

O QUE É NECESSÁRIO PARA SER UMA *DRAG QUEEN* DE SUCESSO?
NEGOCIAÇÕES PERFORMÁTICAS E ESTÉTICAS ENTRE CORPOS
DESVIANTES E O PÚBLICO *MAINSTREAM*

Leonam Casagrande Dalla Vecchia¹
Gabriel Canecchio Ferreirinho²

RESUMO

Tendo como horizonte teórico os Estudos da Performance (TAYLOR, 2013; SCHECHNER, 2006; BUTLER, 1990), desejamos compreender de que maneira tomam forma as negociações entre uma estética *camp* atrelada à performance das *drag queens* e a padronização mercadológica inerente aos produtos midiáticos que circulam pelo *mainstream* da cultura digital contemporânea. Nesse sentido, buscamos analisar quais são as estratégias acionadas pelo *reality show* de competição Rupaul's Drag Race na formatação de uma cultura *drag* hegemônica e como estas estratégias se relacionam com aquelas adotadas por Pablo Vittar para alcançar reconhecimento e sucesso entre grandes públicos consumidores. Objetivamos refletir, portanto, sobre as diferentes tensões que gravitam em torno da representação corporal, audiovisual e artística da artista em seus videoclipes, cujas configurações estéticas se vinculam à noção de "*drag superstar*" desenvolvidas por Drag Race.

PALAVRAS-CHAVE: Performance; Música Pop; Drag Queen; RuPaul's Drag Race; *Mainstream*.

WHAT DOES IT TAKE TO BECOME A SUCCESSFUL DRAG QUEEN?
PERFORMATIVE AND AESTHETICS NEGOTIATIONS BETWEEN
DEVIANT BODIES AND THE MAINSTREAM

ABSTRACT

Taking Performance Studies (TAYLOR, 2013; SCHECHNER, 2006 BUTLER, 1990) as the theoretical horizon, we want to understand how the negotiations between a camp aesthetic linked to the performance of drag queens and a market standardization logic inherent to the mainstream media products take shape in the contemporary digital culture. In this sense, we seek to analyze which strategies are triggered by the

¹ Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense, com ênfase em Estéticas e Tecnologias da Comunicação. Mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense, com ênfase em Estéticas e Tecnologias da Comunicação. Graduação em Cinema pela Universidade Federal de Santa Catarina. Integrante do Núcleo de Pesquisa em Televisão e Novas Mídias (Televisões/UFF) e Laboratório de Pesquisa em Culturas e Tecnologias da Comunicação (LabCult/UFF). Coordenador da equipe de tradução da Revista Contracampo (PPGCOM/UFF - Qualis B1). Atuou como diretor de pós-produção do curta-metragem documentário "Eu Sou Mc Carol, 100% Feminista", filme realizado com o Programa Estadual de Fomento ao Curta Universitário da Secretaria de Cultura do Rio de Janeiro.

² Doutorando e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, onde concluiu a graduação em Estudos de Mídia com Láurea Acadêmica. Atualmente, desenvolve pesquisas acadêmicas relativas a gênero; ficção seriada televisiva; "TV de qualidade"; representações e masculinidades.

competition reality show RuPaul's Drag Race in the formatting of a hegemonic drag culture and how these strategies are related to those adopted by Pablllo Vittar to achieve recognition and success among large consumer audiences. We aim to reflect, therefore, on the different tensions that gravitate around the artist's body, audiovisual and artistic representation in his music videos, whose aesthetic configurations are linked to the notion of "drag superstar" developed by RuPaul's Drag Race.

KEYWORDS: Performance; Pop Music; Drag Queen; RuPaul's Drag Race; Mainstream.

INTRODUÇÃO

A *drag queen* Pablllo Vittar surgiu pela primeira vez em 2015, ao lançar "Open Bar"³ na plataforma de vídeos do YouTube. No videoclipe-paródia da música "Lean On"⁴, do grupo de música eletrônica estadunidense Major Lazer, Pablllo 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 vez⁵. Depois de "Open Bar", Pablllo começou a ganhar notoriedade na cena musical brasileira ao lançar seu álbum de estreia através de uma gravadora independente⁶, em 10 de Janeiro de 2017. O álbum gerou *singles* de sucesso, tais como "K.O."⁷, "Corpo Sensual"⁸ 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 tocadas⁹ e desbancando a detentora anterior do título, a artista estadunidense

³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lyuepseCRGY>. Acesso em 13/09/2018.

⁴ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=YqeW9_5kURI. Acesso em 14/06/2020.

⁵ Pablllo Vittar afirma ter se interessado pelo universo das *drag queens* com a ascensão de RuPaul's Drag Race, tomando o programa como referência para criar a estética de sua *drag persona*. Disponível em: shorturl.at/gkFI3.

⁶ "Vai Passar Mal", primeiro álbum de estúdio de Pablllo Vittar, foi lançado através da gravadora independente BMT Produções Artísticas.

⁷ O videoclipe de "K. O." conta com mais de 360 milhões de visualizações no YouTube até o momento. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3L5D8by1AtI>. Acesso em 14/06/2020. A canção foi escolhida para integrar a trilha sonora da telenovela global "O Outro Lado do Paraíso", atingindo um vasto número de pessoas e ganhando a categoria "Música do Ano" no prêmio "Melhores do Ano 2017", realizado pelo programa Domingão do Faustão. Disponível em: <https://gshow.globo.com/programas/domingao-do-faustao/melhores-do-ano/2017/noticia/pablllo-vittar-comemora-premio-de-musica-do-ano-esse-trofeu-tem-o-peso-da-diversidade.ghtml>. Acesso em 14/06/2020.

⁸ O videoclipe de "Corpo Sensual" conta com mais de 300 milhões de visualizações no YouTube até o momento. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q6Lw6k7k9Rk>. Acesso em 14/06/2020.

⁹ Disponível em: <https://portalpopline.com.br/com-k-o-pablllo-vittar-alcanca-o-topo-das-mais-tocadas-spotify-brasil-pela-primeira-vez-com-musica-solo>. Acesso em 17/06/2020.

RuPaul¹⁰. A consolidação e crescente expansão de sua carreira veio com a música "Sua Cara"¹¹, sua parceria com Anitta e Major Lazer, através do qual a *drag queen* passou a ser reconhecida internacionalmente¹², ultrapassando RuPaul também em número de seguidores no Instagram¹³. 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 envergadura¹⁴.

Diante dos dados expostos acima, podemos perceber uma crescente inserção de Pabllo Vittar no *mainstream* da cultura pop brasileira e internacional nos últimos anos. Ao alcançar espaços cada vez mais proeminentes, a performance da *drag queen* vinculou-se a um espaço hegemônico de produção e distribuição da música, ganhando uma expressiva notoriedade também no circuito midiático nacional. Neste contexto, podemos perceber o quanto a arte contra-hegemônica da *drag queen* é atravessada por interesses socioeconômicos do capitalismo neoliberal, fazendo com que Pabllo negocie constantemente sua performance desviante com certa padronização mercadológica vinculada ao *mainstream*.

Assim, este trabalho busca responder às seguintes perguntas: como Pabllo Vittar consegue alcançar sucesso e reconhecimento no contexto midiático brasileiro? Quais as estratégias utilizadas pela artista para acessar o *mainstream*? Que tipos de negociação performática a *drag queen* precisa se submeter para ser considerada uma artista de sucesso? Podemos pensar neste corpo como um vetor de tensionamentos entre uma cultura brasileira ainda profundamente racista-heteronormativa e uma cultura *drag* politicamente subversiva?

O artigo está dividido em quatro partes. Em um primeiro momento, iremos compreender como os Estudos da Performance (TAYLOR, 2013; SCHECHNER, 2006)

¹⁰ Disponível em: <https://portalpopline.com.br/pabllo-vittar-quebra-recorde-no-spotify>. Acesso em 14/06/2020.

¹¹ O videoclipe de "Sua Cara" conta com mais de meio bilhão de visualizações no YouTube até o momento. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=omzk3klIy0E>. Acesso em 13/09/2020.

¹² Ver: <http://www.papermag.com/charli-xcx-interviews-pabllo-vittar-2587263635.html>. Acesso em 13/09/2020.

¹³ Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/06/28/interna_diversao_arte.605716/pabllo-vittar-tem-mais-seguidores-do-que-rupaul-no-instagram.shtml. Acesso em 14/06/2020. Atualmente, Pabllo Vittar conta com a marca de 10,8 milhões de seguidores na rede social, enquanto RuPaul possui 4,1 milhões de seguidores.

¹⁴ Os seus dois álbuns posteriores, "Não Para Não" (2018) e "111" (2020), foram lançados sob o selo da Sony Music Brasil.

podem ser uma ferramenta útil para pensarmos sobre a dimensão corpórea dos fenômenos midiáticos no contemporâneo. Em seguida, iremos refletir sobre a história da cultura *drag* em diálogo com Judith Butler (1990) e a particular acepção deste conceito em seus estudos sobre gênero e sexualidade. Posteriormente, iremos discutir a importância do *reality show* RuPaul's Drag Race para a compreensão de uma cultura *drag* hegemônica no contexto midiático atual, e de que forma Pabllo Vittar irá se apropriar desta reconfiguração para alcançar visibilidade no *mainstream*. Por fim, iremos analisar a performance musical-audiovisual-midiática de Pabllo Vittar através dos 8 videoclipes¹⁵ mais visualizados¹⁶ de sua carreira, buscando compreender também como esta performance é repleta de tensões e negociações.

