

Montações comunicantes: Drag e transformismo para além da representação¹

Douglas Ostruca²

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

Resumo

Neste texto, realizamos um rastreio sobre os termos ‘drag’ e ‘transformismo’, considerando as acepções apresentadas pelo dicionário de português-BR Houaiss (2009). Também levamos em conta as cinco dissertações produzidas no campo da comunicação sobre o tema até o ano de 2020. Percebemos que há predominância de um paradigma representacional nas abordagens sobre montações drag, havendo interesse em destacar pistas para compor outros caminhos possíveis. Nesse sentido, no contexto das Micropolíticas queer, passamos pelas reflexões de Paul Beatriz Preciado (2008, 2018) sobre os conceitos de “biodrag” e “devir king”. Entre as conclusões, notamos que além de tensionar o paradigma representacional nas performances drag, as proposições de Preciado implicam um reposicionamento do conceito de comunicação na discussão.

Palavras-chave: Drag; Transformismo; Comunicação; Corpo; Micropolíticas queer;

A drag queen pelas vias da representação

No dicionário eletrônico Houaiss de português-BR (2009), o termo ‘drag queen’ refere-se a um “homem que se veste com roupas extravagantes de mulher e imita voz e trejeitos tipificadamente femininos, ger. apresentando-se como artista em shows” (n.p). Existe aí uma demarcação precisa sobre quem exerce essa arte (sujeito “homem”), sobre o que ela consiste (“vestir roupas extravagantes de mulher e imitar voz e trejeitos femininos”) e, onde ela acontece (“em shows”). Nesse contexto, embora não esteja explicitamente dito, supomos que a comunicação seja aquilo que é apresentado pelo indivíduo ao público no show, envolvendo a imitação de características demarcadas como femininas.

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 em Comunicação no PPGCOM/UFRGS. E-mail: douglas.ostruca@hotmail.com. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Partimos da hipótese de que a compreensão indicada anteriormente tem como base um olhar reduzido ao plano molar, no qual as formas aparecem como dadas, o sujeito e o objeto como unidades separadas e a comunicação como transmissão de mensagens. Nesse modo de organizar os territórios drag, há uma estabilização dos sentidos, embora isso permita delimitar e reconhecer essas práticas enquanto tais, também existe um apagamento das diferenças em prol de uma definição homogênea e abrangente.

Em busca de entender como essa discussão acontece no campo da comunicação, realizamos um rastreio³ no portal da CAPES de teses e dissertações sobre os estudos com essa temática até 2020. Foram encontradas cinco dissertações sobre performances e montagens drag (CORRÊA, 2017; SAUNDERS, 2017; ROSA, 2018; FONSECA, 2019; SANTOS, 2020). De modo geral, notamos que nos cinco trabalhos existem atravessamentos midiáticos, passando pelo cinema, pela televisão, por fotografias, por redes sociais e, por vídeos publicados no YouTube. Além disso, em alguns casos (SAUNDERS, 2017; FONSECA, 2019; SANTOS, 2020) também são consideradas as interações dos corpos com as mídias para tratar das composições dos corpos drag.

Em específico, com base nas investigações de Roland Barthes e de Erving Goffman, Pedro Rosa (2018) aborda as representações sociais das corporalidades femininas em fotografias de drag queens e os processos de produção de sentido aí envolvidos. Thomas Saunders (2017), articula autores como Vilém Flusser e Umberto Eco, localizando as codificações de sexo-gênero-sexualidade em suas vivências de “autoperformance” com as montagens Ginger Grace e Tomáz.

Já Lucas Bragança Fonseca (2019) destaca que para além de serem figuras presentes nas mídias, os próprios corpos drag funcionam como “plataforma comunicacional” (p.17) e como “produtos midiáticos” (p.131). Nisso, o pesquisador indica que as performances drag tem potencial para produzir mudanças nas vivências dos espectadores, o que para ele fica evidente no cenário contemporâneo onde o *reality show RuPaul’s Drag Race* funciona como catalisador da cena drag. A partir dos estudos de Diana Taylor, Fonseca afirma que a performance é apreendida como “um meio de transmissão e o afeto, um meio de comunicação” (p.112), com isso, a comunicação é

³ As palavras-chave usadas na busca foram ‘drag’; ‘drag queen’; ‘transformismo’, restringindo-se os resultados à comunicação e à comunicação visual. Os resultados encontrados foram organizados em uma tabela do Google drive, na qual além do título das pesquisas, do nome das/os pesquisadoras/es, da universidade e das palavras-chave, também incluímos os resumos, os problemas de pesquisa, a contextualização do termo comunicação nos trabalhos e as principais referências usadas na argumentação.

situada como as relações que se estabelecem entre corpos, operando como comunicação afetiva.

