a performatividade espontânea do corpo vivo, mergulhado nos empenhos habituais e mesmo banais do cotidiano, e os aspectos espontâneos de uma performance voluntária. Enquanto a primeira remete a uma intencionalidade operante, ligada silenciosamente à própria motricidade (concebida como forma natural de habitar o mundo), a segunda supõe uma intencionalidade tética, que, no entanto, visa à comunicação em seu sentido mais originário de comunhão, coexistência e co-presença, e não apenas como uma “troca de informações”. (VALVERDE, 2015, p. 65-66)

Desse modo, AZVDO seria então um dos meus estados possíveis de performance artística. O modo como a incorporei à minha vida enquanto corpo performativo-performante (ou perfechativo, como vimos), talvez seja capaz de mostrar os efeitos do fenômeno em que tornei-me sujeita de mim mesma e me transformei na minha obra de assinatura. A arte sendo a própria vida, embora o uso desse chavão talvez me leve a ser questionada a partir do mesmo autor que acabo de referenciar, uma vez que:

Apresentando a sua vivência como obra, o autor-ator se desobriga de plasmar, no plano estritamente formal, um mundo simbólico que se sustente e, ao mesmo tempo, permaneça em contraste com o mundo real, no qual ele simplesmente existe. Por essa razão, atualizando a clássica relação entre a ética e a estética, que tem o valor como base comum, seria conveniente desenvolver, junto às preocupações técnicas sobre a “arte da performance”, uma preocupação ainda maior sobre a ética do espetáculo, uma vez que a performance pode se transformar num confortável disfarce para “artistas” que tem pouco a mostrar, além de sua carência de atenção e reconhecimento, e quase nada a declarar, além do bordão de que a vida se confunde com a arte e de que ambas são efêmeras. (VALVERDE, 2015, p. 68)

“Artista” ou simples pessoa vivente⁵²⁴, não muito interessada no rótulo ao qual se possa empregar a minha atuação em vida, estou em busca de transpor a minha vivência no mundo enquanto experiência estética, tanto quanto fez Andy Warhol, Lady Gaga, ou ainda mais perto, todas as pessoas trans que tenho ao meu redor. E quem ousará dizer que essas pessoas tiveram/têm pouco a mostrar?

⁵²⁴ “Danto entende que Warhol era pós-histórico no sentido de Marx e Engels – aquele tempo em que se poderá fazer coisas como pescar e escrever sem ter que ser pescador ou escritor. Do mesmo modo, se tentamos entender o empreendimento filosófico de Danto, talvez seja possível perceber que ele está interessado naqueles que ‘não são o que são e são o que não são’. Ele está interessado nesse tempo que está para além da ‘identidade’. Um tempo em que ele mesmo será filósofo ou artista sem precisar ser filósofo ou artista. Ou seja, ele está interessado em um poderoso deslocamento que altera o sentido de uma identidade” (TIBURI, 2014, p. 44-45?).

Arte e filosofia coabitam o meu corpo, onde tenho registrado cada momento da minha vida, do corte do cordão umbilical à cicatriz de catapora. Cada tatuagem em mim, representa uma passagem. Lady Gaga e cada era da AZVDO tem um espaço de memória na minha pele. Essas foram duas das minhas maiores divas, até eu entender que eu mesma poderia assumir esta posição. Se o meu *piercing* no septo marcou a minha saída no armário, o recente *piercing* no umbigo talvez represente este meu renascimento, onde corporifico a diva que por tanto tempo viveu aprisionada em mim.

Retomando a reflexão sobre filosofia da arte, em Danto (2020, p. 213), se “um vestido pode ser uma obra de arte e também um indicador cultural, mas nem todos os vestidos são obras de arte, então onde está a diferença?”. Compreendendo a obra de arte enquanto significados incorporados, o autor me faz pensar sobre as artistas *drag* normativas que, em seus respectivos trabalhos, aparentemente tem como único objetivo a estética. Se considerarmos que suas atuações normalmente se dão em espaços LGBTQIA+, onde a presença de *drag queens* apenas se sustentando em sua “boa aparência” mimética já não causa nenhum impacto reflexivo sócio-político, perceberemos o caráter transgressor e anti sistêmico próprio das artistas *drag queens* que mesmo em ambientes LGBTQIA+ conseguem manter a potência virulenta própria da arte. Não que eu esteja a defender um jeito específico de se fazer, mas apenas analisando as possibilidades para talvez chegar à uma futura continuação da arte *drag* a partir da sua renovação, pois, “se a estética realmente faz parte dos meios artísticos, a história da arte, ao considerá-la, está prestando atenção em como a arte, considerada política, econômica, socialmente, etc., atinge seus objetivos” (DANTO, 2020, p. 215).

Com a suspensão da minha atuação *drag*, pelo menos do modo como eu vinha a compreendendo e pondo em prática, confesso que junto com uma inquietação sobre um suposto fim da arte me surgiu uma reflexão sobre um suposto fim da arte *drag*. Essa questão me surgiu não apenas pela perspectiva de estar assumindo a arte na minha própria vida, o que pode ser observado pelo modo como AZVDO tornou-se o que eu sou sem intermédios de uma categoria artística, mas também pelo modo como observo o desenvolvimento de alguns aspectos de montagem cotidiana, onde perucas, maquiagens, cílios e unhas postiças, entre outros elementos, já fazem parte do modo como muitas pessoas se apresentam diariamente para o mundo. Neste sentido, ao meu ver, se a arte *drag* se mantiver “resumida” a este lugar estará fadada ao seu próprio fracasso enquanto categoria artística considerando a própria instituição. Ou o que poderá diferenciar uma *drag queen* de uma sujeita trans feminina (binária ou não), por exemplo, se a sujeita que se propõe enquanto artista dos palcos não tem

em sua atuação um significado incorporado? Aqui reside o perigo do *transfake*.

Num mundo em que a montagem e a transformação de si já não são exclusivas à uma categoria artística, se faz necessário compreender as possibilidades de deslocamento deste fazer. Nas *drag queers* vejo este devir. Considero importante deixar evidente que nessa reflexão estou considerando a existência da categoria a qual denominamos de Arte, pois se voltarmos a considerar a narrativa em que a partir da estética da existência, como visto, nossas vidas se tornam produtos artísticos, uma sujeita *drag queen* já seria um ótimo exemplo de criação e reinvenção de si.

Pensando no futuro da estética, segundo Danto, desde a década de 1960 um corpo de estratégias amplamente desconstrucionistas tem modulado os ramos das ciências humanas motivados por várias agendas ativistas. Pelo menos desde os primeiros escritos de Michael Foucault e Jacques Derrida, que datam de cerca de 1961 a 1968, passando pela conquista dos direitos civis pelas população negra estadunidense entre 1964 e 1965, pela emergência do feminismo radical em 1968, e pela revolta de Stonewall em 1969, temos tido cada vez mais visibilizados nas academias e demais espaços os estudos sobre as “minorias” (mulheres, negros, pessoas *queers*, e etc.). No campo das artes, o esforço tem sido em função de eliminar os preconceitos e as injustiças em relação a esse ou àquele grupo, “Afim, a Desconstrução é considerada um método para demonstrar como uma sociedade avançou reforçando os interesses de grupos espaciais - brancos, por exemplo, e homens; e, em outra perspectiva, ocidentais ou norte-americanos” (DANTO, 2020, p. 202). Nesse sentido, Arthur Danto nos conta que, especialmente a partir da década de 1980, as academias de arte já se mostravam divididas entre departamentos tradicionais, que prezavam por uma abordagem formalista da arte, e os ativistas, cujos interesses artísticos eram definidos por meio de políticas identitárias.

Contra uma considerada “marginalidade” impressa nas obras de teor identitário, acendeu-se a chama em torno do problema de um suposto “desaparecimento da estética” nas artes, o que já vinha sendo debatido pelo menos desde as primeiras vanguardas, mas mais especialmente desde os *ready-mades* de Duchamp, que segundo o autor (2020, p. 208), teve como descoberta filosófica a possibilidade da existência de uma arte “cuja importância era não ter distinções estéticas dignas de serem mencionadas, em uma época em que se acreditava amplamente que o deleite estético era essencial para a arte”. De modo geral, Danto defende que Duchamp teria possibilitado um reconhecimento de que a existência da arte era filosoficamente independente da estética.

Tendo abandonado o modo como eu vinha atuando enquanto *drag queen*, uma categoria artística que por si só já é identitária, tenho pensado que tipo de artista eu posso ser

levando em consideração os diversos recortes que me atravessam. Nessa nova narrativa tenho buscado incorporar ao meu trabalho uma perspectiva não apenas *queer*, mas negra, latina e periférica. *Drag* ou não, as montações que extrapolam o meu cotidiano, produzidas pontualmente para um vislumbre artístico, têm sido oportunidades de descobrir novas facetas a meu respeito. Diferente de tudo o que eu já fui, quem mais eu posso ser? Para um ensaio fotográfico realizado no período final desta pesquisa, incorporei a figura de uma anti heroína que, na minha narrativa, está pronta para lutar contra as forças inimigas das bichas, travestis e demais corpos *queers*. Em vídeo⁵²⁵ postado em minha rede social pessoal⁵²⁶, utilizei a música da artista baiana Aglei, que anuncia que a bicha não apenas chegou como não está para brincadeira.

FIGURA 58 — Editorial Anti- Heroína por Thadeu Rocha, 2021.



Fonte: Instagram⁵²⁷

Chegando ao final das nossas considerações finais, é importante dizer que, apesar de não mais ser unânime, a imagem da branquitude loira ainda continua tendo um forte poder

⁵²⁵ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CYZK3pAhnqG/>>. Acesso em 09 de março de 2022.

⁵²⁶ É interessante observar as mudanças ocorridas no que tange ao modo como passei a me colocar nas redes sociais durante esse processo constante de transições entre a *drag* e a figura que hoje represento. Se antes eu já tinha dois perfis na rede social instagram, um para AZVDO e um para Armando, priorizando muitas vezes a minha aparição e interação no perfil artístico de *drag*, hoje tenho utilizado basicamente o meu instagram pessoal (@_azvdo_) para registrar os meus momentos. O perfil de *drag* (@hausofazvdo) atualmente serve apenas de registro deste meu processo de imersão nesta pesquisa, uma vez que o mesmo muito me serviu de diário de bordo.

⁵²⁷ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CX3s0LRLaup/>>. Acesso em 09 de março de 2022.

sobre o imaginário de diversas pessoas em torno do conceito de diva. Não é atoa que na capa do livro *Desperte a Diva que existe em você* (2018), do casal de *gays* Eduardo Camargo e Filipe Oliveira do canal do youtube Diva Depressão⁵²⁸, tenhamos Marilyn Monroe representando esse arquétipo. Do cenário *pop* brasileiro, além de Pablllo Vittar, outra loira que eu poderia mencionar como uma diva que alimenta esse imaginário e que faz sucesso nas pistas de dança das festas frequentadas por *gays* e bichas, é Luisa Sonza. Não é atoa que as duas cantoras foram as escolhidas para apresentarem o *reality drag* musical *Queen Stars Brasil* (2022). Ainda sobre a Sonza, há muito tempo eu não via uma artista com o poder de fazer adolescentes deitarem-se no chão de uma boate para reproduzir uma coreografia *pop*. Ela é poderosíssima nesse sentido!

Por outro lado, talvez como um efeito da virada que vemos acontecer durante a década de 2010, onde uma maior diversidade de narrativas e corporalidades ocupou o cenário *pop mainstream*, atualmente temos cada vez mais divas, não apenas *drag queens* como também as mulheres trans e travestis, que têm ocupado espaços e em especial o cenário da música onde através de suas vozes potentes ressoam suas respectivas vivências e subjetividades. Dessa onda posso citar não apenas Linn da Quebrada, que participou, em 2022, do *reality show* mais assistido do Brasil, o BBB, sendo a segunda travesti a entrar no programa e a primeira a ir mais longe dentro da competição que já está na sua vigésima segunda edição, mas também Liniker, Majur, Ventura Profana, Jup do Bairro, Urias, Pepita e Danny Bond. Ambas divas com carreiras ascendentes e com relativos reconhecimentos nacionais.

Por fim, encerro esta escrita que, atravessada por uma realidade pandêmica, entre surtos, choros e crises de ansiedade, me fez olhar para mim, e conseqüentemente para o mundo, com uma atenção nunca antes dada.

A academia e o acesso ao conhecimento é um grande dilema: na mesma medida em que te adocece, oferece a cura para a sua enfermidade. Através dessa pesquisa entendi a importância que a universidade pode ter na construção de vida de uma pessoa. Neste espaço finalmente entendi que a arte é o meu lugar, pois, através dela, melhor tenho conseguido lidar com todas as questões que enfrento nesta minha vida, me ajudando a melhor me relacionar com o mundo assim como com todos os motivos que um dia me fizeram o reprimir. Tenho orgulho da sujeita que tenho me tornado e este processo aqui compartilhado tem com certeza

⁵²⁸ Fenômeno da *internet*, a dupla Edu e Fiih iniciou os seus trabalhos enquanto Diva Depressão no Facebook e logo se tornou um dos maiores canais de entretenimento do Youtube brasileiro. Tendo um humor ácido como principal característica, o casal de bichas, em seu canal, falam sobre celebridades, comentam *looks* e tudo o que for assunto no universo da cultura *pop*.

uma grande importância nisso tudo. Hoje dizer que amo a arte é como dizer que amo a vida. Espero ainda ter muita vida e muita arte nesta minha jornada criativa.

Para um futuro próximo, pretendo continuar esse debruçamento sobre o estudo do meu corpo através da minha atual formação em dança, ainda em andamento. Os tópicos performances cotidiana e estética da existência tem muito me interessado neste sentido. Por ora buscarei respostas a partir da potência das pesquisas que não estão sendo realizadas dentro de um eixo acadêmico. Neste sentido, eu amo a rua. Depois de tanto tempo comprometida com as teorias acadêmicas, tenho o desejo de dedicar mais tempo aos conhecimentos que posso adquirir no olho a olho ao invés do olho na tela ou nos livros. Agora correr atrás do coelho e conhecer a sua toca. Sempre adorei aventuras. Para figurar o meu atual momento, selecionei como última citação o texto em que Andy Warhol reflete:

Gostaria que surgisse alguém muito bom na vida pública que tornasse respeitável ser pobre de novo. Porque não ouvimos mais falar em 'pobre mas honesto'. Ao ver alguém sem dinheiro, você pensa que ele é pobre porque foi incapaz de ter sucesso no mercado e coloca uma etiqueta de preço na inteligência e no talento, que realmente não deveriam ter preço. Deveria ser normal viver como um intelectual miserável sem que as pessoas fiquem se perguntando por que você não está ganhando dinheiro. Deveria ser normal trabalhar em algo pelo que ninguém vai pagar, porque é assim que as invenções surgem e as coisas progredem"(WARHOL apud. BARROS, 2018, p. 111) (WARHOL, 2012, p. 11-12, apud BARROS).

