

**UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS (UNISINOS)
UNIDADE ACADÊMICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
NÍVEL DOUTORADO**

RODRIGO DUARTE BUENO DE GODOI

**PERFORMATIVIDADES DA MEDIATIZAÇÃO:
As experimentações comunicacionais da drag Rita Von Hunty**

**São Leopoldo
2025**

RODRIGO DUARTE BUENO DE GODOI

PERFORMATIVIDADES DA MEDIATIZAÇÃO:
As experimentações comunicacionais da drag Rita Von Hunty

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Ciências da Comunicação, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS).

Orientador(a): Prof. Dra. Ana Paula da Rosa

São Leopoldo
2025

G589p Godoi, Rodrigo Duarte Bueno de.
Performatividades da midiatização : as experimentações comunicacionais da drag Rita Von Hunty / Rodrigo Duarte Bueno de Godoi. – 2025.
227 f. : il. ; 30 cm.

Tese (doutorado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, 2025.
“Orientadora: Profa. Dra. Ana Paula da Rosa”

1. Arte drag. 2. Drag-queens. 3. Midiatização. 4. Performance. 5. Hunty, Rita Von. I. Título.

CDU 659.3

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Bibliotecária: Silvana Dornelles Studzinski – CRB 10/2524)

AGRADECIMENTOS À CAPES

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

AGRADECIMENTOS

São seis anos aprendendo com Ana Paula da Rosa. Ana me orientou no mestrado e doutorado, além de ter sido professora em diversas disciplinas e orientadora em um dos estágios de docência que fiz. Certamente esta tese não existiria sem sua ajuda, e Rodrigo, sujeito hoje atravessado pela experiência de cursar a Pós-Graduação, também não. Grossi (2004) diz que a dívida de orientação é algo que fica para vida e só pode ser paga pela reciprocidade. Espero um dia poder retribuir tudo o que Ana fez por mim até aqui.

Agradeço aos professores com quem tive contato desde o mestrado no âmbito do Programa de Pós-Graduação da Unisinos, especialmente aos professores que integravam a Linha de Pesquisa de Midiatização e Processos Sociais. Ana Paula da Rosa, Antônio Fausto Neto, José Luiz Braga, Jairo Ferreira e Pedro Gilberto Gomes, sem sombra de dúvidas são formadores não apenas de elaborações teóricas, mas também de afetos que habitam este trabalho e a mim.

Agradeço ao coleguismo mantido no âmbito do Lacim, grupo de pesquisa que levarei para além do doutorado. Sabatinas, grupos de leitura e conversas sobre a vida foram espaços de troca que fizeram desse período mais leve e mais proveitoso.

Sou profundamente grato também pelos amigos que fiz desde o mestrado e que desde então tem sido parte das memórias e afetos mais carinhosos que nutro. Marlon, João e Pedro, que à época do mestrado já eram doutorandos e me ‘adotaram’ como parte do grupo. É uma alegria ser amigo de pessoas que me inspiram e são verdadeiras referências para mim.

Aos amigos que fiz durante meu período de doutorado sanduíche. Vivi seis anos em seis meses, e guardo memórias que vão me atravessar pelo resto da vida. No departamento de Comunicação e Mídia da Södertorn, dividi um tempo com Mauricio Fanfa e Aline Dalmolin, além de Emanuely, pessoas incríveis que tornaram mais calorosa e sensível a chegada ao duro inverno sueco. Não vou nomear pessoalmente, mas posso afirmar que aprendi e fui feliz dividindo esse tempo com colegas dos departamentos de Comunicação e Mídia e de Gênero.

Sou grato por ter tido a oportunidade de conhecer e ser orientado por Isabel. sempre iluminava a sala e me fez sentir em casa, mesmo estando em outro continente. É graças a ela que descobri o verdadeiro sentido de hospitalidade e que também explorei muito da cultura sueca, e por isso serei eternamente grato.

Agradeço também a Anna Paula Vencato, que foi gentil e generosa nos comentários durante a banca de qualificação desta tese. Essas contribuições foram fundamentais. Estendo também esse agradecimento ao professor José Luiz Braga, pela leitura e comentários igualmente importantes.

Agradeço a minha família. Minha mãe, Ivete, meu pai, Antônio, e meu irmão, Cristiano. Grande parte do que sou hoje, e do que aqui escrevo, é resultado das raízes familiares e de onde venho. Se um dia sonhei em estudar, esse sonho só se concretizou pelo apoio e cuidado que recebi durante o percurso.

Sou grato as artistas drags que vi, pessoalmente ou não, porque de alguma forma elas me inspiraram. Não nomeio porque seria impossível, mas foram as inúmeras incríveis artistas que me possibilitaram acreditar e dar sentido ao fazer da pesquisa.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

“Ela franziu os lábios e borrifou o líquido no ar como uma baleia emergindo. Acendeu um fósforo. Uma nuvem de fogo [...] iluminou o bar encardido. Eu entendi naquele momento, no meu primeiro encontro com uma drag queen, que drag é, em primeiro lugar, um ataque visual. Drag queens não são drag queens se não puderem entregar algum tipo de espetáculo abrasador de retina e arrasador de tabus. Além do ataque visual, fui atingido pela hostilidade sustentando esse quadro sinistro. Essa drag não queria apenas respeito, ela também exigia submissão” (DOONAN, 2019, p. 13 *apud* SOARES, WITZEL, BINI, 2021, p. 239).

“O corpo pode; pode porque o corpo é potência, é produção desejante, ressignifica-se a partir de múltiplas dimensões que não se ancoram no biológico. (...) tomar os corpos pela não determinação dos órgãos e pelos padrões estabelecidos e estigmatizantes, mas tomá-los como espaço das produções desejantes e suas conexões, abrindo-se para potência da vida, para fazer as vidas e os corpos tornarem-se aquilo que Foucault (2010) tão bem colocou: uma obra de arte” (LIMA, 2015, p. 212-213).

RESUMO

Esta pesquisa investiga experimentações de mídiatização produzidas por artistas drag. Busca-se entender que processo é esse em curso no qual artistas drags tem se deslocado de espaços underground para espaços de extrema visibilidade, sobretudo a partir de modos experimentais de acionamento da mídia e de agenciamento de processos de circulação social de sentidos. O objeto empírico analisado são as práticas de Rita Von Hunty, drag queen celebridade de extrema visibilidade no Brasil e articuladora do canal no YouTube ‘Tempero Drag’. Rita Von Hunty é a persona drag produzida pelo ator e professor de língua e literatura Guilherme Terreri de Lima Pereira. A pesquisa solicita uma compreensão sobre o contexto da cultura drag como parte do caso de pesquisa porque é aí que Guilherme se insere, e porque, assim como outras experiências na cultura, o que Guilherme/Rita faz de certa forma também tensiona e transforma o próprio contexto. Metodologicamente construída como um caso de pesquisa mídiatizado, privilegiou-se a abordagem do paradigma indiciário, buscando não apenas coletar e selecionar indícios, mas principalmente produzir inferências sobre as lógicas das práticas. Foram analisados materiais empíricos de diferentes origens, selecionados de acordo com parâmetros estabelecidos no capítulo dedicado à construção do caso. As discussões teóricas dialogam com as teorias da mídiatização, com ênfase em sua abordagem latino-americana, discussões de performance, campos sociais e estudos de celebridades. As práticas de Rita, mais especificamente, sugerem um enfrentamento a um contexto de desinformação e de invisibilidade social. Por fim, o caso investigado permite compreender que a produção de processos mídiatizados por artistas drag opera como ferramenta de resistência às condições materiais de vida, e de possibilidade de circulação na cultura.

Palavras-chave: Mídiatização; Drag-queens; Rita Von Hunty; Performance; Arte Drag.

ABSTRACT

This research investigates the mediatization experiments produced by drag artists. It seeks to understand the ongoing process in which drag artists have transitioned from underground spaces to spaces of extreme visibility, particularly through experimental modes of media engagement and the management of social circulation processes of meanings. The empirical focus is on the practices of Rita Von Hunty, a highly visible celebrity drag queen in Brazil and the creator of the YouTube channel 'Tempero Drag.' Rita Von Hunty is the drag persona of the actor and language and literature teacher Guilherme Terreri de Lima Pereira. The research requires an understanding of the drag culture context as part of the case study because it is within this context that Guilherme is situated. Furthermore, like other cultural experiences, what Guilherme/Rita does also, in some way, challenges and transforms the context itself. Methodologically, the study is constructed as a mediatized case study, with a focus on the evidence paradigm, aiming not only to collect and select evidence but primarily to produce inferences about the practice's logics. Empirical materials from different origins were analyzed, selected according to criteria outlined in the chapter dedicated to the case construction. The theoretical discussions engage with mediatization theories, with an emphasis on its Latin American approach, as well as discussions on performance, social fields, and celebrity studies. More specifically, Rita's practices suggest a confrontation of a context of misinformation and social invisibility. Finally, the investigated case allows for an understanding that the production of mediatized processes by drag artists operates as a tool of resistance against the material conditions of life and of circulation within culture.

Key-words: Mediatization; Drag-queens; Rita Von Hunty; Performance; Arte Drag.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Diários de anotações.....	63
Figura 2 - Darwim e Ivanà	78
Figura 3 - Matéria Jornal do Brasil sobre RuPaul.....	92
Figura 4 - Isabelita dos patins e Fernando Henrique Cardoso	97
Figura 5 - Matéria na Manchete	98
Figura 6 - edições audiovisuais em Bíblia: a escritura sagrada????????	126
Figura 7 - Entrevista com Leandro Karnal.....	134
Figura 8 - “Existe índio gay?”.....	145
Figura 9 - thread no Twitter criticando o espaço de legitimidade de Rita.....	149
Figura 10 - thread no Twitter criticando o espaço de legitimidade de Rita.....	150
Figura 11 - críticas ao ‘Existe índio gay?’	151
Figura 12 - críticas ao ‘Existe índio gay?’	151
Figura 13 - aula aberta 5L	159
Figura 14 - Não tô pedindo, tô implorando.....	165
Figura 15 - Agradecimentos aos apoiadores na Orelo	168
Figura 16 - comentários no vídeo ‘não tô pedindo, tô implorando’	169
Figura 17 - comentários no vídeo ‘não tô pedindo, tô implorando’	169
Figura 18 - Rita Von Hunty anunciada como palestrante no Women to Watch.....	175
Figura 19 - falas sobre a participação de Rita	176
Figura 20 - falas sobre a participação de Rita	176
Figura 21 - resposta de Rita sobre a situação	177
Figura 22 - Cancelamento de participação de Rita Von Hunty no Women to Watch	178
Figura 23 - Post Rita Von Hunty	180
Figura 24 - Christian Dunker e Rita Von Hunty	184
Figura 25 - Psicanálise e Marxismo Queer com Rita von Hunty Christian Dunker Falando Nisso	188
Figura 26 - enquadramentos vídeo ‘Psicanálise e Marxismo Queer com Rita Von Hunty Christian Dunker.....	191

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Materiais observados	66
Tabela 2 - críticas direcionadas à Rita - coletadas em circulação.....	152
Tabela 3 - Práticas de Rita Von Hunty	192

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Inscritos no Tempero Drag a partir de 2017.....64

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
1.1 PESQUISA DA PESQUISA.....	22
1.1.1 Performance de gênero, práticas drag e processos midiáticos.....	23
1.1.2 Diversidade de olhares sobre as práticas de Rita Von Hunty.....	24
1.2 EPISTEMOLOGIAS OBSERVACIONAIS: MOBILIZANDO CONCEITOS.....	28
1.2.1 Mdiatização e processos sociais.....	29
1.2.2 Lógicas de midiatização.....	33
1.2.3 Estudos de celebridades e processos de midiatização.....	36
1.2.4 Campo científico: quem pode falar e produzir ciência?.....	42
1.2.5 Performance.....	44
1.3 O CASO DE PESQUISA MIDIATIZADO.....	55
1.3.1 Dos objetos em processo ao caso midiatizado: pistas, inferências e sistematização.....	56
1.3.2 Orientações teórico-metodológicas.....	60
PARTE I: ONDE ESTÁ A CULTURA DRAG? PISTAS SOBRE DESLOCAMENTOS E PERMANÊNCIAS DAS PRÁTICAS.....	70
2. APROXIMAÇÕES COM A NOÇÃO DE PRÁTICA: PRÁTICA SOCIAL, PRÁTICA DE SENTIDO.....	71
2.1 Drag Queens e teatro.....	73
2.2 Travestismo teatralizado.....	75
2.3 Boom guei - anos 1970.....	79
2.4 Tardes de domingo com transformistas na tevê.....	83
2.5 Os mitos Roberta Close e Claudia Wonder.....	85
2.6 Elke, a Mulher Maravilha.....	87
2.7 Ball Room.....	89
2.8 Os gloriosos anos 1990.....	91
2.9 Vera Verão.....	93
2.10 RuPaul's Drag Race.....	99
2.11 Rita é referência?.....	102
3. PRÁTICAS NA CULTURA DRAG.....	104
3.1.1 Montação.....	105
3.2.2 Sociabilidades lgbtqiap+ e formação de famílias.....	107
3.2.3 Dublagem.....	109
3.2.4 Hostess (anfritriãs).....	111
3.2.5 Posicionamento político.....	113
PARTE II: PRÁTICAS MIDIATIZADAS DE RITA VON HUNTY.....	118
4.1 QUEM É RITA VON HUNTY?.....	118
4.1.1 Bíblia: a escritura sagrada?????????.....	123
4.1.2 Haverá arte depois do coronavírus?.....	128
4.1.3 Rita Von Hunty: uma intelectual do seu tempo Entrevista com Leandro Karnal.....	134
4.1.4 “Existe índio gay?”.....	144
4.1.5 Debate “Afeto-efeito”: O que pode um corpo? – com Rita Von Hunty e Selma Caetano.....	158
4.1.6 Não tô pedindo, tô implorando.....	164
4.1.7 Caso “Woman to Watch”.....	174

4.1.8 Psicanálise e Marxismo Queer com Rita Von Hunty Christian Dunker	183
4.2 OBSERVAÇÕES SOBRE AS PRÁTICAS	191
4.2.1 Observação de fluxos:.....	194
4.2.2 Agenciamento de fluxos:.....	195
4.2.3 Performance professoral	196
4.2.4 Aderência a espaços de visibilidade.....	198
4.2.5 Produção de materiais com vistas à circulação	199
4.2.6 Operações de linguagem.....	200
4.2.7 Endereçamento aos coletivos de seguidores.....	202
4.2.8 Engajamento político	203
DISCUSSÕES DE CONCLUSÃO.....	205
REFERÊNCIAS.....	213

INTRODUÇÃO

Ouvi com frequência a pergunta “o que é drag?” durante o doutorado. Embora exista um consenso flexível sobre o que define essa prática (ALMEIDA, 2022), é justamente a dificuldade em responder o que significa ‘ser drag’ que mobiliza essa pesquisa. Talvez nunca tenha sido tão difícil responder ‘o que é drag’ como na última década, porque a prática artística passou a circular socialmente e, então, a ter um conjunto de falas sociais produzindo sentido e semantizando esse fazer a partir de diferentes lugares de fala.

Não pretendo com esta tese capturar a complexidade semântica em torno da palavra em si. Em vez disso, situo essa pesquisa em um período-histórico específico, que nos estudos da área da Comunicação em partes se convencionou nomear como sociedade em midiatização, em que essa prática social passa a ser vista, admirada e disputada por grandes públicos. E o que interessa a essa pesquisa são justamente os efeitos de estar em circulação, porque as próprias artistas têm noção desse processo e experimentam modos de intervir, agenciar ou de alguma forma ganhar capital a partir dele. A essas dinâmicas chamo de experimentações de midiatização¹.

O que sinalizo inicialmente como um consenso flexível sobre ‘ser drag’ é o que habitualmente se estabilizou como definição comum. Normalmente homens gays e mulheres transgêneros, usam roupas femininas, perucas, adereços e, por uma produção que pode durar algumas horas, dão vida a uma persona drag. Essa definição, embora popular, é empobrecida porque apaga diversas especificidades da prática cultural, porque a arte drag além de ser produzida por homens e mulheres transgêneros e cisgêneros, pessoas não binárias ou que de alguma forma não se identificam nesse espectro binário, também tem outros marcadores sociais, como raça e regionalidades. Também tem raízes e semelhanças com práticas de outros períodos históricos, que embora distintas, guardam memórias e heranças culturais. É feita por pessoas héteros, gays, lésbicas, bissexuais, cisgêneros e transgêneros. A lista é infinita e indica justamente o que tento de alguma forma evidenciar nesse texto introdutório: embora complexa, a prática tem uma definição mais ou menos de senso comum. Contudo, os sentidos sobre ‘ser drag’ recentemente passaram a circular em grandes públicos, e é recentemente também que a partir desse processo se despertou o interesse de diversas pessoas a fazer drag. Naturalmente, novas expressões surgem e nos interrogam sobre os limites do conceito comum que define a prática².

¹ Ainda nesta introdução faço indicações sobre como compreendo e aciono esse conceito. No item 1.2 desenvolvo com mais profundidade essa perspectiva teórica.

² Por ora vale destacar que compreendo ‘prática’ como um fazer social, imbuído de sentido e que demanda um certo saber social. Volto a destacar o que compreendo como práticas no item 1 da primeira parte da tese.

Um adendo precisa ser feito aqui. Essa noção de ‘consenso flexível’ é algo bastante discutível, porque nunca houve de fato uma concordância plena, mesmo dentro de grupos minoritários vinculados diretamente à prática. Não é uma definição rígida que aqui interessa, até porque diversas pesquisas indicam que o modo como o termo é compreendido contemporaneamente é resultado do que Almeida (2022, p. 42) sinaliza como uma “progressão histórica do termo e da prática (...), especialmente a partir dos anos 1970 e 1980”. Contudo, o que busco indicar é um certo imaginário comum sobre ser drag, que até há pouco tempo era justamente associado a essa imagem do homem cisgênero gay e da mulher transgênero, que se montavam e se apresentavam em bares ou boates LGBTQIAP+. Voltemos ao que interessa, àquilo que extravasa ao conceito comum e já não dá mais conta (se é que algum dia deu).

Disse há pouco que definir o que é drag, ou ao menos tentar definir, é especialmente difícil numa sociedade em midiatização. Isso porque passamos a ver artistas ocupando diversos espaços e de certa forma tensionando essa imagem imaginada comum sobre a prática. Artistas drag celebridades, cantoras, influencers, apresentadoras, modelos, atrizes, professoras, são expressões da prática que surgem, normalmente vinculadas a espaços midiáticos, e que procuram, ao menos ao que parece, se articular em dinâmicas de visibilidade social. Nesse sentido, a hipótese que mobiliza esta tese é a de que artistas drags têm produzido experimentações de caráter comunicacional, com objetivos diversos, mas que em grande parte se orientam por um intuito de se fazer circular na cultura e, portanto, de ocupação de espaços sociais. E é a partir dessas experimentações que novas formas de ‘ser drag’ têm aparecido.

Estar em circulação tem, então, evidenciado transformações e deslocamentos nas práticas. Saiu dos bares, boates, e está nas redes digitais, na tevê, na passarela de moda, na sala de aula. Embora reconheça que de fato há um contexto midiático de extrema importância para pensar essa questão (e tento mostrar isso ao longo da tese), tendo a observar que a transformação das práticas não é realizada pelas mídias, mas pelas próprias artistas em si, que acionam, experimentam e/ou inventam possibilidades interacionais a partir de processos da mídia.

Embora esse texto introdutório parta da indicação de processos sociais, o percurso da pesquisa na verdade iniciou pela curiosidade sobre as práticas de uma artista drag queen específica, a Rita Von Hunty. Rita Von Hunty é uma drag queen professora-ativista-celebridade-influenciadora digital. Essa não é uma definição hiperbólica, mas de alguma forma tenta chegar ao que de início me chamou a atenção no que ela faz: no seu canal no YouTube, o *Tempero Drag*, Rita compartilha vídeos (que lembram aulas) sobre diversos temas. Nesses vídeos, ela olha para questões sociais, emergentes, a partir de referências acadêmicas e tenta ofertar modos de compreensão sobre a realidade a partir de

conceitos e teorias. Produções feministas, da sociologia, marxistas, estudos culturais, estudos de gênero, decoloniais e da psicanálise estão entre suas referências.

Rita Von Hunty é a persona drag de Guilherme Terreri de Lima Pereira. Guilherme começou a fazer drag há pouco mais de 10 anos, inspirado, à época, por drag queens competindo no reality show estadunidense RuPaul's Drag Race. Em 2013, mais ou menos início da carreira de Guilherme como artista drag, os números de audiência desse programa escalonavam ano após ano, e toda uma discussão social se organizava em torno do reality show. Foi, inclusive, através mesmo deste produto que tive contato com a arte drag. Nasci e cresci numa cidade no interior de Santa Catarina e, na adolescência, não lembro de ver, em carne e osso, uma artista drag.

A história de Guilherme é bastante comum, porque esse programa foi talvez o grande responsável por lógicas de visibilidade midiática atravessando essa cultura. Não é difícil encontrar relatos de artistas que, como Rita, começaram a se montar depois de assistir drag queens pela televisão. Esse é um dado importante a esta tese, porque indica um contexto de visibilidade midiática ampliado a partir da circulação desse produto televisivo. Apesar de importante, não acredito que é o contexto o único responsável pelo que nomeio como *deslocamento social da cultura drag*; e sim as experimentações diversas que surgem na cultura, como a de Rita, tensionando o próprio contexto.

Ainda à título de apresentação, vale mencionar que Guilherme/Rita abre o canal no YouTube por volta de 2015. O nome “Tempero Drag” é porque, no início, a ideia era que a drag queen cozinhasse receitas veganas. Mas é por volta de 2018 que ela passa a produzir o tipo de conteúdo pelo qual passa a ser de fato amplamente conhecida. Nesse ano, começa a falar nos vídeos sobre temas sociais a partir de referências acadêmicas, sempre tendo um tom de humor e de certa forma também muito alinhada às lógicas da própria plataforma de vídeos.

As práticas de Rita Von Hunty são o objeto empírico de análise da tese. Elas são particularmente interessantes porque o que Rita faz de um certo modo se destaca em relação ao que nos habituamos a ver drag queens ‘fazendo’ na última década. Se o comum é vermos drag queens dançando, cantando, atuando em filmes ou séries, ou no YouTube muitas vezes ensinando maquiagem e falando sobre o seu cotidiano, Rita vai ao YouTube e articula uma espécie de aula. Fala sobre acontecimentos emergentes ou temas em debate, e usa teorias, conceitos e discussões propostas por autores consagrados para pensar sobre essas situações. É por causa disso que Rita começa a ganhar seguidores e números cada vez mais altos de visualizações em seus vídeos. É por causa disso que passa ser convidada a dar entrevistas para outros criadores de conteúdo; para canais de televisão, jornais e revistas de ampla circulação. Universidades e eventos acadêmicos a convidam para palestrar. Em suma, Rita passa a ser reconhecida enquanto uma drag intelectual.

Entendo que o que Rita faz pode ser compreendido como práticas midiaticizadas não só porque se dão no contexto em que esse macroprocesso atravessa o tecido social, mas sobretudo porque o que Rita faz se guia por um saber adquirido a partir da introjeção de lógicas de mídia em seu cotidiano e, também, como tento mostrar ao longo das análises, ela passa a agenciar processos de circulação (inicialmente a partir do acesso às redes e do modo como vai operar nesse espaço).

Essa compreensão demanda a esta introdução uma abertura da própria discussão de midiaticização. Afiliado às discussões latino-americanas, mais especialmente às de autoras e autores brasileiros, compreendo a midiaticização como um macroprocesso global que se configura de maneiras distintas, a partir das especificidades dos contextos sociais, culturais, econômicos e geográficos. Autores que já vem teorizando sobre esse processo informam que o campo dos mídia, a partir de suas lógicas, regras, práticas e processos, afeta diversas dimensões do tecido social. Mas não só isso, a mídia também passa a ser apropriada por setores, campos e atores diversos, que passam a orientar suas práticas a partir de dimensões midiáticas. Grosso modo, a questão de experimentação sugere que há um grau desse processo que se produz a partir de invenções sociais – modos experimentais que a sociedade desenvolve em resposta às necessidades de atores e grupos em configurações específicas – . Vale dizer, nessa breve abertura, que parece haver consenso entre os pesquisadores que se dedicam a esse conceito sobre a percepção de que processos da midiaticização, então, passam a atravessar e reorganizar todas as práticas sociais³.

Me deparei com essa discussão ainda no mestrado. Naquele estudo, busquei compreender as lógicas específicas de um grupo no Facebook, o LDRV. Discuti, a partir de um estudo de caso, lógicas de midiaticização perceptíveis naquele espaço de interação, procurando pensar, além de suas especificidades, relações entre o microuniverso daquela comunidade e o macrouniverso da ambiência da midiaticização (GODOI, 2020). Ao longo da pesquisa, as interações com leituras, autores, e o próprio desenvolvimento da dissertação me colocaram em espaços de suspeita (VERÓN, 2004), gerando observações colaterais que extrapolavam aquele estudo. Foi nesse processo que um objeto possível de pesquisa, em alguma medida já construído por um olhar teórico, despontava: as práticas de Rita Von Hunty.

Nesse sentido, a tese lida com um processo mais amplo, em que se verifica um deslocamento das práticas de artistas drag –a partir de experiências produzidas pelas próprias artistas, sobretudo–, e de algo mais específico, que é da ordem do que Rita Von Hunty efetivamente faz. Olhar para as práticas de Rita não significa que assumo uma generalização, porque entendo que o que ela faz *não é representativo* da cultura drag. Contudo, olhar para esse caso específico pode informar algo sobre

³ No item 1.2 todos os autores que embasam essa compreensão são explicitamente e propriamente citados. Opto por não trazer citações e referências a introdução para manter o foco na apresentação da pesquisa. No referido item, será possível encontrar todas as referências conceituais feitas nessa breve sinalização introdutória.

o macroprocesso, eventualmente fornecendo alguns indícios que permitem pensar outros casos. É José Luiz Braga (2008) que nos fala sobre a condução de estudo de caso pela sua *possibilidade de existência*, não necessariamente pela tipicidade ou reprodutibilidade, entendendo que é possível “pesquisar e teorizar sobre as condições sociais dessa possibilidade” (p. 86). A partir da especificidade das práticas de Rita, um objetivo de horizonte é justamente chegar a alguma inferência sobre que processo mais amplo é esse que está em curso.

O que até aqui foi brevemente exposto evidencia a vinculação da tese à linha de pesquisa a qual programaticamente ela é desenvolvida. Mas não é apenas por estar inscrito nessa linha de pesquisa que discuto sobre midiatização, e sim porque acredito que essa é uma lente privilegiada para compreender como as práticas de artistas drags têm se dado, tendo em vista uma intensificação nas últimas décadas tanto de tecnologias comunicacionais espaiadas no tecido social, como de atravessamentos de processos de mídia especificamente nas lógicas dessa cultura. As teorias da midiatização, ao menos em sua vertente Latino-Americana, tendem a privilegiar o fazer inventivo, subversivo, e de apropriação sobre a mídia, entendendo que atores sociais não apenas sofrem mídia, mas também *fazem mídia*⁴.

Ao longo do doutorado, questões diversas foram surgindo a partir de observações sobre Rita, como: o que há de midiatização no aparecimento de drag queens em espaços de visibilidade midiática? De que forma lógicas de midiatização atravessam a cultura drag? Como é possível pensar uma cultura de artistas drag, materializada em práticas, experimentando a partir de processos de midiatização? Como as práticas midiatizadas de Rita Von Hunty entram em circulação? De que forma Rita Von Hunty adquire capital social em circulação? Que processos estão envolvidos na elaboração de um ‘lugar de fala’ autorizado sobre temas acadêmicos? Essas são questões especulativas e possuem principalmente um caráter descritivo. Menciono essas perguntas porque de alguma forma elas encaminharam, ao longo do desenvolvimento da própria pesquisa, para o que se desdobrou como uma pergunta mais abrangente e que tenta ultrapassar essa dimensão de descrição dos processos. Aqui essa questão busca traduzir o problema de pesquisa central: como a cultura drag, materializada em práticas, mobiliza e produz lógicas de midiatização?

Diante disso, o objetivo geral é compreender as práticas e processos das experimentações de Rita Von Hunty. De modo específico, listamos como objetivos: (1) investigar como se dão as práticas de Rita Von Hunty; (2) entender como circulam sentidos sobre estas práticas; (3) examinar o que no conjunto as práticas de Rita Von Hunty fazem e que efeitos produzem, tanto na cultura drag quanto num aspecto mais geral do tecido social. Já mencionei que o foco da pesquisa está nas práticas de

⁴ Expressão cunhada por Braga, no livro “A sociedade enfrenta sua mídia”. São Paulo: Paulus, p. 350, 2006.

artistas experimentando com a mídia, e por isso há ainda um quarto objetivo específico pertinente. Ainda proponho (4) estudar como se produzem dispositivos interacionais ambientados em plataformas digitais por artistas drag, bem como táticas e estratégias de agenciamento de processos de circulação.

Partindo dessas questões e objetivos, chegamos ao que pode ser considerado como eixo central para a pesquisa. O caso de pesquisa parece envolver três questões principais:

- O modo como, a partir da circulação do reality show estadunidense RuPaul's Drag Race, a cultura drag é atravessada por processos de visibilidade midiática;
- A maneira como a partir desse contexto de visibilidade midiática artistas drag vão, ao mesmo tempo que são inscritas em fluxos midiáticos, gerar novos, nas redes, e experimentar modos de constituição de suas próprias personas drag e de invenção de processos interacionais;
- E o que é da ordem da singularidade das práticas de Rita, principalmente seu reconhecimento social enquanto intelectual – detentora de um capital simbólico e falante de um lugar produzido através de processos de circulação –.

Nesse sentido, a pesquisa solicita uma compreensão sobre o contexto da cultura drag como parte do caso de pesquisa porque é aí que Guilherme se insere, e porque, assim como outras experiências na cultura, o que Guilherme/Rita faz de certa forma também tensiona e transforma o próprio contexto.

Para dar conta do caso de pesquisa, este texto é dividido em 2 partes para além desta Introdução e das discussões de conclusão. No capítulo introdutório apresento o estado da arte a respeito do tema e do próprio objeto empírico aqui trabalhado, na área da Comunicação e em outros campos. A ideia neste tópico é não só descrever o que tais trabalhos encontram, mas na medida do possível também acionar suas descobertas e colocá-las em diálogo com a tese. Apresento também neste capítulo as discussões teóricas importantes para a pesquisa, privilegiando teorizações sobre Midiatização, Lógicas de Midiatização, Circulação, Campo Científico e Estudos de Performance. Ainda nessa seção introdutória da tese, proponho o Caso de estudo, construído ao longo do doutorado e guiado pelas discussões metodológicas de Estudos de Caso Midiatizados.

Na primeira parte da tese, apresento uma investigação sobre lógicas e práticas da cultura drag. Esta parte foi produzida com base em observações empíricas, materiais midiáticos e, principalmente, a partir de outras pesquisas, sobretudo com caráter etnográfico. Embora acabe tomando uma extensa parte do trabalho, defendo esse gesto como importante para a própria elaboração do caso porque informa alguns elementos importantes para a compreensão sobre as lógicas dessa cultura, talvez mais

amplas e que não sejam exatamente marcadas pela midiaticização. Faço uma síntese ao fim deste capítulo, evidenciando o que nomeio como ‘práticas’.

Na segunda parte da tese, discuto as práticas midiaticizadas de Rita Von Hunty. Abro o capítulo apresentando quem é Rita e falo resumidamente sobre sua ascensão midiática, acenando para alguns momentos importantes de sua biografia célebre, que permitem entender um pouco sobre sua constituição. Em seguida, analiso um conjunto de materiais empíricos, sinalizados no item metodológico. São essas análises que vão permitir chegar a um conjunto de inferências sobre as práticas.

O último capítulo são as discussões de conclusão. Nele retomo as inferências, reunindo os achados e procurando produzir uma discussão propositiva a partir deles.

A divisão do trabalho em duas partes foi uma alternativa encontrada para a estrutura da pesquisa, porque responde a algumas questões que foram aparecendo ao longo da escrita do texto final. Primeiro, porque fica evidente a diferença de ‘tons de voz’ na escrita. Em alguns momentos, assumo uma postura mais descritiva, narrativa, de certa forma assumindo uma posição memorialística. Essa postura é mais evidente na primeira parte. Na segunda parte, se evidencia uma posição observacional-analítica, demandada pelo próprio exercício de leitura e de análise dos materiais empíricos. Essa diferença é resultado da própria temporalidade do texto da tese, escrita ao longo dos quatro anos e reflexo da pesquisa em processo. A divisão em partes também oferta ao leitor diferentes possibilidades de leitura, sem ficar necessariamente preso à ordem do documento.

Importante também sinalizar que as condições de produção desta tese foram marcadas por um período de doutorado sanduíche de seis meses realizado na Södertörn University, em Estocolmo, na Suécia. A experiência desse intercâmbio acadêmico se reflete no texto, sobretudo em relação as discussões metodológicas. Nesse sentido, quando discuto o método da tese procuro fazer menção aos movimentos, ora mais explicitamente ora mais discretamente, entendendo que eles são sinais de uma pesquisa que teve idas e vindas. Movimentos nem sempre claros ao momento, mas importantes para a elaboração e compreensão do objeto, das questões e das abordagens.

1.1 PESQUISA DA PESQUISA

Investigar as práticas de Rita Von Hunty solicitou a articulação de um protocolo de pesquisa que viabilizasse o avanço da tese. Nesse sentido, um movimento exploratório acionado foi a busca de pistas em pesquisas produzidas na área e fora dela sobre temas próximos. Este tópico serve para apresentar incursões em bibliografias relacionadas ao tema desta pesquisa, com o objetivo de dimensionar, na medida do possível, o cenário de discussões em torno de questões e objetos de pesquisa semelhantes. Este foi um exercício aprimorado desde o ingresso no doutorado e apresentado, de maneira resumida, no seminário de tese, ocorrido em janeiro de 2023, e no exame de qualificação, em 2024.

Parto de uma postura dialogal com os trabalhos encontrados e para isso me inspiro em Braga (2010), para quem é importante observar o que tais textos fazem através do que dizem. Com isso em vista, do conjunto de trabalhos encontrados, extraí dez textos que tem como objeto empírico as práticas de Rita Von Hunty, sob os quais proponho me ater mais enfaticamente. Outros serão explorados mais sucintamente e servem para dar um panorama acadêmico mais amplo, inclusive de outras áreas, a respeito de discussões em torno da cultura drag.

Esse cercamento das questões inclusive remete a um ponto interessante a destacar aqui. Tenho a impressão de que de alguns anos para cá, há uma profusão de trabalhos acadêmicos sobre a cultura drag. Observando por esse ângulo, faz sentido que as discussões acadêmicas tentem acompanhar e compreender os processos sociais. É fundamental valorizar tais esforços, principalmente pela sua complexidade e diversidade de apreensão.

Busquei por trabalhos no Portal de Teses e Dissertações da Capes⁵ e no Google Acadêmico, a partir dos termos Rita Von Hunty, Drag queen, arte drag, comunicação e midiatização. No portal da Capes, um total de 173 trabalhos foram encontrados. Destes, cataloguei em tabela⁶ os que falam efetivamente sobre arte drag e, depois, elegi um conjunto de 17 trabalhos, tendo como parâmetro uma aproximação ao tema desta pesquisa. No Google Acadêmico, considerei textos cujas entradas empíricas se aproximassem do que pesquiso (ou seja, interessadas às práticas e processos de Rita Von Hunty).

⁵ Catálogo de Teses e Dissertações da Capes disponível no link a seguir: <<https://catalogodeteses.capes.gov.br>>. Levantamento realizado em maio de 2023.

⁶ Tabela disponível para acesso no link a seguir: <<https://drive.google.com/file/d/1KYkTp2KMkp3eWvvc8n4mKdoiHfs7Gnyk/view?usp=sharing>>. Acesso em 06 de jan. 2025.

De modo prático, organizo este tópico em dois momentos. Primeiro, comento sobre dois eixos encontrados, que não dizem respeito diretamente ao objeto (Rita Von Hunty), mas fazem incursões em lógicas sociais da cultura drag, principalmente a partir do ponto de vista antropológico e relacionado aos estudos de gênero. O segundo eixo deste primeiro momento, vale comentar, nasce de pesquisas que já fazem articulação entre a cultura drag e processos midiáticos. No segundo momento, mais especificamente realizo uma leitura sobre um conjunto de dez trabalhos que analisam diferentes aspectos (e sob diferentes prismas) as práticas de Rita Von Hunty.

1.1.1 Performance de gênero, práticas drag e processos midiáticos

Para Judith Butler, a performance drag explicita a performatividade dos gêneros. Em *Problemas de Gênero*, lançado nos anos 1990, dizia a autora que “a performance do drag brinca com a distinção entre a anatomia do performista e o gênero que está sendo performado. (...) Ao imitar o gênero, o drag revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência” (BUTLER, 2013, p. 196). Em *Corpos que Importam: os limites discursivos do “sexo”*, de 1996, a pesquisadora volta a destacar que “o que é ‘performatizado’ na prática drag é, sem dúvidas, o signo do gênero, um signo que não é o mesmo que o corpo que o representa, mas que, sem esse corpo, não pode ser lido” (BUTLER, 2020, p. 387). A tradição teórica na qual Butler se insere sedimenta uma ênfase, sobretudo, às orientações da teoria queer, em relação a discursividade do gênero – ou seja, os modos como os sentidos de masculinidade ou feminilidade são articulados através da linguagem –.

Em minhas buscas notei uma aproximação entre pesquisas sobre drag queens em relação a esse campo conceitual. Há uma afinidade da performance drag às discussões da teoria queer, o que de fato faz muito sentido. As pesquisas de Silva (2015), Nunes (2015), Bezzera (2018) e Jesus (2018) são algumas das que fazem diretamente essa articulação. Há, também, uma profusão bastante interessante de abordagens etnográficas, que buscam a partir da especificidade de cada caso pensar conceitualmente a performance das drag queens, ainda a partir das questões de gênero, em diferentes regiões do país e com diferentes marcadores sociais. É o caso dos estudos inaugurais de Vencato (2002) e Chidiac (2004), e de outros mais recentes, como Gadelha (2009), Santos (2012), Damásio (2009), Correa (2009), Silva Junior (2011), Guimarães (2020) e Oliveira Filho (2019).

O segundo eixo de pesquisas que notei durante as buscas fazem já certa articulação entre as práticas drag e processos midiáticos, especialmente pensando usos e apropriações de plataformas digitais, questões de visibilidade e de circulação do reality show estadunidense *RuPaul’s Drag Race*. Pedrazza (2019), por exemplo, se preocupa com as representações artísticas e políticas da drag queen brasileira Pabllo Vittar na mídia internacional. Se volta para portais de notícia em que Pabllo é pauta

e procura entender de que maneira se articulam os valores-notícia, e como discursivamente se elaboram alguns núcleos de sentido a partir da figura de Pabllo (como vida pessoal, primeira vez que se montou, drag queen, trabalho musical, sucesso mainstream e RuPaul). Pereira (2019), a partir de uma constelação de videoclipes de cinco drag queens cantoras brasileiras, problematiza o acionamento de uma estética *camp*⁷ nos produtos midiáticos. É interessante o apontamento da autora de que numa era pós-RuPaul, drag queens talvez estejam mais alinhadas a um *anti-camp*, que, ao invés de subverter, reitera esteticamente códigos femininos. Segundo a autora, para ser “vendável” o *anti-camp* é conservador e hipercapitalista.

Santos (2015), Castellano e Machado (2017) tem ambos o foco direcionado ao programa RuPaul’s Drag Race. Santos (2015) pensa as questões de visibilidade midiáticas despertadas pelo processo de circulação do reality, mais detidamente sobre uma fala social que transcorre a partir dele. Castellano e Machado (2017), pensam as práticas dos fãs em articulações em rede e, também, nas influências em cenas locais de artistas drag queens, no Rio de Janeiro e em São Paulo.

De partida, essas pesquisas dão pistas de que existem lógicas dessas práticas já academicamente bem elaboradas. O conceitual oferece boas ferramentas para incursões nos empíricos, sobretudo quando as preocupações se localizam nas questões que esse arcabouço teórico já vem discutindo. A recorrência do aparato etnográfico é interessante também, tendo em vista que a observação direta das dinâmicas interacionais, da circulação das artistas nos espaços geográficos e do modo como se dá a performance em si, oferece boa riqueza de detalhes das especificidades de cada caso. De ambos os eixos (Estudos de performatividade de gênero e práticas drag e processos midiáticos) talvez se destaquem, nas pesquisas, questões de produção/subversão de gênero e de representatividade na mídia.

1.1.2 Diversidade de olhares sobre as práticas de Rita Von Hunty

Silva e Satler (2021) procuram pensar mediações performáticas voltadas para a disseminação de conhecimento no YouTube, partindo do contexto pandêmico inaugurado pela Covid-19. Parte de suas análises são sobre as performances de Rita Von Hunty, o que permite aos autores fazerem duas inferências. 1) a pandemia da Covid-19 deflagrou crises em alguns espaços de mediação e de práticas de educação, porém, na visão dos autores, algumas práticas de comunicação, como as de Rita, foram positivas no desenvolvimento de estratégias de comunicação sobre a ciência; 2) práticas de comunicação como as de Rita, de incentivo de leituras críticas, são reflexos de uma sociedade cada

⁷ O conceito de camp remete ao texto inaugural de Susan Sontag, intitulado “Notas sobre o camp” (1964).

vez mais midiaticizada. O trabalho de Santos (2017) se aproxima destes achados, quando compreende que nos espaços digitais há uma expansão de territórios de atuação e de visibilidade de si.

Moura e Satler (2020) tem como objeto a maquiagem de Rita Von Hunty. Maquiagem, neste caso, situada no plano discursivo: o que se diz e se produz em termos de sentido diante dela. As autoras situam os vídeos conhecidos como “maquia e fala”, comuns nas redes digitais, onde se tem junto ao ato de se maquiar a abordagem de determinados temas. Materiais desse tipo são marcados por performances de intimidade e conversa. As características da maquiagem de Rita, para as autoras, junto de outros elementos de performance, compõem uma emolduração do discurso verbal.

Daniel e Carvalho (2021) se atentam as práxis pedagógicas de Rita, vinculando-as ao método da pedagogia crítica freireana. A partir da análise de 91 vídeos, os autores destacam nove categorias de conteúdos discutidos nos materiais de Rita, sendo: “1. Sociologia; 2. Educação Ambiental; 3. Educação e Sistema Educacional; 4. Cultura e Estudos Culturais; 5. Política; 6. Linguística e Estudos Literários; 7. Estudos de Gênero e Sexualidade; 8. Psico-sociologia e Psicanálise; 9. Saúde” (DANIEL e CARVALHO, 2021, p. 2). Com base no exame dos materiais, compreendem que de maneira geral a práxis de Rita está de acordo com proposições do método freireano. As categorias desenvolvidas pelos autores ofertam alguns indícios importantes em termos do que se fala (de conteúdo); mas não se aprofundam em termos de produção e circulação de sentidos.

Witzel, Bini e Soares (2021) fazem uma leitura foucaultiana da “experiência da carne” e a aproximam da experiência da montagem – fabricação do corpo drag. Analisam o modo como determinados discursos atravessam o corpo drag de Rita Von Hunty, e o relacionam à percepção de práticas de si. O modo confessional como Rita é interpelada a falar sobre si é visto pelos autores como algo que se aproxima dos mecanismos de confissão descritos por Foucault. Rita, nesse caso, para os autores, confessa algo sobre sua drag pela prática estética-política.

Brandão (2021) propõe compreender a construção da persona drag de Rita Von Hunty pelo ponto de vista da Teoria dos Espaços Mentais. O acionamento desta perspectiva teórica tem o objetivo de compreender de que forma a ideia de estereotipo se entrelaça à constituição de uma persona. Conclui, pelas observações, que os sentidos sobre figuras femininas ou masculinas são sociais e por isso podem ser amplamente mimetizados. Relacionam, assim, à noção de estereótipos, penetrada na cultura e na dimensão cognitiva.

Vieira e Luz (2020) observam alguns vídeos compartilhados no canal *Tempero Drag* com o interesse de analisar o potencial contra-hegemônico dos conteúdos produzidos por Rita. Acionam a categoria de ‘infotainment’ e identificam duas vertentes de atuação: representatividade e mobilização social. Além disso, notam que os conteúdos carregam características de operações

discursivas do jornalismo opinativo. Segundo os autores, à medida que compartilha vídeos que tratam temas políticos, a intenção de Rita é informar e promover debates sociais.

O trabalho de Santos e Sartori (2020) me parece que se aproxima muito do que venho propondo discutir na tese. Os autores buscam compreender de que forma Rita se apresenta e que processos de visibilidade estão envolvidos na cena midiática a qual emerge. Uma percepção central, ainda que não desenvolvida no artigo, é a de “expansão cultural drag nos espaços midiáticos”, a qual Rita, de alguma forma, faz parte. Trato essa percepção já como socialmente dada, quer dizer, o jornalismo, a academia e grupos ou setores sociais interessados na arte drag já notaram esse movimento. Tendo isso em vista, parto de uma outra perspectiva sobre este mesmo ponto: não é o ‘estar na mídia’ o que interessa, mas o modo como práticas sociais de artistas drag inventam e testam lógicas de midiaticização, em muitos casos com vistas à visibilidade midiática.

Os autores fazem uma incursão em alguns momentos e falas de Rita Von Hunty, movimento esse sob o qual me aproprio e aciono no capítulo 3 deste documento, onde produzo brevemente uma biografia midiática de Rita. Por fim, Santos e Sartori (2020, p. 14) apresentam uma inferência que me parece perspectivamente diferente na maneira como venho pensando esta tese. Dizem: “A cena midiática pela qual a professora intelectual drag queen Rita Von Hunty parece se inserir tão bem talvez seja devido a junção entre duas propostas à primeira vista excludentes: o mundo do espetáculo e o universo acadêmico”. Esta é uma inferência que é mais desenvolvido pelo autor em sua dissertação de mestrado, defendida em 2022 (SARTORI, 2022). Tendo a pensar que essa seja uma inferência que responda de maneira superficial o modo como Rita ganha visibilidade. Não acho, de partida, que seja apenas a junção de “dois mundos, ou propostas excludentes” (até porque o mundo da ciência serviu, desde sempre, como insumo para linguagens e operadores midiáticos), mas neste caso porque são as práticas, o que Rita diz e faz, que articulam processos de interação e, consequentemente, de visibilidade.

A dissertação de Cunha Filho (2023) traz interessantes análises e proposições, inclusive teóricas, acerca de elementos performáticos de Rita Von Hunty. Desenvolvida no âmbito de um Programa em Estudos de Mídia, o autor investiga elementos performáticos de Rita, com a compreensão de que eles produzem efeitos em movimentos progressistas de esquerda nas redes. A empiria observada se constitui num conjunto de 18 vídeos, publicados entre julho de 2021 e julho de 2022, atentando às vestimentas, acessórios, elementos cênicos e performáticos do corpo (uso das mãos, por exemplo, que guiam a atenção pela tela e pontuam elementos que quer chamar atenção), espaços cênicos e ambientações dos vídeos, uso de elementos visuais, operações de edição audiovisual dos materiais, elementos linguísticos (tom de voz, vocabulário, uso dicotômico de expressões). Duas inferências me parecem interessantes a serem destacadas: a centralidade do corpo,

enquanto um instrumento, sobretudo o rosto; e a entrada midiática, que se dá mediante operações e estratégias discursivas de negociação com os espaços nos quais Rita transita. Concordo com ambas as inferências propostas, e mais adiante, nas primeiras incursões analíticas, procuro articulá-las junto às minhas próprias observações.

Esse conjunto de textos, sumarizados acima, indicam alguns movimentos interessantes. De partida, o que se evidencia é que a visibilidade de Rita Von Hunty desperta questões e angulações diversas de apreensão. Parece também que no conjunto de trabalhos a performance drag é a camada performática que mais acaba se destacando. Além disso, a impressão é de que a observação de tais especificidades, apesar de serem produtivas, não encaminham a uma questão mais ampla, a qual, neste texto, denomino temporariamente enquanto um deslocamento das práticas de artistas drag na cultura.

O que penso a partir disso é que, para além da performance drag, características de uma performance célebre e intelectual indiciam modos importantes de constituição de Rita enquanto persona valorada em circulação. Vale também comentar que considero as dinâmicas de interação centrais nas práticas da drag. Quer dizer, são processos importantes de análise o modo como estabelece protocolos de interação com seus coletivos de seguidores; a forma como está atenta e por vezes responde ao que circula fora de sua gestão; bem como os circuitos que, apesar de se articularem interacionalmente sem o seu controle, implicam algum tipo de ação e resposta.

Nesta seção abordei o estado de discussões sobre as questões de midiatização e práticas de artistas drag. Dividi os achados em duas partes. A primeira é dividida em dois eixos principais, sendo eles ‘performance de gênero’ onde os textos fazem, em grande parte, leituras sobre as práticas de artistas drag a partir de orientações da teoria Queer, e ‘práticas drag e processos midiáticos’, em que se estudam questões da mídia e de visibilidade, principalmente em relação ao reality show RuPaul’s Drag Race. Na segunda parte, produzi o tópico ‘diversidade de olhares sobre as práticas de Rita Von Hunty’, que identifica e tenta interagir com pesquisas que em sua diversidade de abrangência se voltam especificamente para Rita Von Hunty.

O tópico a seguir serve para discutir o arcabouço teórico da tese. A intenção é que as teorias mobilizadas não sejam pano de fundo, mas também não expliquem o objeto de antemão. Discuto, a seguir, Midiatização, Lógicas de Midiatização, Performance, Estudos de Celebidades e discussões sobre a formação do Campo Acadêmico⁸.

⁸ No documento de qualificação desta tese o capítulo teórico vinha por último, evidenciando o chamado que o empírico fazia ao conceitual. Aqui, o capítulo teórico antecede as análises, algo que agora parece ser produtivo, tendo em vista a temporalidade da pesquisa e a percepção mais clara de que forma alguns conceitos nos auxiliarão durante as análises.

1.2 EPISTEMOLOGIAS OBSERVACIONAIS: MOBILIZANDO CONCEITOS

É o francês Gaston Bachelard (1981) quem nos informa sobre uma relação direta entre a produção de um objeto científico em dependência a construções científicas que o precedem. Essa dinâmica, para o autor, instaura desafios de crítica e aperfeiçoamento destes mesmos aparelhos de significação. Parto da noção de Gaston Bachelard porque o que aqui é compreendido como objeto de pesquisa está evidentemente associado às discussões sobre midiatização. Essa inclusive era uma das dificuldades que sempre tive para explicar a minha tese: para falar sobre o que estava curioso em descobrir, precisava falar sobre midiatização.

A produção desta tese se dá no contexto do Programa de Pós-Graduação da Unisinos, com ênfase em processos midiáticos, mais especificamente vinculada a linha de pesquisa em Midiatização e Processos Sociais. Esse programa – e linha – formaram, pelo menos nos últimos vinte anos, uma escola de formação acadêmica e de discussão sobre processos midiáticos e de midiatização. Isso significa que a vinculação institucional e de formação de pesquisa indica já a presença de uma perspectiva teórica sobre a midiatização na produção da tese. Mas mais do que isso, as orientações sobre a midiatização permitem identificar e produzir modos de observação sobre objetos que estão, sobretudo, em processo (FAUSTO NETO, 2016).

Desenvolvo o entendimento sobre a midiatização com base na obra do argentino Eliseo Verón, considerada seminal na América Latina. A defasagem discursiva entre polos de emissão e recepção desenvolvida pelo autor já nos anos 1990, é referenciada por diversas pesquisas brasileiras como basilar para a compreensão da configuração do contexto interacional de uma sociedade atravessada pela midiatização. O que estes autores e autoras vêm apontando é que a midiatização como processo encontra na esfera da circulação as condições para se realizar, através de circuitos e dispositivos interacionais (ROSA, 2016^a; FAUSTO NETO, 2006; BRAGA, 2012; 2017).

Além de discussões especificamente preocupadas com processos de comunicação, referências originalmente desenvolvidas em outros campos (mas também já largamente apropriadas pelo campo comunicacional) são acionadas ao longo do texto, à medida que certas questões se evidenciam pelo próprio objeto de pesquisa. Os estudos de celebridades têm raízes em discussões sociológicas. Já os estudos de performance vão remontar a diferentes áreas, desde ao campo das discussões de teatro, até a antropologia e linguística. A formação do campo científico encontra em perspectivas pós-estruturais um amplo arsenal de referências possíveis. Grosso modo, todos esses eixos, mais ou menos explicitados durante toda a tese, vão sendo acionados a serviço do objeto de pesquisa. Se o ideal é não apenas utilizar as teorias de modo não subserviente, mas também as tensionar e as contestar,

como nos alerta Braga (2019), é pela observação dos materiais de referência que procuro articular estes eixos, privilegiando uma abordagem empírica da midiatização⁹.

1.2.1 Midiatização e processos sociais

Já é um lugar-comum, ao menos no Brasil e em parte da América Latina, a referência ao pioneirismo dos estudos do semiólogo argentino Elísio Verón sobre o processo de midiatização. De sua extensa produção, parto de uma proposição elaborada nos anos 90, durante a Conferência Internacional Mídia e Percepção Social, no Rio de Janeiro, onde, entre outras coisas, o autor caracteriza um ‘esquema de análise das semioses da midiatização’. Ciente da simplificação pelo modo esquemático como buscava representar processos extremamente complexos, o desenho já indicava uma percepção seminal de desenvolvimento de ‘circuitos de feedback’ através de processos de circulação social de sentidos. Por essa orientação, nota-se que instituições sociais, meios midiáticos e atores sociais, de alguma forma, contatavam-se e geravam complexidades de respostas, o que possibilitava pensar “múltiplos aspectos da mudança social nas sociedades industriais” (VERÓN, 1998, p. 7). O autor identificava como o aparato midiático produzia e distribuía mensagens, materiais e simbólicas, através de rotinas, gramáticas e lógicas próprias do campo midiático.

Damásio (2022) identifica que Verón já pensava, em termos próprios, uma teoria sobre o sentido, valendo-se de discussões pragmáticas sobre comunicação para ir além do polo da “produção”, para pensar também o “reconhecimento”, na esfera da recepção. A circulação, proposta pelo autor como uma defasagem resultado de um contínuo desajuste entre as instâncias produtoras de discursos, é o “onde” os sentidos não apenas transitam, mas também se materializam, podendo ser observados a partir de marcas ou traços deixados nos e pelos discursos.

Fausto Neto (2018) assinala que, no decorrer de quatro décadas de pesquisas produzidas no contexto das obras do autor argentino, o conceito de circulação na obra veroniana aponta para uma relação direta entre o modo como o processo de midiatização se constitui e as condições de circulação de sentidos na sociedade. Nesse sentido, o espaço de circulação social de sentidos, sobretudo marcado por processos de natureza midiática, tem centralidade para a compreensão sobre o modo como a midiatização vai se desdobrando e atravessando as mais diversas práticas sociais. Fausto Neto (2018) informa que se tomava esse espaço de modo naturalizado desde as primeiras hipóteses desenvolvidas sobre processos comunicacionais, ignorando a complexa atividade interacional que fazem do espaço de circulação de fato possível. Diante disso, à medida que há uma ruptura com perspectivas

⁹ Faço aqui referência a uma orientação proposta por João Damásio em sua tese de doutorado (DAMÁSIO, 2022).

funcionalistas nas teorias da Comunicação, o conceito se desenvolve em quatro ângulos durante seu percurso conceitual: desvio, articulação, apropriação e interpenetração (FAUSTO NETO, 2018).

O último e mais recente ângulo, se assenta sob a ideia de que o espaço de circulação, complexificado pelas dinâmicas de interação possíveis a partir das redes digitais, tem como talvez principal efeito a “exasperação de ‘contatos entre muitos’, segundo temporalidades diversas” (FAUSTO NETO, 2018, p. 27). Nesse sentido, modos de agir e lógicas dos mais diversos campos sociais não se contatam mais sob os moldes de negociação de suas fronteiras específicas, nem de sobreposição de umas sobre as outras, mas a partir de processos de interpenetração, o que “apaga ou dilui marcas identitárias destas práticas, fazendo emergir outras referências cujo principal ator engendrante se constitui a circulação” (FAUSTO NETO, 2018, p. 27).

O que essa proposição teórica aponta é o interesse em práticas sociais que tem como referência e objetivo as próprias dinâmicas de circulação. Pesquisas têm indicado que grande parte destas práticas, orientadas por modos de indicar, referir e valorar da própria circulação – e que se materializam em circuitos e dispositivos interacionais –, têm um caráter de experimentação social. No tópico a seguir, quando adentro a questão das lógicas de mediação, procuro explicitar mais sobre esse debate. Por ora, detemo-nos mais sobre a circulação.

Uma maneira de pensar a esfera da circulação é a partir da distinção produzida por Fausto Neto (2008) sobre o que seria uma sociedade configurada pela centralidade dos meios, e uma outra atravessada pelo processo de mediação. A sociedade dos meios, para o autor, é aquela que do ponto de vista comunicacional é marcada pela mediação dos meios. Isso significa que os meios, hoje compreendidos como meios de massa, configuravam uma estrutura mediadora que organizava, a partir de um conjunto de princípios e lógicas, o funcionamento de instituições e campos sociais. Essa configuração é fortemente marcada pela presença de lógicas da mídia.

Transformações no que o autor entende como a arquitetura dos processos de comunicação, a partir do espalhamento de tecnologias convertidas em meios e do acesso à internet, complexificam as configurações de distintos campos sociais, que passam a funcionar com referência à uma cultura da mídia. O que até pouco tempo era considerado como grandes audiências, multidões que ficavam à espera e à distância, atuam sobre os fluxos de comunicação. Nesse sentido, a passagem de uma sociedade dos meios para uma sociedade de mediação é marcada pela produção intensificada de circuitos, e menos pelo papel mediacional dos meios (FAUSTO NETO, 2008).

Ana Paula da Rosa adensa essa proposição conceitual sobre a mediação, ao entender que este é um processo marcado pelas dinâmicas de fluxos em circulação. A autora nos convida a olhar para a circulação com base na hipótese de que ela é fruto de processos de atribuição de valor (ROSA, 2017a; 2017b; 2019), pensando dimensões de visibilidade e fixação de imagens na cultura. Tal ângulo

mobiliza ao menos três pontos essenciais para se pensar o processo de circulação: 1) a inscrição de imagens em fluxos evidencia as condições de visibilidade e afetações possíveis nesse território. Contudo, essas mesmas imagens não necessariamente são produzidas por quem as inscreve em fluxo; podem ser frutos de apropriação, reapropriação e/ou perlaborações (ROSA, 2019). Defende a autora que, nesse sentido, “interessa pensar que a circulação não se restringe aos produtos que circulam ou que desenvolvem potencial de circularidade (idas e vindas), mas no embate pela produção de sentido que se realiza no âmbito dos dispositivos midiáticos” (ROSA, 2019, p. 165). 2) Se a circulação se configura como disputa pelo poder de valoração ao que deve ser visível (ou ter negada sua visibilidade), significa que os modos de ação, a partir de usos e apropriações, estão “a serviço da ação midiática, ou seja, a produção é feita para a própria circulação, o que modifica as relações entre Instituições Não Midiáticas, Instituições Midiáticas e atores sociais” (ROSA, 2016, p. 165). 3) Imagens, quando inscritas em fluxos, não apenas registram ou ilustram fatos, acontecimentos ou posições diversas, mas também fazem coisas – “operações de valor que prolongam a circulação de determinadas imagens” (ROSA, 2020, p. 221), o que significa dizer que em alguma medida elas se autonomizam e tem a capacidade de agenciar processos, ou mesmo serem elas mesmas os próprios acontecimentos (ROSA, 2020).

Para Ferreira (2019), a circulação, enquanto processo, é abstrata, e se concretiza em materialidades discursivas inscritas no interior de dispositivos midiáticos. Nesse sentido, defende Ferreira (2019, p. 142) que “estudar a circulação é produzir inferências possíveis (questões e proposições) sobre os valores (desc)construídos socialmente a partir de usos e práticas relacionáveis às interações com os dispositivos midiáticos”, com base, no que pode ser disposto enquanto um campo observacional – os dispositivos midiáticos –, que não são, para o autor, nem meio nem mensagem, mas espaços de formação de novas relações entre produtores e receptores, e que podem se destacar em processos intermediários (entre dispositivos) e intramediários (no interior de um dispositivo) (FERREIRA, 2019).

Com o avanço do processo de midiatização e, portanto, de aparecimento de dinâmicas novas de interação, há também o que Braga (2012, p. 43) sintetiza como o “surgimento de articulações e de fricções onde anteriormente os processos principais podiam ser conduzidos pelas lógicas de campos específicos e por negociação em zonas de fronteira entre campos”. Por consequência, o funcionamento social parece se dar mais a partir de circuitos do que pela referência de campos sociais, ainda que certos padrões, processos e questões sociais em alguma medida se mantenham com referência às regras e lógicas de determinados campos sociais (BRAGA, 2012).

Nesse sentido, há uma passagem de Campos à Circuitos sociais, o que não significa que campos sociais, que outrora possuíam estruturas rígidas e fronteiras bem demarcadas, deixaram de

existir, mas que, a partir de uma proliferação de modos de interação produzidos socialmente, “todas as áreas e setores da sociedade passaram a desenvolver práticas e reflexões sobre suas interações com as demais áreas e setores, testando possibilidades e inventando processos interacionais para participar segundo suas próprias perspectivas e interesses” (BRAGA, 2012, p. 37).

É importante ressaltar que, para o autor, esses circuitos, que ganham dinamismo através da interação, surgem de um contexto pré-midiático que já está contextualmente consolidado por meio de instituições e estruturas historicamente presentes na sociedade. Com isso,

Os diferentes campos sociais, no seu trabalho de articulação com o todo social, desenvolvem táticas e usos para as tecnologias disponíveis, moldando-as a seus objetivos. Ao experimentarem práticas midiáticas, ao se inscreverem, para seus objetivos interacionais próprios, em circuitos midiáticos, ao darem sentidos específicos ao que recebem e transformam e repõem em circulação – os campos sociais agem sobre os processos, inventam, redirecionam ou participam da estabilização de procedimentos da midiáticação”. (BRAGA, 2012, p. 45).

Para Braga (2012, p. 44), não há como ignorar o elemento de invenção social, uma vez que “a passagem do estranhamento à absorção como cultura não se faz apenas por uma “habituação” – mas sim, fortemente, por invenção social. A cultura da midiáticação em implantação se faz por experimentação”. Lógicas de midiáticação, nessa perspectiva, acabam sendo mais plurais do que lógicas de mídia, e são, ao que parece, uma marca de processos de inventividade do social a partir e sobre uma cultura de mídia. O elemento de apropriação aí parece ser de grande importância para pensar o modo como essas lógicas de midiáticação passam a ser inventadas socialmente e, também, é talvez o que define em grande parte uma abordagem latino-americana sobre essas questões.

Perspectivas europeias, por outro lado, parecem focar em lógicas da mídia. Göran Bolin (2016; 2023) descreve duas perspectivas, uma institucional, focada em instituições midiáticas, e outra socioconstrutivista, preocupada com a midiáticação como um meta processo, consequência de um ambiente midiático atravessando o tecido social – comparável, por Hjarvard (2013), à globalização, urbanização, individualização. Para o autor, uma fase tardia da modernidade –. Embora compartilhem a preocupação com elementos de mudança social, a midiáticação passa a ser compreendida “como processo em que a sociedade, de modo geral, passa a ser submetida, ou se torna dependente, da mídia e de suas lógicas” (HJARVARD, 2008, p. 113) e, portanto, como a mídia afeta e/ou transforma o ambiente social (EKSTRÖM et al, 2016). Entre pesquisas desenvolvidas na América Latina e Europa, o elemento mídia permanece como agenciador de mudanças, mas talvez o que as distinga seja o lugar atribuído aos atores sociais, tendo em vista que em pesquisas brasileiras o que se faz socialmente sobre a mídia – a inventividade social que ora se apropria, nega ou absorve as lógicas midiáticas – tem centralidade (GODOI e ROSA, 2024).

O que defendo aqui enquanto perspectiva sobre o processo de circulação é pensar que dimensão tem as performances produzidas nesse espaço de produção e disputas de sentido, e que

papel tem certas estratégias performáticas no agenciamento de fluxos. Em outras palavras, argumento que tornar-se célebre na cena midiática implica a adoção de estratégias de performance que consideram uma 'escuta prevista', conforme discutido por Braga. Se Goffmann já falava dessa dinâmica nos rituais de interação, parece que no contexto de mídiatização isso se amplifica de tal forma que inclusive se torna central em dimensões de visibilidade (como eu preciso ser visto para estar na mídia?) e, para isso, 'jogar o jogo' da circulação é central.

Acredito que ainda vale aprofundar nesta seção a ideia de lógicas de mídiatização. Nesse sentido, pensar sobre lógicas solicita refletir sobre o que seriam lógicas das práticas sociais de artistas drag e, com isso em mente, como lógicas de mídiatização atravessam essa cultura. Com isso em vista, no próximo item procuro esclarecer sobre o que quero dizer com 'lógicas sociais' e 'lógicas de mídiatização'.

1.2.2 Lógicas de mídiatização

De repente as luzes que brilhavam param e acendem calmamente, a ponto de se conseguir observar o ambiente sem dificuldades. O som alto, diminui até não restar mais nenhuma batida. Uma luz mais forte e direcionada orienta o olhar da multidão que até poucos segundos dançava em meio às luzes e a música programada pelo dj da festa. Num palco improvisado, uma drag queen vestida de branco, com uma peruca de longos cachos brancos e lábios pintados em tom vermelho, aguarda o olhar do público, enquanto começa mexer a boca seguindo a letra de *Running Up That Hill (A Deal With God)*, interpretada na voz de Kate Bush, que começa a tocar.

Enquanto *Arte Missia*¹⁰ dubla a música, os espectadores não parecem se importar por terem tido a festa interrompida para a performance da drag. Na verdade, mantém-se atentos aos gestos e a habilidade teatral de canalizar alguma coisa do que a letra da música sugere em termos de sentido. Kornstein (2019) propõe que esse é uma espécie de contrato de sentido entre plateia e artista, que aceita jogar o jogo de visibilidade e ocultação, e se rende a ilusão proposta pela artista.

Nos mais de quatro minutos de duração da música, o que era uma festa comum numa casa noturna tem sua atenção voltada única e exclusivamente para a artista drag queen. Diante do espetáculo, celulares tem suas câmeras apontadas para a artista, com o objetivo de registrar e compartilhar nas redes imagens do ato performático. Ao fim, aplausos e uma agitação mais ou menos demonstrativa de uma apreciação do público.

A cena que acabei de descrever serve aqui como introdução para pensar o que percebo enquanto lógica de uma prática social. Segundo Braga (2015), dizer os processos é dizer as lógicas.

¹⁰ Perfil nas redes da drag queen disponível no link a seguir: <<https://www.instagram.com/artemissiadrag/>>. Acesso em 19 jan. 2023.

Nesse caso, dizer os processos envolvidos no modo como se dá a apresentação da drag é também indicar que lógicas sociais se constituem em suas práticas. De forma ampla, talvez o que mais marque as lógicas sociais dessa prática seja a *montação* e as dinâmicas de interação entre artista e público¹¹. Vale comentar que os registros imagéticos da performance, inscritos em fluxos midiáticos, apontam para processos de midiatização afetando as lógicas sociais dessa prática.

O mesmo autor indica que lógicas de processos sociais atestam a presença de “determinados padrões, modos de funcionamento e de ação que, além de serem habituais, devem se caracterizar por certa coerência, por alguma racionalidade interna que articule seus diversos movimentos (...). Estamos falando de uma processualidade que não é aleatória nem dispersa, mas sim organizada” (p. 19). Lógicas de processos sociais, nesse sentido, podem se tornar estabelecidas em determinados contextos, a depender da maneira como atendem aos objetivos e interesses de quem as inventaram. Contudo, ainda assim, são consequência de processos tentativos, que se “estabilizam” a partir de infinitos ajustes (BRAGA, 2015).

As lógicas de apresentação de artistas drag em casas noturnas, realizando dublagens ou números de dança e interpretação, como o que abre esse tópico, remontam às apresentações de artistas transformistas no contexto dos teatros de revista, ao longo do século XX, onde se produziam espetáculos inspirados em divas europeias e estadunidenses (TREVISAN, 2018). Décadas mais tarde, o aparecimento de um outro universo simbólico, estético e de prática social (DOS SANTOS, 2014), que se instala no seio da prática transformista no Brasil, marcado pelo termo anglo-saxão ‘drag queen’, tem na dublagem das músicas um elemento marcante. Ver os lábios sincronizados de Árte Missia junto as frases *Running Up That Hill (A Deal With God)*; faz pensar em como já se espera que uma drag faça isso; o que aponta que esse fazer é incorporado em uma lógica.

Braga (2015) parte da ideia de lógicas sociais para pensar as lógicas da mídia. É possível refletir por esse caminho de raciocínio, que o campo midiático, enquanto estrutura social mais ou menos autônoma, formado a partir de práticas e racionalidades que se aproximam às noções de meios de comunicação, sobretudo os de massa, tem também lógicas próprias. Já pelo seu tempo histórico e adaptações na cultura, as lógicas da mídia são, para Braga (2015), já bem assumidas no corpo social enquanto processos estabelecidos, portanto, reconhecíveis socialmente.

O que defende Braga (2012; 2015) é que a cultura em midiatização, ainda que atravessada por lógicas e protocolos das mídias, têm, na verdade, muito mais processos experimentais do que os já decantados e sedimentados no campo midiático, isto é, “resolvidos” socialmente. Dada a complexificação de processos interacionais na sociedade – pelo espaço de circulação –, o próprio campo midiático (enquanto porção regida por especificidades, pressupostos e interesses bem

¹¹ No segundo capítulo deste relatório me detenho mais especificamente ao que chamo de práticas drag na cultura.

definidos), assim como outros campos sociais, sofre uma passagem de regras para processos, notadamente de natureza comunicacional (FAUSTO NETO, 2015).

Sendo assim, lógicas de midiaticização, ou, dito de outra forma, os processos de midiaticização, não correspondem às lógicas da mídia, mas são, para Braga (2015, p. 26), mais plurais e diversas¹².

Encontramos uma pluralidade de experimentações interacionais e de geração de circuitos, na sociedade, originadas de setores e campos os mais diferenciados. Mesmo na circunstância possível, em que essas experimentações lancem mão de lógicas mais estabelecidas de mídia (ou se submetam a elas), é inerente à experimentação social uma busca de ajuste às especificidades e objetivos, aos padrões próprios do campo experimentador e ao perfil dos participantes pertinentes, extrapolando as eventuais lógicas de mídia apropriadas. (BRAGA, 2015, p. 26).

A partir dessa proposição, o que se abre são possibilidades de perguntas, angulações e objetos de pesquisa. Argumento, com base nessas elaborações, que a cultura drag está testando lógicas de interação, principalmente com o interesse direto de fazer produtos circularem. Esse interesse está intimamente ligado com o que Rosa (2019) sinaliza como as condições de visibilidade e afetação no espaço de circulação.

Na performance de *Arte Missia* algumas das lógicas dessa prática social são bem evidentes e tem marcas do que as define historicamente. A montagem da drag, o espaço em que se dá (numa casa noturna), a dublagem e as táticas de interação com o público são algumas delas. Contudo, defendo que outras lógicas estão em invenção dentro da cultura drag e são de natureza especificamente midiaticizadas: quando Rita Von Hunty ingressa nas redes e negocia com os protocolos envolvidos nesses espaços, ela joga o jogo da visibilidade possível pelos fluxos de circulação. Rita experimenta comunicacionalmente, mas ela não é a única. Artistas drag de uma maneira geral ascendem a espaços digitais e “saem” da casa noturna, se tornam YouTubers, influenciadoras digitais, *pop stars*. É bem por aí que a característica de invenção social me parece se evidenciar, uma vez que a experiência de artistas drag não se funda mais única e exclusivamente sob as lógicas sociais herdadas de outros contextos, mas também, e principalmente, sob a possibilidade de estar em espaços onde até então não “se via” artistas drag, o que indicia que essa cultura está ela própria em circulação.

O próximo tópico tenta elaborar uma abordagem conceitual sobre os estudos de celebridades, especialmente angulados a partir das epistemologias da midiaticização. Rita Von Hunty é reconhecida socialmente como uma célebre, o que significa dizer que atende a alguns pré-requisitos de uma figura pública e se constitui enquanto tal na cena midiática. Parto, neste tópico, de uma situação empírica para discutir e apresentar como aciono estes conceitos na tese.

¹² Como já sinalizei anteriormente essa é uma distinção entre o debate sobre midiaticização desenvolvido por alguns autores na América Latina e no contexto Europeu. Ao passo que, Hjarvard (2008), por exemplo, compreende a midiaticização como um “processo pelo qual a sociedade em grau crescente é submetida a, ou se torna dependente, da mídia e suas lógicas”, Braga (2015) e outros autores vão sinalizar que lógicas de midiaticização tendem a ser mais amplas, e marcadas por processos de invenção social sobre a mídia.

1.2.3 Estudos de celebridades e processos de midiatização

Na fila para o banheiro encontrei Phillip¹³. Nos reconhecemos do último encontro, onde havíamos sido apresentados por Isabel, durante uma Open House no Opi Lab, evento mensal em que a residência de artistas recebe a comunidade local, oferece jantares e possibilita um momento de troca e contato com os projetos ali sendo desenvolvidos. Phillip, na fila para o banheiro, para minha surpresa me relata que conversou com sua filha sobre a minha pesquisa, porque sua filha, que aparenta ter em torno de 10 anos, e que naquele momento já estava junto dele e da mãe, é fã de Drag Queens. Mais especificamente, é fã de Fontana, uma drag queen brasileira que participou da versão sueca do reality show RuPaul's Drag Race, e, mais ou menos, tem se mantido em espaços de visibilidade na Suécia, sobretudo a partir do modo como se articula nas redes digitais.

A fascinação da menina por Fontana me chama a atenção. Muito provavelmente o primeiro contato dessa criança com a arte drag tenha se dado pela televisão, o que faz sentido, se pensarmos que a prática passa a circular entre grandes audiências a partir desse dispositivo, especialmente a partir da estreia de Drag Race na televisão. Mas mais do que isso, tendo a pensar que o vínculo afetivo que o pai da garota relata me permite pensar sobre o modo como essas artistas, nos últimos anos, tem se constituído como celebridades num cenário em que a vinculação entre a persona célebre e os coletivos de seguidores precisam ser continuamente elaborados. E, nesse sentido, o espaço digital é, talvez, a forma mais eficaz de produzir *Zonas de Contato*¹⁴ entre ambos.

Por acaso, encontrei com Fontana dias depois da conversa com Phillip. Eu e Fontana temos alguns amigos em comum, e Gabriel, pessoa por trás da persona drag, nasceu e foi criado em São Leopoldo, cidade muito próxima à Porto Alegre, onde vivi nos últimos anos. Isso significa que tínhamos alguns conhecidos em comum mesmo no Brasil. Mas foi estando na Suécia que de fato tive a possibilidade de o encontrar pessoalmente. Antes de vir pra cá, mandei mensagens via Instagram, mas não obtive sucesso. Mais tarde, ele me disse que recebe muitas mensagens, e que não consegue visualizar todas – o que faz sentido, porque seu perfil tem mais de 80 mil seguidores –.

Já havia assistido RuPaul's Drag Race Sweden a esse ponto, e falar com Gabriel foi uma surpresa. Ele tem a personalidade perfeita para alguém que participa de um reality show: é alegre, falante e carismático, mesmo desmontado. Consigo notar que muito da Fontana está presente em Gabriel. Das mais de duas horas da conversa que tivemos, me valho aqui de alguns detalhes para pensar a fascinação da filha de Phillip por Fontana. Gabriel me disse que Fontana nasce quando

¹³ Adoto aqui um nome fictício e descrevo um episódio que ocorreu durante o período de doutorado sanduíche, na Södertörn University, Suécia, sob orientação da Dr^a. Isabel Löfgren.

¹⁴ Esse é um conceito desenvolvido por pesquisadores do campo de pesquisas sobre Midiatização. Mais adiante explico algumas referências.

decidiu criar um perfil nas redes digitais para a drag. O perfil de Fontana no Instagram é o que, de certa forma, marca à vinda ao público de sua persona drag. Desde então, dá para se dizer que Fontana é bastante versada em se articular com as lógicas dos espaços digitais. Enquanto escrevo esta tese, ela é uma das drag queens com mais seguidores no Instagram na Suécia. Gabriel, ao que parece, tem um perfil pessoal, mas muito distinto do perfil de Fontana.

Fontana escolhe muito bem o que publica. Fotos muito bem produzidas, vídeos ‘conversando’ com seus seguidores, eventos que participa, músicas de sua autoria, parcerias publicitárias... conteúdos que normalmente já se espera de alguém com esse número de seguidores. É comum também ver em seus stories alguma coisa sobre o seu dia a dia, quando Gabriel aparece desmontado e compartilha um pouco de sua rotina.

Não perguntei isso a filha de Phillip, mas imagino que tenha sido seguindo Fontana nas redes que a menina tenha descoberto que a drag estaria na versão sueca do musical ‘Little Mermaid’. Fontana publicou várias fotos e vídeos sobre seu personagem no show e convocava seus fãs a irem assistir a peça. Na fila do banheiro, a mãe da menina lembrou que havia levado a filha para assistir esse espetáculo, especificamente porque a filha queria ver Fontana, ao vivo, e não pela televisão. O modo relacional como a menina se vincula a Fontana (a assistindo pela televisão, mas também seguindo nas redes e acompanhando em maior ou menor grau a carreira da drag) nos permite pensar sobre como essas artistas vão se configurar celebres, não apenas pela chancela midiática, mas talvez, e mais importante, pelo modo como vão acionar suas mídias. E é nesse contexto que se evidenciam os processos de midiatização.