Tendo em vista as proposições de Fonseca (2019), acreditamos que apesar das distintas perspectivas, existe um ponto de encontro quanto ao conceito de comunicação. A partir das pesquisas de Suely Rolnik (2018), em uma perspectiva micropolítica, compreendemos que a comunicação opera através da ressonância de forças entre corpos, gerando transformações no plano dos afetos intensivos. Como pista para dar continuidade a esses estudos, contamos com o trabalho de André Araújo (2020), o qual parte das variações do conceito de comunicação em Gilles Deleuze para diferenciar uma comunicação da representação e uma comunicação das diferenças.

Contudo, antes de retomar essas questões, cabe notar que é comum nas referências das cinco investigações sobre performances drag no campo da comunicação o livro “Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade” (2015), da filósofa Judith Butler. Um dos fatores que pode estar envolvido na recorrência desse livro é que a figura da drag queen aparece nele como espécie de personagem conceitual. Nesse sentido, entendemos que para além de um exemplo, ou uma figura paradigmática, em Butler, as performances drag estão entrelaçadas no desenvolvimento das noções de “subversão performativa” e de “performatividade de gênero”.

Como esses argumentos já foram desenvolvidos em trabalhos anteriores, para a discussão aqui proposta temos interesse em localizar a figura da drag queen que aparece nas investigações de Judith Butler. Em “Problemas de gênero” (2015), a filósofa recorre à pesquisa “Mother Camp: female impersonators in America” (1972) de Esther Newton, e, ao filme *Problemas femininos* (Female trouble, John Waters, 1974), protagonizado pela drag queen Divine, havendo proximidade entre o título do filme e o nome do livro. Já em “Corpos que importam” (2019), Butler inclui no debate o filme *Paris is Burnig* (Jennie Livingston, 1990) que traz atravessamentos entre sexo, gênero, raça e classe. Portanto, existe aí um contexto histórico que ajuda a posicionar o entendimento da autora acerca das performances drag, as quais nessa perspectiva estão centradas na forma estética da drag queen.

Além disso, em “Corpos que importam” (2019), Butler destaca seu afastamento das leituras que definem o conceito de performatividade de gênero em relação à ideia de um sujeito voluntarista que decide sobre seu gênero. Como saída, a pesquisadora reforça uma diferença entre o conceito em questão e as montagens drag, afirmando que “se a

montação é performativa, não significa que toda performatividade deve ser entendida como drag [queen]” (2019, p.382). Por um lado, esse detalhe é importante, já que implica o risco de consolidar o mito da liberdade de escolha e o regime neoliberal que o sustenta. Por outro lado, seguindo esse caminho, Butler acaba reduzindo as performances drag queen a um personagem teatral que imita performances de gênero de modo hiperbólico e é construída por um sujeito — a qual está pautada num paradigma representacional, conforme mencionado anteriormente no texto.

Assim, ao mesmo tempo em que Butler tem como problema a crítica ao paradigma representacional que articula as políticas de identidade, ela reinsere a representação quando delimita a figura da drag queen à perspectiva indicada. Como vimos, seguindo por essa via, a comunicação nas performances drag também permanece restrita à transmissão de mensagens do ator para o público em um show, no qual parte do espetáculo é imitar performances de gênero. Portanto, partir dos estudos de Butler para abordar performances drag queen sem levar em conta os elementos que compõem essa figura em seu trabalho, envolve o risco de reafirmar uma homogeneização dessas práticas em torno de uma definição localizada.

Um olhar detido sobre a investigação de Esther Newton mostra que mesmo no contexto drag queen americano dos anos 60, onde o estudo “*Mother Camp*” (1972) foi realizado, haviam complexidades. Um desses pontos é a variação entre dois tipos de “*female impersonator*”⁴, chamados pela pesquisadora de *stage impersonator* (imitadores de palco) e *street impersonator* (imitadores de rua, também nomeados de *street fairy*, ou seja, fadas da rua). Entre as diferenças assinaladas por Newton está o local de trabalho, designado já nas nomenclaturas, os primeiros trabalhavam em palcos e os segundos em performances realizadas na rua.

