
Performance Drag como Desobediência em Nasce Uma Rainha¹

Anderson Gomes Paes BARRETTO²
Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

RESUMO

O artigo analisa o processo de formação discursiva dos corpos queers, abjetos da normatividade heterocentrada, que, por meio do discurso do corpo, encontram uma forma de existência das identidades e resistência ao poder que sujeita suas subjetividades. Considerando a noção de performatividade de gênero e a teoria queer, foi realizada uma análise do reality show *Nasce Uma Rainha*, da Netflix, que apontou a performance drag como uma potente legitimação do corpo transgressor enquanto instrumento de desobediência à normatização dos corpos não aceitos pela heterocisnormatividade compulsória.

PALAVRAS-CHAVE: Performance; Drag Queen; Teoria Queer; Netflix.

Corpo e performatividades de gênero

O sujeito é uma estrutura social em formação criada no discurso. Para Butler (2018), a feitura do sujeito está diretamente relacionada ao contexto social que o atravessa em seus poderes e ideologias, ou seja, nenhum sujeito existe sem passar pelo discurso. O sujeito discursivo é formado a partir de suas relações com a sociedade, com a alteridade, com as diferentes linguagens, sendo constituído enfim por uma soma incontável de fragmentos (Orlandi, 2015).

Foucault (2014), em *A Ordem do Discurso*, diz que a formação da própria subjetividade está submetida ao contexto cultural de uma determinada época. Assim, a formação discursiva é um fenômeno que está condicionado àquilo que se pode dizer numa determinada época, num determinado lugar, em condições de produção específicas e historicamente definidas. Para isso, a formação discursiva se inscreve dentro de uma formação ideológica para determinar então o que pode e deve ser dito, dentro de um delimitado contexto social.

¹ Trabalho apresentado no GP Estéticas, Políticas do Corpo e Gêneros, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando e mestre pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFPE, e-mail: andersonpbarretto@gmail.com.

Para Pêcheux (2014), esse processo de formação discursiva se dá por meio de tensionamentos, distinções ou complementações de discursos presentes em dados contextos. Nesse caminho, é necessário lembrar que toda formação discursiva traz em si a presença de inúmeros outros discursos, uma vez que todo discurso é marcado por outros enunciados que o antecedem e que o sucedem (Fernandes, 2013; Foucault, 1996). Dessa maneira, a formação discursiva não é um processo homogêneo, é uma mistura de múltiplos enunciados que invadem o discurso em sua formação e assim o constituem. Daí também a impossibilidade de um discurso e seus enunciados serem completamente rastreados quando se tem por objetivo analisá-los.

Para Foucault (1996), o sujeito é feito das relações de poder que anuncia ou denuncia. Logo, numa sociedade, os discursos dominantes podem ser relacionados à hegemonia dos indivíduos estabelecidos (Elias e Scotson, 2000), aqueles que ao promoverem a manutenção do seu status social privilegiado, acabam promovendo a exclusão e a estigmatização daqueles outros que não pertencem ao seu grupo. Estes, os marginalizados, são chamados por Elias e Scotson (2000) de outsiders. Assim, com sua superioridade constantemente reafirmada, os estabelecidos buscam meios de preservação de suas identidades e discursos soberanos para então viabilizarem formas de diminuição e aniquilação dos outsiders.

Butler (2018) afirma que se os sujeitos são aqueles indivíduos sujeitados a um poder externo, todo discurso dominante só existe a partir do reconhecimento desse poder, tanto pelo grupo que constitui o poder tanto pelos que se sujeitam a ele. Os que não se sujeitam, ou tentam viabilizar alguma forma de resistência constituem o contrapoder, isto é, em face ao discurso dominante os indivíduos sujeitados agem no contradiscurso. Afinal, “a resistência aparece como efeito do poder, como parte do poder, como subversão dele mesmo” (Butler, 2018c, p. 100).

O corpo é historicamente alvo constante de conflitos, negociações e regimes de poder. E isso faz do corpo um instrumento de formação de discursos, produção de significados e suas representatividades, uma vez que “todo corpo contém a virtualidade de inúmeros outros corpos que o indivíduo pode revelar tornando-se o arranjador de sua aparência e de seus afetos” (Le Breton, 2013, p. 31).