Outra situação exemplar é a ocasião em que conheci Guilherme Terreri, a pessoa que dá corpo a Rita. Em 2022, ano de eleições presidenciais no Brasil, muito estava em jogo. Uma possível reeleição de Bolsonaro colocava em discussão os retrocessos institucionais, ambientais, sociais, políticos e a escalada de violência no país nos anos em que esteve ocupando o cargo durante o mandato 2018-2022. Nesse sentido, diversas mobilizações sociais buscavam articular uma frente política que, democraticamente, derrotasse Bolsonaro nas urnas. É nesse contexto que em Porto Alegre, em setembro de 2022, há um evento organizado pela então deputada estadual à época, Luciana Genro, em que Guilherme é convidado a participar e fazer uma fala. Junto deles, estavam Valeria Barcellos, Ale Mendonça e Gabriel Galli, compondo o grupo de convidados.

Não vou me ater ao evento em si, nem as falas produzidas nele – importantes, sem dúvida –, mas ao que aconteceu após o evento. Ao encerrar a mesa de debate entre os convidados, anunciou-se a possibilidade de fotos com Guilherme. Imediatamente uma fila se formou. Essa fila durou mais de 1 hora para se findar. Não duvido que boa parte do público desse evento, que lotou um dos principais

bares da cidade, tenha ido por causa de Guilherme. Alguns dias antes, Guilherme tinha publicado em seu Instagram anunciando à vinda a cidade e ao evento, de acesso gratuito.

Muito de ambas as situações abrem discussões que pesquisadores já vem indicando sobre a categoria de celebridades. Edgar Morin, em *A cultura de Massas*, lançado nos anos 1960, já pensava a estrutura de uma indústria cultural reminescente de processos de uma segunda onda de industrialização. Processos de “colonização da alma” se intensificam no decorrer do século XX, segundo o autor, e é após a segunda guerra mundial que a sociologia norte americana vai identificar e reconhecer o que denomina como ‘cultura de massas’, “produzida segundo as normas maciças da fabricação industrial; propaganda pelas técnicas de difusão maciça, 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).

Essa cultura, constituída através de um corpo de símbolos, mitos e imagens – “concernentes à vida prática e à vida imaginária, um sistema de projeções e de identificações específicas (p. 15)”, é diretamente associada ao desenvolvimento e disseminação dos meios de comunicação de massa. Se até o século XX eram as distinções de classe, idade e nível de educação que delimitavam e produziam diferença entre espaços de cultura, a partir desse contexto novas estratificações se formavam. Imprensa de rádio e cinema e mesmo televisão se dirigiam a todos, e de certa forma borrando fronteiras culturais. Verón (2013, p. 264) entende que, nesse contexto, o dispositivo televisivo foi um “operador midiático consagrador da sociedade do consumo e da sociologia da família”.

Nesse sentido, o espetáculo passa a representar grande parte do lazer moderno. O que, como mesmo Morin (1997) deixa claro, não é exatamente algo novo. O que muda, para o francês, é a “extensão televisoria ou teleauditiva do espetáculo”. As proporções cósmicas¹⁵ de produção e disseminação de espetáculos pelos dispositivos midiáticos marcam uma virada no modo como a vida social vai se organizar em relação a essa estrutura de produção cultural em massa. É nesse contexto que as novas vedetes vão substituir as antigas celebridades. Televisão, rádio, imprensa, passam a se mover pelos menores detalhes das vidas cotidianas dos celebres. Relacionamentos amorosos, viagens, festas. É talvez nesse apagamento entre vida privada e vida ‘pública’ que os novos Olímpianos vão “desabrochar sobre a dupla face do sonho e do imaginário” (MORIN, 1997, p. 75) e de certa forma adensar “o grau de individualização da existência humana” (MORIN, 1997, p. 90).

No encontro do ímpeto do imaginário para o real e do real para o imaginário, situam-se as vedetes da grande imprensa, os olímpianos modernos. Esses olímpianos não são apenas os astros de cinema, mas também os campeões, os príncipes, reis, playboys, exploradores, artistas célebres. O olimpismo de uns nasce do imaginário, isto é, de papéis encarnados nos filmes, o de outros nasce de sua função sagradas, de seus trabalhos heroicos ou eróticos. (MORIN, 1997, p. 105).

¹⁵ Termo utilizado por Morin (1997)

Fred Inglis produz uma espécie de genealogia sobre a categoria de celebridades. Para o britânico, para entender o comércio da fama é preciso voltar, ao menos, em dois séculos na história da humanidade. Diferente do que pensam alguns sobre esse ser um estrato social que vai aparecer, ou até mesmo ser fruto, de um contexto midiático do século XX, Inglis (2012) nos informa como o renome, o prestígio e a visibilidade social já eram articulados como moeda de valor e fruto de desejo em outras configurações sociais, embora esses sejam ideias que precisem ser observados de modos distintos da ideia de glamour e de celebridade, tendo em vista que “a ascensão da democracia urbana, a expansão bicentenária de seus meios de comunicação e a individualização radical da sensibilidade moderna transformaram a fama numa recompensa muito mais fugaz” (INGLIS, 2012, p. 13).

Para o autor, esse é um fenômeno que tem, no máximo, 250 anos e vai remontar à Londres do século XVIII. Inglis (2012) relata que a política havia afastado o monarca e a corte do centro da sociedade, o que significa que havia um mercado em pleno desenvolvimento, impulsionado, sobretudo, pelo avanço de um contexto industrial. É nesse cenário de circulação de riquezas que se formaram conjuntos de novos profissionais, como arquitetos, paisagistas, decoradores, escritores e pintores, que mais ou menos vão formar uma classe que se configurava pela fama. Fama, nesse caso, diferente de notoriedade: mais rápida, resultado de um certo estilo de vida, e relacionada com a possibilidade ser reconhecido socialmente. Personalidade artística, posição política, originalidade e moral eram valores que, possivelmente, influenciavam a produção de uma fama local (o que já evidenciava o entrelaçamento entre trabalho e vida pessoal). Por outro lado, os donos de terra e milionários também adquiriam graus de destaque pela ostentação de riqueza. Daí, então, a concatenação entre postura e posição de poder na formação da categoria que hoje nomeamos como celebridades (INGLIS, 2012).

Se por volta de 1760 ser celebridade já era inseparável de ter reconhecimento social, é em torno de 1890 que o artista passa a ocupar um lugar central nas cidades dos espetáculos. À época, era o ritmo frenético dessas cidades, como Londres, Paris e Nova York, que funcionavam como fonte de notícias para a incipiente imprensa americana, mas não só (INGLIS, 2012):

A segunda fonte de histórias, de absoluta confiança, era o dinheiro – e, naturalmente, aqueles que eram conhecidos por possuí-lo, em especial se também tinham o hábito de exibi-lo. Tornaram-se, por isso, um novo tipo de personagem no palco da cidade: a celebridade – uma criatura em parte *self-made*, em resposta à máquina urbana de fabricar celebridade e em parte construída a partir de quase nada por aquela mesma máquina para alimentar a imprensa insaciável e ruidosa (INGLIS, 2012, p. 142).

Poder e dinheiro, assim, eram fontes de celebridades. Na formação discursiva dessa prática jornalística, os repórteres exerciam observações e descrições “dentro do arcabouço de uma sociologia simples e reveladora”. Eram histórias de pessoas afortunadas que capturavam a atenção das

audiências, sobretudo porque acabavam mexendo com dimensões do imaginário, principalmente sobre as ideias de oportunidades, recompensas, fortunas e trabalho árduo (INGLIS, 2012).

A invenção da celebridade política, da celebridade desportiva, da celebridade do cinema e da TV, são fenômenos que naturalmente vão se articulando aos meios midiáticos. Mas há também, para Inglis (2012), uma dimensão dessas celebridades que é reflexo da própria constituição subjetiva e identitária do sujeito moderno.

O estrelato diferencia e amplia as imagens dominantes do capitalismo liberal, de forma que elas aparecem tanto intensamente familiares quanto absolutamente fora de alcance. Na personalidade estelar em si, isso certamente produz a cepa mais perniciosa do narcisismo onipresente na cultura. A estrela se vê com objeto do olhar dos outros. Geralmente, tem de haver um deslocamento de sua identidade para corresponder a isto: existe ela-conforme-vista-pelos-espectadores e ela-capaz-de-autonomia. (INGLIS, 2012, p. 268).

É essa mesma distância, ora muito próxima ora muito distante, que é fonte para o que é uma das matrizes da formação de celebridades: os escândalos. Na percepção de Inglis (2012), a celebridade por natureza atrai o escândalo, porque, antes de tudo, a fama desperta a inveja e a difamação (o que tem alimentado vertiginosamente a circulação de discursos sobre celebridades há décadas), mas também porque esse ambiente de fala sobre alguém é o que de certa forma alimenta o vínculo entre celebres e fama (INGLIS, 2012).

Estudos recentes vêm fazendo uma transição entre essas perspectivas mais clássicas e o que mais contemporaneamente pode ser observado como processos de midiatização atravessando a categoria de celebridade. Weschenfelder (2019) nos convida a prestar atenção em algo que parece ser intrínseco a formação de uma celebridade nos dias de hoje: o vínculo direto entre a pessoa célebre e seus coletivos de seguidores através de espaços digitais. O aspecto relacional, possibilitado por espaços de interação que vão se articular e configurar justamente a partir de práticas de atores diversos (e não necessariamente organizados própria figura célebre), marcam um momento em que uma questão antiga (a vinculação entre célebres e fãs) adquire um grau maior de complexidade, na medida que não é mais a mídia hegemônica quem vai conferir a um Olímpiano seu grau de visibilidade, mas os processos de atribuição de valor (ROSA, 2017a; 2017b) das próprias dinâmicas de circulação.

Weschenfelder (2019), com base em Edgar Morin, Christopher Lasch, Fred Inglis e outros autores, propõe um panorama conceitual que distingue os modos clássicos em que celebridades eram formadas e os processos contemporâneos de midiatização, onde o vínculo entre celebridades e fãs ainda permanece como uma categoria importante a ser estudada. A autora entende que há uma ruptura na percepção do que eram os públicos para o que são os coletivos, a partir da passagem de uma sociedade dos meios a uma sociedade em processo de midiatização.

O retorno que esta autora faz ao conceito de Olimpo Midiático busca esclarecer alguns pontos centrais da relação entre os olímpianos e os meios de comunicação de massa. A condição mediadora

da técnica nos processos de comunicação com essas grandes audiências determinava um papel definido aos públicos, como elementos passivos na constituição de celebridades a partir dos vínculos que estabeleciam com elas. Isso significa dizer que as ofertas discursivas dos meios de massa, ao falarem sobre os olímpianos como personas distintas do mundo mortal, que pertenciam a uma camada imaginada e celebrificada através das lógicas da indústria cultural, produziam vinculações no polo da recepção, por diversos fatores (WESCHENFELDER, 2019).

A autora ainda destaca que a noção de público era constituída de maneira reducionista. Tendo em vista o arranjo tecnológico característico da sociedade dos meios, o que se percebia desses públicos era apenas uma dicotomia de interesse ou não interesse em relação à construção de uma ou outra celebridade. Mesmo com algumas tentativas de dinamização da atividade relacional entre meios e públicos, como, por exemplo, da imprensa quando introduz a correspondência de leitores, pode-se dizer que o papel ativo dos públicos se daria mais numa dimensão do imaginário, do que necessariamente em forma de ‘respostas’ à economia discursiva da indústria cultural. Nesse sentido, o papel do público se resumiria a outorgar (ou não) o lugar de olímpiano às construções que os meios tratavam de fazer. O olimpo, aí, era subordinado a atividade do campo dos media, estratificado no trabalho de jornalistas, publicitários, relações públicas entre outros profissionais que pertenciam ao sistema produtivo desse campo (WESCHENFELDER, 2019).

Diferente disso, num contexto de sociedade em midiatização, Weschenfelder (2019) relata que a atividade relacional entre os coletivos e as celebridades (outrora públicos e olímpianos) se configuram por dinâmicas interacionais complexas, exatamente porque despontam em uma conjuntura social onde os atores sociais possuem protagonismo, ao terem em suas mãos tecnologias que fazem suas falas circular, agora não mais restritas à uma exteriorização do imaginário em contexto de interações interpessoais. O que um coletivo pensa sobre uma celebridade não se resume mais a conferir ou não o grau de celebridade, mas se dá como um conjunto de relações complexas, de amor ao ódio, e que também demandam dessas novas celebridades estratégias de interlocução com seus coletivos, uma vez que o seu status de celebridade depende, em grande parte, dos vínculos que se constituem interdiscursivamente, em trocas, entre esses dois polos (WESCHENFELDER, 2019).

É nesse contexto que Fontana vai se configurar como célebre. Antes de participar de Drag Race Sweden, Gabriel já havia tido aparições na televisão sueca. Mas me parece que o modo como ele produz e mantém os vínculos com seus seguidores não depende de lógicas de mídia – não é resultado unicamente de sua aparição na televisão pública sueca, tampouco apenas por ‘estar’ no Instagram –, mas em grande parte é resultado da forma como ele se apropria e ocupa espaços digitais, endereçando, interagindo e ouvindo o que os coletivos, sob estas dinâmicas de interação, produzem.

Importante também levar em consideração que Rita se configura como uma célebre-intelectual. Nesse sentido, na próxima seção abordo com algum cuidado o que pode ser compreendido como um “campo social” de intelectuais. A intenção é entender que tipo de discursos são aí produzidos, e que efeitos de sentido se produzem a partir dessa prática discursiva compreendida socialmente como o ‘fazer ciência’.

1.2.4 Campo científico: quem pode falar e produzir ciência?¹⁶

Na segunda metade do século passado, o francês Jean Lyotard (2009) escrevia que o status do saber mudou à medida as sociedades entraram numa configuração pós-moderna. É após os anos 1950, que, para o autor, o lugar social do saber científico foi fortemente influenciado por esse quadro, que avançava e passava a caracterizar inicialmente a Europa, sendo mais ou menos rápido a depender dos países e dos setores de atividade.

Lyotard (2009) entende que o discurso científico foi afetado em duas das suas principais funções: a pesquisa e a transmissão de conhecimentos. As novas máquinas informacionais afetavam o modo como os conhecimentos circulavam, o que é comparável, para Lyotard (2009), às transformações nos modos como as próprias pessoas, sons e imagens passavam a circular. O saber passava a ser dissociado da pessoa que sabe, o que, de certa forma, rompia com a crença de aquisição de saber através da formação – da pessoa e de espírito –. Nesse sentido, há uma significativa transformação no vínculo entre produtores e consumidores de conhecimento: agora o conhecimento é produto, consumido e valorizado numa outra produção.

Talvez o grande abismo que se estabelece nesse contexto é a posição de legitimidade do campo científico sobre o que é ou não verdade. O poder de decidir sobre o que é verdade não é tão distante do poder de decidir sobre o que é justo. Lyotard (2009) nos informa que “existe um entrosamento entre o gênero de linguagem que se chama ciência e o que se denomina ética e política: um e outro procedem de uma mesma perspectiva ou, se se preferir, de uma mesma “opção”, e esta chama-se Ocidente” (p. 13). Nesse sentido, quem decide o que é saber, o que é verdade ou não, é também quem detém poder. Essa relação é também evidente nos textos de Foucault.

Antes disso, é preciso partir de uma distinção básica: saber não é uma condição que se reduz a ciência. Sabemos sobre as coisas, sobre a vida, sobre o mundo, mesmo sem, formalmente, termos frequentado aulas sobre algum determinado tema. O que muda o discurso de um saber comum em relação ao saber científico são as suas condições de produção, porque um discurso científico é

¹⁶ A presença deste tópico teórico evidencia a vinculação da tese ao programa PrInt, especialmente relacionado ao projeto “Digital Transformation and Humanities: education and communication in movement”. Nesse sentido, busco contribuir para a compreensão sobre os atravessamentos e diálogos entre os campos da Comunicação e Educação.

produzido a partir de condições de legitimidade (LYOTARD, 2009). O que Lyotard (2009) chama então como crise do saber é consequência das condições de legitimação do saber científico. Diz “ela procede da erosão interna do princípio de legitimação do saber. (...). As delimitações clássicas dos diversos campos científicos passam ao mesmo tempo por um questionamento: disciplinas desaparecem, invasões se produzem nas fronteiras das ciências, de onde nascem novos campos” (p. 71).

É Bourdieu (1983) quem define a estrutura do campo científico como uma estrutura de distribuição de capital, a partir de um estado de tensão entre agentes e instituições. O modo como esse capital é distribuído é resultado de estratégias que ou conservam ou contestam a estrutura que ela mesma produz. Nesse sentido, “o campo científico é sempre o lugar de uma luta, mais ou menos desigual, entre agentes desigualmente dotados de capital específico e, portanto, desigualmente capazes de se apropriarem do produto do trabalho científico” (BOURDIEU, 1983, p. 16).

Essa estrutura, para Bourdieu (1983), não tem outro fundamento senão a produção de uma crença coletiva em seu funcionamento. Isso significa que o campo científico se sustenta a partir do que produz e supõe como sendo o ‘verdadeiro’. É por isso que para o autor é preciso analisar a “retórica de cientificidade através da qual a ‘comunidade’ dominante produz a crença no valor científico de seus produtos e na autoridade científica de seus membros (...)” (p. 152). Tendo isso em vista, o que é específico ao campo científico é a maneira como os concorrentes estão em harmonia sobre os princípios de uma suposta verificação do real, através de métodos, lógicas, testes, hipóteses e teses. Há um contrato tácito que, para Bourdieu (2004), não só funda, mas também rege o trabalho de objetivação da realidade que cientistas procuram fazer (BOURDIEU, 2004).

As pesquisas de Pierre Bourdieu também sinalizam algo central para compreender a prática científica: o discurso produzido no interior do campo científico vai obedecer a uma retórica de cientificidade, produzindo uma ‘ficção de ciência’. Nesse sentido, o discurso será “socialmente reconhecido como capaz de responder por aquilo que afirma” (BOURDIEU, 1988, p. 53). Se não há uma ‘verdade’, mas uma ficção de verdade, o motor propulsor do discurso científico é a força de crença na verdade, que por consequência produz um efeito de aparência de verdade. Relata o autor que “na luta das representações, a apresentação socialmente reconhecida como científica, isto é, como verdadeira, contém uma força social própria e, quando se trata do mundo social, a ciência dá ao que a detém, ou que parenta detê-la, o monopólio do ponto de vista legítimo (...)” (BOURDIEU, 1988, p. 53).

Logo, o discurso que se pretende alçar ao status de científico precisa obedecer a um conjunto de regras de produção, “para reproduzir o efeito de ciência e alcançar assim a eficácia simbólica e os benefícios sociais associados à conformidade às formas externas da ciência” (BOURDIEU, 1988, p.

54). O efeito social de ‘ser científico’ é resultado da correspondência “com as normas nas quais se reconhece a ciência” (p. 54).

Mas tem algo bastante específico nesse discurso que se propõe científico, que é a própria demanda de uma leitura científica, especialmente habilitada em decodificar códigos e operações que produzem esse mesmo discurso. Nesse sentido, há um trabalho de linguagem que a prática científica solicita, tanto de produtores quanto de receptores destes discursos. É exatamente essa a razão pela qual existem grandes riscos de mal-entendidos na transmissão do discurso científico para o mundo social, tendo em vista que para o leitor leigo, esse discurso funciona a partir de uma perspectiva de uso ordinário (BOURDIEU, 1988).

A passagem de um mundo a outro, do acadêmico ao social, em muitos casos é responsabilidade de atores que se situam na fronteira entre o conhecimento tido como erudito e o conhecimento comum. “Ensaístas, jornalistas, universitários-jornalistas e jornalistas-universitários” (p. 24) são algumas dos atores sociais responsáveis por essa passagem. Algo que na sociologia em algumas obras também se denominou por muito tempo como ‘vulgarizadores do conhecimento’, para Bourdieu (1988), estes profissionais têm um interesse em borrar as fronteiras entre as análises científicas e as objetivações parciais (BOURDIEU, 1988). Talvez possa localizar Rita nesse lugar, porque de certa forma ela produz um trabalho de tradução – dos discursos acadêmico aos discursos sociais –.

Nessa esteira de argumentação, a questão do capital sobre a prática científica é, portanto, central. Bourdieu (2004) nos informa que é possível, ao menos, identificar duas formas de capital científico: temporal, que se liga a posição ocupada em instituições (laboratórios, departamentos, comissões etc.), mas também há o ‘prestígio’ social, uma outra forma de capital que não necessariamente depende do primeiro, e é diretamente ligado ao reconhecido, institucionalizado ou não, de parte ou de todos os pares do campo. Enquanto o primeiro se adquire a partir de uma lógica de acumulação que demanda tempo (participação em bancas, comissões, colóquios, eventos, etc.), o segundo se produz a partir de contribuições reconhecidas ao progresso de produção de conhecimento.

O próximo tópico explora outra dimensão importante para o trabalho: a ideia de performance. Discutida por antropólogos, linguistas e autores do campo do teatro, essa é uma lente teórica que vem sendo apropriada com força nas últimas décadas pelos estudos de comunicação.

1.2.5 Performance

Paul Zumthor foi uma criança que passou boa parte da infância nos subúrbios parisienses. Entre as idas e vindas da casa dos pais, que viviam no nono distrito de Paris, até a escola, ele tinha o

itinerário animado por cantores de rua. A lembrança do que ouvia nessas ruas jamais sairia de sua memória: Paul tinha músicas favoritas, lembrava da melodia, e mais ou menos sabia de cor a letra das canções. No entanto, o que mais atraía o olhar de Paul era o conjunto da obra, o espetáculo que acontecia nas ruas e que tinha a capacidade de prender o olhar e, de certa forma, fazer com o que o restante do mundo congelasse naqueles instantes. O riso das meninas, as folhas que caíam das árvores, as vendedoras que largavam o expediente nas lojas na região... tudo acabava fazendo parte da canção.

Junto dos cantores estavam os camelôs, que vendiam as letras das canções. Num destes dias, Paul resolve comprar um dos textos das letras das músicas. Logo entendeu, contudo, que ler não reproduzia exatamente a mesma sensação que tinha ao ouvir nas ruas, enquanto ia ou voltava da escola. Apesar de lembrar do som, não era a mesma coisa. O que o linguista Suíço notou, ainda que sem nenhuma ferramenta intelectual, era que ali estava faltando a forma de alguma coisa. Uma forma não-regular, e menos ainda constante, mas uma “forma-força, um dinamismo formalizado” (ZUMTHOR, 2000). Os dias da infância relatados por Paul Zumthor (2000) são utilizados pelo autor para introduzir o que em mais de sessenta anos atravessou suas produções teórico-conceituais e seu interesse de investigação acadêmica.

A forma da canção de meu camelô de outrora pode se decompor, analisar, segundo as frases ou a versificação, a melodia ou a mímica do intérprete. Essa redução constitui um trabalho pedagógico útil e talvez necessário, mas, de fato (no nível em que o discurso é vivido), ele nega a existência da forma. Essa, com efeito, só existe na “performance”. (ZUMTHOR, 2000, p. 29).

O emprego que Paul Zumthor (2000) dá ao termo ‘performance’ não é ingênuo: sabe que se passaram mais de 50 anos desde a origem francesa até o espalhamento no setor dramaturgicamente estadunidense, processo em que a palavra passou também a ocupar o vocabulário acadêmico e do senso comum. O autor encara, nesse sentido, performance enquanto o único modo de comunicação poética, à qual se vincula, inevitavelmente, a noção de presença de um corpo, como matéria em que se emana a poesia. O modo como as canções dos cantores de rua da sua infância tocava seu corpo, pelo ritmo, melodia e letra, e que também se reproduziam nos transeuntes que por ali passavam, como Paul, e que se sentiam interpelados por elas, através de sons e pulsações do corpo, evidenciava a presença dessa materialidade como inegavelmente ligada a performance.

Se a performance se liga ao corpo, de alguma forma ela também é ligada ao espaço em que se dá. Essa vinculação, para Zumthor (2000), se explica pela noção de teatralidade – onde o tempo e o lugar cênico são marcados por intencionalidades dos autores de uma determinada performance –. Isso significa que a identificação de um espectador-ouvinte sobre a execução de uma performance está ligada com a percepção de um determinado espaço, que por consequência marca o próprio texto. O corte entre o performático e o “real” se dá pela percepção das condições de produção do que é performaticamente produzido – e onde o é, em um tempo e lugar cênico.

Mais de seis décadas separam a infância de Paul Zumthor nos subúrbios Parisienses do que aconteceu na região central da mesma cidade no último dia do mês de agosto de 1997. Diana Taylor e Marina, sentadas no sofá, viam pela televisão notícias que lamentavam profundamente: o que era comunicado, ininterruptamente, era a morte da Princesa Diana, após um trágico acidente de carro, em Paris. Diana Spencer saíra de um jantar com o namorado, quando foi perseguida por fotógrafos que buscavam imagens exclusivas para vender para catálogos de fofoca. A fuga dos paparazzis acarretou a perda de controle do automóvel e no acidente fatal, que resultou na morte de Diana, do namorado e do motorista particular. Um guarda-costas particular sobreviveu com ferimentos (RESENDE, 2022).

Diana Taylor e Marina, sua filha, lamentavam a morte de alguém que não conheciam pessoalmente. Acompanhavam as lentas e grandiosas cerimônias e de certa forma eram contagiadas pelo pesar do luto pela princesa Diana, sobretudo pelos sentidos que produziam sobre uma biografia marcada por filhos que eram deixados ainda pequenos, pela tristeza de uma morte inesperada e pelos rumores de relações familiares conturbadas com a rainha e com Charles, seu marido. Os comentaristas televisivos, responsáveis por descrever e cobrir o acontecimento, detalhavam o silêncio fúnebre quase ensaiado do público presente (diga-se de passagem, composto por estrelas de cinema e dignitários de vários setores). Do lado de fora da Abadia de Westminster, uma multidão formada por dois milhões de pessoas se despedia da ‘Princesa do povo’¹⁷.

O acontecimento descrito acima é parte do relato de Diana Taylor (2013) e o que talvez, em algum momento, acabou mobilizando a pergunta que a autora faz a si mesma em seu texto: “o que é Diana para mim, que me faz chorar por ela?” (TAYLOR, 2013, p. 196). O enredo trágico da princesa Diana é apresentado a partir do que a autora compreende como uma encenação teatralizada, onde performances de dor e luto eram testemunhadas pelas câmeras que transmitiam ao vivo para todo o globo o que era parte dos rituais funerários para a falecida princesa. Os silêncios simultâneos, as assinaturas no livro de condolências, os santuários de flores... fazem parte do modo como o drama social da morte de Diana se constitui e chega até as audiências populares, que ao redor do mundo elaboravam modos de também expor a sua dor (TAYLOR, 2013).

Partindo do que via no funeral da Princesa Diana, Taylor (2013) vai sublinhar que diferente de um lugar comum, onde a ideia de teatralidade é associada a um atributo do teatro, em sua perspectiva a noção precede esse espaço e se estende além dele. Manifestações culturais não ocidentais, por exemplo, já compreendiam a teatralidade e eram regidas por essa dimensão da vivência social, pontua a autora. No caso do funeral da princesa Diana, o modo como midiaticamente foi produzido, com elementos adicionados, camadas de luto exteriorizadas e um certo peso de

¹⁷ Trecho baseado nas páginas iniciais do capítulo 5: Identificações Falsas. As minorias choram por Diana. (TAYLOR, 2013).

“esplendor” pelos detalhes de sua condução, sinalizava um “poder visual” de como o acontecimento foi teatralizado perante as câmeras (TAYLOR, 2013).

A teatralidade midiática do funeral de Diana se corporifica por performances de dor e de luto dos que estavam lá e que seguiam um enredo com papéis bem específicos e orientados, mas também dos que, de alguma forma, manifestaram seus pesares através de produções imagéticas e discursivas, como os murais populares em homenagem à princesa, apontados por Taylor (2013). A ideia de performance, nesse sentido, para a autora tem a ver com um jogo entre o “ao vivo” e aquilo que desaparece, o que se dá a ver o que sempre esteve lá, “os roteiros que estruturam nossa vida individual e coletiva” (TAYLOR, 2013, p. 207).

A morte de Diana parecia igualmente fazer parte de um script, dessa vez, não preparado pelo protocolo real, mas pelo “destino” e pela mídia. Tudo nela era “impossivelmente trágico”. Era significativa e de “magnitude” aristotélica, devido à nobreza e beleza (estatura heroica) da mulher, a luta para talhar seu próprio destino, aos truques para se proteger do destino (...). A identificação, como sempre na tragédia, estava inserida na performance. Não temos de conhecer essas grandes figuras para chorar por elas (TAYLOR, 2013, p. 214).

O que Diana Taylor observa a partir do funeral da princesa Diana se soma à perspectiva que propõe sobre a noção de performance. Para Taylor (2013), pensar performance é referir atos de transferências, de conhecimento, memória e sentidos de identidade social. Práticas ensaiadas ou eventos (como funerais, mas também rituais, danças, teatros, comícios entre outras situações) envolvem comportamentos em alguma medida treinados ou convencionados como próprios para determinadas ocasiões.

O investimento teórico da autora no conceito de performance parte de uma cisão inaugural: a diferença entre arquivo e repertório. A separação entre a palavra escrita e falada, a partir da chegada dos frades entre os séculos XV e XVI, reorganizava o que era de uma ordem da cultura incorporada, para uma cultura escrita, do performático para o discursivo. Ainda que povos originários das Américas já utilizassem a prática da escrita, ela não ocupava o lugar da expressão vocal performática. Isto é, o arquivo escrito servia como lembrete para a performance (TAYLOR, 2013).

O que há, então, com o movimento de dominação dos povos, é uma ruptura entre estes dois âmbitos. A repressão aos modos de transmissão de conhecimentos incorporados pelos povos indígenas, tomava forma, sobretudo, na depreciação destas como formas não válidas de conhecimento. O que separa uma forma da outra é a percepção de que arquivos oferecem supostamente uma duração pelos seus meios (textos, documentos, edifícios), enquanto o repertório de práticas/conhecimentos incorporados possui uma natureza temporária e, portanto, suscetível ao esquecimento. Enquanto a memória arquivada existe na forma material (em documentos, mapas, cartas, vídeos, filmes etc.), o repertório encena algo incorporado, ou seja, memórias que se apresentam a partir de performances, gestos, oralidade, danças, teatros, entre outras possibilidades. Nesse sentido,

o estudo da performance sob essa perspectiva possibilita o acesso a modos de conhecer e de transmitir conhecimento (TAYLOR, 2013).

Tomo como ponto de partida as situações de Paul Zumthor e de Diana Taylor, bem como parte de seus pontos de vista teóricos sobre o conceito, para introduzir uma percepção que parece ser relatada por boa parte dos teóricos que estudam performance, que é a de que o conceito é amplo e há uma variedade de perspectivas de acionamento dele, bem como de campos de interesse no qual ele vai circular. Soares (2021) destaca que as próprias origens do termo “performance” já apontam para diferentes usos conceituais da expressão.

O aparecimento de um campo de estudos sobre performance remonta a uma “virada performativa” nas ciências sociais, provocada a partir de rompimentos epistêmicos com pressupostos estruturalistas em várias disciplinas. O seu surgimento pode ser examinado a partir de duas vertentes principais: uma, encarada como dramaturgical, principalmente associada a elaborações de Victor Turner, Robert Schechner e Erving Goffman, e outra que nasce como desenvolvimento de pesquisas realizadas no campo da linguística, sobretudo a partir de proposições de John Austin sobre a performatividade da língua (DAWSEY, 2011). Talvez algo que atravesse ambas e tenha se firmado à essas noções seja a percepção de que ainda que exista uma ampla variedade de fenômenos que podem ser estudados “como” performances, não significa que não exista uma especificidade própria para o campo (SCHECHNER, 2017).

A linhagem de pesquisa que se desenvolve a partir de uma perspectiva dramaturgical tem marcas das formulações inaugurais de Goffman (1985). Publicado originalmente em 1956, o “A representação do Eu na vida cotidiana” é um marco na bibliografia de Erving Goffman, que, orientado por Gregory Bateson, olhava para a constituição de uma organização social a partir da distribuição de papéis sociais. A argumentação do autor consiste em notar que o modo como vivemos em sociedade se dá a partir da encenação de papéis e que é a partir deles que se estabelecem dinâmicas de interação. A representação de um papel diz respeito a toda expressividade de um indivíduo: expressões emitidas que comunicam, ainda que de modo não-verbal e não-intencionalmente produzidas, e que configuram equipamentos expressivos (fachadas) que geram efeitos de sentido em interação. Nesse sentido, a “representação” de si diz respeito a toda uma atividade de um indivíduo perante um grupo de observadores, sendo que essa “fachada” se dá pelos modos de expressão, intencionais ou inconscientes, empregados durante sua representação (GOFFMANN, 1985).

A representação de um papel social depende, segundo Goffman (1985), da convicção do próprio indivíduo no papel que desempenha socialmente. Assim, mais do que pleitear a convicção de seus observadores sobre o que sustenta perante eles, o próprio ator social alimenta a crença de realidade que tenta encenar perante os que se encontra. O autor sinaliza que é comum para a plateia

ter também a impressão de que uma representação pode ser verdadeira ou falsa, legítima ou ilegítima, válida ou mentirosa. Ser apresentado a uma fachada “falsa” é comparável a uma espécie de delito, que somente um ator honesto se pouparia. Além disso, a impressão de uma representação verdadeira ou falsa também está ligada com a autorização para desempenho de um determinado papel: quando um ator representa um papel para o qual não é habilitado (e não ocupa posição socialmente credenciada para tal), acaba tornando evidente a falta de uma ligação moral entre uma permissão legítima para executar um papel e a competência para desempenhá-lo (GOFFMAN, 1985).

Schechner (2010; 2017), herdeiro dessas proposições, vai pensar o conceito de performance como um conjunto de comportamentos restaurados, ou seja, de ações, treinadas ou ensaiadas, que marcam identidades, modulam o corpo e fazem parte da vida cotidiana. Sob esse ponto de vista, a ideia de performance leva a compreender que a vida cotidiana “envolve anos de treino e de prática, de aprender determinadas porções de comportamentos culturais, de ajustar e atuar os papéis da vida de alguém em relação às circunstâncias sociais e pessoais” (SCHECHNER, 2017, p. 2-3, tradução nossa). Essa perspectiva ampla sobre performance se alinha com as proposições de Diana Taylor (2013).

Mais especificamente, comportamentos restaurados são definidos pelo autor como:

ações físicas, verbais ou virtuais, que não são pela primeira vez, que são preparadas ou ensaiadas. Uma pessoa pode não estar ciente que ele ou ela desenvolve uma porção de comportamento restaurado. Também conhecido como comportamento duas vezes vivenciado (SCHECHNER, 2017, p. 3, tradução nossa).

O comportamento restaurado é o processo principal de todos os tipos de performance, seja na vida cotidiana, na cura, nos ritos, em ações, e nas artes. O comportamento restaurado está “lá fora”, aparte do “eu”. Colocando em palavras próprias, o comportamento restaurado “sou eu me comportando como se fosse outra pessoa”, ou “como me foi dito para fazer”, ou “como aprendi” (SCHECHNER, 2017, p. 8, tradução nossa).

Contudo, sinaliza o autor que um ‘comportamento restaurado’ no dia a dia não é igual em todas as performances. Além da possibilidade infinita de variações e combinações específicas de cada ator, a performance também depende da materialidade sob a qual se dá e da dinâmica de interação que mobiliza. Nesse sentido, a performance se dá enquanto ação, interação e relação, o que permite observar uma série de objetos como performáticos ou “enquanto” performances (SCHECHNER, 2017). A performance está no “entre” a oferta e a recepção de sentido.

A vida cotidiana, as práticas artísticas, as representações rituais e as formas cerimoniais são um emaranhado de rotinas e hábitos: comportamentos já em alguma medida vivenciados que são re-experenciados à medida que as ocasiões o pedem. Logo, performances são ações que se dão em todos os espaços sociais. Porém, algumas performances serão reconhecidas enquanto tal, enquanto outras não, e isso se deve não só a performance em si, mas também a maneira como ela é reconhecida

socialmente (SCHECHNER, 2017). Goffmann (1985) vai dizer que o enquadramento social é o responsável pelo reconhecimento do que é ou não performático.

Para Schechner (2003), essa é uma questão central. A lacuna entre o que é uma performance para quem está “dentro” e para quem é de “fora” é o que, de alguma forma, vai acabar estruturando a percepção sobre o que é performado socialmente. Assinala o autor que o performer na perspectiva de Goffman não tem consciência de sua própria performance social, muito diferente de artistas profissionais, que reflexivamente dominam técnicas performáticas. A questão que fica é se uma performance gera seu próprio enquadramento, ou se ele é imposto de ‘fora’ da performance. A resposta, para Schechner, está em notar que existem níveis de convenções sociais articuladas publicamente sobre o que é a percepção de performance (encenada e treinada) (SCHECHNER, 2003).

Já o que pode ser lido como uma perspectiva linguística sobre performance vai ter suas produções seminais datando por volta de 1962, quando J. L. Austin elabora a noção de performatividade da língua. Numa série de aulas, publicadas mais tarde na obra “Quando dizer é fazer”, Austin (1990) nota que a enunciação é performativa, e que no ato de pronunciar uma palavra já há uma ação implícita. Nomear, prometer, apostar, por exemplo, são ações da própria língua. Schechner (2017) relata que anos mais tarde, na França, essas propostas serão apropriadas por vários autores para propor novos modos, mais radicais, para pensar a história, a vida social e a linguagem. Como consequência do gesto subversivo da perspectiva pós-estruturalista, a ideia de performatividade se torna uma orientação mais larga, sendo apropriada e desenvolvida a partir de discussões específicas.

Impactada por essas proposições teóricas, Judith Butler é talvez um dos nomes que mais tenha levado adiante essas discussões, quando pensa a performatividade de gênero. Para a autora, o sentido sobre gênero só o é na medida em que é performado discursivamente. Elaborada socialmente, a ideia do que é um gênero é apreendida pela circulação reiterada das citações desse gênero, e é por consequência desse processo que passamos a performar o que reconhecemos como masculino ou feminino. Ter em mente a não existência de uma natureza pré-discursiva permite observar a articulação dos gêneros pela linguagem, e como, ao longo do tempo, produziram-se efeitos de naturalidade, sobretudo a partir de quadros binários e políticas regulatórias dos corpos. Judith Butler em várias obras exemplifica que quando uma criança nasce e o médico diz “é menino” ou “é menina”, o que se tem são efeitos dessa interpelação na introdução desse corpo no campo da linguagem e do parentesco, ao mesmo tempo que qualifica o que pode ser reconhecido como “humano”. Essa norma de gênero inculcada é repetida e reiterada durante toda a vida, através de vários dispositivos que vão operar, sobretudo, no terreno da linguagem (BUTLER, 2013; 2020).

Parte dos desenvolvimentos de Butler sobre performatividade assumem questões dos filósofos Althusser e Derrida. Para Louis Althusser, a interpelação é a capacidade de, pelo discurso, produzir e situar o outro, interpelado, numa posição ideológica. A pessoa, quando se insere no lugar do interpelado, se torna sujeito e é inserida no campo do simbólico e da linguagem. Contudo, para Butler, diferente de Althusser, a resposta do sujeito tem importância e pode operar táticas de subversão. Nesse sentido, para compreender esses modos de perturbação das relações disciplinares de regulação, Butler aciona também as orientações de Derrida sobre iterabilidade e citacionalidade (CORUJA, 2019).

Iterabilidade e citacionalidade, em Derrida, são desenvolvidos em resposta à Austin, que pensa alguns atos performativos da língua como “bem-sucedidos”, quando mantidos no horizonte de intenções do autor. Derrida, por outro lado, argumenta que o signo é sempre aberto a apropriações e, portanto, não pode ser contido à intencionalidade de sua criação. Nesse sentido, a iterabilidade, em Derrida, é justamente as possibilidades de alteração que existem na repetição de um determinado signo. A citacionalidade, ou seja, a repetição, para Butler, pode vir a ser, ainda que não por si só, um espaço de subversão do que é naturalizado pela reiteração de determinadas normas (CORUJA, 2019).

De modo geral, Para Butler (2020), os atos performativos são enunciados que tem a capacidade de realizar alguma ação, mas também de autorização e poder sobre algo. É preciso sublinhar algo importante para a autora: “se o poder do discurso para produzir aquilo que ele nomeia está relacionado com a questão da performatividade, logo a performatividade é um domínio no qual o poder atua como discurso” (BUTLER, 2020, p. 370). O poder performativo da linguagem é, então, central, uma vez que o que é interpelado pelo discurso passa a existir conforme é nomeado através deste.

Elaborando uma cartografia do conceito de performatividade na bibliografia de Butler, Coruja (2019) esclarece uma diferença seminal entre performance e performatividade, na perspectiva da filósofa estadunidense. O desenvolvimento do conceito de performatividade grosso modo busca elucidar a questão de formação dos sujeitos e processos de sujeição, principalmente a partir de práticas reguladoras que procuram naturalizar uma lógica entre sexo, gênero e corpo. Ser o gênero performativo significa que ele é um efeito da performance; prática essa guiada por normas, naturalizadas pela sua citacionalidade, do que é ou não inteligível e real. Performatividade não é o ato (a performance), mas todo o conjunto de normas que, repetidas, tornam um corpo passível de reconhecimento enquanto humanamente possível – gerando efeitos ontológicos (CORUJA, 2019).

Em diversos momentos Butler respondeu sobre o erro que é reduzir a performatividade a uma performance, ou a uma manifestação isolada de uma expressão de gênero (BUTLER, 2002, p.329). (...). “É importante distinguir performance de performatividade: **a primeira assume um sujeito, mas a seguinte contesta a própria noção de sujeito, (...) performatividade é o veículo pelo qual efeitos ontológicos são estabelecidos**” (BUTLER, 1994, p.33). (CORUJA, 2019 *apud* BUTLER, 1994; 2002, destaque nosso).

Ainda que as propostas de Zumthor (2000) e Taylor (2013) partam de especificidades e preocupações distintas da de Judith Butler (2020), o modo como o conceito de performance acaba sendo desenvolvido tem alguns pontos de intersecção. Se foi nas ruas, enquanto observava cantores parisienses, que Paul Zumthor (2000) se deu conta sobre a forma de alguma coisa que testemunhava “num aqui e agora” da performance dos artistas; Taylor (2013) notava que a forma, midiática inclusive, como funeral de Diana se apresentava, também era importante. Quer dizer, o que se via, enquanto expressão de dor e de luto nesse caso, era em alguma medida “reconhecível” pela ritualidade própria do funeral, ao mesmo tempo que era possível reconhecer alguns papéis “incorporados”, ainda que nem de longe tenham conhecido os participantes daquele episódio de interação.

Na esfera antropológica, defende Langdon (2007), o paradigma conceitual sobre performance tem origem no final do século XX, período marcado por guinadas drásticas na antropologia, consequências de mudanças sociais da condição pós-moderna e pela hesitação em torno do conceito de cultura como central no campo. No Brasil, segundo Langdon (2007), estudos sobre performance no campo da antropologia passam a se adensar a partir dos anos 1990, com o retorno de pesquisadores de períodos de formação acadêmica fora do país. Esse movimento acadêmico tem impacto tanto na importação de produção intelectual internacional, quanto no fortalecimento de grupos e núcleos de pesquisa voltados para teorias e questões de performance.

Soares (2021), destaca que no campo da comunicação o debate em torno do conceito de performance se centra na noção de incorporação, repetição e reiteração, o que orienta a pensar que “gestos habitam corpos, acionam memórias, colocam em perspectiva experiências. O que o corpo torna visível?” (SOARES, 2021, p. 25). Esse modo de abordagem coloca algumas questões em perspectiva: o que a performance do corpo drag de Rita Von Hunty comunica? Ou melhor: que efeitos tem a performance professoral desse corpo drag em circulação?

Amaral, Soares e Polivanov (2018), refletindo também sobre o ponto de vista comunicacional sobre performance, enfatizam que, dado o contexto, é preciso pensar performances atravessadas por camadas midiáticas, principalmente os arranjos e disposições dos corpos nas gramáticas da mídia. Segundo os autores, “a abordagem da performance no campo da Comunicação precisa reconhecer a própria dinâmica midiática como uma camada performática. As mídias formam, em si, agenciamentos performáticos que indicam modos particulares de agir, olhar, interagir, valorar” (AMARAL, SOARES e POLIVANOV, 2018, p. 75-76).

Dias e Henn (2018, p. 194) assinalam que “existem performances que só se estabelecem de determinados modos por conta da natureza midiática em que se instituíram”. Nesse sentido, interessante pensar uma certa introjeção de lógicas de mediatização no cotidiano, a ponto de que certas

performances só se tornam possíveis, e se deem de tal maneira, a partir da forma como certos enredos performáticos se constituem exatamente por conta de processos de midiaticização.

Soares (2021, p. 210) frisa que as performances de natureza midiática podem ser compreendidas como “acionamentos corporais de sujeitos em ambientes de mídia envolvendo a formação de uma “vida cênica” em contextos de alta visibilidade e a construção de redes de sentido do biográfico, ou seja, o vivido e o relatado, em dinâmicas cotidianas”. O autor ainda acrescenta que tais performances implicam valores ligados ao narcisismo e ao individualismo, e ao mesmo tempo à conjunção e aproximação, o que gera atravessamentos entre espaços da vida cotidiana e das indústrias da cultura e do entretenimento. Nesse sentido, a ideia de performance midiática se forja pela percepção de que existem modos de exposição que se configuram especificamente com base em lógicas, valores e éticas características de espaços midiáticos.

A maneira como proponho operacionalizar o conceito de performance na pesquisa parte da preocupação de observar e tentar entender que efeitos de sentido tem “a forma” como Rita Von Hunty se apresenta. A performance de drag queen intelectual que adquire capital em circulação provoca refletir não só a subversão de performance de gênero de um corpo drag (o que talvez limitasse a possibilidade de verificar que lógicas de midiaticização esse corpo aciona e é atravessado), mas principalmente convida a pensar sobre como essa performance se elabora em dimensões de midiaticização, incorporando, repetindo, reiterando, ou, também, negando lógicas midiáticas; das redes; ou de outros espaços de visibilidade, à medida que Rita transita e se apropria também destes espaços.

Interessa aqui pensar a performance enquanto prática em circulação. Mais especificamente, observar performances midiáticas (SOARES, 2021), como as de Rita Von Hunty, enquanto práticas que carregam memórias, sentidos e identidades já assentados nas rotinas e gramáticas do campo midiático, mas que também se elaboram por modos de experimentação midiaticizados e processos de visibilidade. Se existem práticas de incorporação, repetição e reiteração, como aponta Soares (2021), me parece que performances que carregam marcas do que se reconhece socialmente como algo oriundo do campo dos media não só indiciam a circulação de modos específicos de olhar, agir e valorar da mídia (AMARAL, SOARES e POLIVANOV, 2018), mas também que o desempenho de um “papel midiático” se espalhou pela sociedade, inclusive na cultura drag. Nesse sentido, performance pode ser pensada como atravessada por lógicas não só de mídia, mas de midiaticização, onde apropriam-se de performances midiáticas para o desenvolvimento de processos de interação¹⁸.

¹⁸ Há, nesse sentido, uma aproximação evidente com o que propõe Soares (2021) a respeito de performances midiáticas. Aqui vale um comentário adicional: Rita Von Hunty me parece ser um caso que pode ser pensado sob essa perspectiva. A performance de intelectualidade não se dá por si só, ela se apropria de elementos performáticos que reconhecemos como algo de natureza midiática... da apresentadora, da comentarista jornalística, da professora que vai à televisão. Mas ela vai além, ela remixa tudo isso quando o faz em drag. São gramáticas de performances midiáticas que em seu conjunto

Philip Auslander vem trabalhando uma noção sobre performances midiaticizadas, partindo do ponto de vista do campo dos estudos de teatro e performance. Auslander (2014; 2021; 2022) enfrenta uma questão que parece ter dominado uma parte significativa das discussões sobre os modos como performances vêm sendo afetadas por lógicas da mídia. Boa parte de teóricos deste campo vêm discutindo uma suposta distinção entre o que seriam performances ‘ao vivo’ e gravadas, tendo como premissa uma ontologia do que seria a efemeridade e necessidade de copresença do ‘ao vivo’, que perde importância, segundo Auslander, a partir do aparecimento de tecnologias de reprodução e sistemas midiáticos de transmissão. O que Auslander propõe ao longo de sua produção intelectual é que essa é uma questão a ser superada, e que performances, portanto, são experiências redefinidas pelas mudanças na cultura e nas tecnologias disponíveis. Essa crítica a perspectivas mais tradicionais do teatro e performance move o seu argumento em direção a proposição da ideia de performances midiaticizadas, definida pelo autor como a produção de uma multi-apresentação, demandada pela presença do performer em diversos espaços midiáticos. Performers, para Auslander, tem a necessidade de criar personas que possam assumir múltiplas posições e funções em fluxo. Nesse sentido, artistas entendem que numa cultura sob demanda há a exigência de uma contínua transformação e atualização de suas performances, para que atendam às gramáticas dos espaços midiáticos nos quais estão sendo produzidas e transmitidas.

Auslander (2022) ainda sinaliza que essa não é uma questão de equipamento técnico ou midiático. Na verdade, são produções já pensadas para a própria midiaticização, a partir de demandas de streaming e transmissão que intensificam a velocidade e a frequência de mudanças nas auto apresentações. Com base no que Auslander (2014; 2021; 2022) propõe, mas de um ponto de vista latino-americano sobre o processo de midiaticização, posso pensar que performances midiaticizadas são pensadas e produzidas para a circulação, o que significa dizer que a elaboração de uma persona se produz também pela tentativa de antecipação de valorações, jogos e disputas de sentido que podem ocorrer quando esta estiver em fluxo, ao mesmo tempo que a sua ‘forma’ tem uma produção de sentidos que se orienta pela construção de espectadores possíveis – no que Braga (2012) chamaria de uma escuta prevista –. Nos termos de Goffman, isso se aproxima da ideia de ‘fachada’ (equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua representação) (GOFFMAN, 1985, p 29), mas pensada aqui numa configuração interacional mais complexa, tendo em vista os processos de comunicação que caracterizam a sociedade em midiaticização.

são acionadas para a produção do espaço autorizado de uma fala intelectual nas redes, e que mais tarde é apropriada também pelos meios hegemônicos. Movimentos esses que fazem pensar justamente em performances atravessadas por processos de midiaticização.

1.3 O CASO DE PESQUISA MIDIATIZADO

Neste momento do trabalho procuro articular o que entendo enquanto o caso da tese. Caso, aqui tratado como algo angulado pelas teorias da midiatização, portanto, um caso midiatizado. As referências acionadas para essa construção vêm sendo trabalhadas no âmbito da linha de pesquisa a qual me afilio, desenvolvida nos últimos anos por dissertações, teses e pesquisas de alunos e professores.

Acho importante frisar algo que mais ou menos será destrinchado pelas referências teóricas adiante: a ideia de caso, ou mesmo o próprio termo, pode dar a impressão de algo que se apresenta pronto, circunscrito, com início, meio e fim. E não está de todo errado. Algumas das respostas do dicionário Online Michaelis, por exemplo, sobre o termo “Caso” correspondem a isso, vejamos: *Aquilo que se torna, se tornou ou pode se tornar real no tempo e no espaço; O que acontece de forma inesperada; O que é capaz de causar algum efeito; Fato em torno de um acontecimento de grande repercussão; Narrativa falada ou escrita; Manifestação individual de uma doença; ocorrência (etc.)*. (MICHAELIS, ONLINE, 2024). No jornalismo, um caso pode ser correlacionado a algum acontecimento específico. Na publicidade, o *case* de sucesso é algo identificável como uma estratégia de mercado bem-sucedida.

Diferente disso, *o caso* aqui é tratado como algo que foi construído ao longo do doutorado, sobretudo a partir de discussões sobre a pesquisa, em momentos como o seminário de tese e a banca de qualificação. O que algumas pesquisas desenvolvidas sob esse prisma vêm nos mostrando é que o caso não é necessariamente algo dado pelos materiais empíricos, mas talvez pelas relações indiciadas pelos materiais de referência. Casos midiatizados, nesse sentido, demandam estratégias muito particulares. Colegas do grupo de pesquisa LACIM (Laboratório de Circulação, Imagem e Midiatização) vêm desenvolvendo ao longo dos últimos anos diferentes abordagens em suas pesquisas, como tento descrever ver a seguir.

Aline Weschenfelder¹⁹, estudando o processo de celebração da blogueira Camila Coelho, divide sua análise em fases. João Damásio²⁰, estudando a circulação do imaginário a partir de museus espíritas, elabora seu caso midiatizado com base na investigação de casos múltiplos. Ana Isabel Freire²¹, interessada pelas discussões sobre direitos humanos inauguradas pela morte da vereadora

¹⁹ “Manifestações da midiatização transformações dos atores sociais em produção e recepção: o caso Camila Coelho”. Tese disponível em: <<https://repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/7970>>. Acesso em 17 mai. 2024.

²⁰ “O caso dos museus espíritas: iconicidade do imaginário na midiatização”. Tese disponível em: <<https://repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/11761>>. Acesso em 17 mai. 2024.

²¹ “A tessitura comunicacional dos direitos humanos a partir do caso Marielle: experimentações sociais e agenciamentos de sentidos na circulação”. Tese disponível em: <<https://repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/12573>>. Acesso em 17 mai. 2024.

Marielle Franco, elege para observação diferentes espaços midiáticos. Martina Belotto²², mobilizada pelos sentidos que emergiram das falas de Jair Bolsonaro, divide sua análise em episódios. Grazielle Iaronka²³, orientada pela investigação sobre a produção de sentidos e imaginários sobre a morte a partir da pandemia de Covid-19, estrutura sua abordagem em fases. Bianca Rosa²⁴, orientada pelo interesse sobre as ações comunicacionais das operações Lava Jato e Vaza Jato, elege uma temporalidade específica para observação de veículos jornalísticos, procurando apontar as marcas da circulação nos discursos produzidos²⁵.

Parece que o que se torna evidente nesse conjunto de teses e dissertações são tentativas de dar conta de objetos marcados por isso que a gente vê como um contexto configurado intensamente por processos de comunicação. Ao mesmo tempo, são recorrentes as abordagens de caso midiáticos a partir da investigação de episódios, circuitos, acontecimentos e fases. Não sinto que a construção metodológica por essa via contempla as questões aqui sendo postas sobre o estudo de experimentações – materializadas em práticas. O que proponho metodologicamente como abordagem de estudo desse caso midiático é sua organização a partir de práticas²⁶. Isso significa que a partir do exame de materiais empíricos, as análises são organizadas pelo que se percebe enquanto práticas comunicacionais que tornam possível que uma figura como Rita emerge num contexto de uma cultura que vêm produzindo intensamente experimentações de midiatização.

Para observação das práticas de Rita, como descrevo a seguir, parto de um recorte temporal. Empiricamente, não me atendo especificamente a um meio, canal ou plataforma. Os materiais têm origens e circulam por espaços diversos, o que de alguma forma acentua a dimensão de circulação engendrante de suas práticas (mas também de como aquilo que Rita põe a circular efetivamente se move em fluxos). A dimensão descritiva é importante, porque é através dela que procuro chegar às marcas e operações. É a partir da descrição que produzo inferências e, tentativamente, lanço um olhar de conjunto. A seguir, descrevo com mais detalhes o que entendo pelo caso da tese e as estratégias metodológicas de abordagem do objeto.

1.3.1 Dos objetos em processo ao caso midiatizado: pistas, inferências e sistematização

²² “Entre-circuitos: a potência imaginal da atorização social na circulação de falas de Bolsonaro”. Dissertação disponível em: <<https://repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/12431>>. Acesso em 17 mai. 2024.

²³ “Além do que se vê: transformações dos sentidos e dos imaginários da morte na circulação midiática sobre as mortes por Covid-19”. Dissertação disponível em: <<https://repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/12426>>. Acesso em 17 mai. 2024.

²⁴ “Estratégias de construções jornalísticas Lava Jato e Vaza Jato”. Dissertação disponível em: <<https://repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/9958>>. Acesso em 17 mai. 2024.

²⁵ Não descrevo as estratégias desenvolvidas por todos os integrantes do grupo. Cito essas em específico pelas suas diversidades.

²⁶ Importante citar que a tese de João Damásio, citada algumas linhas atrás, também é organizada a partir de práticas.

A modelização de um caso de estudo remete a tradições de investigações médicas e psicológicas, onde se buscavam detalhes (de dinâmica e patologia) a respeito de determinadas doenças. A pressuposição do caso é, desse modo, a exploração intensa de uma determinada circunstância, comunidade ou estrutura social. Nas ciências sociais, já amplamente apropriado, esse método tradicionalmente não diz respeito ao estudo de um único indivíduo, mas mais frequentemente a uma organização, instituição ou comunidade (BECKER, 1999).

Já mais próximo ao campo de pesquisas de comunicação, Anibal Ford (2002) define o caso como uma estrutura discursiva que narra algo de ordem microssocial ou individual. Diferente da casuística – conjunto de casos que é composto por um corpus e baseado em alguma norma –, o caso, na perspectiva do autor, remete diretamente a alguma transformação, movimento ou acontecimento, mudanças essas que produzem algum tipo de afetamento. Nessa ideia há, principalmente, um sentido de fechamento, o que no âmbito de investigações em midiatização é um desafio, tendo em vista a natureza de objetos em processo (FAUSTO NETO, 2016b).

O assassinato de uma estudante, Maria Soledad Morales, nos anos 1990, é relatado por Ford (2002) como um caso de natureza midiática. O grau de noticiabilidade que adquire inicialmente, bem como os processos de circulação ao qual ingressa, configuram esse acontecimento como algo que se desdobra e se *exaspera* ao longo do tempo, mas principalmente se desenvolve midiaticamente.

O caso midiático, nesse sentido, está ligado ao modo como se inscreve, é produzido e circula através dos meios de comunicação, sobretudo os considerados hegemônicos. A cobertura jornalística, na grande maioria das situações, é uma das principais responsáveis pela tessitura de determinados casos, pela natureza de sua atividade mediacional. Em contrapartida, os casos de pesquisas midiatizados adquirem grau de complexidade maior, tendo em vista o que Weschenfelder (2019) define como central: a possibilidade de produção e de circulação de mensagens por diversos atores, institucionais-midiáticos ou não, na ambiência de midiatização (GOMES, 2017). Dessa forma, segundo a autora, o caso midiatizado é marcado por uma complexidade interacional que extrapola o papel central dos meios na gestão de casos midiáticos. Damásio (2020) reforça essa perspectiva, e assinala que a tematização de um assunto na mídia não necessariamente compõe um caso midiatizado. Este, por sua vez, diz mais respeito a processos interacionais e adaptações/transformações de práticas, e menos a tematização midiática ou uso específico de determinados aparatos digitais.

O caso de pesquisa midiatizado aqui sendo desenvolvido se evidencia à medida que as práticas de Rita Von Hunty permitem pensar sobre a cultura drag atravessada por lógicas de midiatização. Tal processo, que nomeio em tom intuitivo como um estágio de experimentação nas práticas de artistas drag não é precisamente novidade. Pereira (2019, p. 6) se atenta mais ou menos a esse processo e o caracteriza como “midiatização das drag queens”, em que “a cultura drag, possibilitada e visibilizada

pelo sucesso do programa (RuPaul's Drag Race) foi transformada em produto para satisfazer os desejos do sujeito pós-moderno e passou a habitar o imaginário da cultura pop". Diferente de uma perspectiva de 'estar na mídia', ou de produtos que ganham circularidade, talvez o que guie o caso de nossa pesquisa seja o interesse pelas lógicas de mídiatização envolvidas nas práticas, sobretudo aquelas que surgem a partir de processos de experimentação (BRAGA, 2015). Discuto, nesse sentido, não a "mídiatização das drag queens", mas a transformação de suas práticas em uma ambiência de mídiatização, onde os imaginários, sentidos e fazeres são remodelados, o que não se dá pela mídia, mas pela introjeção, apropriação e redesenho de lógicas midiáticas na vida cotidiana. Isso significa que podem "ser produto" que circula, como também subverter a imagem de produto, para se tornar cultura. Dessa forma, o que proponho na tese é uma angulação preocupada não como a cultura drag "sofre mídia" (BRAGA, 2006), mas com as diferentes experimentações que faz com ela.

Essa percepção foi amadurecida a partir de movimentos de ida a campo, especialmente durante o período de doutorado sanduíche. Importante destacar que essa abertura às observações constitui um aspecto de método central desta tese. Durante minha estadia na Suécia, empreendi um esforço predominantemente etnográfico, de observação e de tentativa de construção de paralelos entre o que via lá e o que já estava acostumado a observar no Brasil. Durante boa parte da estadia essa comparação foi fonte de angústia, devido às diferenças significativas entre os contextos e as cenas culturais – ainda que se possa dizer que algumas lógicas das práticas sejam semelhantes –. E foi justamente a partir dessa dificuldade que se evidenciou um movimento de abertura que enfrentava a singularidade como barreira.

Ao assistir a shows e apresentações, notei que havia algo de muito particular e específico do contexto e da cena cultural de artistas drags suecas, ao mesmo tempo que também pensava sobre as especificidades de artistas brasileiras. A língua, sem dúvida, talvez tenha sido minha principal dificuldade. Embora no dia a dia não enfrentei nenhuma dificuldade de interação, porque todo mundo que conheci falava inglês, durante os shows as artistas interagiam em sueco com a audiência. O que não surpreende, porque eram falas obviamente dirigidas a um público majoritariamente sueco.

Acompanhei performances que informavam dados daquela cultura. Por exemplo, no dia 13 de dezembro, há uma tradição de celebração de Santa Luzia (ou Lucia). Pouco sabia sobre esse nome e mesmo sobre essa tradição, até notar, neste dia, que velas e adereços remontando a essa celebração eram espalhados por toda a cidade. Lopes (2013) sinaliza que essa é uma tradição que embora não tenha fortes conexões com a história própria da santa, ela se mantém porque remonta a construções do imaginário popular desse povo – que durante muito tempo considerava a noite de 13 de dezembro a mais longa do ano, e onde "forças sobrenaturais" adquiriam energia durante o solstício de inverno

–. Menciono essa tradição aqui porque exatamente neste dia estava num bar em Gamla Stan, região antiga de Estocolmo, e assisti uma performance de uma artista drag fazendo referência a essa tradição.

À ocasião, a artista produziu uma performance de Santa Luzia *camp*: possuía trajes que claramente referenciavam a celebração desta data (acessórios com velas à cabeça, vestes brancas etc.), mas as velas se fundiam e formavam um *body suit*, que de certa forma dava vida a esse corpo construído pelo artifício. A apresentação que iniciou com um cântico angelical, lembrando uma procissão com as velas, encerrou com uma encenação da prática BDSM *wax play*²⁷. Performances como essa, que sinalizavam a prática em referência à cultura local, me faziam questionar sobre que via lá e o que via no Brasil. Nesse sentido, a experiência de estar lá mudou meu olhar sobre o que até então vinha observando sobre Rita.

Observações em espaços de visibilidade midiática também foram centrais para ter uma dimensão entre o que ocorria na Suécia e o que via no Brasil. Produzi alguns mapeamentos de quais seriam as artistas drags com algum grau de visibilidade em espaços de mídia (leia-se aqui especialmente televisão). Entre estas, procurei observar que tipo de práticas elas possuíam para além destes espaços mais hegemônicos, tentando, de alguma forma, compreender o que elas *faziam* – que iria além da chancela de instituições midiáticas –. Para minha surpresa, poucas tinham aderências às lógicas das redes, no sentido de articulação intensa, estratégica e de presença nestes espaços de plataformas digitais. Diferente disso, no Brasil pode-se dizer que as artistas drag com mais visibilidade são aquelas que sobretudo incorporam as lógicas desses dispositivos e plataformas em suas práticas diárias.

Outro movimento de método importante foi uma entrevista que produzi com Fontana, uma das drag queens mais seguidas no Instagram na Suécia²⁸. Gabriel, pessoa por trás da persona drag, é brasileiro vive na Suécia há cerca de 10 anos. Ele participou da versão sueca do reality show RuPaul's Drag Race e ficou em segundo lugar. A entrevista trouxe elementos importantes sobre diferenças contextuais, sobretudo porque se trata do ponto de vista de uma artista brasileira com uma carreira consolidada naquele país. Já mencionei em outras passagens neste documento que Fontana tem um status de celebridade, o que, ao que parece, está relacionado tanto à sua presença digital quando às suas aparições na televisão sueca. Fontana foi um caso interessante de observar, porque ao mesmo tempo que notava diferenças entre suas práticas midiáticas e de outras artistas drags suecas em visibilidade, durante a entrevista Gabriel mencionou que algumas de suas referências são drag queens brasileiras, como Pablllo Vittar, por exemplo.

Estes movimentos sugeriam que na Suécia não havia práticas semelhantes às de Rita. Esse dado sinalizava que no Brasil essa dimensão de experimentação na cultura parece se evidenciar – pela

²⁷ Prática de pingar cera quente no parceiro (a) de maneira consentida.

²⁸ Fiz menção à Fontana no item 1.2.3

inventividade e expressividade do que estas artistas *fazem*. Esse foi um salto metodológico significativo, porque o distanciamento geográfico tornou possível a compreensão de que há algo muito específico nas práticas de artistas drags brasileiras, diferenças que possivelmente refletem os modos como o processo de mediação se configura nessas duas localidades.

Diante desses movimentos tentativos de método, o caso mediado se constitui, portanto, pelo interesse em investigar práticas de experimentação de caráter comunicacional na cultura drag. Sabe-se, a partir de Braga (2015), que o contexto de mediação afeta práticas de diversos campos e setores sociais, institucionalizados ou não, e que, por tentativa e erro, lógicas de mediação vão sendo inventadas de acordo com necessidades e objetivos específicos. As práticas de Rita Von Hunty servem como uma lente muito específica, singular – não representativa –, para observação de experimentações em curso, marcadas por modos pelos quais artistas drags se põe tentativamente, a partir de lógicas de mediação, a circular na cultura²⁹.

Sei que a questão que mobiliza as observações de Rita é ampla e que não há como ser respondida plenamente (e nem pretendo que seja) apenas pelas especificidades do objeto de pesquisa da tese. Contudo, a observação parcial dela, a partir de Rita, ainda me parece um exercício profícuo de produção de conhecimento porque informa sobre experimentações de mediação em curso e sobre a própria ambiência (BRAGA, 2015; GOMES, 2017) como um todo.

A cultura drag, dessa forma, é observada sob a perspectiva de um fazer social que não é apenas atravessado por lógicas de mediação, mas faz mediação. Isso é o que põe em evidência processos de contaminação, deslocamento e imbricação de práticas mais antigas (características dessa cultura) e outras que surgem, sobretudo com vistas à circulação social (discursiva e de ocupação), como as de Rita. A percepção desse processo social, que é marcado principalmente por dinâmicas comunicacionais, encaminha ao que aqui categorizamos enquanto um caso de pesquisa mediado.

O caso adquire angulação teórica a partir de três conceitos principais: lógicas de mediação, circulação e performance. Esses são conceitos mobilizados à luz das especificidades e das questões produzidas a partir do objeto, e têm como objetivo dar inteligibilidade aos processos empíricos observados nos materiais de referência. Essas entradas teóricas se mostraram produtivas para a observação dos materiais e produção de inferências.

1.3.2 Orientações teórico-metodológicas

²⁹ Observações tem até então apontado que esse parece ser um grande objetivo: ampliação de ocupação espaços de visibilidade.

O nascimento de Vênus é uma das obras mais conhecidas do pintor italiano Sandro Botticelli. A pintura é estonteante. As cores, as formas, a cena na qual emerge uma mulher dentro de uma concha, com um pequeno tecido cobrindo algumas partes de seu corpo – e que representam, ao que parece e já discutido a muito tempo sobre a tela, o ideal de beleza feminino – chama a atenção do olhar. Quando chega pelo correio duas orelhas, endereçadas a uma inocente moça, Sherlock Holmes nota que essas orelhas correspondiam em muitas características às da própria jovem, o que permitia deduzir que pertenciam a alguém próximo consanguineamente. Sigmund Freud, por volta dos anos 1880, revela numa carta à sua noiva um recente interesse pela pintura, despertado durante uma visita a galeria de arte na cidade de Dresden, na Alemanha.

Essas três situações são narradas e aproximadas por Carlo Guinzburg (1989). Giovanni Morelli identificava pelos lóbulos das orelhas, fisionomia das unhas, formas dos dedos das mãos e dos pés, traços específicos de artistas nas obras. Detalhes como esses, negligenciados em sua maioria em cópias das obras, sinalizavam menos influências das escolas as quais os artistas tinham se formado, e mais especificidades dos autores impressas em suas obras. É através desse método que catalogou a forma específica com que Botticelli pintava a orelha de seus personagens e foi responsável pela atribuição de dezenas de obras em grandes museus na Europa. Freud, ainda muito antes de uma “invenção” da psicanálise, quando teve contatos com textos de Wind, comentador sobre o método Morelliano, indicava que a busca por resíduos, dados marginais, detritos, refugos, são modos de acesso a coisas menos concretas ou, de alguma forma, ocultas. Em seu ensaio intitulado “Moisés de Michelangelo”, fica explícita a importância intelectual de Morelli em suas produções. Já Sherlock Holmes, personagem ficcional da literatura, resolvia crimes através de pegadas na lama, cinzas de cigarro e miudezas de incontáveis outros exemplos. Escrito por Conan Doyle, médico, Holmes era uma expressão literária de um modelo teórico que se tornava mais popular no final do século XIX. Na verdade, é Guinzburg (1989) quem nos informa tudo isso e esclarece que não existem coincidências nos três casos³⁰. No final do século XIX, mais especificamente por volta dos anos 1870-80, ganha aderência em várias áreas um paradigma indiciário, com fortes raízes na semiótica (GUINBURG, 1989).

Ainda que esse modelo epistemológico tenha origem muito antes desse período, como relata Guinzburg (1989), no âmbito das ciências humanas ele acaba se estabilizando num conjunto de disciplinas que se ancoravam em pressupostos qualitativos, como a medicina. No século XVIII, a partir de uma investida burguesa sobre a produção de saberes, há um processo de aculturação iniciado

³⁰ “Nos três casos, pistas talvez infinitesimais permitem captar uma realidade mais profunda, de outra forma inatingível. Pistas: mais precisamente, sintomas (no caso de Freud), indícios (no caso de Sherlock Holmes), signos pictóricos (no caso de Morelli)” (GUINBURG, 1989, p. 150).

pela contra-reforma. O romance, aí, é um dos principais resultados da literatura, e onde o paradigma indiciário encontra espaço de desenvolvimento (GUINZBURG, 1989).

O paradigma indiciário (também nomeado como venatório, divinatório ou semiótico, a variar conforme o período histórico e perspectiva teórica), entre os séculos XVIII e XIX foi assumido com mais força pelo conjunto das ciências humanas, sobretudo pela medicina. Mais enfaticamente, nessa área se reclama o paradigma indiciário semiótico – o mesmo que orienta os casos de Morelli, Freud e Doyle, relatados algumas linhas acima – (GUINZBURG, 1989)³¹.

Braga (2008) recupera o esforço teórico produzido por Guinzburg (1989) sobre o paradigma indiciário, e de modo propositivo o relaciona a metodologia de estudos de caso, comum no campo das ciências da comunicação. Segundo o autor, a concatenação de ambos compõe “um modelo epistemológico bem ajustado as necessidades da área” (p. 75). Para chegar a essa conclusão, Braga (2008) entende que, se por um lado, os estudos de caso compõem um número expressivo de pesquisas na área da comunicação, por outro, o paradigma indiciário pode ser acionado como estratégia de estruturação dos casos de pesquisa, angulado especificamente não somente à busca de indícios, sejam eles essenciais ou acidentais, mas também, e sobretudo, ao desenvolvimento de inferências a partir do que se pode indiciar pelo conjunto de observações.

Antes disso, Braga (2008) esclarece que, dadas as condições complexas dos fenômenos comunicacionais atuais, os estudos de caso exploram em profundidade as condições de um determinado fenômeno/processo, o que, do ponto de vista do autor, vai ao encontro dos estudos em comunicação, dada a escassez de teorias que deem conta da variedade de fenômenos (diferente de pesquisas com orientação nomotética, que buscam leis gerais, amplas, e de um certo agrupamento de regularidades). Nesse sentido, os estudos de caso geram “conhecimento rigoroso e diversificado sobre uma pluralidade de fenômenos”; “geram proposições de crescente abstração «a partir de realidades concretas»” (BRAGA, 2008, p. 77).

Essa perspectiva, de desenvolvimento de um caso em profundidade, se relaciona ao paradigma indiciário pela própria elaboração do caso através da busca, coleta, seleção e articulação de indícios. Pela descrição de pistas, a ideia é reconstruir o objeto, “remontar a uma realidade complexa não experimentável diretamente” (GUINZBURG, 1989, p. 152, *apud* BRAGA, 2008, p. 78). Contudo, trata-se principalmente de não se manter na minuciosidade do caso, mas com base nos dados coletados ser capaz de inferir alguma coisa mais ampla, como lógicas, estruturas ou processos.

Desenvolvo este trabalho com base em orientações de Braga (2008) sobre o paradigma indiciário articulado aos estudos de caso, modo esse de operar assumido como produtivo na linha de

³¹ O autor esclarece que há um nexo entre os três: “Freud era um médico, Morelli formou-se em medicina, Conan Doyle havia sido médico antes de dedicar-se à literatura. Nos três casos, entrevê-se o modelo da semiótica médica” (GUINZBURG, 1989, p. 150-151)

pesquisa a qual me vínculo. Guiado pelo paradigma indiciário, de modo prático articulo alguns movimentos com o objetivo de constituir o caso de pesquisa e de organizar um corpus de observação. Antes de descrever com mais profundidade, porém, vale comentar que talvez o primeiro gesto metodológico desta pesquisa tenha se dado já durante o primeiro semestre do doutorado, quando li o apêndice do livro “A imaginação sociológica”, de C. Wright Mills, intitulado ‘Do artesanato intelectual’ (1982). Neste texto o autor propõe que se mantenham arquivos de atividades e de escritas, numa espécie de diários que estimulam “a captura dos ‘pensamentos marginais’: várias ideias que podem ser subprodutos da vida diária, trechos de conversa ouvidos na rua ou, ainda, sonhos” (p. 2). Desde então tenho mantido cadernos de anotações, com observações empíricas, pistas conceituais e intuições (num sentido que Guinzburg (1989) dá ao termo).

Figura 1 - Diários de anotações



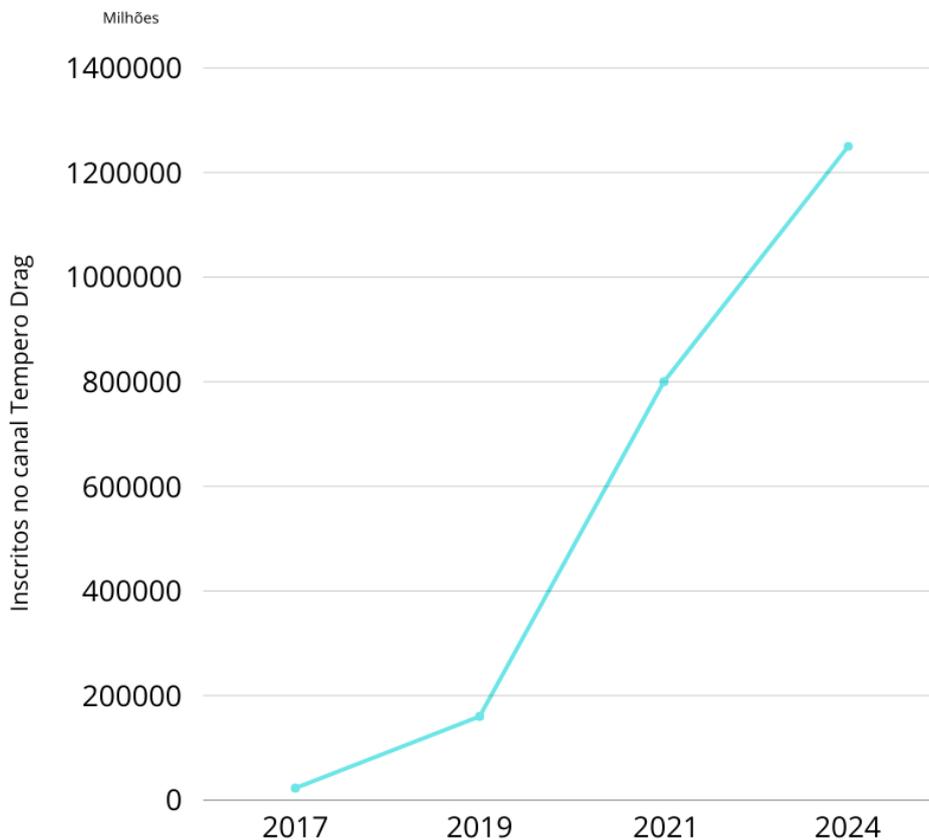
Fonte: acervo do autor (2025).

Durante o desenvolvimento da tese, me inspirei em pistas deixadas por outras pesquisas, como por Vencato (2002), e procedimentos metodológicos e de construções de corpus de pesquisa, como em Damásio (2022). À época da qualificação, um agir cartográfico (DAMÁSIO, 2022; DIAS, 2022; ROSÁRIO, CORUJA e SEGABINZAZZI, 2021), foi profícuo para explorar e de alguma forma conseguir compreender as dinâmicas do objeto. Esse foi um agir da pesquisa mais instintivo e

experimental (atravessado por um risco assumido de dispersão), e que se norteou pelo modo como os materiais empíricos convocavam um fazer na pesquisa.

