



ESCOLA SUPERIOR
DE **COMUNICAÇÃO SOCIAL**

Drag Must Go On – um documentário: desvendar a *persona* de uma
drag queen

BEATRIZ MONTEIRO MOTA

TRABALHO DE PROJETO SUBMETIDO COMO REQUISITO PARCIAL PARA
OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM AUDIOVISUAL E MULTIMÉDIA

Orientadoras:

Professora Doutora Vanda de Sousa
Escola Superior de Comunicação Social

Professora Doutora Susana Araújo
Escola Superior de Comunicação Social

Outubro de 2023

Vibro com a arte, com as cores e as formas,
com a beleza e a estética.

Ser feliz e poder ver, deslumbrar e ser deslumbrada,
impressionar e ser impressionada, perturbar e ser perturbada.

Porque a arte também pode trabalhar o grotesco e assim se torna bonita.

É bonito olhar o mundo e sentir.

É o sentir que move a criatividade e a criação, o potencial e a admiração.

É bonito encarar o mundo e transmitir.

Transmitir quem somos, o que somos, como sentimos.

Tecidos e pinturas, filmes e gravuras, imagens e arquiteturas servem para isso mesmo.

Para revelar, confessar, reinventar quem somos e o que queremos ser.

A arte do mundo é sentir e transmitir.



ÍNDICE

Índice de conteúdos

DECLARAÇÃO ANTIPLÁGIO	VI
RESUMO	VII
ABSTRACT	VIII
AGRADECIMENTOS.....	IX
CAPÍTULO I. INTRODUÇÃO	1
I.1. Pertinência do objeto de estudo, objetivos e pergunta de partida	1
I.2. Metodologia	5
I.3. Estado da arte	6
CAPÍTULO II. ENQUADRAMENTO TEÓRICO.....	21
II.1. A linguagem.....	21
II.1.1 A linguagem audiovisual como performativa.....	21
II.1.2 Linguagem documental vs. Linguagem ficcional.....	30
II.2. <i>Drag Queen</i>	35
II.2.1 Conceito	35
II.2.2. Breve história	44
II.2.3. Como o texto ficcional <i>The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert</i> e os textos documentais <i>Paris Is Burning</i> e <i>The Queen</i> “escreveram” e “leram” o universo da performance <i>drag</i> ?	51
CAPÍTULO III. PROPOSTA	73
III.1. A performance <i>drag</i> é (ou não) condicionada pelo contexto e (des)oculta a persona?	73
III.2. Dossier de projeto.....	78
III.2.1. Sinopse.....	78
III.2.2. Memória descritiva	78
CAPÍTULO IV. DOCUMENTÁRIO <i>DRAG MUST GO ON - LINK</i>.....	81

CAPÍTULO V. CONCLUSÃO: CONFRONTAÇÃO DO DOCUMENTÁRIO REALIZADO À LUZ DOS CONCEITOS DEFENDIDOS	82
REFERÊNCIAS	91
Bibliografia.....	91
Filmografia	96
ANEXOS	97

Índice de figuras

Figura 1 Excerto retirado do documentário <i>Drag Must Go On</i> (Beatriz Mota, 2023).....	1
Figura 2 Excerto retirado do documentário <i>Drag Must Go On</i> (Beatriz Mota, 2023).....	21
Figura 3 Excerto retirado do documentário <i>Drag Must Go On</i> (Beatriz Mota, 2023).....	35
Figura 4 Excerto retirado do documentário <i>Drag Must Go On</i> (Beatriz Mota, 2023).....	38
Figura 5 Excerto retirado do documentário <i>Drag Must Go On</i> (Beatriz Mota, 2023).....	40
Figura 6 Excerto retirado do documentário <i>Drag Must Go On</i> (Beatriz Mota, 2023).....	42
Figura 7 Excerto retirado do documentário <i>Drag Must Go On</i> (Beatriz Mota, 2023).....	44
Figura 8 Excerto retirado do filme <i>The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert</i> (Stephan Elliott, 1994).....	53
Figura 9 Excerto retirado do filme <i>The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert</i> (Stephan Elliott, 1994).....	54
Figura 10 Excerto retirado do filme <i>The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert</i> (Stephan Elliott, 1994).....	55
Figura 11 Excerto retirado do filme <i>The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert</i> (Stephan Elliott, 1994).....	56
Figura 12 Da esquerda para a direita: Bernadette, Mitzi Del Bra (Tick) e Felicia Jollygoodfellow (Adam Whitely). Excerto retirado do filme <i>The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert</i> (Stephan Elliott, 1994).....	57
Figura 13 Excerto retirado do filme <i>The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert</i> (Stephan Elliott, 1994).....	58
Figura 14 Excerto retirado do filme <i>The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert</i> (Stephan Elliott, 1994).....	59

Figura 15 Excerto retirado do filme <i>The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert</i> (Stephan Elliott, 1994).....	59
Figura 16 Excerto retirado do filme <i>The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert</i> (Stephan Elliott, 1994).....	60
Figura 17 Pepper LaBeija. Excerto retirado do filme <i>Paris is Burning</i> (Jennie Livingston, 1990).	62
Figura 18 Dorian Corey. Excerto retirado do filme <i>Paris is Burning</i> (Jennie Livingston, 1990)	63
Figura 19 Venus Xtravaganza. Excerto retirado do filme <i>Paris is Burning</i> (Jennie Livingston, 1990).....	63
Figura 20 Dorian Corey. <i>Paris is Burning</i> (Jennie Livingston, 1990).....	64
Figura 21 Dorian Corey. Excerto retirado do filme <i>Paris is Burning</i> (Jennie Livingston, 1990)	64
Figura 22 Willi Ninja durante uma performance. Excerto retirado do filme <i>Paris is Burning</i> (Jennie Livingston, 1990).....	65
Figura 23 Flawless Sabrina (Jack Dorowshow). Excerto retirado do filme <i>The Queen</i> (Frank Simon, 1968)	67
Figura 24 Rachel (Richard). Excerto retirado do filme <i>The Queen</i> (Frank Simon, 1968).....	68
Figura 25 Excerto retirado do filme <i>The Queen</i> (Frank Simon, 1968)	69
Figura 26 Excerto retirado do filme <i>The Queen</i> (Frank Simon, 1968)	69
Figura 27 Excerto retirado do filme <i>The Queen</i> (Frank Simon, 1968)	71
Figura 28 Excerto retirado do documentário <i>Drag Must Go On</i> (Beatriz Mota, 2023).....	73
Figura 29 Excerto retirado do documentário <i>Drag Must Go On</i> (Beatriz Mota, 2023).....	82

DECLARAÇÃO ANTIPLÁGIO

Declaro ser autor(a) deste trabalho, apresentado como parte integrante das condições exigidas para a obtenção do grau de Mestre em Audiovisual e Multimédia, que constitui um trabalho original, nunca tendo sido submetido, no seu todo ou em parte, a nenhuma outra instituição de ensino superior, no âmbito das condições exigidas para a obtenção de um grau académico, ou com outro propósito.

Atesto ainda que todas as citações estão devidamente identificadas e declaro ter consciência de que o plágio poderá levar à anulação do trabalho agora apresentado.

Beatriz Monteiro Neta

[Nome do Candidato]

RESUMO

A discriminação contra a comunidade LGBTI+ em Portugal mostra-se persistente. As crenças ideológicas podem gerar falta de informação que, por sua vez, cria estereótipos. A realidade das *drag queens* mostra-se sub-representada conferindo falta de visibilidade, aceitação e credibilidade a esta expressão artística. O projeto *Drag Must Go On* surge sob a forma de documentário educacional e informativo destinado a qualquer audiência. André e Eduardo, que dão vida a Miss Velvet e Fortuna Beige, partilham as suas histórias e oferecem ao espectador a oportunidade de mergulhar no mundo da arte *drag*. Com o objetivo de dar a conhecer um tema ainda tão pouco compreendido, o presente projeto procurou conhecer o caráter performativo e transitório de uma *drag queen*, a fim de perceber qual o papel do contexto social na construção de uma performance e na revelação da *persona*. Com base em três análises fílmicas, concluiu-se que a obra ficcional fez a melhor representação da *persona*, uma constatação que influenciou diversas escolhas narrativas, estéticas e estilísticas. Não obstante a discriminação existente, a arte *drag* encarou um crescimento nos últimos anos potenciado pelo sucesso do *reality show RuPaul's Drag Race*, que a levou no caminho do *mainstream*. O projeto permitiu concluir que a performance *drag*, enquanto valor cultural, nunca poderá ser considerada como padrão pelo seu papel disruptivo da construção social binária de homem/mulher através da representação do feminino num corpo masculino.

Palavras-chave: *drag queen*, performance, discriminação, documentário, *persona*

ABSTRACT

Discrimination against the LGBTI+ community in Portugal is persistent. Ideological beliefs can lead to a lack of information, which in turn creates stereotypes. The reality of drag queens is under-represented, giving this artistic expression a lack of visibility, acceptance and credibility. The Drag Must Go On project takes the form of an educational and informative documentary aimed at any audience. André and Eduardo, who give life to Miss Velvet and Fortuna Beige, share their stories and offer the viewer the opportunity to immerse themselves in the world of drag art. With the aim of making known a subject that is still so little understood, this project sought to learn about the performative and transitory nature of a drag queen, in order to understand the role of the social context in the construction of a performance and in the reveal of the persona. Based on three film analyses, it was concluded that the fictional work provided the best representation of the persona, a finding that influenced various narrative, aesthetic and stylistic choices. Despite existing discrimination, drag art has seen growth in recent years, boosted by the success of the reality TV show RuPaul's Drag Race, which took it into the mainstream. The project led to the conclusion that drag performance, as a cultural value, can never be considered as a standard because of its disruptive role in the binary social construction of man/woman through the representation of the feminine in a masculine body.

Keywords: drag queen, performance, discrimination, documentary, persona

AGRADECIMENTOS

Às professoras Vanda de Sousa e Susana Araújo, por acreditarem, desde o primeiro segundo, numa ideia que, sem o seu apoio, nunca passaria disso. Obrigada pelos ensinamentos, pelo tempo dedicado e pelo abrir de horizontes. Um enorme obrigada pela possibilidade de materializar um projeto que me fascina.

Aos meus pais, por me terem criado com tanto amor e dedicação e fazerem de mim aquilo que sou hoje. Por serem os meus melhores amigos, por saltarem muros e barreiras pela minha felicidade e bem-estar. Obrigada por acreditarem mais em mim do que eu própria.

Aos meus avós, por toda a ternura e carinho. Por confiarem em mim e nas minhas escolhas e por tornarem essas escolhas possíveis de concretizar.

Ao Gonçalo, por ser o meu porto de abrigo, pela clarividência e racionalidade sempre que me faltaram. Obrigada por me mostrar sempre uma luz ao fundo do túnel.

Ao Ângelo, por ser o irmão que nunca tive. Pelo tempo, pela paciência e por saber exatamente o que preciso sem ser preciso dizê-lo.