Além disso, Newton menciona que enquanto os atores de palco tendiam a usar roupas socialmente demarcadas como femininas apenas nesses espaços, as fadas da rua ocupavam espaços públicos com tais vestimentas, tensionado tanto as demarcações binárias de gênero quanto a própria separação entre representação ficcional e vida cotidiana. De acordo com a autora, essa diferença também gerou uma hierarquização entre os artistas, sendo que os que trabalhavam em palcos evitavam ter contato com as

⁴ No minidicionário Michaelis de tradução do inglês para o português, o termo “*impersonate*” é apresentado como “1. Personificar. 2. Representar. 3. fingir” (2009, p.121).

fadas da rua. Cabe notar que aparentemente Butler não leva em consideração tais aspectos quanto aborda a figura da drag queen em seus trabalhos.

Em contrapartida, ao pensar sobre a apropriação das teorias queer no Brasil, Larissa Pelúcio (2014) já nos alertou que “nossa drag, por exemplo, não é a mesma do capítulo 3 do Problemas de Gênero, de Judith Butler (2003), nem temos exatamente as drag king das oficinas de montaria de Beatriz Preciado” (pp.12-13). Nessa mesma linha, podemos dizer que as drags brasileiras tampouco são as “imitadoras de palco” ou as “fadas da rua” indicadas no estudo de Esther Newton (1972). Como veremos adiante, essas complexidades se evidenciam quando passamos a considerar o transformismo brasileiro dos anos 1970.

Rumo aos transformismos brasileiros

Conforme indicado por Remom Bortolozzi (2015), João Silvério Trevisan (2018) e Lucas Bragança (2018), com confirmação do dicionário de português-BR Houaiss (2009), o termo ‘drag queen’ não era recorrente no Brasil antes da década de 1990. Com isso, abre-se um hiato em meio às compreensões correntes da drag queen, o que coloca a necessidade de investigar as especificidades das movimentações transformistas que ferveram o Brasil em plena ditadura militar.

Rastreando as acepções dos termos ‘transformismo’ e ‘transformista’ no dicionário de Português-BR Houaiss, notamos que eles são datados em 1881, com definições na biologia, na geologia e no teatro. No contexto teatral, a palavra ‘transformista’ é definida como “ator cujo espetáculo consiste em caricaturar tipos distintos, com trocas rápidas e sucessivas de trajes que identificam esses personagens” (2009, n.p). Ou seja, trata-se de um ator que interpreta vários personagens em uma mesma peça, havendo trocas de figurino para demarcar as distinções, aspecto que também é localizado por Bortolozzi (2015) em seu estudo.

Por essa via, reencontramos a noção de um sujeito que constrói personagens no âmbito de um espetáculo artístico e comunica uma mensagem ao público. Ainda que exista aí um trânsito por entre distintas formas de expressão, correspondentes a diferentes personagens, a centralização em torno do indivíduo ator leva a uma aproximação da compreensão corrente da drag queen examinada anteriormente. É essa associação que leva os dois termos em questão a serem usados indiscriminadamente em alguns casos,

como no trabalho “Drag queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas” (AMANAJÁS, 2015). Em consequência, temos a manutenção da redução dessas práticas ao paradigma representacional, além de uma homogeneização das diferentes formas de expressão em torno de uma apreensão única e estável.

Entre as artistas transformistas brasileiras que fizeram sucesso nos anos 1970, estão, Brigitte de Búzios, Camille K, Divina Valéria, Eloína dos Leopardos, Fujika de Holliday, Jane di Castro, Marquesa, e, Rogéria, as quais são celebradas pelo filme *Divinas Divas* (Leandra Leal, 2016). Além delas, encontramos nomes como Diana Finsk (Eric Barreto), Laura de Vison (Norberto Chucrí), Léo Áquilla, Luiza Gasparelli, as quais junto de outras artistas participaram do concurso das transformistas dentro do programa Show de Calouros⁵ — apresentado por Silvio Santos no SBT entre 1977 e 1996. Contudo, conforme destaca Bortolozzi (2015), o termo transformista como expressão artística já era usado no início do século XX, como no caso da italiana Fátima Miris (1882 - 1954) e do italiano Leopoldo Frégoli (1867 - 1936).

Ao encontro disso, na matéria “A Porto Alegre dos transformistas profissionais” Jandiro Koch (2020) afirma que, no início do século XX, shows de transformistas eram sucesso nacional e internacional. Entre os artistas que passaram pelos palcos da capital gaúcha está o italiano Alberto Pellerano, que se apresentou em 1903. Em seu rastreio, Koch também encontrou os brasileiros Francisco Honório Silva (Bertinni/ Darly), Almo Saraiva da Silva (Rosito Castellano) e Salomão Sartori (Sartorelli), registrados entre 1938 e 1940 como transformistas pelo “Registro de artistas do gabinete de censura theatral e cinematográfica de Porto Alegre”. Chama a atenção que o sucesso dessas artistas tenha decorrido durante dois períodos em que o Brasil passava por governos ditatoriais, questão que pode ser desdobrada em outra oportunidade.