OS ESTUDOS DA PERFORMANCE

Os Estudos da Performance são provenientes de um longo percurso epistemológico que se inicia nos anos 1960, no qual se cruzam duas tradições disciplinares do conceito. Por um lado, a tradição antropológica da performance (TURNER, 2008; GOFFMAN, 1985) irá centrar-se nos rituais e práticas *mnemônicas* incorporadas e perpetuadas através das gerações de uma determinada organização social, analisando os atos performáticos e os ritos de passagem como práticas fundantes de toda e qualquer sociedade. Nesse sentido, esta tradição epistemológica irá refletir sobre a performance como uma específica dimensão da cultura humana, através da qual incorporamos certos modos de ser e estar no mundo. As cerimônias de casamento ou o modo como nos comportamos diante de nossos amigos são exemplos desses rituais e/ou atos performáticos.

Já a tradição teatral irá pensar a performance como uma atividade exclusivamente estética, entendida aqui como uma prática inspirada nas artes visuais e

¹⁵ Compreendemos o videoclipe como um dos principais veículos de expressão artística através do qual artistas vinculados ao gênero de música pop constroem sua *persona* midiática (AHONEN, 2007; SHAPERO, 2015; MARSHALL, 2010; GOODWIN, 1992; VERNALLIS, 2004).

¹⁶ Em ordem decrescente no número de visualizações (contadas até o momento de finalização deste trabalho em 15/09/2020): "Sua Cara" (505 milhões), "K.O." (364 milhões), "Corpo Sensual" (304 milhões), "Amor de Que" (107 milhões), "Parabéns" (103 milhões), "Problema Seu" (100 milhões), "Paraíso" (99 milhões) e "Open Bar" (71 milhões).

em representações teatrais de vanguarda, tais como o *happening*¹⁷ e a *performance art* (TAYLOR, 2013, p. 36). Segundo esta corrente epistemológica, a performance se refere às práticas artísticas que se conjugam em formas espetaculares de dança e teatralização, as quais são delimitadas por um determinado enquadramento estético. Neste caso, a performance parece pertencer a um espaço separado das práticas performáticas cotidianas e/ou ritualísticas, estabelecendo-se em uma posição oposta ao caráter antropológico do conceito. Descendentes desta tradição teórica são os autores que irão trabalhar a performance em áreas específicas, tais como as performances audiovisuais e sonoras no campo da música (FRITH, 1996; SOARES, 2018; GOODWIN, 1992).

Tendo como ponto de partida estas duas tradições epistemológicas, Diana Taylor (2013) propõe reunir em torno da palavra *performance* as noções advindas destas duas disciplinas, fundindo-as em uma original compreensão do conceito. A autora reflete sobre a performance como um conceito que extrapola “a compartimentalização, seja ela por gênero (música-dança) ou participantes/atores, seja pelo efeito pretendido (religioso, sociopolítico, estético) em que se baseia o pensamento cultural ocidental. Ele também questiona nossas taxionomias ao apontar para novas possibilidades interpretativas” (TAYLOR, 2013, p. 43). Por fim, a autora conclui que podemos utilizar a performance também enquanto uma *episteme*, ou seja, enquanto um “modo de conhecer o mundo” (idem, p. 17), uma metodologia de análise que confere legitimidade ao que está *inscrito no corpo*, para além do unicamente discursivo ou textual.

Ao analisarmos certos enquadramentos midiáticos *como* uma performance, estamos salientando os modos através dos quais a presença física dos corpos materializam questões que dizem respeito aos aspectos sociais, culturais e estéticos de um determinado contexto; e que se perpetuam na memória cultural deste. Richard Schechner (2006), em pesquisas conjuntas com o antropologista Victor Turner, também fará confluír as duas principais tradições epistemológicas vinculadas à teoria da performance. Tal como o autor sugere, a disciplina dos Estudos da Performance se

¹⁷ O *happening* (traduzido do inglês, “acontecimento”) é uma forma de expressão das artes visuais que, de certa maneira, apresenta características das artes cênicas. Neste tipo de obra, quase sempre planejada, incorpora-se algum elemento de espontaneidade ou improvisação, que nunca se repete da mesma maneira a cada nova apresentação.

caracteriza por ser "um esforço reflexivo para compreender o mundo *da* performance e o mundo *como* performance" (idem, p. 28).

As performances marcam identidades, dobram o tempo, remodelam e adornam o corpo, contam histórias. Performances - artísticas, ritualísticas ou da vida cotidiana - são 'comportamentos restaurados', 'comportamentos duplamente executados', ações performáticas para as quais as pessoas treinam e ensaiam. Que fazer arte envolve treinamento e ensaio é evidente. Mas a vida cotidiana também envolve anos de treinamento e prática, de aprender comportamentos apropriados e culturalmente específicos, de ajustar e desempenhar os papéis da vida em relação a circunstâncias sociais e pessoais¹⁸ (SCHECHNER, 2006, p. 28-29, tradução nossa).

No caso deste artigo, objetivamos enquadrar a performance *drag* enquanto um objeto empírico passível de ser analisado *através* da lente metodológica dos Estudos da Performance. Ou seja, aqui compreendemos a *drag queen* como um "produto midiático" ou uma "obra de arte"; como um comentário paródico acerca das políticas reguladoras do sexo e do desejo inscritas nas performatividades de gênero (BUTLER, 1990); mas, sobretudo, enquanto um vetor que cristaliza, reproduz e tensiona determinados padrões de gênero/sexualidade e padrões da estética teatral/dramática/musical na arte performática, inseridos socialmente em um contexto digital altamente complexo como o que vivemos atualmente. "Em todos os casos, um ato performático - interacional por natureza e envolvendo formas simbólicas e corpos vivos - fornece uma maneira de construir significados e afirmar valores individuais e culturais¹⁹" (STERN; HENDERSON, 1993, p. 3, tradução nossa).

A CULTURA DRAG

A performance da *drag queen* relaciona-se de forma direta com as artes cênicas, remontando ao período histórico em que as mulheres eram proibidas de atuar em peças teatrais. 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

¹⁸ No original: "Performances mark identities, bend time, reshape and adorn the body, and tell stories. Performances – of art, rituals, or ordinary life – are 'restored behaviors', 'twice-behaved behaviors', performed actions that people train for and rehearse. That making art involves training and rehearsing is clear. But everyday life also involves years of training and practice, of learning appropriate culturally specific bits of behavior, of adjusting and performing one's life roles in relation to social and personal circumstances".

¹⁹ No original: "In all cases a performance act, interacional in nature and involving symbolic forms and live bodies, provides a way to constitute meaning and to affirm individual and cultural values".

forma cultural, tornando-se progressivamente uma arte performática *underground* nos subúrbios de grandes cidades (AMANAJÁS, 2015). Com o passar dos séculos, diferentes manifestações deste tipo de performance surgiram, tornando-a uma manifestação artística que não necessariamente tem a ver, de modo direto, a questões de gênero e sexualidade, "mas que nem por isso deixa de tensionar uma série de discussões do que constitui a subjetividade das identidades masculinas e femininas" (MORAES; LARRUBIA; DALLA VECCHIA, 2018, p. 3).

A partir de meados do século XX, a performance *drag* se tornou uma característica marcante de bares e festas LGBTQIA+, tornando-se uma importante ferramenta política contra o poder heteronormativo imposto à sociedade moderna (FOUCAULT, 1976). As *drag queens* podem ser vistas, inclusive, em momentos históricos marcantes para o movimento²⁰ na luta por políticas públicas inclusivas²¹. Poderíamos afirmar, conforme Santos (2012) salienta em sua pesquisa sobre esta arte performática, que a composição *drag* liberta o corpo *queer*²² para novas possibilidades de expressão cultural em uma sociedade profundamente marcada pelo preconceito.

Por meio de pincéis e perucas a *drag* mescla estes dois polos, vivendo ao mesmo tempo ficção e realidade. De um lado a substância natural, a informação biológica que prescreve a anatomia do macho e designa o homem. Por outro ângulo, sobreposto ao anterior, a fantasia na pele conduz a outros territórios possíveis, nas viagens e travessias que completam a transformação. Se existe um masculino como regra, o feminino manifesta-se

²⁰ Movimentos Civis LGBTQIA+ são os movimentos sociais que defendem a aceitação das pessoas LGBTQIA+ na sociedade. Alguns também focam na construção de comunidades LGBTQIA+ ou trabalham em direção à libertação para a sociedade em geral, historicamente a partir da luta contra bifobia, homofobia, lesbofobia e transfobia. Tais movimentos organizados são compostos por uma ampla gama de ativismos políticos e atividades culturais, incluindo marchas de rua, grupos sociais, mídia, arte e pesquisa acadêmica.