Foucault (1966, p. 38) já dizia ainda na década de 1960 que o corpo “é sempre a metade possível de um atlas universal”, ele é significação, instrumento referencial e representativo, ou seja, o corpo é maior do que ele próprio. Na obra de Foucault, o corpo

é uma formação discursiva, o que é comprovado a partir das várias enunciações do corpo trazidas nos textos do filósofo: o corpo histórico, o corpo disciplinado, o corpo delinquente, o corpo louco, o corpo patologizado, o corpo excluído... Para Foucault, portanto, o corpo só ganha significado no discurso, e mais, quando inserido no contexto das relações de poder, afinal, “o corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais” (Foucault, 1987, 28).

De fato, corpo é instrumento investido por poderes que o extrapolam, afinal, “o poder penetrou no corpo, encontra-se exposto no próprio corpo” (Foucault, 2019, p. 235). Quando se trata da sexualidade, no contexto cultural da sociedade contemporânea, o discurso dominante da heteronormatividade sujeita a todos os indivíduos e assim forma tanto os indivíduos ditos heterossexuais, aceitos e reconhecidos pela norma, quanto os indivíduos que existem no contradiscurso, no caso, os homossexuais. Esse tensionamento existe sobretudo pelo fato de a sexualidade ser historicamente um dispositivo de poder (Foucault, 2011) e sujeição (Butler, 2018c).

Nas sociedades heterocentradas (Preciado, 2014), a identidade de gênero é um instrumento de controle e sujeição dos indivíduos à normatividade, inclusive por se acreditar no ideal utópico de uma masculinidade ou feminilidade “plena” e “verdadeira”, o que, na verdade, não passa de um ato performativo construído socialmente por essas mesmas regulações (Butler, 2018b). Nesse sentido, o gênero, assim como o sexo, é fruto de uma ação performativa na sociedade que não está relacionada nem a uma condição orgânica nem a uma condição psíquica (Butler, 2000). Ou seja, o gênero é um produto das práticas sociais e se atualiza no interior dos discursos – dentro de uma formação discursiva, portanto – de modo que os sujeitos venham a se constituir por meio de uma performatividade, por sua vez, também regida pela norma.

Nesse caminho, os atos e subjetivações de um indivíduo são interpretados socialmente como expressões de uma tal identidade de gênero, que pode tanto estar em conformidade ao discurso hegemônico quanto ser automaticamente enquadrada como “inimigo social interno” (Foucault, 2003, p. 81). Este inimigo, portanto, passa a ser considerado um corpo abjeto, uma constante ameaça percebida como um “erro” que precisa urgentemente ser minimizado e execrado do âmbito social (Mbembe, 2018).

O termo ‘performatividade’ é utilizado por Butler (2018a) para indicar o caráter performativo daquilo que é imposto e produzido pelas práticas reguladoras presentes numa determinada cultura hegemônica, normativa. A performatividade, para a filósofa, opera no já multifacetado conceito de performance para reiterar o olhar foucaultiano sobre o corpo como veículo de discursos e, portanto, de poder. Sendo assim, o corpo carrega a identidade de gênero de um sujeito, identidade esta que é fabricada pelo discurso e seus significados. Dessa forma, palavras, atos, gestos e desejos, por mais que indiquem a constituição do indivíduo, só o fazem na superfície do corpo, ou seja, são performativos, pois expressam “fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos” (Butler, 2018a, p. 235).

Performatividade, para Butler (2018a), é a condição da subjetivação do indivíduo, que o faz ‘performar’ seu modo de existência no meio social. Desse modo, todo gênero é uma construção performativa que resulta da sujeição contínua a poderes externos que conduzem comportamentos e formas de existência, ou seja, produzem a performance de si. Logo, “dizer que a realidade de gênero é performativa significa, de maneira muito simples, que ela só é real na medida em que é performada (Butler, 2018b, p.12). A normatividade da sociedade impõe aos indivíduos uma existência pautada numa noção de gênero organizada em sentido restrito, polarizado e imutável (Butler, 2018b), onde só se considera o gênero unicamente enquanto concordância ao sexo biológico. Nessa perspectiva, performar um gênero que destoa da norma é automaticamente se submeter à política de controle e regulação dos corpos, responsável também por punir severamente os indivíduos “desviados” do seu ideal performativo. Ou seja, “em algum nível, existe o conhecimento social de que a verdade ou a falsidade de gênero são apenas socialmente impostas” (Butler, 2018b, p. 14). Disso tudo resulta o seguinte: o gênero é, de fato, algo construído e, portanto, performado.