À Mimi, por nunca deixar de me ouvir e de me aconselhar. Por viver as emoções comigo, mesmo estando longe.

Ao Samuel, por, em 2021, suscitar em mim o interesse pela arte *drag* que me permitiu criar projetos que nunca pararam de me ensinar.

Aos amigos de sempre e aos que entraram na minha vida durante este percurso, por me fazerem chegar palavras de conforto, motivação e carinho quando sabiam ser necessário. Obrigada, também, pelas repreensões e puxões de volta à realidade quando sentiram que me faziam falta. Obrigada pelo tempo que dedicam à nossa amizade e por me fazerem sorrir.

A todos, uma gigantesca gratidão. Ao vosso lado sou feliz.



Figura 1 Excerto retirado do documentário *Drag Must Go On* (Beatriz Mota, 2023)

Capítulo I. INTRODUÇÃO

I.1. Pertinência do objeto de estudo, objetivos e pergunta de partida

Tomando-se como premissa de partida que as sociedades se estabelecem em torno da aceitação das ideologias que as passam a constituir, pode compreender-se que o conjunto de valores e crenças é partilhado pela sociedade que encarna uma determinada ideologia. Desta forma assegura-se ao indivíduo a possibilidade de identificar crenças e valores de outras culturas e épocas como ideológicas, enquanto entende as crenças que lhe são familiares como senso comum (Sturken & Cartwright, 2018, p. 74). Neste raciocínio e, retomando princípios marxistas, é importante refletir sobre o poder que aqueles que controlam os meios de produção possuem sobre as ideias e os pontos de vista que circulam numa sociedade (Sturken & Cartwright, 2018, p. 75). Perante os argumentos apresentados, torna-se urgente confrontar as ideologias sociais como sendo isso mesmo e desafiar os padrões e as normas pré-concebidos através da educação – ou reeducação – da sociedade contemporânea.

A crescente importância social e cultural de que tem sido alvo o corpo desde o final dos anos 1960, manifestando-se através de uma necessidade de exploração corporal e de uma “revolução sexual” (Breton, 2006, p. 9), fá-lo surgir como “algo indistinto do homem, mas como uma posse, um atributo, um outro, um *alter ego*” em que o tributo ao corpo se faz de

forma dualista resultando na oposição indivíduo/corpo (Breton, 2006, p. 10). É nesta lógica que se encaixa uma *drag queen*, fazendo uso do corpo como o portador de duas identidades – o sujeito e a *persona*. Enquanto expressão artística – e não relacionada com questões de orientação sexual – uma *drag queen* faz uso de uma “feminilidade estereotipada e exacerbada em apresentações” (Jesus 2012, p. 18). Através de um processo intitulado de “montagem” a *drag queen* dá vida a uma personagem que pode, ou não, ter características do sujeito que a interpreta.

Moldado pelo contexto social e cultural, o corpo gera “as significações que fundamentam a existência individual e coletiva” (Breton, 2006, p. 7). É nesse processo contínuo de socialização da experiência corporal, com a influência da educação recebida, mas também através das identificações que levam o sujeito a assimilar comportamentos do seu círculo social (Breton, 2006, p. 9) que se forma uma *drag queen*. A *drag queen* faz uso do corpo, enquanto “lugar do rompimento e da diferenciação individual” tornando-o numa expressão de inclusão (Breton, 2006, p. 11).

Segundo o Relatório Anual da Discriminação Contra Pessoas LGBTI+¹ da Associação ILGA² Portugal, “a discriminação e violência contra pessoas em função da sua orientação sexual, identidade ou expressão de género e características sexuais permanece em Portugal uma realidade pouco documentada e sub-representada nos indicadores oficiais de crimes e incidentes discriminatórios” (ILGA, 2020). A *drag queen*, ao realizar uma performance de género, insere-se na Comunidade LGBTI+.

Os dados são recolhidos anualmente na plataforma *online* do Observatório da Discriminação Contra Pessoas LGBTI+ sob a forma de denúncias de situações de discriminação e violência relativas à orientação sexual, identidade e expressão de género registadas em Portugal. Os dados mais recentes são de 2019 e registam 171 ocorrências, entre as quais se verifica um aumento de denúncias feitas pelas próprias vítimas, face a anos anteriores. A maior parte das vítimas identifica-se ou é identificada como homem e a idade média da amostra é de

¹ À data da realização deste trabalho, em agosto de 2023, e disponível em https://ilga-portugal.pt/ficheiros/pdfs/observatorio/ILGA_Relatorio_Discriminacao_2019.pdf.

² A ILGA Portugal (Intervenção Lésbica, Gay, Bissexual, Trans e Intersexo) é a associação de solidariedade social de defesa dos Direitos Humanos da comunidade LGBTI+ mais antiga de Portugal, fundada em 1995.

27 anos. Os dados recolhidos permitem ainda saber que mais de 35% das pessoas que discriminam são familiares, amigos ou conhecidos das vítimas e aproximadamente 16% dos agressores têm entre 15 e 24 anos. O espaço público, a rua, foi o local mais referido onde se registam ocorrências de discriminação ou atos de violência (ILGA, 2020).

A ILGA reconhece a parcialidade destes números face a uma realidade plural em que as vítimas de discriminação e violência carecem de acesso a informação fidedigna, a profissionais com formação adequada e a redes de suporte LGBTI+. Apesar de os dados obtidos no 2º Inquérito LGBTI da Agência para os Direitos Fundamentais da União Europeia revelarem que 68% de pessoas LGBTI+ inquiridas em Portugal apontam para uma diminuição do preconceito e da intolerância entre 2014 e 2019, é imprescindível continuar a reforçar campanhas de sensibilização, educação e formação (ILGA, 2020).

Neste sentido, o projeto *Drag Must Go On* surge sob a forma de documentário educacional e informativo sobre a realidade das *drag queens* em Portugal e ainda numa vertente mais global abordando questões e problemáticas que caracterizam esta expressão artística. Com o objetivo de dar a conhecer um tema ainda tão pouco conhecido e compreendido, procurei estudar o caráter performativo de uma *drag* de forma a responder à pergunta de partida “*A performance drag é (ou não) condicionada pelo contexto e (des)oculta a persona?*”. Com essas missões em vista para desenvolver um filme documental, estudei ainda de que forma a *drag queen* é representada na cinematografia ficcional face à documental e em qual dos géneros a *persona* é caracterizada de forma mais fiel. O texto fílmico ficcional *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (Stephan Elliott, 1994) e as obras documentais *Paris is Burning* (Jennie Livingston, 1990) e *The Queen* (Frank Simon, 1968) foram os objetos de investigação e de posterior inspiração para concretizar o presente projeto.

Apesar de a arte *drag* ter vindo a receber cada vez mais aceitação, especialmente pelas audiências *mainstream* – levando alguns autores a defender que o *drag* está, de facto, a entrar no *mainstream* – a discriminação continua presente em situações do quotidiano, como no simples ato de andar na rua, mas também no exercício da profissão, como é o caso da má remuneração de que muitos artistas sofrem. O filme documental *Drag Must Go On* explora em primeira mão os tópicos que fazem parte da vida de um artista *drag*, com base nos testemunhos

de dois entrevistados que partilham a sua realidade de forma inteligível. Assim, é uma obra que se destina a qualquer audiência, desde os aficionados aos mais alheios ao tema.

Assim, o presente trabalho escrito³ estrutura-se em cinco capítulos.

No Capítulo I, “**Introdução**”, serão explicados os objetivos e a pertinência do projeto, assim como a metodologia utilizada e os principais conceitos que norteiam a investigação.

O Capítulo II, “**Enquadramento teórico**”, divide-se em dois subcapítulos. O primeiro, “A linguagem”, onde esta é explorada no caso específico da linguagem audiovisual e da forma que se comporta enquanto performativa, à luz do conceito de linguagem como subjetiva de Benveniste (1988), da visão dramaturgicada das interações sociais de Goffman (2002) e da Teoria Matemática da Comunicação de Shannon e Weaver (1949); é ainda estabelecida a distinção entre a linguagem documental e ficcional com base nos argumentos de autores como Penafria (1999), Nichols (2005) e Stam (2003). O segundo subcapítulo, “Drag Queen”, explora este vasto conceito ao mesmo tempo que o distingue das noções de *travesti* e transexual, com as quais é tantas vezes confundido, assim como aborda a entrada e saída das *drag queens* na História da Humanidade numa espera constante pelo seu triunfo e aceitação. São ainda alvo de análise três obras, uma ficcional e duas documentais, com o objetivo de perceber a forma como a *drag queen* é representada na cinematografia e em qual dos géneros é feita uma representação mais fiel da *persona*.

O Capítulo III, “**Proposta**”, começa por responder à pergunta de partida do projeto a partir das teorias do espaço social e da génese de classes e da construção social da estrutura dicotómica homem/mulher de Bourdieu (1989; 2012), de forma a explicar o carácter subversivo da performance *drag* enquanto disruptiva de padrões sociais e culturais. Neste capítulo consta ainda o dossier do projeto com a sinopse do documentário e a memória descritiva dos processos de pré-produção e produção.

No Capítulo IV, consta um *link* de acesso ao documentário completo.

³ Este trabalho escrito foi formatado de acordo com a 7ª edição das normas da APA (American Psychological Association), de acordo com o que consta no *site* da Escola Superior de Comunicação Social. Disponível em: https://static.escs.ipl.pt/old/pdfs/servicos/biblioteca/Norma-APA_Guia-de-Apoio_7ed.pdf.

Por fim, o Capítulo V, “**Conclusão**”, retoma os tópicos abordados ao longo do trabalho interligando as diferentes conclusões obtidas em cada capítulo. Aborda ainda decisões estilísticas e narrativas que foram adotadas na realização do documentário e algumas limitações que acabaram por se revelar no desenvolvimento do projeto em questão.

I.2. Metodologia

De forma a concretizar o projeto documental *Drag Must Go On* parti de um método qualitativo (Bauer & Gaskell, 2022; Sarmiento, 2013) utilizando a entrevista semiestruturada e em profundidade gravada e filmada, a qual será objeto da posterior análise de discurso na linha de Pechêux.

Com base num conjunto de perguntas previamente estabelecidas de acordo com leituras anteriores e com o visionamento de três obras sobre o tema analisadas no presente trabalho, entrevistei individualmente Eduardo José Tavares, a *drag queen* Fortuna Beige, e André Rodrigues, a *drag queen* Miss Velvet. Com o desenrolar da entrevista foram surgindo tópicos que não constavam nas perguntas iniciais, mas que originaram debates e revelações muito interessantes. Da mesma forma, a presença de André no *backstage* durante a entrevista a Eduardo originou a sua participação em algumas partes, levando-os a abordar em conjunto alguns temas.

Numa fase inicial delimito que a amostra seria composta por um máximo de três entrevistados. Fortuna e Velvet foram selecionadas pelo seu carisma performativo e pelas duas estéticas muito peculiares e diferentes entre si. À medida que passava tempo com as duas *drag queens* percebi que, para conhecer as suas histórias e experiências individuais com profundidade não surgia necessidade nem espaço para acrescentar mais testemunhos.