²¹ A Rebelião de Stonewall foi uma série de manifestações políticas e espontâneas de membros da comunidade LGBTQIA+ (na época ainda não identificada por esta sigla) contra uma invasão violenta da polícia de Nova York - que ocorreu nas primeiras horas da manhã de 28 de junho de 1969 - no bar Stonewall Inn, localizado no bairro de Greenwich Village, em Manhattan (Nova York). Esses motins são amplamente considerados como o evento mais importante que levou ao movimento moderno de libertação gay e à luta pelos direitos LGBTQIA+ no país e no mundo. Sobre a importância das *drag queens* neste momento decisivo para o movimento ver: <https://www.nbcnews.com/feature/nbc-out/drag-s-power-rebellion-keeping-stonewall-legacy-alive-n1021751>; <https://www.washingtonpost.com/history/2019/06/12/transgender-women-heart-stonewall-riots-are-getting-statue-new-york/>; https://www.youtube.com/watch?v=wGc75wX_h5s. Acesso em 15/06/2020.

²² Com raízes ideológicas partilhadas com os estudos feministas, a Teoria *Queer* surge como um movimento teórico pós-estruturalista, influenciada principalmente na obra de Foucault (1976), onde o autor analisa a forma como as identidades de gênero e sexualidades são construções sociais mediadas por instituições políticas.

como charada, um "jogo de verdades" que oscila o corpo entre essências e aparências, brincadeiras à flor do pelo (SANTOS, 2012, p. 13).

Nesse sentido, a cultura *drag* vai envolver artista e público em uma rede performática no qual, inevitavelmente, estão em jogo também traços identitários e questões micropolíticas inerentes a estes corpos. A performance das *drag queens* inclui fatores "como postura corporal, entonação da voz e signos gestuais" (SANTOS, 2017, p. 2) que vêm de uma tradição relacionada aos estereótipos e códigos ligados ao gênero feminino, tensionando-os e ressignificando-os através da paródia e do exagero.

Aqui podemos adicionar outra camada à noção de performance quando pensamos na estética relacionada ao corpo *drag* e às questões de gênero vinculadas a esta expressão artística. Judith Butler (1990), importante teórica vinculada aos Estudos Feministas, concebe o gênero como uma categoria social e historicamente construída, colocada em prática cotidianamente e ordenada por um sistema heterossexual compulsório capaz de fixar as figuras hegemônicas do homem e da mulher:

A coerência ou unidade interna de ambos os sexos, homem ou mulher, exige, assim, uma heterossexualidade estável e construída por meio de uma clara oposição. Essa heterossexualidade institucional exige e produz a univocidade de cada um dos gêneros que constituem o limite de possibilidades dentro de um sistema binário e de oposição. Essa concepção de gênero pressupõe não apenas uma relação causal entre sexo, gênero e desejo, mas sugere também que o desejo reflete ou expressa o gênero e que o gênero reflete ou expressa o desejo²³ (BUTLER, 1990, p. 22, tradução nossa).

Ao trazer tais pressupostos à tona, a autora argumenta que não só o gênero é socialmente e culturalmente construído, mas que o performamos publicamente a todo instante. Em outras palavras, a autora sugere que uma *performatividade de gênero* ocorre em nossos corpos, um construto que se caracteriza pela repetição e reiteração de determinados gestos performáticos referentes aos gêneros masculino e/ou feminino. Tais performances são códigos estéticos e formas de comportamento subjugados por normas reguladoras responsáveis por cristalizar certas performances no imaginário

²³ No original: "The internal coherence or unity of either gender, man or woman, thereby requires both a stable and oppositional heterosexuality. That institutional heterosexuality both requires and produces the univocity of each of the gendered terms that constitute the limit of gendered possibilities within an oppositional, binary gender system. This conception of gender presupposes not only a causal relation among sex, gender and desire, but suggests as well that desire reflects or expresses gender and that gender reflects or express desire".

social e cultural hegemônico²⁴. "Gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos reiterados dentro de uma estrutura reguladora altamente rígida, que se solidifica ao longo do tempo, produzindo uma aparência de substância, de um tipo natural de ser²⁵" (BUTLER, 1990, p. 33, tradução nossa). Importante lembrar que esta performatividade não deixa de ser apenas uma "encenação" das categorias do masculino e do feminino, pois tal como a autora pontua, "não há identidade de gênero por trás da expressão de gênero: essa identidade é *performativamente* constituída pelas próprias 'expressões' que se diz serem seus resultados²⁶" (idem, p. 25, tradução nossa).

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. Críticas à parte, a arte *drag* se caracteriza por ser uma performance do absurdo, que tensiona uma série de categorias engessadas e as redistribui no corpo do artista de modo politicamente disruptivo (CHIDAC; OLTRAMARI, 2004). Uma das principais marcas de estilo desta forma de expressão artística é a utilização da sensibilidade *camp* e o modo extravagante como se materializa.

²⁴ Compreendemos o conceito de hegemonia tal como Raymond Williams (1971), teórico vinculado aos Estudos Culturais, define: "a hegemonia é então não apenas o nível articulado superior de 'ideologia', nem são as suas formas de controle apenas às vistas habitualmente como 'manipulação' ou 'doutrinação'. É todo um conjunto de práticas e expectativas, sobre a totalidade da vida: nossos sentidos e distribuição de energia, nossa percepção de nós mesmos e nosso mundo. É um sistema vivido de significados e valores – constitutivo e constituidor – que, ao serem experimentados como práticas, parecem confirmar-se reciprocamente. Constitui assim um senso da realidade para a maioria das pessoas na sociedade, um senso de realidade absoluta, porque experimentada, e além da qual é muito difícil para a maioria dos membros da sociedade movimentar-se" (WILLIAMS, 1971, p. 113). Ou seja, compreendemos os espaços hegemônicos como sistemas reguladores que atuam diretamente na performance dos corpos que se movem em sociedade: e aqui estamos nos referindo tanto à performance social de nossos corpos, como às performances de nosso gênero e sexualidade na presença do outro e também às performances artísticas, tais como as que vemos inscritas na música pop ou na cultura *drag*. Acreditamos que este sistema regulador perpassa todas as esferas da vida, fixando e regulando a expressão de nossas subjetividades.

²⁵ No original: "Gender is the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the appearance of substance, of a natural sort of being".

²⁶ No original: "There is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very 'expressions' that are said to be its results".

Susan Sontag foi quem escreveu de forma mais contundente sobre a esta estética em seu emblemático ensaio "Notas sobre Camp" (1964), no qual a autora afirma que "perceber o *camp* em objetos e pessoas é entender que Ser é Representar um papel. É a maior extensão, em termos de sensibilidade, da metáfora da vida como teatro" (p. 4). Segundo a autora, as origens deste movimento remontam ao século XVIII, tendo atingido seu ápice entre as décadas de 1970 e início dos anos 1990. A sensibilidade *camp* é caracterizada por Sontag como um fenômeno essencialmente estético, uma especial forma de ver o mundo que privilegia a superfície sensual em detrimento do conteúdo, transformando o sério em frívolo e priorizando certo grau de artifício e estilização. Uma de suas principais características é o espírito extravagante desta sensibilidade, que irá permear diversos movimentos artísticos modernos e manifestações performáticas contra hegemônicas, fazendo de *drag queens* tais como Divine, RuPaul e Liberace figuras célebres. Nesse sentido, a estética *camp* pode ser definida como "a sensibilidade da seriedade fracassada, da teatralização da experiência" (IDEM, p. 9), uma forma de perceber a vida enquanto uma contínua paródia do que a cultura erudita idealizou como o objeto "belo" da arte ou como o "bom gosto" da moda, produzindo um afastamento necessário dos juízos de valor regulados pelo sistema capitalista que governa nosso olhar sensível sobre o mundo.

Tendo-se em vista a estética *camp* como um traço fundamental da cultura *drag*, podemos perceber que tal cultura se consolida enquanto uma expressão artística que se define através da paródia, questionando a própria noção heteronormativa dominante que engessa as identidades de gênero em um binarismo excludente e que ignora a complexidade subjetiva dos indivíduos. "Ao transformar seu corpo em algo abstrato, a cultura *drag* se torna um artifício que se opõe à realidade (LOPES, 2002) e, como consequência, às estruturas hegemônicas" (MORAES; LARRUBIA; DALLA VECCHIA, 2018, p. 5) do poder. "A arte *drag*, então, é uma prática ambivalente e paródica. Por meio da paródia, a *drag* tece comentários sobre as noções de identidade e ideologia, e porque a performance *drag* é ambivalente por natureza, este comentário

pode simultaneamente subverter e obedecer às normas²⁷ (SCHOTTMILLER, 2017, p. 128, tradução nossa).

Tendo-se em vista as discussões propostas acima, podemos compreender que a performance *drag* conjuga a tradição teatral atrelada à noção de performance, ou seja, é uma "arte performática"; mas também diz respeito à performance vinculada à noção dos Estudos de Gênero, ligada a uma certa *performatividade* inerente às questões de gênero e sexualidade inscrita em nossos corpos. A performance da *drag queen*, nesse sentido, articula de modo intrínseco estes dois polos em um mesmo conceito, contribuindo para uma dissolução da compartimentalização entre "disciplinas supostamente autônomas" (TAYLOR, 2013, p 28).