Já que o discurso do corpo é a instância da performatividade da identidade de gênero, quando se trata de uma pessoa LGBTI+ (lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais, transgêneros, intersexo e mais), os gestos, os maneirismos, as posturas, os andares, as roupas, as vozes, a linguagem, o vocabulário, enfim, o discurso e “tudo que a pessoa disser será reinterpretado como uma manifestação sutil ou evidente de sua homossexualidade essencial” (Butler, 2018c, p. 101). Essa é uma forma de entender que as subjetivações e as expressões do sujeito LGBTI+ são parte de um discurso construído na prática social, inclusive a partir da formação discursiva da heteronormatividade.

Contradiscurso queer e corpos performáticos em plataformas digitais

Queer é um termo adotado por uma vertente dos movimentos homossexuais com o intuito de estabelecer um posicionamento contrário à normalização, isto é, “para caracterizar sua perspectiva de oposição e de contestação” (Louro, 2001, p. 546). O termo ‘queer’ pode ser traduzido como estranho, ridículo, e assume um posicionamento mais incisivo e contestador dentro mesmo da contracultura homossexual surgida a partir da década de 1960. Enquanto o movimento homossexual buscava enquadrar e adaptar os homossexuais às demandas sociais, o movimento queer preferiu enfrentar a sociedade e forçar com que ela mudasse, sendo essa a pauta da luta queer, que se estabelece como uma nova política de gênero.

Para Miskolci (2012), o movimento queer, diferentemente dos primeiros movimentos da luta homossexual, não é uma defesa da homossexualidade, mas a recusa aos valores morais violentos que só reforçam a abjeção desses corpos. Assim, o queer defende a ocupação de espaços de inclusão do sujeito homossexual até então só ocupados por uma pequena parcela normalizada e, portanto, “tolerada” pela sociedade heterocentrada e heterorreprodutiva, que determina quem é aceito e quem deve ser eliminado.

É importante lembrar que há instâncias e níveis de “aceitação” dos corpos LGBTI+, afinal, há homossexuais ‘não afeminados’, por exemplo, que são tolerados e transitam em determinados espaços públicos, apesar de contrariarem a norma. Paralelamente, há outras subjetividades LGBTI+, como as travestis, por exemplo, que além de não performarem uma identidade de gênero “esperada” pela norma, são constantemente dessubjetivadas, sobretudo nos mais diversos ambientes sociais, regidos pelo discurso da “família tradicional”. Somam-se a esses estigmas questões de raça, classe, religião, escolaridade, trabalho e tantas outras que relegam os “estranhos” abjetos a processos diversos e constantes de violência. Trata-se de uma verdadeira necropolítica instaurada nas sociedades heterocentradas. (Mbembe, 2018; Preciado, 2014). De fato, é típico da cultura normativa esconder o “feio”, o “criminoso”, o “doente”, o “sujo”, afinal, na sociedade “(...) só é tolerado o que é tido como relevante, digno de ser visto ou ouvido, de sorte que o irrelevante se torna automaticamente assunto privado” (Arendt, 2007, p. 61).

Performances Drag e Plataformas Digitais

As plataformas digitais acabam funcionando como verdadeiras agenciadoras da transmissão de informação, e diante disso, são potenciais veículos de formação discursiva que, viabilizam os discursos de seus atores envolvidos nesse processo de produção de significados. Esse potencial de agência e formação discursiva das plataformas contribui para que os discursos dos corpos políticos LGBTI+ produzam significados cujos efeitos venham de fato a contribuir para uma nova percepção dos demais atores sociais, ainda regidos pelos arcaicos valores da norma.