Através de diversas questões, algumas delas pessoais e outras mais gerais, relacionadas com o mundo *drag*, conheci a realidade de cada uma: a forma como encaram o *drag*, a história de como começaram a sentir interesse pela arte e de como criaram uma amizade entre elas, a diversidade que constitui a comunidade *drag* em Portugal e ainda

algumas diferenças entre o *drag* português e o internacional. Foram ainda abordados temas como a aceitação da família, dos amigos e da sociedade em geral. Além de conhecer Eduardo e André, tentei também entender Fortuna e Velvet, conhecendo os seus traços físicos e psicológicos que as tornam tão diferentes, mas com laços tão fortes entre si.

Antes das entrevistas, a observação direta ao longo de quatro meses permitiu conhecer os entrevistados e perceber que temas poderiam ser explorados. Momentos mais pessoais, como a construção dos *looks* – por outras palavras, a montagem – em conjunto com situações mais sociais, como performances e sessões fotográficas, permitiram a criação do guião e ainda ganhar a confiança e a segurança de Eduardo e André para partilharem a sua história de autodescoberta.

I.3. Estado da arte

Feita uma pesquisa académica em torno dos conceitos que norteiam o presente trabalho, foi possível concluir que, no universo da produção académica portuguesa, se encontraram dois trabalhos focados na inserção da cultura *drag* no mercado *mainstream* e na construção da personagem de uma *drag queen* e um trabalho com foco no cinema *queer*⁴, no que concerne à abordagem dos Estudos Culturais⁵. Assim sendo, conclui-se que no universo de produção académica portuguesa, na abordagem referida, é escassa a oferta de

⁴ Segundo o dicionário, *queer* corresponde a algo estranho, incomum ou não esperado. No que diz respeito à sexualidade, pode ser sinónimo de homossexual (Cambridge Dictionary, s.d.). Diferentes autores utilizam o conceito de *queer* enquanto *umbrella term*, – “Term used to cover a broad number of functions or items that all fall under a single common category” (Collins Dictionary, s.d.) – enquanto identidade política, perspectiva cultural ou artística, modo de resistência, entre outros. No contexto presente, *queer* é utilizado “as an umbrella term by and for persons who identify as gay, lesbian, bisexual, intersex, and/or transgender, or by and for individuals who use the term as an alternative to LGBTI labels”. O conceito pode ainda ser considerado como depreciativo, dependendo da raça, classe, experiência pessoal e geração do indivíduo em questão. Recentemente, sujeitos heterossexuais que não encaram o seu género ou sexualidade de acordo com as expectativas populares usam também o termo *queer* para se definirem (Giesecking, 2008).

⁵ “The domain of cultural studies can be understood as an interdisciplinary or post-disciplinary field of inquiry that explores the production and inculcation of culture or maps of meaning” (*The Sage Dictionary of Cultural Studies*, 2004). Esta área é constituída pelos termos teóricos desenvolvidos pelos estudiosos que intitulam o seu trabalho de Estudos Culturais. Atualmente, os Estudos Culturais exploram maioritariamente os significados e representações gerados pelas práticas humanas e o contexto em que decorrem, com foco principal nas relações de poder e nas consequências políticas inerentes a essas práticas culturais (*The Sage Dictionary of Cultural Studies*, 2004).

estudos relacionados com o mundo *drag* e com a sua cada vez maior afirmação, tornando-se pertinentes futuras pesquisas sobre o tema.

Em “Super Queen: A Popularização da Cultura Drag no Mercado Mainstream”, Barum (2020) adota uma abordagem cultural ao estudar a forma como *drag queens* se inserem no mercado cultural de massa⁶ a partir da análise fílmica de cinco episódios do *reality show RuPaul’s Drag Race* (RPDR), dirigido por Nick Murray. A obra apresenta-se como “o maior responsável pela popularização da cultura *drag* a nível mundial” (Barum, 2020, p. 95) e possui um papel importante na elevação do trabalho *drag* enquanto expressão artística e cultural. Tendo servido de base a outros programas e marcas denota que a cultura *drag* chegou de facto ao *mainstream*⁷ (Barum, 2020, p. 95).

A televisão e o cinema contribuíram “para as discussões de raça, género e sexualidade” (Fonseca, 2019, p. 31 apud Barum, 2010, p. 23). O documentário *Paris is Burning*⁸ (Jennie Livingston, 1990), que aborda a cultura dos *balls*⁹ e, segundo Barum (2020), inspirou “uma série de produções da cultura pop” como RPDR; a série *Pose* (Ryan Murphy, Brad Falchuk e Steven Canals, 2018), também sobre a *ball culture*¹⁰, e ainda outros *reality shows* como *Legendary* (Rik Reinholdtsen, 2020). Para o autor, “a arte *drag* continua firme à sua essência performativa” (Barum, 2020, p. 32), ainda que se reconheçam transformações.

⁶ O conceito de *mass culture* é considerado pejorativo, tendo sido desenvolvido pelos críticos da literatura conservadora e pelos teóricos marxistas da década de 1930. É encarado como “inauthentic, manipulative and unsatisfying” por representar uma consequência da sua inadequação formal e da sua produção por parte de corporações capitalistas (Barker, 2004, pp. 115-116). *Mass culture* contrasta com a autenticidade praticada pela *high culture* que, por sua vez, corresponde ao ápice da civilização e à preocupação de uma minoria educada. Assim, é inautêntica porque não é produzida pelas pessoas, manipuladora já que o seu principal objetivo é ser comprada e insatisfatória porque requer pouco trabalho para consumir, falhando assim na missão de enriquecer os seus consumidores (Barker, 2004, pp. 115-116).

⁷ O conceito de *mainstream* utilizado como adjetivo pode definir-se como: “Considered normal, and having or using ideas, beliefs, etc. that are accepted by most people”. Enquanto nome diz respeito a: “the way of life or set of beliefs accepted by most people” (Cambridge Dictionary, s.d.).

⁸ *Paris is Burning* foi produzido no final dos anos 80 em Nova Iorque e retrata a cultura dos bailes, frequentados principalmente pela comunidade negra e LGBTI+. Com acesso a diversas histórias de vida e ao interior da própria cultura dos bailes na sua *golden age*, o documentário retrata questões de género, raça, classe social e de sexualidade. Será alvo de uma análise fílmica mais adiante.

⁹ Como forma de refúgio de uma sociedade opressora, homofóbica e racista muitas pessoas reuniam-se nos bailes e criavam desfiles com diversas categorias de participação. Os júris decidiam o vencedor, que saía do baile com um troféu.

¹⁰ Em português, “cultura dos bailes”, diz respeito a toda a cultura referente aos bailes onde se refugiavam indivíduos marginalizados e oprimidos pela sua sexualidade, raça e etnia.

Dentro do campo do cinema *queer*¹¹, Silva (2021) analisou três obras fílmicas com o objetivo de definir o que “constitui um ato de criação *queer*” (Silva, 2021, p. vii). *Weekend* (Andrew Haigh, 2011), *Retrato de uma Jovem em Chamas* (Céline Sciamma, 2019) e *Pariah* (Dee Rees, 2011) foram os objetos de estudo escolhidos para “identificar o que caracteriza o olhar e o ato de criação *queer* no cinema contemporâneo” (Silva, 2021, p. 4). Continuando com Silva (2021), concordamos com uma leitura do fenômeno a partir da relação biunívoca entre o Novo Cinema Queer¹² (tal como o cunhou B. Ruby Rich¹³ nos anos 1990) e a Teoria dos Cineastas¹⁴, (Jacques Aumont, 2004), visando pôr a claro de que modo a representação discursiva cinematográfica é (ou não) reflexo da subjetividade de cada realizador, paralelamente sublinhando a importância de considerar o trabalho e a influência do produtor. Assim, o estudo de Silva (2021) propõe-se questionar qual é o cinema *queer* que se segue ao movimento identificado por Ruby Rich, em 1992, e quais os elementos que o caracterizam.

Compreender a forma como os atos de criação se refletem no(s) ecrã(s) através dos respetivos personagens e como essa conceção dialoga com a teoria *queer* são os objetivos propostos para que se encontrem elementos comuns às três filmografias, de modo a “elaborar ou propor uma teoria (...) que ajude a melhor entender, ou definir, o que

¹¹ O estudo de Silva (2021) não é central no âmbito do presente projeto, visto que o conceito de *queer* não é o escopo do meu trabalho. Não obstante, escolhi mencioná-lo já que os entrevistados abordam a temática num dado momento do documentário.

¹² B. Ruby Rich identificou, num artigo publicado na revista *Sight & Sound* em 1992, um conjunto de obras que questionavam a ideia de género e de sexualidade no cinema, inserindo-as num movimento chamado de New Queer Cinema. O New Directors/New Films Festival premiou filmes como *The Hours and Times* (Christopher Munch, 1991), *Swoon* (Tom Kalin, 1992), *The Living End* (Gregg Araki, 1992) e *R.S.V.P.* (Laurie Lynd, 1991) manifestando que uma nova vaga de cinema *queer* se afirmava e com as características que Rich (1992) salientou: “The new queer films and videos aren’t all the same, and don’t share a single aesthetic vocabulary or strategy or concern. Yet they are nonetheless united by a common style. (...) there are traces in all of them of appropriation and pastiche, irony, as well as a reworking of history with social constructionism very much in mind” (Rich, B. R., 1992).

¹³ B. Ruby Rich, natural dos Estados Unidos da América, é investigadora, professora e crítica de filmes latino-americanos, documentais, independentes, feministas e *queer*. Um dos seus principais contributos é o conceito de New Queer Cinema, cunhado na revista *Sight & Sound* na década de 90 do século passado.

¹⁴ De acordo com Penafria e Graça (2019), a Teoria dos Cineastas, inserida nos estudos cinematográficos, foi desenvolvida no livro de Jacques Aumont “As Teorias dos Cineastas” lançado em 2004. O pressuposto é o de que a investigação sobre cinema seja feita através dos conhecimentos transmitidos pelos próprios cineastas, ou seja, privilegiando as fontes diretas de informação. Constitui um método alternativo às formas de análise fílmica mais tradicionais e “procura compreender o fenómeno cinematográfico através do diálogo direto entre o académico e o cineasta” (Baggio, E. T., Graça, A. R., Penafria, M., 2019).

caracteriza o cinema *queer* contemporâneo como um todo, ou ao menos uma parte significativa dele” (Silva, 2021, pp. 3-4).

Para Silva (2021, p. 102-103), o facto de os cineastas pertencerem à comunidade LGBTI+ não é o motivo do género *queer* das suas obras, mas sim o ato de criação *queer* que as mesmas colocam no centro das suas narrativas. Silva (2021, p. 103) defende que “diante da opressão de um mundo heteronormativo, do fracasso de um projeto homonormativo e das constrações históricas, sociais, económicas e familiares que os sufocam, os/as protagonistas de Andrew Haigh, Céline Sciamma e Dee Rees¹⁵ resistem e (re)inventam suas existências ao narrativizá-las”. Assim, ao superarem as barreiras “espaciais, temporais e subjetivas de suas realidades”, as personagens conferem-lhes um novo significado através da criação artística, utilizando a arte como forma de resistência (Silva, 2021, p. 103).