Fazendo das palavras de Warhol, e da sua genialidade, umas das referências para a minha filosofia de vida, compreendendo os processos que o mundo capitalista neoliberal nos impõe, a partir de agora descanso a figura que fui nos últimos anos diante do estudo acadêmico e me permito a viver novas experiências que me impulsionem à novos saberes e benefícios. Quero não apenas viver como viver bem e com dignidade.

Este trabalho é relevante por fornecer relativas discussões, especialmente nos campos pós estruturalistas e da pós-verdade, em torno de ciências como o estudo da semiótica e da linguagem, estudos identitários, estudos da mídia, estudo dos arquétipos, estudos da arte, da história e dos processos criativos.

No sentido de possíveis perguntas da qual a minha leitora, enquanto pesquisadora, talvez ainda possa se debruçar, estão: O protagonismo branco mesmo entre as divas do axé; A invasão *queer* de espaços e cenas antes dominadas pela cisheteronormatividade, como o *rap*, o *trap* e o pagode baiano, que hoje, pelo menos do contexto soteropolitano tem artistas emergentes como A Travestis e EVYLiN; O desenvolvimento e a adaptação das cenas *ballroom* localizadas nos diversos estados brasileiros; O empoderamento negro e periférico através de eventos como as festas soteropolitanas Batekoo e Paulilo Paredão, que tem ganhado cada vez mais protagonismo se consolidando como selos potentes à níveis nacionais; O poder de

subjetivação de Beyoncé, artista negra que, ao meu ver, já conseguiu transcender o lugar de diva *pop*, sendo hoje uma deusa absoluta; A recente ascensão de cenas *pop* latinas e asiáticas como alternativa à dominação cultural estadunidense; Os futuros possíveis para a arte *drag*, considerando o seu eterno devir; Estratégias de criação artística através da pesquisa engajada sobre si; E os modos possíveis de transformar o espaço acadêmico em ambientes que caibam as nossas subjetividades enquanto sujeitas de narrativas potentes que muito tem a contribuir umas com as outras assim como com a sociedade, que nos atravessa e nos subjetiva das mais diversas formas: da dor ao amor.

Essa pesquisa é uma extensão dessa minha existência ciborgue. Ela continua mesmo depois que acaba. Porque ela não acaba.

Antes das reticências sempre caberá um Até logo!

...

6. REFERÊNCIAS:

6.1 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2009;

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios/ Giorgio Agamben**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó (SC): Argos, 2009;

AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade?** Belo Horizonte: Letramento, Justificando, 2018;

ALMEIDA, Fernanda. et all. **Inconsciente coletivo e o arquétipo da persona: Noções introdutórias**. In: Revista saberes da Unijipa, 2014. Disponível em: <<https://unijipa.edu.br/wp-content/uploads/Revista%20Saberes/ed2/9.pdf>>. Acesso em 02 de março de 2020;

AMANAJÁS, Igor. **Drag queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas**. Revista Belas Artes, São Paulo, n. 16, set-dez/2014;

AMÂNCIO, Lígia. **Gênero - Representação e Identidade**. Sociologia - Problemas e Práticas, n. 14, 1993;

ARAUJO, Mayra Terra Maluf; CIPINIUK, Alberto. **Design, artesanato e arte: algumas considerações sobre suas interseções e distinções**. Revista Scientiarum Historia (UFRJ), 2019. Disponível em:<<http://revistas.hcte.ufrj.br/index.php/RevistaSH/article/view/34>>. Acesso em 30 de outubro de 2021;

ARONSON, Elliot. et all. **Psicologia social**; tradução Geraldo José de Paiva. - 8. ed. - Rio de Janeiro : LTC, 2015.

AYMORE, Débora. **Pesquisa científica e cultura pop: questões introdutórias**. In: OLIVEIRA, Ivan Carlo; COELHO, Rafael Senra (Org.). Cultura Pop, Comunicação e

Linguagem. Paraíba: Marca de Fantasia/Selo PPGCOM/ UFPB, 2020;

AZVDO, Armando; THURLER, Djalma. **A Arte é Divina Demais para Ser Normal: Drag Queers e Políticas de Subjetivação na Cena Transformista**. Revista Crioula - nº 24, São Paulo, 2019. Disponível em:<<https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/162603/158687>>. Acesso em 21 de setembro de 2021;

BARILLO, Maíra Lopes. **Monstruosidade na montagem: a performatividade monstruosa de drag queens, dançarinas burlescas e de voguing fotografadas**. Revista Arte da Cena, v.6, n.1, jan-jul/2020. Disponível em <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>>. Acesso em 15 julho de 2021;

BARRETO, Victor Hugo de Souza. **Festas de orgia para homens: territórios de intensa socialidade masculina**. 2016. Tese (Doutorado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal Fluminense Niterói, 2016;

BARROS, Juliana Carvalho de Araújo de. **A vida como obra de arte: de Andy Warhol a Chacal ou do A ao C e de volta ao A/C**. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2018;

BARROS, Sullivan Charles. **Bichas, o Documentário: Histórias de homofobia e empoderamento em uma leitura queer**. Muiraquitã - Revista de Letras e Humanidades, n. 1, 2017;

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Relógio D'Água, 1991;

BAUMAN, Zygmunt. **Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadorias/ Zygmunt Bauman**; tradução Carlos Alberto Medeiros. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008;

BECCARI, Marcos Namba. **Morrer para sobreviver: o vírus que somos**. Conjectura: Filosofia e Educação, Caxias do Sul (RS), 2020. Disponível em:<<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conjectura/article/view/8352>>. Acesso em 21 de

março de 2022;

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica/ Walter Benjamin**. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2021;

BERTOLI, Elberth de Oliveira. **Entretenimento gay: O consumo como descoberta da homossexualidade**. II Seminário de Ciências Sociais - PGCS UFES. Vitória, 2017;

BEZERRA, Pedro Henrique Almeida. **Picumã: Performance drag queen em uma epistemologia decolonial**. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE, 2018. Disponível em :<<https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/35916>>. Acesso em 23 de setembro de 2021;

BONDIA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Rev. Bras. Educ., Rio de Janeiro, n.19, p.20-28. Apr. 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-24782002000100003&script=sci_abstract&tlng=pt . Acesso em 23 de setembro de 2021;

BORISONIK, Hermán. **Suposte: O uso do dinheiro nas artes visuais/ Hermán Borisonik/ Tradução: Joaquim Correia e Natalia Pérez Torres**. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2019;

BRUSTOLIM, Be Silva. **Identidades LGBTQIA+ e o Mercado de Trabalho: a produção de desigualdade no sistema capitalista**. In: NASCIMENTO, Mariangela (Org.) Distopias, Capturas Insurgências dos Poder: O atravessar da vida (não) vivida / 1º Edição. Itabuna: Mondrongo, 2021;

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia/ Judith Butler**. Tradução de Fernanda Siqueira Miguens; Revisão técnica de Carla Rodrigues. 1º edição, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018;

BUTLER, Judith. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo"**. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, 2ª Edição. O Corpo Educado: Pedagogias da Sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2000;

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade / Judith Butler**; Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003;

CAMPOS, Baga de Bagaceira Souza. **Primeiro, a Bixa é Bonita, Segundo, Ela Fecha: A dimensão sensível através das vestes de Tikal**. In: CIDREIRA, Renata Pitombo (Org). O Belo Contemporâneo: Corpo, Moda e Arte. Aracajú: J Andrade, 2019; Disponível em:<https://issuu.com/gpcorpoecultura/docs/o_belo_contemporaneo>. Acesso em 25 de março de 2022;

CARDIERI, Laura Carone. **Romero Britto Pop Art Star**. Universidade Mackenzie, 2013. Disponível em:<https://www.academia.edu/7269245/ROMERO_BRITTO_POP_ART_STAR>. Acesso em 28 de outubro de 2021;

CARDOSO, Paulo Silva. **A Indústria Cultural e a Pop Art**. 2014. Disponível em:<https://www.academia.edu/7732727/A_Ind%C3%BAstria_Cultura_e_a_Pop_Art>. Acesso em 28 de outubro de 2021;

CARIGNANO, María Laura Moneta. **Estética do Feio: A Valorização do Mau Gosto na Modernidade e na Pós-Vanguarda. Copi e a Estética Bizarra**. Revista Estação Literária, Universidade Estadual de Londrina, 2008. Disponível em:<<https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/25070>>. Acesso em 23 de dezembro de 2021;

CASTELAR, Aline. **Desvendando Identidades Por Meio da Performer Lady Gaga**. Universidade de Brasília, Brasília, 2013. Disponível em:<<https://bdm.unb.br/handle/10483/7637?mode=full>>. Acesso em 02 de dezembro de 2021;

CHAMUSCA, Tess; JUNIOR, Edinaldo Mota. **Por que precisamos problematizar o efeito Vittar?** Centro de Pesquisa em estudos culturais e transformações na comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

COHEN, Renato. **Das Raízes: Live Art — Ponte Entre Arte e Vida**. In: COHEN, Renato. Performance como Linguagem - Criação de um Tempo-Espaço de Experimentação. São Paulo (SP): Editora Perspectiva, 2002;

COLLING, Leandro. **A igualdade não faz o meu gênero – Em defesa das políticas das diferenças para o respeito à diversidade sexual e de gênero no Brasil**. Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos, v. 3, n. 2, jul.-dez. 2013;

COLLING, Leandro. et all. **Perfechatividades de gênero: a contribuição das fechativas e afeminadas à teoria da performatividade de gênero**. Cadernos Pagu, n. 57, 2019. Disponível em:<<https://www.scielo.br/pdf/cpa/n57/1809-4449-cpa-57-e195702.pdf>>. Acesso em 28 de abril de 2021;

COLLING, Leandro. **Impactos e tretas dos estudos queer**. In: FERRARI, Anderson/ CASTRO, Roney Polato de. (Orgs.) Diversidades sexuais e de Gêneros: desafios e potencialidades de um campo de pesquisa e conhecimento. Campinas: Pontes Editores, 2017;

DAMÁSIO, Vitor. **Análise semiótica da obra videográfica G.U.Y. — An ARTPOP Film**. 2017. Disponível em:<<https://medium.com/@macbethian/an%C3%A1lise-semi%C3%B3tica-da-obra-videogr%C3%A1fica-g-u-y-an-artpop-film-7c8a4e50d98e>>. Acesso em 28 de outubro de 2021;

DAMUS, Renata. **Arte, Mercado e Legitimação: A Obra de Romero Britto**. Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, 2014;

DANTO, Arthur. **O Filósofo como Andy Warhol**. ResearchGate, 2003. Disponível em:<https://www.researchgate.net/publication/262587901_O_filosofo_como_Andy_Warhol>. Acesso em 25 de fevereiro de 2022;

DANTO, Arthur. **O Que é Arte/ Arthur Danto; Tradução e apresentação de Rachel Cecília de Oliveira e Debora Pazetto**. – Belo Horizonte: Relicário Edições, 2020;

DAROS, Otávio. **Britney Spears: A mercantilização do ser e da música**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. São Paulo, 2016.

Disponível em: <<https://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-0831-1.pdf>>. Acesso em 24 de junho de 2021;

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. eBooksBrasil.com, 2003. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/debord/1967/11/sociedade.pdf>>. Acesso em 30 de maio de 2021;

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Paz e Terra, 2018;

DRUCKER, Peter. **A normalidade gay e a transformação queer**. Campinas: Cadernos Cemarx, n° 10, 2017;

D'EMILIO, John. **Capitalismo e Identidade gay**/ Tradução de Lucas Vosch. 2015. Disponível em: <<https://www.facebook.com/notes/995793563766279/>>. Acesso em 05 de Agosto de 2019;

ECO, Umberto. **História da Feiura**/ Umberto Eco; Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007;

FAHL, Heloísa Dias; PAIVA, José Eduardo Ribeiro. **O embate entre cultura pop e o conceito de arte em Lady Gaga**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. São Paulo, 2013. Disponível em: <<https://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-1811-1.pdf>>. Acesso em 28 de outubro de 2021;

FEATHERSTONE, Mike. **Estilo de vida e cultura de consumo**. In: Cultura de consumo e pós modernismo. Tradução de Júlio Assis Simões. São Paulo: Studio Nobel, 1995;

FIANCO, Karla; PRADO, Rita. **A moda das divas do rádio nacional nas décadas de 40 e 50 no Brasil**. São Paulo: Moda Documenta: Museu, Memória e Design, 2015;

FIGUEIREDO, Kelven Igor de Souza. **O Trono do Pop em Jogo: Tensionamentos Discursivos entre Crítica, Fãs e Haters Sobre Divas Pop no Metacritic**. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019;

FILHO, Armando. **O Loiro no Cinema: Um Estudo Analítico**. Curitiba: Appris, 2016;

FILHO, João Freire. A “**neurose da exibição**” na Era do Reclame. In: FRANÇA, Vera. et all. (Org.). **Celebridades do século XXI: transformações no estatuto da fama**. Porto Alegre: Sulina, 2014;

FONSECA, Janete Vilela. **Manual de aproximação**. Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

FONSECA, Leandro Noronha. **Capitalismo e diversidade sexual na sociedade de consumo**. São Paulo: Revista Alabastro, USP, 2018;

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. **Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico**. Tradução de Marília C.G. Carneiro e Déborah Maia de Lima. UFRN: Art Research Journal/ Revista de Pesquisa em Arte, Natal (PB), 2014;

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13° ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988;

FRANÇA, Vera. **Celebridades: identificação, idealização ou consumo?**. In: FRANÇA, Vera. et all. (Org.). **Celebridades do século XXI: transformações no estatuto da fama**. Porto Alegre: Sulina, 2014;

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. 10° ed. - Petrópolis: Vozes, 2002;

HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11° Edição. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005;

HARAWAY, Donna. **Manifesto Ciborgue Ciência, Tecnologia e Feminismo-socialista no Final do século XX**. In: TADEU, Tomaz (Org. e Trad.). *Antropologia do ciborgue: As vertigens do pós-humano*. – 2. ed. – Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2009;

HASEMAN, Brad. **Manifesto pela pesquisa performativa**. In: Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP / organização: Charles Roberto Silva; Daina Felix; Danilo Silveira; Humberto Issao Sueyoshi; Marcello Amalfi; Sofia Boito; Umberto Cerasoli Jr; Victor de Seixas; – São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015.