No caso do corpo queer, estranho e abjeto, as redes funcionam como meios de legitimação de suas subjetividades e visibilização de seus corpos, afinal, de acordo com Bruno (2013), plataformas também são máquinas que fazem ver ao mesmo tempo em que condicionam modos de ser. Ou seja, é por meio delas que as subjetividades saem dos espaços privados e ecoam como verdadeiras mercadorias de consumo público. Nesse contexto, os atores cujos corpos carregam o contradiscurso acabam encontrando nesses ambientes um caminho promissor de legitimação de suas identidades e ocupação de espaços que não são possíveis fora da rede. Entretanto, esses espaços midiáticos, e consequentemente os corpos que neles transitam, também obedecem a regimes de poder, ou seja, estão submetidos a discursos hegemônicos responsáveis por autorizar – ou não – a permanência, a existência e até a resistência desses corpos.

Um caminho possível de tolerância do discurso normativo ao contradiscurso é o da arte, o caminho dos atos performáticos, que ao evidenciar corpos sujeitos estabelece significados e representatividades. A arte acaba favorecendo, mas não garantindo, aquela “concessão” normativa de aparente tolerância e aceitação das subjetividades abjetas. Nesse caminho, os atos performáticos, corporificados por sujeitos e subjetividades LGBTI+, abrem espaço para formas possíveis de presença e reconhecimento. Diante desse cenário, seriam as artes performáticas, somadas à viabilidade e à visibilidade midiática das plataformas digitais, o caminho de resistência para a ocupação de espaços de formação discursiva LGBTI+ no contemporâneo? Essa é a questão sobre a qual este artigo busca refletir.

Diante disso, é necessário trazer elucidacões acerca do corpo drag queen, por essência, um corpo performático. Já que o corpo carrega marcas identitárias e

subjetividades, logo, ele é produto de vários discursos que o atravessam e o constituem enquanto sujeito. Dentro da perspectiva queer, na qual o corpo é considerado algo incômodo, perturbador, provocador e, ao mesmo tempo, fascinante, a drag queen surge como uma espécie de corpo discursivo e transgressor. Para Butler (2018a), o corpo drag carrega em si uma performatividade subversiva, uma vez que, ao imitar o gênero, revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero.

A performance da drag brinca com a distinção entre a anatomia do performista e o gênero que está sendo performado. Mas estamos, na verdade, na presença de três dimensões contingentes da corporeidade significante: sexo anatômico, identidade de gênero e performance de gênero (Butler, 2018a, p. 237).

Nesse sentido, assim como Butler (2018a), que reforça o caráter imitativo e, portanto, performativo do gênero, Chidiac e Oltramari (2004) enxergam a performance drag como uma verdadeira composição de gêneros, por meio da qual os sujeitos, quando “montados” de drag, acumulam em si características físicas e psicológicas tanto do masculino quanto do feminino. Além disso, é válido acrescentar que a drag queen não é, necessariamente, nem homem nem mulher, ou seja, é uma espécie de “entre” gêneros.

A drag queen é um corpo performático, artificial, uma vez que a drag só “aparece” quando o corpo está “montado”. Quando o performer “tira” a drag do seu corpo, isto é, quando se desmonta, volta a ser um corpo performativo de sua real identidade de gênero. Entretanto, apesar de ser um corpo fabricado, a drag queen é um corpo de grande potência discursiva, afinal, ao expressar uma nova persona, que não é nem homem nem mulher ao mesmo tempo em que é ambos, ela explicita a incompetência do binarismo em dar conta de todas as identidades e performatividades de gênero. A drag queen é um personagem com nome, estilo e jeito de falar próprios. Louro (2013) diz que a drag assume, explicitamente, que fabrica seu corpo, ou seja, intervém, esconde, agrega, expõe e propositalmente exagera os traços convencionais do feminino, acentuando traços do corpo, atitudes e vestimentas associadas ao universo feminino. Diante disso, a drag queen é capaz de assumir um lugar de um corpo performático que produz significados a partir dos discursos enunciados não só pelo seu corpo, como também pelo seu jeito, sua atitude, sua voz.