O conceito de “ato de criação *queer*”, para Silva (2021, p. 104), é caracterizado por um “espaço-tempo”, sendo que a ele está inerente uma historicidade – “uma consciência de que *queer* não é um ser, mas um estar em constante mutação, com significados e manifestações diferentes em momentos e circunstâncias históricas diversos” – e uma noção de espaço – “mesmo num período histórico específico, existe uma série de lugares e ambientes (...) que (re)definem, mudam, interferem e ressignificam a performance *queer*”. Assim, conclui que o ato de criação *queer* é “a abertura ao potencial de um novo espaço-tempo que (...) abandona a ideia de arte (e cinema) como mera representação de uma

¹⁵ Andrew Haigh, nascido em 1973, é diretor e escritor britânico. O seu currículo conta com *Weekend* (2011), com o prémio do público na sua estreia no SXSW Film Festival, *45 Years* (2015), com dois Ursos de Prata e uma nomeação ao Óscar de atriz principal Charlotte Rampling no Berlin Film Festival, *Lean on Pete* (2017), que estreou em Veneza e venceu o prémio Marcello Mastroianni para o ator Charlie Plummer. Dos seus trabalhos para a televisão constam *Looking* (2021) para a plataforma de *streaming* HBO e *The North Water* (2021), uma série para o canal BBC (IMDb, s.d., disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm0354091/>).

Céline Sciamma nasceu no ano de 1978 em França. Escritora e diretora, é conhecida pelas suas obras *coming-of-age* e pelo frequente tema do lesbianismo. *Naissance des pieuvres* (2007), com duas nomeações no Festival de Cannes, *Tomboy* (2011), com uma vitória no Berlin Film Festival e *Portrait de la jeune fille en feu* – em português, *Retrato de Uma Rapariga em Chamas* – (2019), nomeado para o prémio BAFTA (Best Film Not in the English Language) fazem parte do cinema de Sciamma (IMDb, s.d., disponível em https://www.imdb.com/name/nm1780037/?ref=nr_sr_srsrg_0_tt_0_nm_8_q_celine%2520s).

Considerada a primeira mulher negra indicada ao Óscar na categoria de Best Adapted Screenplay pela obra *Mudbound* (2017), Dee Rees nasceu a 1977 nos EUA. O mesmo filme venceu quatro Óscares e recebeu mais de 100 nomeações entre 2017 e 2018. *Pariah* (2011), com 14 vitórias e 30 nomeações e *Bessie* (2015), com 4 Primetime Emmys são também obras da cineasta (IMDb, s.d., disponível em <https://www.imdb.com/name/nm2011696/>).

categoria, rumo a uma proposta de exploração de novas subjetividades (trabalhar na conclusão), múltiplas, não-fixas, em constante construção e mutação, que se expressão e dão sentido a essa perpétua instabilidade apenas por meio da produção artística”. Por sua vez, ser *queer* “não é uma identidade”, mas “um potencial espaço-temporal de habitar e construir diferentes subjetividades” em contextos diversos, contribuindo para o quebrar da realidade heteronormativa (Silva, 2021, p. 110).

O potencial da arte enquanto rompimento de barreiras tem, contudo, algumas limitações, como é o caso da escassa representatividade da comunidade transsexual em obras fílmicas, salientando-se ainda a predominância de personagens brancas. O autor apela à criação de espaços para que os grupos “historicamente mais apagados e violentados” tenham a oportunidade de “expressar, produzir e veicular as suas potencialidades e subjetividades” (Silva, 2021, p. 110).

Numa abordagem antropológica, Pais (2018) desenvolveu um documentário biográfico, nos modos observacional e participativo. *You can call me Lola* é centrado na identidade de género e na arte *drag* com base na observação de uma *drag queen*, Lola Bunny. Com o objetivo de evidenciar a forma como as *drag queens* lutam contra estereótipos de género e sexualidade”, procurou perceber como estes sujeitos constroem as suas personagens e que relação mantêm “com o seu «verdadeiro eu»”.

Tal como Barum (2020), realça a importância e a centralidade do documentário *Paris is Burning* no tema em questão. Ao explorar os temas da raça, classe, género e orientação sexual, “testemunha os sonhos e fantasias de elementos de grupos socialmente oprimidos, como negros e latinos homossexuais” (Pais, 2018, p. 20). Menciona ainda o papel do programa *RPDR* na desconstrução de estereótipos no que diz respeito à cultura *drag*.

Na tentativa de “demonstrar que as *drag queens* revelam uma fluidez de género dificilmente reconhecida pelo público convencional” (Pais, 2018, p. 38), conclui que “a performance das *drag queens* ajuda à desconstrução dos conceitos de masculinidade e feminilidade e reforça a dimensão «cultural e processual» do género” (Jayme, 2001, p. 168 *apud* Pais, 2018, p. 36), assim como desafia “a relação imposta entre «corpo-género-sexualidade»”. Este fenómeno quebra as barreiras associadas à heteronormatividade (Pais,

2018, p. 36). Através da elaboração do documentário realça que, para estes artistas, “fazer *drag* é uma profissão e não envolve um questionamento ou busca pessoal de identidade de género” Pais (2018, p. 44).

No contexto da produção académica internacional foi encontrado um número superior de pesquisas, o que é expectável já que a língua inglesa apresenta maior produção científica nos mais variados temas. Através de uma análise indutiva de entrevistas em profundidade a 25 artistas *drag*, recolhidas entre abril de 2017 e novembro de 2018, em conjunto com a netnografia levada a cabo através das redes sociais e de outros dados públicos, McCormack e Wignall (2022) tentam responder ao que se considera ser uma falha nos estudos sociológicos contemporâneos sobre as atuais dinâmicas da cultura *drag*, colocando em primeiro plano as perspetivas e os testemunhos dos artistas. Os autores argumentam que, apesar de a heteronormatividade persistir, o *drag* britânico deixou de ser uma subcultura, dentro das já estigmatizadas culturas LGBTI+, para ser *mainstream*, tanto nas culturas LGBTI+ menos marginalizadas como nas artes e culturas performáticas em várias cidades do Reino Unido (McCormack e Wignall, 2022, p. 4).

A complexidade da definição do termo *drag* e a compreensão da sua história deriva, segundo os autores, da sua presença em duas culturas que, de certa forma, se sobrepõem:

“one strand within dominant heterosexual or mainstream culture, which we refer to as gender-bending or cross-dressing and the second within LGBT subcultures, which has become known as drag” (Baker, 1994 *apud* McCormack e Wignall, 2022, p. 4).

Concluem ainda que os benefícios do *mainstream* são distribuídos de forma desigual entre os artistas, verificando-se maior privilégio dos homens cisgénero homossexuais (Drysdale, 2019 *apud* McCormack e Wignall, 2022, p. 15).

Assim como Barum (2020) e Pais (2018), os autores atribuem o *mainstreaming* do *drag* ao sucesso do programa *RPDR*: “(it) has epitomised dramatic shifts in the practice, consumption and economy of drag in British culture” (McCormack e Wignall, 2022, p. 3). Ao longo do estudo, os autores apontam duas razões para o sucesso da cultura *drag*. De um

lado, assiste-se a uma atração na sua direção, já que é agora visto como uma oportunidade de carreira viável através da qual os artistas recebem fama em vez de estigma social (McCormack e Wignall, 2022, p. 3) – “drag performers have gained celebrity status” (McCormack e Wignall, 2022, p. 10); por outro lado, a heteronormatividade existente na sociedade aproximou os interessados por esta arte (McCormack e Wignall, 2022, p. 13). Os autores explicam:

“The heteronormativity of mainstream culture is, counterintuitively, part of drag’s success, pushing sexual minorities to explore gender and sexual expression through the arts; yet heteronormativity in the arts stereotypes queer bodies and renders them unsuitable for leading roles, meaning that performers turn to drag” (Puwar, 2004 *apud* McCormack e Wignall, 2022, p. 15).

Apesar da integração do drag, as críticas aos estudos de *RPDR* argumentam que a aceitação por parte dos espectadores heterossexuais e da cultura *mainstream* pode desradicalizar o *drag*, já que é frequentemente visto como uma forma de resistência política. A pesquisa de McCormack e Wignall (2022) fá-los acreditar que estes argumentos negligenciam o potencial subversivo do *drag mainstream*. Em alguns aspetos, *RPDR* continua a tradição política da performance das *drag queens* que subverte o que é aceite de forma dominante sobre a sexualidade e as normas cisgénero levando o *drag mainstream* a abrir portas para artistas *queer* prosperarem onde a heteronormatividade persiste (McCormack e Wignall, 2022, p. 15).

A sexualidade permanece pouco examinada como vetor de opressão e marginalização e, por isso, deve ser priorizada na análise sociológica e nas intervenções de políticas culturais de forma a reconhecer duas formas de desigualdade: “the stereotyping and exclusion of LGBTI+ performers in the mainstream cultural arena and the marginalisation of drag in art and culture even as it goes mainstream” (McCormack e Wignall, 2022, p. 16). Reconhecem que o estudo possui limitações no que diz respeito à amostra analisada, na qual predominam os homens brancos cisgénero, chamando a atenção

para a necessidade de futuras pesquisas sobre artistas drag transsexuais, mulheres cisgêneros e pessoas de cor.

Em “Cinematic Drag: Layers, Collisions, And Transformations Of Medium And Form In Screen Based Practices Of Queer Performance”, Greer (2022) estuda o meio da performance *drag*. A missão de contornar as teorias de performatividade de gênero de Judith Butler é, segundo o autor, justificada pelos resultados negativos e redutores obtidos no âmbito da pesquisa artística do meio, enquanto responsáveis por ancorar os estudos de *drag* às tendências da teoria *queer* e feminista (Greer, 2022, p. 5).

Assim sendo, a metodologia utilizada no projeto baseia-se na história de arte e nos estudos visuais e culturais, explorando a multivalência da forma e do meio na arte drag com recurso a teóricos como Caroline Levine e Renate Lorenze. Deste modo, o projeto tem como principal objetivo: “explore the formal and material aspects of drag through the overlapping and layered roles that form and medium have to push further toward a realignment of tendencies that overemphasize performance theory and political subversion over artistic strategies” (Greer, 2022, p. 4).

Com recurso ao conceito de “cinematic drag”, Greer (2022) explora os trabalhos de artistas *drag* e de realizadores *queer* através de um esquema dividido em três categorias – “Gesture”, “Genre” e “Worldbuilding”. O autor consolida o gesto, o gênero e a temporalidade como importantes conceitos tanto para o cinema como para a arte *drag*, enquanto forma de compreender o que denomina de “cinematic drag” (Greer, 2022, p. 15). Neste sentido, “cinematic drag” diz respeito a um sistema híbrido de lógica formal que, por um lado, explora a relação entre a arte *drag* e o cinema, através de uma genealogia de gestos, gêneros e temporalidades presentes em obras como *Paris is Burning* (Jennie Livingston, 1990) e no cinema melodramático de Pedro Almodóvar, ou, em outros casos mais contemporâneos, emerge para conferir credibilidade à arte *drag* enquanto prática multidisciplinar de construção do mundo *queer*, como é exemplo a artista visual canadiana Sin Wai Kin (Greer, 2022, p. 5).