Agora, as análises solicitam outros movimentos. Parto de um insight durante o estágio de doutorado sanduíche. Precisei apresentar minha pesquisa na Södertörn e, para isso, fiz algo que até então não havia feito: sistematizar o número de inscritos no canal de Rita. Esse foi um dado sempre muito básico e que não guiava a questão e as discussões da tese, mas a partir desse dado me parece que se tornou mais palpável tanto naquela ocasião apresentar a pesquisa para um público internacional quanto agora selecionar que materiais analisar para enfrentar o problema de pesquisa. O período que nomeio como a “ascensão de Rita Von Hunty” não é necessariamente balizada pelos números, mas pela percepção de que o Rita fazia teve algum efeito. Mais pessoas interessadas em seu fazer talvez seja o indicativo mais claro de como essa prática, experimentando, fazia algo. Além disso, o recorte temporal nos auxilia em delimitar um conjunto de análise, o que em pesquisa social é sempre um desafio, especialmente quando trata-se de objetos em dinâmicas de circulação.

Gráfico 1 - Inscritos no Tempero Drag a partir de 2017



Fonte: autor (2024)

O canal em si, apesar de não ser o único espaço de observação, privilegia observar que o que Rita fez (ou aprendeu a fazer ao longo dos anos) tinha efeitos. O número de inscritos no *Tempero Drag* talvez seja o principal destes efeitos, porque significa dizer que se avolumava o número de pessoas interessadas em ouvir o que a drag-intelectual tinha a dizer. No gráfico acima, os primeiros dados são de 2017, porque antes disso todos os vídeos seguiam uma linha editorial que condizia com o propósito inicial do canal, o que significa que eram basicamente vídeos de receitas e enredos de humor. Em 2017, Rita compartilha no canal o primeiro vídeo com uma fala mais intelectual, o “Rita em 1 minutos: apolíticos”³². Em 2021, reportagens³³ indicavam que o canal de Rita chegava à marca de 800 mil inscritos. Consultas que fiz ao seu canal registram mais de 1.250.000 inscritos³⁴ em 2024.

Ao longo do doutorado também coletei casos que se aproximariam a uma categoria de acontecimento ou episódio interacional. Em geral, eram situações que lembravam o que se tornou conhecido pelo signo de “cancelamento”, onde um determinado comportamento, fala, posicionamento ou gesto adquire visibilidade e é centro de um processo que Wilson Gomes (2020) nomeia como linchamento digital. Dois motivos me levam a acreditar que não seja coincidência que Rita, ocasionalmente, seja centro de processos desse tipo. Primeiro, porque penso que por ter práticas tão singulares – e articular um lugar de fala autorizado que mexe com estruturas de campos sociais – acaba chamando a atenção e sempre estando à beira de “ser cancelada”. Segundo, por ocupar um lugar celebrizado e, portanto, sempre em visibilidade, tudo o que diz ou faz sempre sai de seu controle quando ingressa em circulação. Chama a atenção não os processos interacionais que alçam esses casos a categoria de acontecimento (embora sejam interessantíssimos), mas o que Rita diz e faz diante deles. Discorro sobre dois destes casos durante as análises. Acho interessante frisar como esses casos foram aparecendo ao longo do doutorado e, em alguma medida, foram sendo observados de maneira tentativa nos artigos finais das disciplinas. Por adquirirem visibilidade, com rapidez e amplitude, acabavam chamando a atenção pelos processos circulatorios que os constituíam; mas de certa forma acabavam também desviando o foco sobre as práticas de Rita (o que ela fazia) e dando ênfase aos fluxos; aos rastros da circulação. Nesse sentido, importante frisar que o foco está no que ela faz e no modo como performa; e de modo mais amplo remetendo ao processo de transformação e adaptação de lógicas sociais da cultura drag, tendo em vista o contexto interacional da midiatização.

Insisto nesse esclarecimento porque a questão do episódio é parte de alguma coisa que aqui interessa, que é o que ela faz, o espaço discursivo que abre e que é um espaço de interação. Por mais que se inaugurem discussões provocados por falas, Rita também está implicada e é mobilizada,

³² Vídeo disponível no link a seguir: <<https://www.youtube.com/watch?v=DgPzjmqqg-k>>. Acesso em 20 de mai. 2023.

³³ “Diva das Mídias..”. Disponível no link a seguir: <<https://www.uol.com.br/ecoa/reportagens-especiais/e-o-que-me-faz-dormir-feliz-quando-usam-o-meu-material-para-mudar-suas-vidas-rita-von-hunty/#page3>>. Acesso em 20 de mai. 2023.

³⁴ Dado consultado em 5 set de 2024.

porque não está inscrita num lugar de fala marcado pela estrutura de mediação da mídia hegemônica, mas no espaço das redes, marcado por contratos e dinâmicas de interação. O foco não é entender a circulação do acontecimento³⁵, mas o que ela faz diante dele.

Com base então nos movimentos exploratórios produzidos para o exame de qualificação, e do que agora defino como espaço temporal de análise do objeto, sigo com o protocolo de observação de materiais oriundos de diferentes espaços (canal no YouTube, revista, programas de televisão, aulas em universidades, lives em outros canais), o que desde as primeiras observações têm se mostrado produtivo. Mantenho uma postura intuitiva e de perambulação diante dos materiais, guiado pela questão da tese e mobilizado pelos objetivos já anteriormente explicitados. Seleciono para análise materiais distribuídos temporalmente, buscando inclusive evidenciar o caráter de aprendizagem nas práticas de Rita, pelo aperfeiçoamento que se deu temporalmente. Abaixo listo quais materiais serão analisados:

Tabela 1 - Materiais observados

Tipo de material	Título	Data	Acesso	Primeiras percepções
Vídeo canal Tempero Drag	Bíblia: a escritura sagrada?????????	2019	https://www.youtube.com/watch?v=bEr4bupz0Yc&t=430s	Fala intelectual / um dos vídeos mais vistos no canal / circularidade do material
Vídeo canal Tempero Drag	Haverá arte depois do coronavírus?	2020	https://www.youtube.com/watch?v=kUP1Qv8w4V4&t=877s	Leitura sobre o contexto social / ofertas interpretativas sobre a realidade
Participação em outros canais no YT	Rita von Hunty: uma intelectual do seu tempo Entrevista com Leandro Karnal	2021	https://www.youtube.com/watch?v=j-hvxCOw9h8	Performance intelectual / Reconhecimento social /
Vídeo Canal Tempero Drag	“Existe índio gay?” Gênero no Brasil	2022	https://www.youtube.com/watch?v=tg5vNwYMQE0&t=1065s	Lugar de legitimidade em tensão
Aula aberta	Debate “Afeto-efeito”: O que pode um corpo? – com	2022	https://www.youtube.com/watch?v=cfDjRwJmVy8	Apropriada por instituições acadêmicas

³⁵ Ainda que para isso seja necessário descrever o modo como o acontecimento circula.

	Rita Von Hunty e Selma Caetano			/ performance intelectual
Vídeo Canal Tempero Drag	Não tô pedindo, tô implorando	2023	https://www.youtube.com/watch?v=x-CkGAPe66w	Interlocução com os coletivos de seguidores / lógicas de interação das redes / contratos de sentido
Caso “Woman to Watch”	“Woman to Watch”	2023	Materiais coletados em circulação	Tentativa de gestão do acontecimento / Articulação aos coletivos de seguidores
Participação em outros canais no YT	Psicanálise e Marxismo Queer com Rita Von Hunty Christian Dunker	2024	https://www.youtube.com/watch?v=YbVhtjLVX4M&t=50s	Performance intelectual / Reconhecimento social

Fonte: Do autor, 2024.

Mantenho alguns materiais analisados à ocasião da qualificação da tese, e substituo outros. Essa é uma decisão que tem em vista a produtividade que os materiais oferecem. A maioria foi substituído porque à medida que mergulhava mais nos empíricos, outras questões, mais explícitas, se evidenciavam. Essa decisão também leva em conta a impossibilidade de ter um grande conjunto de materiais para análise em profundidade.

Re-assisto e/ou acesso a cada um dos materiais selecionados e desenvolvo um movimento descritivo-inferencial das falas e ações de Rita, atentando à performance, aos gestos de interação e as dinâmicas de sentido. Por isso, há talvez um caráter mais descritivo, porque apesar das observações que produzi nos movimentos de perambulação exploratórios já indicarem algumas pistas, a proposta de análise tem como objetivo observar mais pormenorizadamente as práticas de Rita nos espaços pelos quais transita.

Estas entradas analíticas têm um caráter qualitativo e tem como intenção explorar em profundidade os materiais, mais do realizar categorizações possíveis ou amplos mapeamentos. Com inspiração nas propostas semiológicas de Verón (1980; 2004), as análises buscam identificar “marcas” que apontem para operações de sentido. É através da identificação de operações que se pode chegar às lógicas dos sentidos em jogo, segundo o autor.

Chama a atenção ao autor que as operações por si só não são visíveis, mas precisam ser reconstruídas a partir das marcas nas superfícies discursivas (VERÓN, 2004, p. 65). São tais marcas que revelam as distinções entre diferentes gramáticas – de produção e reconhecimento – e que, por consequência, evidenciam a percepção da defasagem (circulação) entre um e outro. Nesse sentido, a proposição teórica de Verón (1980; 2004) sobre a circulação também informa questões de método.

A orientação de análise do autor compreende que a análise dos discursos pode ser operacionalizada a partir da busca de marcas – de traços de operações discursivas –, de produção ou reconhecimento (VERÓN, 2004). Com isso em vista, ressalta Verón (2004, p. 233) “a análise semiológica tem por objetivo destacar e descrever todas as operações que, no discurso do suporte, determinam a posição do enunciador e, como consequência, a do destinatário”. Essa perspectiva, grosso modo, está atravessada pela compreensão de que é através das marcas nas superfícies discursivas que se pode chegar a uma compreensão sobre às dinâmicas de sentido – pelas operações, gramáticas e lógicas as quais esses discursos são produzidos –. Apesar de Verón se deter em suas pesquisas sobre o estudo dos discursos, isso não significa que sua proposição teórica sobre semiose não englobe os sentidos das ações práticas (DE LA TORRE, 2001)³⁶.

Verón (1977) indica que uma ação é, também, uma mensagem. Assim como linguistas teriam modelos para estudar a linguagem, compreende o autor, o que é feito, em termos de ação, pode ser estudado de modo semelhante a uma sequência verbal. Sob essa perspectiva, toda ação, para Verón (1977), está submetida a polivalência semântica, porque possui uma multiplicidade de níveis de significação. O que Rita faz, por exemplo, não tem um único sentido, mas pode ter múltiplos, variando conforme o grau de descrição e a própria posição de observador que assumo em relação a organização espacial/temporal daquilo que é feito. Essa é uma postura teórica a qual Verón integra ligada às discussões sobre semiologia, que privilegia o estudo da semiosis social.

Essa proposição de Verón (1977) questiona modelos de ‘ação orientada’ que ou encaminhavam a uma perspectiva dos sentidos da ação como inteiramente ‘subjetivas’ (psicologia social), ou partiam para explicações sociológicas de ação no plano coletivo. Nesse sentido, a ação social ao ser “um processo empírico submetido a uma multiplicidade de sistemas de codificação ao mesmo tempo” (p. 112) (processo esse nomeado pelo autor como polivalência semântica), permite que o “observador estará em condições de realizar várias descrições do sentido dessa ação, cada uma das quais conterà ambos os aspectos: a ação e a situação” (p. 112).

Tendo isso em vista, o ferramental analítico proposto pelo autor é aqui acionado para a compreensão de práticas. No item 1 da parte I da tese adentro mais especificamente sobre a noção de

³⁶ Agradeço profundamente aos colegas e amigos Dr. João Damásio, Dr. Marlon Dias e Dr. Pedro Vasconcelos pelas contribuições para refletir sobre essa passagem do uso das metáforas de análise do discurso na obra Veroniana ao estudo de práticas sociais.

práticas, mas vale aqui destacar como a observação sobre os discursos e sobre os fazeres (performáticos e táticos) é orientado por essa noção de produção de sentido. Damásio (2022) sugere uma aproximação entre as elaborações de Eliséo Veron com o que Couldry e Hepp (2020) nomeiam como ‘operações de construção do mundo social’. Inspirado em Damásio (2022), observo o que se faz (práticas) e o como se faz (operações). Este movimento compõe a segunda parte da tese, onde discorro as análises sobre os materiais.

Vale retomar que a tese é separada em duas partes. Esse foi um modo de organização que procura enfrentar a temporalidade do texto, evitando uma suposta artificialidade e assumindo as marcas do próprio processo de desenvolvimento da pesquisa. Recupero essa informação porque, a seguir, durante a parte I da tese, produzo uma descrição sobre algumas práticas de artistas drag na cultura, baseado em pesquisas, materiais midiáticos e incursões empíricas. Esse é um movimento que visa dar concretude ao que nomeio como uma cultura materializada em práticas.

Na parte II, adentro especificamente nas práticas de Rita Von Hunty, objeto empírico da tese. Apesar de serem partes distintas, a parte I informa o contexto no qual o caso se desenvolve, e é exatamente por isso que ambas se conectam e se complementam. A passagem de uma a outra, da parte I a parte II, pode-se dizer que é um movimento de ida do amplo ao específico, uma vez que tendo noção sobre as práticas que dão feição a essa cultura, pode-se partir para a observação e análise das práticas específicas em discussão no trabalho.

Dito isso, passemos à parte I do trabalho.

PARTE I: ONDE ESTÁ A CULTURA DRAG? PISTAS SOBRE DESLOCAMENTOS E PERMANÊNCIAS DAS PRÁTICAS

Nesse capítulo, busco descrever algumas expressões da prática que hoje se compreende como drag. Isso significa que não parto do pressuposto de que o sentido que esse termo possui hoje sobre a prática é capaz de descrever e nos informar sobre diferentes práticas em diferentes períodos históricos – o que produziria um olhar anacrônico –; ainda assim penso que há uma certa continuidade, uma herança entre os processos sociais, o que torna impossível uma completa dissociação.

Roger Baker nos informa que ao longo da história a artista drag³⁷ adquiriu características seculares. O autor descreve duas centrais: uma corresponde às manifestações em rituais pagãos de personagens satíricos, irônicos, que produziam falas do que possivelmente era indizível no espaço público, se aproximando ao bufão – personagem cômico, marginal, “o princípio orgiástico da vitalidade transbordante” (PAVIS, 2007, p. 34), e outra mais próxima às interpretações das tragédias gregas, portanto mais próximas a um espaço sagrado (BAKER, 1994 *apud* AMANAJÁS, 2014).

A teatralização religiosa também marca parte dessa história. Amanajás (2014) relata que, por volta do ano 1100 d.C, a igreja traz para dentro de seu espaço o teatro, depositando em pequenas encenações sacras uma possibilidade de que os fiéis tivessem uma compreensão mais clara sobre seus encargos em relação à igreja. Neles, jovens adolescentes eram incumbidos de assumir o papéis femininos ou de anjos.

No oriente, Onnagatas, na tradição do teatro Kabuki, são homens atores que incorporam papéis femininos. Senelick (2002) aponta que ao longo do que ficou conhecido como Era Genroku (1688-1703), mais ou menos até o século XVIII, esses atores conquistaram grandes multidões de admiradores, de ambos os gêneros. Estimulados por uma classe mercantil em ascensão, que considerava a homossexualidade como um tipo de prazer associado à sofisticação de sua época, com o tempo esses papéis passaram a ser desempenhados por homens mais velhos, que segundo os relatos eram extremamente habilidosos em projetar ilusões de feminilidade (SENELICK, 2002). O teatro Topeng, na Indonésia, e o Kathakali, na Índia, além do Kyogen e Nô, no Japão, são também exemplos de formas teatrais orientais que incorporavam atores masculinos interpretando papéis femininos (AMANAJÁS, 2014).

A seguir, procuro produzir uma aproximação com a noção de práticas. Essa aproximação norteia as observações realizadas durante o trabalho.

³⁷ Vale já afirmar que, em minha perspectiva, interpretar um papel feminino não corresponde a fazer drag. Compreendo que existem diferenças entre o que estes atores faziam à época, assim como mais contemporaneamente entre artistas transformistas e drag queens. Contudo, uso aqui o termo por estar referenciando o autor.

2. APROXIMAÇÕES COM A NOÇÃO DE PRÁTICA: PRÁTICA SOCIAL, PRÁTICA DE SENTIDO³⁸

O que são práticas? A dificuldade de conceituar o que o termo carrega aponta para um conjunto de discussões já produzidas teoricamente por autores de diversos campos, e mesmo com discordâncias entre eles. Para esta tese interessa explicitar o que se compreende enquanto ‘prática’ e sobretudo o que isso significa quando olhamos para as práticas acontecendo no mundo social.

No que vem se nomeando enquanto Estudos Baseados em Práticas (EBP), parece haver um consenso sobre as contribuições essenciais de alguns autores para as pesquisas que vão se debruçar sobre e a partir de práticas. Orientado pelos debates dos estudos organizacionais, esse campo de discussões intenta a observação de “fenômenos de maneira situada, considerando a temporalidade e a historicidade tem valor significativo para a compreensão dos mundos sociais” (BISPO, 2013, p. 14).

Pierre Bourdieu e Anthony Giddens são considerados alguns dos principais nomes a contribuir para o que se compreende enquanto ‘prática’ (BISPO, 2013; PASSOS, 2019; ALVES, 2022). Comentaristas dos trabalhos destes autores nos informam que em Bourdieu a noção sobre prática aparece em relação as concepções de capital simbólico, campo e *habitus*. Bispo (2013, p. 17) sinaliza que “a teoria da prática para Bourdieu está na relação entre as práticas dos atores e as estruturas objetivas sociais introduzidas, as quais são mediadas pelo conceito de *habitus* entre essas duas dimensões e ocorrem de forma tácita”. Em Economia das trocas linguísticas, Bourdieu (1977) entende que a linguagem também é uma práxis: “ela é feita para ser falada” (p. 3), e o discurso, produto dessa prática, pode receber valores diversos, segundo os mercados discursivos nos quais é proposto.

Anthony Giddens tem uma abordagem distinta, ainda que também preocupada com a relação agente-estrutura. Na literatura de Giddens, “práticas são procedimentos, métodos ou técnicas que são executadas de forma hábil pelos agentes sociais” (BISPO, 2013, p. 17). O que é compreendido como uma ‘teoria da estruturação’ também indica que esse elo é formado tanto pelo papel da própria estrutura, que é meio e efeito das práticas, e do próprio agente, que produz e reproduz a disposição da estrutura (BISPO, 2013).

Michel de Certeau (1998) também se interessava pelo estudo das práticas dos sujeitos e buscava entender que táticas de resistência são produzidas pelo ‘homem cotidiano’. Certeau (1998) investigou como procedimentos populares jogam com os mecanismos de disciplina e não se conformam a eles

³⁸ Título da seção inspirado no artigo de Antônio Fausto Neto. FAUSTO NETO, Antônio. Mídiação, prática social - prática de sentido. In: ANAIS DO 15º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2006, Bauru. Anais eletrônicos... Campinas, Galoá, 2006. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2006/trabalhos/midiatizacao-pratica-social-pratica-de-sentido?lang=pt-br>>. Acesso em: 12 Nov. 2024.

(MACHADO, CHROPACZ e BULGACOV, 2020). O autor exemplifica várias vezes a subversão e modificação de leis ou representações por povos originários, ainda que sob uma dinâmica de dominação aos povos brancos.

O autor sugere que práticas são ações de tipo tático. Com isso, Certeau (1998) argumenta que ações cotidianas como habitar, falar, comprar, cozinhar etc. são gestos propostos pelos ‘fracos’ nas ordens estabelecidas pelos ‘fortes’. Isso evidencia um afastamento de uma noção de passividade dos atores sociais em relação aos dispositivos de disciplinamento. Para Certeau (1998), investigar ‘as maneiras de fazer’ não significava necessariamente um retorno ao estudo sobre os indivíduos, mas sim aos modos de ação e esquemas de operação, visando uma lógica operatória.

Nesse sentido, Certeau (1998) fala sobre uma formalidade das práticas, sugerindo que deve haver alguma lógica nas “maneiras de fazer” das coisas. São regras que mais ou menos orientam operações fragmentadas da vida social, e que denotam “uma maneira de pensar investida numa maneira de agir” (p. 42). Bourdieu (1990) também aborda a questão de lógicas, afirmando que as práticas possuem uma lógica que não é da ordem do lógico, o que aponta para a necessidade de evitar a imposição de uma coerência forçada sobre a leitura de práticas sociais. Segundo Bourdieu (1990), agentes possuem a destreza de ação prática – ação em relação à situação –, mas não estão necessariamente em posição de compreender que lógica governa suas práticas. O observador dessas práticas, contudo, tem vantagem por observar ‘de fora’, como um objeto, e “especialmente de ser capaz de totalizar as realizações sucessivas do *habitus*” (BOURDIEU, 1990, p. 91, tradução nossa).

Diante destas discussões, adoto sobretudo as proposições de Certeau e Bourdieu para pensar prática enquanto um fazer social, que se orienta a partir de dispositivos e estruturas, mas também é da ordem de agência dos atores sociais, o que significa que possui uma capacidade de subversão e de produção de processos. Também penso prática em sua dinâmica social como algo que produz sentido, porque à medida que “se dão” no mundo já estão no plano da linguagem e, portanto, no que Verón (2004, p. 72) designa como “a rede interdiscursiva da produção social de sentido”.

O texto de Fausto Neto (2006), que dá origem ao título deste tópico, é quem sinaliza que a própria midiaticização é compreendida enquanto prática social-prática de sentido, porque processos de apropriação social organizam um novo estado no qual os meios midiáticos vão se configurar. Nesse sentido, esse texto nos sinaliza como o processo é eminentemente produzido pelo tecido social, se expressando sobretudo em uma nova “arquitetura comunicacional”, na expressão do autor.

Essa noção de práticas é ainda ampla e demanda mais leituras. Por ora, ela orienta a próxima seção do trabalho, onde abordo alguns contextos e práticas sociais relacionados a artistas de teatro, transformistas e drag. Me atenho a alguns momentos e personagens específicos, e não pretendo produzir um amplo panorama que esgote todos os registros possíveis, mas busco apresentar uma visão

parcial sobre as práticas que antecedem o atual período histórico, apontando para algumas permanências e deslocamentos. Imprescindível sinalizar que são diferentes práticas, com diferentes especificidades. Nesse sentido, não defendo que todas devem ser nomeadas enquanto ‘práticas drag’, porque, ao nomeá-las de tal forma, especificidades seriam perdidas. Embora possam ser notadas semelhanças, tais práticas se articulam de modos singulares às suas realidades.

Mais algumas palavras ainda são importantes antes de adentrar efetivamente nesta parte do trabalho. Considero essencial indicar a compreensão de uma expressão que aparecerá durante o capítulo de análises: práticas midiáticas. Se nesta seção abordo práticas da cultura, em grande parte não marcadas por processos de mediação, contudo quando observo as práticas de Rita entendo que elas são midiáticas porque são práticas que se orientam por uma cultura da mídia espalhada no tecido social. Mais exatamente, são ‘modos de pensar investidos em modos de agir’, empregando aqui novamente a expressão de Certeau (1998, p. 42), que mobilizam lógicas de mediação já disponíveis, mas também produzem, de modo tentativo, algo que pode vir a ser uma lógica no social (BRAGA, 2015). Dito isso, adentremos ao capítulo.

2.1 Drag Queens e teatro

É possível fazer uma leitura sobre a arte drag em paralelo à própria história do teatro. Amanajás (2014, p. 9) sinaliza que por volta do século XVI, “companhias itinerantes de comediantes mascarados, atores bufonescos e saltimbanco saídos de diversas cidades da Itália” surgiam. A arte do improvisado era a prática mais comum por esses artistas. Já desvinculado da igreja, o teatro assumia formas onde “se contavam histórias de grandes heróis, genealogias e diversas narrativas desassociadas do tema religioso” (*Ibidem*, p. 9).

Segundo Berthold (2001), a *commedia dell’arte*, datada do século XVI, na Itália, não se caracterizava mais do que uma espécie de resposta frente ao teatro literário culto. No sentido originário da palavra está inscrita a ideia de ‘artesãos da arte, do teatro’. Descendente dos mimos ambulantes, prestigiadores e improvisadores, a *commedia dell’arte* derivava do Carnaval, sobretudo pelas suas características de cortejos mascarados, acrobacias, pantomimas e sátira social. “A *commedia dell’arte* estava enraizada na vida do povo, extraía dela sua inspiração, vivia da improvisação e surgiu em contraposição ao teatro literário dos humanistas” (BERTHOLD, 2001, p. 353). Uma de suas principais intérpretes femininas, Isabella Andreini, teve papéis grandiosos e marcava, além da beleza, pelos versos bem elaborados (BERTHOLD, 2001).

Quando deixaram a Itália pela segunda vez em direção à Paris, despedida registrada na pintura de Watteau³⁹, os comediantes italianos, anos mais tarde, concretizaram uma passagem do improvisado para as peças escritas. Em pouco tempo, o Leste Europeu, a Europa Central e a América do Norte já tinham tido contato com essa forma teatral (BERTHOLD, 2001). Amanajás (2014) acentua que na *commedia dell'arte*, apesar de ser comum o envolvimento de mulheres, as máscaras eram uma propriedade do ator. A elas, ficavam reservados papéis sem máscaras, de enamoradas.

Já o teatro barroco espanhol, a combinação de elementos fantásticos, metafóricos e mesmo espirituais, fornecia uma base para aquilo que seria visto como uma imagem conceito. De modo prático, as irmandades religiosas descobriram, nesse período, a potência que o apelo caridoso tinha para a sustentação financeira das companhias. Dessa forma, instalaram-se em pátios de hospitais, como locais permanentes de atuação. Mais tarde, mas ainda em meados do século XVI, o palco elisabetano, em Londres, tomava forma. Reza a lenda que Shakespeare, um dos principais nomes desse período, escalava jovens adolescentes homens para interpretar papéis femininos, como Julieta, Desdêmona, Ofélia e Lady MacBeth, todos sob a sigla nos rodapés dos textos DRAG – *dressed as girl*⁴⁰ (BERTHOLD, 2001).

Se vários autores apontam essa presença de jovens rapazes atuando nas obras de Shakespeare, Amanajás (2014) sugere que seria um tanto ingênuo crer que tais aprendizes teriam o arcabouço interpretativo para papéis tão complexos. O autor compreende que a necessidade de experiência de palco e a qualidade emocional indicariam a presença de atores mais velhos nesses espaços, personificando de maneira bastante estilizada as personagens femininas.

Após um período de 18 anos de fechamento dos teatros, chamado de Protetorado, em 1653, a volta dos espetáculos teatrais na Europa se deu com a permissão de que mulheres ocupassem os palcos. Mudanças sociais, como acesso à leitura, às novelas e outros produtos culturais, se somavam a uma fórmula básica que relegava ao esquecimento a função destes atores que personificavam papéis femininos, que até pouco tempo eram peças principais nos palcos. Mais tarde, no século XVIII, nas ruas da França, Itália e Inglaterra, ser drag começava a se aproximar ao sentido de prática exercida por homem homossexual (AMANAJÁS, 2014).

Nesse cenário, Amanajás (2014) aponta que o retorno de artistas drag aos palcos se dava no contexto teatral do século XIX, na Europa, integrando os dramas, principalmente preenchendo elementos cômicos. Somava-se a isso já uma percepção distinta entre drag queens e outros atores, sinalizando como algo restrito a comédias. Drag queens, basicamente, tornavam-se damas pantomímicas, que, “possuíam discurso que se relacionava diretamente com a classe média e

³⁹ Os comediantes Italianos, c. 1720, Jean Antoine Watteau. Disponível em: <<https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Jean-Antoine-Watteau/73172/Os-Comediantes-Italianos,-c.1720.html>>. Acesso em 06 abril 2022.

⁴⁰ Vestido como menina (tradução nossa).

trabalhadora da época e se lamentavam em seus monólogos causando o pathos na plateia e a imediata identificação” (*Ibidem*, p. 13).

Na América do Norte, alguns registros relatam a vida de William Dorsey Swann, conhecido também como “The Queen”. Nascido em Maryland, em 1858, William foi um homem negro escravo que enfrentou a guerra civil, o racismo, a violência policial, torturas e diversas outras formas de opressão. Por volta de 1880, William, além de ser um dos primeiros ativistas a estar a frente de um grupo queer de resistência, começou a ser conhecido pelas suas dublagens como “queen of drag”, expressão muito próxima do sentido atual de drag queen. Não é novidade que antes dos sistemas da saúde atribuírem a um lugar de patologia, no século XIX os sistemas político-judiciários consideravam como crime toda e qualquer expressão que fugisse das lógicas heteronormativas de gênero, e parece que foi algo desse contexto que levou William a permanecer 10 meses preso por “manter uma casa desordenada”, eufemismo para o que se conhecia como bordel (JOSEPH, 2020).

William promovia *drag balls*⁴¹, que, notadamente, representavam um certo choque para a sociedade da época. Eles aconteceram durante anos em segredo, pois ofereciam riscos não só para a reputação, mas para a vida dos convidados (JOSEPH 2020). Joseph (2020) relata também que frequentemente aconteciam batidas policiais e prisões, seguidas da divulgação dos nomes nos jornais, com o objetivo de repressão social sobre aqueles que frequentavam. De todo modo, o formato básico dos *drag balls* que William promovia acabaram se tornando comuns e se mantiveram, especialmente em torno de grupos familiares e categorias específicas de dança⁴².

2.2 Travestismo teatralizado

João Silvério Trevisan (2018) descreve que no século XVIII no Brasil, além de um desprezo social, decretos ainda proibiam a participação de mulheres nos palcos. Em 1780, durante o reinado de dona Maria I, promulgou-se a proibição de mulheres nesses espaços, numa investida contra o que era considerado o escárnio da sociedade. Segundo o jornalista, a prova disso são as várias trupes de teatro totalmente masculinas: o grupo teatral português de Antônio José de Paula, que visitara o país nos fins do século, os autos catequéticos jesuítas, a ópera francesa *Le Deserteur*, em São Paulo, além da peça *Tamelão na Pérsia*, famosa em Cuiabá⁴³ – uma das maiores cidades no país, então –, são

⁴¹ Festas em que Swann e convidados vestiam roupas femininas. Nos anos 1980/1990 a ideia de drag ball se vincula à cena Ballroom, onde se produziam sociabilidades entre corpos dissidentes (não-brancos, LGBTQIAPN+, latinos, etc). Nestas festas, normalmente houses/famílias competiam entre si em certas categorias. Menciono rapidamente no item 2.2, mas adentro com mais profundidade no item 2.9.

⁴² Joseph (2020) esclarece que já no início do século XX se tinha a figura de mães nas famílias da cena ballroom – onde o termo era destinado aos mais velhos, que possuíam uma postura de mentoria em relação aos mais novos.

⁴³ “apresentaram-se bem asseados e as damas [travestis] de roupas inteiras”, segundo cronista da época – além de terem cantado “muitos recitados, árias e duetos que aprenderam com muito trabalho” (TREVISAN, 2018, p. 223).

alguns dos registros históricos que comprovam. Era comum, também, companhias formadas integralmente por negros e pardos (TREVISAN, 2018).

Em antigas crônicas sobre a temporada teatral ocorrida no ano de 1790, em Cuiabá (...), era absoluta a ausência de atrizes. As personagens femininas das várias obras apresentadas durante um mês de festividade foram interpretadas por homens que, considerando a estabilidade dos elencos mesmo em se tratando de amadores, pareciam ter se especializado em papéis de mulher. Só nessa temporada, um certo Silvério José da Silva fez seis papéis importantes, representando a mitológica heroína portuguesa Inês de Castro, além de uma certa princesa chamada Fênix; uma cronista da época considerou-o, aliás, como “sendo singular” no papel de outra personagem feminina, uma certa branca, na comédia Conde Alarcos. Outros que faziam papéis de princesas e rainhas foram Joaquim de Mello Vasconcelos, Manuel de Souza Brandão e Manoel de Barros, enquanto um certo Xisto Pais se especializava em papéis de criada, dama anônima, graciosa e cigana. (TREVISAN, 2018, p. 227).

Mesmo sabendo que eram os grandes centros que concentravam índices populacionais expressivos para a época, e por consequência também os espaços culturais, como teatros, é preciso destacar que existiam iniciativas que se localizavam fora dos centros urbanos mais conhecidos. A Sociedade do Teatrinho, na Porto Alegre de 1830, por exemplo, era formada por um elenco de homens especializados em papéis femininos. Também na capital gaúcha⁴⁴, alguns cronistas do período narraram apresentações teatrais germânicas locais, com homens em trajes femininos, com destaque a Pedro Nolasco Pereira da Cunha, notável na época pelas suas interpretações de papéis femininos (TREVISAN, 2018).

O que Trevisan (2018) denomina com travestismo, mais tarde viria a ser conhecido como transformismo. Fato é que, ainda que o termo (drag queen) não estivesse em circulação, a prática artística de atores homens (ou mulheres trans e travestis) interpretando papéis femininos é algo que dura na cultura. O contexto social que classificava homossexualidade como pederastia, fruto das articulações de transição da monarquia para a República no Brasil, via dispositivos de biopolítica que ecoavam uma educação do cidadão – e em um desejo da nação sempre frustrado de uma família heterossexual e branca –, adicionava a essa prática camadas de sentido ligadas ao comércio sexual (FOUCAULT, 1988; MISKOLCI, 2012; TREVISAN, 2018; GREEN, 2018). A travestilidade nesse período era menos ligada a uma identidade de gênero da pessoa artista, e mais a uma construção simbólica dos personagens no palco (DE LION, 2016).

De modo geral, o que interessa aqui, e que é sublinhado por Trevisan (2018), é que a prática de travestismo cênico acaba avançando principalmente a partir de dois caminhos. Um, no carnaval, e, nos termos de Green (1999), as várias Carmen’s Mirandas performavam uma subversão festiva do

⁴⁴ Jandiro Koch (2021) faz um relato interessantíssimo sobre a presença da arte transformista no Rio Grande do Sul a partir de livros de identificação com registros policiais de censura teatral e cinematográfica, disponíveis no Museu da Polícia Civil, em Porto Alegre. Texto disponível em: < <https://www.ufrgs.br/grafiadrage/a-porto-alegre-dos-transformistas-profissionais/>>. Acesso em: 10 de abr. de 2023.

que normativamente era tido como um comportamento sexual adequado (mas ao desafiar também reforçavam padrões de gênero no Brasil da primeira metade do século XX). E outra, por um caminho profissional, pela figura da artista-transformista.

Nos versos de “Camisa Listrada”, de Assis Valente, há sinais de um contexto cultural em que as artistas-transformistas apareciam (TREVISAN, 2018). Na literatura, na música, no cinema e no teatro, essas personagens ambíguas muitas vezes tinham pequenas participações, mas ao mesmo tempo eram pontos de inflexão importantes nos anos que precederam a eclosão, décadas mais tarde, de movimentos sociais LGBTQIAPN+.

Levava um canivete no cinto e um pandeiro na mão
E sorria quando o povo dizia: sossega leão, sossega leão
Levou meu saco de água quente pra fazer chupeta
Rompeu minha cortina de veludo pra fazer uma saia
Abriu o guarda-roupa e arrancou minha combinação
E até do cabo de vassoura ele fez um estandarte
Para seu cordão (VALENTE, 1937, destaques nossos).

Em *Mulher de verdade*⁴⁵, obra dirigida por Alberto Cavalcanti, de 1954, a enfermeira Amélia vivia uma dupla vida amorosa: mantinha seu casamento com João da Silva, homem pobre, mas comprometido em levar uma vida decente após conhecer a enfermeira, e outra com Lauro, filho de família rica, que havia enganado Amélia, fingindo que estava em leito de morte e que precisava se casar, como um último desejo de vida. Inezita Barroso levou por sua atuação no filme os prêmios Saci e Governador do Estado de São Paulo de melhor atriz (MULHER, 2021). Entretanto, competindo com um elenco de talento, é Ivanà, que apesar da curta participação, quem rouba a cena. Ivanà entreteve, à moda francesa, os convidados do baile de Gleice. Para além desse filme, a transformista Ivanà se tornou famosa à época pelas suas participações em peças de teatro, estampou capas de revistas de ampla circulação, como a edição de setembro da *Manchete* de 1953, e foi estrela desse e outros produtos audiovisuais nos anos 50 do século XX (DE LION, 2016).

Anos antes, Augusto Annibal interpretava a si mesmo em ‘Augusto Annibal Quer Casar’, de 1923. Famoso comediante do teatro de revista, a narrativa daquele produto fílmico era basicamente uma busca de um jovem por uma noiva, angustiado em “consumar o casamento”. Moças do Rio de Janeiro, assediadas por Augusto, arranjaram uma noiva, chamada Darwim, para que o casamento entre os dois se desse o mais rápido possível. Na noite de núpcias, Augusto descobre que Darwim era transformista e “perde as ceroulas enquanto corre dela” (DARWIN E IVANÁ, 2019, Online; TREVISAN, 2018). A qualidade e o refinamento do humor não entram em questão aqui.

⁴⁵ *Mulher de Verdade*, direção de Alberto Cavalcanti (1954). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PZ9MsXw6Sq0>>. Acesso em 08 de abr. de 2023.

Figura 2 - Darwim e Ivanà



Fonte: Darwim e Ivanà, 2019, Online.

Descrevendo desse modo, pouco ou quase nada teriam em comum Ivanà e Darwim. O que une ambas, entretanto, é o sucesso que tiveram nos palcos, nas revistas e nas recém-chegadas telas de cinema, além das cenas artísticas dos grandes centros urbanos, como Rio de Janeiro e São Paulo. Como elas, outras ocuparam os palcos e foram de fato conhecidas, ainda que muitas vezes ligadas a espaços localizados, marcados muitas vezes por sociabilidades *camp* (DE LION, 2017). Ambas nos palcos assumiam a posição de artistas-transformistas. Fora dos palcos, pouco se sabe sobre suas vidas. Nesse sentido, suas carreiras são indícios de processos de visibilidade muito parcimoniais e localizados, amparados em estigmas sociais e imaginários historicamente produzidos sobre sujeitos considerados desviantes de estruturas binárias de gênero.

O avanço gradual e contínuo dos sistemas midiáticos na conjuntura social, sinalizado por Armand e Michèle Mattelart (2004) no contexto francês, e que pode ser pensado de uma maneira mais ampla no ocidente, junto da eclosão e sistematização de movimentos gays e lésbicos – incipientes em sua formação e por falta de amadurecimento excludentes de tantas outras diversidades –, contribuem para o que Amanajás (2014) descreve como o aparecimento de outras possibilidades de ser drag. No Brasil, esse contexto reverberaria numa transição importante: o que até então era conhecido como transformismo viria a exacerbar o espaço dos palcos de teatro sob outro nome, a arte drag.

A circulação da pílula anticoncepcional, a diminuição da censura, sobretudo nos campos da literatura, e um avanço de pautas ligadas à movimentos homossexuais, são, para Amanajás (2014), indícios de que os anos 60 geraram mudanças importantes num cenário de aparição de novas formas artísticas. A popularização da televisão após a segunda guerra mundial, ratificadora de uma “sociedade do consumo” (VERÓN, 2013), evidenciava uma onda cultural, que chegava até as artistas drag queens e que nesse momento abandonavam o papel de dama pantomímica⁴⁶ (até então a forma mais comum de arte drag nos primeiros 50 anos do século XX), e apareciam em bares gays, normalmente localizados em espaços periféricos e ligados de uma maneira mais direta a sociabilidades LGBTQIAPN+. É nesse contexto que a arte drag passa a ser diretamente vinculada a movimentos sociais de reconhecimento. Nesse período, Nova York foi, talvez, um dos grandes centros que mais concentrava *drag balls*.

As décadas que precedem o que, nos anos 70, é denominado por Trevisan (2018) como “boom guei”, são marcadas por processos de transição entre o travestismo cênico, a prática transformista e a prática drag. No campo das artes ainda se discute o papel da artista transformista e as suas diferenças, semelhanças ou aproximações com a artista drag⁴⁷. Penso que tais mudanças não se configuram apenas como substituições ou trocas de operadores semânticos de identificação, mas sim marcas e efeitos de deslocamentos⁴⁸ da prática social.

2.3 Boom guei⁴⁹ - anos 1970

Cinelândia é considerada uma das regiões mais charmosas da cidade do Rio de Janeiro. Rodeia a Praça Floriano e ficou famosa nos anos 1930 quando uma série de teatros, bares, boates e restaurantes se estabeleceram nessa área⁵⁰. Localizado na rua que leva o nome de Álvaro Alvim, o

⁴⁶ Segundo Amanajás (2014), a dama pantomímica foi a forma mais comum de arte drag na primeira metade do século XX, desenvolvida por comediantes. Eram atrações cômicas e apelavam diretamente para a classe média e trabalhadora da época. As damas pantomímicas “não sobreviveram” aos anos 1970, quando palcos de teatros e de stand up perderam protagonismo para a televisão.

⁴⁷ De modo muito simples, o que se pode assinalar aqui é que todo artista transformista em alguma medida utiliza recursos drag, mas nem todo artista drag é um artista transformista. Normalmente, a artista-transformista tem um background de teatro, e se utiliza da arte drag para dar vida a um determinado personagem (que exige uma caracterização específica. É o caso de Jorge Laffound, que dava vida a Vera Verão. Jorge, em entrevistas, sempre se apresentava enquanto um ator-transformista). Já a arte drag parece ser mais ampla do que um papel a ser interpretado, e tem ligação com a constituição do próprio sujeito em relação a outra pessoa, a qual só ganha vida a partir de si e se torna impossível ser interpretada por outro. Nesse sentido, existem práticas anteriores do transformismo que perduram no que, em termos históricos, surgem temporalmente mais tarde na forma da arte drag. Nos EUA, por exemplo, o denominador drag queen já era utilizado há muito tempo.

⁴⁸ Alguns registros identificam a arte ou prática drag em rituais pagãos, na Grécia antiga, no Japão, na Europa, na Indonésia e Índia, ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII. Nesse sentido, há o norte nesta pesquisa de que existem práticas novas que carregam antigas em seu bojo, ao mesmo tempo que se descolam delas.

⁴⁹ Aqui se faz referência ao uso indistinto das expressões ‘gay’ e ‘guei’, por Trevisan (2018). Segundo o autor, a grafia ‘guei’ tem mais proximidade com as especificidades da língua portuguesa.

⁵⁰ Cinelândia. Disponível em: <<https://www.riodejaneiroaqu.com/portugues/cinelandia.html>>. Acesso em 14 de abr. de 2023.

teatro Rival inaugurava, numa noite de 1934, com o espetáculo ‘Amor’, de Oduvaldo Viana⁵¹. Anos mais tarde, esses mesmos palcos davam lugar a estrelas transformistas pioneiras no Brasil, como Fujika, Brigitte de Búzios, Camille K., Divina Valéria, Eloína dos Leopardos, Jane Di Castro, Marquesa e Rogéria. Américo Leal, avô da atriz e diretora Leandra Leal, foi o responsável pelo vanguardismo do teatro Rival em ter shows de artistas transformistas em meio a uma ferrenha ditadura militar.

O documentário *Divinas Divas* (2017), dirigido por Leandra, resgata muito bem memórias desse período. Rogéria conta que, apesar dos espetáculos dionisíacos, de grandiosidade que nem mesmo em trabalhos em Paris ela tinha testemunhado, as transformistas precisavam se esconder. Iniciando e encerrando com uma trilha de sucesso estadunidense dos anos 50, *Les Girls*, os espetáculos eram um desafio para as artistas. Ao mesmo tempo, ao fim do expediente, era preciso tirar a peruca, remover a maquiagem e se sujeitar a inúmeras batidas policiais, bem como avaliações constantes de censura. Mesmo assim, o show continuava. De terça a domingo, casa cheia, e não estranhamente, às vezes, com mais de uma apresentação diária.

Era um momento político no Brasil, mas nós tínhamos que ficar caladas. Como que eu ia arrumar confusão... Eu já era confusão, eu tava vestida de mulher. E nem o pau tinha cortado, era muito emblemático. Tinha muita gente indo embora. A única coisa que podia divertir o brasileiro era nós, foi assim que tudo começou. (*DIVINAS DIVAS*, 2017 – Rogéria (27min)).

A história dessas transformistas – que ao mesmo tempo que interpretavam nos palcos, na grande maioria dos casos adotavam uma identidade de gênero feminina no dia a dia –, não é alheia ao contexto social de repressão e violência física e simbólica a tudo que fosse uma afronta a um ideal de família tradicional, heteronormativa e branca. A fama estonteando de alguns palcos específicos era cerceada por construções discursivas estigmatizantes enraizadas em diversas camadas – sobretudo no imaginário –, e que circulavam nos grandes meios midiáticos, como a televisão. O contexto de ditadura militar tratava de institucionalizar tais violências e estigmas.

Além disso, o Brasil dos anos 1970 foi marcado por um processo intenso de circulação de discursos em que a experiência homossexual e travesti tinha centralidade, o que até parece um pouco contraditório. Como disse uma das *Divinas Divas*, as travestis tinham espaço para trabalhar. Os palcos estavam abertos para elas. Para Trevisan (2018), isso era o “boom guei”. Peças de teatro, novelas, programas de Tv, revistas, jornais, músicas, entre outros produtos, abordavam a temática da homossexualidade. Homossexualidade operava como um termo guarda-chuva para tudo aquilo que

Cinelândia. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Cinel%C3%A2ndia>>. Acesso em 14 de abr. de 2023.

⁵¹ Teatro Rival Refit. Disponível em: <<https://teatrorivalrefit.com.br/teatro-rival-refit/>>. Acesso em 14 de abr. de 2023.

fugisse da lógica cis-heteronormativa, apagando diversas diferenças, que mais tarde os movimentos LGBTQIAPN+ reclamariam.

Nesse período, os meios de comunicação se expandiram, possibilitando a circulação nacional de discursos sobre sexualidade, o que contribuiu para fissurar as fronteiras nacional-local, público-privado, mas também, de gênero-sexo-corpo. O surgimento do *Lampião da Esquina*, primeiro jornal homossexual brasileiro, no final dos anos 1970; as conversas matinais de Marta Suplicy sobre sexo no programa *TV Mulher*, da Rede Globo; a coluna semanal sobre feminismo de Rose Marie Muraro, no jornal *O Povo*, de Fortaleza, assim como o “fenômeno Roberta Close”; inserem-se nesse contexto de expansão midiática e de visibilização das mulheres, homossexuais e trans no tempo farmacopornográfico. (VERAS, 2018, p. 350).

Nesse contexto, defende Veras (2018), o termo trans/travesti começaria a se aproximar da designação de uma identidade, um modo de ser, diferente de uma fala social sobre as até então transformistas. Segundo o autor, o uso do termo travesti passou a designar um sujeito, e não uma fantasia, indiciando (e sendo efeito) um novo momento histórico. Veras (2018) também destaca que se nas capas da *Revista Manchete*, nos anos 1950, travesti era sinônimo de fantasia, nos anos 1970, a visibilidade midiaticizada produzida a partir de discursos midiáticos em torno de alguns corpos significantes colaborou não só para a descrição, mas para a própria invenção do corpo travesti.

Enquanto o Rio concentrava na região da Cinelândia os circuitos de teatro de revista onde as artistas se apresentavam, em São Paulo a região central da cidade era a localização geográfica de uma cena artística e de espaços de sociabilidade onde as performances das transformistas aconteciam. A rua Marquês de Itu, na região do bairro Santa Cecília, em São Paulo, era conhecida como a Marquês que acomodava o carnaval gay paulistano. Bares e boates como a *Medieval*, *K-7*, *Nostro Mundo*, *Dinossaurus*, *Gay club*, *Man’s Country*, *HS (Homosapiens)* e *Corintho*, se localizavam nessa região, estabelecendo uma espécie de gueto gay⁵². Saunas, motéis, cinemas pornô, academias, linhas telefônicas, revistas, jornais, colunas LGBT e anúncios sentimentais eram outros espaços (físicos e discursivos) que surgiam (TREVISAN, 2018). O jornalista Mario Mendes destaca que o sucesso de artistas como *Secos e Molhados*, *Dzi croquetes* e *David Bowie*, contribuíam para a efervescência desses espaços (STEFFEN, 2013). Na literatura, escritores como Aguinaldo Silva, Caio Fernando Abreu e Gasparino Damata, representavam uma nova geração de autores que exploravam vivências e afetos homossexuais (TREVISAN, 2018).

O documentário *São Paulo em Hi-Fi*, dirigido por Lufe Steffen (2013), retrata em alguma medida essa época. A grandiosidade dos espetáculos não ficava em nada atrás do que se via nos teatros do Rio de Janeiro. Comparados aos espetáculos *Parisienses*, as transformistas eram responsáveis por noites em que a plateia era completamente seduzida pelas dublagens, coreografias

⁵² São Paulo em Hi-Fi (2013).

e figurinos dignos de qualquer espetáculo francês. Estrelas como Miss Bia, Meise, Margot Minneli, Veneza e Claudia Wonder eram algumas das responsáveis pelas performances épicas.

O documentário não só ilustra a elegância do que se passava nos palcos, mas também narra alguns dos efeitos e da indústria em cadeia que se formava nessas regiões das cidades. As maiores casas noturnas, como a Corintho, chegavam a ter em torno de 60 pessoas empregadas, todas trabalhando sob o regime de carteira assinada e direitos trabalhistas vigentes na época. Para as transformistas, isso significava um tipo de reconhecimento importante pelo seu trabalho.

Nesse mesmo documentário dirigido por Steffen (2013), há uma interessante asserção sobre o contexto: o carnaval gay da Marquês de Itu era tudo aquilo que acabava excedendo o palco. As festas temáticas, a ebulição da vida noturna, a presença de astros da música, tv e cinema, e, claro, as entradas triunfais nas casas noturnas. No documentário, a drag queen Kaka di Polly relata um episódio em que, numa dessas noites, Darby Daniel chegou carregada por 7 anões, num caixão de vidro e vestida de branca de neve. Ao chegar à porta da boate, um homem montado em um cavalo branco se aproximava, abria o caixão e lhe dava um beijo digno de cinema. Quem via cenas como essa na rua, ia ao delírio. Esse era o clima das noites paulistanas nos anos gays (STEFFEN, 2013).

Vários relatos no documentário contam que batidas policiais e prisões eram comuns. Assim como no Rio, com o fim da noite as transformistas precisaram se desfazer de todo o glamour da montagem no palco e voltar às sombras. A urgência de vigilância se mantinha, sob o pretexto de preservação da moral e dos bons costumes. Ainda no documentário, Kaka di Polly lembra a brutalidade específica de um delegado de polícia, Wilson Richetti, conhecido pela sua violência pelas travestis, transformistas e homossexuais que circulavam nesses espaços (STEFFEN, 2013). Trevisan (2018, p. 606) relaciona a postura do delegado Richetti a um plano público de combate às travestis e homossexuais, com o objetivo de fazer uma limpeza das ruas dos bairros residenciais, além de “reforçar a Delegacia de Vadiagem e destinar um prédio (o desativado presídio do Hipódromo) para abrigar especialmente homossexuais”.

Bragança (2019) nos informa que um dos motivos para a entrada das transformistas nos programas de televisão é justamente a efervescência dos guetos gays nos centros urbanos. O Show de Calouros, do SBT, é um dos pioneiros nesse tipo de atração midiática. A partir dali algumas transformistas conseguiram alavancar suas carreiras, como Erick Barreto, que, após chamar a atenção com sua personificação de Carmen Miranda, foi protagonista no filme 'Carmen Miranda: Bananas is my Business'. (1995) (BRAGANÇA, 2019). Além disso, a década dos anos 1990 é um período histórico importante para se pensar a trajetória das práticas de artistas drag e a questão de visibilidade social. Dedico, a seguir, um tópico para falar um pouco sobre cada um destes momentos.

2.4 Tardes de domingo com transformistas na tevê

Costa Nostra, música de Jorge Ben Jor, também conhecida como ‘Coisa Nossa’, foi adaptada para ser a abertura de um dos quadros de maiores sucesso nos programas de auditórios nos anos 1980. O show de calouros foi por 23 anos uma das atrações que lideravam a grade de programas de um dos comunicadores mais conhecidos no Brasil, Silvio Santos. As tardes de domingo eram entretidas em grande parte por esse quadro que seguia um modelo de atração já mais ou menos estabelecido na televisão, em que candidatos e candidatas produziam uma performance e eram avaliados por um painel de jurados, junto da plateia (TREVISAN, 2018).

Não é possível determinar com precisão a data, mas em alguma dessas tardes de domingo um novo tipo de atração foi apresentado nesse formato de quadro. O show de transformistas, também comandado por Silvio Santos, rodava o Brasil em busca do que considerava “as mais belas” transformistas do país, e as levava para o palco, com o objetivo de julgar suas aptidões de entretenimento (TREVISAN, 2018).

Numa dessas tardes, no fim dos anos 80, a pernambucana Raquel Simpson se apresentou no palco do show de transformistas, ao som de ‘*I Am What I Am*’, de Glória Gaynor⁵³. São menos de três minutos de apresentação da música, seguidos por outros quatro minutos de entrevista de palco, onde Silvio não mede esforços para fazer uma inspeção do corpo de Raquel. O apresentador quer saber se os cabelos, os dentes, os seios e os olhos são verdadeiros. Quer saber também se a textura do silicone no quadril e nos seios não denuncia uma espécie de artificialidade (*não é duro pra apertar?*). Lá pelas tantas, Silvio pergunta: *hoje você imitou quem?*. Raquel responde que havia dublado Glória Gaynor, mais especificamente a música que traduzida, pelo próprio Silvio, seria ‘Eu sou o que eu sou’. Silvio, ironicamente, diz: “*mas você não é o que você é. Porque você é José Cordeiro e hoje você não é José Cordeiro, você é Raquel Simpson*”. Raquel discorda, diz “*não, não sou Raquel Simpson, isso é uma fantasia*”, e não termina sua fala porque é imediatamente interrompida por outra pergunta do apresentador, que aparenta não estar interessado no que ela iria dizer.

A pergunta que interrompe a resposta anterior quer saber se Raquel trabalha. Raquel responde que trabalha numa farmácia, de segunda à sexta. Silvio interrompe: “*farmacêutico?*”. Raquel esclarece que não é farmacêutico, trabalha no despacho e é vendedora. Além disso, faz shows durante a noite. Silvio interrompe, mais uma vez, inferindo que os shows que Raquel faz aconteceriam em boates, e pergunta “*em que boate?*”. Raquel, esclarece que não trabalha em boates, mas faz shows em um hotel da cidade, o Orange, hospedagem famosa no litoral norte de Pernambuco. O vídeo gravado que segue a entrevista mostra imagens de Raquel atendendo clientes na farmácia, seu dia a

⁵³ Vídeo disponível no link a seguir: <https://www.youtube.com/watch?v=cqPq_VgBDQA>. Acesso em 15 de abr. de 2022.

dia de pesca nos fins de semana e da água de coco, fruta que a própria Raquel colhe do pé. Mesmo sendo visível que Raquel adota uma identidade feminina no seu cotidiano fora dos palcos, Silvio insiste em chamá-la pelo pronome masculino, seguido por risos e uma suposta confusão – por vezes chama de ela, mas rapidamente muda e chama de ele –.

Noutra dessas tardes de domingo, Pamela Costa e Cristiane são julgadas pela bancada de jurados⁵⁴. A primeira pergunta que Silvio faz para Pâmela, após as apresentações, é: *“é do sexo masculino? Mas fala grosso ou fala fino?”*. Pâmela, visivelmente constrangida, acena com a cabeça, ri e diz: *“mais ou menos”*. O apresentador quer saber que praia do Rio, cidade natal de Pâmela, ela costuma frequentar, e se, quando vai, usa biquíni. A exploração/inspeção dos corpos das participantes é já costume do apresentador no programa. *“Seu cabelo é natural? Seus olhos são seus mesmos? Dentes perfeitos, busto bonito... agora por que essa tatuagem? Você tinha uma namorada e ela pediu para colocar a inicial?”*, diz Silvio.

A entrevista segue e o apresentador quer saber sobre a carreira da artista. Silvio diz: *“mas todos começam como transformista por quê? Não são atrizes, atores, comediantes, o talento que vocês têm poderia levar vocês para uma outra atividade artística”*. Pâmela, respondendo a indagação de Silvio, diz: *“depende do espaço, né?”*.

“Seu nome artístico é como?”, pede Silvio. Pâmela responde *“Pâmela Costa”*. *“E quando não é artista, terça-feira, quarta-feira, como é seu nome?”*, pergunta Silvio. Pâmela, reforça: *“Pâmela Costa”*. O apresentador, querendo saber mais, questiona *“mas anda de mulher?”*, e Pâmela acena com a cabeça, sinalizando que sim. O apresentador continua: *“Mas o pessoal... você não trabalha?”*. Pâmela diz que sim, que é cabelereira. Silvio, *“ah, é cabelereiro. É salão seu mesmo?”*. Pâmela esclarece que trabalha como funcionária. Mais interessado em destrinchar a existência desse corpo que, para Silvio, é estranho, ele pergunta: *“E o pessoal sabe que você é de dia homem e de noite mulher?”*. Pâmela, aí, é incisiva e responde *“não, sou 24 horas por dia mulher”*.

Já nos minutos iniciais da entrevista com a competidora de Pâmela, Cristiane, Silvio inicia abrindo espaço para que Cristiane relate a repercussão que teve desde a última vez que esteve no programa. Cristiane conta que desde a sua última aparição muitas pessoas ligaram para seus familiares querendo saber sobre os bastidores, especialmente se as juradas, como Sonia Lima, eram de fato bonitas como aparentavam na televisão. A questão que segue, de Silvio, se desdobra a partir dessa fala, e indaga: *“Você acha mais bonita a Sonia Lima ou a Flor? Qual das duas?”*. Cristiane, respondendo, esclarece: *“se eu tivesse a minha forma masculina completa, entre loira e morena, eu ficaria com a morena”*. O apresentador, ao que tudo indica quer levar adiante o assunto, e interpela

⁵⁴ Vídeo disponível no link a seguir: <<https://www.youtube.com/watch?v=ymcramoXRRM>>. Acesso em 15 de abr. de 2022.

com o dizer: “*se você tivesse que namorar, você namoraria a Sonia Lima. Mas como você não gosta de namorar, você então prefere o Lafond*”, referindo-se diretamente ao ator Jorge Lafond, presente na bancada de jurados. Lafond, naquele momento já era conhecido nacionalmente pela sua personagem Vera Verão, e assumidamente homossexual. Cristiane ironiza: “*não vai combinar, vai dar choque*”. Lafond, na bancada de jurados, complementa: “*ia ser uma guerra só, um inferno. No final, vamos sair de braços dados para procurar um rapaz no calçadão*”. Silvio, rindo, revela que não crê e diz que ambos estão mentindo. O diálogo, então, assume formas emblemáticas. Cristiane, espantada por ser chamada de mentirosa, pergunta à Silvio: “*Porque mentindo?*”. O apresentador, responde: “*Porque não creio que sejam fãs de rapazes. Você não é um jovem?*”. Cristiane, surpresa com a fala do apresentador, retruca: “*que isso! Como que eu não vou ser fã de rapaz? Se eu não fosse não tinha a forma feminina, era masculina e tava casada com uma mulher*”. Silvio, então, dispara: “*mas você não é homem?*”.

Os dois casos, com Raquel Simpson, Pamela Costa e Cristiane, são exemplares, porque como elas muitas outras artistas estiveram nos palcos de Silvio Santos, nas tardes de domingo da televisão brasileira desde os anos 1980. Reiteradamente, o corpo das artistas é posto num lugar de estranheza, de indefinição, ao mesmo tempo que se quer a definição masculina, pelo uso dos pronomes masculinos, quando a elas se referem, tanto Silvio, quanto os jurados. Os corpos das participantes, mesmo que com indícios de identidades femininas, são nomeados como masculinos a todo momento. A violência é tamanha que mesmo quando Pâmela diz que é mulher 24 horas por dia, continua sendo chamada como ele. Junto disso, pouco se distingue entre a performance artística – a interpretação de palco propriamente dita – e a pessoa que está por trás da personagem ali encenada.

2.5 Os mitos Roberta Close e Claudia Wonder

Didi Huberman (1998) fala da distância daquilo que olhamos e nos olha ao mesmo tempo. Essa distância tem a capacidade de nos atingir, de nos tocar. Uma das páginas da revista *playboy*⁵⁵, de 1984, parece ter esse poder. Roberta Close, que naquele momento sustentava para muitas pessoas o título de mulher mais sexy do mundo (TREVISAN, 2018), nos olha, enquanto está sentada de costas numa cadeira, e ao seu lado o texto: *Roberta Close confunde tanta gente!*

Roberta Close era mais que um corpo, era um mito (VERAS, 2018). Estampar a capa de uma revista de circulação nacional, notadamente voltada ao público masculino e heterossexual, sustentando toda a sua eroticidade feminina, transformava a modelo num fenômeno social: Close “estava na boca do povo”. Trevisan (2018, p. 295) descreve que “Roberta Close foi por oito vezes

⁵⁵ Imagem disponível em Veras (2018).

capa da revista Contigo, especializadas em focos do showbiz. Motivo? A tiragem da revista subia a cada vez que La Close aparecia na capa”. O mito Close tinha a potência de interpelar a sociedade sobre o que era ser uma mulher, ao mesmo tempo que discursivamente e imagetivamente sua figura era ora aproximado ora distanciado da ideia de uma ‘mulher de verdade’ (VERAS, 2018).

E existem muitos exemplos desse movimento bilateral. Sob letras garrafais, uma das chamadas da seção de atualidades, do Correio Braziliense, de 30 de junho de 1984, perguntava: “*E a Roberta Close: é ou não é. Todo mundo aprecia mas fica na dúvida. Quem se habilita?*”⁵⁶. Já o título da edição 00959 (2), de 1987, do Pasquim, era ‘*Hermafrodita*’. E seguia com o seguinte texto:

Os amigos de Roberta Close informam que ela está fazendo o maior sucesso na Europa. Quem a conhece fica espantado com a perfeição de sua feminilidade, e os mais íntimos conhecem todos os seus órgãos, até os que mantém camuflados sabe Deus onde. O fato é que Roberta é mulher quanto à pele, à feição do rosto, os seios, que são naturais e não de silicone. Apesar de todas as curvas femininas, porém, ela tem pênis como todos os homens. E bem grande, por sinal. Não há dúvida que ele não pode ser chamado de travesti e sim de hermafrodita, figura mitológica transmitida pelos historiadores da Grécia Antiga. Eram mulheres perfeitas, mas com pênis. Roberta Close não é travesti, não é bicha, não é gay nem nada disso. É hermafrodita.⁵⁷

A presença do mito Roberta Close nas capas de revista de maiores circulação na época reverberava em outros espaços, como na indústria pornográfica. O cinema pornô da época, então, teria o primeiro filme com uma travesti. Claudia Wonder foi escalada para o papel de uma travesti melancólica, em o ‘O Sexo dos Anormais’ (1984), dirigido por Alfredo Sternheim. Talvez esse tenha sido um dos primeiros degraus, fora dos palcos nas cenas cariocas e paulistas, da carreira midiática de Claudia (MEU, 2009).

O documentário intitulado “Meu amigo Claudia”, inspirado no texto de Caio Fernando Abreu, mostra como Wonder também tomava de assalto os palcos não só dos guetos gays, mas em espaços undergrounds e na mídia hegemônica. Nesse documentário pode-se ver como a travesti cantava, atuava e fazia questão de levantar pautas de reconhecimento. A sua inteligência e capacidade de interlocução à colocava em contato com um estrato de intelectuais, escritores e artistas da época. Assim como outras travestis, Wonder iniciou sua carreira na boate Nostro Mundo, mas expandiu-se para outros espaços que compunham circuitos LGBTQIA+ da época. Dos palcos das boates, Claudia migrou para as telas de cinema. Seu primeiro filme foi ‘A mulata que queria pecar’ (1977), de Vitor de Mello. Wonder, neste documentário, reconhece que “Nos filmes que eu fiz a representação do

⁵⁶ AMARAL, Gilberto. Atualidades. Resumidas. Correio Braziliense, 30 de junho de 1984. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_03&pesq=Roberta%20Close&pasta=ano%20198&hf=memoria.bn.br&pagfis=58372>. Acesso em 14 de abr. de 2022.

⁵⁷ DÓRIA, Palmério. Hermafrodita. Pasquim, Geral, edição 00959 (2), 1987. Disponível em: <<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=124745&Pesq=Roberta%20Close&pagfis=31690>>. Acesso em 14 de abr. de 2022.

travesti no cinema ou é erótica, sexual ou é pra coisas divertidas, a coisa da chacota, do sarro, da palhaçada” (MEU, 2009, 10min20s).

Veras (2018), identifica que esse processo tortuoso, complexo e contraditório, de percepção social da travestilidade como uma identidade – mais do que uma fantasia vestida em um ou outro espetáculo –, ao mesmo tempo de negação de dignidade a essas sujeitas, seria um efeito e indício de um período histórico, em que a proximidade entre ciência e mídia, e de suas produção discursivas marcadas pelas lógicas heteronormativas, eram centrais no fazer circular sentidos sobre as experiências trans e travestis. Enfatiza Veras (2018, p. 356) que “a grande imprensa não apenas descreveu certa imagem do corpo travesti e de sua presença na cidade, como contribuiu para sua invenção (...)”, e continua: “a visibilidade público-midiatizada produzida em torno dessas personagens icônicas contribuíram para o processo de reconhecimento das experiências trans como novo lugar de sujeito, antes mesmo da organização das pessoas trans em associações, movimentos e ONGs” (*Ibidem*, p. 356).

2.6 Elke, a Mulher Maravilha

Numa tarde quente no centro de Belo Horizonte, uma jovem alta, de 1,77, loira e com traços marcantes, é parada por um homem que a lança a seguinte pergunta: “com licença, você já pensou em participar de um concurso de beleza?”. Talvez esse tenha sido o pontapé para uma carreira meteórica na vida de Elke Grunupp, narrada pelo jornalista Chiclo Felitti (FELITTI, 2021).

Elke, a mulher maravilha brasileira, era marcada pela guerra e não era de fato brasileira. E nem Russa, como falava quando perguntavam sobre sua ascendência e pela qual o Jornal Nacional noticiou quando a ocasião do dia de sua morte. Elke era alemã, nascida em Leutkirch, em 22 de fevereiro de 1945. Filha de Liezelotte Von Sonden, que vinha de uma família nobre, e George Grunupp, prole de uma família fugitiva da Revolução de 1917, na Rússia. A guerra uniu os pais de Elke. Quem narra isso é o jornalista Chico Felitti, na biografia que produziu sobre a vida da mulher maravilha. Nesse sentido, as páginas que se seguem são em grande parte baseadas nas pesquisas que Chico fez e que descreve no perfil biográfico que construiu sobre Elke, sobretudo pela riqueza de dados que ali se encontram (FELITTI, 2021).

Com 24 anos e vivendo no Rio de Janeiro, enquanto o resto da família estava em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, Elke participou de seu primeiro desfile, num dos mais importantes hotéis da capital carioca, para Guilherme Guimarães, estilista famoso à época. Nos anos 70, Elke já tinha perdido o sobrenome e já havia desfilado para outros nomes conhecidos, como Dener, Clodovil e Zuzu Angel. O estilo particular de Elke começava a aparecer, junto de sua fama em ascensão. Quando

sorria na passarela, quebrava com um padrão de modelos sem expressão, e se destacava justamente por ser uma forasteira, onde a maioria das passarelas era ocupada por modelos ‘com cara de fome’⁵⁸.

As passarelas levaram rapidamente aos estúdios de televisão. Mais precisamente, na noite de 4 de junho de 1972, entrava no palco do Teatro Fênix, portando uma buzina de riquixá (meio de transporte frequente no sudeste asiático), para as gravações de um dos maiores sucessos de audiência na televisão da época, o Buzina do Chacrinha. Elke se tornou figurinha recorrente nas telas. Começou como Elke, mas em pouco tempo ganhava um sobrenome artístico.

As participações de Elke eram emblemáticas. A personagem de si mesma era performática, exagerada, e destoava esteticamente dos outros membros na bancada de jurados do programa (ainda que o programa em si era um grande circo, nas palavras da própria Elke). Não foi unicamente pela sua carreira nas passarelas – ter um jurado do mundo da moda era comum – que Elke se manteve naquele programa e nos outros que veio trabalhar mais tarde, mas pela sua irreverência, seu modo de ser, e pelo personagem que interpretava⁵⁹.

A jornalista Erika Palomino sintetizou muito bem o impacto da presença de Elke não só na televisão brasileira, mas num contexto cultural mais amplo: “Ela tinha uma estética de drag queen antes de o brasileiro saber o que era uma drag queen”(…). ”Muito do que se viu nas passarelas nos anos 1990 e 2000 foi claramente influenciado pela estética de Elke” (FELITTI, 2021, p. 96). Nesse sentido, para alguns autores, como De Santanna (2021), Elke era uma drag queen – apesar dela mesma não lançar mão dessa forma identitária –, porque se tratava de um personagem, de um corpo construído, de uma estética baseada num cálculo sempre somatório, como diz Felitti (2021). Talvez o que mais se aproxima da estética de Elke é o que é denominado como Camp⁶⁰.

Susan Sontag, em *Notas sobre Camp* (1987, p. 7), personifica o camp numa figura: “Camp é uma mulher andando com uma roupa feita de três milhões de penas”. Mais precisamente, a autora define camp como um tipo de sensibilidade, uma qualidade que pode ser encontrada em objetos e pessoas, desde que tenham componentes de artifício. É mais, é extravagância, é uma inclinação ao exagerado. Para Sontag, “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” (SONTAG, 1987, p. 4).

⁵⁸ Expressão utilizada na biografia utilizada como base para esta seção.

⁵⁹ Marlon Dias e eu exploramos em artigo as elaborações emocionais de Elke através de suas performances midiáticas (2024). O artigo está disponível no link a seguir: <<https://periodicos.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/24187>>.

⁶⁰ Importante dizer que embora o termo camp tenha se popularizado a partir dos escritos de Sontag, concordo com Schottmiller (2017) para quem a noção de camp tem uma origem diretamente ligada com comunidades queer. Segundo o autor, o que acontece a partir de Sontag é que este conceito se torna popular para audiências heterossexuais, dando forma a um tipo mainstream de “pop camp”.

A presença de Elke nos programas de televisão, desde os anos 70, era indicativo de um período em que um processo de circulação onde corpos alheios ao que o sistema binário e heteronormativo encarava como um ‘corpo normal’ ingressavam com força em veículos de massa. É curioso como Elke, como alguém que ocupava esse lugar da estranheza, em alguma medida tinha sempre em sua sombra alguma de suas falas que acionavam temas complexos de discussão social, como o aborto, por exemplo. De todo modo, esse espaço midiático, que representava um dos grandes vínculos de uma sociedade em que os meios de massa detinham centralidade na organização social (FAUSTO NETO, 2008), trazia para os holofotes, sob suas gramáticas, o que era exótico e poderia gerar audiência. Inclusive, Elke, por muitos anos, foi uma das juradas mais populares nos shows de transformistas apresentados por Silvio Santos.

2.7 Ball Room

Apesar dos movimentos feministas e homossexuais dos anos 1960 representarem uma virada importante na articulação política de grupos subalternizados, décadas depois a realidade ainda era dura. Grandes centros urbanos eram, na maioria dos casos, o destino de jovens homossexuais expulsos pelas suas famílias, em busca de possibilidade de trabalho e renda (BRAGANÇA, 2019). É mais ou menos nesse contexto, no início dos anos 1980, que a ball culture, uma expressão de cultura que emerge na cena Nova-Iorquina, ganha corporeidade em espaços periféricos da cidade, especialmente em regiões marcadas pela presença de comunidades negras e latinas. Nessa expressão cultural estavam imbuídas compreensões de família, comunidade, amizade, masculinidade e feminilidade que tensionavam sentidos mais hegemônicos sobre essas dimensões da vida. Nesse sentido, o documentário *Paris is Burning*, de Jennie Livingston, lançado em 1990, talvez seja a peça audiovisual que mais consiga condensar o que a ball culture representou.

Nos primeiros minutos do documentário, Mrs. Pepper entra no salão usando um vestido dourado, com mangas bufantes, óculos escuros e saltos de veludo. As pessoas que assistem imediatamente reagem. Aplausos, olhares surpresos, acenos, assovios. As reações são consequência da majestuosidade da roupa. Pepper LaBeija era a mãe da House of LaBeija e era a responsável por vários jovens, tendo sob suas asas muitos renegados pelas suas famílias. Após a cena de entrada de Pepper, o narrador do documentário em off diz “este filme é sobre o circuito de bailes, os gays envolvidos nele, e como cada um foi trazido para esse circuito”.

Os bailes eram divididos em categorias, onde candidatos desfilavam e recebiam notas dos juízes. Uma das categorias era denominada como ‘Realness’. Essa categoria era emblemática, porque era basicamente o exercício de conseguir emular um Outro na pista. *Executivo de sucesso. Mulher no jantar de negócios. Estudante do ensino médio. Militar*. Essas performances eram produzidas pelos

membros das houses que competiam. Era a fantasia de se parecer com um ‘homem de verdade’, uma ‘mulher de verdade’ – papéis sociais que não estavam em seus horizontes.

As figuras das mães são simbólicas para pensar as dinâmicas dessa cultura. Em alguns casos eram homens gays que ocupavam esse lugar, em outros eram mulheres trans. Como Pepper LaBeija, da House of LaBeija, outras existiam, como as houses Ninja, Pendavis, Xtravaganza, Lamé, Saint Laurent, Dupree. As ‘mothers’ muitas vezes forneciam um teto, conselhos, comida. Mas mais do que isso, um sentido de pertencimento, uma família.

Os bailes são mais ou menos nossa fantasia de ser famosos. Sabe, como os Oscars, ou numa passarela, como uma modelo. Sabe, esses garotos que estão nos bailes não tem nada. Alguns nem tem o que comer. Eles vêm para o baile com fome. E dormem na rua, ou no pier, eu não sei. Eles não têm casa, mas fazem, eles saem para roubar, se vestir, e vem ao baile por uma noite e vivem a fantasia (...). (Pepper LaBeija, LIVINGSTON, 1990)

Na vida real, você não consegue um emprego como um executivo, a não ser que você tenha muito estudo e oportunidade. Agora, o fato de que você não seja um executivo é por causa das barreiras sociais da vida. É a pura verdade. Os negros têm dificuldade para ir a qualquer lugar. E aqueles que conseguem, geralmente são héteros. Num baile, você pode ser o que quiser. Você não é um executivo, mas você parece com um. Então, você mostra ao mundo que pode ser um executivo. Se eu tivesse oportunidade, eu poderia ser um, porque eu pareço com um. E isso dá muita satisfação. (Dorian Corey, 32min, LIVINGSTON, 1990).

O *shade*, descendente da arte do insulto, e o estilo de dança vogue, são práticas que emergem nesses espaços. O vogue, anos mais tarde, é apropriado pela indústria cultural e ganha visibilidade, principalmente a partir da música Vogue, da cantora Madonna⁶¹.

Os espaços de sociabilidade em que a ball culture floresce, são exemplares para se pensar aquilo que Judith Butler (2004) denominaria, anos mais tarde, como performatividade. Quer dizer, nos permite pensar não apenas sobre os atos performáticos, mas sobre as próprias regras que orientam as inteligibilidades dos corpos⁶². Também interessante destacar como, para Bragança (2019, p. 535) “A cultura dos bailes influenciou profundamente o conceito de drag, não apenas a partir da visão expansiva de que a performance drag não estaria atrelada à representação do gênero oposto, mas uma exploração do próprio corpo, da mimetização, do simulacro (...)”.

⁶¹ Vogue – Madonna (1990). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GuJQSAiODqI>>. Acesso em 29 de abr. de 2024.

⁶² “É importante distinguir performance de performatividade: a primeira assume um sujeito, mas a seguinte contesta a própria noção de sujeito, (...) performatividade é o veículo pelo qual efeitos ontológicos são estabelecidos” (BUTLER, 1994, p. 33 apud CORUJA, 2019, p. 17)

A história nos mostra como os anos da década de 1980 foram assolados pela disseminação da Aids no mundo todo. No Brasil, segundo Trevisan (2018), o pânico moral sobre a Aids beirava o incontrolável. A prática homoafetiva era, as vezes não explicitamente, segundo o autor, a culpada pela epidemia, e isso se expressava em diferentes discursos. Uma espécie de terrorismo moral espalhava-se sem pudor na imprensa, com capas e matérias inteiras em jornais dedicadas a relatar como o que ficou conhecido como peste gay poderia ser evitada através de práticas monogâmicas e heterossexuais. Esse alarmismo, ainda segundo Trevisan (*Ibidem*), se instituía a partir de uma série de discursos (da ciência, da política, da mídia), que associavam, metaforicamente e/ou diretamente, a prática homoafetiva à uma doença letal.

Sobre isso, Fausto Neto (1999) identifica que a Aids também tomava forma a partir de uma tensão interacional de falas que se detinham sobre a doença, sobretudo em espaços jornalísticos. Se discursos que eram produzidos em espaços institucionalizados, por produtores de conhecimento e referências de comportamentos (como a medicina, política e religião), instituía esse fato epidemiológico a partir de uma moral, semantizando o tema da Aids enquanto ainda se aprendia a lidar com a doença, por outro lado a instância de recepção de materiais jornalísticos, a partir de espaços de resposta e de contato com esses jornais, também elaboravam falas, na maioria dos casos de combate à discriminação. Para o autor, é nesse espaço de tensão interacional entre os discursos sociais que a Aids tomava forma.

Não é possível afirmar categoricamente que não existiam drag queens no Brasil ainda nos anos 1970 e 1980. Entretanto, o que se pode perceber, ainda que não convencionalmente, é que esse caldo cultural preparava o terreno para o desembarque das drag queens, já se diferenciando em forma e em conteúdo das transformistas, referenciando produtos midiáticos estadunidenses. As drag queens tendiam ao caricaturismo, diferente de uma reprodução hiper-feminilizada, característica principal das artistas transformistas.