HOOKS, bell. **Madonna: amante da casa-grande ou irmã de alma?**. In: HOOKS, bell. *Olhares negros: raça e representação/ bell hooks*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019;

HOOKS, bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras/ bell hooks**. Tradução de Ana Luiza Libânio. 1º ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018;

HOOKS, bell. **Paris está em chamas?**. In: HOOKS, bell. *Olhares negros: raça e representação/ bell hooks*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019;

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção/ Linda Hutcheon**; tradução Ricardo Cmz. - Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991;

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 2000;

JORDÃO, Pedro; SOARES, Thiago. **Don't be a drag just be a Gaga: Performance de Gênero e Corpo Ciborgue na Cultura Pop**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Caruaru, 2016. Disponível em:<<https://portalintercom.org.br/anais/nordeste2016/resumos/R52-1093-1.pdf>>. Acesso em 12 de dezembro de 2021;

JOSÉ, Carmen Lucia. **Brega ou Kitsch**. In: JOSÉ, Carmen Lucia. *Do Brega ao Emergente/ Carmen Lucia José*. São Paulo: Nobel, 2002

JUNG, Carl Gustav. **O desenvolvimento da personalidade**. Tradução de Frei Valdemar do Amaral e Revisão Técnica de Dora Ferreira da Silva. Círculo do Livro, 2006;

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo** / CG. Jung. Tradução de Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. - Perrópolis, RJ : Vozes, 2000;

JUNIOR, Walter de Oliveira Pinto, et all. **A Cena Transformista Soteropolitana: Desafios e Potencialidades na Transformação de Território através de Estratégia(s) de Desenvolvimento Fundamentada(s) na Economia Criativa**. Universidade do Estado da Bahia (UNEB): V Seminário Internacional Enlaçando Sexualidades, 2017. Disponível em:<<https://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/30383>>. Acesso em 25 de março de 2022;

JUNQUEIRA, Clécia. **Keeping Up With The Kardashians: A Naturalização dos Reality Shows e a Nova Concepção de Corpo Feminino**. In: CIDREIRA, Renata Pitombo (Org). **O Belo Contemporâneo: Corpo, Moda e Arte**. Aracajú: J Andrade, 2019; Disponível em:<https://issuu.com/gpcorpoecultura/docs/o_belo_contemporaneo>. Acesso em 25 de março de 2022;

KASPER, Kátia Maria. **Experimentar, devir, contagiar: o que pode um corpo?**. Pro-Posições, Campinas, SP, v. 20, n. 3, p. 199–213, 2009. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643397>. Acesso em 15 julho de 2021;

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia- Estudos Culturais: Identidade e política entre o moderno e o pós moderno**; Tradução: Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001;

LANG, Patrícia. et all. **A Construção de Celebidades Drags a Partir de RuPaul's Drag Race: Uma Virada do Imaginário Queer**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em:<<https://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-3777-1.pdf>>. Acesso em 22 de setembro de 2021;

LEAL, Raphael Barros; CABRAL, Flavio José Gomes. **Religião e sexo: Do controle na Idade Média e sua herança na Contemporaneidade**. IV Colóquio de História da INICAP. 2010;

LEAL, Wellthon Rafael Aguiar. **A Construção das Identidades dos Homossexuais Masculinos a Partir do Consumo das Divas Pop** / Wellthon Rafael Aguiar Leal. Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), 2017;

LESSA, Laís Quintella Malta. **Pop art e propaganda: uma relação interdisciplinar** / Laís Quintella Malta Lessa. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2009;

LIMA, Carlos Alberto Alves. et all. **A obra de Romero Britto na propaganda sob a influência do Pop Art**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Mossoró, 2013. Disponível em: <<https://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2013/resumos/R37-1097-1.pdf>>. Acesso em 28 de outubro de 2021;

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. Tradução: Eduardo Brandão. Ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2015;

LILTI, Antoine. **A Invenção da Celebridade (1750-1850)** / Antoine Lilti; Tradução de Raquel Campos; Revisão técnica de Andrea Daher. - 1º ed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018;

LINS, Mariana. **This is show business: A cultura dos megaespetáculos pop e a invenção do “padrão Madonna”**. In: SOARES, Thiago. et all. (Org.). Divas Pop : o corpo-som das cantoras na cultura midiática. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/ UFMG, 2020.

LISTER, Linda. **Divatização: A deificação das mulheres popstars modernas**. In: SOARES, Thiago. et all. (Org.). Divas Pop : o corpo-som das cantoras na cultura midiática. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/ UFMG, 2020.

LOPES, Denilson. **Terceiro Manifesto Camp**. 2019. Disponível em:<<https://pt.scribd.com/document/349078554/Terceiro-Manifesto-Camp>>. Acesso em 01 de março de 2022.

LOPES, V. C. Crês. **Carmen Miranda e a Política da Boa Vizinhança**. Secretaria de Estado da Educação/ Superintendência de Educação/ Universidade Estadual de Maringá/ Programa de Desenvolvimento Educacional - PDE. 2008/2009. Disponível em:<<http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/2426-6.pdf>>. Acesso em 07 de setembro de 2021;

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho – Ensaios sobre sexualidade e teoria queer/ Guacira Lopes Louro**. 1 ed.; 1 reimp– Belo Horizonte: Autêntica, 2008;

MARKENDORF, Marcio. **Da star à escritora-diva: a à escritora-diva: a dinâmica dos objetos na sociedade de consumo**. *Revistas Estudos Feministas*, Florianópolis, maio-agosto 2010;

MARSIAJ, Juan P. Pereira. **Gays ricos e bichas pobres: desenvolvimento, desigualdade socioeconômica e homossexualidade no Brasil**. *Cadernos AEL*, v. 10, n. 18/19, 2003;

MARTINS, Vanessa Azevedo. **‘ARTPOP’: O Uso da Narrativa Transmídia na Indústria Fonográfica por Lady Gaga**. *Revista Inovcom (Intercom)*, 2014. Disponível em:<<http://portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/inovcom/article/view/2056/1815>>. Acesso em 28 de outubro de 2021;

MATEUS, Suzana. **Carmen Miranda, uma diva tropicamp**. In: SOARES, Thiago. et all. (Org.). *Divas Pop : o corpo-som das cantoras na cultura midiática*. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/ UFMG, 2020;

MEDICI, Júlia. et all. **O Futuro é Feminino: o Empoderamento Feminino por Meio da Música**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Curitiba, 2017. Disponível em:<<https://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-2270-1.pdf>>. Acesso em 25 de agosto de 2021;

MELO, Zélia Maria de. **Os estigmas: a deterioração da identidade social**, 2005. Disponível em: <https://aedmoodle.ufpa.br/pluginfile.php/199228/mod_resource/content/1/identidade%20social%20e%20estigmas.pdf>. Acesso em: 28 de Abril de 2021;

MENESES, Cleber. **A arte do transformismo soteropolitano e a questão de gênero**. In: Seminário Internacional Enlaçando sexualidades, 2011. Disponível em: <<https://nugsexdiadorim.files.wordpress.com/2011/12/a-arte-do-transformismo-soteropolitano-e-a-questo-de-gc3aanero1.pdf>> Acesso em 27 de março de 2020;

MONTEIRO, Gabriel Holanda. **Born to Vogue: Uma análise sobre a identidade gay e a música pop em Madonna e Lady Gaga**. Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018;

MONTEIRO, Gabriel Holanda; SILVA, Naiana Rodrigues. **“Come on, Vogue!” Madonna e a construção da identidade LGBT através da representação simbólica na música pop**. Revista Temática (UFPB), 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/article/view/37974>>. Acesso em 02 de dezembro de 2021;

MOREIRA, Thays; RIOS, Riverson. **A Construção da Celebridade Midiática no contexto dos Digital Influencers**. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 39., São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-2488-1.pdf>>. Acesso em 30 de março de 2020;

MORIN, Edgar. **As estrelas: mito e sedução no cinema** / Edgar Morin; Tradução [da 3ª ed. francesa] Luciano Trigo. Rio de Janeiro: José Olympica, 1989;

MORIN, Edgar. **Cultura de Massas do Século XX: Neurose** / Edgar Morin; Tradução [da 9ª ed.] Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997;

MOURA, Thayná de Aquino. **Do preto ao branco - Um estudo sobre o processo de embranquecimento da música eletrônica**. Universidade de Brasília, 2019. Disponível

em:<https://bdm.unb.br/bitstream/10483/26199/1/2019_ThaynaDeAquinoMoura_tcc.pdf>.
Acesso em 02 de dezembro de 2021;

MOURÃO, Rui. **Performances artistas: incorporação duma estética de dissensão numa ética de resistência.** *Cadernos de Arte e Antropologia*, Vol. 4, No 2 | -1, 53-69. 2015;

MOUTINHO, Ana Viale. **Andy Warhol e a Era da Reprodutibilidade Técnica.** Revista da UFP 5, 2000;

NICOLAU, Alice Bernardo. **Divine e o Figurino como Construção Visual do Feminino no Cinema.** Universidade Federal da integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2017;

OLIVEIRA, Filipe; CAMARGO, Eduardo. **Desperte a diva que existe em você.** 1º ed. Rio de Janeiro: Fábrica231, 2016;

OLIVEIRA, Thiago Setembrine. et all. **Consumo e pertencimento: um estudo com o público LGBT.** 31º Encontro Nacional de Cursos de Graduação em Administração. São Paulo, 2020;

ORWELL, George. **A Revolução dos Bichos** / George Orwell – Cornélio Procópio, PR: UENP, 2015;

PEREIRA, Bill. et all. **Consumo entre gays: Compreendendo a construção da identidade homossexual através do consumo.** Cadernos ABAPE, 2006;

PEREIRA, Livia. **Que femininos são esses?: O “anti-camp” das drag queens brasileiras na música.** Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, Belém, 2019. Disponível em:<https://www.academia.edu/40644215/Que_femininos_s%C3%A3o_esses_O_anti-camp_das_drag_queens_brasileiras_na_m%C3%BAsica>. Acesso em 21 de setembro de 2021;

PEREIRA, Livia. **“Bitch I’m From Recife”: A Influência do Programa "RuPaul' s Drag Race” na cena drag Pós-Moderna da cidade de Recife.** João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba (UFPB), 2016;

PIMENTA, David Monteiro. **A Criatividade e a Pop Art – O caso de Andy Warhol** –. Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, 2012-2013. Disponível em:<https://www.academia.edu/4435165/A_Criatividade_e_a_Pop_Art_-_O_caso_de_Andy_Warhol>. Acesso em 02 de dezembro de 2021;

PRECIADO, Paul B. **Aprendendo do vírus**. Tradução de Ana Luiza Braga e Damian Kraus, 2020. Disponível em:<https://pospsi.com.br/wp-content/uploads/2020/09/TEXTOS_7-Paul-B.-Preciado.pdf>. Acesso em 21 de março de 2022;

PRECIADO, Paul B. **Carta de um homem trans ao antigo regime sexual**. In: PRECIADO, Paul. *Um Apartamento em Urano: Crônicas da Travessia*. Tradução de Eliana Aguiar. 1º ed. — Rio de Janeiro : Zahar, 2020;

PRONI, Marcelo Weishaupt. **História do capitalismo: uma visão panorâmica**. Cadernos do Cesit, Campinas, n. 25, p. 1-39, 1997;

RIBEIRO, Adriano Labanca. **A Vaidade e o Consumo Gay Como Forma de Construção do Corpo e de Formação da Identidade Homossexual**. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019;

RIBEIRO, Djamila. **O que é: lugar de fala?/ Djamila Ribeiro**. Belo Horizonte (MG), Letramento: Justificando, 2017. Disponível em:<<https://www.sindjorce.org.br/wp-content/uploads/2019/10/RIBEIRO-D.-O-que-e-lugar-d-e-fala.pdf>>. Acesso em 20 de março de 2022;

RIZOLLI, Marcos. **Joseph Beuys: O Artista Social**. VI Simpósio Nacional de História Cultural Escritas da História: Ver – Sentir – Narrar Universidade Federal do Piauí – UFPI Teresina-PI, 2013;

RODRIGUES, Eduardo; SOARES, Thiago. **Confissões da Indústria Musical: Madonna e a Arte de se Reinventar**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Natal, 2015. Disponível em:<>. Acesso em 30 de novembro de 2021;

ROJEK, Chris. **Celebridade/ Chris Rojek**; Tradução de Talita M. Rodrigues. RJ: Rocco, 2008;

ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurgência: Notas para uma Vida não Cafetina**. Rio de Janeiro (RJ): Cumbuca Studio, 2019. Disponível em: <<https://www.formacaocaleidos.com.br/files/Esferas-da-Insurreicao-by-Suely-Rolnik-.pdf>>. Acesso em 22 de março de 2022;

SANT'ANA, Tiago. **“Bicha preta, pobre e afetada? Aqui não, hein?!” – Corpo e identidade homossexual na revista gay A capa**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Campina Grande, 2010. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2010/resumos/r23-1458-1.pdf>>. Acesso em 28 de outubro de 2021;

SANTOS, Henrique Cintra. **A transnacionalização da cultura dos Ballrooms**. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018;

SANTOS, Silvio Matheus Alves. **O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios**. USP: Revista Plural, São Paulo, 2017;

SCUDELLER, Pedro de Assis Pereira; SANTOS, Thiago Henrique Ribeiro dos. **“I am Ballroom”: Tensões, reiteraões e subversões na partilha do sensível da cultura ballroom midiaticada**. Revista Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura, v.9, nº2, 2020;

SEIXAS, Rodrigo. **A retórica da pós-verdade: o problema das convicções**. EID&A – Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação, Ilhéus (BA), 2019. Disponível em :<<https://periodicos.uesc.br/index.php/eidea/article/view/2197/1747>>. Acesso em 23 de março de 2022;

SILVA, Ananias Agostinho. **Intericonicidade e Memória Discursiva: Performances de Lady Gaga no Videoclipe de Applause**. Revista Claraboia (UENP), 2016. Disponível em: <<http://seer.uenp.edu.br/index.php/claraboia/article/view/810>>. Acesso em 28 de outubro de 2021;

SILVA, G. A. N.; LIMA, J. P. **A Política da Boa Vizinhança e a influência cultural estadunidense na América Latina**. Contemporâneos: Revista de Artes e Humanidades, v. 4, p. Maio/Outubro, 2008. Disponível em:<<https://www.revistacontemporaneos.com.br/n2/pdf/politicadeboavizinhanca.pdf>>. Acesso em 07 de setembro de 2021;

SILVA, Keitiana de Souza. **A estética da existência como ética possível: Foucault e a reinvenção do sujeito**. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2011;

SILVA, Lúcio Flávio Gondim; NOGUEIRA, Maria das Dores. **Interdiscursividade e metadiscursividade no videoclipe Applause, de Lady Gaga**. Revista Entrepalavras (UFC), 2015. Disponível em:<http://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/24292/1/2015_art_lfgsilvamdnogueira.pdf>. Acesso em 28 de outubro de 2021;

SILVA, Luiz Henrique de Sousa; SANTOS, Aldo Luiz dos Anjos. **Ascensão da cultura drag: Um fenômeno pós RuPaul's Drag Race**. E-book CONQUEER... Campina Grande: Realize Editora, 2018. p. 176-185. Disponível em:<<https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/40204>>. Acesso em 29 de março de 2022;

SILVA, Tomaz Tadeu da. **A produção social da identidade e da diferença**. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000;

SILVA, Nayse Ribeiro da. **Fabricações em Andy Warhol: Vida, Arte e Linhas de Fuga**. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2016;

SIMÕES, Júlio Assis; FACCHINI, Regina. **Do movimento homossexual ao LGBT / Júlio Assis Simões, Regina Facchini**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2009;

SIMÕES, Paula Guimarães. **O poder de afetação das celebridades**. In: FRANÇA, Vera. et al. (Org.). Celebridades do século XXI: transformações no estatuto da fama. Porto Alegre: Sulina, 2014;

SOARES, Thiago. **Abordagens Teóricas para Estudos Sobre Cultura Pop**. Logos, 2014. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/14155>>. Acesso em 28 de maio de 2021;

SOARES, Thiago. **Cinco incertezas sobre Lady Gaga**. In: JUNIOR, Jeder Silveira Janotti; LIMA, Tatiana Rodrigues; PIRES, Victor de Almeida Nobre (orgs.). Dez anos a mil: Mídia e Música Popular Massiva em Tempos de Internet. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.