Respeitando a estrutura proposta, o estudo foi organizado em três grandes partes. Em “Gesture”, com base no artigo de Laura Mulvey sobre o papel do gesto na teoria do cinema

– “Cinematic Gesture: The Ghost in the Machine” – a obra documental *Paris is Burning* (Jennie Livingston, 1990) é repensada visual e formalmente através do gesto, com recurso à teoria do cinema e da arte *drag*. O autor conclui que, em exemplos como a obra de Livingston, “gesture offers a lens to see the relationship between drag and cinema as one that expands beyond likeness” (Greer, 2022, p. 26), tornando possível afirmar que, através do gesto, a arte *drag* tanto incorpora como transforma o cinemático.

Na segunda parte – “Genre” – é abordada a colisão entre géneros cinematográficos, abordando o lugar crítico da arte *drag* e do género cinematográfico no contexto do cinema de Pedro Almodóvar e as suas sobreposições teóricas e formais incorporadas como uma outra forma de “cinematic drag” (Greer, 2022, p. 29). Assim, o autor infere: “For Almodóvar, cinematic drag transforms melodramatic form by providing a multivalent surface through which genre, like gender and identity, can be queered” (Greer, 2022, p. 46).

Por fim, em “Worldbuilding”, é abordada a narrativa *queer* através das competências temporais do mundo *drag* e do cinema, fundidos na obra da artista contemporânea Sin Wai Kin. Desse modo, a teoria do cinema é sintetizada com as abordagens *queer* e feministas, com o seguinte objetivo: “consider multivalence of drag as a worldbuilding medium, capable of narrative deconstruction and reconstruction while simultaneously using the temporal registers of drag and cinema to remediate histories, memories, and futures” (Greer, 2022, pp. 61-62).

Através do estudo desenvolvido, Greer (2022) salienta que o “cinematic drag” concede novas formas de encarar a história de arte e conceções da teoria *queer* referentes ao mundo *drag*.

Já no campo dos Estudos dos Media e da Comunicação, Luksevica (2019) apresenta um trabalho com o objetivo de perceber quais os eventos que levaram o fenómeno da cultura *drag* para os media *mainstream* e de que forma é narrado ao público. Foi levada a cabo uma análise qualitativa de dados aplicada às cinco fontes de media estatisticamente mais lidas nos EUA – CNN, NBC, The New York Times, Huffington Post e Fox News – e uma análise quantitativa das estatísticas de seguidores e do engajamento da rede social Instagram, comparando artistas *drag* com indivíduos que possuem ‘celebrity status’.

Foi possível concluir-se que, nos cinco portais de notícias analisados, a cultura *drag* é geralmente apresentada de forma positiva, com um elevado número de opiniões neutras e uma menor quantidade de artigos negativos em geral – o que pode estar relacionado com o facto de quatro dos meios de comunicação escolhidos representarem forças políticas de esquerda e apenas um ser de direita¹⁶ (Luksevica, 2019, p. 1). No que diz respeito ao Instagram, o estudo efetuado concluiu que as *drag* e os indivíduos com ‘*celebrity status*’ selecionados apresentam formas de engajamento semelhantes no que diz respeito às publicações feitas na rede social. A autora afirma: “By analysing the engagement of the fanbase of both categories, it was found that, on average, drag representatives are close to the engagement levels that celebrities have on social media” (Luksevica, 2019, p. 32), o que poderá explicar o crescimento da cultura *drag* ao longo dos anos.

Tal como Barum (2020) ou McCormack e Wignall (2022), Luksevica (2019, p.12) associa a difusão da cultura *drag* ao *reality show RPDR*, destacando o momento em que, a partir da nona temporada, o programa passou a ser transmitido na plataforma *mainstream VHI* e, em alguns países, na Netflix. Impulsionada pela série, a cultura *drag* foi difundida pela “popular culture¹⁷” e pelas redes sociais e tornou-se numa “sub-culture of the popular kind” (Luksevica, 2019, p. 31). O público consome um certo conteúdo de acordo com as suas necessidades, levando os produtores de *RPDR* a responder às necessidades de entretenimento. Por outro lado, obras como o documentário *Paris is Burning* destinam-se

¹⁶ Os termos “esquerda” e “direita” são utilizados para descrever ideias e crenças políticas, de modo a resumir as posições ideológicas de políticos, partidos e movimentos políticos. São conceitos habitualmente entendidos como polos opostos de um espectro político, podendo existir ideias intermédias nesse mesmo espectro, como o centro-esquerda e a extrema-direita, por exemplo. Apesar de não existir um significado exato para os termos, pode-se afirmar que este espectro político resume diferentes visões relativas à economia e ao papel do Estado, sendo que a visão da ala da esquerda defende a intervenção e o coletivismo, enquanto na ala da direita apoiam o mercado e o individualismo (Heywood, 2000, pp. 27-28).

¹⁷ O conceito de cultura popular refere-se frequentemente ao que se afirmou após o cânone da alta cultura ter sido estabelecido, sendo referido enquanto algo inferior tanto às culturas mais elevadas, como a arte ou a música clássica, como a uma cultura folclórica imaginada. Os estudiosos que defendem uma divisão entre “high and popular culture” alegam que as formas de “high cultural” são mais subtis, complexas e adequadas nas suas expressões formais de conteúdo do que as da “popular culture”, sendo esta caracterizada por uma estandardização. No entanto, os estudos culturais defendem que os critérios utilizados para fazer esta distinção derivam de um sistema institucionalizado e de classe baseado numa hierarquia de gostos culturais, levando muitos autores a argumentar que as audiências criam os seus próprios significados. Assim, a cultura popular pode ser descrita como os significados e as práticas produzidas por audiências populares no momento do consumo, tornando possível afirmar que “judgements about popular culture are not concerned with questions of cultural or aesthetic value *per se*, but concern issues of classification and power” (Barker, 2004, pp. 147-148).

aos espectadores interessados em ampliar os seus conhecimentos sobre o assunto (Luksevica, 2019, p. 31), pelo que sugere que os resultados obtidos sejam futuramente utilizados na investigação sobre a popularização da cultura *drag* e o impacto das redes sociais e da “popular culture” neste fenómeno (Luksevica, 2019, p. 1). Não obstante, torna-se pertinente partir para a análise de novas plataformas com ideologia política de direita de forma a desenvolver o tópico, já que o estudo se focou em portais com ideologia de esquerda e, ainda, analisar o conteúdo publicado pelos representantes do *drag* de forma a avaliar a sua autorrepresentação (Luksevica, 2019, p. 32).

Inserido na área do audiovisual, “Performe.si: Arte Drag em Websérie” é um projeto experimental que consiste na produção de um episódio piloto desenvolvido por Gonçalves (2019). Com o principal objetivo de “transformar a conexão entre a *drag queen* e a arte que ela produz em narrativa fílmica”, isto é, estudar a forma como “a relação entre arte e artista foi construída e consolidada”, “Performe.si” pretende contar a história de determinado artista através de uma performance criada pelo próprio, focando-se na adaptação do audiovisual à performance e não no contrário (Gonçalves, 2019, p.12). O audiovisual, por sua vez, foi utilizado como uma ferramenta de criação para que os seus elementos “atuem em conjunto com as metáforas construídas para representar tal conexão” (Gonçalves, 2019, p.12).

O projeto vem responder a diversas falhas apresentadas pela autora. Apesar de o número de produções audiovisuais sobre a arte *drag* ter aumentado significativamente nos últimos anos, depois do sucesso do *reality show RPDR*, estes produtos mediáticos “raramente desenvolvem o elemento da performance a partir de uma abordagem de carácter intimista”, já que não exploram “a complexidade da conexão entre o personagem e a figura que o comanda, através de um elemento estético apurado” (Gonçalves, 2019, p.11). Por outro lado, a autora defende que muitas vezes a *drag* é identificada como uma segunda pessoa, transmitindo um certo distanciamento entre a sua *persona* e a personagem *drag* (Gonçalves, 2019, p.11). No que diz respeito às gravações das performances, são frequentes em plataformas como o *Instagram* e o *Youtube* com “uma estética amadora” graças aos ruídos, à falta de iluminação e à instabilidade da imagem que ofuscam o *performer* e o que ele quer comunicar (Gonçalves, 2019, p. 13). A comunidade *drag*, por sua vez, é

caracterizada por um certo fechamento profissional, já que as grandes performances em festas são feitas por artistas residentes, dificultando a entrada de novos *performers*. Neste sentido, a autora sugere uma abordagem mais cuidada com atenção a todas as etapas de produção de modo a “projetar determinada narrativa e sua subjetividade de maneira clara e atraente, estabelecendo um diálogo silencioso entre artista e seu público” (Gonçalves, 2019, p. 13) e ainda a união de traços reais da vida do artista em conjunto com a exploração do seu “lado artístico e lúdico” (Gonçalves, 2019, p. 13).

O episódio-piloto foi realizado com a participação da *drag queen* Leona Brilha. A entrevista de aprofundamento feita à artista contribuiu para o processo de escrita e para a escolha da *mise-en-scène* que, em conjunto com a ideia de performance sempre presente, culminaram num vídeo com cenas “*in e out of drag*, com *lipsync*, desenvolvidas com base na conexão entre arte e artista”. Com o desenvolvimento do projeto, Gonçalves (2019) afirma a importância de “notar que existe (...) um artista que se relaciona com a sua arte e cria algo a partir de suas próprias experiências e dores” e “um alguém que quer dizer ou compartilhar algo por meio da performance” (Gonçalves, 2019, p. 54).

Em “‘Shanghai is Burning’: *Extravaganza*, transgender representation and transnational cinema” Bao (2018) desenvolve uma análise crítica do filme documental *Extravaganza*¹⁸ (Matthew Baren, 2018) reunindo perspectivas críticas da teoria *queer* e dos *film studies*. Através do estudo dos contextos sociais e industriais da obra fílmica e de entrevistas realizadas ao cineasta e aos *performers*, o autor foca-se em algumas *drag queens* representadas no filme de forma a problematizar as suas identidades de género e a identidade nacional da obra.

Com base nas noções de “becoming” de Deleuze & Guattari (1983) e de “trans” de Song Hwee Lim, propõe-se a pensar sobre certos modos de “transnational production” em conjunto com o conceito crítico de “becoming trans” (Bao, 2018, p. 233). Assim, são interrogados os significados do prefixo “trans”, partilhado pelos conceitos de transgénero e de cinema transnacional (Bao, 2018, pp. 233-234). A premissa do autor é a de que:

¹⁸ O visionamento do filme não foi possível, já que não se encontra disponível na internet.