2.8 Os gloriosos anos 1990

Uma das páginas da edição do Jornal do Brasil, de 30 de julho de 1993, anunciava: “o ritmo ‘drag queen’. O disco ‘dance’ do alegre Ru Paul chega ao mercado nacional”. O texto de Carlos Heli de Almeida fala sobre a infância, a descoberta de si e o início da carreira de RuPaul como uma drag queen que também é cantora. Se detêm, obviamente, pelo sucesso de seu álbum recém-lançado, o *Supermodel of the World*. Sobre o tema, o jornalista escreve:

Ru Paul é capaz de participar de programas de televisão suspeitíssimos como o sensacionalista *Geraldo* – uma espécie de Clodovil com o espírito de Gil Gomes –, consumido com avidez pela comunidade chicana dos states. Mas também é um sujeito enturmado com gente espertíssima no cenário musical americano. (...). Coisa de artista cheio de intimidades com a vanguarda da música pop. (ALMEIDA, 1993).

O jornalista não revelava nenhum segredo nas linhas que ocupavam a página. A presença neste espaço indicia, entretanto, uma novidade – o termo anglofono (drag queen) em circulação no contexto brasileiro (NASCIMENTO, 2020). Mais do que isso, também remete a um momento em que as já intituladas drag queens ganhavam espaço em circuitos comerciais e cenas culturais, sobretudo das grandes metrópoles brasileiras e em todo o mundo.

Figura 3 - Matéria Jornal do Brasil sobre RuPaul



Fonte: Almeida (1993).

Já Joory (1995), descrevia o contexto da seguinte maneira, numa matéria para a Folha de São Paulo, na seção cotidiano:

O movimento gay, que alcançou seu auge no início dos anos 90, detonou o aparecimento das drag queens, homens que se vestem de mulher por pura diversão.

Enquanto nos anos 70 e 80, tiveram problemas em ser aceitas pelo mundo gay, em 91, a cultura drag chegava pela primeira vez às telas com o filme independente "Paris is Burning". Com o sucesso de "Priscilla, a Rainha do Deserto" e do Wigstock, o já tradicional festival da peruca que acontece anualmente em Nova York, as drags viraram fenômeno.

Nos EUA, drags como RuPaul e Lady Bunny são famosas; a primeira assinou contrato com a marca de cosméticos MAC e a outra é responsável pela organização do Wigstock há 11 anos.

Em São Paulo, as drags brasileiras se reuniram pela primeira vez numa festa chamada "Nossa Senhora do Make Up é Drag", no clube Sra. Kravitz, em 92.

A maioria trabalhava com moda, por isso a facilidade em se montar. De lá saíram as

Ambos os textos destacavam elementos importantes de um novo momento em que a cultura drag estava sendo atravessada por processos de visibilidade. Cinema, Tv, rádio e teatro começavam a ser povoadas pela presença de artistas drag, como, por exemplo, Nany People e Leo Aquila⁶³, que se alçavam ao status de repórteres em programas de entretenimento na televisão Brasileira.

O que circula como uma primeira festa drag aconteceu no Sra. Krawitz, a “Nossa Senhora do Make Up é drag”. A jornalista Eva Jorry (1995), para o Estado de São Paulo, indica que na primeira festa, ocorrida em 1992, havia uma transitoriedade de pessoas que trabalhavam no mundo da moda, o que facilitava a ‘montação’. É por volta deste período que um certo mercado de consumo homossexual se consolida na região sudeste do país e um circuito de casas noturnas, festivais de cinema, livrarias, canais de Tv a cabo, lojas e agências de turismo se estruturam como circuitos comerciais voltados para esses públicos (FRANÇA, 2007). Marcia Pantera, drag queen precursora no bate-cabelo, já era nacionalmente conhecida à época.

Do mesmo modo, a incipiente cultura clubber também era afetada deliberadamente por personas e produtos que circulavam midiaticamente, como os artistas como Renato Russo, Cazusa, Cassia Eler, revistas como G Magazine e Sui Generis, Ongs e festivais, como o Festival Mix Brasil da Diversidade Sexual (TREVISAN, 2018). De modo geral, os clubbers e ravers de classe média faziam parte do cenário urbano de grandes cidades, e a afirmação de orgulho gay era atravessada diretamente pela presença de drag queens, que se diferenciavam das transformistas de décadas anteriores (TREVISAN, 2018). O conceito de GLS, associado rapidamente a um estrato social “moderno”, interessado por arte, música e moda, circulava como um operador semântico que identificava uma certa personificação desses interesses na cena clubber (FRANÇA, 2007), e tinha, então, grande importância na circulação dos sentidos nesses espaços. Trevisan (2018, p. 351), nota que o conceito de GLS operava de uma maneira controversa. Segundo o autor, ele permitia uma diversidade de práticas culturais, mas sem a exasperação de bandeiras identitárias “convenientemente, a meio pau”.

2.9 Vera Verão

Estreava nas telas do SBT, a partir de 21 de junho de 1993, o programa ‘Elke’. Com menos de três meses do aviso de Silvio Santos, o programa chegava a programação às pressas. Numa das

⁶³ Ambas se identificam, atualmente, como mulheres trans. Sua presença em programas de televisão, à época, era a partir de uma leitura enquanto artistas drags.

tardes semanais que o programa ocupava, Elke recebe Jorge Lafond, ator que interpretava Vera Verão, persona que havia ganhado fama a poucos meses na mídia, além de Carlos Alberto de Nóbrega, diretor do ‘A praça é nossa’, programa de humor onde Vera Verão era uma das estrelas (FELITTI, 2021).

Elke: conte-me, e a Vera Verão?

Lafond: A Vera... quem pode falar melhor que eu é o próprio Carlos Alberto, que é o criador. E é uma coisa fascinante que tá super legal, graças a deus.

Elke: Você criou?

Alberto: Ele tava fazendo os trapalhões, né, tínhamos trabalhados juntos. E, de repente, no dia do meu aniversário, o Luciano me deu de presente a contratação do Lafond, que eu queria muito. Ele veio fazer a fofqueira, e ele fez um personagem muito engraçado e tal. Então eu pensei em fazer a Vera Verão, o nome é dele, mas eu pensei em fazer aquele travesti da praça, que briga com todo mundo, bate em mulher e puxa a gilette. E deu certo. A gente grava o programa, com público, mas é gravado. É um delírio quando ele entra. E nos shows, que o Marcelo faz com ele, sem querer desmerecer ele, quando ele entra aquilo vem abaixo. (ELKE, 1993, 4min20s)⁶⁴.

A fala de Alberto de Nóbrega sinaliza o sucesso de Vera Verão nos anos 1990. O público reconhecia a fantasia que essa persona materializava. Porém, ela também indica que Vera Verão ocupava um lugar já claramente marcado: da travesti preta, violenta, escandalosa e sexualizada. Os quadros de humor desse programa, e de uma maneira geral da grade de humor da televisão brasileira aberta e fechada nesse período, acionavam estereótipos já profundamente arraigados no imaginário social.

Num dos episódios de ‘A praça é nossa’, aconteceu o encontro icônico de Vera Verão e Nany People, célebre já nos anos 1990. O diálogo que compõe a cena entre as duas varia de uma briga histérica pela atenção de Carlos Alberto de Nóbrega, cheia de trocadilhos, até um reconhecimento, que se dá nas entrelinhas de pontos em comum entre ambas. O encontro se dá sem que se passem sequer dez segundos de cena sem risos da plateia. Por fim, Nany responde a interpelação de Carlos Alberto de Nóbrega da seguinte forma:

Carlos: Vocês duas ficaram discutindo até agora... se pegaram a tapa aqui. Só porque agora ele quer comer, as duas vão sair de bonitinha?

Nany: Mas Carlos Alberto, você tem que acompanhar os novos tempos. Uma quase mulher é assim, querido.

Vera Verão: A gente não pode ficar com fome, né papai. (O ENCONTRO, 2020, 3min).

O quadro de humor pouco preocupado estava em elaborar diferenças entre identidade de gênero, orientação sexual ou performance artística. As ‘quase mulheres’ estavam a serviço do humor, e para isso ocupavam esse espaço caricato, risível, marcado por um lugar social periférico de

⁶⁴ Na biografia de Felitti (2021), cita-se um diálogo emblemático na mesma entrevista, entre Elke e Lafond, sobre o racismo e a homofobia. Vale a consulta (p. 153).

pertencimento desses corpos estranhos. Os novos tempos, anunciados por Nany, talvez nesse momento tivessem mais a ver com visibilidade midiática, sobretudo em relação à uma audiência de sujeitos LGBTQIA+ que até pouco tempo nada tinha com o que se identificar com aquilo que viam nos meios massivos.

Já o “De Frente com Gabi”, no dia 04 de julho de 1999, iniciou com a seguinte apresentação:

O meu entrevistado é do barulho e muito espaçoso, tô dizendo isso no melhor sentido, claro. Aos 46 anos, com 1,93 de altura, é um bailarino-ator, que assume ser homossexual e se orgulha de ter vencido na vida. De origem pobre, nasceu na Vila da Penha, no subúrbio do rio, e começou trabalhar muito cedo, numa oficina mecânica. Mas, de acordo com ele mesmo, gostava é de ficar de olho nas pernocas de seus companheiros. Estudou para ser bailarino, entrou para o grupo de dança do Fantástico, fez sucesso na novela Sassaricando, viaja muito com suas peças de teatro e hoje diverte o telespectador com sua personagem Vera Verão, da Praça é Nossa. Ah, e recentemente virou empresário de grupo de pagode. Hoje quem tá de frente comigo é o Jorge Laffond. (DE FRENTE, 1999)

O programa comandado por Marília Gabriela era famoso pelo seu formato: sentado de frente com a apresentadora, o convidado precisava responder perguntas sobre a vida, carreira e família. Via de regra, era comum que o entrevistado acabasse confidenciando para Marília e para os telespectadores coisas sobre sua intimidade.

O programa em que Jorge Lafond foi entrevistado durou um pouco mais de 50 minutos. Nesse meio tempo, Lafond fala sobre sua biografia, a relação com sua mãe e outros pontos que em maior ou menor grau já apareceram em outras entrevistas que o ator tinha dado. Especificamente sobre Vera Verão, personagem que à época já vinha fazendo sucesso há quase sete anos nas telas do SBT, o intérprete diz que ela não é uma personagem, mas algo como uma entidade, que herdou de certa forma de sua mãe. Uma mulher que está com ele desde sua infância.

A fala de Lafond é interessante porque revela camadas daquela persona, denominada por muitos como drag queen, apesar de ele ser apresentado e se identificar como um ator, e Vera Verão, como uma personagem. Para entender um pouco sobre essa complexidade, é preciso se deter sobre algo que Nascimento (2020) aponta: o termo ‘drag’, na bibliografia inglesa, aparece de formas variadas, como “to be drag” (ser drag), “to be in drag” (estar em drag), “to do drag” (fazer drag), “to wear drag” (vestir drag), “to use drag” (usar drag). Montação, segundo o mesmo autor, talvez seja o termo em português que mais se aproxime do que caracterize a drag queen – o jogo de ocultação e exibição, a elaboração de um corpo pela roupa, maquiagem e acessórios –. Nesse sentido, é possível lançar a indagação: Lafond seria uma drag queen ou um ator que estaria em drag quando gravava A Praça é Nossa?

No Brasil, nos anos 1960, 1970 e 1980 eram os atores-transformistas que faziam sucesso nos teatros de revista e nas casas noturnas. Quando o termo anglófono ‘drag queen’ entra em circulação no país com força nos anos 1990, uma fala social sobre essa prática artística associava a arte drag à

estética Camp, Club Kid, a performance caricata e na maioria das vezes aos excessos que excediam uma ‘imitação’ de feminilidade. Um dos motivos para Jorge Lafond ser apresentado como ator (e não drag queen) tanto na entrevista com Elke quanto com Gabi talvez seja essa diferença estética. Outro motivo, possivelmente, seja porque Vera Verão era mais um personagem do que uma persona. Personagem, nesse sentido, cabível de ser interpretado por outro ator; diferente de uma persona drag, que só existe a partir da existência de um sujeito. Lafond, assim, era um ator que ‘estava em drag’ quando interpretava a personagem Vera Verão.

O réveillon de 1994 teve um encontro inesperado ocupando as páginas dos principais jornais Brasileiros. Isabelita dos Patins, drag queen carioca que vivia os últimos dias de 1993 de uma maneira conturbada, pela perda de um emprego, término de relacionamento e perda de seus bens, foi trabalhar numa boate, recepcionando as pessoas que ali chegavam para passar a noite de réveillon. Nessa noite, Isabelita conta⁶⁵ que foi desafiada por um grupo de amigos a ir montada e sobre seus patins até o Copacabana Palace, cerca de uma quadra de distância e em pleno movimento da Avenida Atlântica. Em troca, receberia R\$300,00 reais dos amigos. Isabelita aceitou o desafio e no caminho encontrou algumas pessoas que elogiaram seu trabalho. Encontrou também um senhor parado, que a olhava e admirava seus giros e saltos. Um fotógrafo, presente, sugeriu que Isabelita desse um beijo nesse senhor. Os admiradores gostaram da ideia e também queriam ver a cena. Isabelita deu o beijo, registrado por uma quantidade de fotógrafos que nem sabia que estavam ao seu redor. O senhor que protagonizou a cena junto de Isabelita era Fernando Henrique Cardoso, então ministro da fazenda e futuro presidente do Brasil, nas eleições do mesmo ano.

⁶⁵ “Isabelita dos Patis diz que ganhou na loteria após beijo em Fernando Henrique Cardoso @ Pheeno TV”. Canal Pheeno Tv no YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Mo5ea4YN1a0>>. Acesso em 28 de abr. de 2022.

Figura 4 - Isabelita dos patins e Fernando Henrique Cardoso



Fonte: Pereira (2017).

A imagem capturada pelos fotógrafos ocupou as páginas dos principais jornais Brasileiros. Para Jorge Iglesias, que é quem está por trás de Isabelita, essa foi a sua loteria (DRAG QUEEN, 1994). Na matéria veiculada na Manchete, no dia 22 de janeiro de 1994, é curioso o modo como esse acontecimento é construído num especial que se debruça sobre a vida de várias artistas drag queens. Além da vida de Jorge Iglesias, seus 16 personagens e o beijo em Fernando Henrique Cardoso, o especial de mais de três páginas é acompanhado pela descrição e depoimentos de Rose Bombom, Carla Fayall, Mamie dos Brilhos, Erick Barreto (famosa pelas performances como Carmen Miranda), Nadia Coquete, entre outras. O que atravessa várias das falas das drag queens, talvez pode ser resumido no depoimento de Rose Bombom:

“na verdade, eu sou ator. O espaço para se desenvolver uma carreira nesse campo é muito pequeno e difícil. Assim, eu encontrei um caminho nessa área muito marcado pelo preconceito, mas extremamente divertida. Rose Bombom é uma válvula de escape. Engraçado que agora, após me projetar como mulher, estou encontrando o que sempre quis, ser ator” (EXISTE (...), 1994, p. 78).

Figura 5 - Matéria na Manchete



Fonte: Existe (...) (1994, p. 78).

Essa fala marca um jogo entre o ser e o estar drag. Entre o fingir ser outro e se encontrar. Entre a possibilidade de trabalho, e o envolvimento pessoal. O encontro de uma válvula de escape e a carreira dos sonhos. Bragança (2019) aponta a existência de um conceito largo de drag, que é o que aparenta atravessar tanto as falas sobre Vera Verão, Isabelita dos Patins e o próprio depoimento de Rose Bombom. Jorge Lafond se apresenta – e é apresentado – como um ator. Rose Bombom diz que apesar de não ser ator, atua. Já Isabelita se vê como uma artista, uma figura da noite (DRAG QUEEN, 1994).

No dia em que Silvety Montila, ator-transformista famoso no Brasil desde os anos 1990, foi entrevistada no programa The Noite, em 2016, por Danilo Gentili, uma das primeiras perguntas feitas pelo apresentador foi: você se autodenomina drag queen ou transformista? Silvety, responde:

Então, vamos explicar, porque hoje em dia todo mundo fala que é uma coisa só: drag queen. A transformista, a transexual, a travesti, tem as suas diferenças. Transformista, é assim, eu sou um ator-transformista. Que de dia não é nada disso. Espero não ter nada de rapaz, eu

sou... entendeu. Mas uma drag queen pode ser transformista. Qual a diferença? A diferença é que a drag queen, no meu modo de ver, é aquela com perucas enormes, maquiagem mais forte, roupas mais espalhafatosas. O estilo... Priscila Rainha do Deserto. Mas tem vários estilos. A drag queen atriz, a que faz show, a que faz hostess, a que é modelo. (...) mas uma transformista pode ser uma drag queen. A diferença está na transexual e na travesti. A diferença é que ela é aquela mulher 24 horas, e nós não somos. (ENTREVISTA..., 2016, 4min50s).

A resposta de Silvetty indica um caminho estético como diferenciação entre o ator-transformista e as drag queens. Assinala, também, que as barreiras entre um e outro são porosas. Mas mais importante, segundo Silvetty, é a percepção de diferença entre a performance artística da drag queen/ator transformista e a identidade de gênero de mulheres transexuais e travestis. A pergunta de Danilo, por outro lado, aponta que do ponto de vista da mídia ainda há uma confusão quando se trata da abordagem e do que caracteriza essa performance artística. Além disso, comentários feitos por Danilo durante a entrevista compõem um conjunto de operações discursivas que não só marcam o desconhecimento, mas principalmente uma manutenção de estigmas que se perpetuam em discursos sociais.

2.10 RuPaul's Drag Race

Shannel, 29 anos, foi a primeira a entrar nos estúdios em Las Vegas, Nevada (EUA), onde ela e mais oito drag queens competiriam pelo título de America's Next Drag Superstar, além do prêmio em dinheiro no valor de U\$ 20.000,00. Ela é seguida por Nina Flowers, Rebecca Glasscock, Ongina, Victoria Porkchop Parker, Akashia, Tammie Brown, Jade e Bebe Zahara Benet. O espaço onde elas adentram é relativamente pequeno, com paredes azuis, verdes e amarelas, e tem alguns espelhos espalhados pelo set de gravação. A sinopse do episódio de estreia é simples: as nove participantes encaram dois desafios, um “mini” e um “maxi”. No mini, são fotografadas enquanto dois modelos lavam um carro. No maxi, precisam reinventar seu visual com roupas baratas e artefatos de lojas de U\$ 1,99.

Nina Flowers é a primeira a apresentar a roupa que produziu a partir do “maxi” desafio. Ela desfila na passarela no palco principal, usando uma espécie de blazer vermelho, acompanhado por uma calça pantacourt xadrez também vermelha, com comprimento até o joelho, enquanto é analisada por RuPaul e um painel de juízes. Alguns adereços complementam a roupa. A peruca é loira e o penteado é alto, quase que sem uma forma definível. Assim como ela, todas as outras drag queens desfilam, apresentando o que propõem ao desafio. Nina Flowers é a vencedora. As duas competidoras que não se saíram bem, Victória P. Parker e Akashia, dublam pela sua continuidade no programa a música ‘Supermodel’, da própria RuPaul. Um produtor do programa revelou em entrevista que a ideia de ter uma dublagem pela continuidade no programa foi inspirada em outro reality show, o *¡viva*

Hollywood!. Nesse outro reality, que buscava a próxima grande estrela de telenovela dos EUA, as participantes, para defender sua permanência no programa, precisavam interpretar uma cena de morte (GONZAGA, 2017). Era o ápice do show e essa didática foi a base para RuPaul's Drag Race. Conta Tom Campbell, produtor: “Conversando com Ru, dissemos que precisava de um final como ‘Viva Hollywood! E o que drag queens fazem? Performam sincronizados as músicas com os lábios’”. No primeiro episódio da primeira temporada, Victoria Porkchop Parker perde a dublagem e entra para a história como a primeiríssima eliminada de RuPaul's Drag Race, enquanto Akashia é salva da eliminação.

A temporada é nitidamente experimental e de baixo orçamento. As imagens possuem um filtro que dá uma sensação de amadorismo. Os 44 minutos de duração do primeiro episódio, exibido em 2 de fevereiro de 2009, marcaram o início de uma das diversas temporadas do programa que seguiriam, estabelecendo um espaço de visibilidade midiática que transformaria a cultura drag. Nos anos seguintes, RuPaul e o programa conquistariam inúmeros prêmios da categoria televisiva. Lang *et al.* (2015) definem esse fenômeno como uma "virada iconográfica".

Uma centena episódios depois, ia ao ar o primeiro episódio da oitava temporada, em 7 de março de 2016, com quase um milhão de telespectadores sintonizados à exibição do canal LogoTV⁶⁶. O workroom, espaço onde acontece a maioria das gravações (alternado com o palco principal), é totalmente diferente da primeira temporada. Nesse momento o programa já está consolidado, em termos de audiência, premiações, investimentos e interesse social pela marca RuPaul. As imagens já não têm mais o filtro da primeira temporada. Há um ar de reality show de sucesso que corresponde o nível de profissionalismo das competidoras.

Apesar do programa ser do tipo reality show, ele é gravado e há pouca participação do público na decisão da vencedora. Na verdade, desde o início RuPaul diz que é ela quem decide quem será a vencedora, a partir dos desafios e do próprio desenrolar do programa. Ainda assim, existem convites de Ru durante toda a temporada para o público ‘participar’, seja compartilhando *hashtags* nas redes sociais, seja votando na candidata favorita à premiação (quando próximo da final do programa, à título de torcida para sua favorita). As construções discursivas do reality de certa maneira geram efeitos de sentido que procuram invocar uma identificação, porque fazem recortes de uma suposta cotidianidade – o que acontece por trás das cortinas, os desafios, a superação e o aprendizado com a prática –.

Participantes do programa normalmente ganham seguidores nas redes, pela visibilidade midiática que o reality possibilita. Essa talvez seja a principal mudança que foi impactando as

⁶⁶ Dados disponíveis em: < <https://www.nexttv.com/news/season-8-premiere-rupaul-s-drag-race-draws-nearly-1m-viewers-154635>>. Acesso em: 14 fev 2025.

participantes do programa ao longo dos anos. Muitas das drag queens que entraram no hall de mais famosas no mundo já passaram pelo reality, ficando conhecidas como RuGirls e chegando ao status de celebridade. O programa funciona como uma plataforma de visibilidade para essas artistas. Outra particularidade que vale citar é a complexidade dos processos interacionais entre esse programa e os coletivos de fãs, sobretudo porque não são apenas observadores à distância, mas estão envolvidos nos seus protocolos.

A figura da própria RuPaul e de seu papel como apresentadora, jurada e drag queen com uma carreira midiática consolidada, é também um elemento dinamizador no modo como o programa funciona. É muito claro como Ru é lida como uma das principais referências midiáticas da arte drag. Também, o formato do programa já foi exportado para diversos países com o nome de Ru, mesmo ela não sendo a apresentadora da grande maioria dessas outras franquias. As lógicas da indústria cultural operam de modo a reproduzir esse produto, com basicamente o mesmo formato em outros contextos.

A repercussão midiática do programa estimula o aparecimento de uma série de sistemas de circulação por onde esse objeto circula. Na ambiência da midiaticização (GOMES, 2017), operações de comunicação tratam de colocar os sentidos que emergem desse produto em movimento: de instâncias midiáticas, eles também se inserem em espaços de práticas sociais diversas. Os efeitos desse produto dinamizado são complexos, sobretudo pelo atravessamento de imaginários sociais pelo imaginário midiático (ROSA, 2019).

O programa também se torna epicentro de uma indústria que se levanta ao seu redor, marcado pelas lógicas da indústria do entretenimento (PEREIRA, 2017; BRAGANÇA, 2017). Além dos *spin-offs* do show, com celebridades, ex-competidoras, especiais de Natal etc., desde 2017 existe a feira RuPaul's Drag Con, onde fãs do programa podem assistir a palestras, visitar estandes e adquirir produtos licenciados da marca RuPaul's Drag Race (LEITE, 2017). Na cidade de Las Vegas, o programa também tem uma casa de show fixa, onde ex-participantes do reality se apresentam. Turnês mundiais com competidoras do programa ocorrem anualmente.

Com mais de dez anos no ar, o reality começa a se deparar com debates que ele mesmo provoca. Nas primeiras temporadas, eram comuns uso de expressões transfóbicas por RuPaul, como o *SheMale* e *Tranny*. À imprensa, Ru já se mostrou hesitante em relação a participação de pessoas trans, como na entrevista ao The Guardian, em 2018, quando afirmava que a arte drag perderia seu senso de ironia, por não serem homens fazendo-a. Quando a repórter interpela sobre a participação de uma mulher trans numa temporada que já tinha ido ao ar, a justificativa do apresentador tinha relação com a não-transição da participante, Peppermint (AITKENHEAD, 2018).

No entanto, a participação de pessoas trans e não binárias no show foi acontecendo e ganhando destaque. Uma fala social crítica dos fãs do programa talvez tenha sido a responsável por esse movimento de visibilidade e de debate sobre o que é e quem pode fazer drag. De um modo mais amplo, esse debate se detém sobre a questão da representatividade, da transgressão própria da prática artística, mas também de uma identidade dos movimentos sociais LGBTQIA+.

O curioso é que ao longo de uma década nas telas e nas plataformas de streaming o programa despertou um interesse social sobre essa prática artística e isso também se expressa no aparecimento de programas semelhantes como o ‘Dragula’, ‘Lá Más Draga’, ‘We’re Here’, ‘Queen Of The Universe’, entre outros. No Brasil, ‘Glitter, em busca de um sonho’ e ‘Academia de Drags’ talvez tenham sido as versões brasileiras de RuPaul’s Drag Race mais conhecidas dentre os fãs brasileiros durante um bom tempo. Mais recentemente, surgem ‘Nasce uma Rainha’, ‘Queen Stars’, ‘Drag me as a Queen’, entre outros, já com ares de grandes produções.

Na academia, já existe um arsenal de pesquisas que procuram documentar o impacto que esse programa produz na cultura drag. Inclusive, alguns pesquisadores chegam a cunhar o termo ‘Drag Race studies’ (SCHOTTMILLER, 2017), sinalizando justamente a diversidade e amplitude de efeitos que esse produto midiático possui em circulação. Localizar o objeto desta tese inserido em tais processos, significa considerar que o contexto midiático inaugurado pelo programa é também constituinte do objeto de pesquisa, principalmente porque esses processos de circulação atravessam a percepção das próprias artistas drag sob suas práticas (incluindo Rita Von Hunty), bem como dos coletivos de fãs sobre as práticas das artistas.

2.11 Rita é referência?

Ainda que esta seção da tese seja destinada a abordar práticas que antecedem o contexto atual, e principalmente evidenciar artistas que vieram antes de Rita Von Hunty, é importante também registrar, em alguma medida, as diversas “irmãs” que Rita possui hoje. Penso que o que Rita faz, ainda que seja muito particular e de certa forma tenha aberto um espaço para que outras possam fazer algo semelhante, também se soma a um conjunto de outras vozes, nem sempre de artistas drag, mas que estão preocupadas e mobilizam práticas em algum grau análogas; de promoção de uma educação e ativismo político. Vale ressaltar que como nos trechos anteriores, não procuro fazer um amplo mapeamento. São observações com o objetivo de tentativamente desenhar a complexidade da cena artística no Brasil, e de inscrever estas práticas no âmbito do discurso acadêmico, algo renegado durante muito tempo a estas expressões sociais.

O primeiro nome que me vem a mente e que vem ganhando visibilidade nas redes é a Senhorita Bira. Bira é a pessoa articuladora do canal O Algoritmo da Imagem⁶⁷, no Youtube, e faz análises semióticas e sociológicas sobre diversos casos. Em entrevista, Bira diz que não é um personagem, não tem como pano de fundo uma história fictícia. Bira não é drag queen, é um homem, cisgênero, que usa maquiagem⁶⁸. Contudo, pode ser visto como uma persona – algo que, se perspectivamente observado a partir dos estudos de performance, todos produzimos em diversas esferas da vida –.

Bira tem mais de 250 mil inscritos em seu canal no YouTube e diz ter se inspirado em Rita Von Hunty⁶⁹. Seguidores que acompanham os seus vídeos apontam, principalmente, diferenças entre ambas. Para muitos, Bira tem uma linguagem mais acessível e tem um humor mais ácido que o de Rita. Grosso modo, Bira tem um trabalho de divulgação científica que se assemelha ao que Rita faz, porque utiliza autores da academia para produzir análises e popularizar modos de observação a partir de conceitos.

Dimitra Vulcana é uma drag queen interpretada por Danilo Lima Carreiro. Danilo é doutor em ciências da saúde e articulador do canal no YouTube Doutora Drag⁷⁰. Nos vídeos, Dimitra fala sobre diversos temas, orientada pela ideia de “contribuir com a formação marxista e também de gênero e sexualidade de forma acessível para o público”⁷¹. Somados seus perfis no Instagram⁷², X⁷³ e canal no YouTube, Dimitra possui mais de 150 mil seguidores. Antes de Dimitra, Danilo tinha um podcast, o HQ, mais tarde intitulado como Hora Queer. Dimitra, que inicialmente era uma brincadeira, ganha mais atenção quando o contexto político do Brasil se agrava em 2018. Danilo, respondendo sobre quem é, fala sobre esse início:

Eu participava de um podcast coletivo e a gente, por brincadeira, performava. Cada um tinha um nome drag. E aí nasce a Dimitra, em 2017. Percebi um potencial nela. No Carnaval, eu saí para brincar com a Dimitra e não parei mais. Penso na Dimitra como ferramenta. Vi esse potencial, mas ainda não explorava. Ia em alguns eventos, fazia uns ensaios. Em 2018, decidi montar o canal. **O contexto da política brasileira me levou a lançar o canal**, entre o primeiro e o segundo turno, abordando coisas do doutorado, que eu estava finalizando. (VULCANA, 2021, Online, grifos nossos).

⁶⁷ Canal disponível no link a seguir: <<https://www.youtube.com/@oalgoritmodaimagem>>. Acesso em 14 de mai 2024.

⁶⁸ “Algumas pessoas têm dúvida de como me tratar...”. Disponível em: <<https://twitter.com/senhoritabira/status/1628877661211598850>>. Acesso em 14 de mai 2024.

⁶⁹ “Entrevista – um papo com senhorita Bira (...)”. Disponível em: <<https://coloursdj.com/um-papo-com-senhorita-bira/>>. Acesso em 14 de mai de 2024.

⁷⁰ Canal disponível no link a seguir: <<https://www.youtube.com/@DoutoraDrag>>. Acesso em 14 de mai de 2024

⁷¹ Descrição disponível na aba Sobre do próprio canal.

⁷² Perfil no Instagram disponível em: <<https://www.instagram.com/dimitravulcana/>>. Acesso em 14 de mai de 2024.

⁷³ Perfil no X disponível em:

<https://twitter.com/DimitraVulcana?ref_src=twsrc%5Egoogle%7Ctwcamp%5Eserp%7Ctwgr%5Eauthor>. Acesso em 14 de mai de 2024

Interessante notar como Dimitra nasce como uma resposta ao contexto político e social. A persona drag, aqui, funciona como um dispositivo de ampliação da circulação de informações. O corpo, nesse sentido, é intensamente atravessado, porque é nele que a drag se constitui.

Ruth Venceremos é a primeira Drag Queen a chegar ao posto de suplente de um cargo público, com mais de 31 mil votos no pleito eleitoral de 2022. Apesar de não se eleger, as importantes articulações políticas que Ruth mobilizou na região do Distrito Federal resultaram em outro posto. Ruth foi convidada pelo governo federal a ocupar o cargo de assessora de diversidade na Secretária Especial de Comunicação Social (SECOM). Ser a primeira drag queen a ocupar o cargo chama a atenção do jornalismo. Em suas redes, publicou: “Ao assumir a Assessoria de Diversidade e Participação Social, aprofundo e renovo meu compromisso com a justiça social, a promoção da diversidade, da garantia dos direitos humanos e da democracia popular com efetiva e diversa participação social”⁷⁴.

Bira, Dimitra e Ruth são apenas três exemplos dentre muitos outros que poderiam ser citados ao longo da tese. Em comum, há um trabalho de enfrentamento político que se potencializa a partir de processos comunicacionais. As irmãs de Rita, assim como a própria Rita, só existem porque há esse contexto como pano de fundo; ao mesmo tempo que esse mesmo contexto passa a ser tensionado pelo o que essas diversas artistas fazem.

3. PRÁTICAS NA CULTURA DRAG

Nesta seção do trabalho descrevo algumas práticas da cultura drag. Não há a intenção de esgotamento – descrição de todas as práticas possíveis dessa cultura –, ao contrário, o que se busca é apresentar algumas das práticas talvez mais, na falta de um termo melhor, “representativas”, e que integrem lógicas e processos culturais mais estabilizados. Tenho como base algumas proposições de Morin (1997), para quem a ideia de cultura é constituída por um corpo complexo de normas, símbolos, mitos e imagens. Desse modo, a cultura “fornece pontos de apoio imaginários à vida prática e pontos de apoio práticos à vida imaginária” (p. 15). Sob essa orientação, considero que o que chamo de práticas integra um território simbólico, mas também orienta a vida cotidiana.

Destaco que os materiais aqui trazidos não são materiais de análise para a tese, servem, contudo, como balizamento para a descrição e elaboração do que venho nomeando enquanto uma cultura drag materializada em práticas. O que trago neste subcapítulo é resultado de observações de outras pesquisas, principalmente com caráter etnográfico, materiais midiáticos em circulação e buscas

⁷⁴ Publicação disponível no link a seguir: <https://www.instagram.com/p/CnHyhiTommT/?img_index=1>. Acesso em 13 de out 2023.

colaterais. Falo, a seguir, sobre montagem, dublagem, dinâmicas de sociabilidade, atuação como hostess em festas e eventos e posicionamento político.

3.1.1 Montação

Em um apartamento alugado no centro da cidade, um homem sentado em frente ao espelho, no calor quase insuportável do verão Brasileiro, passa camadas e mais camadas de maquiagem⁷⁵. Kim Khadja divide o espaço com Vogue Star, Vitória e a pesquisadora Anna Paula Vencato⁷⁶. O ano é 2001 e durante os cinco dias de carnaval a cidade fica lotada de turistas estrangeiros e de outras cidades e estados brasileiros. Nos primeiros anos do século XXI, Florianópolis era conhecida como *o paraíso gay*.

Esse já era o segundo dia do carnaval. No primeiro dia, ficamos sabendo, através do relato de Vencato (2002), que Vogue Star, uma das⁷⁷ drags mais conhecidas do estado na época, demorou de duas a três horas para se montar – tempo que poderia se estender até mais –. Na produção, a artista é detalhista: tem uma mala destinada apenas a montaria (perucas, botas, cintos, chapéus, pulseiras, cremes, entre vários outros produtos), outra utilizada como frasqueira (com itens necessários à maquiagem e acessórios de embelezamento, como lentes de contato e cílios postiços), além da roupa do corpo. O desenho da maquiagem nos olhos é a parte mais demorada, ao menos para Vogue, região que se detém por ao menos uma hora. Neste dia, veste um top, calcinha e corselet de vinil brancos, botas e chapéu da mesma cor. Acessórios prateados completam a indumentária.

O apartamento que dava vista direta ao carnaval do Roma⁷⁸ servia como camarim para as drags em montagem. É nesse espaço privado onde se dava uma dimensão importante da experiência drag e, segundo Vencato (2002), talvez a mais representativa na construção de sua persona. A ritualidade do processo de se montar marca a passagem do sujeito para a persona drag, que vai se dando à medida que a montagem avança. São entre as paredes do camarim que “muda-se completamente o registro de quem se é ou, ao menos, acentuam-se traços de uma personagem cuja base já está presente no rapaz desmontado” (VENCATO, 2002, p. 39).

A cena reproduzida acima tem base na incursão etnográfica de Anna Paula Vencato, em sua dissertação de mestrado, defendida no contexto do departamento de antropologia da Universidade

⁷⁵ Este subitem foi baseado no cap. 2 da dissertação de Vencato (2002).

⁷⁶ Durante a ocasião da pesquisa, Vencato (2002) esclarece que Vitória referia-se a si mesma como trava (travesti). Porém, mais tarde, em entrevistas denominou-se como transexual.

⁷⁷ É comum referir-se às artistas a partir de pronomes femininos (as drag queens; as drags) pela elaboração estética ligada a signos de feminilidades (ou masculinidade, no caso de drag kings)

⁷⁸ “concentração de rua que ocorria na Avenida Hercílio Luz, entre as ruas Fernando Machado e Nunes Machado. Começou como um “Carnaval Gay”, por causa do estigma criado em torno do Roma Bar, que nunca foi um bar gay, mas um espaço liberal, onde a diversidade não esbarrava em preconceitos” (DAMIÃO, 2015, Online).

Federal de Santa Catarina, em 2002. Esse é tido como um dos trabalhos inaugurais no contexto brasileiro sobre a cultura drag. Vencato (2002) notou que se “se montar” é um tipo de prática que passa por determinados fazeres, e é no camarim, espaço privado e afastado aos olhos dos públicos, onde ocorrem as “transformações”.

“Se montar” não se resume à maquiagem ou a indumentária utilizada, através de roupas e acessórios, mas se enfatiza no produto estético e performativo que se tem ao final do processo. Vencato (2002) conta que observar o processo de montagem é uma experiência interessante. Vogue Star, uma das drags que acompanha, não sofre grandes transformações no humor; já Céia Pentelhuda, outra drag entrevistada, tem grandes transformações: gestos, tom de voz e vocabulário iam se modificando conforme se maquiava e o andamento da montagem se concluía. Nesse sentido, a autora informa que:

“Minhas observações de campo apontam para a maquiagem como o recurso que acaba potencializando a possibilidade de haver uma transformação em outro alguém, a construção de um outro eu (...); “parece que pintar o corpo ritualmente é uma prerrogativa de transformar-se de pessoa em persona. É o que algumas drags relatam ao afirmarem que é quando passam o batom ou terminam de fazer o olho que a drag “baixa”, ou seja, que se tornam efetivamente a personagem”. (VENCATO, 2002, p. 46).

Esse processo de transformação, aqui nomeado como montagem e que se dá de forma oculta no espaço do camarim, faz parte das lógicas dessa prática social. De modo geral, as artistas não preferem ser vistas durante o processo, o que pode ser compreendido, segundo Vencato (2002), como uma espécie de fragilidade simbólica, afinal há ali um corpo em transformação. Por esse ângulo, há uma fala de uma interlocutora da pesquisadora que parece bastante significativa. No terceiro dia de carnaval, Vogue se montava para mais um dia de festa. Quando Karina chega ao apartamento de uma amiga das artistas, Vogue a questiona se ela não vai se montar. Karina diz que “se eu tivesse corpo ainda...”. A resposta de Vogue, direta e emblemática, “Corpo se fabrica... **corpo se fabrica... eu, eu não fabriquei um agora?**” (VENCATO, 2002, p. 46, destaques nossos).

A montaria⁷⁹ não tem necessariamente o objetivo de aproximação ou imitação de um ideal de mulher⁸⁰. Há, pelo processo, apropriação de elementos simbólicos e estéticos de feminilidade (ou

⁷⁹ Utilizado aqui como sinônimo de montagem.

⁸⁰ Aqui formulado de maneira sintética, essa é uma questão que remete a debates complexos. Butler (2020) se opõe a argumentos de grupos e teóricas feministas radicais que consideram a prática drag como uma “apropriação” misógina, ou seja, que se baseia numa espécie de deboche do feminino. Para a autora, a prática drag tem um potencial crítico na medida que expõe o que é ontologicamente construído como um regime (heterossexista) de verdade sobre o “sexo”. Dessa forma, o que é “performatizado” pela drag são as citações de um gênero discursivo, elaborado no plano da linguagem, e que nunca será alcançado originalmente; o que leva a pensar que “que a heterossexualidade opera por meio da produção regulada de versões hiperbólicas de “homem” e “mulher” (BUTLER, 2020, p. 388). Partindo dessa lente teórica, quando escrevo que a montagem não busca necessariamente um ideal de feminilidade remeto às práticas que podem vir a subverter tais ideais, expondo o que Guacira Lopes Louro vai descrever como a “construtividade do gênero” (LOURO, 2018).

masculinidade, no caso das drag kings), mas cada drag desenvolve um estilo próprio e vai dando feição à sua persona. Além da maquiagem, as indumentárias, as roupas, a técnica de aquendar a neca⁸¹ e usar faixa nos seios⁸², são estratégias de produção desse corpo simbólico e biológico.

Vencato (2002) assinala que existem diferentes graus de “passagem” da pessoa para a persona drag. Contudo, o que é comum a todos é justamente a importância do ato de se montar, uma vez que é através dele que a “drag transforma-se em sua personagem” (JATENE, 1996 *apud* VENCATO, 2002, p. 38). Nesse sentido, entendo que a prática da montagem talvez seja uma das marcas mais evidentes da cultura drag, porque é a partir dela que basicamente a persona “ganha vida” pelo corpo fabricado.

A montagem passou a ser uma prática em circulação. Se Vencato (2002) identificava que era entre as paredes de um camarim onde se dava o registro de passagem entre pessoa e persona drag, à medida que ingressa em espaços de visibilidade midiática, como em reality shows, a prática drag se abre a lógicas da mídia. Nesse sentido, é curioso notar, por exemplo, como o reality show RuPaul’s Drag Race explora essa dimensão da montagem. Geralmente são nesses momentos de “fragilidade simbólica” em que as competidoras trocam relatos íntimos, contam traumas, falam sobre sua vida pessoal. O que era oculto pela espacialidade do camarim, no programa é exposto e explorado midiaticamente pelo ponto de vista da televisão. De uma certa maneira, há o acesso a pessoa por trás da persona drag⁸³. Esse parece ser um efeito de reconfiguração da prática a partir de processos de midiaticização.

3.2.2 Sociabilidades lgbtqiap+ e formação de famílias

As horas quentes do verão catarinense que Vogue, Kim, Vitória e Karina passam em frente ao espelho se montando ganham mais sentido quando o processo de montagem termina e as drags ganham as ruas. Mais do que a visibilidade e o trânsito pelos territórios, a prática drag é uma prática de produção de vínculos comunitários. Vencato (2002) descreve que a experiência drag é uma experiência marcadamente social, forjada por laços que se desenvolvem em camarins e no cotidiano da prática artística. Segundo a autora, “há quem diga que uma drag só é uma drag quando montada. Mas não é apenas isso o que define esses sujeitos. Uma drag, para existir, necessita de outras drags, de público, de pessoas que as contratem, de territórios a percorrer, de performances verbais e corporais” (VENCATO, 2002, p. 61).

⁸¹ Expressão utilizada para descrever a estratégia de esconder o pênis e realçar a feminilização do corpo.

⁸² No caso de mulheres cis ou trans, que fazem drag queen ou drag king, essa é uma técnica mais comum.

⁸³ Volto a falar sobre o programa durante as incursões analíticas.

Essa dimensão social é notada também por Gadelha (2009). A partir de suas incursões etnográficas junto a drag queens da cidade de Recife, em Pernambuco, o pesquisador descreve que não só os modos de “invenção” dos corpos durante a montagem são importantes, mas a socialização de conhecimentos, memórias e técnicas para esses processos também o são. Estar montada confere reconhecimento de que se está “em drag”. Contudo, relata o autor, na busca de reconhecimento social é comum o exercício de contato com drags mais experientes, para ter acesso a técnicas e modos de montagem que só as que “tem carreira” sabem. Nessa lógica, “quando há essa procura, ocorre, assim, um ritual de iniciação à montagem, sendo comum que a drag preceptora torne-se mãe da pessoa iniciada, se esta assim o quiser. Uma vez que esse parentesco social-afetivo foi estabelecido, a filha recebe o sobrenome drag da mãe de montagem” (GADELHA, 2009, p. 103).

O documentário *Paris is Burning* (LIVINSTON, 1990) registra muito sensivelmente o desenvolvimento de laços sociais desse tipo. O filme retrata, em termos gerais, a cena ballroom dos anos 1980, nascida e localizada na periferia de Nova York. Tais agrupamentos se constituíam em torno de famílias, onde as mães (mothers) acolhiam, orientavam e assumiam uma figura materna diante de jovens expulsos de casa por serem em sua grande maioria homossexuais ou mulheres trans. Esses agrupamentos familiares não eram necessariamente constituídos unicamente por drag queens, mas de alguma forma eram marcados pelas presenças dessas figuras. A existência dessas famílias, conhecidas como Houses, imortalizadas no documentário, remetem aos bailes drag do Harlem, dos anos 1920 e 1930 (BRAGANÇA, 2019), e indiciam a prática drag como uma prática que se endereça à coletividade, à formação de laços sociais, e que se dá pela interação social. Dessa forma, a posição social que a artista drag assume muito tem a ver com o território simbólico (DOS SANTOS, 2014) no qual transita e estabelece vínculos.

Vogue Star, uma das interlocutoras de Vencato (2002), foi quem ensinou a Martina Baby, drag iniciante, algumas das técnicas de maquiagem ideais para seu rosto. Martina confessa a Vencato (2002) que quando se montou pela primeira vez fez tudo instintivamente, por que já tinha algum contato com o mundo artístico e com técnicas de maquiagem. Contudo, entendeu somente na prática que a sua experiência artística não fornecia exatamente as mesmas habilidades para uma montagem. Foi nas trocas com Vogue Star que Martina Baby aprendeu como preparar a pele, se “pintar” de um jeito diferente e dominar as técnicas de montagem. As trocas de Martina e Vogue explicitam, segundo Vencato (2002), um *ethos* que destaca como a experiência drag não se constitui na individualidade. O relato de Martina Baby indicia a convivência, seja ela dentro ou fora do camarim, como uma característica central nas práticas drag.

Se no início dos anos 2000 Vogue Star e Martina Baby precisavam compartilhar o mesmo espaço para articular dinâmicas de interação e transmissão de saberes, no cenário da midiaticização

essas relações de sociabilidade se alteram em escala e configuração. Ao longo do trabalho já apontei como algumas artistas drag se inspiraram a começar as suas carreiras pelo que viam pela televisão, o que sinaliza um certo deslocamento do espaço físico territorial para o espaço midiático. A introdução ao fazer, nesse sentido, se dá pela referência midiática⁸⁴.

3.2.3 Dublagem

Uma festa em Porto Alegre é interrompida para que uma drag, vestida com roupas brancas, peruca com longos cabelos descoloridos e encaracolados, além de acessórios brancos, dublasse *Running Up That Hill (A Deal With God)*, canção interpretada pela cantora inglesa Kate Bush. Não há reclamações sobre as luzes que se acenderam nem sobre a música pop que parou de tocar na boate. Na verdade, toda a atenção se volta para Árte Missia, drag queen porto alegreense que se movimentava pela festa enquanto mexia os lábios acompanhando a letra da música⁸⁵.

Quando Anetra e Marcia Marcia Marcia não tem uma boa desenvoltura no desafio semanal proposto pelo reality show *RuPaul's Drag Race*⁸⁶ e precisam enfrentar um último desafio para que RuPaul decida que permaneça na competição, há um show à parte. É a dublagem da música “Boss Bitch”, de Doja Cat, que serve como baliza para a decisão de RuPaul, responsável pela decisão de quem continua ou deixa o reality show. Os ares de superprodução midiática diferem em escala das dublagens, como a de Árte Missia, vistas com frequência em bares e boates noturnas, espaços normalmente voltados às populações LGBTQIAP+. Poucos dias depois de ir ao ar pela televisão, quando foi compartilhado em plataformas de vídeo, o audiovisual da batalha de dublagem entre Anetra e Marcia bateu um milhão de visualizações.

Estes exemplos, narrados brevemente, são aqui acionados com o intuito de sinalizar a prática da dublagem como algo que integra as lógicas sociais da cultura drag. Senelick (2000) localiza as origens dessa prática no contexto estadunidense dos anos 1960, quando a prática drag ainda era considerada ilegal. Para além de cobranças extralegais realizadas por setores policiais sobre negócios voltados ao público gay da época, os sistemas de impostos e a dificuldade de venda de bebidas

⁸⁴ O que não significa que as dinâmicas de interação deixaram de existir e que toda drag nasça com referência à mídia.

⁸⁵ Descrição baseada em incursões do pesquisador.

⁸⁶ Nesse momento não adentro nas gramáticas do programa. Ainda que já tenha o apresentado, vale aqui reforçar *RuPaul's Drag Race* é um reality show estadunidense, de fama mundial, e que dentre os desafios há uma “batalha de dublagens”, que é a partir de onde a apresentadora, RuPaul, decide quem fica ou deixa o programa. Normalmente as duas competidoras que não se saíram bem nos desafios semanais enfrentam a berlinda. A ideia de uma “batalha de dublagens”, segundo entrevistas de produtores do show, se inspira em outros produtos midiáticos, como o *¡viva Hollywood!*, onde para defender sua permanência no programa os competidores interpretavam uma cena de morte. Essa didática foi base para *RuPaul's Drag Race*, que adotou a prática cultural de dublagem no produto midiático, com o objetivo de criar momentos de drama e de disputa. Nesse caso, a dublagem adquire um lugar central, pois é a partir dela que se decide quem ainda tem o direito de permanecer na competição. Fora do programa, o mais comum é que a dublagem seja feita por uma artista, como a descrição que fiz da performance de Árte Missia.

alcoólicas tornaram insustentável a apresentação ao vivo de músicas. Dessa forma, a música ao vivo foi substituída pela dublagem: mais amadora, porém uma alternativa mais barata e com potência de entretenimento tão eficaz quanto a presença de musicistas ao vivo.

No Brasil, a prática de dublagem já permeava a atuação cênica das então artistas transformistas nos anos 1970, segundo Trevisan (2018). O autor cita algumas companhias de teatro, como o grupo teatral Recifense Vivencial Diversiones, que dublava cantoras famosas “quase sempre acrescentando um delicioso elemento de escracho” (TREVISAN, 2018, p. 318). Vencato (2002) entende que a prática de dublagem por artistas drag pode ser compreendida como uma performance corporal, e que a maneira como ela se dá é decisiva na personalização de um show. É por esse motivo que, segundo a autora, *top drags*⁸⁷, *travas ou divas*⁸⁸ e *drags caricatas*⁸⁹, por exemplo, tem formas distintas de dublar.

Vencato (2002) descreve duas situações que ilustram como dublar não é apenas uma tentativa de manter os movimentos dos lábios no mesmo tempo da música. Céia, uma das interlocutoras da pesquisadora, é uma drag caricata. No dia de seu 34^o aniversário fez três shows numa casa de espetáculos de revista, em Balneário Camboriú, Santa Catarina. Nas três apresentações, Céia arrancou gargalhadas da plateia. Um de seus shows mais famosos, no qual dubla a música “I will always love you”, Céia finge mancar e quase arrasta as pernas, enquanto faz caretas. Essa performance de Céia, testemunhada pela pesquisadora, difere muito da de Michaella, uma *top drag*, que se apresentou na “Noite das Loucas”, evento em que quatro drag queens fizeram shows juntas, além de apresentações individuais, na mesma cidade. A de Michaella, foi marcada pelo estilo de música eletrônica, com vocais femininos que evocam uma construção dramática e variações de entonação. Michaella se move pelo palco, gira e “bate cabeça”, fazendo alusão a frequentadores de shows punk ou heavy metal (VENCATO, 2002). As diferenças entre as dublagens de Céia e de Michaella evidenciam especificidades e escolhas das artistas na sua desenvoltura performática no palco. Tais características apontam como a dublagem é uma prática que integra as lógicas da cultura drag, mas se dá de modos muito distintos, variando conforme a própria artista.

Geralmente as dublagens têm elementos coreografados, ensaiados e preparados com antecedência. Porém, há também elementos de improvisação. Drags caricatas, como Céia, estimulam a participação do público, fazem perguntas, ironizam, e fazem comentários que fazem sentido a partir da troca com a plateia. A performance de Árte Missia, que abre esta seção, se dá no meio do público.

⁸⁷ “têm postura bastante feminina, interagem com a moda, têm a obrigação de estar bonitas e sexy, devem se parecer um pouco com mulheres” (VENCATO, 2002, p. 67).

⁸⁸ Drags que buscam uma dublagem considerada perfeita (VENCATO, 2002).

⁸⁹ Artistas que, em sua persona e em suas apresentações, têm elementos de humor mais evidentes e procuram ser cômicas (VENCATO, 2002).

Ela olha em alguns dos olhos de tantos possíveis que as olham de volta. Em alguma medida há uma improvisação ali, dada pela interação com a plateia que a fita sem cessar.

Os shows de dublagem, em sua grande maioria, envolvem também habilidades de dança. Normalmente Top Drags, como Michaela, produzem performances que vão intercalar entre momentos que vão focar mais nos movimentos de dança e outros que vão se ater à dublagem propriamente dita da letra da música. A dublagem de Anetra e Marcia Maria Marcia é significativa: ambas têm experiência com dança e, nesse sentido, produzem uma apresentação rica em elementos. Produzida midiaticamente, nesse caso a performance da dublagem adquire graus de espetacularização que dificilmente teria uma apresentação em um bar ou boate.

Em outros países, da América do Norte e da Europa, principalmente, é comum que drags recebam gorjetas das mãos dos observadores enquanto dublam, diferente do Brasil, onde essa não é uma dinâmica comum. Talvez esse seja um indício de especificidade da prática no contexto brasileiro.

Pode-se pensar que processos de midiaticização têm afetado essa prática na medida que produções de dublagens altamente espetacularizadas ganham aderência em circulação e se firmam como referência sobre esse fazer. Quer dizer, em grande parte a partir produtos midiáticos, como o reality RuPaul's Drag Race e outros semelhantes, os públicos passam a ter acesso a essa prática pelo ponto de vista da mídia, o que encaminha a tensões do fazer cotidiano afetado por protocolos midiáticos – *aquilo que se vê pela televisão é esperado em shows ao vivo* –. Mas também tem outra camada: as artistas, em seus espetáculos, já esperam ser filmadas e preparam performances que de alguma forma ganhem aderência nas redes. Chamo isso de performance midiaticizada, porque há um efeito minimamente calculado, tentativamente previsto (ou, como diz José Luiz Braga, uma escuta prevista), para essa performance quando entrar em circulação. Exploro essa discussão com mais ênfase a partir dos materiais empíricos.

3.2.4 Hostess (anfitriãs)

Bem-vindos à nossa celebração anual. Meu nome é Lady Bunny e é meu prazer apresentar a vocês o Wigstock, durante todo o dia. Nos realmente temos que deixar nossos cabelos para baixo, tirar tudo. Vocês chutaram drogas aqui? Não, bem. Não peguem nenhum ácido ruim, Lahoma está vendendo, é barato. Não comprem dela, queridos. Ela tem ácido ruim. (WIGSTOCK..., 1995, 5min45s).

Em frente ao que se estimou serem 30.000 pessoas no City's East Village, em Nova York, Lady Bunny comanda um dos maiores festivais drag de todos os tempos. Nos anos 1980 e 1990, o Wigstock atraía artistas e pessoas interessadas na arte drag todos os anos, no feriado do dia de trabalho, para essa mesma região da cidade, onde assistiriam uma variedade de artistas drags cantando, dançando, dublando e fazendo performances com as mais diversas características. Lady

Bunny, umas das criadoras e produtoras do festival, drag queen famosa à época, é quem comanda o palco e ocupa um espaço dinamizador na festividade. É responsável pela apresentação das atrações, interação com a plateia, iniciar e encerrar o evento. Na edição de 1994, o evento é registrado pelo documentário *Wigstock: the movie*⁹⁰ (WIGSTOCK..., 1995).

Numa de suas incursões, em março de 2001, Vencato (2002) encontrou o MixCafé não com lotação esgotada, mas com o que se podia descrever como uma quantidade razoável de pessoas para ocupar o bar e a pista de dança. Céia, ainda no camarim, começou a falar no microfone quando uma música em ritmo de jazz começou a tocar na casa noturna. Era um ‘Parabéns a você’ que tocava, enquanto ainda ninguém ocupava o palco. Quando anunciou a sua própria entrada, Céia adentra ao palco e conduz o show (VENCATO, 2002).

Em Porto Alegre, 2023, Cassandra Calabouço subiu ao palco por volta das duas da manhã. Já havia visto Cassandra perambulando pela festa, mas nesse momento ela assume um lugar protagonista: a música é interrompida e uma luz ilumina diretamente o palco, onde está a drag. A drag porto alegreense é responsável, nesse momento, por promover uma segunda festa, a acontecer no mês seguinte, anunciando num telão um QR *code* com desconto para quem já realizar a compra de ingressos. Também é ela quem anuncia os próximos Djs que comandarão as músicas no restante da festa⁹¹.

As drag queens Lady Bunny, Céia e Cassandra Calabouço têm a mesma função nas três situações: são hostess. É relativamente comum que eventos, boates, festas e feiras, especialmente às que se voltam a públicos LGBTQIAPN+, tenham artistas drag ocupando esse posto, que transita entre a atividade de apresentação, recepção e de interação com o público.

Uma hostess costuma ser contratada da casa em que trabalha, no sentido de ser parte do staff “fixo”, uma vez que é quem “dá o tom” do tipo de coisas que acontecerão na festa, que informa que atmosfera o lugar fornece a quem procura entretenimento ali. **É no trabalho de hostess, principalmente, que a drag estabelece vínculos com os clientes das casas noturnas em que trabalha, pois é nesse espaço que tem com eles os primeiros – e talvez mais intensos – contatos.** (VENCATO, 2002, p. 64, grifos nossos).

Ser hostess é desenvolver um trabalho de interação com o público. Isso significa que mais do que comandar apenas o palco onde ocorrem as apresentações, nem somente se apresentar nele, mas também circular pelos espaços e estar à mercê dos olhares dos transeuntes. É bastante comum que ao transitar pelos espaços a drag seja mirada por olhares de admiração, surpresa e encantamento. Kornstein (2019) assinala que a prática drag indica jogos entre epistemologias de visibilidade e ocultação. Para se construir imagetivamente uma persona drag, com looks exuberantes, perucas e

⁹⁰ *Wigstock: the movie*. Disponível em: <<https://mubi.com/films/wigstock-the-movie>>. Acesso em: 25 de abr. 2023.

⁹¹ Trecho baseado em incursões do pesquisador.

maquiagem, a fim de reforçar ou delinear a sua personalidade, há a necessidade de esconder alguns elementos (o que não significa que se oculte exatamente o que dizem ser, mas sim algo de sua personalidade que não pertence aos palcos). Esse jogo só é possível pelo contrato de sentido que se tem com a plateia, que aceita jogar e se rende a ilusão sob a qual a persona drag se constitui. Pensando sob essa lente, talvez o fascínio e o encantamento que se despertam pela possibilidade de cruzar com a artista numa pista de dança (e fora dos palcos), tenha a ver com a proximidade que se estabelece com essa “ilusão” ambulante.

Nem todas as drags desenvolvem um trabalho de *hostess*, essa é uma atividade que geralmente as que têm mais desenvoltura no palco acabam tendo mais facilidade. Vogue, uma das drag queens interlocutoras de Vencato (2002), por exemplo, é uma artista que atua preferencialmente nessa posição, recepcionando pessoas, circulando pelas festas e apresentando atrações. A mesma autora destaca também que a partir de níveis de contato e intimidade variados, é comum que drags brinquem de maneira jocosa com o público. Vogue, nas incursões da pesquisadora, a todo momento brinca e faz piadas com a plateia, desempenhando bem o posto que ocupa.

É possível pensar que a prática de ‘ser *hostess*’ é tensionada por processos de midiaticização na medida que artistas drag passam também a apresentar e dinamizar espaços midiáticos. É o caso de artistas que vão à televisão e apresentam programas, por exemplo, como Ikaro Kadoshi, Rita Von Hunty e Penelopy Jean, no ‘Drag Me As a Queen’. Habilidades midiáticas são solicitadas nesse deslocamento, ao passo que protocolos do campo dos mídia exigem modos específicos de performance e trabalho de sentidos pelo corpo.

3.2.5 Posicionamento político

Sylvia Rivera: Marsha e eu fomos as libertadoras. E as pessoas trans de rua e as drag queens foram a vanguarda do movimento. Nós ficamos na frente e lutamos contra a polícia. Fomos nós que não nos importamos de levar paulada na cabeça.

Marsha: Quando cheguei ao Stonewall, eu era praticamente a única drag queen lá. Eu falei: “o que acham, eu sou um homem ou mulher?” Não responderam, então eu entrei. Porque era um bar só para homens.

Sylvia Rivera: Stonewall era um barzinho gay agradável de propriedade da máfia. Os gays não eram permitidos entrar em bares. A máfia subornava a polícia, era típico na época. Era difícil ser uma drag queen na época, porque eles nos prendiam sem motivo algum. Vivíamos em uma época irreal.

Eu estava dopada de estimulantes e uísque, dançando com meu amor. De repente, as luzes se acenderam e era uma batida policial. Queens foram tiradas de lá e colocadas em viaturas, armas foram sacadas. Coquetéis molotov começaram voar. Eu pensei: “Nossa! A revolução começou. Graças a deus!”. Vocês nos trataram como merda esses anos todos. Agora é a nossa vez. (...) houve muita carnificina naquela noite. O movimento começou no outro dia. (A VIDA..., 2017, 15min45s).

Prometeram que eu ia falar. E estava tendo brigas sobre ter drag queens no palco. Éramos consideradas estereótipos. Mas se não fosse por drag queens, não haveria movimento de

libertação gay. Fomos as pioneiras. Eu disse: eu vou falar, de um jeito ou de outro. (A VIDA..., 2017, 37min).

Os dois trechos que abrem esta seção são transcrições de falas de Sylvia Rivera e Marsha P. Johnson, registradas no filme documental “A vida e morte de Marsha P. Johnson”, dirigido por David France e lançado em 2017. Nele, acompanhamos Victoria Cruz, integrante do projeto Anti-Violence Project, investigando as circunstâncias da morte de Marsha, drag queen participante da revolta de Stonewall, acontecimento considerado fundante na história dos movimentos LGBTQIAPN+. Amigos próximos de Marsha, em registros no documentário, contestavam desde o princípio a versão de suicídio, registrada no caso policial sobre sua morte.

As primeiras falas são de Sylvia e da própria Marsha, descrevendo o que era o Stonewall e a noite do dia 28 de junho de 1969, quando há um embate entre policiais, que iam até o local em busca de pagamentos, e drag queens, mulheres trans e pessoas não brancas. Nesses anos, é preciso lembrar, pertencer as categorias de gay ou lésbica – abrangentes e apagadoras de diferenças – era sinônimo de psicopatia, doença mental e promiscuidade (GORISGH, 2014). Como se vê mais especificamente pela fala de Sylvia, há um confronto físico de proporções que até então não havia sido visto. Este, como a história já nos conta, serviu como estopim para movimentos por todo o mundo e serve como mito fundador para o que hoje é conhecido amplamente como as paradas do orgulho LGBTQIAPN+.

A segunda fala, de Sylvia durante a parada gay⁹² de 1973, é também emblemática. Nela, Sylvia está irritada porque sente que o protagonismo inaugural de mulheres trans, drag queens e pessoas não brancas está sendo ofuscado pela parcela cis-masculina-gay do movimento. Nessa ocasião, por exemplo, mulheres trans, travestis e drag queens foram colocadas no fim da parada – para serem esquecidas, diz Sylvia –.

Essas duas falas são aqui acionadas porque apresentam uma prática importante na cultura drag, o posicionamento político. Desde que ingressei no doutorado e tenho falado sobre minha pesquisa, geralmente o primeiro comentário que ouço vai nesse sentido: drag é político. Parece que há no imaginário social a percepção de uma postura politizada contundente de tais artistas. Registros dessa associação são facilmente encontrados em documentários, bibliografias acadêmicas e produtos midiáticos em geral.

Amanajás (2014) informa que é por volta da década de 1970 que assumir uma identidade gay ganhou potência política e social. A figura da artista drag, nesse contexto, ainda que de forma não intencional, acabou assumindo um papel simbólico na luta pelos direitos gays. Se antes disso temas

⁹² o termo ‘gay’ servia, à época, como guarda-chuva para tudo o que fugisse de normas heteronormativas de gênero.

considerados políticos pouco espaço e atenção tinham nas performances drag, o que aparece aí, segundo o autor, é a categoria das drag queens radicais.

O avanço social de movimentos gays e lésbicos tem impacto também no desenvolvimento de discussões teóricas sobre as questões de gênero. Nos anos 1990, teóricas consideradas de uma terceira onda do feminismo, como Judith Butler, por exemplo, vão integrar e dar corpo a núcleos universitários de estudos de gênero. Discutia-se nesses espaços algumas questões que ondas feministas já vinham trabalhando anteriormente⁹³. Essa produção acadêmica também impacta a prática artística drag, na medida que passa a circular socialmente a compreensão de como o corpo drag “brinca” e explicita a construção social dos papéis de gênero, atribuindo, desta forma, um papel politizado a prática drag.

Desde os anos 1990 artistas drag têm feito parte das paradas do orgulho LGBTQIAPN+ brasileiras. Há, inclusive, uma história que circula, apesar de pouco documentada, sobre o protagonismo da drag queen Kaká di Polly, como uma das grandes responsáveis pela saída da primeira parada do Orgulho de São Paulo. Kaká fingiu passar mal, se deitou no asfalto da Avenida Paulista e enganou os policiais que queriam impedir a saída do primeiro trio elétrico do evento. O carro pode sair pela distração gerada aos policiais e o resto é história já de conhecimento comum⁹⁴.

Publiquei, em conjunto com Ana, orientadora, um artigo que tem como preocupação de análise a circulação de um posicionamento político da drag queen brasileira de ampla visibilidade midiática, Pablló Vittar⁹⁵. Nesse caso, Pablló ergue uma toalha estampada com o rosto do então candidato à presidência Luiz Inácio Lula da Silva, durante um festival de música, e se torna epicentro de uma série de disputas, à medida que as imagens dessa situação circulam. A toalha, em circulação, perde valor de uso-objeto do cotidiano e adquire uma valoração simbólica. Pablló, que foi quem ergueu a toalha e de certa forma inaugurou fluxos de sentido, já havia se posicionado em outras ocasiões em relação à corrida presidencial de 2022. Esse é um caso recente que aponta não só para a permanência desse tipo de prática na cultura drag, mas para sua intensificação, conforme drag queens passam a ocupar espaços de visibilidade.

Durante o período de produção desta tese, a dimensão política dessa prática tem ganhado proporções maiores. Partidos políticos de extrema-direita têm discutido e proposto, ao redor do mundo, legislações que proíbem apresentações públicas de artistas drag, principalmente quando há

⁹³ Vale aqui comentar que a expansão da produção teórica a respeito do conceito de gênero, proposto como um efeito de linguagem, performativamente produzido, materializado por um conjunto de normas, rompia com perspectivas naturalizadas e essencialistas sobre uma suposta coerência entre corpo-sexo-gênero-desejo. Baseado em aulas do curso: “Feminismos: algumas verdades inconvenientes”, oferecido de forma gratuita pela UFRGS. Disponível para acesso no link a seguir: <<https://lumina.ufrgs.br/course/view.php?id=100>>. Acesso em: 25 de mai. 2023.

⁹⁴ Depoimento de Kaká sobre o episódio está registrado no documentário São-Paulo em Hi-Fi. Steffen L. São Paulo em Hi-Fi [documentário]. Lima E, Steffen L, produtores. [São Paulo]: [O autor]; 2015. 101min.

⁹⁵ GODOI e ROSA (2024).

crianças nas plateias. Os proponentes alegam que o que se configura é um “entretenimento sexualizado/obsceno”⁹⁶, o que não seria apropriado para menores de 18 anos.

Nos Estados Unidos, talvez um dos países onde essas discussões mais tenham avançado e ganhado aderência social, em 2023 existiram mais de 650 projetos anti-LGBTQIAPN+ propostos em todo o país (ARAÚJO, 2023, Online). Grande parte destes projetos, segundo Araújo (2023, Online), buscava banir discussões escolares sobre diversidade de gênero, utilizando como argumento a ideia de que estaria em expansão a implementação de uma “ideologia de gênero”. Essa investida reflete uma agenda trabalhada pela extrema-direita em todo o mundo, e que apesar de ter particularidades em cada país onde é discutida, de modo geral busca frear avanços em debates sociais sobre diversidade e gênero.

Essa não é uma discussão em voga apenas nos Estados Unidos. Na Suécia, por exemplo, partidos democratas também assumiram essa plataforma política como prioridade em suas preocupações, e ao menos desde 2022 estes discursos ganharam força no país nórdico⁹⁷. A intensificação da circulação desses ideais conservadores se materializava na urgência que partidos políticos de extrema direita deram à articulação de legislações que proibiriam apresentações de drag queens a públicos infantis em bibliotecas do país (eventos conhecidos em todo o mundo como *drag story hours*). No primeiro debate eleitoral de 2023, por exemplo, mais de 20 minutos foram destinados à discussão da questão entre os oito partidos representados (HIVERT, 2023, Online; NAUGHTIE, 2023, Online).

Miskolci e Campana (2017) vão identificar a origem de ideia de ‘ideologia de gênero’ em discursos produzidos no âmbito da religião católica, mais especificamente em textos que datam de 1997, do então cardeal Joseph Aloisius Ratzinger. O que se configura, para os autores, são campos discursivos de ação, onde atores sociais, que não necessariamente compartilham as mesmas perspectivas político-culturais, se unem em prol de empreendimentos morais sobre o combate à ‘ideologia de gênero’. Vertentes religiosas diversas, bem como atores políticos com interesses variados e atores sociais com princípios éticos ou morais muitas vezes divergentes, se vinculam a uma cruzada moral com efeitos sociais e políticos devastadores (MISKOLCI e CAMPANA, 2017).

⁹⁶ Expressões utilizadas por Bill Lee, governador do estado do Tennessee, EUA. Disponível em: <<https://g1.globo.com/bom-dia-brasil/noticia/2023/03/10/eua-lei-proibe-drag-queens-de-se-apresentarem-em-publico-e-para-criancas-no-tennessee.shtml>>. Acesso em: 25 de jul. 2023.

⁹⁷ Segundo Mendes (2023), em território sueco, o *drag story hours* se tornou popular nos últimos anos, à proporção que diversas cidades aderiram ao programa proposto pelo vice-presidente da Câmara Municipal de Estocolmo, Jan Jönsson. Representantes de partidos conservadores, contudo, contestam tal iniciativa e a classificam como ‘nojenta’ e como ‘gastos públicos com coisas impróprias’. Jönsson, vereador responsável pela proposta, inclusive chegou a se montar em drag em um vídeo publicado nas redes digitais como expressão de protesto em defesa de seu projeto (MENDES, 2023, Online).

O campo simbólico que discursos dessa natureza convoca não é novo. Remonta aos primórdios da própria prática artística drag, mas com mais força é diretamente combativo a figura de artistas que politicamente se engajam nas lutas de movimentos sociais LGBTQIAPN+, sobretudo pela capacidade que a arte drag possui, como sinalizado por Butler (2004; 2020), de desestabilização não só dos quadros binários de performatividade de gênero, mas do que se naturalizou, principalmente via dispositivos médicos, judiciais e pedagógicos, enquanto “ontologia” de gênero.

Interessante pensar como essa disputa política se desloca para espaços de visibilidade. Se por um lado atores políticos estimulam a conversa sobre essa questão durante debates televisionados, ou entre os seus circuitos de seguidores nas redes, por exemplo, de outro também existem expressões midiáticas de resistência e enfrentamento. Um exemplo que vale ser citado são as inserções do tema no reality RuPaul’s Drag Race, onde estimula-se o voto (que é opcional nos EUA) e a aderência a candidatos políticos que abarquem as causas LGBTQIAPN+ em suas propostas de trabalho. O que se vê aí é uma discussão social profundamente arraigada deslocada para uma arena midiática de enfrentamento, e com uma tendência de afetamento da vida cotidiana. O reality, no exemplo citado, didatiza não a contemplação, mas a ação do público na produção de pressão política.

O que esse cenário social encaminha ao trabalho é a necessidade de pensar a maneira como o posicionamento político de artistas drag se reconfigura a partir de processos de midiaticização. O atravessamento de processos de visibilidade na cultura drag e a ascensão a espaços midiáticos amplifica enfrentamentos que possivelmente décadas atrás ficassem restritos no seio de movimentos sociais LGBTQIAPN+. Processos de circulação, nesse sentido, fazem chegar a grandes parcelas da população posicionamentos político-sociais através de fazeres (e, como visto, também de conflitos que surgem a partir deles).

Descrevi até aqui cinco práticas da cultura drag, a saber: montagem, dinâmicas de sociabilidades, dublagem, atuação como hostess e posicionamento político. Acionei materiais que não são analisados, mas servem como baliza para observação das especificidades das práticas midiaticizadas de Rita Von Hunty, exploradas no capítulo seguinte. Outras práticas poderiam ser aqui descritas, mas tendo em vista os objetivos da tese (que não é exatamente documentar as práticas da cultura), me detive ao que mais parecia informar sobre lógicas, fazeres e as dinâmicas próprias desse grupo social.

Antes de finalizar esta parte da tese, é essencial reforçar que produzir esse percurso é central. Grosso modo, a parte 1 serve para descrever o que é isso que chamo de cultura, quais são seus processos – algo que, evidentemente, transcende a figura de Rita, mas também a abastece, no sentido de práticas que a antecedem e são imbuídas de sentido sobre ‘ser drag’. Em certa medida, a descrição

destas práticas informa sobre uma cultura viva, em processo, não congelada na história, que se desloca na midiaticização, acompanhando transformações sociais e contextuais.

Produzo, adiante, análises a partir dos materiais empíricos de referência, selecionados conforme descrito no item 1.3, onde discorro sobre o caso de pesquisa midiaticizado aqui sendo trabalhado.

PARTE II: PRÁTICAS MIDIATIZADAS DE RITA VON HUNTY

A entrada analítica solicita, antes, uma breve biografia midiática de Rita Von Hunty. Nesse preâmbulo, em alguma medida aponto algumas situações em que Guilherme/Rita parece indicar alguma ação orientada às condições de visibilidade e valoração nas redes. Não há a ambição de construção de uma descrição detalhada sobre a vida de Guilherme, mas o aceno a alguns momentos específicos, ligados a lógicas, espaços e elementos midiáticos⁹⁸.

Depois disso, apresento incursões de análise em materiais empíricos. Como descrito no capítulo metodológico deste relatório, são observados a partir de um movimento descritivo-inferencial oito materiais coletados, com o objetivo de fazer avançar as questões centrais da tese.

4.1 QUEM É RITA VON HUNTY?

O ano é 2013. Guilherme, 22 anos, estudante de letras na USP, professor de inglês, enquanto se maquia em frente ao espelho, fala sobre si diante de uma câmera. O equipamento, testemunha da passagem de Guilherme à Rita, capta as imagens não de Narciso, apaixonado pela imagem do eu, mas é testemunha de uma imagem cindida, denunciante não de um reflexo fiel ao que aparentemente sabemos sobre o corpo que ocupa aquele espaço, mas de um possível daquele corpo. Guilherme é um artista drag queen. Guilherme é o reflexo de Rita ou Rita é o reflexo de Guilherme?

A drag é um performer. É como um ator que monta um personagem. Eu gosto de explicar o que é ser drag queen fazendo uma analogia com o que é ser palhaço no circo. Eu vejo a drag queen como um palhaço do mundo gay.

Eu estudei teatro na federal do Rio de Janeiro. Lá a gente fez uma peça, chamada Melodovar, que era um melodrama em cima da obra do Almodovar. Eu fazia uma transexual, e a recepção que eu tive foi inacreditável. Quando me mudei para São Paulo, final de 2011, comecei a assistir um seriado, que é um reality show, chamado RuPaul's Drag Race, e vendo isso eu falei 'acho que eu podia fazer isso'. 'Acho que talvez eu fizesse isso muito bem'. (HUNTY, 2013, 1min03s).

⁹⁸ Weschenfelder (2019) orienta uma não preocupação de reconstrução detalhada da história de vida, mas a referência a momentos, lógicas e práticas interessadas à pesquisa.

Essas são descrições e trechos de uma fala nos minutos iniciais de um vídeo publicado no canal “TV USP”, no YouTube, produzido com o objetivo de traçar um perfil de determinados alunos da Universidade de São Paulo, que “desafiam a fronteira entre o masculino e o feminino”. Publicado em 2013, ele antecedia o que talvez pode ser uma primeira entrada midiática de Rita Von Hunty, a acontecer em 2014, no Academia de Drags.

A estética de Academia de Drags⁹⁹ denunciava a produção amadora do produto que se propunha como um reality show, veiculado através da plataforma de vídeos YouTube. O set de gravação com poucos recursos, a iluminação irregular e a captação defeituosa de áudio acusavam diferenças em relação a gramáticas do funcionamento televisivo, sobretudo porque esse reality era claramente inspirado em outro produto midiático, o reality show estadunidense de sucesso RuPaul’s Drag Race¹⁰⁰. Possivelmente esse tenha sido o primeiro palco midiático de Rita.

No vídeo de apresentação produzido pela TV USP, referido há pouco, Guilherme diz que foi justamente assistindo RuPaul’s Drag Race que entendeu que poderia fazer drag. Foi interpelado, de algum modo, pelos sentidos desse produto midiático, a ponto de mobilizar algo do campo afetivo em relação a prática. Guilherme entendeu a partir do que via pela televisão que também poderia ser uma drag queen. Eventualmente tenha também compreendido que poderia ser famoso, ainda que não tenha enunciado esse desejo no vídeo.

Mas Guilherme não foi o único. Em 2013, RuPaul’s Drag Race já estava em sua quinta temporada regular. Os números de audiência escalonavam ano após ano, e toda uma discussão social se organizava em torno do programa. Isso significa que uma economia discursiva estava em expansão: o mercado midiático passava a ofertar discursos sobre essas práticas, que até pouco tempo estavam relegadas a espaços underground, guetos gueis, na expressão de Trevisan (2018), e que ascendiam aos meios hegemônicos, atravessados diretamente por suas lógicas.