SOARES, Thiago. **Divas pop: o corpo-som das cantoras na cultura midiática**. In: SOARES, Thiago. et all. (Org.). Divas Pop : o corpo-som das cantoras na cultura midiática. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/ UFMG, 2020.

SOARES, Thiago. **Do que Falamos quando Falamos dos Cabelos das Divas Pop**. Anais do 7º Encontro de GTs de Pós-Graduação - Comunicon, 2018. Disponível em:<http://anais-comunicon.espm.br/GTs/GTPOS/GT5/GT05_SOARES.pdf>. Acesso em 28 de fevereiro de 2022;

SOARES, Thiago. **Lady Gaga não é Madonna (embora a mídia queira que seja): notas sobre mitos geracionais, ídolos pós-modernos e monstrosidades**. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE, 12., Campina Grande, 2010. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2010/resumos/R23-0588-1.pdf>>. Acesso em 30 de março de 2020;

SOARES, Thiago. **Percursos para estudos sobre música pop**. In: SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRAZ, Rogério. (Org.). Cultura Pop. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2015;

SOEIRO, Luís Filipe Santos. **A Criatividade e (Re)Criação Iconográfica na obra de Lady Gaga**. Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, 2014. Disponível em:<https://www.academia.edu/7550514/A_Criatividade_e_Re_Cria%C3%A7%C3%A3o_Iconogr%C3%A1fica_na_obra_de_Lady_Gaga>. Acesso em 02 de dezembro de 2021;

SONTAG, Susan. **Doença como metáfora/ Aids e suas metáforas**. Tradução de Rubens Figueiredo e Paulo Henriques Britto, 2016. Disponível em:<<https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2017/10/susan-sontag-doenc3a7a-como-metc3a1fora-aids-e-suas-metc3a1foras.pdf>> Acesso em 21 de marlo de 2022;

SONTAG, Susan. **Notas sobre o Camp**. Perspectivas Queer em Debate, 2014. Disponível em:<https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag_notas-sobre-camp.pdf> Acesso em 24 de setembro de 2021;

SOUSA, Maria Paula Silveira. et all. **Análise semiótica da capa do álbum Artpop, da cantora Lady Gaga, criada pelo artista Jeff Koons**. In: OLIVEIRA, Ivan Carlo; COELHO, Rafael Senra (Org.). Cultura Pop, Comunicação e Linguagem. Paraíba: Marca de Fantasia/Selo PPGCOM/ UFPB, 2020;

SPINI, Ana Paula; BARROS, Carla Miucci Ferraresi. **Star system, sexualidade e subjetivações femininas no cinema de Hollywood (1931-1934)**. Revista ArtCultura, Uberlândia, n. 30, 2015;

TAMAS, Mariana Teófilo. **Da estética do kitsch: uma abordagem pós-moderna**. Universidade Estadual do Ceará, 2010. Disponível em:<https://www.academia.edu/25742298/Da_est%C3%A9tica_do_Kitsch_uma_abordagem_p%C3%B3s-moderna>. Acesso em 03 de dezembro de 2021;

TAVARES, Léo. **Judith Butler: As Questões de Gênero e Os Corpos que Importam**. Cultura Visual Queer, 2010. Disponível em:<<https://culturavisualqueer.wordpress.com/2010/07/12/judith-butler-as-questoes-de-genero-e-os-corpos-que-importam/>>. Acesso em 24 de março de 2021;

TESSLER, Elida. **Formas e Formulações Possíveis entre arte e vida: Joseph Beuys e Kurt Schwitters**. Porto Alegre, Porto Alegre, 1996;

TIBURI, Marcia. **O Filósofo Arthur Danto como Andy Warhol**. Revista Redescrições – Revista on line do GT de Pragmatismo Ano 5, Número 2, 2014. Disponível

em:<<https://revistas.ufrj.br/index.php/Redescricoes/article/view/16270>>. Acesso em 25 de fevereiro de 2022.

TOMAZETTI, Tainan Pauli. **A Construção de Um Ídolo Pop: Estratégias Utilizadas nos Videoclipes para Fabricação da Imagem de Lady Gaga**. Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2011. Disponível em:<<https://decom.ufsm.br/tcc/2011/09/07/a-construcao-de-um-idolo-pop-estrategias-utilizadas-nos-videoclipes-para-a-fabricacao-da-imagem-de-lady-gaga/>>. Acesso em 02 de dezembro de 2021;

TORRES, Eduardo Cinta. **Economia e carisma da indústria cultural da celebridade**. In: FRANÇA, Vera. et all. (Org.). *Celebridades do século XXI: transformações no estatuto da fama*. Porto Alegre: Sulina, 2014;

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso: A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. 4º ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018;

VALVERDE, Monclar E. G. L. **A performance como representação da presença**. In: SILVA, Claudinei Aparecido de Freitas da; MULLER, Marcos José. (Org) *Merleau-Ponty em Florianópolis*. 1 Ed. Porto Alegre: Editora Fi, 2015;

VECCHIA, Leonam C. D. FERREIRINHO, Gabriel C. **O Que é Necessário Para Ser Uma Drag Queen de Sucesso? Negociações Performáticas e Estéticas entre corpos desviantes e o Público Mainstream**. *Revista Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura*, v.9, nº2, 2020;

VEIGA, Lucas. **As diásporas da bixa preta: sobre ser negro e gay no Brasil**. *Revista Tabuleiro de Letras, PPGEL – Salvador*, 2018. Disponível em :<<https://www.revistas.uneb.br/index.php/tabuleirodeletras/article/view/5176>>. Acesso em 23 de março de 2022

VELASCO, Tiago. **Pop: em busca de um conceito**. UFSM (RS), *Animus - revista interamericana de comunicação midiática*, 2010. Disponível em:<<https://periodicos.ufsm.br/animus/article/view/2376>>. Acesso em 24 de março de 2022;

VIEIRA, Hugo Américo Pereira Cardoso. **Estudo de um clown contemporâneo**. Revista Europeia de Estudos Artísticos, v. 6 n. 2 (2015), 21.^a Edição, 2015. Disponível em: <<http://eras.mundis.pt/index.php/eras/article/view/88>>. Acesso em 15 julho de 2021;

WARHOL, Andy. **A Filosofia de Andy Warhol: (de A a B e de volta a A)** / Andy Warhol; Tradução de José Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008;

WEEKS, Jeffrey. **O corpo e a sexualidade**. In: LOURO, G. L. (org). O corpo educado: Pedagogias da sexualidade. 3^a ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015;

WESCHENFELDER, Viviane Inês; SILVA, Mozart Linhares da. **A cor da mestiçagem: o pardo e a produção de subjetividades negras no Brasil contemporâneo**. Universidade de Lisboa: Revista Análise Social, 2018. Disponível em:<<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/n227a03.pdf>> Acesso em 27 de fevereiro de 2022;

WILLIAMS, James. **Pós- Estruturalismo como filosofia da diferença**; Tradução de Caio Liudvig. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

6.2 REFERÊNCIAS FÍLMICAS E SERIADAS

AINOUZ, Karim. **Madame Satã**. [Filme Ficcional Histórico Biográfico] Direção: Karim Ainouz. BRA: Video Filmes, 2002 (99 min.);

ALLEN, Woody. **Celebrity**. [Filme Ficcional]. Direção: Wood Allen. Produção: Letty Aronson. et all. EUA: Sweetland Films e Magnolia Productions, 1998 (113 min.);

ALENCAR, Luis Carlos. **Bombadeira - A dor da beleza**. [Filme Documental]. Direção: Luis Carlos de Alencar. BRA: Singrea Produções, 2007 (75 min.). Disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=8ukxnlDYdKE>>. Acesso em 28 de abril de 2021;

AMÂNCIO, Antônio. **Amor & Sexo**. [TV Show]. Criador: Antônio Amâncio. Direção: Adriana Coelho e Daniela Gleiser. BRA: Rede Globo, 2009 - 2018 (40 - 50 min.);

ARONOFSKY, Darren. **Cisne Negro** (Black Swan). [Filme Ficcional]. Direção: Darren Aronofsky. Produção: Scott Franklin, Mike Medavoy, Arnold Messer e Brian Oliver. EUA: Cross Creek Pictures, Phoenix Pictures, Protozoa Pictures e Dune Entertainment., 2010 (108 min.);

AZVDO, Armando; SILVÉRIO, Carol. **Siga Violeta**. [Filme Ficcional]. Direção: Armando Azvdo e Carol Silvério. Produção: Graça Meurray e Bauer Padilha. BRA: CLIC - Cursos Livre de Cinema, 2017 (14 min.);

BAILEY, Fenton; BARBATO, Randy. **Party Monster**. [Filme Ficcional]. Direção: Fenton Bailey e Randy Barbato. Produção: Fenton Bailey, Randy Barbato, Jon Marcus e Christine Vachon. EUA: Killer Films, Fortissimo Film Sale e World of Wonder, 2003 (99 min.);

BANKS, Spadina; LUMIERE, Aimée. **Drag Inédita**. [Web Reality Show de Competição]. Idealização: Spadina Banks e Aimée Lumiere. BRA: Raiz Tecnologia, 2020 (30 - 50 min.);

BARRETO, Bruno. **Crô, o Filme**. [Filme Ficcional]. Direção: Bruno Barreto. BRA: LC Barreto e Globo Filmes, 2013 (110 min.);

BECK, Desirée; POLITANO, Felipe. **TNT Drag**. [Web Reality Show de Competição]. Direção: Desirée Beck e Felipe Politano. BRA, 2020 - Presente (30 - 50 min.);

BESSON, Luc. **Lucy**. [Filme Ficcional]. Direção: Luc Besson. Produção: Virginie Silla. FRA: EuropaCorp, 2014 (89 min.);

BLOSSOM, Victória. **SuperQueen**. [Web Reality Show de Competição]. Idealização: Victória Blossom. BRA: SuperQueen, 2020 - Presente (20 - 40 min.);

BONI. **Fantástico**. [Programa de TV]. Criação: Boni. Direção: Bruno Bernardes. BRA: Rede Globo, 1973 - Presente (185 min.);

BOBIN, James. **Alice Através do Espelho** (Alice Through the Looking Glass). [Filme Ficcional]. Direção: James Bobin. Produção: Tim Burton, Joe Roth, Jennifer Todd e Suzanne

Tood. EUA: Walt Disney Pictures, Tim Burton Productions, Roth Films e Team Todd, 2016 (113 min.);

BROOKER, Charlie. **Black Mirror**. [Série Ficcional]. Criação: Charlie Brooker. Produção: Annabel Jones, Barney Reisz, e Charlie Brooker. ENG: Channel 4 e Netflix, 2011 - Presente (41-89 min.);

BROWNING, Tod. **Freaks**. [Filme Ficcional]. Direção: Tod Browning. Produção: Tod Browning, Harry Rapf e Irving Thalberg. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1932 (64 min.);

BUNIM, Mary-Ellis; MURRAY, Jonathan. **The Simple Life**. [Reality Show]. Criação: Mary-Ellis Bunim e Jonathan Murray. EUA: Bunim/Murray Productions e 20th Century Fox Television, 2003 - 2007 (20 - 30 min.);

BURTON, Tim. **Alice no País das Maravilhas** (Alice in Wonderland). [Filme Ficcional]. Direção: Tim Burton. Produção: Richard D. Zanuck, Joe Roth, Suzanne Todd e Jennifer Todd. EUA: Walt Disney Pictures, Roth Films, The Zanuck Company e Team Todd, 2010 (108 min.);

CAPRA, Frank R. **Platinum Blonde**. Direção: Frank R. Capra. Produção: Harry Cohn e Frank R. Capra. EUA: Columbia Pictures, 1931 (89 min);

CHARLES, Larry. **Brüno**. [Filme Ficcional]. Direção: Larry Charles. Produção: Sacha Baron Cohen, Jay Roach, Dan Mazer e Monica Levinson. EUA: Four By Two Films, 2009 (81 min.);

CHRISTOPHER, Mark. **54**. [Filme Ficcional]. Direção: Mark Christopher. EUA: Miramax, 1998 (93 min.);

COPPOLA, Sofia. **Maria Antonieta**. [Filme Ficcional Histórico e Biográfico]. Direção: Sofia Coppola. Produção: Sofia Coppola e Ross Katz. EUA: American Zoetrope, 2006 (123 min.);

CHALVON-DEMERSAY, Vincent; MICHEL, David. **Três Espiãs Demais!** (Totally Spies!). [Série de Desenho Animado]. Criação: Vincent Chalvon-Demersay e David Michel. FRA/CAN: Marathon Media Group, Image Entertainment e The Walt Disney Company France, 2001 - 2014 (22 min.);

CLEMENTS, Ron; MUSKER, John. **A Pequena Sereia** (The little Mermaid). [Filme Ficcional]. Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: John Musker e Howard Ashman. EUA: Walt Disney Pictures e Silver Screen Partners IV, 1989 (83 min.);

DAMIÁN, Pedro. **Rebelde** [Telenovela]. Direção: Pedro Damián. MEX: Televisa, 2004 - 2006 (45 min.).