“‘Becoming trans’” offers a productive way of conceptualising new modes of ‘minor’ transnational cinematic connections in a globalised world without having to resort to identity politics» (Bao, 2018, p. 233).

Extravaganza (Matthew Baren, 2018) retrata uma performance *drag* com o mesmo nome, realizada a 8 de julho de 2017 no Pearl Teatre em Shangai, que, nas palavras de Bao (2018), representa a maior performance *drag* em Shangai dos últimos anos. Na visão de Bao (2018), o filme convida o público a associar-se à obra, também documental, *Paris is Burning* (Jennie Livingston, 1990), seja pela temática ou pelo estilo cinematográfico que têm em comum. Neste caso, o *slogan* “Shangai is Burning” é utilizado como paródia de *Paris is Burning* (Bao, 2018, p. 238).

Com o objetivo de documentar a cena *drag* de Shangai, o cineasta e os artistas viraram costas à visão ocidental de que “queer people are often portrayed as poor victims living under the communist dictatorship and struggling for freedom and survival” (Bao, 2018, p. 239) de forma a mostrar a realidade das suas vidas. Assim, ao contrário de muitos outros filmes sobre a performance *drag*, *Extravaganza* foca-se no *backstage*¹⁹, filmando a preparação das artistas e as suas interações antes de entrarem em palco (Bao, 2018, 239).

A cidade de Shangai destaca-se no seio da identidade chinesa pela sua atitude mais liberal em relação aos eventos *queer* (Bao, 2018, p. 236). O mundo *drag* cresceu nos últimos anos e, com ele, a cidade tornou-se atrativa para pessoas de todo o mundo, levando a *drag scene* de “underground and unknown” até à atenção dos media (Bao, 2018, 237). Neste sentido, o autor sublinha que: “Shanghai as a global city is certainly a perfect space to develop a transnational form of drag culture” (Bao 2018, p. 237).

¹⁹ Em “A Representação do Eu na Vida Quotidiana”, Goffman aborda a vida e as interações sociais de uma perspetiva teatral, em que cada indivíduo desempenha o seu papel consoante a situação e perante uma audiência. Assim, numa abordagem dramática, Goffman explora os conceitos de “front stage”, referente ao momento em que os indivíduos se apresentam com a sua imagem trabalhada perante o público, na tentativa de causar certas impressões; e de “backstage”, o momento mais privado em que os sujeitos podem esquecer-se das impressões desejadas e ser eles mesmos (Goffman, 2002).

Extravaganza foi realizado na China fruto do trabalho de um cineasta britânico com uma equipa chinesa, falado em inglês e com a participação de artistas de diferentes nacionalidades, pelo que se impõe perceber o “transnacionalismo” presente no filme: “The independent production that derived from a collective enterprise defies the capitalist logic of individualism, private property and fixed identity categories” (Bao, 2018, pp. 246-247). *Extravaganza* é, portanto, um filme transnacional “made by, for and about a transnational group of people, queer and non-queer alike”, no sentido em que a sua natureza transnacional sobrepõe-se à sua estética e política nacionais sendo moldado pelas culturas *queer* urbanas de uma cidade global e molda também o desenvolvimento dessas culturas (Bao, 2018, p. 248).

Para o autor, o prefixo “trans” é menos usado enquanto uma categoria de identidade ou uma forma de identificação pessoal e coletiva do que como um conceito crítico para desestabilizar identidades de género e identificações (Bao, 2018, 249). Com Jack Halberstam (2018), o autor usa o conceito num sentido mais genérico para referir uma ampla gama de formas de realização de género, incluindo os termos de transgénero, transsexual, *travesti* e *drag* (Bao, 2018, 249).

Bao (2018) resgata a descrição de Lim acerca do termo “trans”: “(it) goes beyond identity categorisation of gendered embodiments; it points to forms of transitioning, changing and becoming, and to the notion of passing” (Bao 2018, p. 249). Para o autor, esta discussão reúne de forma eficaz as noções de “transnacionalismo” e de transgénero, no sentido de que “if we see trans as ‘processes of passing’ or ‘modes of becoming’, then we may depart from the conventional type of identitarian thinking that structures many discussions in terms of gender, sexuality and cinema” (Bao, 2018, p. 250). Por sua vez, para Deleuze & Guatari, o conceito de ‘becoming’ diz respeito a um processo constante e dinâmico que não pode ser contido por categorias fixas.

Bao (2018) conclui que, na performance de géneros no filme *Extravaganza*, “trans performers are ‘becoming’ something that departs from where they started (...) trans should not be seen as becoming things that are already there; it should be seen as creating new, unexpected and unpredictable social relations, affects and intensities”. Da mesma forma, o

filme não pode ser encarado como uma obra chinesa ou britânica, mas sim como uma obra transnacional (Bao, 2018, p. 250).



Figura 2 Excerto retirado do documentário *Drag Must Go On* (Beatriz Mota, 2023)

Capítulo II. ENQUADRAMENTO TEÓRICO

II.1. A linguagem

II.1.1 A linguagem audiovisual como performativa

Da perspectiva da Linguística, Benveniste (1988) aponta duas razões para a linguagem ser considerada um instrumento de comunicação. Por um lado, revelou-se a melhor ferramenta encontrada para os Homens se comunicarem; por outro, o seu caráter instrumental é explicado pelo behaviorismo que lhe é subjacente, já que prevê um estímulo e uma resposta.

Consideradas as evidências, Benveniste (1988) reconhece que a linguagem não poderá ser chamada de instrumento já que, num argumento de oposição entre homem e natureza, a linguagem está na natureza do Homem e, por isso, não foi fabricada por ele mesmo. A linguagem e o homem são, portanto, inseparáveis e é a linguagem que “ensina a própria definição do homem” (Benveniste, 1988, p. 285). Além disso, os caracteres, a natureza imaterial, o funcionamento simbólico e a organização articulada da linguagem

ditam a impossibilidade de uma intitulação de instrumento, já que “tende a dissociar do homem a propriedade da linguagem” (Benveniste, 1988, p. 285).

Dadas as suas características, é seguro afirmar que a linguagem possui um papel importante na composição da subjetividade. “É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito”, já que “só a linguagem fundamenta na realidade (...) o conceito de ‘ego’” (Benveniste, 1988, p. 286).

A linguagem torna-se possível pela existência de um “eu”, empregue por cada sujeito no seu discurso. A relação mútua entre os termos “eu” e “outro” e a sua relação com o mundo dá-se através da linguagem – “é numa realidade dialética que englobe os dois termos e os defina pela relação mútua que se descobre o fundamento linguístico da subjetividade” (Benveniste, 1988, p. 286). Assim, os pronomes “eu” e “tu” são encarados como formas linguísticas que se referem à “pessoa”, fundamentais na expressão da subjetividade e na constituição do sujeito. Nesse sentido, o “eu” não pode referir-se ao mesmo indivíduo, por ser dotado de singularidade enquanto ato de discurso individual, assim como o “tu” diz respeito à pessoa a quem se dirige a primeira pessoa. No contexto do documentário realizado, as *personas* de Miss Velvet e de Fortuna Beige são constituídas como pessoas singulares que se encaram individualmente como “eu” pela relação que têm com o “outro” – relacionam-se entre si, com a comunidade *drag* e com o mundo. Percecionam-se como sujeitos individuais através da relação que mantêm com o seu redor. Neste caso específico, quando se percecionam através do “eu”, conseguem percecionar dois sujeitos distintos: Miss Velvet encara-se como “eu”, André, e “eu”, Velvet, assim como Fortuna Beige se vê como “eu”, Eduardo, e “eu”, Fortuna. Torna-se possível afirmar que cada *drag queen* é possuidora de duas identidades distintas – o seu sujeito individual e a *persona* que criam com recurso a atributos externos.

Torna-se pertinente afirmar que os pronomes não são apenas substitutos dos nomes, mas ditam as relações entre os interlocutores e moldam a forma como decorre a comunicação. O “eu” enuncia-se como sujeito na instância de discurso na qual designa o locutor (Benveniste, 1988, p. 288). Os pronomes pessoais são, portanto, “o primeiro ponto de apoio para essa revelação da subjetividade na linguagem” (Benveniste, 1988, p. 288). Na obra *Drag Must Go On*, Miss Velvet e Fortuna explicam a dualidade que sentem no que diz

respeito à utilização dos pronomes, face às duas identidades que cada uma possui. Os seus sujeitos individuais identificam-se com o género que lhes foi atribuído, logo, respondem ao pronome “ele”. No entanto, dentro de *drag*, assumem a feminilidade das suas *personas* que devem ser chamadas de “ela”.

Além da pessoa, também a expressão da temporalidade é notória na linguagem e reveladora da subjetividade que lhe é inerente. Todas as línguas distinguem o tempo em que decorre a ação com referência ao presente que, por sua vez, “tem como referência temporal um dado linguístico” – o facto de o acontecimento descrito coincidir com a instância de discurso que o refere (Benveniste, 1988, p. 289).

Enquanto Benveniste (1988) identifica o “eu” que se reconhece face a uma clara oposição ao “outro”, Goffman (2002) explica, numa perspetiva dramatúrgica, a forma como o “eu” se apresenta ao mundo.

No campo da Sociologia, Goffman (2002) compara as interações sociais a performances teatrais, nas quais cada indivíduo atua de acordo com um papel monitorizado por si mesmo de forma a controlar as impressões que causa nos outros, os espectadores. Também os espectadores passam pelo papel de atores, logo a vida social é considerada uma fusão entre plateia e palco.

A capacidade que o ator tem para dar uma impressão, ou seja, a sua expressividade, pode ser transmitida, quando ocorre através de uma transmissão intencional de informações com recurso à linguagem verbal, ou emitida, quando diz respeito a ações não-verbais e não-intencionais do indivíduo (Goffman, 2002, p. 12). O autor foca-se, assim, nas expressões emitidas, “de tipo mais teatral e contextual” (Goffman, 2002, p. 14).

De modo geral, o indivíduo age de forma calculada, seja intencional ou não, com o intuito de passar aos outros a impressão desejada e a obter uma resposta específica. Os espectadores, por sua vez, encaram certos aspetos do comportamento do ator como comprovativo da veracidade das informações que transmite. Assim, os observadores ganham vantagem, na medida em que têm acesso a uma parte da comunicação que o próprio indivíduo não tem, criando uma assimetria entre os dois papéis (Goffman, 2002, pp. 15-16).

Neste sentido, o indivíduo utiliza “práticas defensivas” para proteger a impressão que pretende causar. Quando um participante, por sua vez, procura “salvaguardar a definição da situação projetada por outro”, utiliza “práticas protetoras ou diplomacia”. Dá-se, portanto, a interação, isto é, a influência que os indivíduos têm nas ações uns dos outros (Goffman, 2002, pp. 22-23).