Roupa, peruca, maquiagem, adereços, são elementos de transição entre Guilherme e Rita, sua persona drag. A performance de Rita lembra muito uma senhora, com um sotaque paulistano, cabelos curtos e penteados altos, algumas joias e normalmente usando um conjunto composto por uma saia e um blazer. As tatuagens nos braços de Guilherme destoam e ao mesmo tempo se fundem a Rita.

Rita Von Hunty é um nome inspirado no filme Nosferatu, pela afeição que Guilherme possui aos personagens vampirescos da literatura e do cinema¹⁰¹, na atriz Rita Hayworth e na dançarina burlesca Dita Von Teese. A primeira vez que ganha “vida” é no carnaval de 2013, cerca de um ano

⁹⁹ Canal do reality disponível no link a seguir: <<https://www.youtube.com/@academiadedrags>>. Acesso em: 10 de mai. de 2023.

¹⁰⁰ Dedico adiante um tópico de discussão sobre este programa.

¹⁰¹ Relato sobre o nome disponível no vídeo a seguir (a partir dos 1min55s): <https://www.youtube.com/watch?v=PxQIC4_etCM&t=567s>. Acesso em: 21 de jun. 2023.

após o falecimento da mãe de Guilherme. Em entrevista¹⁰², Guilherme diz que essa temporalidade não é coincidência, é processo. Pela persona drag, celebra muito do que aprendeu com a mãe: partilha, educação e bom-humor.

Guilherme, então estudante de letras e professor, decide participar de um reality show de drag queens à moda brasileira, o Academia de Drags, produzido com inspiração no programa estadunidense. O aparecimento desse programa brasileiro, assim como de vários outros produtos midiáticos nichados, aponta para um interesse social ampliado sob e a partir de RuPaul's Drag Race em circulação, e, mais ainda, para um contexto de visibilidade midiática dilatada pelo programa estadunidense. A entrada de Guilherme na cena de um reality show indica também um contexto em que artistas drag produziam processos de articulação em rede e de busca por visibilidade social, afinal se as participantes em RuPaul's Drag Race nos Estados Unidos a cada temporada se tornavam célebres, porque, no Brasil, também não teríamos artistas drag celebridades?

Meses após sua passagem pela Academia de Drags, Guilherme abre um canal na plataforma de vídeos YouTube. Vegetariano desde os 6 anos de idade, e vegano depois dos 25, em 2015 criou o Tempero Drag com propósito de produzir conteúdos de receitas veganas. À época, alguns vídeos já chegavam à marca de 20 mil visualizações (SANTOS e SIRTORI, 2020). Quando questionada se sua carreira inicia pela culinária, responde que não, que na verdade foi pelo veganismo, um movimento político. Em entrevista¹⁰³, Guilherme lembra que mesmo ainda ingressante no veganismo já notava uma lacuna de discussão na comunidade LGBTQIAPN+ sobre esse movimento. Nesse sentido, relata que a partir das feituas dos pratos e do diálogo com as pessoas convidadas, falava-se, através de pequenos comentários e piadas, sobre a dimensão política que atravessa a dieta alimentar.

“Político no sentido de que é sobre o rumo da Pólis. A gente é um país que tem mais gado do que gente, pra quê, pra quem? Desde o 1500 a gente tá configurado como um celeiro agroexportador. Arrancam madeira, arrancam drogas do sertão, arrancam ouro. Então o veganismo é um movimento de entender aquilo que vai parar no seu prato ou não é político” (16min20s)¹⁰⁴.

No dia 26 de abril de 2015, foi publicado aquele que seria o primeiro vídeo do canal Tempero Drag, o “Temperamental”¹⁰⁵. O vídeo é curto, tem 0:36 segundos de duração e funciona basicamente como um trailer do tipo de conteúdo que virá a ser compartilhado naquele espaço. Nesse um pouco mais de meio minuto, Rita Von Hunty aparece na estrutura diegética do vídeo como uma suposta mãe de um rapaz adulto, que ao abrir a geladeira, pergunta: “oh mãe, não tem nada pra comer nessa casa

¹⁰² Fala disponível no link a seguir, a partir dos 51min: <https://www.youtube.com/watch?v=Sru_iq_6ybg&t=2448s>. Acesso em: 22 de jun. 2023.

¹⁰³ Entrevista concedida ao canal Az Ideia Podcast, disponível no link a seguir: <<https://www.youtube.com/watch?v=-8U9oc4veKA>>. Acesso em 26 de jun. 2023.

¹⁰⁴ Trecho disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Sru_iq_6ybg&t=2448s>. Acesso em: 22 de jun. 2023.

¹⁰⁵ Vídeo disponível no link a seguir: <<https://www.youtube.com/watch?v=hucXLQ7rX6Q>>. Acesso em 29 de nov. de 2021.

não?! Mãe?”. Rita, em tom jocoso, aparece segurando um cigarro e uma garrafa de whisky, burburando algumas coisas como “*menino filha da puta*”. Esse vídeo é seguido por mais outros dois, o “Uma amostra do tempero da Rita¹⁰⁶” e o “Perna cabeluda¹⁰⁷”, ambos com a mesma função de prenuncio do canal e publicados respectivamente nos dias 29 de abril e 14 de maio de 2015. Em outubro do mesmo ano, Rita faz uma breve participação no Programa Xuxa Meneghel¹⁰⁸, exibido pela Rede Record (canal aberto de Tv), junto de outras duas drag queens que disputavam, através de performances de dublagem, um prêmio de R\$ 5 mil reais.

Dois anos mais tarde, em 14 de setembro de 2017, foi publicado um vídeo que marca uma transição importante na produção de Rita. O “Rita em 1 minuto: apolíticos” é um vídeo curto, que tenta condensar comentários sobre a ideia de “apolitização”. Nele, sentada em um sofá enquanto segura o livro “Quem manda no mundo?”, de Noam Chomsky, fala:

“ser apolítico é característica de quem não depende de saúde do estado, educação do estado, transporte público ou qualquer tipo de assistência ou retorno. Bom, vou voltar a ler... não presta atenção em nada do que eu digo, sou só uma drag queen. Tchau!” (HUNTY, 2017, Online, 0min44s).

No intervalo de dois anos que separa estes vídeos, entre 2015 e 2017, o material que Rita produz é em grande parte marcado por pequenos enredos humorísticos. São produções de receitas veganas, algumas em coproduções com outros YouTubers e drag queens, fazendo associações que remetem a linguagem memética das redes e utilizando recursos de humor, como trocadilhos, trilhas sonoras, edições audiovisuais e elementos narrativos.

A partir de 2017, Rita integrou, junto de Ikaro Kadoshi e Penelopy Jean, a equipe de apresentadoras do Drag Me As A Queen, um programa do tipo reality show, distribuído pela NBC Universal e veiculado pelo canal E!. Ao que parece, esse é o primeiro programa brasileiro em meios hegemônicos a ter drag queens como apresentadoras principais. Desde então, tem sido convidada ocasional em programas de outras categorias e formatos.

Já o “Rita em 5 minutos: Redes Sociais” (HUNTY, 2018, Online), publicado em 22 de maio de 2018, mais ou menos segue a mesma estrutura do “Rita em 1 minuto: apolíticos”. Fala nesse vídeo, em termos gerais, sobre implicações das redes sociais no cotidiano: um afastamento social (ao invés de uma imaginada aproximação), o uso de dados pelas plataformas e a fetichização do mercado por tudo o que pode se tornar capital. Esse vídeo representa um salto importante nas práticas de Rita, porque se até este material as visualizações de seus vídeos chegavam, em média, à 20 mil acessos,

¹⁰⁶ Vídeo disponível no link a seguir: < <https://www.youtube.com/watch?v=ZGMOCZtTv6s> >. Acesso em 29 de nov. de 2021.

¹⁰⁷ Vídeo disponível no link a seguir: < <https://www.youtube.com/watch?v=Xzu54Q6Vwi8> >. Acesso em 29 de nov. de 2021.

¹⁰⁸ Registro da participação disponível no link a seguir: < <https://www.youtube.com/watch?v=gbqlpRMTJA0> >. Acesso em: 22 de jun. 2023.

este tem dez vezes mais¹⁰⁹. A partir dele fica muito claro como Rita abandona a produção de receitas e se dedica a comentar alguns temas, como linguagem, padrões de beleza, amor, gênero, marxismo, consciência de classe etc.

Materiais em circulação indicam que em 2019 seu canal no YouTube chegava à marca de 50 mil inscritos (SANTOS e SIRTORI, 2020). Enquanto escrevo este texto, em 2024, somando suas redes, Rita ultrapassa a marca de 2 milhões de seguidores. Sobre a ampliação de seu público, relata:

...eu comecei a perceber que o meu discurso e a minha voz reverberavam em algumas pessoas. Depois do reality, eu começo o meu canal do Youtube, que começou há muito tempo atrás como um canal de culinária vegana, só que algumas coisas aconteceram no âmbito da política né e eu vi uma necessidade muito gritante de começar a falar sobre coisas que me eram muito caras, mas me eram muito urgentes. Os cursos da Rita, eles são o resultado da minha vivência, da minha vivência política, da minha vivência artística, a vivência como docente, da minha vivência como educador. Fora da drag eu pesquisei e dou aula, fora da drag eu estou preocupado com entender para quais rumos a gente está caminhando como sociedade, quais são os projetos de nação que a gente um dia teve ou ainda tem ou pode no futuro vir a ter. **Então a Rita ela é uma ferramenta que eu encontrei para dialogar com o público maior. Então dentro da sala de aula eu tenho um alcance. De peruca, batom e na internet eu tenho outro. Tudo que eu fiz foi achar uma forma de usar a minha ferramenta como um veículo para as minhas ideias e para o meu discurso.** E o curso da Rita é o resultado disso. Ele é um meio através do qual eu posso tirar um debate, que às vezes fica restrito dentro da academia e torná-lo mais democrático, mais acessível, mais vivo e mais reverberante nas pessoas (HUNTY, 2019, Online, grifos nossos)¹¹⁰.

A processualidade temporal de celebração de Rita tem marcas, principalmente, de mudanças dos conteúdos que produz nas redes, tanto em forma quanto em substância. Se no início de seu canal produzia vídeos basicamente ensinando a fazer receitas, mais tarde começou a tecer comentários sobre temas e acontecimentos sociais, acionando bibliografias acadêmicas e inscrevendo seus seguidores, não somente pelos ditos, mas principalmente pelas modalidades do dizer, em lugares muito específicos: o de alunos. O lugar proposto por Rita a seus coletivos de seguidores confere a ela uma certa condição de autoridade, na medida que passa a ser reconhecida, pelas redes e pelos meios hegemônicos, enquanto uma especialista de saberes, uma intelectual.

Não só uma intelectual, mas uma intelectual com posicionamento político. Movimentos sociais de esquerda passam a se interessar sobre o que Rita diz, convidando-a a fazer falas e a participar em eventos sobre temas caros a tais perspectivas político-partidárias. É interessante, nesse sentido, como o canal de Rita no YouTube é considerado o maior espaço de debates de esquerda no Brasil¹¹¹. Esse reconhecimento social se evidencia nas entrevistas que dá, nos convites que recebe,

¹⁰⁹ Dados consultados em 2023.

¹¹⁰ Vale comentar que Rita cita nessa entrevista o curso que ofertava antes da pandemia. Trata-se de um curso de formação política, com base em textos de teóricos da cultura e da história da arte.

¹¹¹ Vale citar a diferença em termos numéricos: o que é considerado o segundo maior canal que se propõe a debates de esquerda, o Tese Onze, articulado pela doutora em sociologia Sabrina Fernandes, tem cerca de 430 mil inscritos. O Tempero Drag, de Rita, possui mais de 1 milhão.

nos cursos e palestras que oferece em instituições de ensino, nas falas que faz no setor privado e em espaços midiáticos (como a coluna que possui na Carta Capital¹¹², revista de ampla circulação).

É relevante destacar a partir das suas movimentações entre espaços midiáticos (que das redes vai para a televisão, revistas, etc.), que existem certos contratos de sentidos e performances que vão se adaptando às lógicas e gramáticas de cada um destes âmbitos. Nos materiais analisados, a seguir, observo marcas de operações de Rita nesse trânsito midiático, acompanhando, de certa forma, a própria trajetória da drag queen.

A seguir, o primeiro material empírico analisado é o vídeo intitulado “Bíblia: a escritura sagrada????????”, publicado em 2019. Nesse vídeo, a drag propõe uma leitura crítica e procura apontar algumas contradições no texto bíblico.

4.1.1 Bíblia: a escritura sagrada????????

“Bíblia: a escritura sagrada????????” é o título de um vídeo publicado em 21 de maio de 2019. Com mais de 1.7 milhões de visualizações, este é um dos vídeos com mais acessos no *Tempero Drag*. Sentada em frente a câmera, Rita está aparentemente num estúdio, com paredes azuis e uma planta ao fundo. A estrutura narrativa do material não tem grandes surpresas em relação a outros vídeos que já tinham, até então, sido publicados naquele espaço. Rita, neste vídeo, tem um tom de voz mais suave, mais baixo. Tenho a impressão de que por vezes está quase sussurrando algumas de suas falas. Rita Von Hunty produz este vídeo abordando a Bíblia dentro de um contexto social marcado pelo crescente entrelaçamento entre discurso político e religioso, tanto no Brasil quanto no mundo. A seguir, descrevo parte da estrutura narrativa do vídeo.

Uma das primeiras asserções disparadoras da análise que a Rita faz sobre a bíblia é que ela é “um projeto de captura de um espírito de um tempo através de uma forma literária (1min10s)”. Não há referência sobre a origem dessa passagem, que é, inclusive, escrita na tela. O que a drag já informa desde o início é que a bíblia é produto de um determinado contexto – refletido em sua forma e conteúdo.

O vídeo de hoje é feito por duas razões. A primeira delas é essa crescente falta de vergonha na cara com a qual os nossos parlamentares e políticos, aliás um beijo a nossa ministra¹¹³, que começam a enfiar a bíblia em qualquer chance de discurso público. E, em segundo lugar, porque um *temperadinho*¹¹⁴ que assiste sempre e comenta sempre, decidiu comentar um vídeo nosso, o “A Mulher na Cultura”, com passagens da bíblia, sobre como você mulher é inferior ao homem, porque você nasceu mulher e deus não gosta de mulher não” (1min31s).

¹¹² Coluna disponível no link a seguir: <<https://www.cartacapital.com.br/tag/rita-von-hunty/>>. Acesso em: 20 de mai. 2023.

¹¹³ Durante a fala, aparece na tela um recorte da imagem de Damares Alves, ministra da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, entre 2019 e 2022, durante o governo Bolsonaro, fazendo alusão ao uso de passagens bíblicas por políticos.

¹¹⁴ Modo como Rita nomina os inscritos em seu canal, o *Tempero Drag*.

O trecho acima de abertura indica ao menos duas ações propriamente ditas: a primeira, de observação de uma conversação social. Quer dizer, não apenas de observação, mas também de tentativa de inscrição de sua fala no debate social. Segundo, de observação das zonas de contato entre a drag e os coletivos de seguidores. A observação de alguns comentários citando a bíblia estimula a Hunty a discutir o que é, propriamente, o texto bíblico.

Um modo de pensar o texto bíblico é partir do que são descritos como ‘pecados capitais’. Rita, em sua fala, os correlaciona a possíveis interesses a partir da dimensão religiosa. Explica:

Avareza é sobre parar de guardar dinheiro e fazer uma economia circular. E ela é um ditame político, um dogma, para fazer com que não haja inflação. A gula é um pecado mortal, porque se você comer muito, as outras pessoas passarão fome. Porque não existe geladeira, agrotóxico, meio de conservação de alimento... por isso você tem que compartilhar. Preguiça, porque a gente precisa de mão de obra. E se você decidir que você não vai trabalhar, que você vai ficar muito de *buenas* ouvindo o seu *Ipod* na idade do bronze, a gente não vai conseguir construir tudo o que a gente precisa construir. (...) (2min18s).

O que Rita faz aí é ofertar uma leitura sobre o texto bíblico. Essa é uma oferta que endereça um conjunto de sentidos para os seus coletivos de seguidores. Sentidos críticos, de uma certa discordância e, até mesmo, de recusa da bíblia. Embora Rita não explicita as referências que utiliza para essa leitura, o título interrogativo do material parece já a colocar numa dimensão diametralmente oposta: devemos acreditar? Esse texto é real? O que é isso que chamam de bíblia?

Em 2019, a então empossada secretária executiva do Ministério da Educação, um dos cargos mais importantes da pasta, defendia o ensino do texto bíblico nas escolas¹¹⁵. Esse é um caso acionado por Rita para introduzir algumas defasagens no texto da bíblia, diz: “a bíblia mente”.

O que me assusta é que em 2019, já sabendo tudo o que a gente sabe, é que tem tanta gente que não atenta para o fato de que a bíblia mente. E sim, não estou falando de Adão e Eva, e o Jardim do Éden, de uma pessoa ser feita de uma costela da outra, e uma virgem engravidar de uma pomba... de um cara bater um cajado e abrir o mar.. de alguém com sete ripas de madeira e construir um barco que cabe todos os animais do planeta... eu to falando de coisas muito mais palpáveis e muito mais tranquilas da gente entender, como mentiras bíblicas. Como por exemplo, geocentrismo. Se você conhece Galileu Galilei ou Copérnico, você sabe que o universo é heliocêntrico. Tudo está centrado e orbita ao redor do sol. Segundo a bíblia não é bem assim... diversas passagens bíblicas defendem o geocentrismo, ou seja, que a terra é o centro do universo, e que o sol, a lua, tudo orbita em torno da terra. A mais famosa dessas passagens é Josué 10: 12, 13. Que é mais ou menos assim (...). (3min45s)

A fala constrói um argumento de enfrentamento do texto bíblico a partir de uma racionalidade acadêmica. O binarismo ciência x religião não necessariamente é novo, porque já permeia diversas

¹¹⁵ “Indicada para o MEC defende ensino baseado na ‘palavra de Deus’”. Disponível em: <<https://exame.com/brasil/secretaria-executiva-do-mec-defende-ensino-baseado-na-palavra-de-deus/>>. Acesso em 28 mai 2023.

discursividades sociais. Mcgrath (2005) esclarece que a relação entre religião e ciência desde o século XVIII pode ser resumida em basicamente dois modelos de interação: de confronto e de diálogo. Segundo o autor, os modelos de confronto vão surgir a partir da publicação das obras seminais “History of the conflict between Religion and Science” (1874) e “History of the Warfare of Science with theology in Christendom” (1896), de Jhon William Draper e Andrew Dickson White, respectivamente. De acordo com Mcgrath (2005), ambas as obras refletem o ponto de vista positivista e republicano da época, a partir de afirmações que construíam as ciências naturais como “libertadoras da opressão do pensamento e das estruturas do pensamento religioso tradicional” (p. 63). Mcgrath (2005) ainda sinaliza que esse modelo de conflito indica, na verdade, uma importante mudança social da época. Na sociedade inglesa do século XIX, o clero religioso representava uma elite financeira, e eram associados a um imaginário atrelado à figura do ‘detentor de saber’. Nesse sentido, a busca pelo conhecimento científico representava um recurso cultural para certos grupos que buscavam uma melhora de vida – e, portanto, questionavam esse estrato do clero religioso rico –. O aparecimento da figura do ‘cientista profissional’, então, representava à época uma virada nas possibilidades de ascensão cultural. Esse modelo conflitivo de interação, segundo Mcgrath (2005), ainda é popular, particularmente na mídia. Como vemos pela fala de Rita, essa percepção se confirma.

Chama a atenção não só o que é dito, mas o próprio modo de dizer. Rita tem um tom bastante ameno na fala. Calma, discreta, sem alarmismo. E esse me parece ser um agir performático interessante nesse material, porque embora o conteúdo tenha alguns trechos que poderiam mobilizar uma fala mais inflamada, o modo como ela é produzida gera um efeito de domínio sobre o tema. A fala produzida nos mostra que embora seja um discurso combativo, ele convoca sentidos ligados a ideia de racionalidade – afastada da paixão. Nesse sentido, essa parece ser uma performance bastante mobilizadora da circulação.

Algumas edições audiovisuais dinamizam o material. A inserção de vozes, elementos imagéticos e a aceleração da voz ajudam na construção do humor e enfatizam quando Rita produz comentários jocosos dentre uma ou outra asserção.

Figura 6 - edições audiovisuais em Bíblia: a escritura sagrada????????



Fonte: Hunty, 2019.

Gomes (2019) defende que a plataforma de vídeos YouTube possui alguns aspectos técnicos e formais que estabelecem algumas padronizações na produção estética dos materiais que ali são inscritos. A forma visual do vídeo de Rita, nesse sentido, remete muito a uma estética comum de criadores de conteúdo dessa plataforma, inclusive pelo uso imagens que por práticas de apropriação são “desprovidas de seus contextos iniciais, ainda que mantenham suas indicialidades” (ROSA, 2016b, p. 92). Esse são rastros de processos de circulação que atravessam o material. Essa é uma operação notada também por Cunha Filho (2023). Para o autor, a inserção de imagens da mídia (pessoas citadas, memes, stickers etc.) tem a função de adicionar camadas de sentido de humor ao material, aproximando-o do público, uma vez que rompe com uma imagem imaginada de seriedade produzida sob a figura do intelectual.

Rita, seguindo sua fala, resgata trechos bíblicos com o objetivo de mostrar as suas contradições; “para que você, que está vendo o vídeo, consiga aos pouquinhos e de forma muito didática entender que um livro, que não é científico, e que foi escrito na idade dos metais, não contém verdades” (6min41s). Essa é uma ação que a aproxima de quem a assiste e de certa forma pressupõe a formação de um leitor crítico da bíblia a partir da oferta dessa leitura outra. Ao ter o olhar dirigido para a câmera, que figurativiza o público, a drag fala diretamente com a sua audiência, endereçando algo para aquele que a olha de volta. Interessante notar como, pela fala, ela mesma se coloca como a reveladora das inverdades bíblicas.

O vídeo prossegue mencionando as pesquisas do historiador judaico-romano Flávio Josefo. A drag queen esclarece brevemente quem ele foi e suas contribuições: possivelmente um dos primeiros historiadores a traçar uma espécie de genealogia bíblica. Rita enfatiza que Josefo conclui, a partir dos dados coletados na Bíblia, que o planeta Terra teria em torno de 6 mil anos. Além disso, também menciona que já no século XIX geólogos haviam determinado, com base na análise de fósseis, que a Terra tinha, no mínimo, 240 milhões de anos. Por fim, ela conclui seu argumento afirmando que a ciência moderna estabeleceu que o planeta Terra tem, ao menos, 4,5 bilhões de anos.

O papel da mulher na cultura também é explorado a partir de citações da bíblia. Embora Rita não exatamente entre na discussão sobre gênero, uma voz em off narra algumas passagens enquanto a drag faz comentários jocosos. Essa é uma ação interessante no material, porque ainda que a discussão sobre ser mulher não seja explorada para a produção de um argumento, as citações dão um tom de humor à fala. Essa associação, de certa forma constrói um ‘leitor ideal’ do texto bíblico, e o situa em posições conservadores em relação às questões de gênero. Ao mesmo tempo, também sinalizam a chegada ao fim do vídeo, uma vez que Rita expressa verbalmente que já está finalizando sua fala.

Apesar de serem temas diferentes (as inconsistências no texto bíblico e o papel da mulher a partir da doutrina religiosa), não parece fazer tanta diferença no contexto do vídeo. Parece, na verdade, que o modo como esses temas são operados no material os associam a um contexto de circulação em que tanto discussões sobre fundamentalismo religioso, quanto disparidades e violência de gênero, circulam com intensidade. Isso significa que esse nível mais amplo de “debate” social sobre as questões, evidentemente complexas e não de modo aprofundado observadas por Rita, se presentificam ali por essa fala.

Já comentei algumas páginas atrás que esse é um dos vídeos com mais acessos no canal, e é no mínimo curioso pensar o porquê uma drag falando sobre religião chama tanto a atenção. Um caminho para refletir sobre essa questão é ter em mente que o corpo drag questiona valores caros aos discursos fundamentalistas e religiosos. Nesse sentido, quando questiona a bíblia, Rita já sabe a que cenário de visibilidade está se expondo, afinal, uma drag falando sobre a bíblia mobiliza tanto recusas quanto aderências. Nesse jogo, não é discutir o tema em si o que mais importa, mas o saber tático de Rita sobre o agenciamento de fluxos de circulação.

As observações até então apontam para esse como um vídeo exemplar para se pensar as lógicas do canal, portanto para se observar os processos que se evidenciam no fazer propriamente dito. O vídeo tem níveis muito evidentes: Rita inicia com alguns elementos de humor, põe em ‘dúvida’ alguma questão e propõe um debate a partir de um determinado ponto de vista. A inserção no nível do debate passa por uma produção que, esteticamente, é adequada às lógicas das redes. Uso e

apropriação de imagens, elementos sonoros e imagéticos, além de recursos audiovisuais, dão conta da montagem e produção.

A maneira como o vídeo inicia e encerra também diz sobre as lógicas desse canal. O vídeo inicia com Rita fazendo uma piada com uma segunda personagem do canal, a Rochelle. Embora Rochelle nunca tenha aparecido e trabalhe como assistente, Rita frequentemente a insulta, a colocando numa posição subordinada. Esse é um recurso de humor, porque é visível a ironia no modo como Rita produz uma interlocução com Rochelle. Além disso, há, especificamente neste vídeo, uma trilha sonora gospel, que ironiza o tema abordado.

Além disso, também integra as lógicas do canal a dinamicidade como se instituem protocolos de interação com os coletivos de seguidores que acompanham os vídeos. Na aba de descrição, algumas orientações esclarecem outras fontes de acesso e perfis em outras plataformas. Na seção de comentários, nenhum é curtido ou respondido pelo canal, o que de certa forma nos faz pensar numa abertura à distância. Explico: existe a abertura para os inscritos produzirem falas sobre os materiais, mas ela é à distância, porque não necessariamente há uma resposta do outro lado, da produção do vídeo. Nesse sentido, ainda que o espaço de comentários dê a impressão, não há uma interlocução entre ambas as partes. Mas essa dinâmica não é regra, porque em alguns materiais observados existem algumas curtidas do perfil de Rita em comentários de seguidores.

A seguir, analiso outro material publicado por Rita em seu canal. “Haverá arte depois do coronavírus?” é um vídeo compartilhado pouco depois de serem decretadas medidas de contenção da pandemia de coronavírus no Brasil, no início de 2020. Este é um entre muitos discursos produzidos à época, e indica uma oferta de compreensão sobre o acontecimento pandêmico em ato.

4.1.2 Haverá arte depois do coronavírus?

Em 26 de fevereiro de 2020 foi confirmado o primeiro caso no Brasil do novo coronavírus. Menos de 20 dias depois, em 11 de março daquele ano, o diretor-geral da Organização Mundial da Saúde (OMS) veio a público comunicar que o que se configurava era uma pandemia¹¹⁶. No Brasil, no dia 13 de março, os governos das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, duas das maiores do país, anunciaram suspensão das aulas presenciais. Na esteira, outras cidades e estados tomavam a mesma decisão nos dias e semanas seguintes, visando a contenção, na medida do possível, do vírus. Em 12

¹¹⁶ “3 anos de pandemia de covid-19: o que esperar da doença daqui em diante no Brasil”. BBC News Brasil, Online. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/articles/cql78kyj3k3o>>. Acesso em 06 de jun. 2024.

de março, acontecia a primeira morte pela doença¹¹⁷, de uma mulher de 57 anos e moradora de São Paulo, o que elevou o grau de preocupação social sobre o que de fato se apresentava como cenário iminente.

Enquanto o vírus se multiplicava e era transmitido através do ar, se desenhava comunicacionalmente um cenário que, retrospectivamente, parece tão absurdo quanto o próprio aparecimento e eclosão da doença. Em 24 do mesmo mês, o então presidente Jair Bolsonaro veio a público afirmar que o vírus se tratava de uma “gripezinha” ou “resfriadinho”. Como é de conhecimento histórico, foram anos devastadores.

É mais ou menos esse o contexto em que Rita Von Hunty produz um vídeo intitulado “Haverá arte depois do coronavírus?”. De cara, esse é um material que ingressa numa conversação social já bastante densa sobre a doença. Os primeiros dias e meses, é preciso lembrar, eram de discussões muito básicas, como sobre a necessidade de distanciamento físico e de *lockdown* das cidades. Nos meses que seguiram, talvez a principal fonte de informação para a população geral fossem os grandes meios, especialmente a televisão, evidenciando uma força mediacional dessa instância no debate social sobre o avanço da doença.

Rita usa um vestido roxo e uma boina à cabeça. Logo nos primeiros segundos do vídeo esclarece o motivo pelo qual não está no cenário de gravação ao qual seus seguidores já eram acostumados: “porque a equipe está numa quarentena, né? E, ao contrário de loucos genocidas, a gente não acha que isso seja uma gripezinha ou resfriadinho e não vamos mandar as pessoas de volta ao trabalho” (00:34s). Enquanto fala, uma imagem de Bolsonaro recortada aparece ao canto do vídeo, referenciando imagetivamente o sentido dos ditos por Rita. É seguida por um gráfico a respeito da importância do isolamento social num achatamento da curva de contaminação do vírus, e por um pedido de desculpas, de Rita, por não estar utilizando equipamentos de iluminação e de captação de áudio ideais para a produção. Essa é uma ação de uma suposta interlocução com os seguidores: a drag conversa, nesse momento, diretamente com quem a assiste. De uma certa forma ela se coloca num lugar de proximidade, de uma fala direta e simples. Esse modo de endereçamento também referencia o contexto social e político, o que vai organizar boa parte da estrutura do vídeo.

O título do vídeo, segundo Rita, dialoga diretamente com proposições de Theodor Adorno. Hunty esclarece que em 1949 Adorno publica um estudo chamado ‘Crítica cultural e sociedade’, e no contexto do vídeo ela lê uma das asserções finais desse texto. Rita pronuncia o título do estudo em inglês, enquanto a versão em português é exibida na tela. Antes disso, esclarece que o título do vídeo é inspirado numa espécie de dito popular atribuído ao autor. Nele, supostamente Adorno questiona:

¹¹⁷ “Primeira morte por Covid no Brasil aconteceu em 12 de março”. Agência Brasil, Online, 2020. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/saude/noticia/2020-06/primeira-morte-por-covid-19-no-brasil-aconteceu-em-12-de-marco>>. Acesso em 27 de set. 2024.

“haverá poesia depois de Auschwitz?”. Quando o autor faz a pergunta, segundo Rita, “ele provoca a pensar o que sobrou de humano na humanidade depois disso aqui (Auschwitz)” (3min152)

Aqui eu quero ler com vocês as palavras do Adorno, invés de fazer essa citação de ouvidos, que é o que a maioria das pessoas fazem. Então, vamos ao último parágrafo que encerra o texto: quanto mais total a sociedade se torna, maior a reificação da mente e mais paradoxal é o seu esforço para escapar da retificação em si. Mesmo a consciência mais extrema da morte, ameaça degenerar-se em tagarelice ociosa. A crítica cultural depara-se com o seu estágio final de dialética cultura-barbárie. Escrever poesia depois de Auschwitz é barbárie. E isso corrói até o conhecimento de porque tornou-se impossível escrever poesia hoje. A retificação absoluta que pressupõe ao progresso intelectual como um de seus elementos, agora está se preparando para absorver a mente por completo. A inteligência crítica não pode igualar-se a esse desafio enquanto se limitar a contemplação satisfeita. Bom, agora que eu li pra vocês, **eu vou tentar explicar o que que a gente tá lendo.** (3min25s, grifos nossos).

Existem algumas pistas nessa fala que denotam uma performance de intelectualidade. Ler o título original, em inglês; se reportar ao texto na íntegra – o que, supostamente, a difere do que a maioria das pessoas faz, quando fazem a *citação de ouvidos* – e reproduzir a citação original (inclusive adicionando na aba de descrição do vídeo), além de encerrar dizendo que vai oferecer uma explicação sobre o conteúdo, são modos de uma proposição professoral; quer dizer, são elementos pelos quais se reconhece alguém com algum grau de autoridade, ainda que não expresso verbalmente na fala, mas no próprio gesto de falar sobre algo.

Sobre a citação, Rita diz que a crítica de Adorno, mais ou menos, se baseia em três eixos: o primeiro sendo a ideia de que, depois de uma barbárie, “a gente vai ser obrigado a repensar as nossas estruturas de cultura, de civilização” (4min50s). Então a pergunta, vulgarmente citada, é respondida por Adorno negativamente. A brutalidade de Auschwitz põe à prova a possibilidade de produção de arte. A elaboração dessa proposição pela drag, inclusive, é feita através de um modo de argumentação muito comum nos materiais e falas de Rita. À certa altura, falando sobre a brutalidade do que aconteceu em Auschwitz, ela relembra que foi o próprio povo alemão que elegeu e compactuou com discursos de Hitler. Nesse momento, Rita faz um paralelo com o que a atriz Regina Duarte, celebridade que publicamente declarou apoio a Bolsonaro, disse em entrevista¹¹⁸. Prints de notícias apareciam na tela, enquanto a voz em off de Rita continua a fala. Esse é um modo de referenciar diretamente o contexto, e é uma ação recorrente nos materiais produzidos por Guilherme/Rita.

O segundo eixo que Rita aponta na citação “é a ideia de que persistir construindo monumentos da cultura é compactuar com a ideia de barbárie. É compactuar com a ideia de reificação” (5min51s), portanto, consentir uma não crítica. Já o terceiro, Hunty aponta, é o próprio conceito de reificação, palavra repetida durante o vídeo. Sobre isso, ela apresenta dois livros, *O Capital*, de Karl Marx, referido como ‘Seu Karlinho’, e *História e consciência de Classe*, de György Lukács, como duas

¹¹⁸ O print da manchete exibido no vídeo diz: “Regina Duarte diz que Bolsonaro é ‘doce’ e homofobia é ‘da boca pra fora’.

fontes de consulta. Com o objetivo de tradução do que significa esse conceito para esses autores, Rita diz:

Então, para que vocês entendam o que que a escola de Frankfurt está trabalhando quando eles estão falando ‘reificação’; *‘reificação da consciência humana’*. **Eu peço aqui que de forma muito simplificada, vocês entendam reificação como coisificação.** E, portanto, reificação é o processo que trata como material coisas que não são materiais. É o processo que transforma sujeitos em objetos e objetos em sujeitos. E aqui, eu tô falando com vocês sobre a crítica de uma cultura que nesses momentos de crise se desvela, que né, que tira o véu e se descortina, que aparece pra gente. E a gente consegue percebê-la de forma nua. E mais uma vez o que a gente tá tratando aqui não é novidade: muito antes do Junior Durski né, o dono da Madero, falar que *‘ah, são só 5 ou 7 mil mortes no Brasil... a economia não pode parar’*. Muito antes do Roberto Justus, do grupo Newcome, muito antes do Alexandre Guerra, do Giraffas, ou do Luciana Hang, da Havan, declarar que *‘algumas mortes são inevitáveis, o que a gente não pode é parar a economia’*, muito antes disso a gente elegeu um presidente. Um presidente que tinha um discurso reificador, que transformava sujeitos em coisas, sujeitos que ele considerava inferiores. (6min44s, grifos nossos).

O trecho acima transcrito é emblemático para se pensar esse material, porque várias ações são aí desencadeadas a partir da fala. É pelo modo de dizer que Rita faz uma tradução do conceito de reificação, por exemplo. Para que quem esteja assistindo o vídeo compreenda o que significa esse termo, é preciso que entre no jogo de sentido proposto pela drag: ‘peço que aqui de forma muito simplificada vocês entendam (...)’. Interessante pensar que é esse convite à ‘simplificação’ que mais ou menos organiza o modo como a drag consegue retomar e dizer o que tentam dizer os autores quando utilizam esse termo em suas obras. Além disso, a associação do conceito já ‘traduzido’ a casos exemplificativos (como das falas dos empresários citados), de certa forma produz um convencimento, da importância e da efetividade de uso deste conceito para a leitura da realidade.

Rita segue o material dando exemplos de falas de Bolsonaro que permitem pensar a ideia de reificação. Prints reproduzem notícias que utilizam essas falas como manchetes. Adiante, esclarece que parte dessa mesma fala é reproduzida pela classe empresarial, que, no momento da pandemia, “trata o velho como uma mercadoria descartável. Porque é na terceira idade a fase na qual se extrai menos mais valia de um ser humano” (8min47s). Para adensar o argumento, Rita têm ao menos duas ações. Uma, de lembrar outro vídeo já publicado em seu canal, retomando uma citação da obra de Karl Marx, e outra, de compreensão sobre o contexto a partir do ponto de vista de que há uma burguesia aí implicada.

A gente não pode esquecer que quando a gente fala da burguesia brasileira, a gente tá falando de pessoas que traficavam escravos. A gente tá falando de latifundiários e a gente tá falando de assassinos de povos originários. A gente tá falando de pessoas até hoje, que se mantém no poder, através do uso de capangas, né. De coronelismo. De pessoas armadas, que tiram pessoas de terra e tomam terra pra si. (9min40s)

Para seguir o argumento, Rita indica dois vídeos de outros dois canais no YouTube. Esse diálogo com outros produtores de conteúdo é uma tática comum em seus materiais, inclusive. Essa é

uma ação relevante porque evidencia uma certa operação de comando nessa fala com tom de proximidade. Em outras palavras: eu te pergunto; eu explico; e eu indico outros materiais. Com isso, Rita aciona um processo de circulação intra e intermediática (dentro e fora de seu canal) (ROSA, 2017b).

A análise proposta por Rita sobre a atuação de Jair Bolsonaro diante da pandemia, tenta fazer um salto dos adjetivos atribuídos em circulação (louco, perverso, despreparado), para sugerir que, antes disso, Bolsonaro atende a um projeto de liberalismo, neoliberalismo, ultraliberalismo. “Então a gente não pode se resignar, né, numa visão, numa lógica que subverte as coisas. A gente tem que tá atento pra perceber que a gente tá vivendo num mundo que transforma vidas humanas em dados estatísticos” (11min30s). O vídeo segue orientado por uma fala que busca esclarecer a ideia de um ‘ethos liberal’. Rita diz que é importante ter em mente que há uma visão de mundo que opera subvertendo valores: transforma vidas humanas em números, quantidades. E esse ethos, para Rita, está entranhado de tal forma que põe pessoas servindo à economia, quando deveria, na verdade, ser o contrário. Esse é um modo de compreensão sobre certas falas, que à época advogavam a importância não se ter um *lockdown*, face o espalhamento do vírus, em virtude da ‘crise econômica’ que viria a se derivar da situação.

A fala seguinte situa a data de gravação do vídeo e lembra duas pessoas que haviam sido vítimas do vírus. Ambos os casos citados servem como ponto de partida para introduzir uma fala caracterizada por uma tentativa de mobilização, vejamos:

E eles não são dados estatísticos que vão entrar para um número de mortos. Eles são duas pessoas, que tinham família, que amavam, que eram amados, que detinham saberes e formaram pessoas. Que educavam, mas acima de tudo eles são insubstituíveis. Eles não são peças na engrenagem de um sistema, eles são seres humanos. E que mundo absurdo é esse que a gente herdou, no qual a gente precisa gravar um vídeo alertando as pessoas de que as vidas de seres humanos são mais importantes do que vender hambúrguer. Eu estava trabalhando num roteiro, no qual eu iria falar um pouco sobre Artaud (Antonin Artaud) e Susan Sontag, pra então chegar no Coronavírus e nossa sociedade. Eu acho que esse vídeo ainda vai sair, mas talvez fosse mais autêntico e mais potente que eu começasse falando sobre a arte, porque a arte tem um poder de ser um espelho da vida, e através dela a gente consegue ver o que tá acontecendo. (13min07s).

Enquanto Rita fala, a edição audiovisual dinamiza a montagem do vídeo. Fotos das pessoas citadas são inseridas, imagens dos autores (Artaud e Sontag) também aparecem e, quando menciona a ‘*arte como espelho*’, a imagem é duplicada, ilustrando os ditos. Para além disso, também se configura nesse trecho um lugar de observadora do social. Isto é, dizer que “*a gente precisa gravar um vídeo alertando as pessoas*” evidencia a produção de uma fala situada num lugar de competência – responsável por alertar e produzir modos de observação.

O vídeo encerra com a drag lendo um poema, escrito pela avó de Guilherme, publicado em 1991. Diz “eu espero que esse vídeo, como todos os outros do canal, ajude você a enxergar a realidade por uma nova perspectiva. Mas, acima de tudo, te nutra com esperança para que a gente possa transformar o mundo” (16min18s). Após isso, a trilha sonora e os créditos de edição e produção são exibidos, sinalizando que o material chegou ao fim.

Esse material parece ser exemplar para se pensar as práticas de Rita em ao menos dois ângulos: seu fazer durante a pandemia e algumas das lógicas de funcionamento de seu canal. É possível notar uma escalada vertiginosa no número de inscritos no Tempero Drag durante o cenário pandêmico, o que indica interesse nas falas e posicionamentos da drag. Se, por um lado, reportagens¹¹⁹ indicam um aumento de mais de 90% no tempo de uso do YouTube durante esse período, por outro, é possível pensar esse aumento no número de inscritos como algo que também vai ter efeitos nas próprias táticas da drag em inserir suas falas em circulação. Dito de outro modo: não é apenas ter um canal naquele espaço, mas o modo de apropriação das ferramentas e de aprendizado a não só se inserir em, mas principalmente agenciar fluxos através desse espaço.

É possível notar também alguns processos recorrentes em outros materiais e que foram observados especificamente neste vídeo. Mencionei em certas passagens alguns exemplos, como a indicação de outros produtores de conteúdo na mesma plataforma; o uso de imagens; a edição audiovisual; a referência e o uso de casos contextuais, etc. Nesse sentido, há um quadro de práticas aí que se desenvolvem em relação às lógicas das plataformas, mas também possuem uma certa especificidade, porque implicam um aprendizado de Rita não subordinado/automatizado a esses espaços, no sentido de entender ‘o que funciona e o que não funciona’ em relação às suas audiências e estabelecer modos de ação, práticas, a partir disso.

Há também um modo de endereçamento que evidencia uma tentativa de construção de um lugar próximo de seus seguidores. Em diversos trechos no vídeo, pela fala, Rita emprega expressões como “A gente precisa gravar...”; “Então a gente não pode se resignar, né...”; “A gente tem que tá atento”; o que nos indicam marcas de como o lugar de seu público já está implicado no momento que produz seu discurso.

O próximo material analisado é uma entrevista concedida por Rita a Leandro Karnal. A escolha dessa entrevista se baseia na ideia de que as análises podem ser enriquecidas ao observar sua participação em espaços de ampla visibilidade. Analisar materiais que não se originam exclusivamente do seu próprio canal, nesse contexto, mostra-se relevante para o desenvolvimento das questões abordadas na tese.

¹¹⁹ “Pandemia aumenta em 91% tempo de usuário brasileiro no YouTube...” – Disponível em: <<https://www.uol.com.br/tilt/noticias/redacao/2020/11/09/pandemia-aumenta-em-91-tempo-de-usuario-brasileiro-no-youtube.htm?cmpid=copiaecola>>. Acesso em 8 de jun. 2024.

4.1.3 Rita Von Hunty: uma intelectual do seu tempo | Entrevista com Leandro Karnal

Leandro Karnal é doutor em história pela Universidade de São Paulo – USP. Possui extensa carreira de docência e, ao mesmo tempo, midiática. Tem artigos, livros e textos de várias formatações já publicados. Já participou em várias ocasiões em programas televisivos, deu entrevistas, fez falas em espaços de visibilidade. Roda o país fazendo palestras. Atualmente, articula um canal na plataforma de vídeos YouTube chamado ‘Prazer, Karnal’, onde já acumula mais de 1.8 milhões de inscritos. Reconhecidamente um intelectual midiático, tamanha visibilidade lhe rendeu um artigo publicado na revista Abril¹²⁰, em 2021, sob o título “Leandro Karnal – o historiador convertido em guru da filosofia pop”.

É à Karnal que é atribuída a autoria da expressão “Rita Von Hunty, uma intelectual de seu tempo”, no contexto de uma entrevista concedida pela drag queen ao historiador no espaço de seu canal nas redes digitais, publicada em 18 de fevereiro de 2021. Com cerca de uma hora de duração, esse material já ultrapassou a marca de 700 mil visualizações. Segundo Karnal, essa entrevista era uma das mais pedidas pelos seus coletivos de seguidores.

Figura 7 - Entrevista com Leandro Karnal



Fonte: Hunty, 2021.

Realizada virtualmente, Guilherme/Rita aparentemente está em sua casa, do mesmo modo que Karnal. Ambos sentados, dão corpo a uma dinâmica já bastante comum: Karnal dinamiza esse espaço tecendo alguns comentários, seguidos normalmente por perguntas, e Rita, interpelada a responder ao tema e a questão proposta pelo articulador dessa dinâmica, tem um papel protagonista, na medida que

¹²⁰ Disponível no link a seguir: < <https://super.abril.com.br/cultura/leandro-karnal-o-professor-preferido-de-quem-busca-filosofia-pop>>. Acesso em 7 de jun. de 2023.

tem respostas que ultrapassam 5 minutos de duração, enquanto Karnal permanece ouvindo em silêncio. O que se configura aí é um roteiro performático de uma conversa entre dois intelectuais.

O debate é aberto a partir da apresentação de Karnal sobre sua convidada:

Imagino que como eu, o título que ela mais se orgulha é o de professor. Ela é o que me acusam de ser também, comunista. Eu escuto isso com frequência. Ela não está presa ao século passado, muito pelo contrário, leva temas áridos para suas centenas de milhares de seguidores, mais do que isso se faz entender, coisa que nem sempre acontece nas universidades. Como ela consegue essa proeza? Muito conhecimento, estuda muito, lê muito, dá aulas, palestras, grava vídeos. Alguns temas que ela aborda, de maneira muito crítica, preconceito, racismo, feminismo, religião, capitalismo, desigualdade, exclusão, são bem conhecidos do público. Fala com a mesma desenvoltura da literatura inglesa do século XVIII à Revolução Bolchevique, ou do atual governo brasileiro. **Em resumo, é uma intelectual de seu tempo, o que inclui também os ofícios de influenciadora, atriz, drag queen e YouTuber.** Rita Von Hunty vai muito além da profundidade acadêmica, sabe aproximar o sisudo Karl Marx da sua audiência. Como? Trata como tio Karlinhos. O filósofo popular sloveno Slavoj Žižek, perdoe o meu sloveno ele é fraco, meu croata também é claudicante, é um de seus *crushes*. Esteticamente, ela parece se inspirar numa recatada senhora de meia idade dos Estados Unidos, do pós segunda-guerra mundial. Tem ainda as tatuagens de uma roqueira transgressora. Conhecimento, didatismo, humor, cílios postiços, peruca, discurso revolucionário, talvez seja o segredo de seu tempero drag, que eu e você vamos conhecer bem melhor depois da vinheta. (0min39s, grifos nossos).

A pergunta que abre a entrevista é direta. Karnal quer saber qual de seus fazeres Rita toma como principal (professora, drag queen, youtuber, apresentadora). Toma como exemplo uma situação hipotética, de cadastro em um hotel, e a questiona o que preenche na ficha de hospedagem no campo ‘profissão’. Rita, a seu turno, responde de imediato que sempre preenche como ‘professor’. Esse é um indicativo de que a prática professoral se sobrepõe, em alguma medida, à prática drag, ao menos em termos de uma apresentação pública.

A entrevista segue com uma pergunta ampla e que parece indicar uma tentativa de obter um comentário que seja um tanto holista. Karnal pergunta a Rita qual é, em sua percepção, o maior problema do Brasil na atualidade. A pergunta reflete a intenção de obter da drag queen uma análise abrangente, identificando aquilo que, na visão dela, "aflige os mais de 210 milhões de brasileiros".

Rita, em quase 5 minutos de resposta, rodeia a questão de um problema estrutural no país. Abre o comentário dizendo que essa é uma pergunta difícil, porque há sempre uma tendência em cair num erro quando se busca uma única resposta, porque poucos fenômenos do mundo podem, de fato, ser explicados por uma única razão. Recorre, também, a um percurso histórico do país: assinala que o Brasil é um país que se localiza na periferia do capital; é explorado desde sua colonização; é um país de extração, do agronegócio e tentativa de extinção de povos originários; foi o último país das Américas a abolir a mão de obra escrava (a seu modo tortuoso e problemático); possui números assustadores de trabalhos configurados como análogos ou em regime de escravidão ainda nos dias atuais etc. A sua resposta a Karnal também passa pela lembrança sobre a questão da especulação financeira, ausência de taxação de dividendos, desigualdade social. Encerra dizendo “é, quando

alguém me pergunta talvez qual fosse o problema, o problema é que invadiram a terra, ao invés de terem deixado que os povos originários se desenvolvessem” (8min07s).

Karnal faz uma transição de temas, e situa, em sua fala, parte da origem da produção intelectual sobre o comunismo, no século XVIII. Relata, brevemente, a obra ‘O Manifesto Comunista’, produção de Karl Marx em coautoria com Friedrich Engels, lançado em 1848, durante o que descreve como uma ainda incipiente segunda revolução industrial. Esta, segundo Karnal, observada com mais expressividade nos grandes centros, era marcada pela despreocupação social (o que inclui também debates teóricos de direita e de esquerda), em relação aos efeitos de extração e poluição no meio ambiente, ainda que a maior parte da população do planeta vivesse em áreas rurais. Tendo essa introdução como ponto de partida, questiona:

Karnal: como você adaptou na sua orientação política, esse comunismo ou esse socialismo, ao século XXI?

Rita: Tem uma coisa curiosa. Lá, quando em 1848, depois de já terem visto alguns processos históricos, quando Marx e Engels estão escrevendo ‘O manifesto’, que foi encomendado e atrasou, tem uma coisa curiosa aqui. Que já no ‘O Capital’ e tem um autor bastante precioso para a tradição ecossocialista, que é uma condição com a qual eu tenho uma grande afinidade, tenho muitos amigos lá dentro. Acredito que a gente tem pessoas importantes da intelectualidade e da política do Brasil, Marília Petroni, Michel Louvi, Sabrina Fernandes, que são representantes do ecossocialismo, né, que é uma vertente da quarta internacional, para quem tá mais dentro do debate socialista, mas já nos tempos do Marx ele dizia algo, e isso já estava no Grundrisse, isso tá no O Capital, de que a ideia de um sistema de acumulação infinita num mundo de recursos finitos, seria um problema. O Engels tem um tratado científico publicado chamado ‘dialética da natureza’, né, no qual ele também vai falar levemente, vai dar indícios dessa ideia de que o capitalismo ele tá em desalinho com o metabolismo do planeta. E, claro, eles estavam fazendo um prospecto, né, eles estavam imaginando o que esse sistema teria tendência de vir a ser. No entanto, e até é um dos livros que tá aqui próximo de mim, consigo pegar ele ao esticar a mão, poderia falar sobre o ‘Em defesa do Marxismo’, do Mariátegui, mas eu tenho esse com muito carinho para essas questões, que é do Terry Eagleton, que foi orientando do Raymond Williams, **que é o principal crítico de cultura que eu estudo**. E o Terry Eagleton tem uma obra vastíssima, ele é um dos intelectuais de língua inglesa mais respeitados no mundo, uma série de premiações, e nesse livro chamado ‘Porque Marx estava certo’, ele tenta, de forma muito didática, sem nenhum preciosismo acadêmico, elencar ideias um pouco paródicas que as pessoas têm do marxismo. Ideias um pouco míopes que as pessoas têm do marxismo, como, por exemplo, de que seria um método de análise economicista. Como, por exemplo, não teria espaço para individualidade, para subjetividade, que os homens seriam reflexos do meio, enfim, uma série de apropriações indevidas da teoria, e ele vai pontuando em seis capítulos, essa máxima falaciosa, fantasiosa, e de na verdade o que a teoria marxista, marxiana, né, escrita pelo Marx, tem a nos dizer, a cerca dessa, desse espantinho, dessa falácia. **Como eu adapto a teoria socialista pro século XXI? É uma pergunta difícil, eu não sei se eu adapto essa teoria, mesmo porque eu não me vejo nesse local de uma intelectual produtora de episteme, né, eu não tô dentro de uma academia lutando por uma nova epistemologia, ou lutando dentro de uma epistemologia. Eu não tô lutando para construir avanço científico, né, eu tô lutando para difusão da ciência, eu tô lutando para o acesso ao debate, eu tô lutando para mais talvez como uma propagandista e uma agitadora, do que propriamente essa figura hegemônica do intelectual produtor de epistemologia**. É... tô dizendo isso porque então eu não sei se eu tô preocupada em como eu adapto essa teoria, eu sei que viver no século XXI é de agravamento, no qual as crises do capitalismo têm ficado cada mais recorrentes e cada vez aprofundando mais o estado de degradação da vida humana, é muito difícil não ter o desejo de recorrer a um sistema que se pretenda mais justo e igualitário. (8min57s, destaques nossos).

Recorrer a um método de análise que foca na materialidade para explicar a estrutura social é um caminho, mais ou menos, pelo menos pra mim foi, natural, de ser alguém do meu tempo. (16min53s, destaques nossos).

A resposta de Rita ao questionamento de Karnal é indicativa de pontos interessantes. Ela demonstra um domínio teórico amplo, capaz de corresponder à interlocução pretendida por Karnal, no sentido de que ele é reconhecido enquanto um intelectual e endereça a sua entrevistada, nessa situação de interação, um tipo de questionamento que exige uma elaboração conceitual, pondo “à prova” a sua performance e o seu espaço, articulado e legitimado nas redes, de intelectual. O segundo ponto interessante é a reiteração de Raymond Williams, teórico britânico, como um dos referenciais basilares de suas proposições. Isso significa que Rita reafirma, em diversos espaços e falas, qual o ponto de partida epistêmico de suas leituras. O enunciado “principal crítico de cultura que eu estudo” marca uma vinculação teórica e ao mesmo tempo enquadra o seu interlocutor nessa interação.

Há nos trechos acima transcritos um terceiro ponto principal. Rita enuncia que não se propõe como uma produtora de epistemologias, mas talvez ocupe um lugar de propagadora, agitadora, e, portanto, de tentativa de ampliação de processos de circulação de informações e debates acadêmicos. Esse é um lugar comunicacional, pois toma para si o papel de agenciamento de fluxos, tradução de códigos do campo acadêmico e de visibilização social. Em termos de práticas, essa fala revela que Rita está mais preocupada em articular processos de visibilidade do que necessariamente integrar o campo científico (e obter reconhecimento de pares que fazem parte de tal porção social). Esse lugar de produção de processos comunicacionais, ao que parece, é marcado por operações linguísticas de passagem de discursividades do campo científico à setores sociais de diversas ordens e espaços. Ela ocupa um espaço que os próprios intelectuais e a academia em geral não o fazem.

Karnal endereça uma questão que vai dizer respeito a filiação de Rita às discussões marxistas. Introduce o tema lembrando que marxistas do século XXI são constantemente solicitados a condenar regimes autoritários. O entrevistador quer saber como Rita reage quando ela é solicitada a produzir um ‘pedido de desculpas’ por fatos históricos ligados às discussões socialistas. Por sua vez, ela diz que nunca houve, até então, uma interlocução onde fosse solicitada a ‘pedir desculpas’, mesmo porque esse seria um tipo de interlocução não comum nesse tempo de violência discursiva tão intensa espalhada pelo tecido social. “Ao pedir um pedido de desculpa, pode ser que quem o faz, esteja partindo de um ponto cego do seu entendimento. E esse ponto cego seria não reconhecer a própria experiência histórica” (19min04s). Para construir o argumento, cita o livro “Contra-história do liberalismo”, de Domenico Losurdo, porque, para ela, essa obra ajuda a colocar os fatos em perspectiva.

Adiante, Karnal questiona a drag sobre um processo emergente e bastante contemporâneo. Quer saber qual a intuição da drag a respeito do porquê acusar alguém de comunista, com um tom de xingamento, se tornou tão comum no Brasil. Relata que ele mesmo já foi incutido de tal posição, dentro e fora da universidade, e deixa claro que não se identifica com tal pressuposto político apenas por não ter afinidade com método analítico marxista, como historiador. Há, pela fala de Karnal, um olhar condenatório sobre o esvaziamento do termo. Rita, questionada, responde:

eu tenho alguma sensação de que isso é uma... você acabou de falar do Foucault, isso faz parte de uma estratégia de guerrilha linguística, né. Um dos movimentos pra nós LGBTs mais caros do Foucault é quando a teoria foucaultiana permite que a gente repense o estigma, permite que a gente repense a capacidade da boca nomeadora de nomear. Eu sinto que faz parte da luta de classes do nosso tempo tornar... encontrar um vilão, né. Isso é sempre muito importante, né, todo déspota, todo governante de perfil totalitário, todo perverso, ele tenta, e isso é também é muito intrínseco a paranoia, né, essa dinâmica de entender o mundo nós versus eles. E o paranoico quando, nessa nossa era, o discurso paranoico, quando nessa nossa era se aproxima de duas instâncias que são a pós-política e a ultra-política, né, o Slavoj Žižek fala sobre isso, a Sabrina Fernandes, no livro dela 'Sintomas mórbidos' fala sobre isso, quando esse discurso se aproxima desses dois conceitos, ele entra nesse lugar, então, de criar esse outro, que é um inimigo, e esse outro, nesse cenário de ultra-política, ele é um esvaziamento, né, então, chamar de comunista é como chamar, sei lá, nos anos durante a ditadura no Brasil, era como chamar de transviado, era como chamar de pederasta, é uma ideia de que existe ali um desvio de caráter, né, eu fico pensando que comunista como ofensa é tão doido porque comunista vem de comum, né, chamar isso de... colocar isso como ofensivo tá nesse cenário de esvaziamento da nossa capacidade de entendimento político, a gente vive um tempo muito raso, muito superficial, muito imediato, muito de conteúdo infinito nos perpassando o tempo todo e que a gente absorve pouco ou quase nada desse conteúdo, de que a gente não tem tempo como classe trabalhadora para refletir, a gente não tem tempo como classe trabalhadora pra admirar, olhar para alguma coisa e contemplar. Dentro de alguns anos vai deixar de ser uma possibilidade de uma classe, se é que já não deixou de ser. Então, eu acho que essa apreensão rasa do mundo transforma um jeito de estar no mundo em ofensa, seja ele qual for. No entanto, acho muito curioso de que, comunista tenha virado uma ofensa nessa nossa era, nessa nossa hora, e capitalista não. Então, de que forma um, sei lá, um militante que lutasse por igualdade, por acesso, por distribuição, é vilipendiado e alguém superexplorando mão-de-obra e usando lucro pra fazer mais lucro é um elogio. (26min26s).

A entrevista prossegue com uma demanda de Karnal à Rita que tem a ver com algo da individualidade de Guilherme, inclusive. O historiador pede a drag uma explicação sobre o termo Queer, na tentativa de ter dela uma explanação introdutória para os seguidores não familiarizados com o termo. Justifica, dizendo que o seu canal é compromissado com o combate ao preconceito de qualquer espécie, e que teve conhecimento de que Guilherme/Rita se entende a partir de tal orientação.

Rita, na posse da palavra, faz um preâmbulo do próprio termo. Apresenta a palavra queer como um termo anglófono, que é utilizado a cerca de 500 anos, e que possui um sentido original de ofensa. Remonta a Arthur Conan Doyle, autor referido como um dos primeiros escritores a utilizar o termo em obras de ficção. Rita descreve que Doyle idealiza a expressão 'Queer street', o que numa tradução poderia ser entendido como uma 'Rua bizarra', e se coloca na obra de Doyle como um lugar

social, não necessariamente literal, lugar de prostitutas, travestis, michês. Nesse sentido, se apresenta na obra enquanto uma expressão linguística já impregnada pelo sentido de ofensa. Pela sua fala, Rita dá um salto da descrição das obras literárias de Conan Doyle aos estudos Queer e chama a atenção para dois elementos principais: para a drag, os estudos Queer discutem uma tecnologia social, de produção de saberes e de localização de corpos no mundo. Além disso, Queer, apesar de não ser uma identidade, é uma maneira de desarticulação de identidades, porque expõe as tecnologias sociais de normatização das próprias configurações identitárias, explica Rita.

O Karnal me provocou, a Foucaultiana que pode ser que um dia haja em mim, mas o Foucault foi, por exemplo, orientando de um filósofo-médico francês, e ao tentar traçar essa ideia sanidade e insanidade, de um corpo são e de um corpo não são, essa pessoa que orienta o Foucault intelectualmente vai abrindo caminhos, para que, por exemplo, o Foucault, que é uma pedra fundamental no que virá a ser a Teoria Queer, consiga nos ajudar a entender que o mundo funciona sobre um regime normatizador. Um regime que cria normas para que o mundo funcione. Uma dessas normas é a cis-hetero-normatividade. Então o fato de que um bebê nasce, pelo genital do bebê, você atribua ao bebê uma posição no mundo. Então, esse genital significa uma posição no mundo, né. Isso é um sistema de normas, só que toda norma para que se mantenha no lugar precisa se manter invisível, né. O entendimento Queer ele busca tornar explícito o modelo da norma, né. E fazer com que a gente pense o que significam nossas identidades, fazer com que a gente pense que existe em operação no mundo um sistema sexo-gênero, né, que quase como se uma genitália fosse capaz de gerar um sexo e esse sexo tem atribuições de força, hormônio, que quando a gente vai fazer análise minuciosa a gente descobre que é caso a caso, que não existe essa categoria sexo, ela é uma categoria mais ou menos criada. Pra quem tiver curiosidade o Thomas Laqueur escreve ‘inventando o sexo – dos gregos até Freud’ e ele vai contando como cada civilização a cada tempo cria um conceito de sexo e de gênero. Mas esse sistema de operações ele pressupõe que uma genitália é capaz de criar um sexo e de que um sexo é capaz de criar um gênero. E aí quando a gente tá falando sobre gênero, a gente tá falando porque que esse brinco significa alguma coisa... e esse anel, e esse jeito de segurar a própria pele, e se eu fizer assim, e essa postura e essa posição, e essa voz... então tudo recai sobre um sistema de organização, política e social, econômica, que depende dessa normatividade. Talvez, um entendimento muito rápido de Queer fosse sobre uma luta anti-identitária. A Teoria Queer, o movimento Queer, as manifestações Queer, elas buscam explicitar como existe um sistema pretensamente natural, mas que de natural não tem nada. É um sistema político, é um sistema cultural, é um sistema histórico, é um sistema de prescrições. Mas... não sei, você acha que as pessoas vão se satisfazer com essa exposição, Karnal? (35min05s)

São mais de 7 minutos expondo o que compreende sobre o termo e as discussões teóricas Queer. Nesse sentido, essa é uma interessante ação de Rita observada nesse material, porque a drag faz um breve resgate histórico e conceitual da palavra, e organiza o seu eixo de argumentação sobre a indagação proposta. No tête-à-tête com Karnal, é pela forma da fala que Hunty conduz a argumentação, de uma maneira calma, com linguagem acessível. Essa performance agrega sentido ao lugar ali articulado como uma conversa entre dois intelectuais.

As últimas duas questões propostas por Karnal, tem como tema as práticas de Rita Von Hunty no YouTube e seu fazer drag. Na primeira indagação, o historiador pergunta a respeito da agenda de Rita Von Hunty. Quer saber, no fundo, como Guilherme se organiza em termos de trabalho, uma vez que, ao mesmo tempo que mantém seu espaço no canal, também dá aulas, palestras, cursos, entrevistas, etc. “Como é a Rita Von Hunty empresária, ou quem manda é o Guilherme?”, interroga

Karnal. Rita, por sua vez, esclarece que não há uma ‘Rita empresária’, o que há, na verdade, é uma “Rita membro da classe trabalhadora, sofrendo por tá configurada como proletariado”.

Eu acho que não existe ainda uma Rita empresária, porque não existe uma empresa, né. Eu tô configurada como uma trabalhadora, e uma trabalhadora super explorada, né. Por exemplo, dentro do YouTube, o YouTube é uma plataforma sem nenhum tipo de regulamentação, sem nenhum tipo de lei trabalhista, sem nenhum tipo de acordo, sem nenhum tipo de contrato, onde a remuneração é decidida pela plataforma, da forma que ela desejar, de acordo com a avaliação que ela faz do seu desempenho, e nada disso vem explicado para quem produz conteúdo lá dentro. Isso eu tô falando do YouTube, onde eu desempenho um dos meus trabalhos. Se a gente vai para outro lugar, sei lá, o Instagram, o Instagram sequer remunera. Então, todo mundo que está no Instagram, produz conteúdo para a empresa e nós somos produtores de conteúdo lá dentro, nós somos mercadorias, porque seremos propagandizados, seremos ofertados produtos e seremos ofertados como compradores de produtos para empresas. E fora disso eu sou uma professora, eu vou a lugares que me contratam para dar uma aula, então ainda não existe uma Rita empresária, porque meu modo de vida não é via empresa, é via trabalho. É, e esse trabalho é um trabalho, quando precisa de mais uma pessoa é estabelecido em parceria, né, o canal no YouTube ele é gerido por Carol, Rafa, Iza, e os proventos, né, financeiros, que vem do canal são distribuídos de acordo com os nossos trabalhos. A gente faz em forma de cooperativa. Então, não existe bem uma Rita empresária, mas existe uma Rita membro da classe trabalhadora, sofrendo por tá configurada como proletariado. (41min35s).

Essa resposta de Rita parece que abre informações privadas sobre o funcionamento de seu canal. É uma fala crítica, porque externaliza condições precárias de trabalho na plataforma de vídeos YouTube, e esclarece que aquilo que recebe financeiramente dessa plataforma é dividido cooperativamente com aqueles que também contribuem, em equipe, na manutenção desse espaço. Essa é uma ação que reitera seu posicionamento – adere a lógica de capital das plataformas, mas somente porque é necessário jogar esse jogo. Interessantemente, Rita não chega a citar a montagem drag.

A última interrogação posta por Karnal na entrevista é interessada sobre a figura de artistas drag queens. Quer saber que interesses têm aqueles que contratam Rita:

Karnal: talvez seja uma falsa dicotomia, em geral a figura da drag queen é uma contratada para fazer humor em festas, pra ser uma figura que conte piadas, geralmente situações embaraçosas, sexuais, ou ambiguidades, em casas noturnas também contratam, e eis que vem a Rita e fala de luta de classes, de questões de gênero, falou que não é produtora de episteme. Quem te contrata para fazer humor com episteme, ou sobre a ascensão da influência hegeliana sobre Foucault? Quem é que te contrata para fazer graça?

Rita: Eu trabalho hoje sobre demanda, né, então, por exemplo, eu escrevi alguns prefácios de algumas edições de literatura aqui no Brasil né, no mercado editorial, eu tenho um livro que tá sendo escrito também por uma editora aqui no Brasil, eu produzo conteúdo no YouTube, eu sou contratada por coletivos, por empresas, por associações de trabalhadores para discutir temas, é... eu já fui contratada por algumas universidades para dar aulas, já fui contratada por escolas, e além disso tenho, agora na pandemia está suspenso, mas eu tinha um curso que oferecia, que era um curso de formação política via estudos de cultura. Basicamente eu usava a história da arte e a história da indústria da cultura para discutir temas como religião, capitalismo, gênero, com o qual eu viajava bastante, só que agora, na pandemia, essa forma de trabalho tá em pausa, né, eu não sou uma grande entusiasta do ambiente virtual para educação, acho que em algum lugar é possível, mas na maioria dos lugares se mostra um casamento terrível, é... educar e ser educado através da distância de uma tela, do delay de

fala com gesto, de fala com pergunta... acho que, é... não é o tipo de educação com o qual eu gostaria de me ver incluída, não é o tipo de educação que eu pretendo me engajar em. Mas quem me contrata são pessoas dispostas a tensionar ideias comigo. A saber que eu, lacanianamente falando, tenho aversão ao discurso do mestre e eu tenho horror ao semblante de quem tudo sabe, né. Eu venho dividir leitura, eu venho dividir, eu venho contrastar pontos de vista sobre o mesmo texto, eu venho provocar reflexão, eu venho respeitar os saberes dos meus alunos antes de querer ensiná-los qualquer coisa. (44min56s).

O trecho acima transcrito abre aqui a possibilidade de discussão sobre essa figura especialista. Rita diz que tem “*horror ao semblante de quem tudo sabe*”, mas ao mesmo tempo se posiciona sobre quase tudo, como especialista. E nessa lacuna entre o dizer e o fazer ainda há um terceiro elemento importante: como alguém valorada enquanto uma intelectual, Rita é convocada a todo momento pelos seus públicos a falar sobre tudo. Nesse sentido, é possível pensar que o próprio modo de existência dessa figura intelectual é forjada pela dinâmica de circulação, onde é preciso estar sempre em fluxo. Seria possível não falar?

Os minutos finais da entrevista são destinados a indicações de alguns livros, por Rita, e comentários de fechamento de Karnal. O historiador relata que essa interlocução foi uma aula, “em vários sentidos da palavra”, e atribui, assim, a si e aos seguidores, o papel de alunos. O protagonismo conferido a Rita nessa dinâmica é adensado pelos comentários deixados pelos seguidores no material. Na grande maioria, as manifestações dos seguidores externam sentimentos de admiração, adesão, contemplação e simpatia por ambos.

Pouca centralidade Rita confere, pela sua fala, à montagem drag em suas práticas (de youtuber, professora, apresentadora). Contudo, Guilherme escolhe ir montado a essa entrevista (coisa que nem sempre o faz, existem várias entrevistas que concedeu *out of drag*), o que aponta para esse como um espaço de visibilidade importante para que Rita se fizesse presente. O convite (um dos mais solicitados pelos seguidores, segundo Karnal) indicia um lugar de celebridade a drag, conferido e legitimado pelas audiências nas redes digitais. Nesse sentido, já há um lugar de visibilidade engendrado pelas suas dinâmicas de interação em rede e pelos produtos que põe a circular (conteúdos para o YouTube, principalmente).

No livro originalmente publicado em 2013 sobre as novas crianças, as polegarzinhas, Michel Serres (2013) dá indicadores de que estava pensando algumas questões que aqui parecem ser produtivas para a observação dessa entrevista. O autor não estava exatamente preocupado com a condição da infância no século XXI, mas foi por vê-los, admirado, enviando SMS com os polegares – mais rápido do que jamais conseguiria com seus dedos –, que chegou à inferência de que o período de intensas transformações da modernidade não é algo distante, mas já está materializado em certos contextos e experiências.

Serres (2013) entende que as/os polegarzinhas (os) se tornaram indivíduos. Isto é, para o autor, a sociedade que outrora era formada por vínculos sociais fortes (franceses católicos, judeus,

protestantes, ateus etc.) se desfaz. Pertencimentos que demarcavam uma série de filiações estão sob uma fenda, onde há a ausência de laços e, portanto, há também a necessidade de novos serem constituídos socialmente. Distâncias geográficas se transformam em “espaços topológicos de aproximações” (SERRES, 2013, p. 19).

Sob essa linha de raciocínio, a escola tem seu funcionamento transformado a partir do momento em que o acesso à informação se torna mais fácil, tendo em vista a popularização dos dispositivos tecnológicos e da própria internet. A figura portadora de conhecimento, detentora de uma certa oferta a ser transmitida, se vê num contexto em que “os bolsos, cheios de saber” tiram da centralidade o até então porta-voz do saber, o professor, além de formatar o espaço das escolas e dos campus (SERRES, 2013).

De fato, Serres (2013) aponta para transições das condições de produção e circulação de saberes. Embora o autor não utilize a mediatização como operador conceitual, há aí uma ponte, uma vez que ele está falando algo que é da ordem das estruturas do saber, materializada em instituições sociais, tensionadas por uma ambiência de mediatização (GOMES, 2017), em que não necessariamente são as mediações institucionais que funcionam como referência, mas circuitos interacionais (BRAGA, 2012), muitas vezes canhestros, com propósitos específicos.

Me parece que nesse ponto de discussão há uma proximidade com o que pode ser observado neste material. Ao ser convocada a falar sobre temas sociais, amparada em referências acadêmicas densas, como Marx, Raymond Williams e Paulo Freire, Rita de certa maneira gesta um lugar legitimado perante seus coletivos para falar sobre esses temas. Esse lugar, diretamente ligado não só com a tecnicidade das redes, é também resultado de transformações nos modos de transmissão e circulação do conhecimento. Essa professora-artivista-celebridade reúne singularidades que permitem refletir sobre um deslocamento do ideário de compartilhamento e transmissão de conhecimento que pairava sob a simbólica da universidade, em direção a um espaço de experimentação, movido por motivações diversas, onde novos porta-vozes adquirem visibilidade a partir de processos de circulação. Essa questão é complexa e ainda não consigo desenhá-la com a precisão que gostaria em relação ao objeto.

Adriano Rodrigues é um também um autor que vai pensar sobre essas questões. Inspirado por grandes temas da sociologia, Rodrigues (2000) trata de esboçar uma articulação entre teorias clássicas sociológicas e problemas contemporâneos da comunicação, sobretudo para pensar a relação entre os campos sociais e o campo dos mídia. Aciono aqui de modo mais direcionado duas questões importantes em seu texto, com o objetivo de interagir com observações feitas sob a entrevista a pouco descrita: 1) a experiência, categoria central para a sociologia, é, para Rodrigues (2000), dividida em dois momentos. O primeiro, a experiência tradicional, caracterizada por saberes transmitidos,

principalmente pela discursividade narrativa (apesar de não se limitar aos conhecimentos discursivamente elaborados), numa espécie de sabedoria obtida pelo testemunho. Há o rito da iniciação, marcado por laços simbólicos entre mestres e aprendizes. Já a experiência moderna, segundo o autor, equivale a rupturas com essa dimensão tradicional em direção a autonomização de campos sociais que afloram na modernidade, o que tem relação, principalmente, com o aparecimento da figura dos peritos e dos especialistas – entes representantes dos saberes disciplinares –. 2) o recorte da sociedade em campos não significa que esses campos sejam abstratos, mas formados por grupos sociais com certos conhecimentos orientados à interpretação da realidade social, organizados em regras, leis, lógicas, indivíduos e práticas. É entre as fronteiras de campos que são ofertadas lentes para a compreensão da experiência, da realidade (RODRIGUES, 2000).

Esses dois pontos discutidos pelo autor são importantes porque mobilizam a refletir sobre o papel do especialista em tensão. Ou melhor, quando Rodrigues (2000) destaca a relação entre a figura do especialista e a simbólica dos campos sociais, de imediato associa ao ‘atravessamento’ de campos sociais que Braga (2012) assinala como uma marca do processo de mediação. Para Braga (2012), a legitimidade exclusiva que os campos sociais detinham para falar sobre temas e fazer funcionar alguns setores, a partir de suas regras e lógicas próprias, de certa maneira é abalada por circuitos interacionais que não necessariamente ficam delimitados pelo funcionamento de um ou outro campo social. São circuitos que fazem novas articulações, antes conduzidas por lógicas de campos específicos e negociações em zonas de fronteira.

Este ponto oferece uma inflexão sobre o objeto, porque vejo em Rita algo do que os autores apontam. Me refiro ao fato de que ela transita entre espaços distintos, o da academia, o das redes e o dos meios, e aciona o discurso da ciência para criar esse espaço legitimado para falar sobre temas sociais complexos. Em outras palavras, se até pouco tempo era na palavra da pessoa socióloga, antropóloga ou teórica da cultura, por exemplo, que repousava a legitimidade simbólica para falar sobre determinados temas, Rita produz um discurso autorizado perante os coletivos para falar sobre esses temas, referenciando os discursos científicos. Ainda que tenha enunciado na entrevista não ser uma produtora de epistemologias, mas uma propagadora, o que faz, na verdade, é acionar a proposição teórica à vista de alguma questão, o que confere a ela amparo para suas elaborações.

A essa altura do texto, a questão problema central da tese ganha aqui uma possibilidade de tensionamento produtivo. Quer dizer, se até pouco tempo drag queens ocupavam um lugar marginal e periférico, é possível observar que hoje existem artistas drag ocupando espaços no mainstream da indústria cultural, além de uma disseminação massiva das próprias artistas nas redes (o que não significa necessariamente um descolamento total desse lugar, que é produzido no imaginário, mas é também físico). Dado esse contexto, cabe refletir como as práticas de Rita, nesse movimento de

atravessamento da cultura¹²¹ de midiaticização na cultura drag, experimentam modos outros de ser (e junto disso de ocupação de espaços sociais). Uma drag queen que fala e age como intelectual, e é principalmente reconhecida como, me parece que tem uma dimensão de experimentação, o que informa muito sobre o tempo, o espaço e modos de atribuição de valor do contexto atual.

Por outro lado, esse grau de experimentação também nos permite refletir sobre onde a noção do intelectual se ancora nesse contexto de midiaticização. A simbólica da universidade já não parece mais ser suficiente (rodeada pelo imaginário de salas e seminários lotados), mas é em dimensões de visibilidade que se tecem as lógicas dos novos intelectuais, onde preciso produzir para que milhares tenham acesso. Rita e o próprio Leandro Karnal são exemplos disso.

Dando continuidade às análises, o material seguinte é constituído por uma polêmica que se gerou em torno de um vídeo publicado por Rita em seu canal. O vídeo em questão é intitulado “Existe índio gay?”, onde a drag produz um debate focado em questões de gênero relacionadas a povos originários no Brasil. Grosso modo, críticas de atores sociais sinalizavam um desconhecimento de Hunty sobre o tema.

4.1.4 “Existe índio gay?”¹²²

Esse material foi escolhido porque abre possibilidade de observação sobre como em circulação as práticas de Rita Von Hunty são contestadas por coletivos diversos. À época, quando publicado, se gerou um debate em torno da falta de propriedade da drag para produzir uma fala sobre o que o vídeo sugere como discussão principal. Ativistas indígenas apontavam um uso raso de referências teóricas e, sobretudo, o que nomeavam como ‘desserviço’ no uso do termo ‘índio’ na arte de capa do material audiovisual. Vamos ao material.