DAVIS, Tamra. **Crossroads - Amigas para sempre** (Crossroads). [Filme Ficcional]. Direção: Tamra Davis. Produção: David Gale. EUA: MTV Filmes e Zomba Films, 2002 (94 min.);

DEAN, Alexandra. **This is Paris**. [Filme Documental Biográfico]. Direção: Alexandra Dean. Produção: Paris Hilton, Aaron Saidman. EUA: The Intellectual Property Corporation, 2020 (105 min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wOg0TY1jG3w>>. Acesso em 23 de junho de 2021;

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo** (La Société du Spectacle). [Filme Documental]. Direção: Guy Debord. FRA, 1973 (88 min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=q0AJ66Rb-1o>>. Acesso em 23 de junho de 2021;

DISNEY, Walt. **Clube do Mickey/ Novo Clube do Mickey** (The Mickey Mouse Club/ The New The Mickey Mouse Club). [TV Show]. EUA: Walt Disney Company, 1955 - 1996 (30 - 45 min.);

ELIOTT, Stephan. **Priscilla, a Rainha do Deserto** (The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert). [Filme Ficcional]. Direção: Stephan Elliott. Produção: Michael Hamlyn e Al Clark. AUS: PolyGram Filmed Entertainment e Specific Films, 1994 (103 min.);

EMMERICH, Roland. **Stonewall**. [Filme Ficcional Histórico]. Direção: Roland Emmerich. EUA: Warner Bros. Pictures, 2015 (129 min.);

FAVREAU, Jon. **O Rei Leão** (The Lion King). [Filme Ficcional Animado]. Direção: Jon Favreau. Produção: Jon Favreau, Karen Gilchrist e Jeffrey Silver. EUA: Walt Disney Company, 2019 (118 min.);

FELLINI, Federico. **La Dolce Vita**. [Filme Ficcional Histórico]. Direção: Federico Fellini. Produção: Giuseppe Amato e Angelo Rizzoli. ITA/FRA: Pathé Consortium Cinéma, 1960 (174 min.);

FOLEY, James. **Who's That Girl**. [Filme Ficcional]. Direção: James Foley. Produção: Rosilyn Heller e Bernard Williams. EUA: Guber-Peters Company, 1987 (94 min.);

FORSTER, Marc. **Mais Estranho que a Ficção** (Stranger Than Fiction). [Filme Ficcional]. Direção: Marc Forster. Produção: Lindsay Doran. EUA, 2006 (113 min.);

FRANCE, David. **The Death and Life of Marsha P. Johnson**. [Filme Documental Histórico Biográfico]. Direção: David France. EUA: Public Square Films, 2017 (105 min.);

GARBUS, Liz. **What Happened, Miss Simone?**. [Filme Documental Biográfico]. Direção: Liz Garbus. Produção: Amy Hobby. EUA: Netflix, 2015 (101 min.);

GRACEY, Michael. **O Rei do Show** (The Greatest Showman). [Filme Ficcional]. Direção: Michael Gracey. Produção: Laurence Mark, Peter Chernin e Jenno Topping. EUA: Chernin Entertainment, Seed Productions, Laurence Mark Productions e TSG Entertainment, 2017 (105 min.);

GRECH-SMITH, Tony. **RuPaul 's Drag Race UK**. [Reality Show de Competição]. Direção: Tony Grech-Smith. Produção: Bruce McCoy, Sally Sanders, RuPaul Charles, Fenton Bailey, Randy Barbato, Tom Campbell. ING: World Of Wonder, 2019 - Presente (50 - 70 min.);

GRIFFIN, Phil. **Britney: for the Record**. [Filme Documental Biográfico]. Direção: Phil Griffin. Produção: Andrew Fried. EUA: RadicalMedia e MTV, 2008 (60 min.);

GOIFMAN, Kiko; PRISCILLA, Claudia. **Bixa Travesty**. [Filme Documental Biográfico] Direção: Kiko Goifman e Claudia Priscilla, BRA: Válvula Produções, 2018 (75 min.);

HAWKS, Howard. **Os Homens Preferem as Loiras** (Gentlemen Prefer Blondes). [Filme Ficcional]. Direção: Howard Hawks. Produção: Sol C. Siegel. EUA: 20th Century Fox, 1953 (91 min.);

HALL, Todrick. **Pop Star High**. [Web Série Ficcional]. Direção: Todrick Hall. EUA: MyISH, 2014 (6-15 min.);

HILL, Jordan. **Michael Jackson: Chase the Truth**. [Filme Documental Biográfico]. Direção: Jordan Hill. ENG: Entertain Me, 2019 (59 min.);

KASINO, Michael. **Pay It No Mind - The Life and Times of Marsha P. Johnson**. [Filme Documental Histórico Biográfico]. Direção: Michael Kasino, EUA: Produção Independente, 2012 (55 min.);

KAZAN, Elia. **Um Rosto na Multidão** (A Face in the Crowd). [Filme Ficcional Histórico]. Direção e Produção: Elia Kazan. EUA: Warner Bros, 1957 (126 min.);

KECHICHE, Abdellatif. **Vênus Negra** (Vénus Noire). [Filme Ficcional]. Direção: Abdellatif Kechiche. Produção: Charles Gillibert, Nathanael Karmitz e Marin Gourmet. FRA/BEL/TUN: MK2, 2010 (162 min.);

KELLY, Gene; DONEN, Stanley. **Cantando na Chuva** (Singin' In The Rain). [Filme Ficcional Histórico]. Direção: Gene Kelly e Stanley Donen. Produção: Arthur Freed e Roger Edens. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1952 (103 min.);

KESHISHIAN, Alek. **Madonna: Truth or Dare (In Bed With Madonna)**. [Filme Documental]. Direção: Alek Keshishian. Produção: Tim Clawson e Jay Roewe. EUA: Boy Toy, Inc. e Propaganda Films, 1991 (114 min.);

KNOWLES, Beyoncé. **Black is King**. [Filme Ficcional Musical]. Direção: Beyoncé Knowles. Produção: Beyoncé Knowles. EUA: Walt Disney Pictures e Parkwood Entertainment, 2020 (85 min.);

LANG, Fritz. **Metropolis**. [Filme Ficcional]. Direção: Fritz Lang. Produção: Erich Pommer. ALE: Universum Film AG, 1927 (153 min.);

LEAL, Leandra. **Divinas Divas**. [Filme Documental]. Direção Leandra Leal. Produção: Carol Benjamin, Leandra Leal, Natara Ney Karen Castanho e Rita Toledo. BRA: Daza Filmes, Canal Brasil e Biônica Filmes, 2016 (110 min.);

LIVINGSTON, Jennie. **Paris is Burning**. [Filme Documental Histórico]. Direção: Jennie Livingston. EUA: Miramax Films, 1990 (76 min.);

MAHANSKI, Anderson; MENDONÇA, Fernando; LESCAUT, Paulo. **SUPER DRAGS**. [Série Ficcional]. Criação: Anderson Mahanski, Fernando Mendonça e Paulo Lescaut. Produção: Marcelo Pereira. BRA: Combo Estúdio, 2018 (23 - 25 min.);

MUNRIE, Don. **Andy Warhol 's Fifteen Minutes**. [Programa de TV]. Direção: Don Munrie. Produção: Andy Warhol e Vincent Fremont. EUA: MTV, 1985 - 1987 (25-29 min.);

MURPHY, Ryan. **American Horror Story - Freak Show**. [Série Ficcional]. Criação Ryan Murphy. EUA: Fox Home Entertainment, 2014 (43 - 74 min.);

MURPHY, Ryan. et all. **POSE** [Série Ficcional Histórica]. Criação: Ryan Murphy, Brad Falchuk, Steven Canals. EUA: FX Channel, 2018 (45-78 min.);

MURRAY, Nick. **RuPaul 's Drag Race**. [Reality Show de Competição]. Direção: Nick Murray. Produção: Fenton Bailey, Randy Barbato, Tom Campbell, RuPaul Charles, Steven Corfe, Pamela Post, Mandy Salangsang e Chris McKim. EUA: World Of Wonder, 2009 - Presente (50 - 70 min.);

MURRAY, Nick. **RuPaul 's Drag Race: All Stars** . [Reality Show de Competição]. Direção: Nick Murray. Produção: Fenton Bailey, Randy Barbato, Tom Campbell, RuPaul Charles, Steven Corfe, Pamela Post e Mandy Salangsang. EUA: World Of Wonder, 2012 - Presente (50 - 70 min.);

NETO, Dino. **Rua Carlos Gomes: Apogeu e Resistência da Comunidade LGBTQIA+**. [Filme Documental]. Direção: Dino Neto. Produção: Genilson Coutinho. BRA: Candiêro Comunicação, 2022 (59 min.);

NOLAN, Christopher. **A Origem** (Inception). [Filme Ficcional]. Direção: Martin Scorsese. Produção: Christopher Nolan e Emma Thomas. EUA/ENG: Legendary Pictures e Syncop Films, 2010 (148 min.);

NOYES, Nathan. **The Boulet Brothers' Dragula**. [Reality Show de Competição]. Direção: Nathan Noyes. Produção: The Boulet Brothers, Brad Danks, Philip Webb e Anthony Jiwa. EUA: 2016 - Presente (41 - 61 min.);

ORTEGA, Kenny. **High School Musical**. [Trilogia Fílmica Ficcional]. Direção: Kenny Ortega. Produção: Don Schain, Bill Borden, Barry Rosenbush e Gary Marsh. EUA: First Street Films, Salty Productions e Walt Disney Pictures, 2006 - 2008 (98 min. - 112 min.);

ORTEGA, Kenny. **Michael Jackson's This Is It**. [Filme Documental Biográfico]. Direção: Kenny Ortega. Produção: Paul Gongaware, Kenny Ortega e Randy Phillips. EUA: AEG Live e The Michael Jackson Company, 2009 (111 min.);

PARENTE, Marlon. **Bichas, O Documentário**. [Filme Documental]. Direção: Marlon Parente, BRA: Produção Independente, 2016 (39 min.);

PEREZ, Ricardo. **Queen Stars Brasil**. [Reality Show de Competição]. Direção: Ricardo Perez. Produção: Nani Freitas, Renata Rudge e Eduardo Gaspar. BRA: Endemol Shine Brasil, 2022 - Presente (50 min.);

PINHEIRO, Dácio. **Meu Amigo Cláudia**. [Filme Documental]. Direção: Dácio Pinheiro. Produção: Dácio Pinheiro, Alexandra Chalabi, Biba Wedesheim, Chica Mendonça, Daniel Soro e Mariana Guerra. BRA, 2009 (87 min.);

PORYES, Michael; CORREL, Rich; O'BRIEN, Barry. **Hanna Montana**. [Série Ficcional]. Criação: Michael Poryes, Rich Correl e Barry O'brien. Produção: Steven Peterman e Michael Poryes. EUA: It's Laugh Productions e Michael Poryes Productions, 2006- 2011 (23 - 24 min.);

PRISCILLA, Claudia; GOIFMAN, Kiko. **TransMissão**. [Talk Show]. Direção: Claudia Priscilla e Kiko Goifman. Produção: Evelyn Mab. BRA: Canal Brasil, 2019 (12 - 45 min.)

REINHOLDTSEN, Rik. **Legendary** [Reality Show de Competição]. Direção: Rik Reinholdtsen. EUA: HBO Max, 2020 (45-50 min.);

REED, Dan. **Leaving Neverland**. [Filme Documental Biográfico]. Direção: Dan Reed. Produção: Dan Reed. EUA/ ENG: Amos Pictures, 2019 (236 min.);

RIFF, Alice. **Meu Corpo é político**. [Filme Documental]. Direção: Alice Riff. BRA: Paideia Filmes, 2017 (71 min.);

RODRIGUEZ, Robert. **Machete Kills**. [Filme Ficcional]. Direção: Robert Rodriguez. Produção: Robert Rodriguez, Rick Schwartz, Boriss Teterevs, Sergei Besspalov, Aaron Kaufman e Alexander Rodyansky. EUA: Quick Draw Productions Troublemaker Studios, 2013 (108 min.);

SARACENI, Denise. **Cheias de Charme**. [Telenovela]. Direção: Denise Saraceni. Criação: Filipe Miguez e Izabel de Oliveira. BRA: Rede Globo, 2012 (40 min. - 50 min.);

SEACREST, Ryan. **Keeping Up With Kardashians**. [Reality Show]. Criação: Ryan Seacrest. Produção: Ryan Seacrest, Jonathan Murray, Gil Goldschein, Jeff Jenkins, Farnaz Farjam-Chazan, Kris Jenner, Kourtney Kardashian, Kim Kardashian West, Khloé Kardashian. EUA: Ryan Seacrest Productions e Bunim/Murray Productions, 2007 - 2021 (20 - 40 min.);

SEIDELMAN, Susan. **Desperately Seeking Susan**. [Filme Ficcional] Direção: Susan Seidelman. Produção: Sarah Pillsbury e Midge Sanford. EUA: Orion Pictures, 1985 (104 min.);

SCORSESE, Martin. **Ilha do Medo** (Shutter Island). [Filme Ficcional]. Direção: Martin Scorsese. Produção: Mike Medavoy e Bradley J. Fischer. EUA: Phoenix Pictures, Sikelia Productions e Appian Way Productions, 2010 (139 min.);

SHERMAN, Maurício; FARIAS, Maurício. **Zorra Total**. [Programa de TV]. Direção: Maurício Sherman e Maurício Farias. Produção: Jayme Henriques. BRA: Rede Globo, 1999 - 2015 (40 min. - 60 min.);

STARK, Samantha. **Framing Britney Spears - A vida de uma estrela** (The New York Times Presents: Framing Britney Spears). [Filme Documental Biográfico]. Direção: Samantha Stark. Produção: Jason Stallman, Sam Dolnick e Stephanie Priess. EUA: The New York Times Company e Left/Right Productions, 2021 (74 min.);

STEFFEN, Lufe. **São Paulo em HI-FI**. [Filme Documental]. Direção: Lufe Steffen. BRA: Cigano Filmes, 2013 (100 min.);

STEIN, Darren. **G.B.F - Gay Best Friend**. [Filme Ficcional]. Direção: Darren Stein. EUA: School Pictures, 2013 (94 min.);