No entanto, precisamos agora compreender como a cultura *drag* é reconfigurada no contexto atual, e qual o papel do *reality show* RuPaul's Drag Race para a construção de uma cultura *drag* hegemônica e, de muitas maneiras, normativa desta prática artístico-performática. A *star persona*²⁸ 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". Acreditamos que Pablllo Vittar enquanto artista, cantora e *drag queen* se vincula a este cenário midiático altamente complexo, contribuindo para reproduzir um certo "padrão RuPaul" inscrito na arte *drag*, e que também se situa em um panorama vinculado à cultura pop estadunidense e a sua conseqüente reverberação na música pop do Brasil.

RUPAUL'S NORMATIVE DRAG CULTURE

²⁷ No original: "Drag, then, is both an ambivalent and parodic practice. Through parody, drag comments on identity and ideology, and because drag is ambivalent by nature, the commentary can both subvert and conform to norms".

²⁸ Entendemos por *star persona* a imagem pública construída pelas(os) artistas inseridas(os) nas lógicas da indústria fonográfica contemporânea. Tendo-se em vista que na cultura digital tais artistas são convocadas(os) a construir uma *performance* midiática que transcende um produto audiovisual específico (e que se propaga também para as suas redes sociais, por exemplo), argumentamos sobre a existência de uma *persona* pública construída e sustentada por estes artistas nos mais variados espaços pelos quais transitam. Podemos dizer que esta *star persona* – no contexto da indústria fonográfica – é uma faceta artística que se encontra no limiar entre a ficcionalidade da vida pública e a "realidade" da vida privada, ainda que tal oposição não seja tão dicotômica quanto pareça (AHONEN, 2007; SHAPERO, 2015; MARSHALL, 2010; GOODWIN, 1992; VERNALLIS, 2004).

O *reality* de competição RuPaul's Drag Race (2009 - presente) já foi descrito muitas vezes a partir das relações de visibilidade que catalisou entre a cultura *drag* e o público *mainstream* em publicações acadêmicas (BUCK, 2019; BRENNAN, 2017; SCHOTTMILLER, 2017) e artigos jornalísticos (MENCHAVEZ, 2020). O *reality* de competição foi ao ar num primeiro momento através do canal estadunidense de televisão por assinatura Logo TV, subsidiária da ViacomCB, que tem como foco principal o público LGBTQIA+. RuPaul's Drag Race é atualmente transmitido pela VH1²⁹, pertencente ao mesmo grupo da anterior, mas com maior alcance de audiência.

Ao longo das doze temporadas lançadas até o momento, é inegável a força simbólica que o programa conquistou, conseguindo vender e fazer circular o formato televisivo para um grande público. O programa de competição é recorrentemente associado a excelência televisiva, tendo recebido 13 estatuetas do Emmy³⁰; incluindo as relacionadas ao *Prime Time*³¹: quatro vezes consecutivas RuPaul venceu a categoria de melhor apresentador de *Reality Show*³² e duas vezes RuPaul's Drag Race foi considerado o melhor *Reality Show* de Competição³³. Além disso, o programa se tornou um sucesso global, não só através da audiência que vai muito além do público estadunidense, mas também através da exportação internacional do formato, tendo versões na Tailândia, no Reino Unido, no Canadá e na Holanda, com previsão de chegar a diversos outros países nos próximos anos³⁴.

Essa difusão e exposição em larga escala da cultura *drag* realizada pelo programa levanta uma pergunta que pretende guiar este trabalho: de que modo foi construída uma noção sobre a performance das *drag queens* que conseguisse engajar públicos amplos, muitas vezes não familiarizados com a cultura, orientações sexuais, identidades de gênero e estilos de vida relacionados a esse consumo?

²⁹ A partir da nona temporada, em 2017, o programa passou a integrar a grade da VH1 nos EUA.

³⁰ O *Emmy Awards*, desenvolvido pela Academia de Artes & Ciências Televisivas, é considerado o prêmio de maior prestígio da televisão estadunidense.

³¹ As cerimônias do Emmy são divididas a partir de organização da programação televisiva nos EUA, sendo o *Prime Time* a referente ao chamado “horário nobre”.

³² RuPaul Charles venceu a categoria "Outstanding Host for a Reality or Reality-Competition Program" em 2016, 2017, 2018 e 2019.

³³ RuPaul's Drag Race venceu a categoria "Outstanding Competition Program" em 2018 e 2019.

³⁴ Ver: <https://observatoriog.bol.uol.com.br/noticias/what-ha-sete-edicoes-de-rupauls-drag-race-em-andamento-pelo-mundo>. Acesso em 03/06/2020.

Uma das estratégias adotadas foi a pedagogização do público espectador: desde a primeira temporada existem inserções e segmentos do programa que se propõem a explicar as gírias características do meio *drag*, a história desta cultura e as questões de sexualidade e de gênero envolvidas no processo de "montação"³⁵. Embora essa tentativa seja válida, principalmente tendo-se em vista a ambição do programa em se expandir para além do "nicho" mais próximo ao tema do *reality*, ela acaba fixando certas "normas". Isso fica ainda mais perigoso ao notarmos que o programa se utiliza de diversas estratégias para estabelecer uma noção consensual do que caracterizaria uma "*drag superstar*".

Essa pedagogia proposta pelo programa só alcança o êxito a partir de outra estratégia perpetuada por todas as temporadas: a autorreferência. A estrutura definida da competição e a repetição de determinadas frases e expressões foram apontadas como táticas que geram maior envolvimento com o programa e que auxiliam o público a fazer julgamentos mais coerentes e complexos (CHRONAKI, 2017). Porém, com o passar das temporadas, são perpetuadas certas convenções performáticas e estéticas dentro do próprio formato que fixam as possibilidades representativas de uma "*drag superstar*". Convenções que, por sua vez, são de certa forma uma continuação das múltiplas referências à carreira do próprio apresentador RuPaul. É certo que ao longo de dez anos houve momentos em que limites conseguiram ser extrapolados, mas tantos outros permaneceram estáveis e subordinados aos ditames hegemônicos aos quais o programa busca se filiar.

De diferentes modos, a competição desenvolve e estabelece uma nova "norma" no interior de uma cultura *drag* outrora *underground*³⁶. Neste contexto, RuPaul's Drag Race confere legitimidade a uma específica representação de *drag queen*, um corpo passível de ser considerado "normal" aos olhos do grande público consumidor. A fixação por um conjunto de características estéticas evita a presença de competidores

³⁵ Nome dado ao processo em que um(a) artista compõe a sua performance *drag*.

³⁶ A cultura *underground* é um ambiente cultural que foge dos padrões comerciais e que está à margem da grande mídia. Esta cultura pode estar relacionada à produção musical, às artes plásticas, à literatura, ou a qualquer forma de expressão artística da cultura urbana contemporânea. A expressão "deixou o *underground*" ou "saiu do *underground*" refere-se a artistas ou movimentos que tornaram-se populares e adquiriram notoriedade do grande público, entrando para o chamado *mainstream*.

cujos desvios poderiam violar as expectativas do *mainstream*, elaborando a figura das *drag queens* de maneira cognoscível e compreensível para não afastar do *reality* o público que ainda não reconhece ou entende o que seria uma *drag queen*. Entre esses "desvios", a representação dos corpos (alinhados aos fatores de sexo, raça e tamanho) e das orientações sexuais ocupa uma importante categoria modeladora dos sentidos de uma "*drag superstar*" construídos pelo e em relação ao programa.

Antes de discorrermos sobre as relações dentro de cada uma dessas categorias, é importante ressaltar que a própria condição de competição em *reality shows* televisivos, com estruturas pouco flexíveis e diversas restrições que emergem do fato de serem televisionadas, já demonstra uma limitação para determinadas expressões *drags* (BRENNAN, 2017). Além disso, parte dessa construção padronizada também está relacionada às instituições e poderes econômicos por trás do programa, que tem como objetivo principal aumentar seus lucros e buscar "produtos" que sejam altamente vendáveis.

Embora o RPDR faça tentativas de subversão, em última análise, reforça os estereótipos hegemônicos relacionados à raça e etnia, classe, sexualidade, identidade de gênero e tamanho. É possível que as tentativas de subversão de RPDR tenham sido controladas pelos sistemas hegemônicos que governam o programa. O programa é produzido para a Logo, de propriedade da Viacom, e espera-se que o programa atenda às expectativas e limitações de um programa de reality show³⁷ (JENKINS, 2013, p. 105, tradução nossa).

Questões raciais em RuPaul's Drag Race são um dos pontos que devem ser considerados no âmbito das negociações com certo público *mainstream*. É representativa a maneira como as três primeiras vencedoras foram *drag queens* não-brancas, mas conforme a competição passou a ficar mais conhecida, uma sucessão de participantes brancas levaram a coroa. Da quarta temporada (2012) até a terceira temporada do *spinoff* "All Stars"³⁸ (2018), entre as dez *drag queens* que venceram a competição, apenas duas eram não-brancas: Bianca Del Rio, com ascendência latina e Bob the Drag Queen, uma competidora negra.