“Gênero no Brasil”¹²³ faz parte da leva de conteúdos publicados durante a pandemia de Covid-19. Compartilhado em 28 de abril de 2022, ele tem pouco mais de 250 mil visualizações¹²⁴. Embora o operador de identificação faça menção a uma ideia mais ampla sobre gênero, na arte de capa do vídeo há o texto: “existe índio gay?”

¹²¹ José Luiz Braga sinaliza a midiaticização como processo interacional de referência.

¹²² Este foi um dos primeiros casos que observei durante o curso do doutorado. Apresentei e publiquei parcialmente essas observações nos Anais do Seminário Discente do PPGCOM Unisinos, em 2022.

¹²³ Vídeo disponível no link a seguir: <<https://www.youtube.com/watch?v=tg5vNwYMQE0&t=201s>>. Acesso em 13 de jun 2024.

¹²⁴ Dado obtido em 13 de jun de 2024.

Figura 8 - “Existe índio gay?”



Fonte: Hunty, 2022.

O vídeo inicia com Rita lendo parte de um dos livros que utiliza como referência, enunciando o tema do vídeo (texto de arte de capa) e esclarece o motivo pelo qual está em outro ambiente de gravação. O vídeo em si faz parte de uma série de três vídeos que vão se debruçar sobre as discussões de gênero e, a partir disso, Hunty começa a falar sobre uma ideia de domesticação da sexualidade como um projeto de dominação colonial. Essa asserção permite Rita retomar outros vídeos já compartilhados no canal sobre a discussão de colonialidade.

Nesse sentido, há uma proposição inaugural para a estrutura do material:

a gente deve entender que, e aí esse é o terceiro vídeo por isso, dessa série, gênero como um projeto de dominação. A gente deve pensar gênero como uma estrutura de organização social que projeta uma opressão, que propicia uma opressão. E a gente deve entender como as dinâmicas coloniais vão levar as dinâmicas de gênero para o resto do mundo, para fora da Europa. Como os países colonizadores vão colonizar, vão generificar os corpos das populações endógenas. (1min33s)

A operação que segue essa asserção é a apresentação de autores e obras que servem como referência para Rita. A drag lembra uma participação sua em um evento, junto de Amanda Palha, e lembra da ocasião porque Palha se remete a um texto do antropólogo Darcy Ribeiro no qual ele faz incursões em comunidades indígenas. Amara Moira também é citada, especialmente porque em outro evento, junto de Rita, utiliza uma carta escrita ainda no período do Brasil colônia e que serve como material de consulta sobre as dinâmicas de gênero entre povos originários. Estevão Fernandes é outro antropólogo brasileiro utilizado como referência, através de seu livro também intitulado “Existe índio gay?”. Um artigo de Luis Mott intitulado “a homossexualidade entre os índios do Novo Mundo antes da chegada do homem branco” é também indicado por Rita como fonte de consulta. Por fim, um vídeo de Jaqueline Morais Teixeira é sinalizado como possível material de consulta para quem se interessar pela discussão de gênero e queira ter acesso a outros conteúdos. Essa parece ser uma estratégia que tem, ao menos, dois efeitos: um, de produção desse lugar de fala que vai mediar o espaço entre os autores e aqueles que vão assistir o vídeo, o que significa que há um trabalho de

interpretação; e segundo de um certo modo de interação, porque Rita endereça aos seus seguidores ações (acessem, leiam, assistam, etc.), agenciando uma circulação intermediária (ROSA, 2017b).

A maneira que Rita encontra para introduzir a discussão é fazendo referência a um de seus vídeos já publicados. Fala especificamente sobre o vídeo intitulado “Édipo negro”, quando utilizou um ensaio produzido pela antropóloga argentina Rita Laura Segato, no qual há o relato de uma população que acreditava que homens não faziam parte no processo de gestação de crianças. Esse caso se soma a outro exemplo, num estudo produzido por Margaret Mead, publicado originalmente em 1935¹²⁵, que versa sobre os povos da Nova Guiné e procurava compreender uma suposta correlação entre a constituição fisiológica e a presença de características comportamentais.

E desde que a antropologia tá trabalhando, a gente sabe que não, né. Que gênero é de alguma forma um efeito de linguagem, né. Tô usando esse termo, que é da Butler, a Butler usa muito ele. A Juditinha, minha amiga, estudamos juntas. E a dona Judith quando fala ‘efeito de linguagem’, ela tá dizendo: gênero é uma construção intelectual, através da qual, ou a partir da qual, a gente apreende o mundo. Mas gênero não é apenas um referencial teórico. Quando ela diz ‘efeito de linguagem’, né, a Butler fala sobre ‘ato de fala’, ela tá falando que essa forma de saber, de conhecer, de falar do mundo, ela já é uma pista pra gente entender como esse mundo é formado, construído. Como as pessoas compreendem aquela realidade. E de que forma a fala constrói e decifra a realidade. (6min36s).

A fala acima reproduzida parte da negação de uma relação entre características físicas e características comportamentais. Essa parece ser uma operação que se dá no plano da enunciação, porque ela pedagogicamente apresenta a questão e também a responde. Para adensar sua perspectiva, aciona o modo como Judith Butler trabalha essa problemática. Embora Rita apresente uma interpretação sobre a obra de Butler, adiante ela lê duas citações diretas que a permite entrar mais a fundo no ponto de vista da autora.

Rita usa as seguintes citações para explicar o que Butler compreende como gênero, publicadas, respectivamente, em *Corpos que Importam* (2013) e *Problemas de Gênero* (2020):

“Desde que eu tenho 16 anos, ser uma lésbica é o que tenho sido”

“Gênero é a repetição estilizada de ações ao longo do tempo”

O modo como Rita traduz as formulações conceituais tem marcas de operações de uma fala pedagógica. Por exemplo, após ler a primeira citação, ela pede aos seus seguidores que parem o vídeo e repitam a mesma frase. O vídeo é automaticamente pausado quando ela endereça essa ação aos seguidores. Segundos depois, ela informa que o que Butler faz a partir dessa afirmação é transitar entre duas ideias centrais no campo da filosofia: a ontologia e a agência. A drag relata que o “ser lésbica”, através dessas duas chaves – “pensar a existência das coisas” e o modo de construção “através de ação” –, faz mais sentido ser compreendido como um dado de agência, porque é

¹²⁵ MEAD, Margaret. *Sex and temperament in three primitive societies*. New York: Dell Publishing, 1968.

desempenhado através da performance, e não necessariamente ontológico, porque não é ‘dado’. Essa asserção introduz uma elaboração importante para esclarecer a segunda citação.

A fala que segue se preocupa em elaborar a ideia de repetição. Diz Rita que “repetição porque não há nada de natural aqui” e dá exemplos de falas cotidianas que impõem padrões de comportamentos. Lembra de um caso de violência contra um rapaz que Butler menciona como uma situação empírica que serviu de inspiração na produção do livro ‘Problemas de Gênero’. O retorno a essa situação é importante para Rita porque através dela a drag mais ou menos traduz o que Butler ‘diz’ em seus textos. Também, soma outros exemplos a esse, dessa vez do cenário brasileiro, o que a permite, no plano da enunciação, trabalhar a sua competência de elaboração sobre situações empíricas a partir do que conceitos teóricos informam. Ambas as discussões remetem a uma herança teórica pós-estruturalista, que a partir do projeto filosófico de estudos dos atos de fala, de John Langshaw Austin, passa a pensar como o mundo social é produzido e performado na e pela linguagem. Butler, inspirada por esse arcabouço teórico, nota como o discurso generifica o mundo (SCHECHNER, 2017).

Rita diz ser importante ter em mente essa visada conceitual, porque, com isso, torna-se compreensível o motivo pelo qual relatos antropológicos de diferentes povos vão informar diferentes formas de compreensão sobre gênero. Um caso visitado para essa incursão, contudo, não é nenhum dos informados na introdução do vídeo. Vejamos

Então sobre isso, talvez o caso mais conhecido da antropologia, aqui no Brasil, não sejam os que eu falei que vou usar no início do vídeo, mas sejam do véio, francês, branco, colonizador, estruturalista. O Pierre Clastres, (...), lança um livro em 1974, chamado a ‘A sociedade contra o estado’, e ele vai estudar em especial os povos do Paraguai, e ele vai contrapor um mito etnocêntrico de que a centralização do poder seria um desenvolvimento natural, né. Que desenvolver um estado unificado seria natural para os povos. E ele vai mostrar como essas populações indígenas elas são contrárias a ideia da unificação de um poder repressor. Essa centralização não faz parte do modo de vida desses povos. (12min29s).

Rita se volta a uma das referências sinalizadas no início do vídeo, o livro “Existe índio gay?”, de Estevão Fernandes, que vai analisar parte da obra de Clastres, e é com base nele que vai produzir uma fala sobre o caso. A drag, no vídeo, passa a ter o livro a sua frente, que o acompanha em uma das mãos.

O modo como Clastres observara e relatara a experiência dos indígenas acaba associando determinadas atividades a determinados gêneros (o arco e flecha como atividade masculina, por exemplo). Clastres nomeia, em suas descrições, como “pederasta”, um homem indígena que mantém relações afetivas com outro homem de seu meio de convívio, o que evidencia a “contaminação” dos sentidos, imaginário e compreensão sobre gênero que antropólogo tinha na descrição daqueles povos, segundo Rita. Ao fim e ao cabo, essas outras formas de existência, defende a drag queen,

desestabilizam a leitura de gênero dos povos colonizadores. Hunty nota como a descrição antropológica de Clastres sobre os Guayaki é produzida a partir de uma percepção europeia de gênero, e associa alguns modos de ser dos povos que descreve a partir da lente colonizadora. É difícil distinguir até que ponto é uma elaboração própria de Rita sobre o ponto de vista de Fernandes (que comenta o trabalho de Clastres), ou se se trata de um conjunto de citações diretas ou indiretas, por exemplo.

O relato de um certo povo sobre outro povo, segundo Rita, faz pensar sobre como as descrições sobre a experiência de povos originários são produzidas a partir do ponto de vista do colonizador. Sobre isso, retoma a chegada de povos europeus nas Américas e o seu choque com a cultura do Outro. Avança, dizendo que por volta do século XVII se produz um certo ódio às diferenças e, por volta do século XIX, há o aparecimento do que Foucault vai chamar de uma sociedade disciplinar, em que a tentativa de controle sobre os sujeitos se dá através de dispositivos sociais que vão agir sobre o corpo. É aí que, segundo Rita, “começa a ter relatos que buscam, de forma ‘racional’ encontrar o problema dessa sexualidade, o problema desse gênero” (17min14s).

E aí os relatos vão falar: é um gasto de energia... Essas populações indígenas morrem de cansaço, porque elas ficam transando muito. Elas utilizam ervas, frutas, para fazerem surubas durante dias. Vou falando e vou ficando triste, né menina. Porque a gente precisa entender isso, é uma cultura, um povo, uma realidade, que não desenvolveu a ideia de trabalhar, da forma que a gente entende. Então os relatos falam da preguiça, da indolência do indígena, né, de que esses povos eles cochilam, eles tão fazendo alguma coisa e depois vai nadar, vai brincar, brinca de lutinha... sai pra comer, né, tá tecendo alguma coisa, aí vai namorar... então, as ideias que a gente, né, basicamente se constroem em cima, monogamia né, ter só um parceiro, amor é uma coisa que você só tem com uma pessoa, isso não existe... o trabalho, de horário tal a horário tal, você não pode tirar pausas, você tem que passar a vida inteira... isso não existe. Deus, aí isso é pecado, isso não existe. E o *clash* dessas culturas fica explícito na cultura colonizadora, o desconforto, a desestabilidade que essas outras identidades, essas outras formas de estar no mundo, geram ao colonizador, porque tiram dele as suas certezas, de que aquela posição... colocam ela em xeque. (17min24s).

O trecho acima reproduzido tem uma série de operações que se dão no plano de enunciação. Existem momentos que Rita produz uma certa hipérbole “*Essas populações indígenas morrem de cansaço, porque elas transam muito. Elas utilizam ervas, frutas, para fazerem surubas durante dias; Vou falando e vou ficando triste, né menina*”; “*aí isso é pecado*”. Para melhor compreender esse trecho é preciso ter em mente que a fala é acompanhada por uma edição no tom de voz, uso de trilha sonora, imagens e efeitos de edição que pretendem produzir um efeito de humor. Esse modo de se referir, inclusive, foi fonte de críticas, porque não leva em consideração especificidades da diversidade de povos originários no Brasil.

O vídeo encerra com Hunty pedindo a seus seguidores para comentarem se eles estão de fato lendo as indicações de leitura que ela dá durante os vídeos, ou se é melhor que ela leia, durante o vídeo, trechos das obras de referência. Esse modo de interação indicia uma atualização nos contratos

de leitura entre as partes; um modo aproximar e aperfeiçoar o processo comunicativo entre ambos os polos. Fausto Neto (2008, p. 5) sinaliza que os contratos de leitura permitem o “estabelecimento de vínculos entre produtores e receptores, de modo tal que pudessem ser afastadas as possibilidades de ‘fugas’ e ‘desvios’ dos receptores do mundo produtivo”. Nesse sentido, interpelar aqueles que assistem seus vídeos não é apenas um modo de ‘ouvir’ o que pensam sobre (nesse caso, se lêem ou não os textos), mas principalmente uma operação de elaboração de um vínculo entre Rita e suas audiências. Esse é um modo de operar bastante em sintonia com as lógicas das plataformas, em que se abre espaços de interação que não necessariamente são interativos.

Uma das críticas que acabaram ganhando visibilidade por processos em rede tem origem na fala de sujeitos indígenas. Pela extensão deste texto, nos deteremos no modo como essas produções em rede sistematizam críticas a um lugar de legitimidade, que é articulado pela própria Rita em interação com os coletivos de seguidores que a acompanham.

Figura 9 - thread no Twitter criticando o espaço de legitimidade de Rita



Fonte: X¹²⁶.

¹²⁶ Disponível em: <<https://twitter.com/NayaTupinamba/status/1520095011781685252>>. Acesso em 20 de jul. de 2022.

Figura 10 - thread no Twitter criticando o espaço de legitimidade de Rita



Fonte: X¹²⁷.

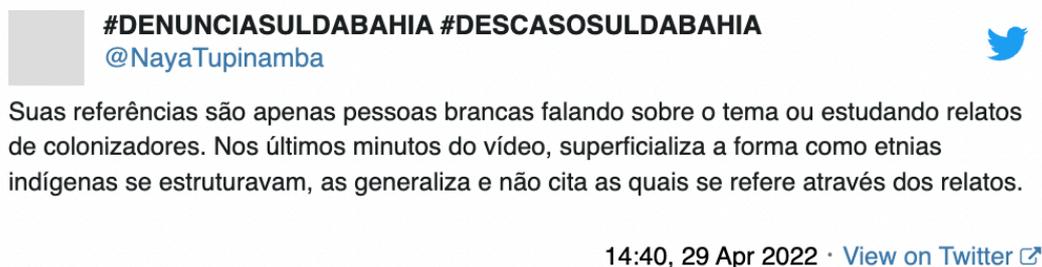
A produção nas redes, ilustrada nas imagens 09 e 10, se dá no formato de uma sequência de publicações. Nelas, discute-se diversos pontos abordados no vídeo de Rita Von Hunty, com dois deles se destacando como centrais. Primeiro, sobre as referências utilizadas, de pessoas brancas que falam e ou estudam relatos de colonizadores. Segundo, há uma crítica à superficialização e generalização da complexidade que envolve o mundo social e cultural das etnias às quais se refere.

A publicação reunia trechos do vídeo, de 10 a 30 segundos, de falas e citações de partes dos textos, ou momentos que Rita de modo hiperbólico atribuía ênfase no modo como esses relatos eram escritos a partir de lentes que olhavam para as questões de gênero desses povos, de um ponto de vista europeu e colonialista. A publicação ganhou significativa visibilidade através de processos circulatorios.

Diversos atores sociais levantavam a questão de superficialidade da fala e dos autores utilizados como referência.

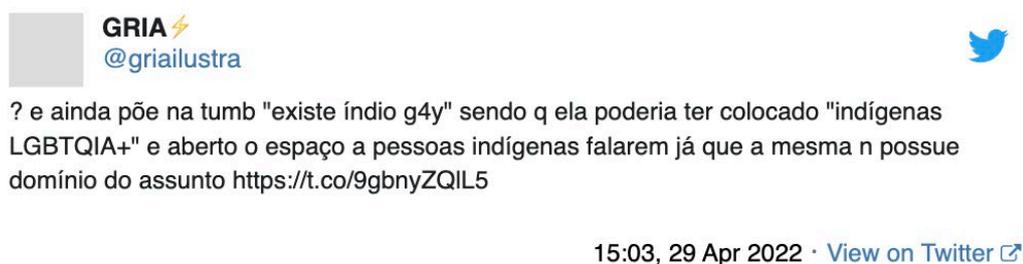
¹²⁷ Disponível em: <<https://twitter.com/NayaTupinamba/status/1520095011781685252>>. Acesso em 20 de jul. de 2022.

Figura 11 - críticas ao ‘Existe índio gay?’



Fonte: X (2022)¹²⁸

Figura 12 - críticas ao ‘Existe índio gay?’



Fonte: X (2022).

Observar essas críticas nos ajuda a explorar a constante tensão em torno desse elemento de autoridade sobre a fala. Verón (1980) nos informa que o discurso científico é um discurso que produz um efeito de cientificidade, que é capaz de articular uma crença que ele possui uma relação direta com a realidade que descreve. As críticas se dirigem as condições de produção do discurso de Rita e se referem, em grande parte, ao desconhecimento sobre questões essenciais ao debate sobre a questão indígena. Atores sociais levantam problemas na produção dessa fala e questiona a autoridade sobre o assunto, abalando o que Goffmann (1985) nomeia como a “crença no papel” desempenhado por um indivíduo.

Há ainda um detalhe importante a ser explorado a partir dessas críticas. Na imagem 12 chama-se atenção para o texto que aparece na arte de capa do vídeo. A pergunta ‘existe índio gay?’ poderia ser substituída por um título mais acurado, inclusivo, e que de fato abrisse espaço para uma fala diversa sobre o tema, segundo a crítica. Interessante pensar que talvez o título (em forma de pergunta)

¹²⁸ As figuras 11 e 12 foram recuperados através do Trendsmap. Link disponível a seguir: < <https://www.trendsmap.com/twitter/tweet/1520095011781685252>>. Acesso em 17 de jun. 2024.

sirva como algo articulado às lógicas da própria plataforma YouTube. Sabe-se que uma das táticas para atrair visualizações são títulos curtos, chamativos e que despertem curiosidade. Algumas pesquisas nomeiam estratégias semelhantes como *clickbait*s, que vão utilizar miniaturas e títulos para chamar a atenção dos usuários (ZANNETTOU, 2018).

Nesse sentido, essa operação indicia um atravessamento das lógicas da plataforma nas práticas de Rita. O que Rita faz exige um certo tipo de conhecimento sobre a maneira como a plataforma opera, para que Rita ‘jogue o jogo’ e articule seus conteúdos, tendo em vista o modo como eles vão performar em circulação. No caso desse material em análise, contudo, o título embora atraia cliques, não é bem recebido e adensa o argumento das críticas produzidas.

Mencionei a pouco uma dificuldade de identificar o que é o argumento do autor que Rita usa como referência e o que é ela dizendo ou citando. A questão não é exatamente aqui questionar se Rita domina ou não um tema, como o do vídeo em análise, mas debater sobre a possibilidade de tradução de temas tão complexos em vídeos tão curtos, e também o lugar autorizado de fala sobre uma determinada questão ou tema.

Esse é um tipo de crítica que me parece ser até comum sobre os discursos de Rita. Reuni, a partir de observações em espaços distintos (seção de comentários no YouTube, X, Facebook), um conjunto de comentários nas redes que mais ou menos se voltam para essa mesma percepção, e que são produtivos para pensar as práticas de Rita em tensão. Esses comentários não estão relacionados ao episódio em torno deste vídeo.

Tabela 2 - críticas direcionadas à Rita - coletadas em circulação¹²⁹

Comentário coletado em Post no Facebook	Então o cara que faz a Rita Von Hunty fala superficialmente, mas de um jeitinho carinhoso e fofo e descolado, sobre uma penca de assuntos completamente desconectados... e povo acha que está sendo e-d-u-c-a-d-o em cada um deles? Ora ora se não é a supervalorização do homem cis branco e da feminilidade como linguagem... Ora ora se não é a confluência entre performance e educação que confundiu geral a respeito do que é entretenimento e o que é pensamento crítico. Que fase
Comentário coletado em seção de comentários no Facebook	(...) É exigido de professor/a habilidades e expertise de youtuber, hoje em dia, mas youtuber não tem compromisso algum com pilares da educação. Daí que ensinem sem terem a menor noção do que estão fazendo e o público vire viciado em coisas sem comprometimento real é um pulo. E pior... Anos de

¹²⁹ Todos os comentários aqui reproduzidos foram compartilhados em modo público. Optei por ocultar os nomes dos perfis por privacidade aos autores.

	<p>formação são confrontados com pesquisas de 1 mês no máximo, e sendo muito boazinha, para um vídeo de internet. E sabemos, as pessoas desaprenderam o processo de aprendizagem e seus passos complexos pq é mais fácil conteúdo palatável do que aprender a conhecer maneiras complexas de compreender o mundo. Tornar tudo mais fácil para o interlocutor não é educação é exercício de poder. O mundo é mais complexo do que youtuber demonstra e a ideia é que não seja necessária intermediação entre conteúdos complexos e quem os acessa. Porque isso é liberdade. E educação é liberdade e não dependência de um ser iluminado, que pasme, nem é professor e não tem as habilidades para ensinar, para mediar o caminho entre saberes e pessoas.</p> <p>Mas chata é a professora que pensa em toda a metateoria de ensino e aprendizagem, porque é boçal e não é carismática como youtuber que só reproduzem senso comum, às vezes com uma pincelada bem leve de um pouco mais de densidade, mas que na maioria das vezes sustentam argumentos indefensáveis apenas na cara de pau e em afirmações que fazem sentido só até a página 2, onde o público que assiste não consegue chegar porque não aprendeu a lidar com o conhecimento de forma lógica e autônoma, apenas emocional, como crianças que não amadurecem nunca, porque não podem amadurecer. Tem youtubers para entregar conteúdo requeentado, rede social para afirmações absurdas e só quem aprendeu a ter autonomia do pensamento, processo intermediado por profes, consegue detectar isso.</p>
Comentário coletado em seção de comentários no Facebook	Obrigada por tudo isso, e veja: eu gosto dele e da personagem. No dia em que cientistas políticos e especialistas em gênero derem aulas sobre Letras e performances, farei a mesmíssima crítica. 😊
Comentário coletado em seção de comentários no Facebook	<p>Muita gente me dizia que a Rita era pesquisadora, que tinha mestrado, doutorado, era uma referência no tema. Me incomodava um pouco ver as pessoas apagando referências feministas e queer e creditando ele como autor de reflexões que eu conhecia há anos através de estudiosas do tema. Aí investiguei e entendo que o pessoal tava espalhando desinformação. Ele não tem Lattes e não é pesquisador. O que não é, lógico, demérito. Cabe, no entanto, refletir sobre os limites entre conhecimento e performance de intelectualidade. E eu achei essa declaração supostamente inspirada em radicalidade tão feita pra ser enquadrada como performance intelectual e radical que fiquei incomodado. Falei sobre isso no Twitter e tô sendo massacrado pelo fandom dele, inclusive.</p>
Comentário coletado no X	Rita é um homem branco, rico, com educação superior e visibilidade midiática.

	Ele sempre buscou os holofotes e a fama. Tem que ter psicológico para aguentar crítica quando fala merda, pois pessoas públicas recebem críticas. Da mesma forma que não se espera que alguém diga amém para Lula, ninguém tem que dizer amém para Rita.
Comentário coletado no X	Dá preguiça ver as pessoas tratando a Rita como se o discurso dela tivesse muita capilaridade. Ela fala pra um nicho específico, bem distante da massa de eleitores.

Fonte: Do autor, 2024.

O conjunto de comentários acima reunido se direcionam para os aspectos performáticos, muito embora se refiram a situações específicas diferentes (não foram produzidos diretamente a questão do vídeo sobre pessoas LGBTQIA+ e povos originários). Quer dizer, a ‘forma professora’ é o ponto de crítica, mais do que a ‘forma drag’ ou a situação em específico. Importante também observar que em grande parte essas parecem ser críticas produzidas por intelectuais inscritos, ou em relação, ao campo acadêmico. A reivindicação desse lugar de legitimidade parte do pressuposto de rigor científico e de responsabilidade sobre a produção e disseminação de conhecimento. Os circuitos que Rita articula, pela perspectiva das críticas, atravessam campos intelectuais que operam a partir de protocolos e lógicas de funcionamento muito específicos.

Um ponto tocado nesses comentários faz referência ao modo como Rita performa esse papel e como ele mexe com uma imagem-imaginada da pessoa professora. Se nas críticas de sujeitos indígenas aparece o fato de que a drag aparenta não dominar a fundo o debate, por outro lado também se produz uma pressão para que professores sejam tão performáticos quanto Rita. Guilherme, no fim das contas, é formado em artes cênicas e domina técnicas de performance de palco.

Acredito que esses comentários também apontam para uma discussão bastante específica: a diferença entre o mediador de conhecimentos (professor, pesquisador) no intra-campo acadêmico, e um mediador extra-campo acadêmico. Já mencionei no decorrer das análises sobre o texto do francês Michel Serres, *A Polegarzinha*, que aponta para mudanças nas condições de produção e circulação de conhecimento. Ele indica que a escola tem seu funcionamento transformado a partir do momento em que o acesso à informação se torna mais fácil, tendo em vista a popularização dos dispositivos tecnológicos e da própria internet. A figura portadora de conhecimento, detentora de uma certa oferta a ser transmitida, se vê num contexto em que os bolsos, cheios de saber, além de formatar o espaço das escolas e dos campus, também tiram da centralidade o até então porta-voz do saber (SERRES, 2013), o professor.

Domingues (2011) nos informa como o aparecimento do intelectual moderno está ligado a própria formação de um ethos contemporâneo de ciência. Sugere o autor que, por volta do século

XVIII, na França, há o aparecimento da figura do intelectual público, que diferente do até então intelectual investido de funções públicas, passa a se engajar na política e ocupar espaços públicos. Contudo, o fim do intelectual público se dá na segunda metade do século XX, quando há o aparecimento do cientista especializado. É, nesse sentido, quando ocorre uma mudança no próprio modo de fazer ciência, tendo em vista que esse novo intelectual, dotado de uma certa expertise, é reflexo da formação de um novo ethos científico. Enquanto um ethos acadêmico, com raízes no século XVII e que encontrava em figuras icônicas como Galileu sua referência, um ethos industrial se forja no decorrer do século XX e vai se orientar por aplicações práticas e pela busca de resultados comerciais (DOMINGUES, 2011).

Já Figueiras (2012) vai pensar a pós-visibilidade dos intelectuais, entendendo que há um entrelaçamento bastante profundo entre processos de circulação do conhecimento e as lógicas da mídia. A autora cita exemplos de programas televisivos franceses e portugueses que desde os anos 1950 estabeleciam contratos pedagógicos com suas audiências. Nestes, os intelectuais vinham à televisão e assumiam papéis de “verdadeiras autoridades e vedetes nacionais” (p. 151). Mais tarde, conotações de entretenimento passam a reestruturar a forma como esses discursos televisivos eram produzidos, incluindo, no casting de convidados, personalidades e figuras públicas. O que Eliseo Verón (2013) nota como a segunda fase de uma televisão histórica, é o período em que mais ou menos Figueiras (2012, p. 149) descreve como a eclosão de uma “relação emocional e a um lugar de proximidade entre os media e os cidadãos”, no lugar de uma relação distante, hierarquizada e formal. Nesse sentido, a fala intelectual aí parece perder espaço, tendo em vista a produção de um discurso televisivo que se aproprie de várias outras discursividades sociais, sobretudo das audiências em recepção.

Mas esse debate a respeito das transformações nas condições de circulação do conhecimento também remete a uma outra questão importante. Pesquisas em midiatização já vêm nos apontando como certas celebridades se constituem numa cena pública como pontos de referência. Tais celebridades vêm se articulando a partir de processos midiatizados que se distinguem de lógicas e padrões de uma sociedade regida pela centralidade dos meios midiáticos, o que na prática significa que o capital e o reconhecimento social vão ser mais resultado e/ou consequência de um conjunto de fatores relacionais entre célebre e fãs/seguidores. Interessante também sinalizar como isso se soma ao que Couldry (2010) nomeia como a perda de porta-vozes de autoridade.

Tendo isso em vista, o aparecimento de celebridades-intelectuais, nas redes, é um fenômeno empírico já observado em quase todas as partes do mundo. Pela perspectiva dos estudos em midiatização, pode-se pensar esse processo como o resultado do que Eliseo Verón (1997) vai denominar como uma dinâmica de feedbacks, em que tais celebridades são capazes de articular

vínculos em interação com seguidores, sobretudo a partir de uma performance de si preparada para esse cenário, que de alguma forma tenta antever modos de produção de confiança e crença sobre aquilo que dizem.

Anthony Giddens (1991) traça algumas características para a produção do sentimento de confiança no que entende como um período em que ainda vivemos as consequências da modernidade. Sem necessariamente ter o objetivo de entrar a fundo na vasta obra de Giddens, interessa aqui pontuar que os mecanismos de desencaixe (leia-se fichas simbólicas e sistemas peritos) dependem da confiança para que as instituições sociais da modernidade existam. Mas mais do que isso, quero me ater algumas linhas sobre a confiança nos sistemas peritos.

Giddens (1991) vai compreender os sistemas peritos como “sistemas de excelência técnica ou competência profissional que organizam grandes áreas dos ambientes material e social em que vivemos hoje” (p. 26). Contudo, os mecanismos de confiança não se ligam apenas aos sistemas abstratos, mas também às pessoas, em compromissos ‘com rosto’, o que demanda ‘indicadores de integridade’. Os pontos de acesso aos sistemas peritos são os próprios peritos, o que nos lembra que “os pontos de acesso trazem um lembrete de que pessoas de carne-e-osso é que são seus operadores. Os compromissos com rosto tendem a ser imensamente dependentes do que pode ser chamado de postura dos representantes ou operadores do sistema” (p. 78).

Essa perspectiva encaminha uma compreensão sobre essa aura de confiança que se tem sobre os discursos de Rita. Embora ela não ocupe a posição de perita em um campo específico, a valoração sobre os ditos de Rita são efeito não só da performance de intelectualidade, mas também porque ela mesma se apresenta como professora, posição essa que a inscreve num arranjo de especialista. Mas talvez os valores de confiança não venham unicamente dessa posição, e também sejam fruto do próprio contexto, onde a visibilidade que ela ganha nas redes e nos meios hegemônicos (muito por conta de discursos com base em racionalidades acadêmicas – em contraposição à discursos e sentidos que circulam intensamente e que operam num âmbito desinformativo) a constitui como referência. Em outras palavras, a visibilidade como valor produz efeito de confiabilidade.

Para pensar sobre essa dimensão de especialista, trago uma fala recente de Rita. Em outubro de 2023, Rita foi convidada a palestrar no Encontro Nacional de Estudos Linguístico e Literários (ENAELL), na Universidade Estadual do Maranhão – UEMA/Campus Caxias¹³⁰. Numa das perguntas ao final de sua fala, ela é interpelada a responder sobre como professores podem despertar e enfatizar a importância da pesquisa num contexto de desinformação e de ‘simporificação’. Rita, ao final de sua resposta de mais de 6 minutos, diz:

¹³⁰ Registro da fala disponível no link a seguir: <https://www.youtube.com/watch?v=-Z7CPI_LfaE>. Acesso em 19 de jun. 2024.

Então, mais uma vez, que que é isso que a gente pode fazer? Eu fico pensando que são duas coisas. É, entre os nossos, sempre estimular e ascender vontade de pesquisa. No sentido de que, ‘ó o Foucault tá falando isso’. E o meu sonho é que você queira sair daqui e ler aquele livro. Você escreve e ele tá de graça, o pdf, a primeira coisa que vai aparecer de graça. Todos os livros que eu coloquei aqui tão de graça o pdf no Google. Então, é o sonho de que a pessoa vai querer ler o que você tá falando. E, também, e eu fico muito triste com isso. **Mas é, em algum lugar eu tive que destruir a professora que eu sou, e virar uma vedete.** O Deleuze e o Guatarri já falavam disso, que no século XX os professores iam morrer. E só ia sobrar o Chacrinha e a Dercy Gonçalves. E se a gente não tiver disposto a se Chacrinizar e a se Dercy Gonçalves, a gente vai perder. Então, em partes também é abrir mão do nosso preciosismo e virtuosismo. E saber que é o jogo e vai ter que jogar. **Vai ter que cantar musiquinha, vai ter que fazer meme e ao mesmo tempo vai ter que instaurar desejo radical de pesquisa.** Agora, como faz isso? Não tenho a mais puta ideia. **Eu tenho tentado fazer isso através de uma drag queen,** pra ver se surge algum tipo de afeto-efeito. Só tem efeito se tiver afeto. Você só aprende de quem você gosta. Então eu monto, eu conto piadinha, eu falo que vou te esfaquear, pra ver se a pessoa acorda, né. Mas é muito difícil, é muito difícil. (2h41min43s, grifos nossos).

Essa resposta é aqui emblemática porque indicia a prática drag como um dispositivo de linguagem capaz de capturar a atenção em circulação. Rita diz que em algum momento a ‘forma professor’¹³¹ precisou ser atravessada pela ‘forma drag’, e mais ainda, pelas lógicas das redes. Se Rita foi didatizada sobre o que é ser drag a partir da televisão, como já disse em várias entrevistas, significa que, em circulação, essa prática passa a fazer parte do cotidiano do tecido social. E é por exatamente estar em circulação que Guilherme vê nela uma potência de agenciamento de fluxos.

A fala também nos informa como Rita é resultado de Guilherme atravessado por processos de midiatização: ele experimenta e inventa a partir do que foi didatizado sobre uma cultura da mídia. Rita não é pré-midiatização; ela nasce e existe para a visibilidade. Nesse sentido, não só é performativa no que diz e faz, mas pelo modo próprio como se constitui. Ainda que Rita literalmente exista “fora da mídia”, ela carrega a midiatização consigo, porque sua base de existência se ancora justamente na circulação.

Para além disso, a montagem drag como dispositivo de linguagem é sobretudo implicado pela forma performática como é produzida. Nesse sentido, a performance intelectual de Guilherme, como Rita, que foi sendo perfeioada ao longo dos anos e que gera ruídos com as audiências, como no caso do vídeo “existe índio gay?”, nos sinaliza a necessidade de diferenciar as estratégias de docência para sala de aula e as estratégias de docência para o YouTube. São ambientes interacionais que, evidentemente, demandam táticas de comunicação distintas. Ser uma drag queen que agencia fluxos sobre a circulação de conhecimento exige que a tradução de produções intelectuais se adeque ao ambiente das plataformas, o que a coloca numa posição de risco eminente de crítica.

Marcas observadas nos materiais nos indicam que o modo como Guilherme/Rita vai se articular nas redes está fortemente ligado a esse espaço autorizado de fala intelectual, que embora

¹³¹ Uso aqui o termo ‘forma’ para enfatizar a ideia de performance.

valorado também está sujeito a críticas constantes. Nesse episódio de críticas sobre sua autoridade para falar sobre o tema em questão, interessante notar como pouco ou quase nada da fala social que é produzida em torno de Rita se volta para a montagem drag. Tendo a pensar que há um duplo jogo de sentido que acontece aí: ao mesmo tempo que essa prática funciona como um dispositivo de linguagem capaz de captar a atenção, de certo modo ela também é ‘invisível’ (ninguém fala sobre – todas as críticas são para outros aspectos)¹³². É como se houvesse uma presença-ausência que, embora a performance de docência coloque a montagem em segundo plano, no fim das contas ainda se trata de uma drag queen.

Essa presença-ausência nos permite refletir sobre o afetamento da cultura drag pela midiaticização. A corporificação drag afeta. Ela é capaz de capturar a atenção. Mas ao mesmo tempo também nos coloca em frente a dimensões de apropriação. À medida que essa prática é didatizada pela cultura da mídia e circula entre grandes públicos, naturalmente novas expressões do fazer surgem, porque o social tem um movimento de devoração, e de produção de um terceiro. Sendo assim, a circulação nos apresenta indeterminações e nos coloca face a possibilidades infinitas sobre a prática.

Seguindo os protocolos analíticos, o material a seguir corresponde a uma aula aberta proferida por Hunty em um evento internacional. Trata-se de uma fala proferida durante o 5L, festival literário produzido pela Câmara Municipal de Lisboa, Portugal, em 2022. Tenho acesso a aula a partir de um registro audiovisual disponibilizado no YouTube pela própria organização do evento.

4.1.5 Debate “Afeto-efeito”: O que pode um corpo? – com Rita Von Hunty e Selma Caetano

E eu gostaria de agradecer e parabenizar ao Itaú Cultural, por ter possibilitado vir ao 5L **um dos maiores fenômenos da audiência da internet**, principalmente entre os jovens, que é professora, atriz, drag queen e youtuber Rita Von Hunty. (...). Bom, a Rita, eu vou fazer um apanhado sobre ela, pra quem não conhece ainda. Ela tem alguns milhões de seguidores em seu programa semanal *Tempero Drag*, **que é considerado o maior canal da esquerda**. E sendo que um dos vídeos desse programa atingiu a marca de mais de 1 milhão de visualizações. **E como que ela consegue essa proeza em tão pouco tempo? Primeiro, com muito humor, né. E com uma linguagem simplificada, mas nunca empobrecida, que zomba da erudição intelectual, conservadora, que vai além da profundidade acadêmica pra conseguir aproximar o seu público jovem dos temas debatidos.** E, também, porque ela tem muito conhecimento, estudo, e muitas referências de pensadores que refletiram ou refletem sobre o tema debatido, e isso é fundamental. Nesse processo de reflexão, esse processo de exibição, que é muito pautado nas teorias do Paulo Freire, né, que é atuar-educando, ou educar-atuando, como vocês preferirem, né, Marx vira o tio Karlinhos, Paulo Freire vira o seu Paulinho, por exemplo, o crítico de cultura Raymond Williams vira o Raimundinho. Isso parece uma brincadeira de criança, mas não é, e não é pouca coisa. **Se a gente pensar que os comunicadores independentes, eles têm um trabalho fundamental, principalmente entre os jovens**, e como a Rita sempre fala nas apresentações dela, né, ela gosta de falar, tirando da boca do tio Karlinhos, a teoria converte-se em força material quando ela penetra nas massas, né. **E como ela mesma observou, ela não é uma produtora de**

¹³² Aqui me refiro majoritariamente aos públicos que majoritariamente acompanham Rita, ou em algum grau possuem afiliação às discussões LGBTQIAPN+.

epistemologias, ela é sim uma propagadora, uma divulgadora de debates que refletem os problemas enfrentados por essa geração que quer mudar o mundo. É por isso que ela, no Brasil, é conhecida como a intelectual dessa geração. (CARDOSO, 2022, Online, 1min30s, grifos nossos).

O trecho que inicia esta seção é parte de uma fala de abertura proferida por Selma Caetano, gestora cultural e curadora do prêmio Oceanos de literatura e língua portuguesa, durante o 5L, festival literário produzido pela Câmara Municipal de Lisboa, Portugal, em 2022. Essa breve apresentação se dá no contexto que antecede a uma aula aberta ministrada por Rita Von Hunty, transmitida e registrada em vídeo disponibilizado na plataforma de vídeos YouTube¹³³. A aula dura de cerca de 60 minutos e tem pouco mais de 16 mil visualizações contabilizadas na plataforma.

Abro este trecho do texto com a fala de apresentação de Rita, porque parece que ela já sinaliza alguma coisa da percepção de instituições sociais e culturais, inclusive internacionais, sobre as práticas de Rita Von Hunty. Ser apresentada no evento como 1) uma expositora de um dos maiores canais de esquerda do Brasil; 2) comunicadora que, através do humor, zomba da erudição acadêmica e aproxima seu público; 3) alguém que não se propõe enquanto uma produtora de epistemologias, mas divulgadora de debates e, também, nomeada como uma ‘intelectual de seu tempo’, me indicia algo bastante significativo, porque não se trata de Rita falando sobre si, mas leituras que se fazem sobre o que Rita diz e faz. Inclusive, há uma interlocução com a entrevista que Rita concede à Leandro Karnal, explorada no material 1.1.3, porque utiliza uma expressão dita lá.

Pouco se vê pelo registro em imagens sobre o ambiente, mas aparentemente segue-se muito uma estrutura arquitetônica comum a ambientes de apresentação pública: um pequeno palco, onde há uma cadeira, em frente a um conjunto de pessoas sentadas, que assistem e vez ou outra são interpeladas por Rita em suas falas. Há uma tela que exhibe alguns textos e imagens e auxilia a drag em sua apresentação.

Figura 13 - aula aberta 5L



Fonte: Hunty, 2022.

¹³³ Disponível no link a seguir: <<https://www.youtube.com/watch?v=cfDjRwJmVy8>>. Acesso em 15 de fev. de 2025.

“Esperança como verbo” é o título que norteia a fala de Rita, tendo como base proposições Paulo Freireanas já utilizadas pela drag em outras oportunidades. Situa, ainda em momentos iniciais, o contexto pandêmico brasileiro, em 2022. Cita uma máxima vista numa peça teatral, à época em cartaz, “eu venho de um país em ruínas”. Fala sobre Karl Marx, Marc Bloch, Raymond Williams, e expõe sobre ‘as vias’ das eleições presidenciais brasileiras de 2018. Mais ou menos 10 minutos da fala servem para a introdução de seu ponto de partida teórico e da própria discussão a ser aprofundada no decorrer de sua fala.

Dizer para vocês que eu tô vindo de um país em ruínas serve dois propósitos. É, o primeiro deles é talvez que a gente consiga mobilizar uma ideia é... de que, na ruína também há arte. De que quando a gente pensa: o que que a segunda guerra mundial faz com o Japão? **Se o Adorno está correto, e eu gostaria de imaginar que ele tá, e quando ele diz que ‘forma, uma nova forma artística, é sempre um conteúdo social e histórico que decantou’, que deixa de ser uma cultura emergente, mas passa a ser parte de uma cultura residual de um povo num tempo.** Se o Adorno está certo quando ele fala isso, é, e a gente pega a produção artística japonesa depois de Hiroshima e Nagasaki... Um povo, que foi submetido a uma experiência de uma bomba, capaz de apagar uma cidade do mapa. De corpos que pegavam fogo, de casas que eram destruídas em um flash de câmera. E, depois disso, a gente vai ver o Butô aparecendo, que é uma dança dançada a partir da cinza, é uma dança dançada a partir do movimento da morte. E, quando eu apareço aqui, falando pra vocês eu ‘*tô vindo de um país em ruínas*’, é porque mesmo na ruína **a gente mantém um compromisso com uma boniteza da educação, que é uma das lições do Paulo Freire.** É que mesmo da ruína, e eu vou tentar mostrar isso para vocês, é na ruína que o artista deve trabalhar, não quando tá tudo bem, mas é nos momentos de desespero. **É quando a gente precisa alimentar, pra usar as palavras do Raymond Williams,** os recursos da esperança. E eu vou tentar falar de esperança como verbo, não como substantivo, e de que forma podemos desassociar esperança de espera. (HUNTY, 2022, 18min15s, destaques nossos).

Como eu fui apresentada, eu sou professora de língua e literatura inglesa, a piada com a Margaret Thatcher é pra provocar, e o figurino também. E eu trabalho numa área que são os estudos de cultura, né, é **em termos acadêmicos eu sou uma crítica de cultura materialista,** né. A gente estuda WWW, é WMW, White Materialist Man. Que é o Georg Lukács, o Adorno de certa forma, Raymond Williams, Terry Eagleton, Frederic Jameson, **são os nossos referenciais teóricos.** (HUNTY, 2022, 20min55s, destaques nossos).

Apesar de ser introduzida por Selma ao início do evento como uma articuladora de processos comunicacionais (e não de proposição e disputa epistemológica), Rita afirma seu papel professoral quando se apresenta enquanto professora de literatura e língua inglesa. Fala também de seu compromisso com o papel educacional, com base em orientações do pedagogo Paulo Freire. Além disso, faz uma breve citação de Raymond Williams, e nesse sentido acena para um horizonte teórico que dá uma espécie de sustento a sua proposição. Ao assumir o que “em termos acadêmicos” é o papel de uma crítica de cultura materialista, e ao mesmo tempo ao anunciar um conjunto de autores (como o já citado Raymond Williams, Georg Lukács, Adorno etc.), que funcionam como uma espécie de respaldo epistemológico, Rita produz o que Bourdieu (1988) denomina como efeitos de cientificidade.

Segundo Bourdieu (1988), todo discurso que se pretenda a algum grau de aparência de ‘verdade’, ou melhor, de crença que produz aparência de verdade, precisa ser produzido com base em

algumas normas e lógicas sob as quais se funda o campo científico. Nesse sentido, ao enunciar tais características (o seu fazer; autores que balizam suas falas), Rita produz, pelo o que diz e faz, um efeito simbólico de fazer-ciência.

Inclusive, essa é uma posição de poder. Se o próprio campo científico é por si só fruto de embates, onde se disputam, segundo Bourdieu (1988, p. 32), “as condições e os critérios de pertencimento e de hierarquia legítimos”, a maneira como Rita produz uma leitura científica sobre os temas aos quais se propõe a comentar, confere a ela um lugar autorizado de fala, socialmente reconhecido, muito semelhante (e talvez próximo) ao de especialistas inscritos no campo social científico.

Uma outra questão interessante tem relação com as especificidades do papel professoral e de pessoa pesquisadora. Sobre isso, Bourdieu (2003, p. 71) esclarece que:

A posição do professor, em qualquer nível que seja, me parece, de fato, muito dificilmente compatível com a posição do pesquisador. Pode-se objetar que existem posições de professor-pesquisador, que há um certo número de instituições, de instituições hospitalares, de laboratórios de pesquisa etc., onde estruturas pedagógicas estão integradas à pesquisa. Infelizmente, o que se chama ensino, de modo corrente, são lugares de transmissão codificada, rotinizada do saber, e uma parte considerável da inércia dos campos científicos vincula-se ao atraso estrutural resultante do fato de que as pessoas que ensinam são comumente desconectadas da atividade de pesquisa.

O material empírico desperta algumas inquietações sobre tais especificidades. Se Rita é professora, mas ao mesmo tempo articula autores e desempenha um papel de crítica de cultura, que lugar ela ocupa? Se é convidada pelo evento a professorar sobre o tema ‘o que pode um corpo?’, com a ajuda de Spinoza e Deleuze, o que teoricamente envolve práticas de pesquisa, o que faz, em termos de ditos e de práticas?

A partir das observações, o que posso inferir é que neste material sua fala se desenvolve a partir de uma linguagem simples, acessível, e em alguns momentos com tom jocoso, o que gera uma interlocução com a plateia, na medida que há o riso de quem acompanha e evidencia-se assim o sentido de humor produzido ali. De modo geral, Rita se orienta a partir de questões sociais do contexto brasileiro (eleições presidenciais de 2018, contexto social de violência, LGBTQIAP+fobia, avanço do neoliberalismo etc.) e produz uma postura explicativa a partir de pontos de vista teóricos. Esses ‘modos de dizer’ inclusive são recorrentemente sinalizados em vários dos espaços pelos quais Rita transita. A maneira como conduz determinados debates, pelos ditos e pelos modos de dizer, tem efeitos de didatização, no sentido de facilitar a compreensão sobre determinados temas.

Depois de mais ou menos introduzir o tema da aula, sua fala parte de ‘Ozimandias’, poema escrito por Percy Bysshe Shelley. Justifica o acionamento desse texto dizendo que Shelley é considerado um poeta radical e discutido por uma série de autores importantes no século XX,

compromissados, segundo Rita, com algum tipo de liberdade. Através da leitura do poema reforça que é exatamente ‘nas ruínas, onde a arte precisa trabalhar’. Contudo, dizer que vem de um país em ruínas não é necessariamente uma fala derrotista, para Hunty. Para ela, essa é na verdade uma oportunidade de reconstrução. Essa postura é aprofundada por uma série de exemplos (como o aumento da fome apesar dos recordes de produção e exportação de alimentos), que de modo retórico vão adensando o argumento ali sendo proposto.

Adiante, uma ação de Rita durante a aula é a apresentação de uma das máximas de um de seus autores mais trabalhados, o britânico Raymond Williams. Trata-se um texto escrito no contexto dos anos 1980, no qual o autor, segundo a drag, vai pensar qual a instância maior de ‘radicalidade’, a partir do desarmamento nuclear. Rita diz:

Nesse ensaio Raymond Williams diz o seguinte: ser verdadeiramente radical, ir de fato a raiz das coisas, é fazer com que a esperança seja mais possível do que o desespero seja convincente. **E essas palavras dele norteiam uma parte do meu trabalho.** Que é entender que a gente começa derrubando ideologia, a gente começa fazendo apontamento e denúncia. Mas o próximo passo é que o desespero não seja convincente. E aí eu vou tentar voltar lá pro Spinoza. A gente poderia parar no Freud, no Lacan, mas não vai dar tempo, então a gente vai lá pro Spinoza e já do aqui um pulo no Deleuze. **E vou tentar mostrar pra vocês uma ideia que esses intelectuais estão trabalhando** a muito e que nos serve em momentos como o nosso. (HUNTY, 2022, 38min02s, grifos nossos).

Meu sonho de princesa era parar no Spinoza. Era falar sobre Conatus, Potência, Desejo. Depois passar para a teoria dos afetos..., mas não vai dar. Então vou tentar fazer, através dessa citação, um apanhado do diálogo destas duas mentes pensantes. (HUNTY, 2022, 41min31s).

É possível observar no material que Rita performa um domínio desse arcaibouço teórico. No trecho mencionado, ela antecipa sua intenção de relacionar proposições de Spinoza e de Deleuze. Além disso, após o excerto acima transcrito, explica quem foi Spinoza, o que produziu, questões e influências em autores de várias áreas. Destaca que Spinoza é um filósofo materialista e a razão pela qual aciona este autor é justificada pela proposição: “o que move um corpo? O que paralisa? O que tira combustível? O que dá combustão?”. Segue lendo um trecho do texto “Diálogos”, de Deleuze, quando o autor retoma parte da produção de Spinoza.

Essa é uma ação importante e central nas práticas de Rita. Depois ler em voz alta parte da obra referida, estimula, através de perguntas retóricas, reflexões dos ali presentes. Elabora, pela fala e gestualidade, um modo de compreensão do que Deleuze quis informar pelo seu texto. Nesse sentido, no fundo o que Rita aí faz é uma prática de mediação: através de operações enunciativas, a drag organiza alguns sentidos sobre o texto e oferece temas complexos de modo resumido, e paulatinamente avança de uma explicação a outra.

Nessa empreitada, que pra mim não tem nada de sutil, quando Deleuze retoma o Spinoza, ele tá dizendo que existe um interesse político explícito em governar emocionalmente um povo. Então, como é o noticiário? O que que a gente é reiteradamente informado? Como as nossas consciências são formadas e informadas? Que que significa essa palavra que Raymond

Williams usou ‘desespero convincente’? Que que é esse afeto triste que nos prostra? Que que é acordar cansado? Que que significa escutar seu despertador de manhã e falar ‘*puta merda, mais uma vez? Acordei viva de novo?*’ Só que eu tô fazendo uma piada, mas o que significa isso? Esse efeito foi produzido a partir de qual afeto? Se o sol queima a nossa pele, o que que tá submerso em um tipo de notícia, em um tipo de discurso, em um tipo de imagem, faz com a nossa psique? E aí é esse debate que o Deleuze está tentando retomar. (HUNTY, 2022, 45min30s).

O texto ‘Você é marxista, não é?’, de Raymond Williams, é também explorado a partir da mesma lógica. Outras exposições ao longo da aula, ao que parece, seguem a performance de intelectualidade. Dizer o que tentou dizer o autor, e estabelecer ligações com questões da atualidade, é indicativo de uma agir que remete a uma tradução, do teórico ao senso comum. A sustentação dessa posição professoral passa, dessa forma, principalmente pelos modos de enunciação e de proposição do debate.

Depois de articular uma fala com base em duas citações, de Tony Morrison e Ursula K. Le Guin, ambas escritoras estadunidenses, Rita é aplaudida em pé pela plateia por mais de 30 segundos. Ao fim, diz:

Isso que vocês estão sentindo é uma coisa que o Plutarco falou. Educação, o que é educar? “A mente não é um recipiente a ser preenchido, mas uma fogueira a ser acesa”. Tomara que vocês saiam incendiados e incendiadas, tem luta pra fazer. (HUNTY, 2022, 1h03min40s).

O modo como encerra sua fala tem uma camada performática que sinaliza uma perícia da drag no que diz sentido à posse de atenção da plateia. Rita sabe, pelas dinâmicas de interação com seus interlocutores, como provocar e reter a concentração do público ali presente. A maneira como encerra remete muito, inclusive, ao momento de clímax de produtos narrativos de tensão ou romance, nesse caso, momento em que se clareia o que se fez aí e o que se espera após essa aula.

Em termos de práticas, esse material permite pensar ao menos dois pontos. Primeiro, um lugar professoral gestado em espaços midiáticos e nas redes digitais e reconhecido por instituições sociais. Nesse caso, o convite a ministrar uma aula em meio a um evento internacional de língua e literatura, reafirma não só um espaço de visibilidade, mas também de legitimidade sobre o que Rita diz e faz. Em segundo lugar, a sustentação desse lugar professoral, legitimado e reconhecido socialmente, passa por algumas estratégias performáticas que servem a persona intelectual. Em outras palavras, quando diz, por exemplo, “*A gente poderia parar no Freud, no Lacan, mas não vai dar tempo, então a gente vai lá pro Spinoza e já do aqui um pulo no Deleuze. E vou tentar mostrar pra vocês uma ideia que esses intelectuais estão trabalhando a muito e que nos serve em momentos como o nosso*”; “*E eu trabalho numa área que são os estudos de cultura, né, é em termos acadêmicos eu sou uma crítica de cultura materialista, né.*”; “*Isso que vocês estão sentindo é uma coisa que o Plutarco falou*”; Rita encena falas de conhecimento que remete diretamente a imagens imaginadas de intelectuais. Schechner (2017) diria que esse é um comportamento restaurado, porque se reconhece através dele

que esse é o modo pelo qual uma pessoa numa posição professoral, em muitos casos, se refere ou explica alguma questão. Essa dimensão performática, que se traduz pelos modos incorporados do ‘ser professora’, é adensada por sentidos de autenticidade e veracidade, na medida que Rita é reconhecida ali como alguém que executa esse papel social com autoridade.

Numa das obras seminais sobre os estudos de performance, Goffman (1985) sinaliza que mais do que efetivamente uma encenação ensaiada no cotidiano, o papel social como expressão de si corresponde a “promulgação de direitos e deveres ligados a uma situação social” (GOFFMAN, 1985, p. 24). Há uma espécie de internalização de um repertório de ações que, em maior ou menor grau, são lidas como legítimas e desempenham funções de comunicação na interação social. Interessante que nessa função de comunicação, nesse caso, de ensino, as leituras sobre a performance atribuem legitimidade ao papel professoral desempenhado. Já a camada performática da montagem drag parece ficar em segundo plano, algo que não entra em discussão. Talvez isso se dê devido ao contrato de sentido – a vinculação que entre performer e audiência, nesse caso entre Rita e seus alunos –, onde se negociam e coproduzem sentidos (KORNSTEIN, 2019; SALGADO, 2014), e que parece se pautar não pelo sentido do que se vê (o corpo drag), mas no valor do que é dito. Rita, durante a aula, fala de temas duros, complexos, ainda que de forma didatizada, buscando ensinar sobre. O lugar do fantasioso e do lúdico da drag é permeado (e, talvez, até tensionado, ofuscado) pelo lugar de autoridade que se articula através dos ditos, da performance de intelectual.

Dando continuidade aos movimentos analíticos, o material a seguir é um vídeo publicado no Tempero Drag. Nele, Hunty produz uma fala que se dirige diretamente a seus coletivos de seguidores, onde esclarece como vão passar a funcionar as dinâmicas de funcionamento de seu canal. Essa fala, direta e de esclarecimento, sinaliza dinâmicas de elaboração de um contrato de interação com as suas audiências, mas também de participação dos seguidores no que passa a ser, a partir de então, um espaço de interação entre Rita e os seus seguidores.

4.1.6 Não tô pedindo, tô implorando

Em 19 de setembro de 2023 Rita Von Hunty publica o vídeo “não tô pedindo, tô implorando”¹³⁴. Este é um vídeo relativamente curto e não tem como objetivo falar sobre algum tema ou questão social, mas abrir as gramáticas de funcionamento do canal. Nele, Rita basicamente conversa com seus coletivos de seguidores para falar sobre o trabalho no backstage do canal, sobre a equipe envolvida e quais são as propostas de funcionamento a partir daquele momento. Mas mais do que isso, Rita vem a público para pedir ajuda para a manutenção do Tempero Drag, porque a

¹³⁴ Vídeo disponível no link a seguir: < <https://www.youtube.com/watch?v=x-CkGAPe66w&t=3s>>. Acesso em 21 de jun de 2024.

visibilidade que se tem até então não necessariamente se converte em ganhos. Isso significa que números altos de visualização não necessariamente se convertem em capital financeiro.

Duffy *et al* (2021) questiona essa noção comum que circula sobre sucesso baseada num arranjo de engajamento, visualizações e seguidores, nos falando sobre uma realidade que se constrói, na verdade, bastante volátil. Quer dizer, esse imaginário popular de “empreendedorismo” é alimentado pelo que os autores vão chamar de um “espírito neoliberal de autocomercialização” (p. 1). A volatilidade de carreiras de produtores de conteúdo (não especificamente apenas no YouTube, mas em diversas plataformas) está profundamente conectada a configuração do mercado, das indústrias e da própria arquitetura das plataformas.

Os autores ainda afirmam que é um ideal de visibilidade que particularmente funciona como motor dessa instabilidade. A noção de “trabalho de visibilidade” dá conta desse processo em que criadores de conteúdo são constantemente mobilizados a alcançar sempre métricas mais altas, o que também define esses marcadores não como mais exclusivos de meios hegemônicos (como os índices de audiência de canais de televisão), mas também orientam o trabalho digital individual, numa economia de métricas que, em paralelo, também está vinculada a produção de uma reputação digital. Valores de legitimidade, credibilidade e simpatia são valores sociais associados a marcadores quantificáveis de visibilidade (DUFFY *et al*, 2021).

Mas não são apenas valores sociais. Métricas, segundo os autores, são os eixos centrais para a troca de valores econômicos. Patrocínios, contratos com marcas, colaborações, etc. são efeitos de, quanto mais altas as métricas, maior sucesso financeiro um produtor de conteúdo alcança. Bucher (2012) usa o termo “visibilidade engendradora pelas novas mídias” para descrever o processo que decorre da estrutura algorítmica que distribui e organiza os regimes do que será visível ou invisível.

Figura 14 - Não tô pedindo, tô implorando



Fonte: Hunty, 2023.

O vídeo inicia com Rita informando que uma nova fase do Tempero Drag entrará em funcionamento. Esclarece que precisou suspender parte da produção de conteúdo para o canal por um

período, tendo em vista que toda a equipe tinha dificuldade em manter as atividades regulares em paralelo a produção para o YouTube. Isso significa que para além deste trabalho a equipe mantinha outros vínculos empregatícios.

A equipe do canal é composta por Rita junto de outros quatro membros, além de auxílios esporádicos para captação e produção. Esclarece que o *Tempero Drag* sempre foi uma produção em equipe, e que depende de um trabalho coletivo para sua existência. Crises individuais, segundo o relato, marcavam a impossibilidade de seguir adiante com o projeto do canal, o que apontou a necessidade de uma nova organização.

E aí a gente gostaria é... de oferecer uma possibilidade, e também de focar um pouco mais aqui, a gente gostaria de fazer o *Tempero* de forma fixa, né, oferecer isso como um espaço de formação tarará tiriri, como a gente já vem oferecendo, mas de forma mais constante. E a gente tá pedindo, se você pode, se interessa e quer, conhece e gosta, que você se torne um ou uma, apoiador ou apoiadora, aqui conosco. **Então, esse vídeo é pra te contar que a gente tá lançando um sistema de apoio ao *Tempero*, pra que a gente possa estabelecer isso como um trabalho.** (1min49s, grifos nossos).

Rita segue dizendo que já é estabelecido como prática de organização do Canal remunerar de forma igual todos os membros da equipe. No entanto, transformar isso em um trabalho formal parece viável apenas com a possibilidade de uma remuneração mais significativa.

Em outro material também aqui analisado, na entrevista concedida a Leandro Karnal (item 4.1.3), Rita em algum momento fala sobre a precariedade de trabalho no YouTube. Na ocasião, quando interpelada se ela se configurava como empresária, a drag dizia se caracterizar como uma ‘trabalhadora super explorada’, porque o YouTube, enquanto plataforma, não oferece nenhum tipo de regulamentação, lei trabalhista, e a remuneração é inteiramente decidida pela plataforma. Nesse sentido, nesse novo arranjo do canal a alternativa para lidar com esse cenário de trabalho em plataforma é a abertura à contribuição financeira dos interessados nos conteúdos produzidos por Rita.

A plataforma escolhida para o que chama como ‘contribuição’ é a Orelo¹³⁵. Essa é uma plataforma brasileira que tem ganhado popularidade entre influenciadores e criadores de conteúdo, pela facilidade de criação e organização de comunidades, além de possuir sistema próprio para os pagamentos. Na Orelo é possível criar comunidades que vão ter espaços de interação, onde os membros podem, supostamente, interagir com o próprio produtor de conteúdo. Em uma rápida consulta, o *Tempero Drag* possui, até então¹³⁶, 6119 membros.

Rita diz que serão quatro opções disponíveis de apoio ao canal, além de contribuições esporádicas que podem ser feitas a qualquer momento. A ideia, apresentada, é dividida nas seguintes ofertas:

¹³⁵ Disponível no link a seguir: <<https://orelo.cc/home>>. Acesso em 21 de junho de 2024.

¹³⁶ Dado consultado em 27 de set de 2024.

Mas se você quiser se tornar um ou uma assinante, apoiador mensal, tarara, a gente vai oferecer o seguinte:

A primeira faixa de apoio é que você possa entrar para a comunidade, fazer os comentários, entrar nas discussões, debater, e a gente vai sempre te agradecer, né, a cada vídeo aqui, num card, no final do vídeo.

Na segunda faixa a gente vai oferecer além de um grupo, tarara, gratidão, eles são sempre cumulativos, é sempre o anterior e mais. A gente vai oferecer a leitura de uma obra literária. A muito tempo, lá no Instagram, eu fazia um poema todo domingo. A galera começou a pedir ‘*ah, vamos fazer conto, vamos fazer capítulo de romance..*’. e aí eu vou fazer isso, vai ser tipo um clube de leitura, onde todo mês a gente vai ler uma obra, comentá-la, discuti-la, mas da literatura. E aí eu vou lançar lá um áudio lendo e a gente vai comentar juntos e juntas.

A nossa terceira é o sorteio mensal de um livro autografado. Então, se você entrar aqui todo mês a gente vai autografar um mês e sortear uma obra que a gente tá lendo, e enviar para você, pra você ter consigo.

A nossa quarta, e última faixa de apoio, é tudo isso que já veio até aqui, mais um aulão. Que é uma vez por mês eu vou tentar organizar a gente para um grupo de leitura que não é de literatura, mas é um grupo de leitura de teoria crítica, estudos culturais, teoria de gênero, teoria queer. Esses temas que a gente vai trabalhando aqui no canal, e aí mensalmente a gente vai se reunir para um aulão. Todas as informações vão estar lá, e oferecer esse espaço ao vivo, e deixar uma gravação disponível também para quem quiser, se não poder assistir no dia e tal, oferecer esse espaço para que a gente se encontre, se reúna e discuta um trecho, um texto, um capítulo, um artigo, pra que a gente vá formando e se formando, né, se transformando. (3min05s).

O trecho acima transcrito descreve os modos pelos quais os interessados podem contribuir financeiramente com o canal e quais as ‘recompensas’ recebidas em cada faixa de contribuição. Na fala, Rita descreve o que cada uma comporta, e no vídeo uma arte insere na tela os valores estipulados: R\$ 5,00, R\$ 10,00, R\$ 20,00 e R\$ 50,00. Rita menciona que uma das recompensas na primeira faixa de contribuição, além de fazer parte da comunidade de discussão aberta na Orelo, é ter uma espécie de agradecimento ao final de cada vídeo. Ela se refere aí a uma arte em que os nomes de todos os contribuintes são exibidos junto aos créditos de edição dos vídeos. Já na segunda faixa de contribuição, há uma recompensa que se inspira em algo havia surgido de outro espaço de interação entre Rita e seus seguidores. No Instagram, Guilherme costumava fazer, normalmente aos domingos, a leitura de algum poema numa transmissão ao vivo. A prática passou a ter uma recepção positiva de seus seguidores, e aqui se transformou numa espécie de retribuição para os apoiadores do canal.

Figura 15 - Agradecimentos aos apoiadores na Orelo



Fonte: YouTube¹³⁷.

Na terceira faixa de contribuição há o sorteio de um livro, autografado por Rita. Na quarta, por fim, há a possibilidade de participação de uma aula proferida pela mesma, em ambiente online, ao vivo, ou ainda gravada, disponível para quem não teve possibilidade de acompanhar de modo síncrono o encontro.

Após apresentar as possibilidades de apoio financeiro, o vídeo segue com Rita comentando como o canal vai operar desse momento em diante. Segundo ela, essa nova fase é composta por uma divisão mensal, onde materiais novos serão publicados semanalmente. Divididos em quatro frentes, a ideia é oferecer tipos distintos de vídeos, não essencialmente em conteúdo, mas em forma:

Então, todo mês você vai passar por um ciclo de experiência, que é:
 Começar por um ‘Rita em 5 minutos’. Debater um tema de forma abreviada, para que você possa enviar, repostas, tarara tiriri tiruru. Esse mês já soltamos o primeiro, que é ‘Comunicação de esquerda’. Existe comunicação de esquerda? Como ela é? Como está configurada? Quem falou disso?
 Depois a gente vai fazer um ‘Mulheres foda’, voltando à pedidos né. Todo mês, tratar a história foda de uma mulher foda da história.
 Depois a gente tem o ABC do socialismo. A partir deste livro, da Autonomia Literária, um sucesso no mundo inteiro, a gente vai trabalhar conceitos-chave e introdutórios da compreensão e da luta anticapitalista.
 Por fim, o vídeo que encerra a jornada do mês é o tempero como a gente sempre o conheceu. É o vídeo longo do Tempero, recheado de referências, fazendo discussão com um pouco mais de tempo, 30 minutos, alguns vão ter 40, porque eu falo mais do que a velha do leite. (5min15s).

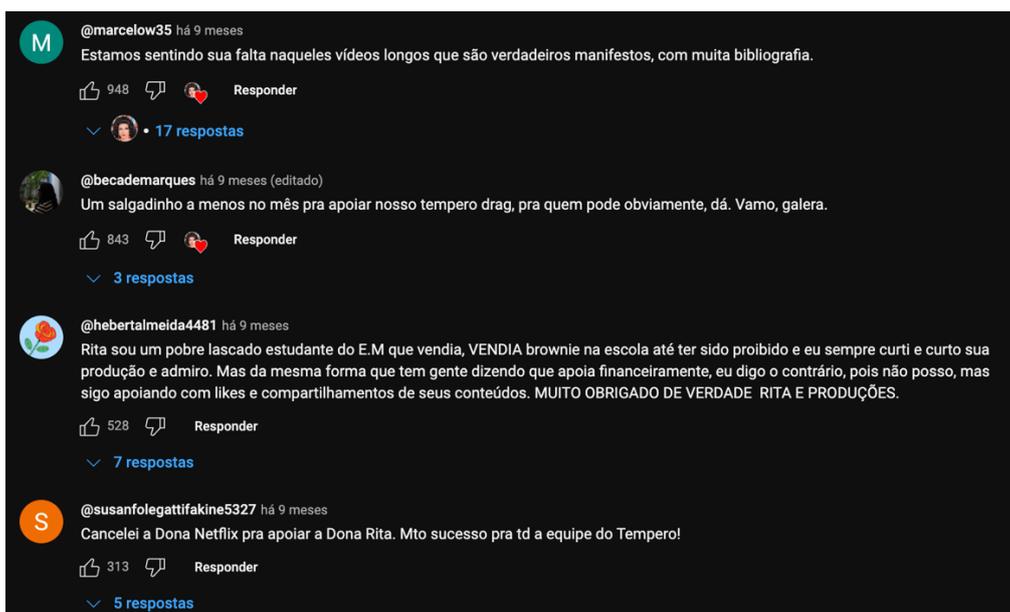
Esse ritmo de produção, organizado e esclarecido, é uma possibilidade de continuidade que só é efetiva a partir da contribuição financeira dos seguidores. A remuneração, a partir da abertura de apoios financeiros, é um fator que de modo decisivo interfere na organização de rotinas produtivas

¹³⁷ Vídeo disponível no link a seguir: <<https://www.youtube.com/watch?v=AJr-iJqY4Yk>>. Acesso em 21 de jun 2024.

desse espaço. Rita encerra o vídeo agradecendo e endereçando aos seguidores o próximo vídeo, já nessa organização, que será publicado alguns dias adiante, ainda na mesma semana.

Esse é o segundo vídeo no canal em que Rita não analisa nenhum fato ou debate algum tema, não traz nenhum autor ou produz algum tipo de elaboração. Apesar de curto, contudo, é onde Rita fala diretamente com seus coletivos de seguidores. Os comentários no vídeo expressam falas com sentido de apoio, gratidão e de encorajamento.

Figura 16 - comentários no vídeo ‘não tô pedindo, tô implorando’



Fonte: Hunty, 2024.

Figura 17 - comentários no vídeo ‘não tô pedindo, tô implorando’



Fonte: Hunty, 2024.

Alguns comentários denotam expectativas de contato com Rita. Algumas falas de gratidão, de apoio, são produzidas a partir de relatos pessoais que narram a importância que esse espaço tem, mas também reforçam a complexidade desse polo receptivo, uma vez que não são coletivos à distância, mas expressam carinho, apoio e ajuda ao canal. Essa é uma situação que parece ser exemplar para se pensar o vínculo entre Rita e seus seguidores, como algo que se dinamiza a partir de algumas aberturas de contato, seja de Rita quando fala diretamente com seus seguidores nos vídeos, sejam os seguidores, a partir dos espaços abertos pela plataforma para interação.

Há um outro vídeo no canal em que Rita mais ou menos toca nas mesmas questões e do mesmo modo se dirige diretamente a seus seguidores. Trata-se do material intitulado “INCLUSÃO”¹³⁸, onde Hunty sente a necessidade de vir a público a partir da emergência de um *exposed*¹³⁹ de uma conversa com um de seus seguidores. A situação é disparada pela publicação de uma captura de tela de uma conversa, ocorrida em novembro de 2019, via mensagens privadas, em que um seguidor relatava admirar o trabalho de Rita, e sendo um surdo-oralizado¹⁴⁰ tinha dificuldade para acompanhar os vídeos. Terminava questionando-a sobre a possibilidade de legendar os materiais. A resposta foi curta: “*querido, queremos muito, mas não temos tempo*”¹⁴¹.

A captura de tela dessa troca de mensagens é publicada nas redes pouco menos de um ano depois que essa conversa se encerra, e por conta de um sistema de circulação em que esse material é inscrito, que mobiliza produções de atores saindo em defesa ou em crítica – querendo respostas sobre o caso –, tanto nos coletivos protagonizados por Rita quando em circuitos interacionais tangenciais a eles, esse vídeo se produz sob um caráter de urgência: o fato da fala não estar sob o domínio de Rita¹⁴², demandando, então, esclarecimentos.

Mas eu to fazendo esse vídeo para poder conversar com vocês sobre o acontecido. O primeiro ponto é que quando o *****¹⁴³ postou isso, por algum motivo quase um ano depois da conversa, e também sem estabelecer contato comigo de lá para cá, as pessoas acharam que essa conversa era de agora e que eu estava falando que eu não tinha tempo para pessoas surdas, que eu não tinha tempo para PCD's, que eu não tinha tempo para inclusão, a gente vai chegar nesses pontos, né... e, naverdade, não é nada disso, na verdade

¹³⁸ Vídeo disponível no link a seguir: <<https://www.youtube.com/watch?v=Yz0DJSTN-Fg>>. Acesso em 08 de dez. de 2021.

¹³⁹ prática de “expor” alguém. Processos que ganham materialidade quando fotos, vídeos, capturas de tela e/ou relatos são inscritos nas redes e ganham circularidade. Geralmente tem o propósito de desvelar aquilo que é da ordem do não revelado, do que está sob as políticas dos segredos e possivelmente passíveis de reprovação, e por isso mesmo gerando espaços de tensão e crítica.

¹⁴⁰ Pessoas surdas que fazem uso da língua portuguesa.

¹⁴¹ Menção aos 3min25s do vídeo em questão, já referenciado anteriormente nesse texto.

¹⁴² Ao dizer ‘o fato da fala não estar sob o domínio de Rita’ não se trata de que em outras falas ela detinha um domínio sobre o que dissesse, como se pudesse ‘transferir’ o sentido do que diz (o que, numa perspectiva funcionalista, se daria sob causa-efeito) e controlasse como essa fala circularia; mas sim, que nesse episódio específico, essa captura de tela coloca uma fala privada em circulação, tirando absolutamente do controle de Rita a possibilidade de prever um campo de efeitos, sobretudo, porque não era de domínio público.

¹⁴³ Nesse trecho é citado o nome do rapaz que iniciou o *exposed*. Procurei manter o anonimato do mesmo.

o que eu tava falando era o seguinte: nós, eu e Rochele, ou eu, Rochelle e Isa, ou eu, Rochelle e Rafa, né, quem produz e edita os vídeos, somos nós duas, com a ajuda de uma terceira pessoa, ou a Isa ou a Rafa, a depender do vídeo. Então, nós queremos muito, mas a gente não consegue agora. Tem uma frase barbara do comunismo, né, que eu sempre cito com vocês, que é “de cada um conforme a sua possibilidade, e para cada um conforme a sua necessidade”. É, o *Tempero* existe há 5 anos, a gente faz vídeos semanais, ele é 100% gratuito e ele sequer conta com um Apoio-se, com uma Vaquinha... então o que a gente faz aqui é mais ou menos não remunerado⁹. (3min18s)

Quando Rita diz que “*as pessoas acharam que essa conversa era de agora*” já sinalizava que ela estava atenta aos efeitos de sentido gerados pelo *exposed* nos circuitos que circulava. Além disso, uma marca interessante desse trecho é um certo esforço de lidar uma profusão de sentidos derivada da defasagem do processo de circulação, uma vez que, ao dizer “*na verdade, não é nada disso, na verdade o que eu tava falando era o seguinte (...)*”, ela lida com a incerteza do que pode ter sido interpretado, encarando a possibilidade de que possam ter sido produzidas leituras que não condizem com o que, para ela, tenha sido dito naquele contexto – esbarrando na interpretação do Outro. Após essa situação, todos os vídeos passaram a ter tradução em libras.

Recupero esse caso aqui não exatamente pelas dinâmicas nas quais ele se produz, mas porque algumas ações de Rita diante dele, em paralelo ao material sendo analisado, nos permitem pensar dimensões de suas práticas. Primeiro, porque nele Rita retoma a dificuldade de trabalho no YouTube. Na situação que se organiza em torno do *exposed*, a abertura sobre as rotinas produtivas do canal produz um efeito de esclarecimento de uma fala deslocada em fluxos. No vídeo aqui em questão, a drag menciona o tamanho da equipe e fala sobre a divisão dos ganhos recebidos através da plataforma. Em ambas as situações há uma fala de proximidade que coloca seus seguidores de frente com esse lugar de agrura, de muito trabalho e uma equipe pequena – *de querer legendar, mas não conseguir agora* –, de pouca remuneração.

Mas também chama a atenção como nas duas situações, ainda que com mais de três anos de diferença, Rita parece tomar a mesma decisão diante do cenário. Produzir um vídeo em tom confessional e falando sobre o trabalho nos bastidores do canal parece reafirmar os vínculos entre Hunty e seus interlocutores, porque de certa forma humaniza esse sujeito célebre. Se no vídeo sobre o novo arranjo do canal se torna muito evidente que há uma mudança operativa em função dos modos pelos quais a recepção pode contribuir, no segundo caso essa é uma tática para lidar com a circulação do *exposed*, e trazer para si o domínio da situação. Em ambas as situações, as gramáticas de reconhecimento afetam e incidem em seu fazer, sinalizando uma incorporação das reações, interações e produções de seus públicos.

Essa discussão também nos permite pensar sobre um contexto mais ampliado no qual as práticas de Rita Von Hunty se inserem. Embora ela esteja em um espaço de extrema visibilidade, quantificado pelo número de seguidores, visualizações, mas também demarcado pela sua presença

em meios hegemônicos, essa precariedade reflete o contexto social no qual artistas drag queens sofrem para se manter na profissão. Estimativas sugerem que menos de 10% das artistas brasileiras¹⁴⁴ conseguem viver de fato a partir dos ganhos oriundos da montagem, o que indica um cenário de extrema precariedade. Pesquisas vêm apontando que ainda que em um contexto em que essa prática passa a circular socialmente com mais intensidade, sobretudo a partir da mídia, problemas sociais como pobreza e isolamento ainda marcam a realidade do cotidiano destas artistas, sobretudo daquelas que não ocupam espaços visíveis midiaticamente (RODRIGUES, 2023; DELGADO, 2023; VELOSO, 2022; HELMER e RODRIGUES, 2020; GADELHA, 2009).