STEPHENSON, John. **A Revolução dos Bichos** (Animal Farm). [Filme Ficcional]. Direção: John Stephenson. Produção: Greg Smith e Robert Halmi.. EUA/ENG, 1999 (91 min.);

TARANTINO, Quentin. **Kill Bill**. [Filme Ficcional]. Direção: Quentin Tarantino. Produção: Lawrence Bender. EUA: A Band Apart, 2003 (111 min.);

TYRNAUER, Matt. **Studio 54: The Documentary**. [Filme Documental]. Direção: Matt Tyrnauer. EUA: Dogwoof, 2018 (138 min.);

VADIM, Roger. **Deus Criou a Mulher** (Et Dieu... créa la femme). [Filme Ficcional Histórico]. Direção: Roger Vadim. Produção: Raoul Lévy, Ignace Morgenstern, Claude Ganz. FRA/ITA, 1956 (95 min.);

VERHOEVEN, Paul. **O Vingador do Futuro** (Total Recall). [Filme Ficcional]. Direção: Paul Verhoeven. Produção: Mario Kassar, Andrew Vajna Buzz Feitshans e Ronald Shusett. EUA: Carolco Pictures, 1990 (113 min.);

WACHOWSKI, Lilly; WACHOWSKI, Lana. **Matrix**. [Filme Ficcional]. Direção: Lilly Wachowski e Lana Wachowski. Produção: Joel Silver. EUA: Village Roadshow e Silver Pictures, 1999 (136 min.);

WACHOWSKI, Lilly; WACHOWSKI, Lana. **Matrix Reloaded**. [Filme Ficcional]. Direção: Lilly Wachowski e Lana Wachowski. Produção: Joel Silver. EUA/AUS: Village Roadshow e Silver Pictures, 2003 (138 min.);

WACHOWSKI, Lilly; WACHOWSKI, Lana. **The Matrix Revolutions**. [Filme Ficcional]. Direção: Lilly Wachowski e Lana Wachowski. Produção: Joel Silver. EUA/AUS: Village Roadshow, NPV Entertainment e Silver Pictures, 2003 (129 min.);

WATERS, John. **Female Trouble**. [Filme Ficcional]. Direção: John Waters. Produção: John Waters. EUA: Dreamland Saliva Films, 1974 (97 min.);

WATERS, John. **Hairspray**. [Filme Ficcional]. Direção: John Waters. Produção: Rachel Talalay. EUA: New Line Cinema, 1988 (92 min.);

WATERS, John. **Pink Flamingos**. [Filme Ficcional]. Direção: John Waters. Produção: John Waters. EUA: Dreamland Saliva Films, 1972 (93 min.);

WATERS, Mark. **Meninas Malvadas** (Mean Girls). [Filme Ficcional]. Direção: Mark Waters. Produção: Lorne Michaels, Tony Shimkin e Louise Rosner. EUA: M. G. Films e Broadway Vídeo, 2004 (97 min.);

WAYANS, Keenen Ivory. **As Branquelas** (White Chicks). [Filme Ficcional]. Direção: Keenen Ivory Wayans. Produção: Rick Alvarez, Lee R. Mayes, Keenen Ivory Wayans, Marlon Wayans e Shawn Wayans. EUA: Columbia Pictures, Revolution Studios e Gone North Productions, 2004 (109 min.);

WEIR, Peter. **O Show de Truman** (The Truman Show). [Filme Ficcional]. Direção: Peter Weir. Produção: Adam Schroeder, Andrew Niccol, Edward S. Feldman, Lynn Pleshette, Richard Luke Rothschild e Scott Rudin. EUA: Paramount Pictures e Scott Rudin Productions, 1998 (103 min.);

WILDER, Billy. **Crepúsculo dos Deuses** (Sunset Boulevard). [Filme Ficcional Histórico]. Direção: Billy Wilder. Produção: Charles Brackett. EUA: Paramount Pictures, 1950 (110);

WIENE, Robert. **O Gabinete do Dr. Caligari** (Das Cabinet des Dr. Caligari). [Filme Ficcional]. Direção: Robert Wiene. ALE: Studio Babelsberg, 1920 (71 min.);

ZUIKER, Anthony E. **Britney & Kevin: Chaotic**. [Reality Show]. Criação: Anthony E. Zuiker. Produção: Britney Spears, Kevin Federline e Susan Zirinsky. EUA: UPN, 2005 (22-45 min.).

6.3 REFERÊNCIAS MUSICAIS

ABSOLUTA, Stefhany. **Eu Sou Stefhany**. [Single]. BRA, 2011 (3 min. 55 seg.);

AGLEI. **Xegay**. [Single]. Prod. Musical: Gab Dolly. BRA, 2021 (2 min. 20 seg.);

ANITTA. **Anitta**. [Álbum]. Prod. Musical: Umberto Tavares e Mãozinha. BRA: Warner Music, 2013 (43 min. 08 seg.);

ANITTA. **Bang!**. [Álbum]. Prod. Musical: Umberto Tavares, Mãozinha, Jeff, Breder, Dan, Toninho Aguiar, Rafael Castilhol, Kalfani, Papatinho e Pedro Dash. BRA: Warner Music, 2015 (42 min.);

ANITTA. **Boy's Don't Cry**. [Single]. Prod. Musical: Burns e Rami Yacoub. EUA: Warner Music, 2022 (2 min. 15 seg.);

ANITTA. **CheckMate**. [EP.]. Prod. Musical: Pool Bear, Alesso, Tropkillaz, MC Zaac, DJ Yuri Martins e Maejor. BRA: Warner Music, 2017 (13 min. 52 seg.);

ANITTA. **Envolver**. [Single]. Prod. Musical: Subelo NEO. EUA: Warner Music, 2021 (3 min. 14 seg.);

ANITTA. **Girl From Rio**. [Single]. Prod. Musical: Stargate. EUA: Warner Music, 2021 (3 min. 13 seg.);

ANITTA. **Ritmo Perfeito**. [Álbum]. Prod. Musical: Umberto Tavares, Mãozinha, Toninho Aguiar, Head Media, Rafael Castilhol e Danilo Sinna. BRA: Warner Music, 2014 (35 min. 18 seg.);

ANITTA. **Show das Poderosas**. [Single]. Prod. Musical: Umberto Tavares e Mãozinha. BRA: Warner Music, 2013 (2 min. 30 seg.);

ANITTA. **Versions of Me**. [Álbum]. Prod. Musical: Andrés Torres, Beazy Tymes, The Best Soundz, Burns, Charlie Handsome, Julian Bunetta, Kuk Harrel, Marco Borrero, Mauricio Rengifo, Mighty Mike, Mike Sabath, Mojam, Papatinho, Rami Yacoub, RDD, Rucks, Ryan Tedder, Stargate, Subelo NEO e Van Riper. EUA: Warner Music, 2022 (43 min. 54 seg.);

ANITTA; B, Cardi. **Me Gusta**. [Single]. Prod. Musical: Ryan Tedder, Andres Torres, Mauricio Rengifo e RDD. BRA: Warner Music, 2020 (3 min.);

ANITTA; SONZA, Luisa; LEXA; REBECCA, MC. **Combatchy**. [Single]. Prod. Musical: Hitmaker. BRA: Warner Music, 2019 (2 min. 37 seg.);

AZVDO. **CowGirl Manyfest**. [Single]. Prod. Musical: Black Rose Beatz. BRA: Haus of AZVDO, 2019 (3 min. 47 seg.);

AZVDO. **Pink Money**. [Single]. Prod. Musical: Rafael José. BRA: Haus of AZVDO, 2019 (2

min. 34 seg.);

AZVDO. **Pink Money (CowGirl version)**. [Single]. Prod. Musical: Edson Razzy. BRA: Haus of AZVDO 2019 (5 min. 21 seg.);

BEATLES, The. **Sgt. Pepper 's Lonely Hearts Club Band**. [Álbum]. Prod. Musical: George Martin. ENG: Parlophone Records e Capitol Records, 1967 (39 min. 42 seg.);

BEYONCÉ. **Black Is King**. [Álbum]. Prod. Musical: James William Blades, MeLo-X e Derek Dixie. EUA: Parkwood Entertainment, 2020;

BEYONCÉ. **Lemonade**. [Álbum]. Prod. Musical: Beyoncé Knowles, Alan Ballestra, Kevin Garrett, Jeremy McDonald, Diplo, Ezra Koenig, Jack White, Derek Dixie, MeLo-X, Wynter Gordon, Hit-Boy, HazeBanga, Stuart White, DannyBoyStyles, Ben Billions, Boots, Alex Delicata, Mike Dean, Vincent Berry II, James Blake, Jonny Coffey, Just Blaze, King Henry, Mike Will Made-It e Pluss. EUA: Parkwood Entertainment e Columbia Records, 2016 (45 min. 49 seg.);

BEYONCÉ; GAGA, Lady. **Video Phone**. [Single]. Prod. Musical: Beyoncé Knowles, Bangladesh e The Pen. EUA: Columbia Records, 2009 (5 min. 02 seg.);

CARLTON, Vanessa. **A Thousand Miles**. [Single]. Prod. Musical: Ron Fair e Curtis Schweitzer. EUA: A&M Records, 2002 (4 min.);

CARTERS, The. **Everything Is Love**. [Álbum]. Prod. Musical: Beyoncé Knowles, Shawn "Jay-Z" Carter, 808-Ray, Beat Butcha, Boi-1da, Cool & Dre, David Andrew Sitek, D'Mile, Derek Dixie, El Michels, Illmind, Jahaan Sweet, MeLo-X, Mike Dean, Nav, Pharrell Williams, Sevn Thomas e Ty Dolla Sign. EUA: Parkwood Entertainment, Columbia Records e Roc Nation, 2018 (41 min. 50 seg.);

CHILD, Destiny. **The Writing's on the Wall**. [Álbum]. Prod. Musical: Beyoncé Knowles, Jovonn Alexander, Kevin "She'kspere" Briggs, D-Major, Chad "Dr. Seuss" Elliot, Missy Elliott, Donald Holmes, Anthony Hardy, Oshea Hunter, Rodney Jerkins, Eric Nealante Phillips, K-Fam, Daryl Simmons, Platinum Status, Cris Stokes, Gerard Thomas, D'wayne Wiggins e Kandi

Burruss. EUA: Columbia Records, 1999 (64 min. 52 seg.);

CLARK, Lia; PEPITA. **Chifru**. [Single]. Prod. Musical: Pedrowl e Lia Clark. BRA, 2017 (3 min. 10 seg.);

CONKY, Kaya. **E aí Bebê**. [Single]. BRA, 2016 (3 min. 01 seg.);

GAGA, Lady. **ARTPOP**. [Álbum]. Prod. Musical: Lady Gaga, DJ White Shadow, Zedd, Hugo Leclercq, Nick Monson, Rick Rubin, Giorgio Tuinfort, Dino Zisis, Infected Mushroom, Will.i.am, David Guetta. EUA: Interscope Records e Streamline Records, 2013 (59 min. 16 seg.);

GAGA, Lady. **Born This Way**. [Álbum]. Prod. Musical: Clinton Sparks, DJ White Shadow, DJ Snake, Fernando Garibay, Jeppe Laursen, Lady Gaga, RedOne, Mutt Lange. EUA: Interscope Records, Streamline Records e KonLive, 2011 (61 min. 12 seg.);

GAGA, Lady. **Chromática**. [Álbum]. Prod. Musical: Lady Gaga, Axwell, Ben Rice, BloodPop, Burns, Klahr, Liohn, Madeon, Max Martin, Morgan Kibby, Skrillex e Tchami. EUA: Interscope Records e Streamline Records, 2020 (42 min. 59 seg.);

GAGA, Lady. **Dawn Of Chromatica**. [Álbum]. EUA: Interscope Records e Streamline Records, 2021 (49 min. 49 seg.);

GAGA, Lady. **Joanne**. [Álbum]. Prod. Musical: Lady Gaga, Mark Ronson, Jeff Bhasker, BloodPop, Emile Haynie, Josh Homme, Kevin Parker e RedOne. EUA: Interscope Records, 2016 (39 min. 05 seg.);

GAGA, Lady. **The Fame**. [Álbum]. Prod. Musical: Lady Gaga, Brian & Josh, Rob Fusari, Martin Kierszenbaum, RedOne, Space Cowboy. EUA: Interscope Records e Streamline Records, 2008 (50 min. 38 seg.);

GAGA, Lady. **The Fame Monster**. [EP.]. Prod. Musical: Vicent herbert, Ron Fair, Fernando Garibay, Tal Herzberg, Rodney Jerkins, Lady Gaga, RedOne, Teddy Riley, Space Cowboy. EUA: Interscope Records e Streamline Records, 2009 (34 min. 15 seg.);

GAYNOR, Gloria. **I Will Survive**. [Single]. Prod. Musical: Freddie Perren e Dino Fekaris. EUA: RCA Records, 1978 (3 min. 18 seg.);

GROOVE, Glória. **A Queda**. [Single]. Prod. Musical: Pablo Bispo. BRA: SB Music, 2021 (2 min. 52 seg.);

GROOVE, Glória. **Bumbum de Ouro**. [Single]. Prod. Musical: Pablo Bispo, Sergio Santos e Ruxell. BRA: SB Music, 2018 (2 min. 47 seg.);

HILTON, Paris. **Come Alive**. [Single]. Prod. Musical: Rondell "MrBeatz" Cobbs, Michael "Mikey P" Puerari, Frederick C. Allen. EUA: Cash Money Records e Republic Records, 2014 (4 min. 16 seg.);

HILTON, Paris. **Paris**. [Álbum]. Prod. Musical: Dr. Luke, Fernando Garibay, Greg Wells, J. R. Rotem, Kara DioGuardi, Rob Cavallo e Sheppard Solomon. EUA: Warner Bros. Records, 2006 (39 min. 50 seg.);

HILTON, Paris; WAYNE, Lil. **Good Time**. [Single]. Prod. Musical: Afrojack. EUA, 2013 (3 min. 36 seg.);

LAZER, Major; ANITTA; VITTAR, Pablllo. **Sua Cara**. [Single]. Prod. Musical: Major Lazer e King Henry. EUA: Mad Decent e Because Music, 2017 (2 min. 47 seg.);

LIPA, Dua. **Future Nostalgia**. [Álbum]. Prod. Musical: Jeff Bhasker, Jason Evigan, Koz, Ian Kirkpatrick, SG Lewis, Lindgren, The Monsters & Strangerz, Stuart Price, Take a Daytrip, TMS e Andrew Watt. ENG: Warner Bros Records, 2020 (37 min. 17 seg.);