Em vista dessas variações na própria cena do transformismo, há uma necessidade de pesquisas que levem em conta as especificidades de cada cenário. Ao tratar do transformismo brasileiro dos anos 1970, Bortolozzi (2015) menciona que este operou como espécie de “caldeirão cultural”. Isso porque, nesse contexto, as expressões artísticas borraram as diferenças rígidas entre distintas identidades (lésbica, gay, bissexual, travesti, transexual, etc.), abrindo um “campo de incertezas e indefinições” (*idem*, p.125). Para evidenciar a instabilidade das definições, o Bortolozzi retoma alguns nomes dados para

⁵ Outro programa no mesmo formato é o Show de travestis no quadro *Eles & Elas* do Clube do Bolinha, apresentado por Édson Cury na Tv Bandeirantes entre 1974 e 1994 (KOCH, 2020).

os espetáculos dessas artistas – “Gay Shows, Gays Girls, Gay Fantasy, Hollywood Gay, Show de travestis, etc.”, o que evidencia a transformação histórica dos termos.

Ainda nesse sentido, Bortolozzi (2015) recorre aos modos de Rogéria Valéria se colocar no mundo, a qual em distintas entrevistas faz uso de termos variados – “gay, homem, mulher, artista, transformista e travesti da família brasileira”; além disso, ela faz uso do nome de registro, situando-o como parte de sua história. Isso caracteriza um estado de corpo em variação que não se deixa apreender através de uma categoria fixa. Não se trata de generalizar essa experiência, mas de ressaltar o trânsito concreto que fica explícito em algumas vivências.

Acreditamos que esse percurso de leitura abre possibilidades para pensar as performances transformistas para além de um paradigma representacional, o que também envolve o reposicionamento dos processos comunicacionais aí implicados. Contudo, alguns cuidados são necessários, como indicado acima, os shows das artistas transformistas eram igualmente conhecidos por distintas nomações, dentre elas “show de travestis”.

Segundo Bortolozzi (2015), nos anos 1970 ‘artista transformista’ e ‘travesti’ eram sinônimos. Isso também é indicado pelo dicionário de Português-BR Houaiss, no qual uma das definições do termo transformista é “m.q. travesti” (2009, n.p), e, uma das definições do termo ‘travesti’ é “artista que, em espetáculos, se veste com roupas do sexo oposto” (n.p). Cabe notar que, aqui, encontramos outra vez a predominância do paradigma representacional para tratar dessas experiências no âmbito artístico, no qual está em foco um sujeito que constrói e encena um personagem do sexo oposto ao seu.

No tocante a isso, Bortolozzi (2015) chama a atenção para a noção de ‘travestismo cênico’, que no contexto teatral é usado para tratar de forma mais ampla dos atores e das atrizes que encenam personagens distintos do gênero que lhes foi designado no nascimento. Ao encontro disso, o estudo de Luiza Francescone (2018) aponta que essa acepção do termo ‘travesti’ remonta à expressão francesa ‘*en travesti*’, usada já em 1876 no catálogo “*Bibliothèque musicale du théâtre de l’opéra*” (LAJARTE, 1876) para tratar de cantoras e cantores de ópera que encenavam papéis do gênero oposto ao seu. Tal

definição também pode ser encontrada em “*The Oxford essential dictionary of foreign terms in English*” (SPEAKE; LAFLAUR, 2002)⁶.

Contudo, se por um lado devemos evidenciar a porosidade entre expressões artísticas e afirmações identitárias no contexto do transformismo brasileiro dos anos 1970, o que é uma pista para quebrar com o paradigma representacional. Por outro lado, também é importante ter cuidado, já que atualmente no Brasil a palavra ‘travesti’ é investida como afirmação de um modo de vida junto a um conjunto de pautas a ele associado, inclusive o direito de existir enquanto tal⁷.