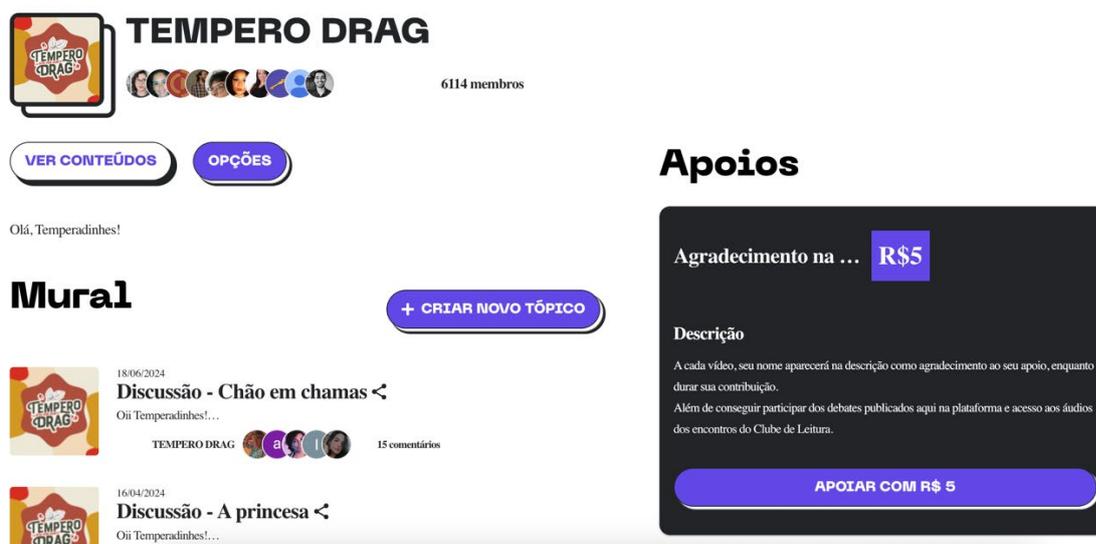
À título de exploração, realizei uma contribuição e ingressei na comunidade do Tempero Drag na plataforma Orelo, seguindo as orientações de Rita sobre as modalidades de apoio. Minha intenção era observar de que forma se dão as dinâmicas de interação nesse outro espaço, alheio e distinto às lógicas do YouTube.

A disposição da Orelo oferece algumas supostas opções de interação. Existem grupos de discussão abertos sobre temas diversos, e no caso da comunidade do Tempero Drag eles são normalmente a partir dos grupos de leitura. Neles, são publicados comentários dos próprios usuários – que não interagem entre si, mas publicam o que pensam sobre o tema indicado nesse espaço (no caso, sobre os livros propostos para leitura).

Além do mural de discussões, há uma aba com todos os conteúdos disponibilizados para os membros da comunidade. Ali estão listados comunicados importantes (sobre os sorteios, funcionamento de pagamentos, aulas, benefícios etc), áudios de Rita/Guilherme lendo os livros, áudios dos vídeos publicados no canal no YouTube, etc. De modo geral, é uma disposição que organiza e facilita o acesso aos conteúdos.

¹⁴⁴ “De acordo com o estudo, apenas 10% dos artistas conseguem viver exclusivamente da atuação como drag. O valor médio do cachê por apresentação varia entre R\$ 150 e R\$ 400, o que dificulta a autonomia de sustento.” (VELOSO, 2022, Online).

Figura 18 - Comunidade Orelo



Fonte: Orelo, 2024¹⁴⁵.

Interessante destacar que todos os comunicados são na verdade escritos e publicados pela equipe de Guilherme-Rita, não necessariamente por ela. É importante notar esse detalhe, porque talvez esse seja o espaço em que essa dimensão de equipe – e, portanto, de circunstâncias produtivas – se note com mais força. O canal direto de contato com a equipe do Tempero Drag, seja através desses comunicados para os apoiadores, ou pela possibilidade de estar em interação direta com Guilherme em uma aula, indicam uma proximidade que não está disponível em outros espaços, como o YouTube, por exemplo.

Se em outros espaços a figura de Rita é central, seja pela imagem, voz ou discurso, na Orelo parece que a figura drag pouco se faz presente. A sensação é que durante as aulas e nas leituras de livros quem está presente é mais Guilherme do que Rita. Não somente pela ausência da montagem, mas também por diferenças na própria performance. Há muito da drag em Guilherme, sem dúvida, mas também há uma clara distinção entre a persona drag e o sujeito. Despido da drag, Guilherme tem um tom mais ameno na fala e parece diminuir o tom provocador de humor, característico de Rita.

Foi durante as observações sobre esse outro espaço que um segundo vídeo explicativo foi publicado no Tempero Drag¹⁴⁶. O vídeo em questão tratava de anunciar uma migração de plataformas. A Orelo, segundo Rita, vinha apresentando problemas técnicos, que dificultavam o pagamento e o próprio acesso a comunidade dos interessados em contribuir com o canal. Vale dizer que eu mesmo

¹⁴⁵ Disponível no link a seguir: <<https://orelo.cc/temperodrag>>. Acesso em 2 de out. 2024.

¹⁴⁶ Vídeo ‘Mudanças de apoio no canal’ (2min10s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NXhnUU3PYYw>>. Acesso em 8 de out. 2024.

enfrentei problemas para realizar o pagamento da contribuição na Orelo. Para resolver, precisei entrar em contato com a equipe, que não tardou a responder informando que aquele era um problema comum e havia sido relatado por vários outros contribuintes. A Orelo, em si, não me ofereceu nenhum auxílio para solucionar a questão. Curioso notar como a equipe de Rita, que buscava uma certa autonomia em relação ao YouTube, acaba se tornando refém das lógicas desses outros espaços de plataformas.

Esse outro vídeo com caráter de comunicado é curto, tem cerca de dois minutos, e nele há uma fala didatizadora sobre o cancelamento na Orelo e a inscrição na nova plataforma, a Apoia.se. Mas essa ação – de migração de uma plataforma à outra – não ocorre de surpresa para os membros da comunidade na Orelo. Já haviam sido publicados alguns comunicados, além do envio de e-mails individuais, informando sobre a ciência que a equipe tinha dos problemas que estavam ocorrendo. De certa maneira, esses comunicados preparavam “o chão” para esse processo. Nesse sentido, esse comunicado se dá de forma privada (através de e-mails), semipúblico (através dos comunicados para os já membros da comunidade na Orelo) e também é público (quanto é compartilhado o vídeo anunciando o processo no próprio canal no YouTube). Possivelmente seja no espaço de comentários do vídeo que se evidencie de que forma esse anúncio é recebido; alguns fragmentos, pinçados aqui à título exemplificativo, sinalizam como a instância de recepção compreende e demonstra uma posição de cooperação: *“muito bom, vou apoiar, o apoia-se aceita pix eu acho akakakak, meu nome sujo não deixa eu usar cartão kkkk”*; *“Puxa, estou tentando há duas semanas não perder nada do que já foi postado!”*.

Feito o debate sobre este material, as análises seguem com a exploração sobre um caso que se aproxima da categoria de acontecimento. Este caso é configurado por materiais diversos e dizem respeito a uma polêmica constituída a partir da comunicação de Rita Von Hunty como uma das palestrantes de um evento destinado ao protagonismo feminino no mercado de comunicação e marketing no Brasil, o “Woman to Watch”.

4.1.7 Caso “Woman to Watch”

Realizado em 21 de março de 2023, o evento ‘Women to Watch Summit’ tinha como mote principal “Representatividade positiva, presença e transformação”, e foi organizado para acontecer em celebração ao Dia Internacional da Mulher, 8 de março. De modo geral, esse encontro buscava evidenciar o papel de mulheres que trabalham com comunicação e marketing no Brasil. Sediado em São Paulo, a organização do evento era um desdobramento de iniciativas já realizadas pelo portal Meio e Mensagem, plataforma onde se publicizam conteúdos, notícias e discussões sobre o mercado de publicidade e marketing no país.

O Summit Women To Watch chega para fortalecer e firmar pautas cada vez mais necessárias na sociedade. O evento, que visa dar luz e protagonismo a mulheres que fazem a diferença todos os dias, tem como tema principal **“Representatividade positiva, presença e transformação”**, aprofundando a reflexão sobre a representatividade, indo além da ocupação de espaços para trazer para o primeiro plano personagens que celebram a força do seu trabalho e de sua existência na construção de novos imaginários. (...). (WOMEN TO WATCH, online, grifos do texto original).

No dia 01 de março, quarta-feira, Rita Von Hunty foi anunciada pela organização do evento como uma das palestrantes convidadas. O texto de anúncio da participação em nada se refere a Guilherme, apenas à Rita, e não justifica a participação de um homem num evento que se propunha a debater vivências, desafios e representatividade feminina. De pronto, manifestações nas redes digitais criticavam esse convite, tendo em vista que Rita, uma drag queen performada por um homem cisgênero, ocuparia o espaço destinado ao protagonismo de mulheres.

Figura 19 - Rita Von Hunty anunciada como palestrante no Women to Watch



Fonte: Instagram¹⁴⁷, 2023.

Celebridades, intelectuais midiáticos, e atores sociais de diversos setores comentaram o caso. O que parece ser a crítica mais comum nas falas sobre a situação era que, Guilherme, ao não ser uma mulher, não tinha uma vivência capaz de representar (ou ser porta-voz) em um evento que visava o destaque feminino. Nas redes, Rita também era criticada por ter aceitado o convite, o que contrastaria, ao menos em teoria, com sua postura enquanto intelectual que domina debates feministas e de representatividade. Falas sociais sobre a situação eram replicadas em circuitos diversos e, a partir de práticas de apropriação, fluxos ampliavam a circulação sobre a participação de Rita no evento.

¹⁴⁷ Publicação disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CpQvvlkO6c4/>>. Acesso em: 14 de jun. 2023.

Figura 20 - falas sobre a participação de Rita



Fonte: Instagram¹⁴⁸ (2023).

Figura 21 - falas sobre a participação de Rita

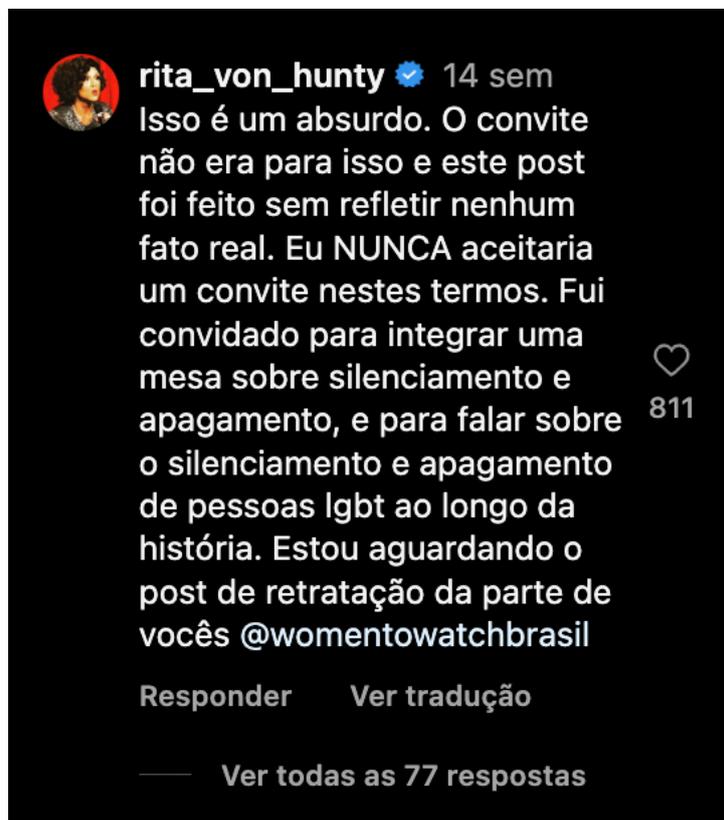


¹⁴⁸ Djamila Ribeiro é mestre em Filosofia pela Universidade Federal de São Paulo. Escritora e intelectual de amplo reconhecimento midiático. Comentário realizado na publicação oficial. Disponível no link a seguir: <<https://www.instagram.com/p/CpQvvlkO6c4/>>. Acesso em: 9 de jun. 2023.

Fonte: X¹⁴⁹, 2023.

Os intensos processos circulatórios sob os quais o caso ingressa chegam até Rita e a própria organização do evento. Rita, tendo em vista a amplitude que a situação acaba tomando, se posiciona e vai às redes responder, na tentativa de esclarecer que não sabia exatamente as condições pelas quais havia sido convidada. Segundo ela, o convite havia sido feito para que realizasse uma fala não sobre protagonismo feminino, mas sobre “silenciamento e apagamento de pessoas LGBT ao longo da história”. No perfil oficial do evento no Instagram, Rita comenta na publicação que fazia o anúncio de sua participação:

Figura 22 - resposta de Rita sobre a situação



Fonte: Instagram, 2023¹⁵⁰.

No comentário, utiliza o substantivo masculino (fui convidado), o que indicia que Guilherme, despedido da persona, apesar de utilizar o seu perfil, é quem está esclarecendo. Há aí uma zona tensiva

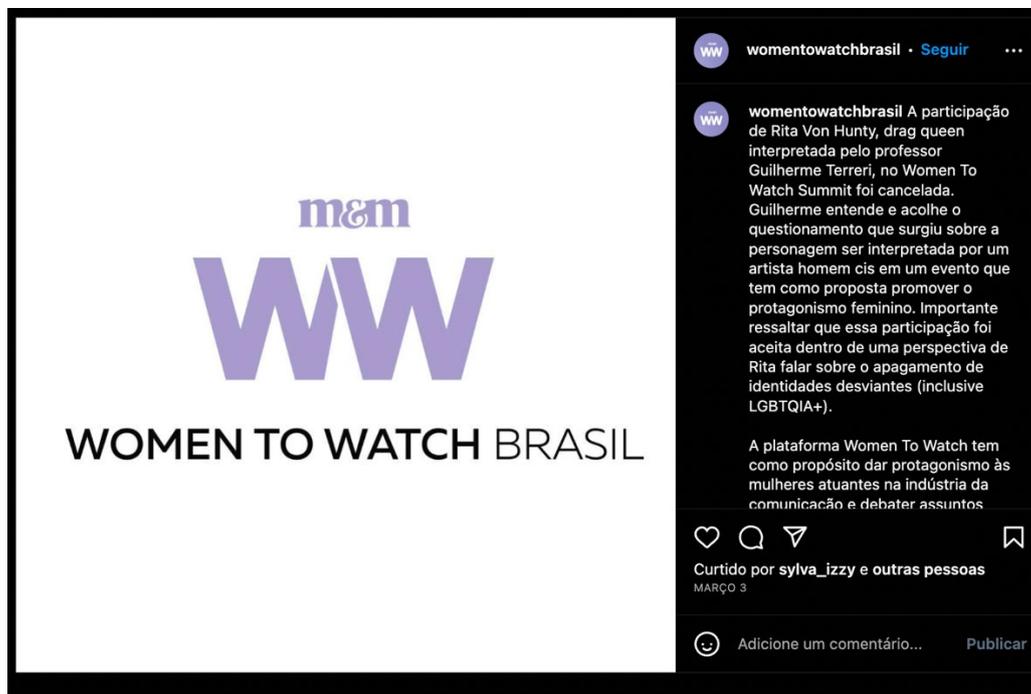
¹⁴⁹ Publicação disponível em: <<https://encurtador.com.br/BFHW7>>. Acesso em: 9 de jun. 2023.

¹⁵⁰ Comentário realizado na publicação oficial, disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CpQvvIkO6c4/>>. Acesso em: 9 de jun. 2023.

entre enredo performático e persona (SOARES, 2021). Essa é uma marca discursiva que evidencia uma operação de sentido: se Rita brinca pelo humor, na maior parte de seus materiais, Guilherme dá o tom de seriedade que o esclarecimento pede. Ao comentar na publicação sobre sua participação no evento, Guilherme está num lugar ‘próximo’ aos seus seguidores e aqueles que criticam a sua participação. Na medida que vai responder à situação, se abre ao diálogo nessa zona de contato (WESCHENFELDER, 2019), mas ao mesmo tempo mantém, à distância, o seu lugar celebrizado. Essa ação comunicacional (que poderia ter ocorrido via nota oficial ou pronunciamento de outra natureza), à coloca par-a-par com seus seguidores, o que é reforçado pela maneira como ela revela certas condições desconhecidas sobre sua participação no evento “*não esclarece nenhum fato real / nunca aceitaria um convite nesses termos*”.

A organização do evento, frente a repercussão negativa e a pressão de Guilherme, decide esclarecer a situação e informar o cancelamento da participação de Rita Von Hunty. Através de publicação em seu perfil no Instagram, noticia que Guilherme, pessoa que interpreta Rita, compreende e acolhe as questões levantadas pelos coletivos nas redes digitais, tendo em vista “os comentários e a interação dos seguidores, que sempre colaboram para enriquecer a conversa”.

Figura 23 - Cancelamento de participação de Rita Von Hunty no Women to Watch



Fonte: Instagram, 2023¹⁵¹.

¹⁵¹ Disponível no link a seguir: <<https://www.instagram.com/p/CpU7Bltslh7/>>. Acesso em 9 de jun. 2023.

Esse caso é instigante e a partir dele é possível abrir algumas questões. De partida, é notável a atividade de Rita em ‘responder’ ao que se falava sobre seu aceite. A postura da drag não está preocupada em contrapor diretamente aos seus coletivos de seguidores, nem negar ou se retratar pelo ocorrido. Busca, na verdade, esclarecer o que, aparentemente, foi um equívoco da própria organização do evento. Essa é, talvez, uma tentativa de lidar com a descontextualização e fragmentação do que foi comunicado nas redes do evento.

Outro ponto interessante a partir desse caso é pensar a assimilação de Rita pelo mercado. Em uma rápida pesquisa em ferramentas de busca é possível constatar que Rita faz parte de um arsenal de palestrantes assessorados por uma empresa chamada DMT Palestras¹⁵². Com poucos cliques, pode-se ter acesso ao perfil de Rita¹⁵³, onde constam informações sobre sua formação, breve biografia, temas de palestras e informações sobre contratação e valores. Esse assessoramento indicia, me parece, tanto a circulação da própria Rita (que não fica só nas redes nem em espaços midiáticos, mas adentra também em espaços corporativos), quanto as próprias práticas da drag enquanto práticas voltadas à visibilidade. Quer dizer, essa é uma ação comunicacional de abertura de Rita ao mercado, pela mediação de uma empresa assessora.

Para pensar essa abertura ao mercado, vale considerar parte da discussão proposta por Soares (2021), a respeito de uma tradição de estudos que vem pensando a relação entre cultura e capital e que, segundo o autor, aponta para modos de compreensão que não reproduzem perspectivas apocalípticas sobre esses processos. Com base na obra de renome do filósofo alemão Wolfgang Fritz Haug, o ‘Crítica da Estética da Mercadoria’, Soares (2021) sinaliza que existem espaços da experiência e da vida cotidiana que são atravessadas por produtos (em muitos casos produzidos por padrões das indústrias da cultura), e que em um cenário mais amplo apontam para configurações do próprio capitalismo. Há, na perspectiva do autor, “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, 2021, p. 50).

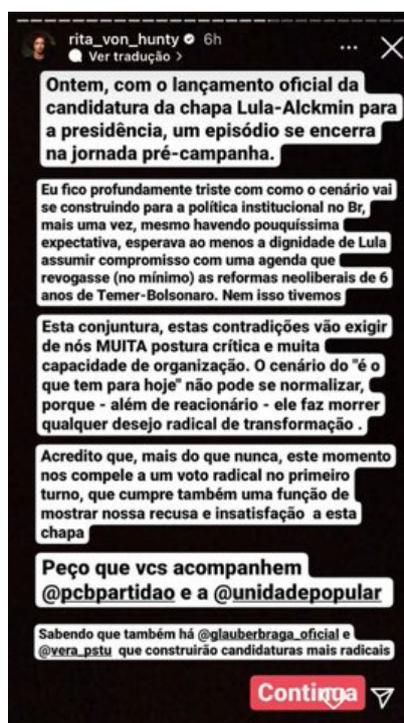
A proposição de Soares (2021) enfatiza não uma dualidade entre mercado e cultura, mas atribui importância aos modos como os produtos de cultura, ainda que interpostos por estruturas de mercado, permitem questionar lógicas e macroprocessos (de ordem estética e cultural) das indústrias. Nesse sentido, é importante pensar que a abertura de Rita ao mercado não significa necessariamente um esvaziamento de suas práticas. Ao contrário, nesse caso, a maneira como o mercado atribui valor permite pensar sobre como as expressões drag, em visibilidade, são absorvidas pela indústria.

¹⁵² Site disponível no link a seguir: <<https://www.dmtpalestras.com.br/palestrante/>>. Acesso em 13 de jun. 2023.

¹⁵³ Perfil disponível no link a seguir: <<https://www.dmtpalestras.com.br/palestrante/rita-von-hunty/>>. Acesso em 09 de jan. 2025.

É interessante também notar como esse não é o único caso que Rita é centro de processos que comumente se alcunham como ‘cancelamento’. Em 2020, foi protagonista de uma situação muito semelhante, cujo estopim foi um ‘*exposed*’¹⁵⁴ publicado por um de seus seguidores, com o qual havia trocado mensagens particulares. Em 2022, Rita novamente foi núcleo de um acontecimento da mesma natureza. Trata-se sobre a situação em que torna público um posicionamento crítico em relação à chapa formada pelos então candidatos à presidência e vice-presidência no pleito eleitoral brasileiro, formada por Luis Inácio Lula da Silva e José Alckmin. À época, Rita declarou um “voto radical”, entendendo que o arranjo político entre Lula e Alckmin representava um descompromisso à revogação de avanços neoliberais intensificados nos anos de gestão de Jair Bolsonaro a frente da presidência.

Figura 24 - Post Rita Von Hunty



Fonte: Mathias (2022).

Imediatamente a postura da drag ganhou visibilidade, principalmente entre seus coletivos de seguidores e circuitos interacionais que debatiam temas e questões alinhadas ao campo de esquerda no país. Observei esse caso no texto de qualificação da tese, quando analisei a coluna O Direito à Crítica, onde Rita responde diretamente a essa situação.

¹⁵⁴ Termo utilizado para descrever a exposição de algum comportamento de figuras públicas. Fiz menção a este caso no item 4.1.6.

Alberto e Sá (2021) sugerem que processos desse tipo se intensificaram com a popularização das redes digitais, e que é na internet onde se configuram os principais campos de batalha. Para os autores, afetos exacerbados de fãs, ligados às possibilidades de vigilância e a capacidade de repercussão e escalabilidade de determinados temas, são as principais características. Braga (2016) também chama a atenção para a ampliação de processos de vigilância, que, nos três casos, parecem ser os responsáveis tanto pelo ingresso em sistemas de circulação, quanto pelo trabalho de investimento de sentido que se adensavam em fluxo, conforme as situações ganhavam visibilidade.

Os casos acima sintetizados, em paralelo ao acontecimento inaugurado pela participação de Rita no evento *Women to Watch*, indiciam um estado de tensão em torno da figura de Hunty. Parece que Rita está sempre a beira de ser cancelada, o que, evidentemente, tem a ver com a condição de visibilidade pela qual se constitui. Paralelamente a esses casos, que se estabelecem normalmente com uma temporalidade curta – *a ascensão e a queda de Rita* –, várias falas críticas são rotineiramente produzidas, tanto sobre sua performance drag, quanto sobre seu lugar intelectual de fala socialmente valorado.

Em todas as situações, Rita indicia práticas de escuta aos seus circuitos de seguidores, o que significa que a drag é atenta às falas produzidas em dinâmicas de circulação. Esse é um modo operar característico de celebridades que se constituem a partir processos midiáticos. Weschenfelder (2019) informa que as celebridades midiáticas, diferente de Olímpianos numa sociedade marcada pela centralidade dos meios, se constituem a partir de interações com os públicos. Segundo a autora, os públicos agem a partir de lógicas e estratégias tecidas, principalmente, pelo próprio ambiente no qual se inserem. Em resumo: os públicos são ativos na elaboração de vínculos com os célebres, o que interfere diretamente nas condições de produção e legitimação destes.

É interessante também notar como no contexto ampliado de circulação das práticas drag, Rita precisa lidar com críticas não comuns à artistas drag. Se, enquanto artistas drag estavam ‘restritas’ aos guetos gays, as violências que recebiam em grande parte eram produzidas sob um viés de gênero, as práticas de Rita, pela sua circulação, lidam com processos críticos de outra natureza. Ao mesmo tempo que comentários vilipendiosos produzidos sob a lente de gênero ainda circulam (sobretudo a partir de grupos conservadores), Rita enfrenta outros tipos de deslegitimação (uma drag intelectual? uma influencer drag?). Nesse sentido, a visibilidade midiática não se traduz necessariamente em menos estigma social. Essa questão faz pensar em efeitos complexos do que venho observando enquanto um deslocamento das práticas de artistas drag na cultura.

Esse material convoca também um olhar mais atento sobre a própria noção de visibilidade. Edenberg (2017; 2020) faz uma provocação que dispara ao menos duas leituras importantes sobre esse conceito: primeiro, o modelo representacional de visibilidade, central nos modelos de ativismo

LGBTQIAPN+ no ocidente, pressupõe uma conexão direta entre visibilidade-liberdade-aceitação. A segunda leitura importante, é a de que invisibilidade também produz certos modos de resistência e mesmo de construção de comunidades de pertencimento.

Para Edenborg (2017; 2020), o nexos visibilidade-liberdade-aceitação mais corresponde a um modelo e discurso Eurocentrico de liberdade, do que necessariamente permite que sujeitos, em todo o globo, de fato adquiram direitos e gozem de liberdade. O status privilegiado que esse conceito possui nas epistemologias ocidentais, relata o autor, produz um binarismo onde o que é invisível é comumente interpretado como não-existente.

A perspectiva do autor vê na promessa ocidental da visibilidade como liberdade uma armadilha. Esse é, na verdade, um modelo que desconsidera especificidades do sul global e do oriente. Se em grupos ativistas e mesmo em produções teóricas a noção de visibilidade (sob esse modelo representacional) possui um lugar central, o que Edenborg (2017; 2020) defende é que esse é um modelo que pode estar ligado a controle, normatização e aumento de violência. Isso significa que nem todos são beneficiados a partir da visibilidade na esfera pública. Um exemplo citado pelo autor é o caso de comunidades lésbicas na Rússia, onde invisibilidade pode ser operada como ferramenta estratégica de subversão e solidariedade. Contudo, isso não contradiz a importância da visibilidade pública para os movimentos por reconhecimento LGBTQIAPN+. Na verdade, nos convida a refletir sobre as condições e arranjos específicos, mais do que uma suposta justiça social alcançada igualmente a partir de dimensões de visibilidade. Esses arranjos são particulares e, sobretudo, situados.

No material aqui analisado, fica evidente como esse lugar célebre – e, portanto, de visibilidade – não é blindado, mas sujeito ao debate. Isso nos leva a pensar que a especificidade do contexto brasileiro para artistas drag se apresenta por uma via de duas direções: de um lado, visibilidade como possibilidade de sobrevivência; de carreira de sucesso; de escape da miséria e isolamento. Por outro, pode ser uma possibilidade de violência simbólica extrema e, em últimas instâncias, mesmo física. No capítulo de conclusões, volto a explorar essa noção de visibilidade.

A observação sobre como esse acontecimento se desdobra permite produzir algumas inferências a respeito das práticas midiáticas de Hunty. De partida, nota-se a competência de Rita em lidar com o caso ainda em ato e, tentativamente, enfrentar os fluxos já constituídos, responsáveis por fazer circular socialmente a situação. Essa habilidade se vê em outros casos mencionados ao longo da tese. Além disso, o caso também instiga refletir a respeito da penetração comercial e alcance de visibilidade que Hunty possui. Por que ela consegue mobilizar tantas discussões e como chega a espaços tão disputados? São perguntas que ficam em aberto.

É possível também pensar como há uma virada na leitura sobre esse corpo a partir desse estado de tensão: a montagem drag ora é quase translúcida, ora é capaz de produzir uma fantasia que seduz. Quer dizer, se ao assistir os vídeos de Rita há um apaixonamento pela imagem da drag educadora (claramente visível nos comentários dos seguidores), por outro, quando ocorrem acontecimentos como o aqui sendo explorado, a ‘fantasia’ da drag é imediatamente apagada e a pessoa por trás da persona é vista em primeiro plano. *Guilherme aceitou o convite. Guilherme tomou a decisão. O que esperar de um homem, branco, cisgênero, classe-média?*

Adiante, analiso uma entrevista concedida por Rita a Christian Dunker, onde é convidada a falar sobre o tema ‘psicanálise e marxismo queer’. Importante dizer que Dunker, intelectual já amplamente reconhecido, tem um canal no YouTube dedicado a debater sobre Psicanálise, e nesse sentido se coloca como um especialista do campo.

4.1.8 Psicanálise e Marxismo Queer com Rita Von Hunty | Christian Dunker

Christian Dunker é articulador de um dos maiores canais no YouTube no Brasil sobre Psicanálise, o Falando nisso. Com uma extensa carreira acadêmica, Dunker é professor titular no Instituto de Psicologia da USP, no departamento de Psicologia Clínica, e por duas vezes foi reconhecido com o prêmio Jabuti, um dos mais importantes no país, por dois de seus livros publicados¹⁵⁵. O canal no YouTube, que na verdade é mais conhecido pelo nome do próprio Dunker, tem pouco mais de 430 mil inscritos e já acumula mais de 700 vídeos compartilhados.

Dunker recebe Rita Von Hunty para falar sobre o tema “Psicanálise e Marxismo Queer”. O vídeo inicia com um esquete de humor. Dunker está deitado no divã, enquanto Rita, sentada ao lado, acende um cigarro e ouve o que seu suposto paciente relata:

Christian Dunker: Rita, eu sei que analista não responde a demanda, mas a situação aqui está grave. É Iunguiano, é Jones Manoel, é todo mundo, eu só me meto em encrenca. Agora é Tati Bernardi, e você tem alguma ideia de porque que eu me arrumo tanta encrenca nessa vida?

Rita Von Hunty: uhum.

Christian Dunker: uma luz, uma luz. Você que é habita o hiato da vida, a divisão do ser, você que já passou por quase tudo nessa vida, minha analista, querida, diga alguma coisa

Rita Von Hunty: isso aí é heterossexualidade, dá que passa. (primeiros 30s do vídeo)

Rita, após esse esquete de humor, é apresentada como uma das colaborações mais solicitadas pelos seguidores de Dunker. Christian abre o vídeo dizendo que quer, com a drag, discutir as relações entre Karl Marx e Psicanálise. “Elas se amigam, andam na paralela, tem bons e maus encontros?” (1min32sz), endereça Dunker à Rita nos primeiros minutos de abertura do material.

¹⁵⁵ Sobre Christian Dunker. Disponível em: <<https://www.christiandunker.com/sobre>>. Acesso em 25 de jun de 2024.

Figura 25 - Christian Dunker e Rita Von Hunty



Fonte: Hunty, 2024.

Para responder a interpelação, Rita recorre a ideia de intelectuais que estão ‘com e contra Marx’. Cita a filósofa italiana Silvia Federici, como exemplo de uma intelectual que ao mesmo tempo que se alinha algumas perspectivas de Marx também aponta lacunas deixadas pelo pensamento Marxiano. Essa é uma questão que também é produtiva quando prismada pelas discussões feministas. Hunty cita o livro ‘As relações perigosas’, de Choderlos de Laclos, como fonte historiográfica das proximidades e distanciamentos entre marxismo e o pensamento feminista.

Rita, discorrendo sobre sua perspectiva sobre a relação entre Psicanálise e Marxismo, ainda assinala uma refutação comum: existem aqueles que negam a possibilidade de que exista um encontro entre esses debates. Para referir essa questão, a drag lembra um texto específico, de Heribaldo Maia, e parece reproduzir o argumento que o autor propõe nesse artigo. Pela fala de Rita, o texto de Heribaldo informa que o materialismo histórico-dialético é apropriacionista. Esse subsídio conceitual opera, na verdade, como argumento para o ponto de vista de Hunty sobre esse tema. São mais ou menos 4 minutos de elaboração que, à guisa de conclusão, posicionam sobre a questão endereçada a ela:

Nós temos uma tradição longa de freudo-marxistas. E ela é, às vezes, mais Freud e às vezes mais Marxistas. Mas do Reich, à Melanie Klein, passando pelo Vygotsky, aqui no Brasil, você (Christian Dunker), o Safatle, a Maria Rita Kehl, são intelectuais que tão de alguma forma pensando a psicanálise à luz do marxismo, e o método marxista como contribuição à psicanálise, né. Existe uma luta de classes interna a psicanálise. (6min48s).

O trecho acima transcrito denota uma inserção de Rita nesse debate. Mas também indicia um tipo de performance um pouco distinta da que a drag produz em seu próprio canal. Aqui, de frente com Dunker, Hunty não necessariamente está preocupada em traduzir conteúdos – deixá-los, de alguma forma, mais fáceis de serem compreendidos –, mas se preocupa em estabelecer uma

interlocução com esse outro intelectual. A chave operativa aqui é outra, e Philip Auslander (2014) mais ou menos se refere a isso quando fala sobre a urgência de que performances midiáticas assumam múltiplas posições e funções em fluxo. Isso significa que o trânsito entre diferentes espaços de visibilidade demanda formas de autoapresentação distintas. Se Goffmann já apontava essa mesma dinâmica, Auslander (2014) evidencia a frequência dessa dinâmica, tendo em vista os diferentes modos de autoapresentação em ambientes de mídia.

Christian Dunker segue o vídeo questionando Rita sobre sua formação, sugerindo uma vinculação aos Estudos Culturais. Rita, contudo, enfatiza sua formação na USP, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Nesse âmbito, dentro da universidade, houve a presença de uma esquerda intelectual que de forma direta contribuiu para a formação intelectual de Guilherme. Rita diz que esse campo de trabalho eventualmente dialoga com as propostas de uma vertente freudomarxista.

O modo como a fala segue é de esclarecimento sobre a constituição do campo de Estudos Culturais. Hunty diz que, após a segunda parte do século XX, a concepção de estudos culturais implode o que até então servia de baliza para a ideia de cultura. Até aquele momento o modo de compreensão sobre cultura era, segundo a drag, elitista, reacionária e conservadora. Nesse sentido, o valor antropológico sobre cultura, sustentado por esse novo campo de estudos, rompe com uma perspectiva mais engessada sobre cultura.

Vale aqui observar a dificuldade de distinção entre Guilherme e Rita. Pela fala, é Rita quem cursou USP e teve sua formação atravessada pelos diversos autores e discussões mencionados. Fica a impressão de que a persona drag não apenas se produz pela performance (nesse espaço, tempo e dinâmica), mas é de fato um sujeito com uma história de vida. Robert Schechner (2010) fala sobre uma dinâmica de não ser, mas de não-não ser ao mesmo tempo. Explico: Rita não é Guilherme, mas ao mesmo tempo também não deixa de ser parte de Guilherme, o que significa que há uma “impossibilidade de transformação completa” (p. 4), nesse caso, do sujeito à drag. O autor entende que os humanos têm a potência de produzir “identidades múltiplas e ambivalentes simultaneamente” (p. 4), que vão se constituir numa linha tênue entre a “caracterização”, “representação”, “imitação”, “transporte” e “transformação” (p. 4).

Para o mesmo autor, um performer experimenta a si pela presença de outros, o que evidencia o seu caráter social. É em relação que o “comportamento restaurado é simultaneamente privado e social” (SCHECHNER, 2010, p. 112). Berkowitz e Belgrave (2010) vão assinalar que é nessa dinâmica que a performance drag se produz numa negação ambígua de ser a si mesmo e de ser outro. É Guilherme quem estudou na USP, mas temos acesso pela fala de Rita.

Há algo do projeto dos Estudos Culturais, de olhar para as práticas de cultura, que na visão de Dunker se evidencia na forma como Rita articula o *Tempero Drag*. A drag concorda e lembra um vídeo intitulado “Comendo da lata do lixo da ideologia”, onde produz uma articulação entre o filósofo esloveno Slavoj Žižek e outros intelectuais da Escola de Frankfurt.

Rita: O que eu fico tentando fazer... tem um vídeo lá no canal, tem vários né, mas tem esse que eu acho que é bem explícito, assim, que chama ‘Comendo da lata do lixo da ideologia’. Que a gente vai fazer o Žižek

Dunker: que é mestre nessa arte do cinema pop Lacan e idealismo alemão

Rita: E então é o Žižek, que essa frase ‘comendo da lata do lixo da ideologia’ é dele, é... e vários pensadores de Frankfurt... a (incompreensível)

Dunker: Berlin, né?

Rita: Isso, isso. E... e música pop de boate em São Paulo. E aí eu vou tentando, ali, mostrando essas.. esse... como dar samba. O que a gente tem pra fazer nesse lugar. E como, a partir disso, né, a gente consegue instrumentalizar... **Esse é meu projeto, um sonho, mais do que um projeto. Ser um arsenal gratuito de armas da crítica.** Então, toda semana, tá aqui, ó, usa, né. Usa na sua realidade, decodifica, vê...

Dunker: **Mas difícil também. Porque você combinar feminismo, decolonialidade, cultural studies, psicanálise, Marx, pós-marxismos... as chances de colisões...**

Rita: **mas as colisões me interessam, me interessam muito.** Eu tenho um grande amigo, é marxista, historiador, que uma vez, num encontro assim, muito informal, me fala assim. A gente tá num debate, e tem um momento da nossa conversa que eu falo ‘pera, mas eu acho que isso é bem stalinista, né’. E ele dá um sorriso de canto de boca e ele fala assim pra mim: ‘e você se define como que tipo de marxista?’. E aí é muito rápido eu nem tive tempo de elaborar, eu falo ‘queer-marxista’. E aí ele dá uma risada... só que não é uma piada, é **um ‘chamar pra briga’**

Dunker: é um conceito *in progress*

Rita: *In progress*. Tem uma vertente da teoria queer que se aproxima do marxismo. Que valesse do marxismo, fazendo uma ponte, é, improvável, inesperada, com o Foucault. **Então a gente bora lá, vamo tocando.** A Butler faz muito isso, o Preciado faz muito isso. (11min30s, grifos nossos).

O trecho acima transcrito permite pensar algumas operações interessantes. Pela fala, há, antes de tudo, uma autorreferencialidade de Rita sobre seu canal. Ela lembra de vídeos lá publicados para, mais ou menos, explicar o que faz. São seus vídeos que, nesse sentido, expressam muito de seu fazer. Adiante, Dunker, a certa altura da fala, interpela Rita sobre as possíveis colisões entre diferentes autores e perspectivas conceituais (o que, em alguns casos, é fonte de críticas sobre os conteúdos que Rita produz). Sobre isso, Hunty diz apenas que as colisões são parte de seu interesse, mas não esclarece muito como lida com elas.

Segue a linha de pensamento citando um exemplo de uma conversa que teve com um amigo. E é a partir desse exemplo que Rita dá a entender que se engaja num grupo intelectual de abertura de conceitos, de desenvolvimento de perspectivas em progresso. Em outro material aqui analisado, na entrevista com Leandro Karnal, Rita diz não ser uma produtora de episteme, mas uma propagadora/agitadora. Estas entrevistas têm três anos de diferença, e talvez seja nesse espaço de tempo em que tenha acontecido uma aproximação de Rita aos estudos psicanalíticos.

A questão que segue o encontro é voltada para o debate sobre classe dentro do campo psicanalítico. Dunker endereça essa pergunta com referência ao livro entregue a Rita, minutos antes, de autoria de seu orientador no pós-doutorado. Interpelada, Hunty elabora essa demanda com base na asserção de que existem *‘psicanalistas que não chamam a Psicanálise de trabalho’*. Para ela, a impressão de que há uma luta de classes interna à Psicanálise existe porque esse campo intelectual se manteve, durante muito tempo, restrito a espaços elitizados. Hunty reitera que a formação do pensamento crítico brasileiro no século XX estava relacionada a produção intelectual psicanalítica. Cita vários autores, e é endossada por Dunker. Interessante aqui notar como a citação de autores, de certa forma lembra um modo professoral de fala e ambos os interlocutores nessa situação assumem essa postura. A cena que se desenha é de uma fala intelectual que intercala entre um e outro.

Ao mesmo tempo em que parte do pensamento crítico brasileiro se desenvolve de modo propositivo com inspiração em produções intelectuais da Psicanálise, há, segundo Rita, um grupo de psicanalistas que vai se manter alheio ao contexto social *‘quase como se o inconsciente independesse da cultura’* (18min12s). Um exemplo é citado pela drag, que é lembrado como anedota de um curso que Guilherme está sendo aluno. É um caso em que Isildinha¹⁵⁶, uma mulher negra, deixa a análise durante seu andamento, porque seu analista a diagnostica como *‘persecutória’*. Para Rita, a falta de letramento do analista em questão o impediu de compreender o caráter social do racismo do contexto brasileiro, e como Isildinha, uma mulher negra, era diretamente atravessada por isso. Esse caso endossa o argumento sendo construído no decorrer da resposta a questão.

Rita continua sobre o mesmo tema, falando:

Eu conto em sala de aula uma outra anedota, né. Existe um médico na Carolina, não.. na Luisiana, chamado Samuel Cartwright, que ele, hã... publica um trabalho, de fôlego, no qual ele chega a um diagnóstico, chamado *‘drapetomania’*.

Dunker: drapeado? (enquanto gesticula)

Rita: Não, menina. Não. **O que que seria ‘drapetomania’?** A vontade incontrolável de fugir. Qual é o sujeito drapetomaniaco? A pessoa negra escravizada, que foge do seu senhor de escravo. Ela não foge porque a escravidão é nojenta, ela não foge porque é absurda, ela não.. ela foge porque ela é um doente mental, porque ela tem um transtorno psíquico. E com uma pequena cirurgia... o que eu tento, **essa aula é uma aula minha que eu vou fazendo, hã.. uma crítica a normalidade.** Então para falar do Foucault, para falar de como os nossos conceitos, de saúde, de loucura, são também fruto da luta de classes. Drapetomania: doença de preto, que quer fugir, né. Que tem sonhos de liberdade. E a mesma coisa aconteceu com a homossexualidade.

Dunker: o bovarismo. A ideia louca de que você pode, enquanto mulher, quer outra vida, ser outra pessoa.

Rita: que absurdo! (tom de ironia). (20min45s, grifos nossos).

Nesse trecho, Rita refere-se às dinâmicas de aula. Nesse sentido, a fala destaca a posição que Rita passa a ter nessa interlocução: a de professora, não de YouTuber ou influencer. Alguém que

¹⁵⁶ Aqui referindo a psicanalista Isildinha Baptista Nogueira.

produz aulas e possui uma competência professoral de didatização sobre determinados temas. A conversa segue em direção a uma pergunta que se volta a uma dimensão performática. Dunker pergunta:

Dunker: A Rita Von Hunty, é uma personagem, uma figura, vamos chamar assim, de elite. Uma versão de Margareth Thatcher, bem-vestida, comportada, erudita, bem estudada... é, ou seja, elite..., mas e a classe dela?

Rita: e a piada é essa, né. A piada final é essa. **É de que, você só faz drag na contradição.** Você precisa ser uma mulher de 1,60cm, com costeletas e o barrigão do Elvis, e o peito peludo, né, você precisa ser uma mulher de 1,60cm fazendo Toni Ramos. E você precisa ser um homem de 1,85cm, o Samuel L. Jackson, você precisa ser o Patrick Swayze, fazendo uma recatada dona do lar, **porque nessa contradição a arte drag nada de braçada. E aí, se eu to produzindo um discurso radical de esquerda, qual deveria ser a identidade visual? A Margareth Thatcher.**

Dunker: o inverso contrário

Rita: E aí quando você faz isso, quem assiste vai tomando... pera... *‘Marta Suplicy com Boulos?’* Sabe... **E é nesse desajuste**, de *‘gente isso não faz sentido nenhum’*, que **você consegue capturar, eu acho, eu tenho essa hipótese, uma escuta um tiquinho mais atenta.** No final, né, o que eu espero que seja captado, é que essa escuta, um tico mais atenta, transborde para *‘deixa eu ir ler esse texto’*, e que também de um **lugar da contestação de quem pode me ensinar.** *‘Eu to aprendendo com uma travesti?’*, sabe, são muitos alvos que eu tento atirar, né.

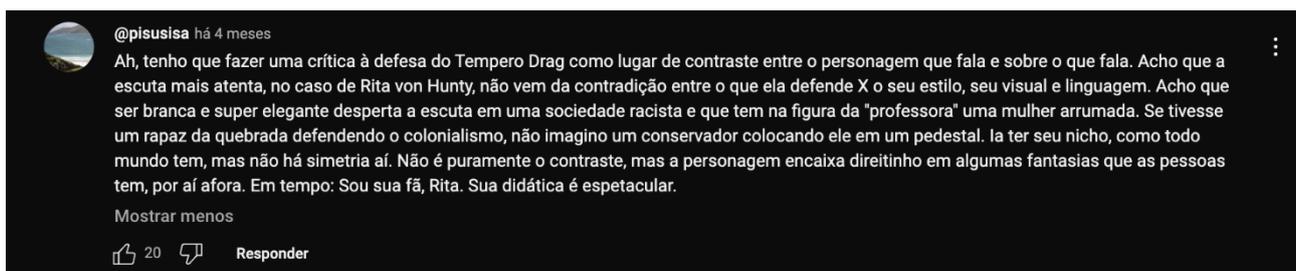
Dunker: tem o contrário, né. ‘Pode o subalterno falar comigo?’

Rita: **a quem pertence a academia?** Imagina, tá transformando Hegel em carne de panela. Que ótimo, né, e que a carne de panela seja acessível. (23min362, grifos nossos).

A passagem reproduzida acima condensa uma fala sobre si que indica algumas dinâmicas nas práticas de Rita. Ela destaca a capacidade da arte drag de operar pela contradição, e que, em sua performance, essa é uma forma de gerar uma espécie de choque e conseguir capturar a atenção daqueles que entram em contato com seus conteúdos. Lembrar visualmente Margareth Thatcher, mas produzir um discurso alinhado com uma esquerda revolucionária, é, em sua visão, uma tática capaz de em algum grau cativar a atenção. Há um tipo de vinculação pelo estranhamento, de um corpo que gera ruídos a partir do modo como se mostra em relação àquilo que diz.

Em relação a essa mesma questão, um comentário deixado por um seguidor chama a atenção por levantar um caráter social a respeito dessa performance de contradição.

Figura 26 - Psicanálise e Marxismo Queer com Rita von Hunty | Christian Dunker | Falando Nisso



Fonte: Hunty, 2024.

Esse comentário, em algum grau, recupera uma discussão que volta e meia circunda Rita: porque ela, e não outras, tem tanta visibilidade? A fala desse ator social infere que mais do que uma performance que opera pela contradição, o modo como Rita se apresenta, como uma mulher branca, de meia idade, erudita, marcada pela figura professoral, tem atenção porque num país que se constrói com base em um modelo social de racismo (SODRÉ, 2023) os corpos brancos são os corpos ‘audíveis’. Mas é interessante também observar nesta fala que, apesar de discordar sobre o argumento, ela ainda se vincula a Rita numa chave emocional. O comentário termina em tom de admiração, se endereçando diretamente à Rita, numa expectativa de ser ouvida ao expressar ser ‘fã’ e dizer apreciar sua didática professoral.

Ainda sobre o enunciado, há uma menção sobre uma espécie de contestação sobre quem pode fazer e dizer sobre ciência. Se Bourdieu (1988; 2004) já nos alertava que o campo acadêmico se configura a partir de um jogo de disputas de poder e reconhecimento, o enunciado faz pensar sobre as dinâmicas não só de atribuição desse poder simbólico, mas também sobre os efeitos que ele tem, quando em visibilidade.

A conversa segue com uma interrogação de Dunker sobre o futuro de Rita e pede a drag para comentar se os boatos sobre sua aposentadoria são reais. Hunty responde a isso dizendo que já faz drag há 11 anos. Mas drag, além de profissão, também é arte, e para Rita “chega uma hora, que a gente tá num quarto escuro, mas já tem um mapa. E uma parte grandiosa da arte é quando você dá cabeçada na estante. (...). Enquanto artista a gente precisa de períodos de reflorestamento” (26min30s). Por fim, diz que se imagina tirando um ano para realizar sua formação psicanalítica, em 2025, e deixa em aberto sobre o futuro de seu trabalho como drag comunicadora nas redes.

A questão seguinte é tematicamente centrada nos interesses dos inscritos no canal de Dunker. Ele pergunta à Rita sobre o ‘arrebato da Psicanálise’, querendo saber quando foi que esse objeto ganhou relevância na vida de Rita/Guilherme. Rita produz uma fala memorialística para responder a esse pedido, dizendo:

à medida que eu tô progredindo como aluna, professora e artista, tem sempre coisas que vão ebulindo, né. E em um determinado momento eu chego na análise. E o movimento de chegar na análise, ele resgata uma memória de infância, que é o seguinte. 2018, é a primeira vez na vida que eu tenho dinheiro para fazer análise. Né, então, até 2018 eu sou uma universitária fudida, que dá aula de manhã, dá aula à tarde e faz aula à noite. (...) ainda dedico uma parte do meu dia e os meus finais de semana a esse trabalho. **E aí, eu a Rita vai acontecendo, vou apresentar um programa de Tv, eu tô fazendo outros trabalhos, começo a ter mais renda.** Primeira coisa que eu decido fazer com a ‘mais renda’ é análise. Era um desejo, né, era uma coisa que eu queria muito. E quando eu vou pra análise, a primeira coisa que eu faço é pedir para uma amigona minha, Mari G, que é minha assessora, minha produtora, indicação de analista Lacaniano. E aí ela me indica a analista com quem eu tô até hoje, e ela me pergunta ‘porquê?’. E aí, é nesse momento que resgata. (33min, grifos nossos).

Esse relato de recuperação sobre o seu interesse em relação à Psicanálise aqui é interessante porque nos informa sobre o período em que a visibilidade de Rita se converte em capital financeiro. Ir à tv é um movimento que representa uma virada no trabalho, até então precarizado, que Guilherme exercia. Importante sinalizar que a experiência de dificuldade financeira não é uma experiência isolada de Guilherme, mas é uma situação recorrentemente narrada por pesquisas que fazem incursões etnográficas em cenas de artistas drags do Brasil como um todo. É comum ouvir de artistas que a persistência em se manter no meio é mobilizada mais pelo amor a arte, do que necessariamente pelo sustento financeiro possível a partir dela.

O arrebatamento pela psicanálise, respondendo à questão posta pelo seu interlocutor, se deu quando a analista de Guilherme o devolve algumas palavras coletadas nas primeiras sessões. Guilherme menciona também que cursou artes cênicas antes de se formar em letras, o que a colocou em contato, à época, com trabalhos sobre voz e corpo do ator. Mas o que de fato marca esse processo é a compreensão sobre a potência de cura pela palavra. Falar e existir para o outro, como uma possibilidade de tratamento e de compreensão sobre a maneira como o sujeito se insere no mundo, é para ela o que pode ser compreendido como seu ‘arrebatamento’.

A questão seguinte é interessante porque parece atravessar Rita e se dirigir diretamente a Guilherme. A interposição entre um e outro é suspensa, porque Dunker quer saber se no futuro Guilherme se imagina atendendo pacientes em dinâmica de análise, e se esse for o caso, onde Rita encontrará espaço para existir. A resposta é bastante direta: “onde sempre estive, né? Porque sempre estive, né. Eu acho que tudo o que corporifica, sempre estive. É que vem, né.” (38min10s). Ela elabora essa resposta a partir de um exemplo situacional com um amigo, dizendo que, na clínica, Rita estará na risada, no chiste. Confessa que em grande parte Rita é o humor de Guilherme.

A pergunta que encerra a conversa dá conta de continuar esse prognóstico de Guilherme como analista. Dunker questiona sobre qual o paciente que Guilherme imagina para si na clínica. Rita/Guilherme responde dizendo que não necessariamente imagina um perfil, mas sabe que haverá, certamente, uma carga de transferência. Para abordar isso, resgata a ‘ausência de pessoas LGBT’ na Psicanálise, o que, em algum grau, demanda uma escuta que se atente a necessidade de estranhamento, ainda que haja recorrências entre histórias de sujeitos que historicamente não foram ouvidos. Termina, dizendo:

Rita: Acho que o meu ponto é também poder oferecer uma escuta para esses sujeitos que acreditaram não poder ser escutados em outro lugar. Sabendo que essa é a maior armadilha, acredito, da transferência.

Dunker: a transferência funciona assim, um sistema de enganos produtivos

Rita: mas eu acho que para quem escuta, a armadilha é falar ‘ah, eu sei do que ele tá falando’ sabe? Tipo, ah ‘é uma bichinha como eu’, e aí que você deixou de ouvir, sabe?. Quando você acredita, você para o estranhamento, você para o pente-fino, você para o contrapelo. Então eu acho que meu sonho de paciente é o homem, branco, heterossexual e cisgênero, que vem tratar a sua cisgeneridade, branquitude, a sua heterossexualidade, né, sua masculinidade. Mas a vida inventará. (42min29s).

São as perguntas de Dunker que dinamizam a conversa. Vez ou outra, há uma intercalação de ângulos de câmeras, ou focando apenas em Rita, ou em ambos. A ambientação, no que parece ser uma biblioteca, já é o cenário comum de gravações de Christian Dunker. Uma trilha ao fundo, que se assemelha a um piano, se mantém durante toda a conversa.

Figura 27 - enquadramentos vídeo ‘Psicanálise e Marxismo Queer com Rita Von Hunty | Christian Dunker



Fonte: Hunty, 2024.

Em termos de práticas, esse material permite a observação de que Rita estabelece diálogos com outros intelectuais midiáticos. A interlocução que se estabelece é peculiar porque sinaliza muito sobre o modo como estes intelectuais se articulam em relação as condições de visibilidade. A exibição pública do capital intelectual é tanto reflexo do espaço de plataformas em que se dá, mas também é resultado da introjeção de lógicas de mídia nas práticas sociais destes atores (reproduzindo operações de peritos midiáticos, como saber se comportar em relação às câmeras, posicionamento, etc), e de midiaticização, quando se compreende que esse encontro é organizado pelo pedido de seguidores (sinalizando algumas dinâmicas de interação). Mas também se direciona a uma *escuta prevista* do material, quando, em meio a conversa, ambos se voltam para os públicos “*que num futuro irão assistir*”.

A seguir, procuro produzir uma sistematização do que observei nos materiais empíricos. Listo e descrevo as práticas, buscando descrever o que e como é feito.

4.2 OBSERVAÇÕES SOBRE AS PRÁTICAS

Nas páginas anteriores busquei descrever e, em alguma medida, traçar o que seriam as práticas midiáticas de Rita Von Hunty. Essas incursões empíricas possuem um caráter mais descritivo, porque acredito que é a partir da descrição que se pode, então, mobilizar o que Braga (2008) nomeia como a passagem da série material à série indiciada – o que significa sair da descrição das práticas, em suas singularidades, para uma compreensão mais ampliada do caso, a partir das relações percebidas –.

Nesse sentido, neste tópico procuro fazer uma apreciação transversal sobre elas. A ideia é reunir e organizar o que observei de modo mais sistematizado, com o objetivo de ponderar com um pouco mais de clareza o que nomeio enquanto práticas midiáticas, não pretendendo uma categorização definitiva e engessada, mas buscando avançar o movimento analítico-reflexivo sobre o que se tem visto até o momento.

Tabela 3 - Práticas de Rita Von Hunty

Prática	Ação	Objetivo
Observação de fluxos	Resposta a sua participação no evento Women To Watch	Manutenção de vínculos com coletivos de seguidores
Agenciamento de fluxos	Mediação entre campos sociais. Tradução de códigos e linguagens acadêmicas ao mundo cotidiano	Ampliação de processos de circulação de informação e debates acadêmicos
Performance professoral	Produção discursiva, retórica, gestualidade, ambiente, uso de referências bibliográficas, proposição de leituras analíticas sobre temas e acontecimentos	Articulação de um lugar autorizado de fala intelectual
Aderência a espaços de visibilidade	Entrevistas para outros canais no YouTube, eventos internacionais	Configuração/legitimação de um lugar célebre
Produção de materiais com vistas à circulação	Edição audiovisual, produção estética, utilização de linguagens das redes	Ganhar aderência em circulação
Operações de linguagem	Entonação de voz, vocabulário, recursos de humor, sotaque, adereços, maquiagem, roupa	Propor sentidos
Endereçamento aos coletivos de seguidores	Convite a assistir outros vídeos do canal / fazer perguntas aos que assistem	Manutenção de vínculos com coletivos de seguidores
Engajamento político	Produção de vídeos, produção opinativa, postura aberta sobre debates, oferta de perspectivas	Responder ao contexto social

O olhar sobre tais práticas convoca a rememoração de alguns elementos importantes (de contexto, de tensões, de articulação) para que se pense tais práticas à luz de lógicas e processos que também são formadores delas, no sentido de que os fazeres de Rita se estabelecem em relação a um contexto social específico da cultura drag e, ao mesmo tempo, às lógicas sociais e de midiaticização que transcendem a essa cultura.

Com isso em vista, a partir desse conjunto organizado de práticas, retomo aqui algumas considerações parciais vistas ao longo da tese, com o objetivo de fazer avançar o trabalho.

- a) Relatos apontam a presença de processos de circulação na cultura drag ainda numa sociedade dos meios. Tal circulação se dava de modo mais restrito e sob representações estigmatizantes;
- b) A circulação de artistas drag na cultura é ampliada num contexto de midiaticização. A ascensão ao espaço midiático e o cenário de visibilidade, sobretudo inaugurado pelo reality RuPaul's Drag Race, afeta diretamente as práticas de tais artistas;
- c) Se numa sociedade dos meios grandes audiências não tinham contato com práticas drag, numa sociedade em midiaticização o público deixa de ter um lugar apenas contemplativo e se sente autorizado a falar sobre tais práticas, a partir de um repertório que se forma com base em referências que circulam midiaticamente (principalmente a partir de programas de Tv, como RuPaul's Drag Race e outros semelhantes);
- d) As práticas de Rita Von Hunty evidenciam a presença de processos midiaticizados. O que Rita faz indicia um certo distanciamento de suas práticas em relação as lógicas sociais da cultura drag;
- e) O principal objetivo de Rita parece ser o agenciamento (e, nesse sentido, visando a ampliação) de processos de circulação de informação. A ideia de ser uma "propagandista/agitadora" a coloca numa posição de mediação entre o intra/extra campo acadêmico e o mundo cotidiano;
- f) Rita agencia fluxos porque ela também está implicada neles. Se termos em mente a noção de circulação como atribuição de valor (ROSA, 2017b), mesmo quando em embates, Rita é valorada, porque o que diz ou faz é a todo momento reinscrito e ganha visibilidade. Interessante notar que mesmo se colocando em fluxo, ela não é condescendente às lógicas desses espaços e ao que é dito.
- g) A figura de Rita está em constante tensão, sob diferentes prismas. Por um lado, por ser uma drag queen (principalmente para grupos conservadores de extrema-direita), por outro, por ocupar um lugar professoral (sendo uma drag queen e uma não-especialista);
- h) Rita articula um espaço de interação que parece ser só possível para artistas drag neste contexto, marcado pelo processo de midiaticização. Se em outros tempos históricos as práticas de artistas drag ficavam muito mais restritas (em termos discursivos e geográficos), o que se vê nesse contexto é um deslocamento (social e de sentido) que não abandona o que historicamente integra a cultura. A cena da midiaticização faz com que essa prática tenha que ser pensada e tenha que criar estratégias para permanecer. Há um deslocamento de prática que complexifica os processos dessa cultura;

- i) Rita convoca os seus coletivos à uma adesão, pelo lugar que fala, pelo posicionamento que elabora e pelos efeitos de cientificidade que produz discursivamente. Nesse sentido, o modo como se constitui parece aproximar duas performances que aparentemente são distantes uma da outra: a da ciência e a da artista.

É possível explorar com um pouco mais de profundidade cada uma dessas práticas, tendo em mente as dinâmicas de contexto recuperadas e a pergunta que orienta a tese: “como a cultura drag, materializada em práticas, mobiliza e produz lógicas de midiatização?”. Para isso, me valho das práticas acima listadas e procuro inferir sobre os efeitos que cada uma têm em circulação, considerando o seu caráter experimental, tanto de um modo mais amplo na cultura drag, como especificamente nas práticas de Rita.

4.2.1 Observação de fluxos:

Já disse em algum momento da tese que pesquisas em Comunicação sobre a categoria de celebridades vêm indicando que a questão dos elos entre celebridade e fãs é uma questão relacional que se complexifica na ambiência da midiatização (WESCHENFELDER, 2019; FAUSTO NETO e SGORLA, 2013; FAUSTO NETO e THIESEN; 2018; SGORLA, 2015). Isso significa que esse vínculo de sentido (que se dá num nível de afeto e que pode possuir diferentes características) é trabalhado tanto pelos públicos, que vão buscar estabelecer algum tipo de contato com a persona célebre, como também pela própria celebridade, que vai se articular, em algum grau, em interação com esses públicos.

Essa discussão é aqui importante porque Rita, enquanto persona que pertence a essa categoria social, vai se articular interacionalmente com seus coletivos muito com base a partir de sua observação de fluxos. Em outras palavras, saber sobre o que dizem sobre Rita é uma maneira de responder às críticas, solicitações, produções que de um modo geral chegam até a instância produtiva. Nas observações dos materiais empíricos, por exemplo, a situação que se configurou em torno de sua participação no evento *Woman to Watch* é exemplar para pensar esse seu modo de operar: ao notar as críticas que circulavam em torno de sua participação, Rita responde às audiências, de certa forma também aderindo as críticas. Vai ao perfil do evento e comenta publicamente, solicitando algum tipo de retratação.

Verón (2014) fala que a história da midiatização pode ser observada como um campo de batalha, onde há uma “interminável disputa entre grupos sociais confrontados, tentando estabilizar sentidos” (p. 17). Fausto Neto (2018) explora essa perspectiva nos informando que essa é a dinâmica

na qual o espaço de circulação vai se configurar, onde nichos produtivos, em um contexto de mudança nas lógicas de interação a partir do que o autor denomina como ‘revolução do acesso’ – causada pela internet –, vão ter papel na produção e disputas de sentidos. Com isso em vista, a circulação não é apenas “região na qual os sentidos transitam, mas também são tecidos” (FAUSTO NETO, 2018, p. 30), o que significa dizer que as lógicas dos nichos produtivos, que nesse ‘lugar’ se encontram, vão colocar discursos específicos à circular, ao mesmo tempo que esse mesmo território engendra macro e microprocessos, sobretudo com referência a mudanças em processos sociotécnicos (FAUSTO NETO, 2018).

Acredito que a observação de fluxos de Rita permite pensar sobre essa discussão. Se a circulação é um campo de batalhas pelo sentido, a introjeção de lógicas de mediatização se intensifica a ponto de atores sociais compreenderem, em algum grau, esse funcionamento e produzirem estratégias antes de irem à campo. A observação sobre o que em circulação se diz; a leitura das críticas; a incorporação de algumas dessas falas sociais, indiciam não apenas observações de Rita sobre o território da circulação, mas inclusive um modo de agir que se estabelece a partir de uma leitura desses fluxos.

Nesse sentido, a observação de fluxos não é apenas uma contemplação passiva sobre, mas é um exame, uma investigação, sobre o que fazer diante desses fluxos já constituídos. Um saber adquirido e desenvolvido, provavelmente, ao longo dos anos que se insere nesse espaço e produz conteúdos para as plataformas. Há um aspecto de atorização que talvez antecipe a produção já materializada nas redes, mas no próprio modo de agir já incorporado, constituinte de seus fazeres.

4.2.2 Agenciamento de fluxos:

Observei nos materiais que Rita procura agenciar fluxos. Com isso quero dizer que o modo como ela se lança às redes tem traços de uma atividade com um propósito interacional. A capacidade de agir sobre fluxos sinaliza um fazer que se dá em relação aos fazeres de coletivos de atores sociais e que ao mesmo tempo não é alheia às lógicas das plataformas. Em outros termos, Rita opera sobre os fluxos: quando fala sobre um assunto em voga utilizando certas referências, ela adere ao que já está em circulação; quando propõe um debate que não necessariamente é do conhecimento comum, ela põe algo à circular; quando se refere a exemplos e situações no contexto às quais discorda, ela disputa sentidos.

Agenciar fluxos é, então, ser a disparadora de processos. Na entrevista que concede à Leandro Karnal, um dos materiais analisados, Rita menciona que a posição que ocupa é de uma “propagandista/agitadora”, mais do que produtora de episteme. Por essa fala, é possível notar como

a agência sobre fluxos é alguma coisa central entre as práticas da drag, porque é fazendo isso que ela propõe não apenas sobre o que falar, mas também como falar sobre determinadas questões. Ao se colocar nesse espaço de mediação entre um intra/extracampo acadêmico, há um conjunto de operações que vão dar inteligibilidade ao processo de circulação, porque, como informa Fausto Neto (2018), ele não é automático, mas resultado de um trabalho de acoplamento de sentidos.

4.2.3 Performance professoral

O modo professoral de endereçamento é um elemento importante entre as práticas de Hunty. Pela indumentária, roupa, voz, adereços, uso de termos e modos de performar há uma série de sentidos sendo propostos à recepção. Nos materiais, essa apresentação de si parece ser central para a articulação de um lugar autorizado de fala que concede à Rita visibilidade e reconhecimento social. Embora Rita, uma persona, não se vincule a nenhuma instituição de ensino, a drag é valorada como uma professora, porque há uma chancela social deste reconhecimento¹⁵⁷.

Louro (2018) usa a metáfora da pessoa artista drag como nômade, para descrever um sujeito capaz de habitar territórios inabitáveis, transitar de modo provisório e evidenciar como as fronteiras de gênero são tênues e podem ser visitadas muito facilmente. Para a autora, a paródia, ou a crítica paródica, pode ser profundamente subversiva e revolucionária. A drag “provoca desconforto, curiosidade e fascínio. De que material, traços, restos e vestígios ela se faz? Como se faz? Como fabrica seu corpo? Onde busca as referências para seus gestos, seu modo de ser e estar? A quem imita? Que princípios ou normas ‘cita’ e repete?” (p. 204).

Louro (2018) nos convida a refletir sobre a dimensão performática da arte drag. Contudo, é curioso como nos materiais a dimensão performática do que socialmente se reconhece como drag é pouco enfatizada nas interações entre Rita e suas audiências, nas entrevistas que concede ou em seus próprios vídeos. Por outro lado, a dimensão de performance professoral se sobressai e me faz pensar sobre como essa ‘forma’ cita e repete normas, nos termos de Louro (2018), e encobre o artifício drag.

Tem algo nos materiais que também mobiliza a pensar sobre a ideia de performance midiaticizada, por dois motivos principais: um, porque o modo como Rita se apresenta é preparado para a circulação social, e dois porque também ao circular faz coisas. Essa é uma perspectiva que ora se aproxima e ora se afasta das formulações de Philip Auslander (2014; 2022) sobre esse mesmo termo. Me detenho algumas linhas sobre isso adiante.

¹⁵⁷ Esse lugar valorado da drag enquanto professora – como sua característica mais proeminente e destacada – instaura uma certa ambiguidade, na medida que Guilherme em certas ocasiões relata como exercer a atividade de ser professor é desafiadora e mesmo exaustiva.

Philip Auslander (2014; 2022) vai cunhar o termo ‘performance midiaticizada’ a partir de uma perspectiva dos estudos de teatro. Segundo o autor, nesse campo de estudos se discute a um bom tempo as diferenças entre performances ao vivo e performances gravadas, sendo que em boa parte do que se pensa nesse cenário conceitual a performance gravada – e, nesse sentido, também transmitida e atravessada por lógicas da mídia – perde o caráter ontológico de apresentações ao vivo, que acontecem *aqui e agora*. Auslander se contrapõe, sinalizando que a oposição entre ao vivo e midiaticizado tem como base dois problemas de base: reprodução e distribuição. Ambos os problemas não levam em conta que a imagem televisual também demanda desaparecimento e é em si mesma performática (e não uma mera reprodução). O mesmo autor assinala que a ideia de performances ‘ao vivo’ é por si só um efeito da midiaticização, não o contrário. Para ele, foi exatamente a possibilidade de reprodução que inventou a categoria do ‘ao vivo’.

O que venho pensando como performance midiaticizada em certa medida se aproxima das formulações de Auslander (2014; 2022) quando ele pensa que eventos ao vivo já são preparados para circularem midiaticamente, em demandas de transmissão e streaming. Por esse ângulo, Auslander enfatiza que há uma incorporação da midiaticização ao ponto de que eventos ao vivo se parecem com produtos da própria mídia.

De fato, não há como ignorar os pontos levantados pelo autor. Contudo, tendo a não aderir por completo a noção do autor, por compreender que as lógicas de mídia são exatamente essas da reprodução, enquanto as lógicas de midiaticização dizem mais respeito aos processos inventivos, de experimentação social – muito a partir de uma cultura da mídia já didatizada e assentada no tecido social –. Nesse sentido, a performance midiaticizada não seria apenas preparada para circular, mas ela mesma já é pensada e antecedida por lógicas de midiaticização, sendo esse o seu grau zero. A performance midiaticizada (enquanto tática, ação, encenação) não se midiaticiza após ocorrer, porque a sua condição de existência é a própria ambiência e o espaço de circulação. Retomo essa discussão nas considerações finais, pensando, então, não em performance, mas *performatividade da midiaticização*.

Tomo também por base a noção mais ampla de performances sociais, inspirado pelo que Goffmann (1985) define como a encenação de papéis sociais, sendo direitos e deveres de um certo status e que estão implicados com uma própria expressão de si diante dos outros. O conceito de performance para Goffmann (1985) é mais largo e tende a observar as práticas sociais como a assunção de papéis sociais em rituais de interação.

Como assinalei antes, o que Rita faz leva a pensar num tipo de performance preparada para circular. Com isso quero dizer que a drag produz um corpo e um enredo já pensando na ambiência, entendendo que o ‘estar em visibilidade’ é mais resultado de um modo de operar diante da mídia, do

que necessariamente uma consequência aleatória sobre o que é feito. Nesse sentido, a introjeção das lógicas de mediação é visível quando há um fazer que procura antever modos de inserção desse corpo e discurso em fluxos de circulação.

Também entendo que os materiais que Rita produz performam quando circulam. Convocam fazeres, tomadas de posições, e nos sinalizam o espaço de circulação como uma espécie de lugar em que circular é fazer. Um vídeo em que fala sobre marxismo, por exemplo, ao se mover em fluxos gera estranhamento; afeição; admiração; curiosidade. E isso me parece ser um tipo de performance que se autonomiza do que Guilherme/Rita preveem em instâncias produtivas, que embora tenha sido preparada para circular, adquire uma dinâmica própria, sobretudo porque no contexto de mediação não há espaço para a contemplação à distância ou valor de culto por parte dos públicos.

Encaro a ideia de performance mediada, aqui angulada pelas discussões latino-americanas sobre mediação, ao menos em duas formas. De um lado compreendo como a produção de performances que se dá em relação às dinâmicas de circulação, ou seja, performances que já são pensadas para se mover em fluxos; por outro lado, também penso como a própria forma que circulam e o que mobilizam nesse processo. Ana Paula da Rosa (2017a; 2017b) tem pensado sobre isso em relação às dinâmicas de circulação de imagens, porque para a autora existem algumas imagens que, ao circularem, elas mesmas fazem coisas (não apenas representam ou ilustram fatos e acontecimentos)¹⁵⁸. Embora a autora esteja pensando sobre as condições de produção e circulação de imagens e imaginários na cultura, o processo, no fundo, é o mesmo que estou aqui discutindo a partir de Rita. Fazer algo ao se mover em fluxos, nos coloca diante da percepção de que as dinâmicas de circulação não apenas são mobilizadas e produzidas por disputas de sentido e atribuição de valor, mas também são performáticas. Me parece que essa percepção está em sintonia com o que alguns autores destacam sobre a dimensão de circulação como produtora do processo de mediação (ROSA, 2016; 2017b; FAUSTO NETO, 2018; BRAGA, 2012; FERREIRA, 2019).

4.2.4 Aderência a espaços de visibilidade

Descrevi nos materiais que Rita adere a espaços de visibilidade. Vai a televisão dar entrevistas, participa de *talk shows*, apresenta programas, escreve para jornais de circulação nacional, é capa de revistas de moda e já atuou no cinema. A aderência a esses espaços é um tipo de articulação natural de uma celebridade mediada: à medida que Hunty ganhou visibilidade nas plataformas digitais, circular nos meios hegemônicos parece ter confirmado e mesmo ampliado os seus atributos célebres.

¹⁵⁸ Importante também destacar a proposta de análise de Machado e Dias (2018), a partir de Rosa (2017a), sobre a ideia de imagens performáticas.

Já mencionei durante as análises que foi comum durante o curso do doutorado, em momentos que apresentei ou comentei minha pesquisa, ouvir comentários e questões que me indagavam a pensar por que Rita é tão famosa, e outras drags não são. Retomo esse tópico porque parece que a forma mais interessante de responder essa dúvida seja olhando para essa prática de aderência aos espaços de visibilidade. Rita escolhe ir a estes espaços, mas ao mesmo tempo é também escolhida pelos próprios meios para estar nestes espaços. Essa dinâmica dupla, de aderência de Rita em relação aos meios, mas dos meios também em relação à Rita, faz pensar sobre a agência de Guilherme/Rita, mas também sobre às lógicas de mídia que circundam o seu fazer.

Rita articula espaços de interação nas plataformas digitais. O capital de visibilidade que ganha nas redes é, em minha hipótese, fruto do modo como ela vai experimentando ao longo dos anos com as lógicas desses espaços e, também, das relações que foi construindo com seus coletivos de seguidores. Saber como jogar o jogo das plataformas é algo que foi sendo apreendido ao longo dos anos, e isso explica em parte porque ela tem visibilidade. Por outro lado, ser apropriada pelos meios hegemônicos reflete valores dos próprios meios, que, como sinaliza Braga (2015), se constituem com base em lógicas orientadas por processos empresariais. Se a drag é apropriada pelos meios é porque em alguma medida esse capital das redes passa a interessar as instituições midiáticas tradicionais.

Ou seja, ela se torna atrativa aos meios hegemônicos pelos valores que carrega e pela vinculação que esses meios teriam à sua imagem por consequência. Se termos em mente um contexto mais amplo em que há uma dificuldade para meios hegemônicos, como a televisão, em chegar a audiências mais afeitas às lógicas interativas da internet, pode-se pensar que o contrato de leitura de Rita é mais refinado que o dessas instituições. E, nesse sentido, tê-la é em certa medida ter esse capital das redes. Mas mais profundo e complexo que isso, é pensar que sua visibilidade não é apenas resultado do modo como ela lida com as plataformas em si, nem da aderência aos meios hegemônicos, mas principalmente pelo modo profundo como se constitui a partir do espaço de circulação.

4.2.5 Produção de materiais com vistas à circulação

Durante uma palestra¹⁵⁹ de encerramento concedida na Universidade Estadual do Maranhão, Rita menciona que se um assunto em voga é, por exemplo, o reality show Big Brother, ela vai procurar falar sobre esse mesmo assunto, a partir de questões específicas. Esse relato serve aqui para pensar como Rita não contempla passivamente os fluxos, mas produz com vistas à circulação.

¹⁵⁹ “Palestra de encerramento: linguagem, gênero e poder”. IV ENAELL E II ENIPEL, UEMA, 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-Z7CPI_LfaE>. Acesso em 4 de jul. 2024.

Tá todo mundo falando de Big Brother. Tem um vídeo que chama ‘Big Brother e racismo reverso’, ‘Big Brother e as queer’. ‘Big Brother’... e **aí eu vou usar aquilo que a galera tá interessada, pra falar** ‘*olha, tem uma intelectual, mulher preta estadunidense, que tá produzindo uma teoria da imagem de controle. A Patrícia Hill Collins, no feminismo interseccional, tá falando...*’ e aí você vai conseguindo de alguma forma mostrar pra pessoa que não é um bla bla bla. (2h22min24s, grifos nossos).

A pergunta que antecede essa resposta indaga Hunty sobre as possibilidades de aproximações entre o conhecimento produzido na academia e o ensino básico. Na reação a questão, Rita fala sobre a articulação entre ensino, pesquisa e extensão na universidade, e a importância da comunicação universitária. O trecho acima transcrito remete ao que a drag exemplifica como uma forma de trazer um determinado conteúdo para a realidade dos alunos.

Embora tenha mais ou menos tornado evidente nas análises a prática de produção de materiais com vistas à circulação, recupero essa fala aqui como exemplo empírico sobre o modo como Rita encara a abordagem de temas em discussão social e, então, produz sobre eles. Nesse sentido, as análises têm mostrado que a forma do conteúdo também é importante nessa operação: ao se apropriar de memes, utilizar linguagens das redes, técnicas específicas de edição audiovisual e referir casos em evidência, a drag adere a fluxos já constituídos e, em certa medida, também se torna refém destes mesmos fluxos.

Por outro lado, essa mesma aderência a fluxos também aponta para uma tentativa de disputa sobre sentidos já em circulação. É possível pensar também que a oferta de pontos de vista, marcados por perspectivas teóricas, se contrapõem a discursividades que ganham graus de circularidade mesmo quando sem nenhum respaldo racional. Isso significa que num contexto em que conteúdos desinformativos se multiplicam a partir de lógicas das redes, a aderência de Rita ao que socialmente ganha relevância de conversação é uma forma de se lançar a essa arena discursiva (FAUSTO NETO, 2018) e propor leituras que enfrentem a configuração desse contexto.