³⁷ No original: "Although RDR does make attempts at subversion, it ultimately reinforces hegemonic stereotypes related to race and ethnicity, class, sexuality, gender identity, and size. It is possible that RDR's attempts at subversion were overpowered by the hegemonic systems governing the show. The show is produced for Logo, which is owned by Viacom, and the show is expected to adhere to the expectations and limitations of a reality television program".

³⁸ RuPaul's Drag Race All Stars (2012-Presente) é uma variação da franquia original em que ex-participantes do programa retornam à competição.

Esses dados ficam ainda mais expressivos ao compararmos os números de seguidores das *queens* vencedoras na plataforma do Instagram. Por mais que, hoje, entre as doze vencedoras da competição³⁹, seis não sejam brancas, elas não atingem as marcas nas redes sociais que participantes brancas (mesmo não vencedoras) conseguem. Entre as 12 vencedoras, todas as 6 brancas possuem mais de um milhão de seguidores⁴⁰, enquanto apenas 2 das vencedoras não brancas atingem esse número⁴¹, incluindo Bianca del Rio, que é a mais seguida entre todas as participantes que saíram vitoriosas. Isso corrobora com as proposições de que a competição foi afunilando as formas de acesso ao programa para tornar as *drag queens* mais "palatáveis" para um público maior e mais hegemônico. Tal questão torna-se ainda mais complexa ao pensarmos que o próprio apresentador, RuPaul, é um homem negro e homossexual.

À medida que o programa continua a ampliar seu público, ele visa expandir sua audiência e comercialização, elaborando as várias identificações 'exóticas' das rainhas drag em um quadro mais palatável e consumível, bem representado por RuPaul, que personifica uma forma higienizada de drag que reproduz certa estética de branquitude ao invés de desafiá-la⁴² (BUCK, 2019, p. 5, tradução nossa).

Fora as questões raciais, questões que envolvem o corpo magro e gordo também se apresentam influentes na elaboração e formatação dos corpos das participantes do *reality*, especialmente no que diz respeito à maneira pela qual serão comercializados. *Drag queens* gordas no programa, conhecidas pela alcunha de "big girl", acabam sendo definidas unicamente pelo seu corpo. Em um desafio que se repete em todas as temporadas do programa no qual o objetivo é que as *drag queens* debochem umas das outras, na grande maioria das vezes as participantes gordas têm que ouvir comentários pejorativos sobre seus pesos e tamanhos, sendo comparadas muitas vezes a animais ou

³⁹ Nessa análise, as vencedoras do *spinoff* RuPaul's Drag Race All Stars não foram consideradas. Porém, entre as cinco vencedoras dessa versão do programa, apenas Monet X Change é negra, as quatro outras são brancas.

⁴⁰ Até maio de 2020, esses eram os número de *followers* de cada uma das vencedoras brancas no Instagram: Sharon - 1,1M; Jinx - 1,1M; Violet - 1,8M; Sasha - 1,7M; Aquaria - 1,6M.

⁴¹ Até maio de 2020, esses eram os número de *followers* de cada uma das vencedoras não-brancas no Instagram: Bebe - 475K; Tyra - 41,8K; Raja - 929K; Bianca - 2,2M; Bob - 1,2M; Yvie - 943K; Jaida - 474K.

⁴² No original: "As the show continues to broaden its audience it aims to expand its viewership and marketability by drawing the various 'exotic' identifications of the drag queens into a more palatable and consumable frame, well-represented by RuPaul who personifies a sanitized form of drag which reproduces an aesthetic of whiteness rather than challenging it".

objetos. O próprio programa reafirma esse discurso ao enquadrar as "big girls" como um tipo específico de *drag*, como ocorre no quarto episódio da sexta temporada ("Shade The Rusal"). O desafio da vez é participar de uma apresentação musical em que diversos "tipos" de *drag* estão representados, como "cômicas", "de concurso"⁴³, "fishy"⁴⁴ e "big girls"; porém ser gordo não é uma estética e não deveria impedir que elas também fizessem parte dos outros grupos, como muitas *drags* magras fazem.

Além disso, Jenkins (2013) expõe o modo como participantes gordos muitas vezes são representados por meio de atribuições negativas, que prejudicam de muitas maneiras a sua participação no programa, como pessoas que se odeiam ou como símbolos de excesso, seja por se expressarem demais, muito alto, etc. A autora também enfatiza a ausência de *drag queens* gordas entre as três finalistas de cada temporada e atribui essa escolha ao fato de que ao atingirem a reta final, as participantes são convidadas a fazer parte de um novo videoclipe do apresentador RuPaul: "Não acho que a falta de *drag queens* gordas aparecendo nos videoclipes de RuPaul seja uma coincidência. RuPaul é capaz de sustentar a diversidade nominal enquanto ainda tem a estética em seus vídeos que ele deseja"⁴⁵ (JENKINS, 2013, p. 112, tradução nossa). Dessa forma, a relação entre o sucesso e o corpo magro continua a ser reiterado como uma categoria importante a balizar os interesses mercadológicos do programa.

A última categoria em relação a participantes da competição que vamos ressaltar é referente a suas sexualidades. Primeiramente, é crucial notar que um número bem pequeno de *queens* do elenco do programa são mulheres transexuais, dentre 153 pessoas que passaram pelas 12 temporadas feitas até hoje, apenas 10 são mulheres transexuais⁴⁶ e nenhuma delas havia começado o processo de transição antes de entrar em Drag Race.

⁴³ "Pageant queen" é uma tipificação de drags utilizada constantemente no programa que se refere às participantes que têm o costume de participar de concursos de drag em um estilo próximo aos de miss.

⁴⁴ "Fish" é o termo relacionado ao tipo de drag que se apresenta mais próximo ao que seria considerado uma mulher padrão. O termo é considerado pejorativo às mulheres: "Although 'fish' is a compliment on the show, the deeper implications of the term relate to a revulsion and fear of female genitalia" (JENKINS, 2013, p. 110).

⁴⁵ No original: "I do not think the lack of fat queens appearing in RuPaul's music videos is a coincidence. RuPaul is able to uphold nominal diversity while still having the aesthetic in his videos that he desires".

⁴⁶ Ver: <https://www.cheatsheet.com/entertainment/rupauls-drag-race-how-many-transgender-queens-have-competed-on-the-show.html> e https://rupaulsdragrace.fandom.com/wiki/Category:Transgender_Queens. Acesso em 03/06/2020.

Também é necessário ressaltar que nunca uma mulher cissexual⁴⁷ foi escalada para o elenco, assim como nenhum homem transexual. Essa escolha é nociva de diversas formas e, como coloca Jenkins (2013), a ausência de mulheres transexuais em *Drag Race* oculta a grande proporção de *drag queens* no mundo que se identificam dessa maneira, além de contribuir para a noção de que identidade sexual é parte do desempenho enquanto *drag queen*.

De certo modo, essa escolha por expressamente não incentivar a participação de mulheres parece operar no mesmo sentido mercadológico que temos discutido até aqui, como se a produção do programa subestimasse a capacidade de grandes públicos de compreender, aceitar e, principalmente, comprar as diferenças entre a vivência de uma mulher e a atividade *drag queen*. Isso também explicaria a completa ausência narrativa de homens heterossexuais ou bissexuais, que também são parte da comunidade de *drag queens*, mas que nunca tiveram um representante na competição ou que têm sua orientação sexual apagada no programa em prol de serem interpretados pelo público como participantes homossexuais.

Além do controle sobre o corpo das participantes, o formato competitivo do programa circunscreve as performances *drag* a enquadramentos estéticos limitados, de forma que certos estilos acabam sendo ovacionados e legitimados, enquanto outros são literalmente eliminados ou nem chegam a ser convidados a fazer parte do elenco. Assim, *drag queens* barbadas, *genderbending*, *club kids*, *monsters* e muitas outras não são figuras recorrentes no programa. "O que descobri em minha análise é que as múltiplas configurações da autêntica performance *drag* em RPDR e, portanto, a possibilidade de visualizar várias estéticas *drag* que existem para além dos limites do *reality* são reduzidas a uma ou duas possibilidades (altamente controversas)⁴⁸" (BRENNAN, 2017, p. 42, tradução nossa).

⁴⁷ Cissexual refere-se a uma pessoa que se identifica com o sexo estabelecido em seu nascimento, sendo a noção de sexo determinada pelo "órgão sexual".

⁴⁸ No original: "What I have found in my analysis is that the multiple articulations of authentic drag performance in RPDR, and therefore the possibility of envisioning multiple drag cultures outside of reality television, are reduced to one or two (highly contentious) possibilities".

Brennan (2017) identifica no termo "realness"⁴⁹ um conceito que é aplicado na construção de uma noção de autenticidade durante a competição e, embora autenticidade pareça contradizer o próprio conceito de *drag queen*, a competição privilegia performances "autênticas" de feminilidade e cobra também que estas performances sejam realizadas de maneiras inventivas. Para o autor, um dos sentidos dessa autenticidade está presente no chamado inicial de todos os episódios quando RuPaul diz: "gentlemen start your engines and may the best woman win"⁵⁰, elevando o caráter de transformação entre gêneros como qualidade fundamental. Apesar disso, se contemplados os julgamentos dos jurados, é perceptível que os elementos que constituem esse sentido de "autenticidade" requeridos pela competição são repletos de contradições.