Portanto, na continuidade da investigação sobre os desdobramentos e potencialidades do transformismo artístico como um espaço de produção de subjetividade, em um primeiro momento, optamos por deslocar seu uso como sinônimo do termo travesti⁸. Essa posição também implica um interesse em trilhar caminhos para além da redução dessas práticas a uma perspectiva representacional, sendo essa posição a que aparece nas acepções da noção de ‘travestismo cênico’, conforme já demonstrado. Nesse intuito, na próxima seção examinamos as noções de “biodrag” e “devir king” trabalhadas por Paul Beatriz Preciado (2008, 2018).

Para além da representação: biodrag e devir king

Ao incorporar os saberes drag em suas pesquisas, Paul Beatriz-Preciado (2008, 2018) dá passagem a uma proliferação de termos como “dispositivo drag king” – “biodrag” – “devir king”, os quais são articulados em relação ao que o autor chama de “Micropolíticas queer e trans”. Aqui, essas práticas são situadas enquanto “técnicas do *self*”, sendo organizadas por Preciado em uma oficina ou, como ele chama, Dispositivo⁹,

⁶ No qual o termo “en travesti” é definido como “dressed as a member of the opposite sex for a theatrical role” (SPEAKE; LAFLAUR, 2002, n.p), o que na tradução para o português é “vestido como um membro do sexo oposto para um papel teatral” (*tradução nossa*).

⁷ De acordo com o “Dossiê dos Assassinatos e da Violência Contra Pessoas Trans Brasileiras 2020” realizado pela Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA), o Brasil ainda é o país que mais mata pessoas trans e travestis no mundo (MINUANO, 2021).

⁸ Por outro caminho, seria possível pensar que a própria tomada do termo ‘travesti’ para afirmar um modo de vida, também abre rotas que quebram com o paradigma representacional (predominante nas definições dessa palavra no âmbito do teatro). Os trabalhos “A arte travesti é a única estética pós-apocalíptica possível? Pedagogias antiCISTêmicas da pandemia” (2020) e “Fabulações travestis sobre o fim” (2021), da artista e pesquisadora Dodi Leal, parecem ir nesse sentido, incluindo uma crítica às dinâmicas do que chama de “CISTema” em seu entrelaçamento com a branquitude.

⁹ Entre as etapas que compõem o Dispositivo drag king de Preciado (2008, 2018) estão: 1. a elaboração de um tecido coletivo de enunciações sobre os atravessamentos de gênero no grupo; 2. a análise performativa de ação, que implica uma auto-observação dos modos de operacionalização dos códigos de masculinidade e feminilidade; 3. o rearranjo

visando induzir a suspeita do gênero enquanto fundamento estável de um sujeito individual.

Através de sua imersão na cultura drag king, Preciado dá a ver distintas dimensões implicadas nessas práticas, oferecendo pistas para ampliar a discussão além da redução à dimensão molar. Isso está manifesto em distintos aspectos, dentro os quais no afastamento do autor da ideia de que essas experiências são constituídas, primordialmente, enquanto representações pautadas pela imitação de um conjunto de códigos culturais. Seguindo por esse caminho, as representações de gênero e suas variações são tomadas enquanto efeitos de um arranjo de técnicas corporais, signos, rituais, processos de programação que constituem “ficções performativas”.

Nessa mesma direção, em suas vivências como drag king, Preciado afirma que essa forma de expressão “não é uma invenção minha, não é um personagem teatral: ele emerge de quem sou, da forma que sempre me vi” (2018, p.385). Assim sendo, quando o autor aborda a técnica de produção de um bigode, ele entende que não se trata de uma máscara, de um artifício ou de um disfarce, mas da revelação de uma possibilidade *farmacopornográfica* dos corpos.

Em relação a isso, trazendo para o debate a noção de *biodrag*, Preciado dá ênfase para as montações somatopolíticas decorrentes da conexão entre as moléculas de um corpo e hormônios sintéticos. Essas composições também são chamadas pelo autor de “travestismo somático”. Com isso, sugerimos que onde Judith Butler (2019) deu um passo atrás, demarcando a diferença entre a performatividade de gênero e as montações drag (localizadas pela autora como personagens construídas por um sujeito), Preciado extrapola os limites, afirmando que não há diferença ontológica entre performances de gênero realistas e performances ficcionais de gênero¹⁰. Notamos aqui, outro aspecto que demarca uma diferença quanto às compreensões correntes de drag enquanto representação.

desses códigos em outras formas de organização visando construir diferentes ficções de gênero, processo também chamado de reprogramação de gênero.