O termo performático vem da palavra performance, conceito que, para Turner (1987), é entendido como manifestação do próprio processo social humano, diretamente atrelado à cultura e ao vivido. Na performance, o corpo encontra um meio de expressão, pois é por meio dela que é capaz de criar experiências, significados e reflexões. Nesse sentido, para Taylor (2013), o termo performance se refere a uma ação interventora, uma espécie de busca por alternativas, especialmente pelo fato de a performance utilizar o comportamento e as práticas corporais como experiências disciplinares, ou seja, como o modo por meio do qual são construídos a identidade, a memória, o gênero, a raça e os corpos.

No caminho da utilização do corpo como forma de expressão do gênero a partir das experiências do vivido, Butler (2018b), inscreve o conceito de performatividade de modo a denunciar as ambivalências da sociedade heterocentrada que ora autoriza o que é normativo, ora segrega e exclui o que não “obedece” à norma, isto é, o não-normativo. Em Problemas de Gênero, Butler (2018a) afirma que atos, gestos, e desejo são performativos, no sentido de que a identidade que pretendem expressar “são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos” (p. 235).

A drag queen seria então esse entremeio do gênero em seu potencial performativo capaz de transitar entre masculino e feminino e ir além do binarismo por meio de atos performáticos, fazendo do seu corpo um instrumento de formação discursiva alinhado à teoria queer, que preconiza o corpo como veículo da não conformidade à normatização dos sujeitos. Entretanto, não necessariamente o corpo drag tem a obrigação de ser controverso e defender a não-normatividade, afinal, há uma na cultura drag uma forte ambivalência que tanto pode fazer do corpo drag um instrumento de recusa aos regimes de gênero impostos pela sociedade quanto pode seguir um caminho de legitimação da normatização dos corpos. Sobre isso, Butler (2019, p. 215) diz que “não há necessariamente uma relação entre travestismo e subversão e que o ato do travestismo bem pode ser usado a serviço de ambos: da desnaturalização e da reidealização de normas hiperbólicas e heterossexuais de gênero”.

A cultura drag, por mais que tenha raízes na Antiguidade Clássica, como no teatro grego em que as personagens femininas eram interpretadas por homens, ganhou popularidade na sociedade midiática nas décadas de 1970 e 1980. No contexto social desse período, diversos discursos atravessaram as ações de resistência LGBTI+, como a

revolta de Stonewall, o surgimento da Teoria Queer, a luta por direitos homossexuais diante da explosão da AIDS e do HIV, a cultura de baile nos guetos e subúrbios estadunidenses, a eclosão de paradas da diversidade de gênero, a massificação da cultura pop que até hoje personifica divas da música e de outras artes performáticas em prol da representatividade, enfim, todo um histórico de lutas e difíceis conquistas da comunidade LGBTI+. (Bragança, 2019; Louro, 2013; Santos, 2012)

Apesar de tudo isso, a cultura drag passou muito tempo limitada aos guetos, à vida noturna e isolada dos LGBTI+, em que bares e boates, por exemplo, ofereciam ao público performances de queens, no Brasil, mais conhecidas inicialmente como transformistas, que se apresentavam em shows de humor, dublagem e dança. Esse até hoje é o principal meio de vida dessas artistas, que nas últimas décadas felizmente têm conquistado espaços de destaque no teatro, no cinema, em programas de TV, na música, em eventos diversos e em plataformas digitais.

Na mídia, a cultura drag tem ganhado espaço a partir dos anos 1990, em show de talentos e programas de variedades, mas o grande boom da visibilidade das drag queens no mundo midiático contemporâneo se deu com a popularização da cultura Drag Race, programa de TV dos EUA, criado e apresentado por pela artista Rupaul, figura de forte presença midiática pela sua carreira de apresentadora, cantora, modelo e atriz, já tendo inclusive entrado para a história pelo fato de ter sido a primeira drag queen a ser garota propaganda de uma das maiores marcas de maquiagem do mundo, a MAC. Enfim, além de emplacar termos, expressões e gírias reaproveitadas da cultura LGBTI+ nas comunidades e fãs ao redor do mundo, Rupaul conseguiu ocupar um espaço até então nunca alcançado pelas drag queens na mídia hegemônica. (Pereira, 2016; Trevisan, 2018)