LOVI, Aretuza; VITTAR, Pablllo; GROOVE, Glória. **Joga a Bunda**. [Single]. BRA: Sony Music, 2018 (3 min. 43 seg.);

MADONNA. **American Life**. [Álbum]. Prod. Musical: Madonna, Mark "Spike" Stent e Mirwais Ahmadzaï. EUA: Warner Bros, 2003 (49 min. 39 seg.);

MADONNA. **Badtime Stories**. [Álbum]. Prod. Musical: Madonna, Dallas Austin, Babyface, Dave "Jam" Hall, Nellee Hooper. EUA: Maverick Recording Company e Sire Records, 1994 (51 min. 50 seg.);

MADONNA. **Confessions On The Dance Floor**. [Álbum]. Prod. Musical: Madonna, Stuart Price, Bloodshy & Avant e Mirwais Ahmadzaï. EUA: Maverick Recording Company e Warner Bros. Records, 2005 (58 min. 28 seg.);

MADONNA. **Erotica**. [Álbum]. Prod. Musical: Madonna, Shep Pettibone, André Betts. EUA: Sire Records, 1992 (75 min. 24 seg.);

MADONNA. **I'm Breathless**. [Álbum]. Prod. Musical: Madonna, Patrick Leonard, Bill Bottrell, Kevin Gilbert, Shep Pettibone. EUA: Sire Records e Warner Bros, 1990 (45 min. 08 seg.);

MADONNA. **Like a Prayer**. [Álbum]. Prod. Musical: Madonna, Stephen Bray, Patrick Leonard e Prince. EUA: Sire Records, 1989 (51 min. 16 seg.);

MADONNA. **Like a Virgin**. [Álbum]. Prod. Musical: Madonna, Nile Rodgers, Stephen Bray. EUA: Sire Records e Warner Bros. Records, 1984 (43 min e 55 min);

MADONNA. **Madonna**. [Álbum]. Prod. Musical: John "Jellybean" Benitez, Mark Kamins, Reggie Lucas, Butch Jones. EUA: Sire Records e Warner Bros. Records, 1983 (40 min. 47 seg.);

MADONNA. **Madame X**. [Álbum]. Prod. Musical: Madonna, Mirwais Ahmadzaï, Mike Dean, Diplo, Jason Evigan, Jeff Bhasker e Pharrell Williams. EUA: Interscope Records, 2019 (56 min. 01 seg.);

MADONNA. **Music**. [Álbum]. Prod. Musical: Madonna, Mark "Spike" Stent, Talvin Singh, Mirwais Ahmadzaï, William Orbit e Guy Sigsworth. EUA: Maverick Recording Company e Warner Bros. Records, 2000 (44 min. 40 seg.);

MADONNA. **Ray of Light**. [Álbum]. Prod. Musical: Madonna, William Orbit, Patrick

Leonard e Marius de Vries. Maverick Recording Company e Warner Bros. Records, 1998 (66 min. 52 seg.);

MADONNA. **True Blue**. [Álbum]. Prod. Musical: Madonna, Stephen Bray e Patrick Leonard. EUA: Sire Records e Warner Bros. Records, 1986 (40 min. 20 seg.);

MCLAREN, Malcolm. **Deep in Vogue**. [Single]. Prod. Musical: David LeBolt, Malcolm McLaren, William Orbit e Mark Moore. EUA: Epic Records, 1989 (4 min. 03 seg.);

MONROE, Marilyn. **Diamonds are Girl's Best Friend**. [Single]. EUA, 1953 (5 min. 35 seg.);

PARTON, Dolly. **Jolene**. [Single]. Prod. Musical: Bob Ferguson. EUA: RCA Records, 1973 (2 min. 42 seg.);

PEOPLE, Village. **Macho Man**. [Single]. Prod. Musical: Jacques Morali. EUA: Casablanca Records, 1978 (5 min. 21 seg.);

PITTY. **Admirável Chip Novo**. [Álbum]. Prod. Musical: Rafael Ramos. BRA: Deckdisc e Polysom, 2003 (39 min. 31 seg.);

PROBLEMÁTICA, Nininha; KRET, Léo. **Favelada**. [Single]. Prod. Musical: Marco Lima. BRA, 2019 (2 min. 55 seg.);

QUEBRADA, Linn. **Pense & Dance**. [Single]. Prod. Musical: BADSISTA. BRA, 2021 (4 min. 47 seg.);

QUEBRADA, Linn; BAIRRO, Jup do. **Bixa Preta - Pt. 2**. [Single]. Prod. Musical: Sanvttto. BRA, 2020 (5 min. 13 seg.);

SPEARS, Britney. **Britney**. [Álbum]. Prod. Musical: BT, Rodney Jerkins, Brian Kierulf, Max Martin, The Neptunes, Rami Yacoub, Josh Schwartz e Justin Timberlake. EUA: Jive Records, 2001 (39 min. 47 seg.);

SPEARS, Britney. **Britney Jean**. [Álbum]. Prod. Musical: A.C., Chico Bennett, Christopher Braide, Peter Carlsson, Cirkut, Diplo, Dr. Luke, Freshmen III, David Guetta, Derek Weintraub, Zach “Reazon” Heiligman, Keith Harris, HyGrade, William “DJ Keebz” Kleber, Kool Kojak, LWAM, Sebastian Ingrosso, William Orbit, Otto Knows, Anthony Preston, Nicky Romero, Giorgio Tuinfort, Marcus Van Wattum, Richard Vission e Will.i.am. EUA: RCA Records, 2013 (36 min. 04 seg.);

SPEARS, Britney. **Blackout**. [Álbum]. Prod. Musical: Nate “Danja” Hills, Bloodshy & Avant, Sean "The Pen" Garrett, The Neptunes, The Clutch, Kara DioGuardi, Jim Beanz, Freescha e "Fredwreck" Farid Nasser. EUA: Jive Records, 2007 (43 min. 37 seg.);

SPEARS, Britney. **Circus**. [Álbum]. Prod. Musical: Benny Blanco, Bloodshy & Avant, The Clutch, Dr. Luke, Fernando Garibay, Nate “Danja” Hills, Rob Knox, Greg Kurstin, Let’s Go to War, Max Martin, The Underdogs, Gary White, Nicole Morier, The Outsyders e Guy Sigsworth. EUA: Jive Records, 2008 (46 min. 15 seg.);

SPEARS, Britney. **Femme Fatale**. [Álbum]. Prod. Musical: Benny Blanco, Bloodshy & Avant, Cirkut, Dr. Luke, Rodney Jerkins, JMike, Henrik Jonback, Magnus, Max Martin, Oligea, Fraser T. Smith, Sandy Vee, Shellback, Stargate e Will.i.am. EUA: Jive Records, 2011 (44 min. 02 seg.);

SPEARS, Britney. **Gimme More**. [Single]. Prod. Musical: Danja, Jim Beanz, Hilson. EUA: Jive Records, 2007 (4 min. 01 seg.);

SPEARS, Britney. **Glory**. [Álbum]. Prod. Musical: Karen Kwak, BloodPop, Burns, Cashmere Cat, DJ Mustard, Jason Evigan, Oak Felder, Andrew Goldstein, Oscar Kirkpatrick, Mattman & Robin, Nick Monson, Alex Nice, Robocop, Lance Eric Shipp, Twice as Nice e Tramaine Winfrey. EUA: RCA Records, 2016 (41 min. 26 seg.);

SPEARS, Britney. **In The Zone**. [Álbum]. Prod. Musical: Bloodshy & Avant, Brian Kierulf, Josh Schwartz, Roy “Royalty” Hamilton, Jimmy Harry, Penelope Magnet, Moby, The Matrix, R. Kelly, Rishi Rich, Guy Sigsworth, Shep Soloman, Mark Taylor e Trixter. EUA: Jive Records, 2003 (50 min. 02 seg.);

SPEARS, Britney. **Oops!... I Did It Again.** [Álbum]. Prod. Musical: Max Martin, Rami Yacoub, Jake Schulze, Robert John “Mutt” Lange, Per Magnusson, David Kreuger, Steve Lunt, Rodney Jerkins, Larry “Rock” Campbell, Robert “Esmail” Jazayeri, Timmy Allen, Paul Umbach, Barry J. Eastmond. EUA: Jive Records, 2000 (44 min. 37 seg.);

SPEARS, Britney. **...Baby One More Time.** [Álbum]. Prod. Musical: Jörgen Elofsson, David Kreuger, Kristian Lundin, Per Magnusson, Max Martin e Rami. EUA: Jive Records, 1999 (45 min. 54 seg.);

SPEARS, Britney; FEDERLINE, Kevin. **Britney & Kevin: Chaotic.** [EP.]. Prod. Musical: Bloodshy & Avant, Guy Sigsworth e Britney Spears. EUA: Jive Records, 2005 (10 min. 38 seg.);

TIMBERLAKE, Justin. **Cry me a River.** [Single]. Prod. Musical: Timbaland. EUA: Jive Records, 2002 (4 min. 48 seg.);

VITTAR, Pablllo. **Batidão Tropical.** [Álbum]. Prod. Musical: Victor Gabriel Weber, Maffalda, Rodrigo Gorky, Zebu, Slashrr, TIN, Brabo Music Team. BRA: Sony Music, 2021 (23 min. 05 seg.);

VITTAR, Pablllo; CARRILHO, Mateus.. **Corpo Sensual.** [Single]. Prod. Musical: Rodrigo Gorgy, Maffalda e Victor Gabriel Weber. BRA: BMT Produções Artísticas e Sony Music, 2017 (2 min. 50 seg.);

WONDER, Cláudia. **Diva da Dúvida.** [Single]. Prod. Musical: The Laptop Boys. BRA, 2007 (3 min. 30 seg.).

7. APÊNDICES

7.1 TERMO DE CONSENTIMENTOS DE JOICE ALMEIDA



Universidade Federal da Bahia
Programa de Pós Graduação em Cultura e Sociedade

TERMO DE CONSENTIMENTO E PARTICIPAÇÃO EM PESQUISA

Aceito participar da pesquisa intitulada DIVAS - A CULTURA DO CONSUMO E O FENÔMENO POP ESTADUNIDENSE NA CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE BICHA CONTEMPORÂNEA SOTEROPOLITANA, de Armando Azevedo de Oliveira, mestranda pelo Poscultura (UFBA) sob a linha de pesquisa Cultura e Arte.

Declaro que fui informad() que a minha participação se dará em torno de uma reflexão a respeito das desigualdades sociais que as intersecções de determinados marcadores nos propõem ao nível das identidades.

Como participante da pesquisa declaro ter concordado com a gravação, em áudio, da conversa que tive com a pesquisadora, onde trocamos informações sobre nossas próprias vivências e processos transitórios, além de determinados eixos temáticos (relação com a família, processo de auto identificação, afetividade, preconceitos...).

Declaro ainda, após ter tido acesso ao texto, estar em concordância com o que foi transcrito da nossa conversa, assim como o uso de tais informações prestadas excepcionalmente no contexto desta pesquisa acadêmica e de seus desdobramentos.

Neste sentido, fica também autorizado que o meu nome seja divulgado no corpo da pesquisa.

Salvador, Maio de 2021.

Joice Almeida Sales

Assinatura do declarante

7.2 TERMO DE CONSENTIMENTO DE CLARA PINTO



Universidade Federal da Bahia
Programa de Pós Graduação em Cultura e Sociedade

TERMO DE CONSENTIMENTO E PARTICIPAÇÃO EM PESQUISA

Aceito participar da pesquisa intitulada DIVAS - A CULTURA DO CONSUMO E O FENÔMENO POP ESTADUNIDENSE NA CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE BICHA CONTEMPORÂNEA SOTEROPOLITANA, de Armando Azevedo de Oliveira, mestranda pelo Poscultura (UFBA) sob a linha de pesquisa Cultura e Arte.

Declaro que fui informad() que a minha participação se dará em torno de uma reflexão a respeito das desigualdades sociais que as intersecções de determinados marcadores nos propõem ao nível das identidades.

Como participante da pesquisa declaro ter concordado com a gravação, em áudio, da conversa que tive com a pesquisadora, onde trocamos informações sobre nossas próprias vivências e processos transitórios, além de determinados eixos temáticos (relação com a família, processo de auto identificação, afetividade, preconceitos...).

Declaro ainda, após ter tido acesso ao texto, estar em concordância com o que foi transcrito da nossa conversa, assim como o uso de tais informações prestadas excepcionalmente no contexto desta pesquisa acadêmica e de seus desdobramentos.

Neste sentido, fica também autorizado que o meu nome seja divulgado no corpo da pesquisa.

Salvador, Maio de 2021.

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Clara Pinto', is written above a horizontal line.

Assinatura d() declarante

7.3 TERMO DE CONSENTIMENTO DE ANA PAULA



Universidade Federal da Bahia
Programa de Pós Graduação em Cultura e Sociedade

TERMO DE CONSENTIMENTO E PARTICIPAÇÃO EM PESQUISA

Aceito participar da pesquisa intitulada DIVAS - A CULTURA DO CONSUMO E O FENÔMENO POP ESTADUNIDENSE NA CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE BICHA CONTEMPORÂNEA SOTEROPOLITANA, de Armando Azevedo de Oliveira, mestranda pelo Poscultura (UFBA) sob a linha de pesquisa Cultura e Arte.

Declaro que fui informad() que a minha participação se dará em torno de uma reflexão a respeito das desigualdades sociais que as intersecções de determinados marcadores nos propõem ao nível das identidades.

Como participante da pesquisa declaro ter concordado com a gravação, em áudio, da conversa que tive com a pesquisadora, onde trocamos informações sobre nossas próprias vivências e processos transitórios, além de determinados eixos temáticos (relação com a família, processo de auto identificação, afetividade, preconceitos...).

Declaro ainda, após ter tido acesso ao texto, estar em concordância com o que foi transcrito da nossa conversa, assim como o uso de tais informações prestadas excepcionalmente no contexto desta pesquisa acadêmica e de seus desdobramentos.

Neste sentido, fica também autorizado que o meu nome seja divulgado no corpo da pesquisa.

Salvador, Maio de 2021.

Ana Paula Pedrosa S. J

Assinatura d() declarante

7.4 TERMO DE CONSENTIMENTO DE NATHALIE ROSA



Universidade Federal da Bahia
Programa de Pós Graduação em Cultura e Sociedade

TERMO DE CONSENTIMENTO E PARTICIPAÇÃO EM PESQUISA

Aceito participar da pesquisa intitulada DIVAS - A CULTURA DO CONSUMO E O FENÔMENO POP ESTADUNIDENSE NA CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE BICHA CONTEMPORÂNEA SOTEROPOLITANA, de Armando Azevedo de Oliveira, mestranda pelo Poscultura (UFBA) sob a linha de pesquisa Cultura e Arte.