¹⁰ “Ao caminhar entre corpos anônimos, essas masculinidades e feminilidades (incluindo a minha própria) aparecem como caricaturas que, graças a essa convecção tácita, parecem não ser conscientes de si. *Não há diferença ontológica entre essas encarnações de gênero e a minha*. Todas elas são produtos performativos para as quais diferentes quadros de inteligibilidade cultural conferem vários graus de legitimidade. A diferença está no grau de autorreflexão, de consciência e de compulsão performativa desses papéis” (PRECIADO, 2018, p.391, *grifo nosso*).

Para sustentar esses argumentos, Preciado defende que a partir das teorias hormonais há uma mudança de paradigma na apreensão do corpo humano. Nas palavras do autor “a teoria hormonal telecinemática é uma *teoria de biomídia*, uma *teoria sobre a forma da comunicação* na qual o corpo já não é só um meio de transmissão, distribuição e coleta de informação, e sim o efeito material desses intercâmbios semiótico-técnicos” (PRECIADO, 2018, p.174, *grifo nosso*).

Com isso, há uma ampliação da perspectiva molar que reduz a comunicação à transmissão de informações entre sujeitos, para uma percepção que inclui o plano molecular — no qual acontecem relações comunicantes que geram os próprios corpos como efeito. É nesse sentido que as representações de gênero e suas variações passam a ser vistas como efeitos secundários de processos comunicacionais decorrentes no plano molecular das multiplicidades, conforme já mencionado anteriormente. Portanto, ao deslocar o paradigma representacional predominante na leitura das montagens drag, inserindo a noção de biodrag, Preciado também acaba por reposicionar o conceito de comunicação que aparece de outro modo na ocasião de uma “teoria da biomídia”.

Essas distintas concepções do conceito de comunicação nos estudos de Preciado (2008, 2018), parecem ir ao encontro da pesquisa de André Araújo (2020) sobre os modos como o conceito em questão aparece no pensamento do filósofo francês Gilles Deleuze. Por um lado, Araújo encontra nos trabalhos de Deleuze, entre 1980 e 1990, uma crítica à comunicação representacional — também chamada de comunicação maior, a qual é pautada pela transmissão de mensagens de um emissor para um receptor tendo como base a manutenção de um consenso em torno do que é dito. Por outro lado, o autor evidencia que entre os trabalhos de 1960 e 1970, a comunicação em Deleuze aparece numa perspectiva ontológica, tratando-se das relações entre elementos heterogêneos que decorrem no plano molecular.

Nessa segunda perspectiva, a comunicação é situada como um processo inventivo que dá consistência às relações entre séries previamente não comunicantes, a partir do que as próprias formas molares são estabelecidas como efeito. Em seu rastreo pelas investigações de Deleuze, Araújo (2020) sugere diferentes formas para tratar desse segundo modo de compreender a comunicação — “comunicação das diferenças”,

“comunicação aberrante”, “comunicação transversal”, “comunicação menor”, as quais embora tenham suas especificidades, apresentam uma mesma lógica de funcionamento.

Ademais, cabe notar que além das noções de séries divergentes e de heterogeneidade, Araújo (2020) aponta o devir como um dos elementos que compõe a noção deleuziana de comunicação. Temos aqui mais uma pista para trabalhar com as montações drag para além de uma perspectiva representacional, reposicionando o conceito de comunicação no debate. Como já indicado, em suas pesquisas, Preciado chega a mencionar a noção de um “devir king”, reforçando sua ruptura com a ideia de que as montações drag são imitações de performances de gênero.

Em um primeiro movimento de rastreio, encontramos o termo ‘devir king’ três vezes no livro “Testo Yonqui” (2008), o qual é suprimido na tradução para o português. Nas palavras do autor “eso es devenir king: ver a través de La Matriz de género, contemplar a los hombres y a las mujeres como eficientes ficciones performativas y somáticas convencidas de su realidad natural” (PRECIADO, 2008, p.262)¹¹. Nessa formulação, notamos a recorrência da expressão “ficção performativa e somática”, a qual também aparece quando o autor fala de “biodrag”, como vimos anteriormente. Além disso, parece que o devir king funciona como uma transformação da percepção, a qual é cultivada através das experiências coletivas levadas a cabo no Dispositivo drag king. Para Preciado, esse é um modo de estar no mundo que desestabiliza a definição dos corpos enquanto entidades naturais e estáveis com uma forma dada, incluindo aí as organizações de sexo e gênero.