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".

Ao adentrar o *mainstream*, é importante compreendermos que RuPaul vai "negociar" a performance *drag*, lapidando o seu caráter subversivo e tornando-o palatável para a audiência televisiva *mainstream*. Qualquer tipo de tensão entre binarismos é rejeitado pelo programa (BUCK, 2019), seja na orientação sexual dos concorrentes, na presença de pessoas transexuais no elenco, nas roupas apresentadas na passarela ou nos estilos de *drag* apresentados.

O conceito de drag implicado e endossado por RPDR pode ser lido como a única forma aceitável para a performance drag, porque nenhum outro estilo de drag é valorizado pelo programa. Os participantes que tentam experimentar outros tipos de drag, especialmente o andrógino, são

⁴⁹ "Realness is a criterion on which drag queens in Livingston's (1990) documentary Paris Is Burning are rated by judges and audiences for their abilities to simulate the straight white world of the country club set, for instance" (BRENNAN, 2017, p. 32).

⁵⁰ Em português: "Cavalheiros, liguem seus motores e que a melhor mulher vença", tradução nossa.

eliminados. (...) Além disso, como a drag valorizada em RPDR é de alto glamour, reafirma a crença de que esse tipo de drag é o melhor exemplo ou definição do que significa fazer drag. Drag tem definições muito diferentes para artistas diferentes, e o programa não incentiva ou recompensa essas definições diferentes⁵¹ (JENKINS, 2013, p. 109, tradução nossa).

Nesse sentido, ao trazer a cultura *drag* para o centro de seu reality show, RuPaul vai privilegiar determinados corpos e determinadas estéticas *drag*, aquelas culturalmente e socialmente aceitáveis, capazes de adentrar a seara midiática massiva e internalizar a lógica neoliberal do capitalismo; para, assim, encontrar *drag queens* que poderão ser mais facilmente consumidas enquanto um produto. Dessa forma, a lógica embutida no programa parece resignar-se à noção de que seria muito mais fácil comercializar um homem homossexual se vestindo de mulher, e da maneira como hegemonicamente a ideia do gênero feminino habita o imaginário social, do que uma *drag* que opera códigos identificados com masculinidades (tais como barba, pelos espalhados pelo corpo ou músculos).

Tal lógica comercial é emblemática para o programa, pois parte significativa de RuPaul's Drag Race gira em torno do consumo da marca RuPaul (BRENNAN, 2017), com desafios que elaboram diversas inserções de seus produtos e de sua própria *star persona*. Além disso, a competição continuamente cobra das participantes que moldem suas expressões artísticas de modo a se tornarem marcas próprias que possam ser reconhecidas e comercializáveis (BUCK, 2019). O objetivo principal é que as *queens* virem *commodities*, produtos em si mesmas, que possam ir além do próprio programa e servir como embaixadoras da marca RuPaul ao redor do mundo. Para Goldmark (2015), essa colocação das participantes enquanto marcas leva a certa reconfiguração das relações entre *drag queens*, suas posições sociais na cultura *mainstream* e o capital financeiro atrelado à lógica de mercado.

É exatamente nesse aspecto que se estabelece uma das maiores negociações sociais, culturais e econômicas desenvolvidas com e pelo *reality show*. Ao tentar construir uma imagem da cultura *drag* que não gere incômodo ao grande público -

⁵¹ No original: "The concept of drag purported and endorsed by RDR can be read as the only acceptable form to drag performance because no other styles of drag are valued on the show. Contestants who attempt to experiment with other types of drag, especially androgynous drag, are eliminated. (...) Furthermore, because the drag that is valued on RDR is high glamour, it reaffirms beliefs that this type of drag is the best example or definition of what drag means. Drag has very different definitions for different performers, and the show does not encourage or reward these different definitions".

mesmo que a própria perspectiva de se representar homens vestidos de mulher seja de certa forma ameaçadora por si só às normas sociais hegemônicas - "Drag Race reafirma (e, portanto, reifica) uma forma limitada e não ameaçadora de *drag* que ela usa para vender seus produtos a um público *mainstream*"⁵² (BUCK, 2019, p. 5, tradução nossa).

Mais do que a crítica ao *reality* de competição em si, o que está em jogo nessa análise é o modo como uma "subcultura" parece ter a necessidade de produzir alguma forma de diálogo com marcas e modos de consumo já vigentes na cultura hegemônica para atingir determinado espaço relevante na cultura *mainstream*. Brennan (2017, p. 41, tradução nossa), por exemplo, sugere: "precisamos apenas nos perguntar se RPDR - e por consequência a crescente aceitação e apreciação da cultura *drag* como arte e profissão rentável - estariam em sua condição atual sem os interesses corporativos"⁵³. Tanto Brennan quanto Goldmark (2015) reconhecem que a integração de patrocinadores, tendência no modelo televisivo (principalmente em *reality shows*), vincula financiamento, consumo e sucesso ao programa.

A CULTURA DRAG NORMATIVA NO BRASIL: O CASO PABLO VITTAR

Como mencionado na introdução deste trabalho, a *drag queen* Pablllo Vittar ganhou notoriedade na internet ainda em 2015, iniciando um percurso de grande sucesso no contexto *mainstream* da cultura pop transnacional. Os três álbuns da artista lançados até o momento possuem uma sonoridade diversificada, incorporando elementos da música pop estadunidense, bem como gêneros musicais populares no Brasil, tais como o tecnobrega e o pagode baiano, mesclando a estética *camp* das performances *drag* com uma sonoridade atrelada à rede brasileira de música pop periférica⁵⁴ (PEREIRA DE SÁ, 2019).

⁵² No original: "Drag Race reaffirms (and thus reifies) a narrow and non-threatening form of drag which it uses to sell its products to a mainstream audience".

⁵³ No original: "we only have to wonder if RPDR, and the growing acceptance and appreciation of drag culture as an art and a profession, would have gained their current footing without corporate interests".

⁵⁴ Simone Pereira de Sá (2019) define o conceito como uma rede de música popular brasileira que se encontra à margem do que foi institucionalmente definido como MPB. A música popular periférica se traduz em "gêneros que, para além da diversidade sonora, melódica e rítmica, carregam o estigma de 'música sem qualidade', 'de mau gosto', 'comercial' ou 'sem conteúdo', ao serem avaliadas pelo crivo da crítica oriunda da MPB; e que trazem marcas de sua origem territorial ligadas às periferias e/ou interior do país" (PEREIRA DE SÁ, 2019, p. 23).

Tendo em vista as discussões levantadas até o momento, percebemos que a *drag queen* brasileira se utiliza de diversas estratégias performáticas para acessar o *mainstream*, negociando configurações estéticas hegemônicas e contra-hegemônicas em seu próprio corpo. Nesse sentido, podemos afirmar que a sua performance passa por uma regulação midiática: conforme a artista obtém sucesso e acessa os espaços de poder, percebemos um constante tensionamento entre o caráter contra-hegemônico inerente ao corpo *drag* e às subjetividades *queer* que as incorporam; e o caráter "padronizado" das performances que são premiadas e/ou obtêm sucesso nos principais espaços midiáticos da atualidade.

Ao falarmos sobre o complexo cenário da música pop transnacional⁵⁵ no qual Pablo Vittar se insere enquanto artista, precisamos ter em mente que este é um espaço bastante tensivo, em que as lógicas do capitalismo neoliberal se entrecruzam com questões estético-políticas dos corpos performáticos que são parte essencial dos jogos de visibilidade inscritos neste gênero musical. Nesse sentido, acreditamos ser profícuo analisar como essas ideologias conseguem "conviver" e produzir reverberações na cultura midiática de modo mais amplo.

Uma das chaves de leitura mais interessantes para refletirmos sobre o cruzamento entre música e performance é a ideia de *diva pop* e a sua importância nuclear para compreendermos os mecanismos estéticos que produzem sentido e afetos neste universo da música. Nesse sentido, podemos inferir que Pablo está constantemente negociando a sua performance com o *mainstream* ao emular uma feminilidade hegemônica inscrita na performance de divas pop transnacionais (MOZDZENSKI, 2016; SOARES, 2018), tais como Anitta, Beyoncé ou Shakira. Estes corpos tornam-se objetos comercializáveis no contexto do gênero musical, pois tal como aponta Simon Frith (1996), o que estamos consumindo não é exatamente a música em si, mas a performance da música encenada e entoada pela artista: "no mundo pop, a gravação (aural ou audiovisual) transformou a performance musical em uma

⁵⁵ A música pop é um gênero musical *mainstream* por sua própria natureza, nascido a partir de uma ideia de *crossover* entre gêneros musicais diferentes. Esse *crossover* tinha por objetivo incrementar as vendas da indústria fonográfica estadunidense, fazendo com que a música circulasse para além de nichos específicos e se espalhasse para um grande contingente consumidor. Nesse sentido, a música pop - em sua própria gênese - vai negociar o seu lugar entre uma cultura subalterna negra e a cultura *mainstream* branca dos EUA durante as décadas de 1950 e 1960 (MARTEL, 2012).

propriedade desde o início⁵⁶" (p. 210, tradução nossa). Por isso que "o elemento mais 'permanente' da cultura musical pop não é o evento em si, mas a estrela⁵⁷" (idem), ou seja, o corpo-mercadoria da *star persona*, cujo estatuto está intrinsecamente conectado com uma lógica de consumo. Nesse sentido, o corpo que vemos performar está sob constante tensão, subjugado pelas normas reguladoras de uma hegemonia que busca padronizar o produto midiático-musical representado pela *diva pop*.