Quando um indivíduo desenvolve interações sociais perante um grupo específico de pessoas, sob as quais detém alguma influência, pratica uma representação. O autor chama de “fachada” ao “equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante a sua representação (Goffman, 2002, p. 29). A fachada divide-se entre o cenário, ou seja, os elementos que são fixos numa representação, e a fachada pessoal, referente aos “itens de equipamento expressivo” que identificamos com o próprio ator (Goffman, 2002, pp. 29-31).

Numa representação, o ator procura identificar a plateia de modo a causar impressões que correspondam ao que é esperado pelos observadores (Goffman, 2002, p. 41). Em *Drag Must Go On*, Miss Velvet e Fortuna Beige procuram, durante a performance, corresponder à euforia e entusiasmo que o público demonstra através de aplausos e gritos. Assim, as *drag queens* interagem com o público através de gestos, toques, olhares e movimentos. A linguagem não-verbal torna-se a principal forma de comunicação entre os atores e os espectadores através da qual as artistas conseguem causar as impressões desejadas.

Neste contexto, torna-se importante referir as equipas. Segundo Goffman, uma encenação é, poucas vezes, realizada por um único ator, sendo resultado da cooperação entre um grupo de indivíduos. Assim, a interação entre duas pessoas pode ser eleita como uma interação entre duas equipas, cada uma com apenas um membro (Goffman, 2002, pp. 78-79).

Os atores podem “reunir-se formal ou informalmente num grupo de ação a fim de favorecer objetivos semelhantes ou coletivos por todos os meios que lhes sejam acessíveis”, trabalhando em conjunto para causar a impressão que desejam (Goffman, 2002, pp. 82-83). É, portanto, espectável que o desacordo entre os membros da equipa os incapacite para o sucesso de uma ação e perturbe a realidade que desejam transmitir (2002, 1959, p. 84). No

filme *Drag Must Go On*, assistimos à colaboração entre Miss Velvet, Fortuna Beige e The Masari durante a performance de Miss Velvet, formando assim uma equipa. Em conjunto, pretendem transmitir à plateia mensagens e símbolos representados na música, nos gestos, nas expressões faciais, nos toques, nas pausas e nos silêncios.

Para que as três *drag queens* passassem a impressão desejada com sucesso, participaram em inúmeros ensaios que antecederam a performance. Surge a definição de “região” – “qualquer lugar que seja limitado de algum modo por barreiras à percepção” (Goffman, 2002, p. 101). O Centro LGBTI+ apresenta-se como a região na qual se expõem as três artistas perante uma audiência, e divide-se entre “região de fachada” e “região de fundo”. Na primeira ocorre uma atividade na presença de outras pessoas onde alguns aspetos são acentuados com o intuito de provocar certa reação; a segunda passa-se nos bastidores, ou *backstage*, onde “as ilusões e impressões são abertamente construídas” e “se fabrica laboriosamente a capacidade de uma representação expressar algo além de si mesma”, podendo o ator “abandonar a sua fachada”. Pelo facto de “os segredos vitais de um espetáculo” estarem presentes nos bastidores, é espetável que se pratique esta “técnica de manuseio da impressão” (Goffman, 2002, pp. 106-107).

No caso do meu documentário, o Centro LGBTI+ tanto pode ser considerado como região de fundo, visível no início do filme quando as *drags queens* ensaiam, como região de fachada, onde ocorrem as três performances, tal como Goffman (2002, p. 120) afirma ser possível: “naturalmente uma região que é de todo instituída como região de fachada para a representação regular de uma dada prática funciona muitas vezes como região de fundo, antes e depois de cada representação”.

Quando um indivíduo representa na região de fachada procura demonstrar que a sua atividade nesse local possui certos padrões; padrões esses que envolvem dois grupos. Por um lado, a “polidez” corresponde à forma como o ator trata a plateia, seja através da comunicação verbal ou de gestos que substituem a fala; por outro, o “decoro” diz respeito ao modo como o indivíduo se comporta com a plateia, ou seja, à sua aparência, mesmo que não fale (Goffman, 2002, p. 102). No Centro LGBTI+, a polidez pode ser associada aos sorrisos, toques e pedidos para bater palmas por parte dos atores, enquanto o decoro pode ser encarado nos olhares, nas poses e nas pausas dramáticas.

Durante a interação, um ator pode transmitir informações contrárias à impressão que pretende manter, traduzindo-se assim naquilo a que Goffman chama de “comunicação imprópria”. Pode ser de quatro tipos “o tratamento dos ausentes”, a “conversa no palco”, “o conluio de equipas” e “as ações de reajustamento” (Goffman, 2002, p. 158). No âmbito da obra *Drag Must Go On* é importante ressaltar a “conversa sobre a encenação” que pode ocorrer longe da plateia, no *backstage*, entre os membros de uma equipa quando debatem acerca de problemas e pormenores da encenação que precisam de ser corrigidos (Goffman, 2002, pp. 163-164). Na narrativa do documentário, André e Eduardo ensaiam as performances várias vezes traduzindo-se em momentos de ensino e aprendizagem mútuas em que as duas *drag queens* dão conselhos uma à outra sobre como melhorar o seu desempenho. O “conluio de equipas”, por sua vez, verifica-se quando ocorre interajuda durante a performance. Neste tipo de comunicação, um dos atores pode transmitir informações de forma discreta ao outro membro da equipa, de forma a auxiliar a transmissão de uma mensagem. Esta comunicação pode ser feita através de um “sistema de sinais discretos” (Goffman, 2002, pp. 164-165). A performance de Miss Velvet conta com a participação de Fortuna Beige e de The Masari, cuja intervenção foi previamente combinada consoante o ritmo da música. O momento em que as duas *drag queens* saem detrás do balcão e entram no palco é, por sua vez, consequência de sinais feitos por Miss Velvet através de gestos, olhares e expressões faciais.

A abordagem do autor acerca da representação do “eu” coloca o indivíduo perante a dualidade entre ator e personagem. A personagem, ou “personalidade encenada”, é considerada como “uma imagem digna de crédito” que o indivíduo pretende praticar quando está em palco. Segundo Goffman (2002, p. 231), “este “eu” não se origina do seu possuidor mas da cena inteira de sua ação, sendo gerado por aquele atributo dos acontecimentos locais que os torna capazes de serem interpretados pelos observadores”. Quando o indivíduo é bem-sucedido na sua encenação, o público atribui-lhe uma personalidade, no entanto, esse “eu” “é um “produto” de uma cena que se verificou, e não uma “causa dela”. Assim, o “eu” enquanto personagem representada é descrito como um ser não-orgânico, passageiro e breve com o interesse principal de saber se a audiência acredita nele (Goffman, 2002, p. 231). O indivíduo como ator é, por sua vez, capaz de aprender quando treina para um papel

específico, tem emoções e sentimentos singulares e pessoais que não são fruto de representações, mas de origem psicológica (Goffman, 2002, p. 232).

Em “A Representação do Eu na Vida Quotidiana”, Goffman (2002) defende que a visão dramaturgica das interações sociais pode ser aplicada aos mais diversos estabelecimentos sociais, portanto o contexto da performance *drag* não pode escapar à inserção neste modelo. Miss Velvet, Fortuna Beige e The Masari são os atores que, por vezes formando uma equipa, pretendem transmitir uma impressão à plateia presente no Centro LGBTI+ que tanto se apresenta como a região de fachada durante as performances, como região de fundo no momento dos ensaios. Miss Velvet e Fortuna Beige, as personagens do documentário, são também fruto da dualidade entre personagem e ator, posicionando-se como personagens quando atuam para uma audiência montadas nos seus *looks* e acessórios, e como atores quando revelam o que existe dentro de si ao partilharem memórias, sentimentos e ambições.

Também através de uma perspetiva dramaturgica, Waskul & Vannini (2016, p. 197) abordam a forma como o corpo é um local de grande gerenciamento de expressões e impressões. O corpo é, portanto, representado, encenado e apresentado (Waskul & Vannini, 2016, pp. 197-198). Este “corpo dramaturgico” está integrado nas práticas sociais, levando-o a uma constante e sistemática produção e atualização através de uma variedade de atividades sociais (Turner, 1984 *apud* Waskul & Vannini, 2016, p. 199) – o corpo é, assim, performativo e nunca estático.

A visão dramaturgica do corpo enquanto performativo levanta duas perspetivas analíticas. Em primeiro lugar, o corpo performativo é emergente de um processo pragmático através do qual as pessoas se expressam e, de forma inevitável, criam impressões nos outros. Em segundo lugar, a ênfase dramaturgica no corpo performativo ajuda a compreender como a ordem social e emocional são sustentadas em rituais corporais dramáticos (Waskul & Vannini, 2016, p. 200). Irei-nos focar na primeira afirmação, já que se insere no contexto das *drag queens* e da construção das suas *personas*.

Os autores defendem que uma das principais premissas da visão dramaturgica está relacionada com o facto de toda a atividade humana possuir carácter expressivo e impressivo.

Assim, resgatam de Goffman (2002) o conceito de “sign vehicles”, que tanto são parte do corpo, aos quais os autores chamam de características atribuídas, como são uma ornamentação para o corpo, as chamadas de “elastic characteristics”. Enquanto as primeiras dizem respeito a elementos físicos de raça, etnia, sexo, idade, altura e peso, as segundas apontam para componentes que podem ser colocados e retirados, como roupa, joias, penteados, cosméticos (Waskul & Vannini, 2016, p. 200).

Tendo em conta esta abordagem dramaturgica é possível compreender a forma como as protagonistas de *Drag Must Go On* atuam através dos seus corpos performativos. Miss Velvet e Fortuna Beige mostram ao espectador os processos pelos quais passam até atingirem e criarem a *persona* desejada. Os seus corpos são performativos não só durante os momentos óbvios de performance, mas em todos os outros em que se relacionam consigo mesmas, entre si e com o mundo – assim como o são dentro e fora de *drag*. Expressam-se através da forma como se apresentam, com recurso a atributos físicos, sejam eles inerentes a si mesmas ou adereços, e a atributos psicológicos, através da forma como falam e agem. O processo de expressão realiza-se da mesma forma que o processo de impressão e pode até ser inerente a ele. Seja através das características atribuídas, como a nacionalidade brasileira de Fortuna e portuguesa de Velvet e as suas diferentes alturas e formas do corpo; seja através das características “elásticas”, como o cabelo de Velvet – que, apesar de ser maioritariamente vermelho, possa aparecer loiro – ou o cabelo de Fortuna – que varia consoante a personagem que veste, – e as maquilhagens, as roupas, os atributos, as duas *drag queens* geram expressão e impressão no mundo social através dos seus corpos performativos.

De acordo com os princípios destacados anteriormente – e utilizando um raciocínio dedutivo, do geral para o particular – é aceite que a linguagem audiovisual é também uma linguagem. Posto isto, é pertinente afirmar que, também na linguagem audiovisual, está presente um elevado grau de subjetividade, na medida em que cada sujeito faz interpretações diferentes.