Em vista do espaço reservado à presente discussão, fica como tarefa para outro momento ampliar o rastreio do conceito de devir em Preciado, considerando suas aproximações e diferenças com o modo como Deleuze e Guattari trabalham com o conceito. A partir do que foi dito até aqui, fica evidente que em suas pesquisas Preciado (2008, 2018) busca ir além das leituras que reduzem as montações drag a representações que consistem em imitar performances de gênero. Entre os conceitos que atualizam essa ruptura estão “biodrag”, “travestimo somático” e “devir king”, os quais também abrem

¹¹ Na tradução para o português, esse trecho aparece como “tornar-se *drag king* é ver através da matriz de gênero, observando que homens e mulheres são ficções performativas e somáticas convencidas de sua realidade natural” (2018, p. 391).

distintos caminhos para situar a comunicação junto às performances drag, tendo como base as Micropolíticas queer.

Por fim, cabe mencionar que a noção de “Micropolíticas queer” trazida por Preciado (2008, 2018), também aparece na fala de Sam Bourcier (PEREIRA, 2015) em entrevista realizada por Pedro Paulo Gomes Pereira para a revista Cult número 205. Ao tratar das performances drag, Bourcier (2020) destaca a dimensão de trabalho inclusa na produção do gênero, o que também sugere diferentes percursos para o estudo do tema que ainda precisam ser pesquisados detidamente.

Considerações finais

Neste texto, partimos das compreensões correntes dos termos ‘drag queen’ e ‘transformismo’, apresentadas no dicionário de português-BR Houaiss (2009). Embora existam diferenças contextuais, notamos que em ambos os casos há um percurso de leitura que reduz as vivências situadas nesses territórios à imitação de performances de gênero. Conforme discutido, por esse caminho, o sujeito é localizado como figura central nas composições, sendo responsável por construir e encenar um ou mais personagens para um público no espaço de um show. Demonstramos que tal perspectiva se sustenta a partir de um paradigma representacional, no qual a comunicação aparece como de transmissão de mensagens de um ator para um público.

Para além das acepções do dicionário, esse modo de pensar as performances drag também está presente nos estudos de Judith Butler (2015; 2019), os quais são um elemento comum entre as investigações sobre o tema no campo da comunicação. Percebemos que não fazer a crítica desses pressupostos envolve o risco de homogeneizar as multiplicidades implicadas nas performances drag a um único ponto de vista, o que indica a necessidade de esforços para levar adiante esses estudos considerando as diferenças aí inclusas.

Como saída, além de uma virada em direção às especificidades dos transformismos brasileiros, recorreremos a pistas deixadas por Paul-Beatriz Preciado (2008; 2018) em suas pesquisas sobre o que chama de “biodrag” e “devir king”. Como discutido, existem aí quebras com as concepções correntes que reduzem as performances

drag à imitação com base em um paradigma representacional. Junto desse deslocamento, o próprio conceito de comunicação se transforma, passando a ser considerado como as relações semiótico-técnicas que decorrem num plano molecular e produzem os corpos como efeito. Cabe ressaltar que tal compreensão vai ao encontro das investigações de Araújo (2020) sobre as variações do conceito de comunicação no pensamento de Deleuze, havendo aqui caminhos a serem percorridos em outros momentos.

Em vista desse percurso, encontramos elementos para dar continuidade a uma aproximação entre a noção de montagem e o conceito de agenciamento. Nisso, é o próprio sujeito como agente privilegiado em uma montagem que é deslocado, havendo possibilidades de que esse mesmo sujeito venha a se transformar ao longo do percurso. Aqui, apostamos no transformismo em seu potencial para experimentação, assim como identificado por Bortolozzi (2015) ao abordar o transformismo brasileiro da década de 1970. Levando essa pesquisa adiante, o transformismo pode se recompor como espaço fértil para a germinação dos devires que são desencadeados por relações comunicantes inventivas decorrentes num plano molecular.

Referências

AMANAJÁS, Igor. Drag Queen: Um Percurso Histórico Pela Arte Dos Atores Transformistas. *Revista Belas Artes*, [s. l.], v. 6, n. 16, p. 1–23, 2015.

ARAÚJO, André Corrêa da Silva de. **Deleuze e o problema da comunicação**. 175 f. 2020. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/212468>. Acesso em: 19 jul. 2021

BORTOLOZZI, Remom Matheus. A arte transformista brasileira: Rotas para uma genealogia decolonial. *Quaderns de Psicologia*, Barcelona, v. 17, n. 3, p. 123–134, 2015. Disponível em: <https://www.quadernsdepsicologia.cat/article/view/v17-n3-bortolozzi/1274-pdf-pt>. Acesso em: 19 jul. 2021.

BOURCIER, Sam. **Homo incorporated: o triângulo e o unicórnio que peida**. São Paulo: n-1 edições; Crocodilo Edições, 2020.