Declaro que fui informad() que a minha participação se dará em torno de uma reflexão a respeito das desigualdades sociais que as intersecções de determinados marcadores nos propõem ao nível das identidades.

Como participante da pesquisa declaro ter concordado com a gravação, em áudio, da conversa que tive com a pesquisadora, onde trocamos informações sobre nossas próprias vivências e processos transitórios, além de determinados eixos temáticos (relação com a família, processo de auto identificação, afetividade, preconceitos...).

Declaro ainda, após ter tido acesso ao texto, estar em concordância com o que foi transcrito da nossa conversa, assim como o uso de tais informações prestadas excepcionalmente no contexto desta pesquisa acadêmica e de seus desdobramentos.

Neste sentido, fica também autorizado que o meu nome seja divulgado no corpo da pesquisa.

Salvador, Maio de 2021.

Nathalie dos Santos Rosa

Assinatura d() declarante

7.5 TERMO DE CONSENTIMENTO DE KUKUA DADA



Universidade Federal da Bahia
Programa de Pós Graduação em Cultura e Sociedade

TERMO DE CONSENTIMENTO E PARTICIPAÇÃO EM PESQUISA

Aceito participar da pesquisa intitulada DIVAS - A CULTURA DO CONSUMO E O FENÔMENO POP ESTADUNIDENSE NA CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE BICHA CONTEMPORÂNEA SOTEROPOLITANA, de Armando Azevedo de Oliveira, mestranda pelo Poscultura (UFBA) sob a linha de pesquisa Cultura e Arte.

Declaro que fui informado(a) que a minha participação se dará em torno de uma reflexão a respeito das desigualdades sociais que as intersecções de determinados marcadores nos propõem ao nível das identidades.

Como participante da pesquisa declaro ter concordado com a gravação, em áudio, da conversa que tive com a pesquisadora, onde trocamos informações sobre nossas próprias vivências e processos transitórios, além de determinados eixos temáticos (relação com a família, processo de auto identificação, afetividade, preconceitos...).

Declaro ainda, após ter tido acesso ao texto, estar em concordância com o que foi transcrito da nossa conversa, assim como o uso de tais informações prestadas excepcionalmente no contexto desta pesquisa acadêmica e de seus desdobramentos.

Neste sentido, fica também autorizado que o meu nome seja divulgado no corpo da pesquisa.

Salvador, Maio de 2021.

Kukua Dada

Assinatura do declarante

7.6 TERMO DE CONSENTIMENTO DE NATHALYA ARAÚJO



Universidade Federal da Bahia
Programa de Pós Graduação em Cultura e Sociedade

TERMO DE CONSENTIMENTO E PARTICIPAÇÃO EM PESQUISA

Aceito participar da pesquisa intitulada DIVAS - A CULTURA DO CONSUMO E O FENÔMENO POP ESTADUNIDENSE NA CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE BICHA CONTEMPORÂNEA SOTEROPOLITANA, de Armando Azevedo de Oliveira, mestranda pelo Poscultura (UFBA) sob a linha de pesquisa Cultura e Arte.

Declaro que fui informado(a) que a minha participação se dará em torno de uma reflexão a respeito das desigualdades sociais que as intersecções de determinados marcadores nos propõem ao nível das identidades.

Como participante da pesquisa declaro ter concordado com a gravação, em áudio, da conversa que tive com a pesquisadora, onde trocamos informações sobre nossas próprias vivências e processos transitórios, além de determinados eixos temáticos (relação com a família, processo de auto identificação, afetividade, preconceitos...).

Declaro ainda, após ter tido acesso ao texto, estar em concordância com o que foi transcrito da nossa conversa, assim como o uso de tais informações prestadas excepcionalmente no contexto desta pesquisa acadêmica e de seus desdobramentos.

Neste sentido, fica também autorizado que o meu nome seja divulgado no corpo da pesquisa.

Salvador, Maio de 2021.

Nathalya S. de Araújo

Assinatura do(a) declarante

7.7 TERMO DE CONSENTIMENTO DE LUNNA MONTTY



Universidade Federal da Bahia
Programa de Pós Graduação em Cultura e Sociedade

TERMO DE CONSENTIMENTO E PARTICIPAÇÃO EM PESQUISA

Aceito participar da pesquisa intitulada DIVAS - A CULTURA DO CONSUMO E O FENÔMENO POP ESTADUNIDENSE NA CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE BICHA CONTEMPORÂNEA SOTEROPOLITANA, de Armando Azevedo de Oliveira, mestranda pelo Poscultura (UFBA) sob a linha de pesquisa Cultura e Arte.

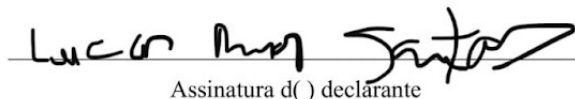
Declaro que fui informad() que a minha participação se dará em torno de uma reflexão a respeito das desigualdades sociais que as intersecções de determinados marcadores nos propõem ao nível das identidades.

Como participante da pesquisa declaro ter concordado com a gravação, em áudio, da conversa que tive com a pesquisadora, onde trocamos informações sobre nossas próprias vivências e processos transitórios, além de determinados eixos temáticos (relação com a família, processo de auto identificação, afetividade, preconceitos...).

Declaro ainda, após ter tido acesso ao texto, estar em concordância com o que foi transcrito da nossa conversa, assim como o uso de tais informações prestadas excepcionalmente no contexto desta pesquisa acadêmica e de seus desdobramentos.

Neste sentido, fica também autorizado que o meu nome seja divulgado no corpo da pesquisa.

Salvador, Maio de 2021.



Assinatura d() declarante

7.8 TERMO DE CONSENTIMENTO DE LEO ZAMMPARY



Universidade Federal da Bahia
Programa de Pós Graduação em Cultura e Sociedade

TERMO DE CONSENTIMENTO E PARTICIPAÇÃO EM PESQUISA

Aceito participar da pesquisa intitulada DIVAS - A CULTURA DO CONSUMO E O FENÔMENO POP ESTADUNIDENSE NA CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE BICHA CONTEMPORÂNEA SOTEROPOLITANA, de Armando Azevedo de Oliveira, mestranda pelo Poscultura (UFBA) sob a linha de pesquisa Cultura e Arte.

Declaro que fui informado() que a minha participação se dará em torno de uma reflexão a respeito das desigualdades sociais que as intersecções de determinados marcadores nos propõem ao nível das identidades.

Como participante da pesquisa declaro ter concordado com a gravação, em áudio, da conversa que tive com a pesquisadora, onde trocamos informações sobre nossas próprias vivências e processos transitórios, além de determinados eixos temáticos (relação com a família, processo de auto identificação, afetividade, preconceitos...).

Declaro ainda, após ter tido acesso ao texto, estar em concordância com o que foi transcrito da nossa conversa, assim como o uso de tais informações prestadas excepcionalmente no contexto desta pesquisa acadêmica e de seus desdobramentos.

Neste sentido, fica também autorizado que o meu nome seja divulgado no corpo da pesquisa.

Salvador, Maio de 2021.

A assinatura manuscrita de Cláudio F. dos Santos, escrita em tinta preta sobre uma linha horizontal.

Assinatura d() declarante

7.9 TERMO DE CONSENTIMENTO DE FÊRNANDE SANTOS



Universidade Federal da Bahia
Programa de Pós Graduação em Cultura e Sociedade

TERMO DE CONSENTIMENTO E PARTICIPAÇÃO EM PESQUISA

Aceito participar da pesquisa intitulada DIVAS - A CULTURA DO CONSUMO E O FENÔMENO POP ESTADUNIDENSE NA CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE BICHA CONTEMPORÂNEA SOTEROPOLITANA, de Armando Azevedo de Oliveira, mestranda pelo Poscultura (UFBA) sob a linha de pesquisa Cultura e Arte.

Declaro que fui informado() que a minha participação se dará em torno de uma reflexão a respeito das desigualdades sociais que as intersecções de determinados marcadores nos propõem ao nível das identidades.

Como participante da pesquisa declaro ter concordado com a gravação, em áudio, da conversa que tive com a pesquisadora, onde trocamos informações sobre nossas próprias vivências e processos transitórios, além de determinados eixos temáticos (relação com a família, processo de auto identificação, afetividade, preconceitos...).

Declaro ainda, após ter tido acesso ao texto, estar em concordância com o que foi transcrito da nossa conversa, assim como o uso de tais informações prestadas excepcionalmente no contexto desta pesquisa acadêmica e de seus desdobramentos.

Neste sentido, fica também autorizado que o meu nome seja divulgado no corpo da pesquisa.

Salvador, Maio de 2021.

Assinatura d(o) declarante

7.10 TERMO DE CONSENTIMENTO DE NICHOLAS AMON



Universidade Federal da Bahia
Programa de Pós Graduação em Cultura e Sociedade

TERMO DE CONSENTIMENTO E PARTICIPAÇÃO EM PESQUISA

Aceito participar da pesquisa intitulada DIVAS - A CULTURA DO CONSUMO E O FENÔMENO POP ESTADUNIDENSE NA CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE BICHA CONTEMPORÂNEA SOTEROPOLITANA, de Armando Azevedo de Oliveira, mestranda pelo Poscultura (UFBA) sob a linha de pesquisa Cultura e Arte.

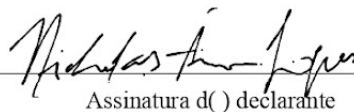
Declaro que fui informad() que a minha participação se dará em torno de uma reflexão a respeito das desigualdades sociais que as intersecções de determinados marcadores nos propõem ao nível das identidades.

Como participante da pesquisa declaro ter concordado com a gravação, em áudio, da conversa que tive com a pesquisadora, onde trocamos informações sobre nossas próprias vivências e processos transitórios, além de determinados eixos temáticos (relação com a família, processo de auto identificação, afetividade, preconceitos...).

Declaro ainda, após ter tido acesso ao texto, estar em concordância com o que foi transcrito da nossa conversa, assim como o uso de tais informações prestadas excepcionalmente no contexto desta pesquisa acadêmica e de seus desdobramentos.

Neste sentido, fica também autorizado que o meu nome seja divulgado no corpo da pesquisa.

Salvador, Maio de 2021.


Assinatura d() declarante

8. ANEXOS

8.1 COMPOSIÇÃO *PINK MONEY* (2019) BY AZVDO E RAFAEL JOSÉ

Hello Brazil!

My name is Azvdo

And I want to know...

How much do you want back from your pink money?

Do you understand me?

Let's talk to Portuguese, cause maybe you get betteeeeeeeer!

Quanto você quer de volta do seu pink business?

(HAHAHAHAHAHAH)

I'm a generous queen

Very so blonde, skinny and rich

Born to win

Queen of the bitch!

Pink is my favorite color, gay is my fan base

I love so much this guy's!

I'm her woman fave

I'm PopStar Superstar, FullStar (2x)

Look at my Instagram and see how I'm hot

I'm PopStar Superstar, FullStar (2x)

Look at my make- up and see how many likes got

Be honest with me, babyyyy

Tell me

How much do you need?

I know I got expensive on my last tour, but

Did you not have fun that night?

I don't understand!

Let's go to back to Portuguese

I know you want a hit hotteeeeeer!

Abalo, arraso, bafão, carão
Se joga viado!
I wanna see colocação!

Do you have an American dream?
But it won't be so sweet
You better don't, touch, my skin
Just listen to my hit

Pink is my darling dollar
Take that shade
(I rock your fucking night!)
I'm not that crazy Lady

I'm PopStar Superstar, FullStar (2x)
Look at my Instagram, and see how I'm hot
I'm PopStar Superstar, FullStar (2x)
Look at my make- up and see how many likes got!

8.2 COMPOSIÇÃO *COWGIRL MANYFEST* (2019) BY AZVDO

CowGirl

Ou garota, como vocês preferirem

Essa é a era das vadias justiceiras

Das little bitches que estão cansadas do terror da máquina da indústria

Que nos massacra e nos sufoca dia após dia

Que explora a nossa carne

Que explora o nosso couro

Que explora o nosso trabalho e o nosso próprio ventre

Que explora a nossa força vital em prol do capital

É isso mesmo, senhoras e senhores!

Mas a gente tá por todo canto viu bebê

A gente tá aqui, a gente tá aí...

A gente tá por toda parte

Prontas e preparadíssimas para acabar com toda e qualquer ameaça predatória

E o ser humano está em cheque viu bebê

O ser humano está em xeque, sabe por quê?

Porque a gente vai acabar com todo pensamento colonial e opressor

É isso mesmo!

E é por isso que eu convoco todas as minhas amigas vacas

As vacas magras, as vacas gordas...

As pintadinhas, as sagradas, as profanas...

E é claro, as nossas amigas veganas

Sejam bem vindas à nossa revolução também

É tudo nossooo!

Essa semana, eu estava andando na rua...

Ouvi uma música que era mais ou menos assim:

Boi, boi, boi, boi da cara preta...

(HAHAHAHAHAHAH)

Vocês têm medo da gente, né?

Eu acho... Tem que ter medo

A gente é perigosa, bebê

A gente é sim, sabe porque?

Por que nessa nova era, apenas um tipo de intolerância será aceita

E é claro que será a intolerância à lactose né

(HAHAHA)

Porque como diz aquele velho pensador
 O Cow, Cow Marx, esse mesmo
 “Se a classe das vacas tudo produz, a ela tudo pertence”
 Então você quer um pouco de leitinho?
 Não vai ter, é tudo meu
 Quentinho direto da fonte

A gente já derrubou a Parmalat, agora estamos de olho...
 Na indústria dos fast foods
 Com seus hambúrgueres artesanais...
 Os milkshakes dos mais diversos sabores...

E os animals print?
 Por favor né, tendência passada, gente!

E não adianta
 Não adianta pedir...
 A gente não vai parar mais nem que a vaca tussa, meu amor!

Por que esse manifesto, ele vai salvar vidas!
 Esse manifesto vai acabar com a carnificina que está instalada
 Nós vamos derrubar os abatedouros e as churrasqueiras brasileiras
 É isso mesmo!

I'm cool, I'm Cow!

Boa noite pra quem é de boa noite
 Good Evening pra quem é de New York city como eu
 My name is AZVDO and this is my manyfest
 ManyFest, Many, Fest
 Muita festa porque hoje é dia de celebrar uma nova era!
 CowGirl!
 O mundo é das vacas, bebês, fiquem atentas.