O erotismo dos corpos femininos envoltos por esta lógica dominante dá a ver construtos e códigos estéticos em que a histórica objetificação da mulher através do *male gaze*⁵⁸ (MULVEY, 1985) torna-se evidente. A performance de Pablló parece reforçar estas convenções, trazendo à tona em seus videoclipes um corpo magro, curvilíneo e sem pelos, em que as manifestações eróticas em torno de e para com este corpo são os elementos centrais das composições audiovisuais analisadas. Por mais paradoxal que possa ser, podemos perceber na performance de Pablló certa manutenção do olhar masculino e heterossexual em seus videoclipes. Ao construir "para si uma performance *drag* muito próxima à configuração daquilo que o pop, regulado pelo capitalismo transnacional, atribui a uma feminilidade hegemônica" (GONZATTI; HENN, 2018, p. 566), argumentamos que Pablló acaba reforçando também uma certa fetichização do corpo feminino no sistema hegemônico de representação audiovisual que ainda persiste atualmente.

⁵⁶ No original: "in the pop world, recording made a performance a property from the start".

⁵⁷ No original: "the most 'permanent' element of pop music culture is not the event, but the star".

⁵⁸ Na teoria feminista, o "male gaze" se refere ao ato de retratar mulheres - nas artes visuais e na literatura - de uma perspectiva masculina e heterossexual, que apresenta e representa as mulheres como objetos sexuais para o prazer do espectador masculino. Nas apresentações visuais e estéticas do cinema narrativo, o olhar masculino tem três perspectivas: 1) a do homem atrás da câmera; 2) a dos personagens masculinos nas representações cinematográficas do filme; e 3) a do espectador externo olhando para a imagem. O conceito cinematográfico do olhar masculino é apresentado, explicado e desenvolvido no ensaio "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1985), no qual Laura Mulvey propõe que a desigualdade sexual - a assimetria do poder social e político entre homens e mulheres - é uma força social controladora nas representações cinematográficas dos sexos; e que o olhar masculino (o prazer estético do espectador masculino) é uma construção social derivada das ideologias e discursos do patriarcado.

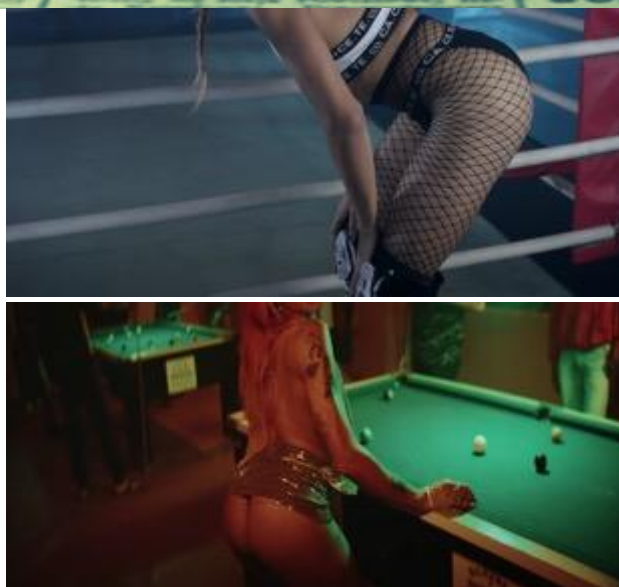


Figura 1 - *Printscreens* dos videoclipes de "K.O." e "Amor de Que".

Simultaneamente, Pablló Vittar também se filia à cultura *drag* hegemônica como proposta por RuPaul's Drag Race, ao ser um homem cisgênero e homossexual que performa de maneira "autêntica" esta feminilidade-pop. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que Pablló é inofensivo por ser "um homem vestido de mulher", ele também é aclamado por performar um específico modelo de gênero, o qual está intimamente atrelado aos endereçamentos mercadológicos da indústria fonográfica transnacional. Importante lembrar que RuPaul vai construir e reproduzir em seu corpo (e através da busca pela próxima "drag superstar" em seu programa) um específico padrão hegemônico para esta arte performática, transformando o corpo da *drag queen* em uma mercadoria "palatável" a públicos mais amplos.

Justamente porque Pablló emula uma específica feminilidade hegemônica, o binarismo de gênero é construído em muitos videoclipes da artista. Aqui podemos ver claramente uma negociação com o *mainstream* regulado pela heteronormatividade, no qual os papéis binários de gênero são fixados e mais facilmente comercializados. Em seus videoclipes, Pablló parece encarnar a performance da mulher em oposição direta ao corpo masculino com qual a artista faz parceria. Esse reforço do sistema binário de gênero nos videoclipes também se vincula a uma negociação musical da artista para alcançar públicos mais amplos, ao trazer homens cisgênero que reforçam certa

masculinidade hegemônica e que, ao mesmo tempo, trazem inscrito em seus corpos as performances atreladas a outros gêneros musicais.

Tal como Pereira de Sá (2019) pontua em seu estudo sobre os *feats*⁵⁹ no videoclipe, tal estratégia audiovisual se constitui enquanto uma performance negociada, realizada com o intuito de ampliar a visibilidade de ambos os artistas e de inseri-los em nichos mercadológicos diferentes daqueles aos quais inicialmente se vinculariam. Nesse sentido, Pablló Vittar se vincula ao pagode baiano no videoclipe de "Parabéns", com participação de Psirico, ao sertanejo universitário no videoclipe de "Paraíso", com participação de Lucas Lucco e ao tecnobrega no videoclipe de "Corpo Sensual", com participação de Mateus Carrilho. Assim, Pablló tensiona a sua performance pop-hegemônica trazendo à tona em seus vídeos gêneros musicais populares do Brasil, ampliando a sua rede de alcance e acessando espaços outrora inalcançáveis para uma artista *drag queen*.



Figura 2 - *Printscreens* dos vídeos "Paraíso" e "Corpo Sensual".

⁵⁹ "Feat" é a abreviação da palavra em inglês "featuring", que significa "participação". Ela é utilizada no universo da indústria fonográfica para indicar que em determinada música há a participação de outro artista.

Questões referentes ao racismo das instituições hegemônicas também são bastante notórias, ao percebermos que os artistas brancos ou de pele clara são os que mais obtém sucesso no *mainstream* (KOOIJMAN, 2017). Artistas pop tais como Beyoncé⁶⁰ e Anitta⁶¹ já foram acusadas de passarem por um processo de embranquecimento ao acessarem o *mainstream* da música pop transnacional, a fim de suprirem as demandas de uma estrutura socioeconômica ainda profundamente racista.

Ao refletirmos sobre o embranquecimento pelos quais as artistas da música pop são submetidas, podemos também pensar no contexto da música popular brasileira, e o quanto o "embranquecimento" dos intérpretes vai permitir que se tornem mais populares, expandindo sua visibilidade para um público massivo no decorrer do século XX da indústria fonográfica no país (BENTO DA SILVA, 2008). É emblemático que a MPB torne-se uma versão embranquecida do samba para poder ser distribuído de forma massiva, tanto nacional quanto internacionalmente, e o quanto este fato reverbera atualmente na cultura brasileira. Nesse sentido, a performance de Pabllo é sustentada e beneficiada tanto pelo embranquecimento do qual a música popular massiva⁶² se apropria, como também do corpo padrão-Drag Race que recompensa os corpos brancos em sua competição. Estes dois aspectos, profundamente correlacionados, conjugam-se na performance de Pabllo, e também podem explicar um pouco do crescente sucesso da artista no *mainstream* midiático.

É através de sua performance musical que a artista torna-se reconhecida e famosa, possibilitando-a que acesse meios de comunicação de amplo alcance. Nesse sentido, a sua carreira torna-se a propulsora de sua presença em diversos espaços da mídia, no qual a artista faz circular não só o seu corpo enquanto *drag* e artista musical, mas também seus discursos sobre pautas do movimento LGBTQIA+, incluindo determinadas pautas e discussões políticas em espaços hegemonicamente dominantes.

⁶⁰ Disponível em: <https://medium.com/qg-feminista/a-ind%C3%BAstria-musical-beyonc%C3%A9-e-o-colorismo-e4d12a56f48d> e <http://nodeoito.com/artistas-nao-brancas-brancas>. Acesso em 14/06/2020.

⁶¹ Disponível em: <https://www.geledes.org.br/anitta-embranquecimento-e-ELITIZACAO-por-jarid-arraes>. Acesso em 14/06/2020.

⁶² Entendemos a música popular massiva como a música gravada e distribuída em larga escala por meios massivos de comunicação. No contexto contemporâneo, no entanto, há uma corrente problematização deste termo por autores vinculados aos estudos de som e música, pois na cultura digital o termo "massivo" não parece mais se adequar às novas formas descentralizadas de distribuição, circulação e consumo dos produtos musicais disponibilizados nestas ambiências.