BRAGANÇA, Lucas. **Desaqueando a história drag: no mundo, no Brasil e no Espírito Santo**. Vitória: edição independente, 2018.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”**. São Paulo: n-1 edições, 2019.

_____. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CORRÊA, Ademir Silveira. **Cinema queerité**: gêneros e identidades minoritárias no documentário Paris is Burning. 111 f. 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://portal.anhembi.br/wp-content/uploads/2018/08/Disserta%C3%A7%C3%A3o-ADEMIR-SILVEIRA-CORR%C3%8AA.pdf>. Acesso em: 19 jul. 2021.

DIVINAS Divas. Direção de Leandra Leal. Rio de Janeiro: Daza Filmes, 2016. (110 min), color, [S.I.].

FONSECA, Lucas Bragança da. **Drag**: corpo, mídia e afeto. 2019. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Territorialidades) - Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2019. Disponível em: https://www.academia.edu/41873255/Drag_Corpo_M%C3%ADdia_e_Afeto. Acesso em: 19 jul. 2021.

FRANCESCONI, Luiza Helena Kraemer. **Ópera e gênero**: personagens em travesti em uma nova perspectiva. 124 f. 2018. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/156003>. Acesso em: 19 jul. 2021.

HOUAISS, Antonio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.

KOCH, Jandiro. A Porto Alegre dos transformistas profissionais. **Matinal Jornalismo**, Porto Alegre, 2020. Disponível em: <https://www.matinaljornalismo.com.br/parentese/ensaio-parentese/a-porto-alegre-dos-transformistas-profissionais/>. Acesso em: 13 maio 2021.

LAJARTE, Théodore de. **Bibliothèque musicale du Théâtre de l'opéra**: Catalogue historique, chronologique, anecdotique, Vol. 2. Paris, Librairie des Bibliophiles, 1876.

LEAL, Dodi Tavares Borges. A arte travesti é a única estética pós-apocalíptica possível? Pedagogias antiCIStêmicas da pandemia. **Pandemia Crítica**, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/textos/18>. Acesso em: 16 jul. 2021.

_____. Fabulações travestis sobre o fim. **Conceição/Conception**, Campinas - SP, v. 10, p. 1–19, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/conce.v10i00.8664035>. Acesso em: 19 jul. 2021.

MICHAELIS: minidicionário inglês. 2.ed. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2009.

MINUANO, Carlos. Brasil é o país que mais mata pessoas trans; 175 foram assassinadas em 2020. **Universa Uol**, [s.l], 2021. Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2021/01/29/brasil-e-o-pais-que-mais-mata-pessoas-trans-175-foram-assassinadas-em-2020.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 19 jul. 2021.

NEWTON, Esther. **Mother Camp**: female impersonators in America. Chicago: The University of Chicago Press, 1972.

PARIS is Burning. Dirigido por Jennie Livingston. Estados Unidos: Art Matters Inc., 1990. (71 min), color, 16 mm.

PELÚCIO, Larissa. Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil? **Revista Periódicus**, Salvador -BA, v. 1, n. 1, p. 24, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.9771/peri.v1i1.10150>. Acesso em: 19 jul. 2021.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. Entrevista Marie-Hélène/Sam Bourcier. **Revista Cult**, São Paulo, 2015.

PRECIADO, Paul Beatriz. **Testo Yonqui**. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 2008.

_____. **Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

PROBLEMAS Femininos. Direção de John Waters. Estados Unidos: Dreamland, 1974. (97 min), color, 16 mm.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

ROSA, Pedro Henrique Cremonez. **The realness: a feminilidade na construção mitológica da corporalidade drag queen como representação social**. 108 f. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2018. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UEL_2d9eae2ad484df6a80a720df793cc147. Acesso em: 19 jul. 2021.

SANTOS, Douglas Henrique Ostruca dos. **Tutoriais em (des)montação: uma cartografia de corpos eletrônicos drag na plataforma do YouTube**. 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/205936>. Acesso em: 19 jul. 2021.

SAUNDERS, Thomas Lopes. **Ginger: um relato sobre existência performática**. 104 f. 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017. Disponível em: http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/26837/1/2017_dis_tlsaunders.pdf. Acesso em: 19 jul. 2021.

SPEAKE, Jennifer; LAFLAUR, Mark. **The Oxford essential dictionary of foreign terms in English**. [S. l.], 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/acref/9780199891573.001.0001>. Acesso em: 16 jul. 2021.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. 4. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.