No Brasil, a cultura drag tem crescido atualmente, sobretudo, após a popularização do Drag Race, produto midiático que no país se popularizou com o surgimento de festas temáticas em várias cidades brasileiras como São paulo, Rio de Janeiro e Recife, por exemplo. Diante disso, o legado construído por drag queens pioneiras do país, no que diz respeito não só à arte drag, mas também a militância e presença midiática, ganhou ainda mais respeito e força cultural após as contribuições de nomes como Marcia Pantera, Lorna Whashington, Kaká Di Polly, Veronika, Paulette Pink, Salete Campari, Silvetty Montilla, Rogéria, Dimmy Kier, Isabelita dos Patins, Nany People, Striparella, Léo Aquila, Lola Batalhão, Tchaka, Rose Bombom, Valerie O'Rarah,

Tália bombinha, Michelle Summer, Natasha Racha, Suzy Brasil, Pablo Vittar, Gloria Groove, Ikaro Kadoshi, Rita Von Hunty, Lorelay Fox, Penelopy Jean, Alexia Twister, Bianca Della Fancy, Aretusa Lovi e tantas outras de suma importância para a cultura drag brasileira.

Desobediência: o contradiscurso drag em Nasce Uma Rainha

Nasce Uma Rainha é uma série brasileira voltada ao público LGBTI+, uma produção original da Netflix³, no formato de reality show, no qual pessoas anônimas são transformadas em drag queens, sob a condução de duas estrelas drags da atualidade: Alexia Twister e Gloria Groove, as “madrinhas” responsáveis por dar dicas de montagem: maquiagem, figurino, postura, peruca, dublagem e toda performance em um palco com público e tudo ao final de cada episódio. A primeira “madrinha”, Alexia Twister, já acumula mais de 25 anos de drag e a segunda, Gloria Groove, tem ganhado destaque em programas de TV por seu talento como cantora.

O programa estreou na plataforma no dia 11 de novembro de 2020 e conta ao todo com seis episódios em sua primeira temporada. A narrativa se constrói com a chegada de uma pessoa anônima no estúdio que passará pelo ‘dragnóstico’ das madrinhas que se revezam nas dicas e ensinamentos sobre a arte drag. Além de um visual colorido e vibrante, cada episódio acaba revelando desafios pessoais de cada candidata a drag, seus medos, traumas e frustrações, de modo que o ápice da narrativa é a performance que acontece após a transformação. De fato, a transformação vai além da estética e acaba sugerindo a superação pessoal conduzida pelas experientes madrinhas.

Em Nasce Uma Rainha, tanto as drags novatas quanto as madrinhas privilegiam a semelhança ao corpo feminino, dando destaque às curvas do corpo, aos decotes, à maquiagem polida, às perucas de boa qualidade (geralmente construídas com cabelos naturais), à sugestão ao luxo e ao glamour de uma verdadeira diva. A beleza é um ponto

³ Plataforma digital presente em mais de 190 países (NETFLIX, 2021) de transmissão de mídia sob demanda na qual o usuário paga por uma assinatura mensal para ter acesso a conteúdos audiovisuais diversos como filmes e séries, inclusive, com produções exclusivas da plataforma, fato que levou à reprodução de seu modelo de negócio por outras distribuidoras concorrentes como Amazon e HBO, por exemplo, adquirindo impacto mercadológico global, inclusive com premiações da TV e do cinema mundial, como Emmy e Oscar (MEYER, 2016).

forte nas drags, porém, ao buscarem a semelhança ao corpo feminino, cuja performatividade de gênero é “aceita” pela heteronormatividade, acabam promovendo um interdiscurso potente no sentido de tensionar até mesmo essa estética drag. Afinal, o corpo queer de se desvincular da normalização dos corpos com o intuito de promover a reflexão sobre os padrões de gênero. E isso é comprovado no episódio “Carlão Sensação” em que, diferentemente dos demais episódios, ocorre a transformação de uma mulher em um drag king, isto é, um rei drag.