4.2.6 Operações de linguagem

Observei nos materiais analisados que a entonação de voz, vocabulário, sotaque, adereços, maquiagem, roupa, gesticulação e recursos de humor são operações de linguagem que propõem sentidos à recepção. Essas operações são atravessadas pelo corpo, porque nele a drag exerce um trabalho de enunciação no seu processo comunicativo. Os elementos comunicacionais da ordem do corpo se realizam na dimensão da linguagem, como assinala Rosário e Aguiar (2014), e se organizam em subdomínios: “traços étnicos, traços físicos, gestos, posturas, expressões faciais, uso do espaço, vestimenta, adereços, objetos e maquiagem, expressão verbal. Esses subdomínios vão encontrar seus

pontos de decodificação nas gramáticas culturais (...)”. (DO ROSÁRIO e AGUIAR, 2014, p. 170). O corpo, aí, gera significação (DO ROSÁRIO, 2021).

Esse tipo de operação é comum na cultura drag. Na primeira parte da tese, descrevi um conjunto de práticas sociais que evidenciam como modos de operar nessa dimensão se tornaram parte das lógicas e da tessitura dessa cultura. Nesse sentido, as corporalidades drag, construídas pelo artifício, são peritas em dominar códigos da cultura e modos de expressão. Sendo assim, vale pensar o que entre os fazeres de Rita se aproximam ou se afastam do que já se sabe sobre o modo como artistas drag trabalham a partir do campo da linguagem.

Um dos elementos principais é o enquadramento do corpo. O corpo sentado, normalmente enquadrado num plano médio (da cintura até a cabeça), ganha destaque pela fixidez desse elemento na cena, o que propõe uma fala centrada, em termos de sentido. Inclusive, esse “corpo sem pernas” lembra muito a posição de jornalistas em bancada de apresentação de telejornais, porque projeta uma figura de autoridade que não se move em cena e que procura estabelecer uma interlocução direta com o outro lado da tela.

O uso das mãos também merece ser destacado. Os ditos são acompanhados por gesticulações, que ilustram, endossam ou alargam aquilo que é falado. A expressão visual que o corpo propõe, nesse sentido, tem marcas de um fazer pedagógico, porque tem a ver com uma forma didática de proposição de falas. Cunha Filho (2023) descreve muito bem como o uso das mãos por Rita são elementos centrais no processo comunicativo:

A mão da Rita é o mouse, a bússola, as placas de atenção do espectador. A Rita, além de apontar para as partes da tela, tem poses específicas com a mão para demonstrar emoções. Quando toca os cabelos demonstra vaidade; quando aponta para algum elemento demonstra atenção; quando junta as mãos de maneira firme quer transparecer seriedade e quando fica batendo as unhas uma na outra, é o sinal de que está divagando sobre os conceitos. Essa “batida” de unhas já se tornou tão característica da performance da Rita que a própria edição dá zoom nos momentos que ela a faz. (CUNHA FILHO, 2023, p. 72).

Mais do que isso, o autor identifica, a partir de um corpus de 18 vídeos, que as roupas, acessórios, tom de voz, expressões faciais, uso das mãos, vocabulário e elementos cênicos de ambientação onde grava os vídeos apontam para uma centralidade do corpo. Vai adiante, e entende que a sua centralidade só é possível a partir da performance, especialmente quando está em frente às câmeras.

O sotaque e o timbre da voz, embora não sejam da ordem do corpo físico, são importantes elementos de linguagem. Através deles, Guilherme produz uma figura feminina mais velha, maternal e mesmo cômica, pelo modo como emprega um sotaque paulistano carregado em alguns termos. Imprime uma identidade, mas também funciona como válvula de humor para certos momentos de suas falas, jogando com a seriedade do que se diz (discurso acadêmico), com uma leveza sobre o como é dito.

Peruzzolo (1998) sinaliza que é possível trabalhar a circulação do corpo na mídia enquanto linguagem e discurso. Como linguagem, o corpo é meio (processo e código), já enquanto discurso, ele é enunciado (em materialidades diversas, como fotografias, vídeos, etc.). Pelas práticas de Rita, chama a atenção como esse corpo drag é meio – pensado e produzido para exercer um trabalho de comunicação –. Num contexto em que as práticas drag passam a circular socialmente, o que Guilherme faz é produzir um dispositivo de linguagem que está no limiar entre o conhecido e o desconhecido. Explico: conhecido, porque a prática circula socialmente, estamos acostumados com a figura da artista drag. Desconhecido, porque uma drag que fala sobre assuntos sérios gera estranhamento, paralisa, provoca.

Esse elemento de estranheza tem ainda algumas nuances que me levam imediatamente a pensar sobre as aulas proferidas por Roland Barthes nos anos 1970 (BARTHES, 1980). Mais especialmente, me lembra o que a comentadora sobre a aula, que havia sido gravada, vai destacar a certa altura do texto: em vários momentos, Barthes tinha falas fortes, de impacto, provocantes, e ao mesmo tempo mantinha uma postura polida, elegante.

Mas essa retórica da Aula, justamente por ser impecável, cria pelo menos duas incertezas. Primeiramente, há um excesso (quase imperceptível, daí a incerteza) de polidez e de elegância, frisando o antiquado, criando a sombra de uma suspeita de ironia. O enunciador toma distância, num grau a mais do que o exigido. Além disso, há uma divergência entre essa forma voluntariamente clássica e mesmo convencional, e os conteúdos, não-convencionais. Aliás, quanto mais aquilo que se enuncia é não-conforme, mais a retórica se afina, os operadores de precaução se multiplicam. Na gravação da Aula, isso é bem sensível: **quanto mais provocante a afirmação, mais suave é a voz e mais tranquila a dicção**; o momento em que Barthes fala mais serenamente é quando afirma: “A língua é simplesmente fascista.” (PERRONE-MOISÉS, 1980, p. 26, grifos nossos).

Para Leyla Perrone-Moises (1980), comentadora, esse é um exemplo de subversão de discurso que opera pela linguagem. Forma e conteúdo, dizer e ditos, palavra e gesto de falar, estão separados por um espaço, que nos evidencia a forma como a dimensão de linguagem é produtora da realidade e que efeitos podem ser provocados a partir do modo como o enunciador trabalha essa dimensão.

Nesse contexto, em que a prática drag circula a partir da mídia para grandes audiências, nos habituamos com a figura da drag, sobretudo em condições de entretenimento. Na Tv, na internet, no cinema, na música, na performance¹⁶⁰ do show business. Nesse sentido, o que Rita opera é uma certa subversão no campo da linguagem, produzindo algo inesperado, porque foge exatamente daquilo que imaginamos como prática e discurso comum de uma artista drag.

4.2.7 Endereçamento aos coletivos de seguidores

¹⁶⁰ Termo aqui angulado para referir performances socialmente enquadradas enquanto interpretação/espetáculo. Shows musicais, danças, atuação, por exemplo.

A prática de endereçamento aos coletivos de seguidores é algo que evidencia a natureza dos laços mediatizados entre Rita e seus seguidores. O modo como se dirige às câmeras; faz perguntas; indica exemplos; convoca ações... são típicas ações de celebridades que se articulam em plataformas digitais. Se por um lado as zonas de interação abertas nessas plataformas permitem que existam retornos dos seguidores, por outro, essas celebridades também são atravessadas pelas lógicas desses espaços, o que significa dizer que são elas mesmas interpeladas a agir de modo propositivo, e incitar, a todo momento, um fazer de seus seguidores diante de seus ditos e fazeres.

Mas essa mesma prática de endereçar algo aos seguidores também pode ser pensada sobre uma outra chave de leitura. A arquitetura da internet, nesse caso principalmente expressa num conjunto de lógicas da plataforma YouTube, atravessa a performance da drag e exige um conhecimento específico para que ela possa se articular nesse espaço. Já é prática comum entre YouTubers¹⁶¹ o endereçamento de falas e ações a seus seguidores, porque sabe-se que a interação, na forma de curtidas e comentários, produz um efeito sobre o algoritmo responsável por fazer o material circular na plataforma. Dito isso, o cálculo é bem simples: quanto mais interações sobre algum vídeo, mais o algoritmo da plataforma o levará adiante.

4.2.8 Engajamento político

Embora veiculado na televisão estadunidense desde 2009, foi em torno de 2017 que RuPaul começou a ser reconhecida em premiações da categoria televisiva renomadas mundialmente, como o Emmy, Globo de Ouro e GLAAD Media Awards. Para Paul (2023), isso não é uma coincidência: é esse o mesmo momento em que nasce uma era Trumpista nos Estados Unidos. E nessa era, são as artistas drags que potencializaram uma crítica sobre o projeto político encabeçado por Donald Trump. O autor reproduz uma indagação publicada pelo *New Yorker*: “Can RuPaul’s Drag Race save us from Donald Trump”¹⁶²? (PAUL, 2023, p. 37).

No Brasil, drag queens também foram importantes durante o período em que Bolsonaro ocupou a presidência do país. Diferente dos Estados Unidos, onde a conversa se centrava mais em torno de artistas que haviam participado do reality show RuPaul’s Drag Race, aqui, artistas que se alçaram a categoria de celebridade ao longo dos anos, sobretudo pela sua carreira na indústria musical, produziam falas críticas e de resistência ao governo¹⁶³. Explorei um caso específico em artigo¹⁶⁴, em que Pabllo Vittar, artista drag conhecida mundialmente, levanta uma toalha com o rosto de Lula,

¹⁶¹ Termo que descreve produtores de conteúdo no YouTube.

¹⁶² Podem RuPaul’s Drag Race nos salvar de Donald Trump?” – Tradução nossa.

¹⁶³ Governo esse responsável diretamente por disseminar discursos de ódio contra a comunidade LGBTQIAP+.

¹⁶⁴ Godoi e ROSA (2024).

adversário eleitoral de Bolsonaro. O gesto tomou as capas de jornais, revistas e perfis de notícias em plataformas digitais. Incitou uma discussão social e a tomada de posição de atores sociais, em defesa e em ataque à artista.

Esses exemplos são ilustrativos sobre como a prática de tomada de posição política, que observei nos materiais de Rita, é algo que transcende o seu fazer e está na cultura drag. É absolutamente importante lembrar que isso não é algo novo, basta lembrar do protagonismo destas artistas no próprio mito fundador dos movimentos de orgulho LGBTQIAPN+, em Stonewall¹⁶⁵. No Brasil, relatos também apontam para ações destas artistas frente ao contexto de ditadura militar (DE SANTANNA, 2021), o que alude diretamente aos processos históricos dessa prática.

Rita assume uma postura politizada a partir dos pontos de vista que oferta. Sua perspectiva teórica, suas articulações nas redes com outros produtores de conteúdo e o próprio modo como aborda certas questões marca uma afiliação com discussões marxistas, sempre evidenciada em seus posicionamentos. Em um dos materiais analisados, a aula aberta realizada durante o 5L – festival literário produzido pela Câmara Municipal de Lisboa –, em Portugal, 2022, Rita é apresentada como a articuladora do maior canal no YouTube da esquerda no país, o que dá a ver um reconhecimento social sobre essa prática, e que, aparentemente, transcende os circuitos de ativismos da comunidade LGBTQIAPN+.

Talvez o que as análises dos materiais de Rita aqui permitem inferir sobre o posicionamento politizado de artistas drag atravessado por processos de midiatização é que, nesse cenário, os discursos e gestos ativistas destas artistas deixam de circular e ser representativo apenas para a comunidade LGBTQIAPN+¹⁶⁶. O que se vê é que passam a circular socialmente de um modo mais amplo; despertando uma conversação social não sobre a própria prática artística, mas sobre os movimentos de resistência política. Ter um posicionamento político que circule de modo mais ampliado está eminentemente atrelado ao processo de as próprias artistas estarem circulando na cultura – por ingerências de um contexto de visibilidade, mas também por articulações dos próprios atores sociais com processos de midiatização –.

A seguir, apresento as discussões de conclusão da tese. Neste capítulo retomo algumas descrições, inferências, mas acima de tudo busco propor uma discussão que em algum grau possa contribuir para a área de pesquisas em Comunicação.

¹⁶⁵ Sobre isso, ver o documentário ‘Morte e vida de Marsha P. Johnson, dirigido por David France.

¹⁶⁶ Não quero dizer que deixaram de existir discursos de ódio em relação a expressões políticas de artistas drag. A questão é que ingavelmente o posicionamento político destas artistas passa a afetar públicos maiores.

DISCUSSÕES DE CONCLUSÃO

Esta tese não foi mobilizada pelo interesse de descrever e categorizar as práticas de Rita, mas sim pela possibilidade de produção de inferências sobre um processo mais amplo a partir delas, em que a cultura drag passa a ser atravessada e a produzir processos de midiaticização. O que Rita faz, nesse sentido, serve como uma lente muito específica de investigação sobre como um setor social tem tido suas práticas reorganizadas com referência a processos comunicacionais. Com isso em vista, o objetivo nesta seção do texto é chegar a alguma percepção de conjunto, pensando relações possíveis a partir dos materiais analisados.

O que Rita *faz* é muito específico, individual, e não corresponde ao que todas as artistas nesse contexto *fazem*. Por isso, retomo aqui o afastamento sobre a possibilidade de generalização (algo que desde o início não parecia ser produtivo). Já disse em outro momento na tese e aqui reafirmo a percepção de que olhar para as especificidades do que Rita *faz* informa, ainda que parcialmente, sobre algo em processo, na dinâmica das práticas sociais.

É preciso também desmembrar algo que possa ter parecido um certa reticência ou falta de definição. Em alguns momentos me refiro à Rita, em outros à Guilherme, e ainda, em outros, à Guilherme-Rita. Essa foi uma tentativa de distinção que buscava sinalizar a separação entre a personagem, Rita, e Guilherme, sujeito. Embora falas, ações e gestos possam ser atribuídos à Rita, acredito que em alguns momentos é preciso desnudar a figura que se apresenta para atribuir ao sujeito, porque, no fim do dia, é Guilherme quem pensa e produz a drag. Também porque muito do que Rita faz afeta a própria vida de Guilherme, desmontado. Há também a questão de uma figura que se autonomiza de seu criador, que circula, é vista e comentada 24 horas por dia, nas redes, na Tv e no jornal. A persona drag ganha vida nessa camada de mídia, na medida que o acesso a ela é mediado por dispositivos de mídia que permitem a reprodução e o contato constantes.

É difícil explicar a expressão '*circulação de artistas drag na cultura*'. Dizer circulação implica um deslocamento de um lugar a outro, que, embora seja evidente, também coloca algumas dificuldades. Não me refiro exatamente ao que já socialmente é notado como a ida de artistas drags ao *mainstream* da indústria cultural, sobretudo a partir do reality show RuPaul's Drag Race, embora esse seja um contexto que incide sobre as práticas, sem dúvida. Talvez, inclusive, esse contexto seja mesmo formador de um imaginário em que essas artistas passam a sonhar com uma carreira midiática. Esse sonho, na maior parte dos casos, representa uma fuga da pobreza, do isolamento, das dificuldades amorosas.

Com essa expressão, procuro pensar, na verdade, sobre o que estas artistas fazem em termos comunicacionais. Como pensam uma carreira, que em muitos casos transcende o lugar social que até

poucas décadas atrás era relegado para profissionais desse nicho. Nesse sentido, a noção de *experimentações de mediatização* tem aqui a função de ajudar a compreender o que que é isso que não está estabelecido e que também nos coloca diante de usos e apropriações tentativas; de embates; subversões; e da própria invenção de processos midiáticos em um caldo cultural formado por sujeitos que historicamente pouco ou quase nunca tiveram direito à visibilidade social. Entender como Guilherme-Rita articulam essa experimentação é, dessa forma, lançar um olhar sobre o processo de circulação da prática no tecido social.

Visibilidade foi um termo repetidamente utilizado durante o texto. Usei essa expressão em diferentes angulações, mas quase sempre indicando o mesmo sentido: estar em espaços de mídia que possuem grandes audiências. Nas redes, números altos de seguidores, visualizações e engajamento sinalizam ampliação de visibilidade. Inclusive, cheguei a afirmar a certa altura que as práticas de Rita pareciam se direcionar, em grande parte, para a ocupação destes espaços de evidência. Isso significa que em algum grau o seu fazer era orientado pela possibilidade de estar visível; ser vista, ouvida, reconhecida socialmente.

É nesse contexto de discussão que proponho o que é aqui trabalhado como tese. Estar visível para ser reconhecida, na verdade é precedido por condições de visibilidade. Essa é uma asserção apresentada por Rosa (2020b) e também por Edenborg (2017; 2020), ambos em diálogo com as proposições de Judith Butler. Butler (2017) distingue o reconhecimento das condições de ser reconhecido, e nos informa que existem vidas que não são compreensíveis enquanto vidas porque existem categorias, convenções e normas que preparam e determinam certos sujeitos para serem reconhecidos, enquanto outros não. A autora enfatiza que é preciso estar de acordo com certas normas para ser reconhecível enquanto uma vida, e nesse sentido “da mesma forma que as normas da condição de ser reconhecido preparam o caminho para o reconhecimento, os esquemas de inteligibilidade condicionam e produzem essas normas” (BUTLER, 2017, p. 21).

Assim, as condições normativas pelas quais um sujeito é reconhecido enquanto humano precedem o ato próprio do reconhecimento. E essas condições não são qualidades individuais, mas estão na cultura, o que significa que são criadas (BUTLER, 2017). A questão para a autora não é necessariamente denunciar a norma para que mais pessoas sejam incluídas e, então, “reconhecíveis”, mas compreender como essa normatividade opera, e pelo próprio projeto *Queer*, desestabilizar a norma, a fim de “mudar os próprios termos da condição de ser reconhecido” (BUTLER, 2017, p. 20).

Rosa (2020b) vai propor que umas das condições para ser reconhecido na mediatização é estar em visibilidade. Estar em visibilidade, naturalmente também é subordinado a certas premissas. A autora investiga a articulação de grupos sociais que tem lutado pela contestação dessas condições, sobretudo a partir de contra agenciamentos midiáticos. Essas são mobilizações propostas por vidas

precárias a partir de processos de mediação, que encontram na precariedade um elemento em comum e que possibilita o que Butler (2018) chama de “assembleias repentinas”, agrupamentos que se forjam a partir de sujeitos que se unem pelo direito de aparecer (CORUJA, 2019).

Me afilio a essas discussões. Butler (2017) nos informa que inteligibilidades sociais produzem a norma¹⁶⁷, e essas por consequência produzem performatividades que reiteram socialmente e a todo momento (pela repetição) a própria norma. A norma precisa desse constante movimento de citacionalidade para existir. Para Coruja (2019), embora o conceito de performatividade para Butler diga mais respeito aos processos que tornam possíveis certas performances, ela não desconsidera performatividade também como uma “ação individual política de dar direito ao corpo quando esse reivindica espaço e inteligibilidade para toda uma categoria social, transformando-se em exercício performativo pelo direito de aparecer” (BUTLER, 2018, p. 17 *apud* CORUJA, 2019, p. 14). Nesse sentido, compreendo, com base em Rosa (2020b), que estar em visibilidade é sim uma condição de reconhecimento, porque faz parte da *performatividade da mediação*. Na mediação, estar visível é o valor referência¹⁶⁸.

É preciso aqui fazer dois parênteses. O primeiro é algo que Coruja (2019) nos lembra de forma muito acertada. Ao longo de sua produção intelectual, Judith Butler desenvolve a ideia de performatividade pensando mais especificamente sobre performatividade de gênero. O que Coruja (2019) destaca então é que há uma virada sobre performatividade de gênero para performatividades plurais e corpóreas, percebendo que “gênero pode não funcionar como um paradigma para todas as formas de existência ‘que lutam contra a construção normativa do humano’” (CORUJA, 2019, p. 15). É a precariedade que possibilita pensar como grupos diversos encontram algum elemento em comum e escancaram tanto jogos de poder, quanto de resistência.

O segundo parênteses é em relação a distinção entre performance e performatividade. Performance em si é um conceito já debatido no campo da Comunicação no Brasil há pelo menos 20 anos. Recentemente, vem se discutindo, com maior ou menor ênfase, a noção de performances mediadas. Fiz um aceno a essas discussões ao longo da tese, principalmente no capítulo teórico, e acredito que já há uma boa literatura disponível. Eu mesmo durante o trabalho sinalizo algumas aproximações e distanciamentos. O que convoco enquanto tese tem, contudo, o foco em propor uma

¹⁶⁷ Judith Butler elabora principalmente a noção sobre heteronormatividade, mas também esclarece que a heterossexualidade não é o único regime regulatório (CORUJA, 2019).

¹⁶⁸ É preciso abrir essa asserção. Concordo com Edenborg (2017; 2020), para quem visibilidade não necessariamente é algo positivo para todas as comunidades e grupos subalternizados. Ao mesmo tempo, invisibilidade não corresponde a inexistência. Esse binarismo é ocidental e Eurocêntrico. Contudo, pensando em termos de mediação, essa parece ser a dinâmica mais valorada socialmente. A não-visibilidade em alguns casos pode corresponder a um saber tático e que busca responder algumas urgências situadas – como em alguns casos apresentados pelo autor –. Em outros, não estar visível significa desaparecer na circulação.

noção sobre *performatividades da midiatização*. Essa não é uma mera transposição de termos – de performances midiatizadas à performatividades da midiatização –, mas é um movimento de vinculação à proposta de base de Judith Butler (2004; 2013; 2017) e de movimentos de aproximação propostos por Rosa (2020b). Compreendo que as *performatividades da midiatização* são um conjunto de lógicas que embora não adquiram status de leis (no sentido jurídico do termo), impõem um modo de existir e de se apresentar publicamente que passa a ser a referência. Essas lógicas determinam que tipo de performances sociais são possíveis nessa configuração societária, que tem como principal referência a dinâmica própria da circulação. São as *performatividades da midiatização* que estabelecem que performances vão ser mais ou menos valoradas em circulação.

Essa noção dialoga muito proximamente com o que Braga (2015) nos descreve enquanto lógicas de mídia e de midiatização. As primeiras, para o autor, se formaram com referência a processos empresariais, de mercado e dos *mass media* que estabeleceram práticas e modos de operar que foram se constituindo como referência. As segundas, mais plurais, diversas, são marcadas pela inventividade social, e que extravasam o que é instituído. O que vejo como diferença entre pensar lógicas de midiatização e *performatividades da midiatização*, é que as *performatividades da midiatização* estabelecem as referências, determinando que tipo de performances são ‘ideais’ para a circulação. Na minha visão, essa é uma consequência da intensidade do processo de midiatização.

Me parece que aqui há uma ponte entre as proposições de Butler (2004; 2013; 2017) e Rosa (2020b) e o que venho discutindo ao longo do trabalho como experimentações de midiatização. Se são as *performatividades da midiatização* que criam as condições para certas performances sociais, é também a partir delas que certas experimentações produzem fricções e evidenciam os movimentos tentativos de se fazer visto – e reconhecido, portanto –, tendo em vista que, como nos sinaliza Rosa (2020), visibilidade é uma das formas de luta contra a precariedade na midiatização.

Se termos como ponto de partida o modo como Butler descreve a performatividade tanto como “as condições e possibilidades para ação” quanto “ser objeto de uma ação” (BUTLER, 2018, p. 70 *apud* CORUJA, 2019, p. 15), os gestos de experimentação são da ordem da ação ordinária, do sujeito que se constitui a partir dessa performatividade. Para Braga (2015; 2017), as experimentações de midiatização têm um caráter fortemente interacional e tentativo, que inclusive evidenciam tensões e mesmo transformações, mas que passam principalmente por um lugar de criação. Tendo a pensar que as *performatividades da midiatização* abrem espaços para a inventividade de grupos subalternizados, porque uma vez didatizados por essa cultura da mídia, consomem e produzem outra coisa. Pela criação, contestam a norma. Na tese, esse gesto está principalmente calcado no modo como Guilherme-Rita experimenta e lida com as dinâmicas de circulação e visibilidade. Temos aqui, portanto, uma ponte para pensar performatividade e experimentações de midiatização.

A impressão é que essa noção abre mais possibilidades do que acaba resolvendo o que se viu na tese. Quer dizer, se assumimos que as *performatividades da mídiatização* são um conjunto de lógicas que instauram que tipos de performances são possíveis; a serem mais ou menos valoradas em circulação, mas ao mesmo tempo é da ordem da ação tática individual; do indivíduo que foi didatizado pela cultura da mídia e agora experimenta em função de um ou outro objetivo, o que se abre é uma seara de possibilidades. Sobretudo para pensar setores, grupos ou indivíduos que procuram estabelecer modos de resistência à precariedade da vida a partir de experimentações que contestam essas performatividades mais estabelecidas.

No que diz respeito às práticas de Rita Von Hunty, exploradas durante toda a tese, essa chave de leitura nos permite inferir que a própria persona drag já é uma dimensão de experimentação de Guilherme. Ele entende a partir do que circula que ele também pode fazer drag, e que de alguma maneira a ‘forma drag’ estava capitaneando visibilidade, sobretudo a partir de produtos da mídia que cada vez mais passavam a formar uma economia discursiva. Ele experimenta com o que aprendeu com a mídia e inventa sobre. A “forma” Rita Von Hunty é algo que nasce com vistas às *performatividades da mídiatização*, onde a visibilidade é um valor essencial para a própria existência. Importa menos se tudo o que Rita faz é posto em circulação nas redes ou em outros meios, porque, na verdade, a mídiatização é a base de sua existência. Não há um “fora da mídiatização” para Rita.

Importante explorar o que procuro dizer com a expressão utilizada acima de “nasce com vistas às *performatividades da mídiatização*”. Guilherme disse em várias entrevistas que foi assistindo RuPaul’s Drag Race que entendeu que poderia fazer drag. Com isso, o “descobrimento de Rita”, embora ainda não pensado para as plataformas, já desde o início é atravessado por essa dimensão de quais performances drag eram mais ou menos valoradas em circulação. Quando Rita vai às redes e cria um canal para o YouTube, de certa forma já havia uma compreensão de que a prática social estava circulando e que, portanto, havia uma possibilidade de reconhecimento ampliada. Não só por estar circulando, mas por principalmente ocupar espaços de visibilidade – valor esse central numa sociedade mídiatizada –. Com o tempo, Guilherme entendeu que Rita não precisava ser uma *pin-up* que cozinhava receitas veganas no YouTube, mas poderia ser uma professora de meia idade de estudos culturais. Provavelmente aprendeu que independente do conteúdo (se é o preparo de uma receita ou a discussão de uma obra acadêmica), o que faz, o que diz, o modo como se apresenta e a forma como articula processos de mídia, são mais importantes para provocar debates sociais e fazer sentidos circularem.

Esse aprendizado (e atualização em suas performances) é talvez aqui o elemento mais importante para compreender como Guilherme-Rita experimenta com as *performatividades da mídiatização*, entendendo que produzir performances de uma drag-professora ganhava aderência em

circulação, a ponto de se tornar referência para as lógicas da própria mídia e para outras artistas drag. Assimila a norma, porque aprende como produzir performances para a circulação, mas também contesta a norma, reivindicando espaços e o direito de aparecer em lugares e posições às quais artistas drag até então não se faziam presentes (circuitos acadêmicos; circuitos de opinião em espaços de mídia etc.). Nesse sentido, parece que suas práticas vão operar nesse limiar, entre o ser consumido pela mídia (e se tornar produto), mas também de subversão (e produzir processos).

Sob essa perspectiva, as práticas de Rita produzem efeitos sobre a própria midiaticização. Quer dizer, ao jogar o jogo das *performatividades da midiaticização*, Hunty chega a espaços de visibilidade. Mas essa chegada também produz efeitos, porque ao mesmo tempo que outras artistas vão se espelhar e seguir o espaço aberto por Rita, também se geram zonas de invisibilidade. Não são todas as/os artistas que possuem domínio sobre essas performatividades; não são todas que produzem performances já preparadas para circular. Ao mesmo tempo, a força da performance de Rita, embora blindada pelo argumento de não ser uma produtora de episteme, em circulação é visivelmente valorada enquanto intelectual. Essa potência pode colocar Rita à frente dos autores-referência, o que significa que é ela quem passa a ser referenciada, não mais a quem ela se reporta quando produz suas falas. Apesar de Rita propor essa figura intelectual pelos seus ditos e modos de dizer, é importante não ignorar que ao circular os sentidos sobre suas performances saem de seu controle.

Essa mesma performance professoral, produzida a partir das *performatividades da midiaticização*, também de alguma forma se vincula a um contexto maior e mais complexo onde os processos de circulação da informação e de constituição do próprio campo acadêmico passam por intensas mudanças. Temos visto como a intensidade da circulação de discursos mentirosos e desinformativos obrigou algum tipo de resposta de instituições jornalísticas, acadêmicas, do direito e da saúde¹⁶⁹. Ao mesmo tempo, é nesse mesmo cenário que o campo acadêmico tem sido transformado em face a processos econômicos, sociais e comunicacionais.

No capítulo teórico, menciono alguns autores que discutem esse processo. As práticas de Rita e de outros intelectuais midiáticos em visibilidade de alguma forma estão nesse caldo. É possível pensar em um efeito de midiaticização em que as performances professorais em visibilidade de certa forma pressionam professores fora desses espaços a adotarem modos mais performáticos de exposição do conhecimento. Em outras palavras, professores, em sala de aula, precisam se parecer mais com youtubers – porque é com esse tipo de linguagem que as audiências estão mais familiarizadas –.

¹⁶⁹ Durante a pandemia de coronavírus, por exemplo, centenas de casos de inverdades sobre a doença circularam intensamente.

Discuti durante toda a tese sobre uma classe de artistas que notoriamente enfrenta problemas financeiros para se manter no seu campo de trabalho, sobretudo se levarmos em consideração especificidades do contexto brasileiro. Nesse sentido, o modo como essas artistas vão habitar as redes; se apropriar de dispositivos e lógicas de mídia; articular espaços de interação; etc, representa uma possibilidade de mudança de vida. A inventividade comunicacional, sob esse ponto de vista, é ferramenta de resistência às condições materiais de vida.

Esse debate faz pensar também nas condições de mediação de comunidades subalternizadas. Já é sabido que embora o processo de mediação ocorra em escala global, ele também vai se desenvolver de modos distintos, a partir das particularidades sociais, culturais e econômicas. Pensar os processos de mediação de artistas drag necessariamente vai demandar um olhar que se atente às especificidades desse grupo social, como, por exemplo, artistas drag na Suécia e artistas drag no Brasil.

Se uma das principais questões que mobilizou essa pesquisa era sobre esse processo mais amplo em que a cultura drag passa a ter suas práticas reorganizadas em vistas a processos comunicacionais, o que se viu a partir das práticas de Rita permite inferir que não é a mediação transformando a prática drag, porque essa cultura não é passiva diante do processo, mas a questão é mais sobre a cultura experimentando sobre e se elaborando nesse cenário. Não é novo modo de ser drag no mundo; embora teoricamente, sim. Ser um ou uma artista drag numa sociedade em mediação não significa abandonar a memória dessa prática. Significa, na verdade, inventivamente produzir processos midiáticos, porque o modo como o contexto interpela os atores sociais convoca um papel produtor sobre a mídia. Nesse sentido, a cultura drag se insere num cenário mais amplo de uma mudança social complexa que vai tomando feição justamente pela rapidez e força da atorização social.

Iniciei a tese falando sobre a dificuldade que sempre tive em responder o que é ‘ser drag’, porque nas últimas décadas drag passa a ser tanta coisa, estar em tantos lugares diferentes, nos fazendo refletir sobre até onde questões de gênero podem ser contestadas, mas também sobre classe, raça, regionalidades, política, corpo, arte, entre tantos outros temas. Acredito que drag enquanto prática social tem produzido processos que nos permitem enxergar o modo como essa cultura não é submissa ao processo de mediação, mas na verdade também tem dado direcionamento a ele. Experimentando processos de mediação, esses corpos subalternizados convocam outras inteligibilidades. Quero acreditar que em última instância, essas experimentações apontam caminhos para um futuro em que existam possibilidade de reconhecimento do Outro em sua verdadeira outridade. Talvez o mais interessante seja encerrar sem definir o que é ‘ser drag’ numa sociedade em

midiatização, porque o que há é a cultura experimentando rumo ao desconhecido, e não sabemos até onde uma drag pode chegar.

*

Algumas palavras ainda antes de finalizar este trabalho. Essa pesquisa foi desenvolvida em um contexto de desativação do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Unisinos. Embora recebendo conceito máximo da Capes e estando entre os melhores do país, uma decisão unilateral decidiu pela descontinuidade do Programa. Mais do que um fato institucional, esse cenário impactou a vida de todos os alunos, professores e colaboradores. Nos últimos dois anos, vi um certo luto tomar conta do departamento. Infelizmente, essa foi uma realidade que se multiplicou no contexto brasileiro e outros programas também foram descontinuados da noite para o dia. Encerro esta tese atravessado pela dúvida sobre o que fazer com essa pesquisa nesse cenário de desmonte; com o que fazer com o que Rita faz. Mas agora talvez a questão seja o que a pesquisa nos faz fazer. Rita nos mostra como experimentar com as *performatividades da midiatização* envolve um saber – rapidamente desenvolvido de modo muito fino pela prática social –. Objetos de pesquisa como esse nos colocam num lugar de leitura que demanda uma percepção mais ampla sobre como o social vem se apropriando e produzindo sobre a mídia, de modo tão rápido e dinâmico que escancara nosso despreparo para apreensão das lógicas da midiatização. Essa demanda de interpretação sobre a dinamicidade do social convoca uma força de vida que alimente programas de estudo. A midiatização segue viva, e com ela pesquisadores que buscam compreendê-la, porque existem tantas outras drags fazendo, inventando e tecendo um futuro da midiatização.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Carlos Heli de. O ritmo 'drag queen'. **Jornal do Brasil**, 30 de jul. de 1993. Disponível em:
<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_11&Pesq=drag%20queen&pagfis=118083>. Acesso em: 28 de abr. de 2024.
- AITKENHEAD, Decca. RuPaul: 'Drag is a big f-you to male-dominated culture'. *The Guardian*, online, 2018. Disponível em: < <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/mar/03/rupaul-drag-race-big-f-you-to-male-dominated-culture>>. Acesso em 29 de ago. 2024.
- ALMEIDA, Bruno de Mattos. Uma teoria queer entre Butler e Deleuze: uma trajetória entre conceitos, existências e a performance drag. 2022. Tese de Doutorado em Sociologia, Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: < <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/239807>>. Acesso em 7 de ago. 2024.
- ALVES, Elizeu Barroso. UM OLHAR PARA AS TEORIAS DA PRÁTICA SOCIAL: O DISCURSO COMO PRÁTICA [DE DOMINAÇÃO DO] SOCIAL E SEU AGIR PRÁTICO NAS ORGANIZAÇÕES. **Revista Cadernos de Ciências Sociais da UFRPE**, v. 1, n. 19, p. 67-88, 2022.
- AMANAJÁS, Igor. Drag queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas. **Revista Belas Artes**, v. 16, n. 3, 2014.
- AMARAL, Adriana; SOARES, Thiago; POLIVANOV, Beatriz. Disputas sobre performance nos estudos de Comunicação: desafios teóricos, derivas metodológicas. **Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, v. 41, p. 63-79, 2018.
- AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Artes Médicas, 1990.
- AUSLANDER, Philip. **22 Barbie in a meat dress: performance and mediatization in the 21st century**. 2014.
- AUSLANDER, Philip. **In Concert: Performing Musical Persona**. University of Michigan Press, 2021.
- AUSLANDER, Philip. **Liveness: Performance in a mediatized culture**. 3a ed. Taylor & Francis, 2022.
- ARAÚJO, Gabriel. Cruzada contra LGBTQIA+ nos EUA vai de lei antidrag a currículos não inclusivos. **Folha de S. Paulo**, 2023, Online. Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2023/04/cruzada-contralgbtqia-nos-eua-vai-de-lei-antidrag-a-curriculos-nao-inclusivos.shtml>>. Acesso em: 25 de jul. 2023.
- BARTHES, Roland. **Aula**. Editora Cultrix, 1980.
- BACHELARD, Gastón, **A epistemologia**. Lisboa: Ed. 70, 1981.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de SP, p. 499-530, 2006.
- BECKER, Howard. **Métodos de pesquisa em ciências sociais**. São Paulo: Hucitec, 1999.

BEZERRA, Pedro Henrique Almeida. Picumã: performance drag queen em uma epistemologia decolonial. 2018. 138f. – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Sociologia, Fortaleza (CE), 2018.

BERKOWITZ, Dana; LISKA BELGRAVE, Linda. “She works hard for the money”: Drag queens and the management of their contradictory status of celebrity and marginality. **Journal of Contemporary Ethnography**, v. 39, n. 2, p. 159-186, 2010.

BERTHOLD, Margot. História mundial do teatro. 2001.

BISPO, Marcelo. Estudos baseados em prática: conceitos, história e perspectivas. **Revista interdisciplinar de gestão social**, v. 2, n. 1, 2013.

BOURDIEU, Pierre. L'économie des échanges linguistiques. Tradução de Paula Montero. *Langue Française*, 1977.

BOURDIEU, Pierre. Sociologia. São Paulo: Ática. Coleção Grandes Cientistas Sociais, vol. 39. ORTIZ, Renato (org.), p. 122-155, 1983.

BOURDIEU, Pierre. **Homo academicus**. Stanford University Press, 1988.

BOURDIEU, Pierre. The logic of practice. **Polity**, 1990.

BOURDIEU, Pierre. **Usos sociais da ciência**. Unesp, 2004.

BOLIN, Göran. Media times| the rhythm of ages: Analyzing mediatization through the lens of generations across cultures. **International journal of communication**, v. 10, p. 18, 2016.

BOLIN, Göran. Mediatisation, Digitisation and Datafication. **Central European Journal of Communication**, v. 16, n. 33, p. 7-18, 2023.

BUTLER, Judith. **Undoing Gender**. New York; London: Routledge, 2004.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

BUTLER, Judith. **Corpos Que Importam: os limites discursivos do "sexo"**. n-1 edições, 2020.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?**. Civilização brasileira, 3ª edição, 2017.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUCHER, Taina. Want to be on the top? Algorithmic power and the threat of invisibility on Facebook. **New media & society**, v. 14, n. 7, p. 1164-1180, 2012.

BRANDÃO, Maiara Stéfani Costa. A NOÇÃO DE ESTEREÓTIPO E A PERSONA RITA VON HUNTY NO INTERIOR DA TEORIA DOS ESPAÇOS MENTAIS. **Cine-Fórum UEMS**, v. 2, n. 2, 2021.

- BRAGA, José Luiz. Mediatização como processo interacional de referência. **Animus**, v. 5, n. 2, p. 9-35, 2006a.
- BRAGA, José Luiz. **A sociedade enfrenta sua mídia: dispositivos sociais de crítica midiática**. Paulus, 2006b.
- BRAGA, José Luiz. Comunicação, disciplina indiciária. In: **Revista Matrizes**. Vol. 1. No 02, abril de 2008, p73-88. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=143017353004>>. Acesso em: 12 de jan. 2023.
- BRAGA, José Luiz. Análise Performativa: cem casos de pesquisa empírica. In: Pesquisa empírica em comunicação. Livro Compós 2010. Orgs.: José Luiz Braga, Maria I. Vassallo Lopes e Luiz Claudio Martino. São Paulo, Paulus. 2010.
- BRAGA, José Luiz. Circuitos versus campos sociais. IN: MATOS, Maria Ângela; JANOTTI JUNIOR, Jeder.; JACKS, Nilda Aparecida. **Mediação e Mediatização**: livro Compós 2012. Salvador/Brasília. UFBA/COMPÓS, 2012. p.31-52
- BRAGA, José Luiz. **Lógicas da mídia, lógicas da mediatização**. In: FAUSTO NETO, Antonio; ANSELMINO, Natalia Raimondo; GINDIN, Irene Lis (org.). CIM – relatos de investigaciones sobre mediatizaciones. Rosário: UNR Editora, 2015.
- BRAGA, José Luiz. Vigilância, o alcance do processo e da palavra. In. CASTRO, Paulo César (org). **Vigiar a Vigilância**: uma questão de saberes? Maceió: EDUFAL, 2016. p. 85-97.
- BRAGA, José Luiz *et al.* **Matrizes interacionais**: a comunicação constrói a sociedade. Campina Grande: Eduepb, 2017.
- BRAGA, José Luiz. A prática da teoria na pesquisa em Comunicação. Revista Galáxia., n. 41, maio., 2019, p. 48-61. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542019239896>>. Acesso em: 3 de abr. 2024.
- BRAGANÇA, L. Fragmentos da babadeira história drag brasileira. **Reciis: Rev Eletron Comun Inf Inov Saúde**, [S. l.], v. 13, n. 3, p. 525-539, jul./set. 2019. Disponível em: <<https://doi.org/10.29397/reciis.v13i3.1733>>. Acesso em: 28 abr. 2023.
- CARVALHO, Rafiza Luziani Varão Ribeiro. Harold Lasswell e o campo da comunicação. Tese de doutorado. Universidade de Brasília – Faculdade de Comunicação, Programa de Pós-Graduação. 2012.
- CASTELLANO, Mayka; MACHADO, Heitor Leal. “Please, come to Brazil!”: as práticas dos fãs brasileiros do reality show RuPaul’s Drag Race. **RuMoRes**, v. 11, n. 21, p. 25-48, 2017.
- CORREA, Gustavo Borges. Carmens e drags: reflexões sobre os travestimentos transgenéricos no Carnaval carioca. 2009. 162 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- CORUJA, Paula. Uma cartografia do conceito butleriano de Performatividade. In: **Anais... 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação–Belém/PA**. 2019.

COULDRY, Nick. **Voices that Matter**. Culture and Politics After Neoliberalism. London: Sage Publications, 2010.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de faer**. 3ª Edição, tradução de Ephraim Ferreira Alves. Editora Vozes, Petrópolis, 1998.

CUKIERT, Michele; PRISZKULNIK, Léia. Considerações sobre eu e o corpo em Lacan. **Estudos de Psicologia (Natal)**, v. 7, p. 143-149, 2002.

CUNHA FILHO, Antonio Hélio da. Em algum local dessa tela: a performance da Rita Von Hunty e seu corpo infiltrado. Dissertação (mestrado em Estudos da Mídia) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia, Universidade Federal do Rio Grande do Norte. 2023.

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

DARWIM E IVANÁ, as primeiras travestis do cinema brasileiro. 2019, Online. Memórias Cinematográficas. Disponível em: <<https://www.memoriascinematograficas.com.br/2019/02/darwin-e-ivana-as-primeiras-travestis.html>>. Acesso em 11 de mai. 2023.

DANIEL, Bárbara; CARVALHO, Noel dos Santos. A FIGURA DE RITA VON HUNTY, DA COMUNICAÇÃO VIRTUAL À PRÁXIS DA PEDAGOGIA CRÍTICA. In: anais XXIX Congresso de Iniciação Científica UNICAMP. 2021.

DAMIÃO, Carlos. MEMÓRIA DE FLORIANÓPOLIS O Carnaval mudou. Viva o Carnaval!. **ND+**. 2015. Disponível em: <<https://ndmais.com.br/noticias/memoria-de-florianopolis-o-carnaval-mudou-viva-o-carnaval/>>. Acesso em: 20 de abr. 2023.

DAMÁSIO, João da Silva Neto. PRÁTICAS MUSEAIS ESPÍRITAS: Iconicidade do imaginário espírita na circulação midiaticizada. Texto de qualificação apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Ciências da Comunicação, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS. Texto de circulação interna. 2020.

DAMÁSIO, João da Silva Neto. O caso dos museus espíritas: iconocidade do imaginário em midiaticização. 2022. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2022. Disponível em: <<http://www.repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/11761>>. Acesso em 14 de abr. de 2023.

DAMÁSIO, Anne Christine. Botando corpo (re)fazendo gêneros: uma pesquisa etnográfica sobre travestis e drag queens. 2009. 158f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2009.

DAWSEY, John Cowart. Schechner, teatro e antropologia. **Cadernos de Campo (São Paulo-1991)**, v. 20, n. 20, p. 207-210, 2011.

DARWIN E IVANÁ, as primeiras travestis do cinema brasileiro. In: Memórias Cinematográficas. 2019. Disponível em: <<https://www.memoriascinematograficas.com.br/2019/02/darwin-e-ivana-as-primeiras-travestis.html>>. Acesso em 07 de abr. 2023.

DE LION, ANTONIO RICARDO CALORI. “**É Fogo na Jaca**”: performance drag queen no teatro de revista dos anos 1950. XX Encontro estadual de história. ANPUH SP. 2016.

DE LION, Antonio Ricardo Calori. **Ivaná: a grande dúvida no teatro de revista dos anos 1950. albuquerque: revista de história**, v. 7, n. 14, 2017.

DE LA TORRE, Alberto Efendy Maldonado. Formulações teóricas instigantes: Alguns aspectos configuradores das propostas de Verón. **Ciberlegenda**, n. 5, 2001.

DE MOURA, Gabriela Beatriz Ferraz; SATLER, Lara Lima. A MAQUIAGEM DE RITA VON HUNTY COMO PERFORMANCE PARA A LIBERDADE. In: **ABCIBER XIII-SIMPÓSIO NACIONAL DA ABCIBER 2020**. 2021.

DE SANTANNA, Marcos Jesus. Drag queens e Drag kings: uma exposição sobre a arte revolucionária e transgressora das drags Madame Satã, Elke Maravilha, Marsha P. Johnson, Sylvia Rivera e Gladys Bentley. **Humanidades & Inovação**, v. 8, n. 59, p. 295-306

DELGADO, João Henrique Machado et al. Corpos que fal (h) am: reconhecimento e politização da vida sob a perspectiva cotidiana de drag queens de Belo Horizonte. Dissertação de mestrado - Programa de Pós-Graduação em Administração, Universidade Federal de Minas Gerais, 2023. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/58158>>. Acesso em 24 de jun. 2024.

DE FRENTE com Gabi. Entrevista com Jorge Lafond. SBT Vídeos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=el_3mr9E1Bo>. Acesso em 24 de abr. de 2022.

DIAS, Marlon Santa Maria; HENN, Ronaldo Cesar. “O barraco mais esperado do ano”: performances da intimidade e apropriações do divórcio nas redes digitais. **Logos**, v. 28, n. 2, 2021.

DIAS, Marlon Santa Maria. O desassossego das imagens: políticas do sofrimento em redes digitais. 2022. Tese (Doutorado em Ciência da Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2022. Disponível em: <<http://www.repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/11246>>. Acesso em 14 de abr. de 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DOMINGUES, Ivan. O intelectual público, a ética republicana e a fratura do ethos da ciência. **Scientiae Studia**, v. 9, p. 463-485, 2011.

DOS SANTOS, Joseylson Fagner. ‘Tupiniqueens’: a invenção drag na cultura brasileira. **História Agora**, v. 1, p. 186-203, 2014.

DO ROSÁRIO, Nísia Martins; AGUIAR, Lisiane M. Implosão midiática: corporalidades nas configurações de sentidos da linguagem. **Significação: Revista de cultura audiovisual**, v. 41, n. 42, p. 166-185, 2014.

DO ROSÁRIO, Nísia Martins. Corpos eletrônicos e procedimentos de poder41. **Corporalidades eletrônicas** : comunicação do corpo em estudos midiáticos. / Nísia Martins do Rosário. — Porto Alegre : Imaginalis, UFRGS, 2021. 253 p.

DUFFY, Brooke Erin et al. The nested precarities of creative labor on social media. **Social media+ society**, v. 7, n. 2, p. 20563051211021368, 2021.

EDENBORG, Emil. Politics of visibility and belonging: From Russia' s "Homosexual Propaganda" laws to the Ukraine War. Routledge, 2017.

EDENBORG, Emil. Visibility in global queer politics. The Oxford handbook of global LGBT and sexual diversity politics, p. 349, 2020.

EUA: lei proíbe drag queens de se apresentarem em público e para crianças no Tennessee. **G1**, Online, 2023. Disponível em: < <https://g1.globo.com/bom-dia-brasil/noticia/2023/03/10/eua-lei-proibe-drag-queens-de-se-apresentarem-em-publico-e-para-criancas-no-tennessee.ghtml>>. Acesso em 3 de abr. de 2023.

EXISTE a compulsão para as roupas femininas. Mas às vezes a necessidade faz a drag. *Jornal Manchete*, 1994.

EKSTRÖM, Mats et al. Three tasks for mediatization research: Contributions to an open agenda. **Media, Culture & Society**, v. 38, n. 7, p. 1090-1108, 2016.

FAUSTO NETO, Antonio. A contaminação da AIDS pelos discursos sociais. **Novos Olhares**, p. 12-20, 1999.

FAUSTO NETO, Antonio. Miatização, prática social - prática de sentido. In: ANAIS DO 15º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2006, Bauru. **Anais eletrônicos...** Campinas, Galoá, 2006. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2006/trabalhos/miatizacao-pratica-social-pratica-de-sentido?lang=pt-br>>. Acesso em: 03 Abr. 2024

FAUSTO NETO, Antonio. Fragmentos de uma analítica da midiatização. **Matrizes**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 89-105, abr. 2008.

FAUSTO NETO, Antônio. OMBUSDMAN: a interrupção de uma fala transversal. **Intexto**, n. 19, p. 47-62, 2008.

FAUSTO NETO, Antônio; SGORLA, Fabiane. A travessia de Fátima Bernardes: "estamos órfãos: o JN não tem mais sentido". In: OLIVEIRA, Ivone de Lourdes; MARCHIORI, Marlene (orgs). Comunicação, discurso, organizações. Série Pensamento e Prática; v.6. São Caetano do Sul: Difusão Editora, 2013. P. 195-212.

FAUSTO NETO, Antônio. Pisando no solo da mediatização. In: SÁÁGUA, João; CÁDIMA, Francisco Rui. (Org.). **Comunicação e linguagem: novas convergências**. Portugal: FCSH – Universidade Nova de Lisboa, 2015. p. 235-254.

FAUSTO NETO, Antônio. Da convergência/divergência à interpenetração. **Operações de midiatização: das máscaras da convergência às críticas ao tecnodeterminismo**, v. 3, 2016.

FAUSTO NETO, Antônio. **Trajetos de pensar em companhia**. In: Epistemologia da Comunicação no Brasil: trajetórias autoreflexivas. LOPES, M. Immacolata (org.). São Paulo: ECA-USP, 2016b.

FAUSTO NETO, Antônio. Circulação: trajetos conceituais. **Rizoma, Santa Cruz do Sul**, v. 6, n. 2, p. 8, 2018.

- FAUSTO NETO, Antônio; THIESEN, Victor Dias. A Circulação midiática do caso William Waack. In: Anais do II Seminário Internacional de Pesquisas em Mídia e Processos Sociais, v.1, n.2, 2018. Disponível em: <<https://midiaticom.org/anais/index.php/seminario-midiatizacao-artigos/article/view/147>>. Acesso em 2 de jul. 2024.
- FERREIRA, Jairo. Como a circulação direciona os dispositivos, indivíduos e instituições?. **Editora Unisinos**, p. 145, 2019.
- FERREIRA, Maria Cristina Leandro. O corpo como materialidade discursiva. **REDISCO–Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo**, v. 3, n. 1, 2013.
- FELITTI, Chico. **Elke – Mulher Maravilha**. Biografia. 1. Ed. São Paulo: Todavia, 2021.
- FIGUEIRAS, Rita. Intelectuais e redes sociais: novos media, velhas tradições. **MATRIZES**, v. 6, n. 1, p. 145-160, 2012.
- FORD, Aníbal. La exasperación del caso. In: FORD, Aníbal. **La marca de la bestia identificación, desigualdades e infoentretenimento en la sociedad contemporánea**. 2. ed. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, p. 245-287, 2002.
- FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade I: A Vontade de Saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p.128
- FRANÇA, Isadora Lins. Sobre " guetos" e" rótulos": tensões no mercado GLS na cidade de São Paulo. **Cadernos pagu**, p. 227-255, 2007.
- GADELHA, José Juliano Barbora. Masculinos em mutação: a performance drag queen em Fortaleza. Dissertação (Mestrado em Sociologia da Universidade Federal do Ceará). 2009. Disponível em: <<https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/1480>>. Acesso em: 20 de abr. 2023.
- GODOI, Rodrigo Duarte Bueno de. Muito mais que um grupo de Facebook: das experimentações sociais às lógicas de mediação no LDRV. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2020. Disponível em: <<http://www.repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/9121>>. Acesso em 20 de set. 2024.
- GODOI, Rodrigo Duarte Bueno de; ROSA, Ana Paula da. Circulating the Most Beloved Towel in Brazil: Pablo Vittar's Drag Performativity Between Politics and Entertainment. In: Mediatizations North South -Epistemological and empirical perspectives from Sweden and Brazil. Orgs. BOLIN, Göran; FERREIRA, Jairo; LÖFGREN, Isabel; MACHADO DA SILVEIRA, Ada C. 2024, p. 251.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis, Vozes, 1985.
- GÓMEZ, Guillermo Orozco. La mediación en juego. Televisión, cultura y audiencias. **Comunicación y sociedad**, n. 10-11, p. 107-128, 1991.
- GOMES, Pedro Gilberto. **Dos meios à Mediação**: um conceito em evolução. São Leopoldo: UNISINOS, 2017.

GOMES, Ulyane Vieira. A estética do youtube: forma e conteúdo no capitalismo tardio. 165f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Psicologia, Fortaleza (CE), 2019.

GOMES, Wilson. O cancelamento da antropóloga branca e a pauta identitária. Folha de São Paulo, 11 de agosto de 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/08/o-cancelamento-da-antropologa-branca-e-a-pauta-identitaria.shtml?utm_source=mail&utm_medium=social&utm_campaign=compmail>. Acesso em: 8 de mai. 2023.

GOVERNADOR nos EUA quer banir apresentações de drag queens. **Veja**, Online, 2023. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/mundo/governador-nos-eua-quer-banir-apresentacoes-de-drag-queens/>>. Acesso em 3 de abr. de 2023.

GIDDENS, Anthony. As consequências da modernidade. Tradução de Raul Fiker. – São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GUINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: GUINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GUIMARÃES, Anderson Fontes Passos. Performances e performatividades de gênero por corpos. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal da Bahia. 2020.

GREEN, James Naylor. **Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. Unesp, 1999.

GROSSI, Miriam Pillar. A dor da tese. **Ilha Revista de Antropologia**, v. 6, n. 1, 2, p. 221-228, 2004.

HELMER, Livia Rocha; RODRIGUES, Alexsandro. VIAJANDO EM OUTROS AMBIENTES: A PRODUÇÃO DA DRAG QUEEN NO AMBIENTE VIRTUAL. **TROPOS: COMUNICAÇÃO, SOCIEDADE E CULTURA (ISSN: 2358-212X)**, v. 9, n. 2, 2020.

HUNTY, Rita Von. Perfil diversidade - Episódio 1: Guilherme e Rita. [entrevista cedida a Filipe D'Elia]. [S. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo (13min15seg). Publicado pelo canal Canal TV USP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RINt0JHu71g>>. Acesso em: 09 de jan. 2023.

HUNTY, Rita Von. Rita em 1 min: apolíticos. [S. l.: s. n.], 14 set. de 2017. 1 vídeo (1 min 05 s). Publicado pelo canal Tempero Drag. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DgPzjmqgq-k>>. Acesso em: 22 de mai. 2023.

HUNTY, Rita Von. Rita em 5 minutos: redes sociais. [S. l.: s. n.], 22 mai. de 2018. 1 vídeo (5 min 21 s). Publicado pelo canal Tempero Drag. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rCaeNWB0GpM>>. Acesso em: 22 de mai. 2023.

HUNTY, Rita Von. Um professor de política drag queen? Conheça Rita von Hunty. CartaCapital. Diversidade. Entrevista concedida à Alexandre Putti. 23 jul. 2019. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/diversidade/um-professor-de-politica-drag-queen-conhecarita-von-hunty/>>. Acesso em: 20 de mai. 2023.

HIVERT, Anne-Françoise. The Swedish far right's culture war against drag queens. **Le Monde**, 2023. Disponível em: <https://www.lemonde.fr/en/international/article/2023/05/11/the-swedish-far-right-s-culture-war-against-drag-queens_6026253_4.html>. Acesso em: 25 de jul. 2023.

HJARVARD, Stig. The mediatization of society. **Nordicom review**, v. 29, n. 2, p. 102-131, 2008.

HJARVARD, Stig. **The mediatization of culture and society**. Routledge, 2013.

INGLIS, Fred. Breve história da celebridade. **Rio de Janeiro: Versal**, 2012.

JESUS, João Vinícius Nascimento de Jesus. **Nascemos nus e o resto é drag: Problemas de gênero em" RuPaul's Drag Race"**. Trabalho de Conclusão de Curso - Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (Facom- UFBA), 2018.

JOORY, Eva. Drag queens surgiram em 90. Folha de S. Paulo. Cotidiano. 10 de dez. de 1995. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/12/10/cotidiano/6.html>>. Acesso em 28 de abr. de 2023.

JOSEPH, C. G. The First DRAG QUEEN? **Nation**, [s. l.], v. 310, n. 5, p. 24–26, 2020. Disponível em: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=aph&AN=141465932&lang=pt-br&site=ehost-live>>. Acesso em: 12 jul. 2024.

KORNSTEIN, H. Under Her Eye: Digital Drag as Obfuscation and Countersurveillance. **Surveillance & Society**, [s. l.], v. 17, n. 5, p. 681–698, 2019. DOI 10.24908/ss.v17i5.12957. Disponível em: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=sih&AN=140444331&lang=pt-br&site=ehost-live>>. Acesso em: 19 jan. 2023.

LANG, Patrícia *et al.* **A Construção de Celebridades Drags a Partir de RuPaul's Drag Race: Uma Virada do Imaginário Queer**. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Intercom, 38., 2015, Rio de Janeiro, RJ. **Anais** (online). Intercom.

LANGDON, Esther Jean. Performance e sua diversidade como paradigma analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs. **Antropologia em primeira mão**, v. 94, p. 5-26, 2007.

LASCH, Christopher. **A cultura do narcisismo: a vida americana numa era de esperanças em declínio**. Tradução de Ernani Pavanelli. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 1986.

LIEBEL, Silvia Regina; NASCIMENTO, Ana Carolina. Visões de mundo: o olhar de Montaigne sobre os índios tupinambás da costa brasileira. In: Seminário de Iniciação Científica – Universidade do Estado de Santa Catarina 25 SIC UDESC. 2015. Disponível em: <http://www1.udesc.br/arquivos/id_submenu/2264/75.pdf>. Acesso em 31 de mar. 2023.

LIMA, Fátima. **“O que pode o corpo?”: fronteiras e transposições**. In: Transposições – lugares e fronteiras em sexualidade e Educação. Orgs.: Alexsandro Rodrigues, Catarina Dallapicula, Sérgio Rodrigo da Silva Ferreira. 366 p. EDUFES, 2015.

LYOTARD, Jean-François. A condição pós-moderna. Tradução: Ricardo Corrêa Barbosa; posfácio: Silvano Santiago – 12ª ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Autêntica, 2018.

LOPES, Lénia Godinho. A tradição de Santa Lucia na Suécia - 13 de dezembro. *Gaudium Sciendi*, (5), 127-134, 2013.

MACHADO, Alisson; DIAS, Marlon Santa Maria. "Então eu vim flagelada": a imagem profana na circulação midiática. **Verso e Reverso**, v. 32, n. 80, 2018.

MAGALDI, Sábado. **Panorama do teatro brasileiro**. Global Editora e Distribuidora Ltda, 2015.

MACHADO, Rafael Carvalho; CHROPACZ, Franciely; BULGACOV, Yara Lúcia Mazziotti. Epistemologia de Certeau e sua contribuição para os estudos baseados em prática em organizações. **Revista Ciências Administrativas**, v. 26, n. 1, p. 10091, 2020.

MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. **Pensar as mídias**. São Paulo: Edições Loyola; 2004.

MARTINO, Luís Mauro Sá. Além do paradigma: propaganda política e democracia em seis artigos de Harold Lasswell. **Interin**, v. 13, n. 1, p. 1-13, 2012.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de Cartógrafo- travessias latino-americanas da comunicação e da cultura**. São Paulo: Loyola, 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 4.ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. De la comunicación a la cultura: Perder el “objeto” para ganar el proceso. In: **Signo e Pensamiento**, vol.XXX, n.60, jan-jun/2012, p.76-84 Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/860/86023575006.pdf>>. Acesso em: 21 de jul. 2023.

MAUSS, Marcel. **As Técnicas Corporais**. 1934.

MENDES, Fábio. Parlamentar sueco se veste de drag queen para protestar contra intolerância. **CNN Brasil**, 2023. Disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/parlamentar-sueco-se-veste-de-drag-queen-para-protestar-contra-intolerancia/>>. Acesso em: 25 de jul. 2023.

MCGRATH, Alister E. **Fundamentos do diálogo entre ciência e religião**. Edicoes Loyola, 2005.

MISKOLCI, Richard. **O desejo da nação: masculinidade e branquitude no Brasil de fins do XIX**. Fapesp, 2012.

MISKOLCI, Richard; CAMPANA, Maximiliano. “Ideologia de gênero”: notas para a genealogia de um pânico moral contemporâneo. **Sociedade e Estado**, v. 32, p. 725-748, 2017.

MILLS, C. Wright. Do artesanato intelectual. A imaginação sociológica. Sexta edição, Zahar Editore, 1982.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo, I: neurose**. Forense universitária, 1997.

MULHER de verdade. Enciclopédia Itaú Cultural. 2021. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra69903/mulher-de-verdade>>. Acesso em 07 de abr. 2022.

NASCIMENTO, João Gabriel Freire da Cunha. Rotas para o nascimento da "drag queen" em São Paulo. Trabalho de conclusão de curso em especialização em mídia, informação e cultura. USP – Escola de Comunicações e Artes. 2020. Disponível em: <http://celacc.eca.usp.br/sites/default/files/media/tcc/2021/01/tcc_-_drag_celacc_-_final.pdf>. Acesso em 24 de abr. de 2022.

NAUGHTIE, Andrew. Why are Sweden's far right suddenly going after drag queens?. **Euronews**, 2023. Disponível em: <<https://www.euronews.com/2023/06/06/why-are-swedens-far-right-suddenly-going-after-drag-queens>>. Acesso em: 25 de jul. 2023.

NUNES, Paulo reis. JÚ ONZE E 24: pretextos, textos e contextos de atores drag-queens em Goiânia (GO). Dissertação de Mestrado – Programa de Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás. 2015.

OLIVEIRA FILHO, Arthur de. Consumo e gênero: uma análise das narrativas visuais da estética de drag queens da cidade do Recife. 2019. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

PASSOS, Janaína Sousa Loureiro; BULGACOV, Yara Lúcia Mazziotti. Da filosofia para os estudos organizacionais: O percurso ontológico de Schatzki na teoria da prática social. **Revista pensamento contemporâneo em administração**, v. 13, n. 1, p. 1-15, 2019.

PAUL, Darel E. DRAG QUEENS. **First Things**, p. 1-14, 2023.

PAVIS, Patrice. **Dicionário deteatro**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEDRAZZA, Danilo. “A sua voz não está mais escondida”: representações artísticas e políticas da drag queen Pablllo Vittar na mídia. 2019. Tese de Doutorado.

PEREIRA, Livia. Que femininos são esses?: O “anti-camp” das drag queens brasileiras na música. Anais 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Belém – PA. 2019.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Lição de casa. BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, v. 9, 1980.

PERUZZOLO, Adair Caetano. **A circulação do corpo na mídia**. Imprensa universitária, UFSM, 1998.

REVEL, Judith. **Michel Foucault: conceitos essenciais**. Tradução Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez, Carlos Piovesani – São Carlos: Claraluz, 2005.

RESENDE, Rodrigo. 25 anos que matou a Princesa Diana. In: Rádio Senado. Disponível em: <<https://bityli.com/vkix5>>. Acesso em 6 de fev. 2023.

RODRIGUES, Arilson Ferreira et al. Dignidade já: redes, política e a luta por reconhecimento de drag queens soteropolitanas. Dissertação de mestrado - Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (Poscultura), Universidade Federal da Bahia, 2023. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/37662>>. Acesso em 24 de jun. 2024.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

ROSA, Ana Paula da. Visibilidade em fluxo: os níveis de circulação e apropriação midiática das imagens. **Interin**, v. 21, n. 2, p. 60-81, 2016.

ROSA, Ana Paula da. Tensões entre a criação e o vazio: os mashups como apropriações da imagem jornalística em espaços e tempos diferidos. **Midiatização e redes digitais: os usos e as apropriações entre a dádiva e os mercados**, v. 2, 2016b.

ROSA, Ana Paula da. TENSÕES ENTRE O REGISTRO E A ENCENAÇÃO. **Revista Observatório**, v. 3, n. 1, p. 327-351, 2017a.

ROSA, Ana Paula da. O êxito da gula: a indestrutibilidade da imagem totem no caso Aylan Kurdi. In: **E-Compós**. 2017b.

ROSA, Ana Paula da. Imagens em espiral: da circulação à aderência da sombra. **MATRIZES**, v. 13, n. 2, p. 155-177, 2019.

ROSA, Ana Paula da. Quando os olhos não piscam nem param: da imagem operação à ascensão ao fluxo. FERREIRA, Jairo *et al.* **Redes, sociedade e pólis**. Santa Maria: FACOS, 2020. Disponível em: <<https://mediaticom.org/files/redessociedadepolis.pdf>> p.201-225.

ROSA, Ana Paula da. Midiatização das imagens: o contra-agenciamento em circulação do caso Marcos Vinicius. In: Territórios afetivos da imagem e do som. Simone Pereira de Sá, Adriana Amaral e Jeder Janotti Junior (Orgs.). 2020b.

ROSÁRIO, Nísia Martins do; CORUJA, Paula; SEGABINAZZI, Tiago. Um panorama da cartografia no Brasil: uma investigação a partir das teses e dissertações da Comunicação entre 2010 e 2017. **Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, v. 44, p. 69-88, 2021.

SALGADO, Tiago Barcelos Pereira. Performance. **Dispositiva**, v. 2, n. 2, p. 74-90, 2014.

SANTOS, Tarcyanie Cajueiro; SIRTORI, Francisco. Rita Von Hunty: visibilidade midiática e engajamento político em uma Drag Queen. **Intercom** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação - Anais 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – VIRTUAL – 1º a 10/12/2020. Disponível em: <<https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2020/resumos/R15-2463-1.pdf>>. Acesso em: 19 de mai. 2023.

SANTOS, Joseylson Fagner dos. Femininos de montar-Uma etnografia sobre experiências de gênero entre drag queens. 2012. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

SANTOS, Joseylson Fagner dos. Calling All The Queens! Visibilidades de gênero no programa de TV RuPaul's Drag Race. Anais XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Natal/RN. 2015.

SANTOS, Thiago Henrique Ribeiro dos. As donas da porra toda: uma leitura política da produção de conteúdo autoral nas mídias alternativas das drag queens Lorelay Fox, Gloria Groove, Pablio Vittar e Rita Von Hunty. Monografia (especialização em jornalismo cultural) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2017. Disponível em: <<https://repositorio.pucsp.br/handle/handle/27260>>. Acesso em 24 de mai. 2023.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas. F. A virada e a imagem: história teórica do pictorial/iconic/visual turn e suas implicações para as humanidades. **Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material**, 27, 1-51, 2019. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/148769>>. Acesso em: 24 de jul. 2023.

SEBEOK, Thomas A.; UMIKER-SEBEOK, Jean. Você conhece o meu método: uma justaposição de Charles S. Peirce e Sherlock Holmes. **O signo de três**, p. 3-58, 1983.

SERRES, Michel. **Polegarzinha**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

SODRÉ, Muniz. **O fascismo da cor: uma radiografia do racismo nacional**. Editora Vozes, 2023.

SOARES, Felipe; WITZEL, Denise Gabriel; BINI, Felipe. DISCURSO, PODER E UM CORPO DRAG (RE) INVENTADO PELAS EXPERIÊNCIAS DA CARNE. **Revista Interfaces**, p. 232-244, 2021.

SOARES, Thiago. **Modos de experienciar música pop em Cuba**. Recife: Ed. UFPE, 2021.

SOARES, Thiago. Abordagens teóricas para estudo da teatralidade em performances midiáticas: dramas, roteiros, ações. **Alceu**, v. 21, n. 43, p. 210-227, 2021.

SOARES, Felipe; WITZEL, Denise Gabriel; BINI, Felipe. DISCURSO, PODER E UM CORPO DRAG (RE) INVENTADO PELAS EXPERIÊNCIAS DA CARNE. **Revista Interfaces**, p. 232-244, 2021.

SENELICK, Laurence. **The changing room: Sex, drag and theatre**. Psychology Press, 2002.

SILVA JUNIOR, Aureliano Lopes da. Seis passeios pelas praias de uma ficção: notas sobre algumas movimentações de drag queens na cidade do Rio de Janeiro. 2011. 185 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

SILVA, Rodrigo Souza. Drag queens, montagens e reivindicações: tecendo outras existências. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora. 2015.

SILVA, Vinícius Oliveira; SATLER, Lara Lima. MEDIAÇÕES PERFORMÁTICAS PARA O CONHECIMENTO: O YOUTUBE EM TEMPOS DE PANDEMIA. **Revista Mediação**, n. 12, 2021.

SILVEIRA, Fabrício. Teoria dos usos e gratificações. **Dicionário de comunicação: escolas, teorias e autores**. São Paulo, SP: Editora Contexto, p. 459-456, 2014.

SIRTORI, José Francisco. Rita Von Hunty: uma análise comunicacional sobre gênero no canal Tempero Drag. Dissertação (mestrado Comunicação e Cultura) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Universidade de Sorocaba. 2022.

SONTAG, Susan. Notas sobre camp” e “uma cultura e a nova sensibilidade”. 1987.

SCHOTTMILLER, Carl. Reading RuPaul's Drag Race: Queer Memory, Camp Capitalism, and RuPaul's Drag Empire. Tese de doutorado em Cultura e Performance. *UCLA*, 2017. Disponível em: <<https://escholarship.org/uc/item/0245q9h9>>. Acesso em 21 de ago. 2024.

SCHECHNER, Richard. **Performance theory**. Routledge, 2003.

SCHECHNER, Richard. **Between theater and anthropology**. University of Pennsylvania press, 2010.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies: An introduction**. Routledge, 2017.

SGORLA, Fabiane. **Complexificação da zona de contato na ambiência midiaticizada**: um estudo da interação do Jornal Nacional com os receptores na fan page no Facebook. Tese de doutorado – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, 2015.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Editora UFMG. 2013.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso (4a edição, revista e ampliada): A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. Objetiva, 2018.

VALENTE, Assis. **Camisa Listrada**. 1937. Disponível em: < <https://www.lettras.mus.br/assis-valente/275881/>>. Acesso em 07 de abr. 2022.

VENCATO, A. P. “Fervendo com as drags”: corporalidades e performances de drag queens em territórios gays da Ilha de Santa Catarina. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Florianópolis, SC, 2002.

VERÓN, Eliseo. **Ideologia, estrutura e comunicação**. Editôra Cultrix, 1977.

VERÓN, Eliseo. **A produção de sentido**. Cultrix/USP, 1980.

VERÓN, Eliseo. Esquema para el análisis de la mediatización. In: Revista Diálogos de La Comunicacíoón, n. 48, Lima: Felafacs, Outubro/1997. Disponível em: <https://comycult.files.wordpress.com/2014/04/veron_esquema_para_el_analisis_de_la_mediaticacion.pdf>. Acesso em 19 de jun. de 2024.

VERÓN, Eliseo. Semioses de la mediatizacion. **Conferência Internacional Mídia e Percepção social**. Rio de Janeiro, 18, 19 e 20 de maio, 1998.

VERÓN, Eliseo. **Fragmentos de um tecido**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2004.

VERÓN, Eliseo. Seguimos en contacto? In: VERÓN, E. **La semiosis social 2**. Ideas, momentos, interpretantes. Buenos Aires: Paidós, 2013. p. 261-276

VERÓN, E. **Teoria da mediatização: uma perspectiva semioantropológica e algumas de suas consequências**. In: Matrizes, vol.8, n.1, São Paulo: ECA/USP, 2014.

VERAS, Elias Ferreira. Travestis: visibilidade e performatividade de gênero no tempo farmacopornográfico. In: **História do Movimento LGBT no Brasil**. Orgs.: James N. Gree *et al.* São Paulo: Alameda, 2018.

VELOSO, Vinicius. Drags no Distrito Federal: pesquisa mostra quem se dedica à arte. *Metrópoles*, 2022. Disponível em: <<https://www.metrosoles.com/entretenimento/drags-no-distrito-federal-pesquisa-mostra-quem-se-dedica-a-arte>>. Acesso em 24 de jun. 2024.

VENCATO, Anna Paula. Fervendo com as drags: corporalidades e performances de drag queens em territórios gays da Ilha de Santa Catarina. Tese de doutorado. UFSC, 2002.

VIEIRA, Manuela do Corral; LUZ, Matheus Henrique Cardoso. RITA VON HUNTY E O CANAL TEMPERO DRAG: infotainment, representatividade e mobilização. **Aturá-Revista Pan-Amazônica de Comunicação**, v. 4, n. 1, p. 162-181, 2020.

ZANNETTOU, Savvas et al. The good, the bad and the bait: Detecting and characterizing clickbait on youtube. In: **2018 IEEE Security and Privacy Workshops (SPW)**. IEEE, 2018. p. 63-69.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000, 137 p.

WESCHENFELDER, Aline. Manifestações da midiatização transformação dos atores sociais em produção e recepção: o caso Camila Coelho. 2019. Tese (Doutorado em Ciência da Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2019. Disponível em: <<http://www.repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/7970>>. Acesso em: 12 fev. 2025

WESCHENFELDER, Aline. Estudo de caso midiatizado: estratégia metodológica em pesquisas no contexto da midiatização. *Anais de Artigos do Seminário Internacional de Pesquisas em Midiatização e Processos Sociais*, [S.l.], v. 1, n. 4, abr. 2021. ISSN 2675-4290. Disponível em: <<http://www.midiaticom.org/anais/index.php/seminario-midiatizacao-artigos/article/view/1354>>. Acesso em: 12 jan. 2023.

Materiais audiovisuais consultados

A VIDA e morte de Marsha P. Johnson [documentário]. Direção: David France. Produção: Tessa Treadway. Netflix, 2023. Filme via Streaming. 105 min, son., color., 2017.

DIVINAS Divas. Direção: Leandra Leal. Produção: Leandra Leal, Carol Benjamin, Rita Toledo, Natara Ney, Fernando Fraiha, Bianca Villar. [S. I.]: Vitrine Filmes, 2016 (110 min).

RUPAUL'S Drag Race. Season 15. Produtor executivo: Tim Palazzola. Diretores associados: Tori Himes, Drew Lewandowski. MTV / WOW Presents Plus, 2023. Serie via Streaming. Episódio 1 – One Night Only, Parte 1 (01:00:09).

RUPAUL'S Drag Race. Season 13. NETFLIX, 2021a. Serie via Streaming. Episódio 2 - Condragtulations (01:01:23).

RUPAUL'S Drag Race. Season All Stars 6. NETFLIX, 2021b. Serie via Streaming. Episódio 3 - (01:01:43).

STEFFEN, Lufe. São Paulo em Hi-Fi [documentário]. Lima E, Steffen L, produtores. [São Paulo]; 2013. 101min.

WIGSTOCK: THE MOVIE. Direção: Barry Shils. Produção: Dean Silvers. Elenco: The Lady Bunny, RuPaul, Lypsinka *et al.* (82min.), son., color., 1995.

LIVINSTON, Jennie. Paris is burning. Documentário. California: Netflix; 1990. 1h16min.

O ENCONTRO entre Nany People e Vera Verão | A Praça é Nossa. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (3 min 42 s). Publicado pelo canal A Praça é Nossa. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LD9JJwnE9io>>. Acesso em 29 de ago. 2024.

ENTREVISTA com Silvetty Montilla | The Noitte (24/11/16). [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (25 min 52 s). Publicado pelo canal The Noite com Danilo Gentili. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NtQ9L7FNp9g&t=290s>>. Acesso em 29 de ago. 2024.

Materiais audiovisuais analisados

HUNTY, Rita Von. BÍBLIA: A ESCRITURA SAGRADA ????????. [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (10 min 21 s). Publicado pelo canal Tempero Drag. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bEr4bupz0Yc&t=430s>>. Acesso em: 29 ago. 2024.

HUNTY, Rita Von. Haverá arte depois do coronavírus?. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (16 min 51 s). Publicado pelo canal Tempero Drag. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kUP1Qv8w4V4&t=877s>>. Acesso em: 29 ago. 2024.

HUNTY, Rita Von. Rita Von Hunty: uma intellectual do seu tempo | Entrevista com Leandro Karnal. [S. l.:s. n.], 2021. 1 vídeo (58 min 58 s). Publicado pelo canal Prazer, Karnal. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=j-hvxCOw9h8>>. Acesso em: 29 ago. 2024.

HUNTY, Rita Von. Gênero no Brasil. [S. l.:s. n.], 2022. 1 vídeo (20 min 11 s). Publicado pelo canal Tempero Drag. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tg5vNwYMQE0&t=1065s>>. Acesso em: 29 ago. 2024.

HUNTY, Rita Von. Debate “Afeto-efeito”: O que pode um corpo? – com Rita Von Hunty e Selma Caetano. [S. l.:s. n.], 2022. 1 vídeo (64 min 39 s). Publicado pelo canal Booker. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cfDjRwJmVy8>>. Acesso em: 29 ago. 2024.

HUNTY, Rita Von. Não tô pedindo, tô implorando. [S. l.:s. n.], 2023. 1 vídeo (07 min 24 s). Publicado pelo canal Tempero Drag. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=x-CkGAPe66w>>. Acesso em: 29 ago. 2024.

HUNTY, Rita Von. Psicanálise e Marxismo Queer com Rita von Hunty | Christian Dunker | Falando nIsso. [S. l.:s. n.], 2023. 1 vídeo (44 min 35 s). Publicado pelo canal Christian Dunker. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YbVhtjLVX4M&t=50s>>. Acesso em: 29 ago. 2024.