São nessas configurações também que se torna expressiva a maneira como esses tensionamentos com o hegemônico não ocorrem sem disputas. É fundamental ressaltar que conforme a *drag queen* acessa espaços mais reconhecidos, ela também sofre com discursos de ódio, sinalizando as problemáticas que os corpos desviantes ainda suscitam na sociedade contemporânea, que não são apagados por uma construção performática/corporal ligado a certos padrões normativos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que aparece em discussão neste artigo são as estratégias efetuadas pela artista que potencializaram seu acesso ao *mainstream* da cultura brasileira, reconhecidamente constituída por certo conservadorismo. Aqui, percebemos que o corpo de Pabllo Vittar tensiona este contexto, tornando-se vetor de uma "negociação performática" com o *mainstream*, aos moldes do que *RuPaul's Drag Race* procura estabelecer nas participantes do *reality show* em um contexto estadunidense. No caso brasileiro, Pabllo Vittar "padroniza" a sua performance, a fim de que seu corpo torne-se mais "palatável" para o consumo de um público mais abrangente.

Ao reiterar certos códigos historicamente atrelados ao feminino e por pertencer a um espaço privilegiado concedido à branquitude, a *drag queen* acaba lapidando as suas arestas politicamente subversivas - intrínsecas ao corpo *drag* - a fim de se adequar a um padrão mercadológico hegemônico. No entanto, argumentamos que ao fazer isso, Pabllo Vittar consegue alcançar um vasto número de visualizações, inserindo-se em espaços conservadores e tensionando questões políticas que dizem respeito à diversidade sexual e de gênero, raramente trazidas ao debate nacional em larga escala.

Dito de outro modo, ainda que possamos problematizar o fato de que a sua performance *drag* seja altamente lapidada, é inegável o sucesso estrondoso que a artista vem conquistando nos últimos anos, conseguindo acessar espaços antes não permitidos a este tipo de corpo e atualizando o debate político acerca das alteridades sexuais e de gênero. Ainda mais, independentemente das estratégias adotadas em suas expressões artísticas, Pabllo nunca deixa de ser uma *drag queen*, e continuamente precisa lidar com diferentes discursos e atitudes preconceituosas em diferentes ocasiões. Tudo isso

expressa que a relação entre artistas *drag queens* e o grande público é de fato repleta de negociações e tensionamentos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AHONEN, Laura. **Mediated music makers**: Constructing author images in popular music. 2007. 225 f. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia). Faculty of Arts at the University of Helsinki. Finnish Society for Ethnomusicology, Publ. 16.

AMANAJÁS, Igor. Drag queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas. In: **Revista Belas Artes**, v. 6, n. 4, 2015.

BENTO DA SILVA, Patrícia F. C. **As transformações na música popular brasileira**: um processo de branqueamento? 2008. 148 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

BRENNAN, N. Contradictions Between the Subversive and the Mainstream: Drag Cultures and RuPaul's Drag Race. In: BRENNAN, N.; GUDELUNA, D. (eds). **RuPaul's Drag Race and the Shifting Visibility of Drag Culture**. Palgrave Macmillan, 2017.

BUCK, Jonathan. Et Tu Ru? Entrepreneurship and the Commodification of Drag in RuPaul's Drag Race. In: **for(e)dialogue**, v. 3, n. 1, 2019. Disponível em: <https://journals.le.ac.uk/ojs1/index.php/4edialog/article/view/3144>.

BUTLER, Judith. **Gender Trouble**: Feminism and the Subversion of Identity. New York & London. Ed. Routledge, 1990.

CHIDIAC, Maria Teresa Vargas; OLTRAMARI, Leandro Castro. Ser e estar *drag queen*: um estudo sobre a configuração da identidade queer. In: **Estud. psicol. (Natal)** v. 9, n. 3, set/dez, 2004. <https://doi.org/10.1590/S1413-294X2004000300009>.

CHRONAKI, D. Mainstreaming the Transgressive: Greek Audiences' Readings of Drag Culture Through the Consumption of RuPaul's Drag Race. In: BRENNAN, N.; GUDELUNA, D. (eds). **RuPaul's Drag Race and the Shifting Visibility of Drag Culture**. Palgrave Macmillan, 2017.

FOUCAULT, Michel. **A História da Sexualidade 1: A Vontade de Saber**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1976.

FRITH, Simon. **Performing Rites**: On the Value of Popular Music. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1996.

GOFFMAN, Erving. **A Representação do Eu na Vida Privada**. Petrópolis: Editora Vozes, 1985.

GOODWIN, Andrew. **Dancing in the Distraction Factory**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

GONZATTI, Christian; HENN, Ronaldo. Agora a Pablllo Vittar foi longe demais: disputas semióticas em redes digitais, cibercontecimentos e subversões de fake news em perspectivas queer. In: Machado, Alisson; Tomazetti, Tainan P (org). **Anais do I Aquenda Seminário Nacional de Comunicação, Gêneros e Sexualidades**, 2018.

GOLDMARK, Matthew. National Drag: The Language of Inclusion in RuPaul's Drag. In: **GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies**, v. 21, n. 4, 2015. <https://doi.org/10.1215/10642684-3123665>.

JENKINS, S. T. 'Hegemonic 'Realness'? An Intersectional Feminist Analysis of RuPaul's Drag Race. 2013. 142 f. Dissertação (Master of Arts) - Curso de Pós-graduação em Communication and Multimedia Studies, Florida Atlantic University, Boca Raton.

KOOIJMAN, Jaap. Whitewashing the Dreamgirls: Beyoncé, Diana Ross and the commodification of blackness. In: Qiong Yu S., Austin G. (eds). **Revisiting Star Studies: Culture, Themes and Methods**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.

LOPES, Denilson. **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

MARTEL, Frédéric. **Mainstream: a guerra global das mídias e das culturas**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2012.

MARSHALL, Philip D. The promotion and presentation of the self: celebrity as marker of presentational media. In: **Celebrity Studies**, v. 1, n. 1, março, 2010.

MENCHAVEZ, Andre Lawes. RuPaul and Drag Race: Racism, fracking, and transphobia galore. **The Daily**, online, 21 de maio de 2020. Disponível em: http://www.dailyuw.com/opinion/article_945fbd6c-9b0a-11ea-81db-ff871a85f1cc.html?fbclid=IwAR2UHAM_o4pBlxJTqDdMa6P8zWnM-NEmXrHDxaVY6_S9MTjWIU22f7hXIAc. Último acesso em 03/06/2020.

MOZDZENSKI, Leonardo. Quem ama o fake, legítimo lhe parece: Divas pop e a (des)construção da noção de autenticidade. In: **Revista Eco Pós**, v. 19, n. 3, 2016.

MORAES, Rafael; LARRUBIA, Tatyane; DALLA VECCHIA, Leonam. Aceita, eu sou gostosa: performance de gênero e ativismos no funk proibidão da *drag queen* Lia Clark. **Anais do Comunicon. São Paulo**, 2018.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Mast G., Cohen, M. (eds). **Film Theory and Criticism: Introductory Readings**. Londres: Oxford University Press, 1985.

PEREIRA DE SÁ, Simone. Cultura digital, videocliques e a consolidação da Rede de Música Brasileira Pop Periférica. In: **Revista Fronteiras - Estudos Midiáticos**, v. 21, n. 2, maio/agosto, 2019.

SANTOS, Joseylson. Representações de gênero em publicidade e a parodização do feminino entre drag queens. **3er Encuentro de investigadores RELAIP**, 2017.

SANTOS, Joseylson Fagner dos. Femininos de montar - Uma etnografia sobre experiências de gênero entre drag queens. 2012. 240 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: an Introduction**. New York & Londres: Routledge, 2006.

SCHOTTMILLER, Carl Douglas. "Excuse My Beauty!": Camp Referencing and Memory Activation on RuPaul's Drag Race". In: DRUSHEL, Bruce E.; PETERS, Brian M. (ed.). **Sontag and the Camp Aesthetic: Advancing New Perspectives**. Lexington Books, 2017.

SHAPERO, Dean. The Impact of Technology on Music Star's Cultural Influence. **The Elon Journal of Undergraduate Research in Communications**, v. 6, n. 1, 2015.

SOARES, Thiago. Do que Falamos quando Falamos dos Cabelos das Divas Pop. **Anais do 7º Encontro de GTs de Pós-Graduação - Comunicon**, realizado nos dias 10 e 11 de outubro de 2018.

STERN, Carol Simpson; HENDERSON, Bruce. **Performance: Texts and Contexts**. London and New York: Longman, 1993.

TAYLOR, Diana. **O Arquivo e o Repertório: Performance e Memória Cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

TURNER, Victor. **Dramas, Campos e Metáforas: Ação Simbólica na Sociedade Humana**. Niterói: EdUFF, 2008.

VERNALLIS, Carol. **Experiencing Music Video: Aesthetic and Cultural Context**. Columbia: Columbia University Press, 2004.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Londres: Oxford University Press, 1971.

Recebido em 19 de junho de 2020

Aprovado em 19 de setembro de 2020