A postura das apresentadoras fortalece um discurso constante de empoderamento e de promoção da autoestima das pessoas aspirantes ao mundo drag, de modo que esse ideal de superação que domina a série como um todo acaba por expor vulnerabilidades das pessoas anônimas que, por conta disso, são sutilmente humanizadas. Esse é um discurso potente, afinal, o corpo e a subjetividade LGBTI+ é tradicionalmente desumanizado ou colocado numa categoria abaixo de qualquer condição humana. Desse modo, esse parece ser o real intento da série, que, por ter sido lançada no Brasil de 2020, tem uma mensagem contundente de resistência dos corpos e subjetividades não-normativas a ser evidenciada.

As drags de *Nasce Uma Rainha* se esforçam para impressionar o público, por vezes composto por amigos e familiares que, por meio de depoimentos, não parecem apoiar ou aceitar as identidades das pessoas que embarcam nessa transformação a que programa se propõe. Assim, o que cada uma das rainhas faz, na verdade, é se desvincular da normalização e assim comprovar a plasticidade do gênero, cuja performance evidencia a necessidade de elastecer o alcance da aceitação da norma aos corpos aqui transformados não apenas em drags, mas em pessoas humanas.

Nesse sentido, o que vemos em *Nasce Uma Rainha* é a desobediência, ideia defendida por Gros (2018) que busca estimular a não conformidade às normas da sociedade contemporânea, acostumada a servir e a obedecer para se encaixar, se adequar. Não é essa a proposta do universo drag evidenciado em *Nasce Uma Estrela*, afinal, todas as pessoas querem ser amadas e respeitadas, aceitas e compreendidas, mas, nem por isso, precisam se submeter à normatização dos corpos. Desobedecer, para Gros (2018) é rebelar-se, é assumir-se enquanto indivíduo que resiste, que transgide e promove a dissidência. E é justamente isso o que faz a arte drag, visibilizada em *Nasce Uma Estrela*, sugere em seu interdiscurso: a promoção da autoaceitação antes de qualquer forma de

diminuição/amputação/desumanização da própria subjetividade. Dessa forma, as drags acabam fazendo exatamente isso: transgredindo a norma e fortalecendo o contradiscurso da performance de desobediência.

Considerações Finais

O corpo carrega em si discursos e significados, logo, é alvo de disputas e jogos de poder. Sob o regime da heteronormatividade, que vigia, controla e pune os corpos transgressores, o corpo LGBTI+ existe dentro de uma dupla jornada: a fuga da abjeção que o leva a morte (física e/ou simbólica) e a busca pela legitimação de sua identidade numa sociedade que o rejeita e só tolera quem se normaliza. Diante do fato de que gênero é algo construído no contexto social e, portanto, não se limita à condição biológica do indivíduo, a performatividade de gênero surge como modo de ser do corpo político que ressoa enquanto discurso e promove significados capazes de transformar o meio social.

Diante disso, o movimento queer age no contradiscurso da sociedade heterocentrada, afinal, tem como objetivo transgredir, incomodar a norma, negar e desobedecer ao binarismo determinante de subjetividades e assim legitimar as identidades LGBTI+. Nesse caminho, obedecendo ao caráter imitativo do gênero, visto que é performado, as drag queens surgem como símbolos dos corpos queers, não necessariamente femininos nem masculinos, ao mesmo tempo em que são ambos. Como se trata de um corpo performático, a drag queen encontra na expressão artística um meio de transitar por entre espaços dominados pela norma, bem como ocupar espaços dentro da sociedade predominantemente hostil ao seu corpo.

A cultura drag tem sido ampliada nas últimas décadas, sobretudo, pela crescente popularização desses corpos na mídia, em que as queens performam personagens que aos poucos alcançam destaque em conteúdos televisivos, ficcionais, noticiosos e publicitários e se estabelecem em espaços culturais como teatro, cinema e eventos, bem como personificam traços da cultura pop e chegam então às novas mídias digitais. Nessa perspectiva, programa *Nasce Uma Rainha*, da plataforma Netflix, se apresenta como um verdadeiro agenciador dos corpos ali visibilizados, enunciadores de discursos e processos de subjetivação de identidades não aceitas pela heteronormatividade compulsória da sociedade brasileira contemporânea. É ocupando esses espaços midiáticos que os corpos

abjetos LGBTI+ aos poucos alcançam maneiras, ainda tímidas, de tolerância, reconhecimento e respeito, para que um dia eles de fato pertençam. Mas, enquanto isso não acontece, a arte se revela um potente instrumento que pede “passagem” e vislumbra permanências, não individuais, mas coletivas, afinal, corpo é discurso e significados. O discurso do corpo promove necessariamente identificações e representatividades, cada dia mais necessárias em meio a contextos de ignorância e violência que acometem todos os corpos possíveis para além da sigla LGBTI+.

Referências

- ARENDDT, Hanna. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- BRAGANÇA, Lucas. Fragmentos da babadeira história drag brasileira. *Reciis*, v. 13, n. 3, 2019. Disponível em: < <https://www.reciis.icict.fiocruz.br/index.php/receis/article/view/1703> >. Acesso em: março de 2020.
- BRUNO, Fernanda. **Máquinas de ver, modos de ser**: vigilância, tecnologia e subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2013.
- BUTLER, Judith. **A vida psíquica do poder**: teorias da sujeição. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018c.
- _____. **Corpos que importam**: os limites discursivos do “sexo”. São Paulo: N-1 Edições; Crocodilo Edições, 2019.
- _____. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- _____. **Os atos performativos e a constituição do gênero**: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: *Cadernos de Leitura*, n. 78, 2018b. Disponível em: < https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2018/06/caderno_de_leituras_n.78-final.pdf >. Acesso em: março de 2020.
- _____. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018a.
- _____. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- CHIDIAC, Maria Teresa Vargas; OLTRAMARI, Leonardo Casto. **Ser e estar drag queen**: um estudo sobre a configuração da identidade queer. Disponível em: < <https://www.scielo.br/pdf/epsic/v9n3/a09v09n3.pdf> >. Acesso em: abril, 2020.
- ELIAS, Norbert e SCOTSON, John L. **Os estabelecidos e os outsiders**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- FERNANDES, Cleudemar Alves. **Análise do discurso**: reflexões introdutórias, 2013.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 2014.
- _____. A vida dos homens infames. **Ditos e Escritos IV**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1966.

_____. Aula de 17 de março de 1976. In: FOUCAULT, M. **Em defesa da sociedade**: o curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 285-315.

_____. **História da Sexualidade 1**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2011.

_____. **Nascimento da Biopolítica**. Curso no Collège de France (1978-1979). São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

GROS, Frédéric. **Desobedecer**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

LE BRETON, David. Adeus ao corpo. In: **Antropologia e sociedade**. Campinas: Papyrus, 2013.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. Teoria Queer: uma política pós-identitária para a educação. In: **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 9, n. 2, p. 541-553, 2001.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MEYER, Maximiliano. A história da Netflix. In: Oficina da Net. Disponível em: < <https://www.oficinadanet.com.br/post/15898-a-historia-da-netflix> >. Acesso em: 14/12/2020.

NETFLIX. Onde a Netflix está disponível?. Disponível em: < <https://help.netflix.com/pt/node/14164> >. Acesso em: 03/01/2021.

ORLANDI, Eni P. **Análise do discurso**: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2015.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

PEREIRA, Lívia. **Bitch I'm from Recife**: a influência do programa RuPaul's Drag Race na cena drag pós-moderna da cidade de Recife. Monografia (Jornalismo), Universidade Federal da Paraíba, 2016. Disponível em: < https://www.researchgate.net/publication/323027476_Bitch_I'm_From_Recife_A_influencia_do_programa_RuPaul's_Drag_Race_na_cena_drag_pos-moderna_da_cidade_de_Recife#pf32 >. Acesso em: jan, 2020.

PRECIADO, Paul. **Manifesto contrassexual**. São Paulo: N-1 Edições, 2014.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TREVISAN, João Silverio. **Devassos no paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

TURNER, Victor. The anthropology of performance. In: **The anthropology of performance**. Nova York: PAJ Publications, 1987.