Com recurso à Teoria Matemática da Comunicação de Shannon e Weaver (1964) é possível explicar a forma como a subjetividade está inerente ao processo de comunicação. De acordo com os autores, o processo inicia com a fonte de informação que seleciona a

mensagem que se pretende transmitir, seja ela escrita, falada ou através de sons e/ou imagens. Cabe ao transmissor transformar a mensagem num sinal que irá ser enviado ao recetor através do canal de comunicação. O recetor, por sua vez, transforma o sinal na mensagem e entrega-a ao destino (Shannon & Weaver, 1949, p. 7, pp. 33-34). O canal de comunicação funciona como o meio de transmissão da mensagem, no formato de um sinal. Durante este processo, é frequente a mensagem inicial sofrer perturbações ou interferências, acabando por chegar alterada ao seu destino. Os autores chamam de ruído a estas mudanças ocorridas no sinal transmitido, que podem derivar de distorções de som, de erros de transmissão ou de outros processos que possam prejudicar o processo (Shannon & Weaver, 1949, pp. 13-14).

A teoria de Shannon e Weaver pode ser aplicada aos mais variados processos de comunicação. Assim, qualquer transmissão de uma mensagem ou de uma informação pode ser modificada por componentes indesejados, ou seja, pelo ruído. Tomemos como exemplo uma conversa entre duas pessoas: ambas se posicionam como emissores e recetores alternadamente, numa partilha constante de informação, podendo ocorrer, em algum momento, uma interpretação diferente dos factos transmitidos por algum dos indivíduos. Ora, na linguagem audiovisual, assim como em qualquer outra linguagem, cria-se espaço para diferentes interpretações daquilo que é dito ou mostrado, já que cada indivíduo recebe e percebe imagens e sons de forma diferente.

A comunicação de imagem requer competências de nível técnico, estético e ético, sendo que a imagem se apresenta como o elemento de fundo da linguagem mediática que se pretende praticar, seja ela para cinema, televisão, publicidade ou ainda com um propósito educacional. O progresso ocorrido nas técnicas de filmagem e de reprodução de imagens em movimento levou a uma aproximação entre a realidade propriamente dita e a realidade ilustrada. Na produção da imagem, a câmara, além de representar uma sequência da realidade, envolve ainda a restante realidade que se posiciona fora do ângulo ótico, logo o espectador apenas tem acesso ao que foi produzido mecanicamente e não à realidade global. Este processo envolve um carácter subjetivo em dois polos: de um lado, o conhecimento técnico, intelectual e artístico do operador de câmara vai influenciar a imagem produzida;

do outro, as componentes intelectuais, culturais e estéticas do espectador vão influenciar a forma como este percebe a imagem (Dumbrăveanu, 2020, p. 22).

Tendo como foco o lado do espectador, torna-se pertinente abordar a forma como decorre a recepção da imagem. Com acesso à imagem visualizada, o espectador acredita na ilusão de que conhece toda a realidade. A relação entre os olhos e o cérebro permite ao ser humano receber e assimilar uma imagem, transmitindo sensações fortes como conforto emocional, prazer e fascínio –“The cinema language is triggered by the persistence of the retina and it represents a narcotic for the brain” (Dumbrăveanu, 2020, p. 28). Assim, torna-se possível afirmar que todos os indivíduos percebem as mensagens fílmicas de formas distintas, logo à linguagem audiovisual, assim como a todas as outras, está inerente a subjetividade.

Com base no raciocínio desenvolvido, é pertinente afirmar que a linguagem audiovisual, sendo dotada de subjetividade, é também performativa.

II.1.2 Linguagem documental vs. Linguagem ficcional

O cinema é vincado pelos géneros e pelas respetivas linguagens audiovisuais que lhe conferem um carácter versátil e complexo. O presente projeto, em formato documental, faz jus a um género que, pela sua abrangência e generalidade de práticas e pressupostos se torna difícil de definir. O tema das *drag queens* tem sido retratado tanto em documentários como em ficções, levando-nos a focar nestas duas linguagens audiovisuais e nas barreiras estilísticas, estéticas, técnicas e narrativas que as separam.

De acordo com o Dicionário de Estudos Fílmicos da Oxford (Kuhn & Westweel, 2012, p. 126), o documentário é uma prática fílmica que tem como foco questões atuais, factuais e, normalmente, contemporâneas, com um propósito que pode ser comunicacional, educacional, informativo, persuasivo ou até para satisfazer a curiosidade e criar consciência. O público-alvo é, geralmente, o cidadão da esfera pública e os métodos utilizados envolvem o tratamento da realidade, com recurso a pessoas e a localizações reais e preservando a naturalidade da iluminação e do ambiente.

Já Penafria (1999) assinala a existência de inúmeras definições do género documental. Desde as que abrangem ao espectro das questões sociais às que “pretendem diferenciá-lo dentro da linguagem cinematográfica”, Penafria (1999, p. 31) argumenta que muitas estão dependentes de “conjunturas sociais, económicas e políticas ou de estratégias de afirmação de uma prática e de profissionais dessa prática”. As definições acerca deste conceito mudam, segundo Nichols (2005, p. 38), de acordo com o que se passa dentro de quatro arenas: as instituições que patrocinam os filmes, os cineastas, a influência de outros filmes e as expectativas do público. Assim, a noção do que se trata um documentário sofre mutações de acordo com as épocas e os lugares em que este género se manifesta. A fluidez do documentário tem, em parte, origem na “diversidade de filmes que compõem a tradição do documentário” (Nichols, 200, p. 43). O seu carácter versátil, flexível e em constante mutação pode, por um lado, deixar pouco claro o que o define e o que o distingue dos restantes géneros, por outro é, para Penafria (1999, p.33), “um indicador da riqueza deste tipo de filme”.

Para Stam (2003, p. 19), o cinema “verdadeiro” manifesta-se através de várias formas, entre elas: “ficção e não-ficção, realista e não-realista, mainstream e de vanguarda”. O filme documental, independentemente da sua linguagem e dos temas explorados, insere-se na categoria oposta à ficção. Apesar de a ficção ter a escolha entre retratar ou não retratar temas reais, o documentário faz jus a esta promessa. Penafria (1999) coloca mesmo o documentário na categoria de sinónimo de não-ficção. Neste sentido, é importante ressaltar que, apesar de os documentários serem filmes de não-ficção, “nem todos os filmes de não-ficção são documentários”, como é o caso da reportagem televisiva e do anúncio publicitário (Penafria, 1999, p. 21).

Stam (2003) reconhece a intemporalidade do tema do realismo, “seja como um ideal estético ou como um objeto de opróbrio” (Stam, 2003, p. 164). Entre as várias definições que têm sido aplicadas ao conceito de realismo cinematográfico, o autor aborda as “alegações de verossimilhança, ou seja, a suposta adequação de uma ficção aos fatos do mundo”, na qual é desejável que o realismo marque presença. Por outro lado, uma abordagem formalista “salienta a natureza convencional de todas as ficções”, nas quais o realismo se apresenta como uma convenção estilística que, em certos momentos, poderá provocar uma sensação de autenticidade. Assim, o realismo manifesta-se como “culturalmente relativo” e/ou arbitrário (Stam, 2003, pp. 164-165).

No caso do “filme hollywoodiano clássico” – utilizado por Stam (2003) como um exemplo de prática ficcional – , o realismo é associado ao trabalho de câmara e de som e às práticas de montagem que criam continuidade espacial e temporal. Assim, obtém-se transparência e naturalidade ao se “apagar todos os traços do “trabalho do filme”” (Stam, 2003, pp. 165-166). O documentário, por sua vez, “apoia-se muito menos na continuidade para dar credibilidade ao mundo a que se refere do que o filme de ficção” ao utilizar a “montagem comprobatória”, através da qual os cortes são organizados dentro da cena de forma a transmitir “uma proposta única, convincente, sustentada por uma lógica” (Nichols, 2005, pp. 45-46). Assim, a ligação temporal e espacial entre diferentes situações é conseguida através das suas ligações reais e históricas, e não a partir da montagem (Nichols, 2005, p. 45).

Retomando os pressupostos de Grierson, Nichols (2005) também defende o cunho realista do documentário, já que este género aborda situações e acontecimentos reais e fala “sobre o mundo histórico diretamente, não alegoricamente”. As ações e os discursos retratados pertencem, assim, ao mundo real e não a personagens ou histórias fictícias. No caso de a ficção, por vezes, retratar pessoas reais, trata-se de personagens a desempenhar papéis, enquanto no documentário as pessoas representam e apresentam-se a si mesmas, afastando-se de uma performance. No caso do “tratamento criativo da realidade”, a separação destes dois géneros depende da quantidade de matéria que, por um lado, corresponde a situações reais e, por outro, é produto da invenção do cineasta (Nichols, 2005, pp. 30-35). No mesmo sentido, para Penafria (1999, p. 27), “enquanto os documentários nos mostram imagens de um mundo que existe fora dessas imagens, a ficção constrói um mundo para o qual nos transporta”.

No que diz respeito às escolhas estilísticas e narrativas, o “filme hollywoodiano clássico” geralmente apresenta personagens que lutam para resolver problemas, podendo (ou não) alcançar os objetivos em vista. Esta causalidade confere o “princípio unificador primário”, sendo que o realismo e a necessidade composicional motivam as configurações espaciais. Os critérios neoclássicos – a unidade de tempo, o espaço e a ação – moldam as cenas. Por sua vez, a narração é, por norma, “omnisciente, altamente comunicativa e apenas moderadamente autoconsciente”. O espectador é informado de saltos temporais e de omissões de causas, já que o tratamento da narrativa é exímio e intencional (Stam, 2003, p. 167). Na ficção, a narrativa é construída com base em escolhas técnicas e estilísticas que permitam criar o realismo. Podemos, assim, afirmar que, enquanto na ficção o realismo é criado, no documentário é praticado.

Acerca da criação do realismo na ficção, importa referir o conceito de “ficcionalização” de Odin (1983) abordado por Stam (2003). Corresponde a um processo através do qual o espectador “responde à ficção” de forma consciente, levando-o a nutrir emoções e sentimentos pelas personagens e deixando o filme atingir “os estratos mais profundos de sua psique”. Neste sentido, todos os filmes que bloqueiem total ou parcialmente as operações de ficcionalização dizem respeito ao cinema não-ficcional (Stam, 2003, pp. 280-281).

Para Carroll (1996) os aspetos técnicos não podem ser o fator de distinção entre ficção e não-ficção, já que a ficção pode adotar qualquer estratégia associada à não-ficção, assim como o oposto pode ocorrer, logo no que diz respeito à técnica, os realizadores de ficção e de não-ficção podem imitar-se (Carroll, 1996, p. 286). Neste sentido, é o compromisso dos textos fílmicos em respeitar certos protocolos e ideias que cria a distinção entre os dois géneros. O autor fala do conceito de “indexing” que corresponde à categorização de um filme como sendo de ficção ou de não-ficção. Esta classificação gera expectativas no espectador, que irá esperar um certo tipo de discurso da obra fílmica em questão (Carroll, 1996, pp. 287; Plantinga, 1996, pp. 310-311).

Plantinga (1996) categoriza os filmes de não-ficção como uma subespécie do discurso não-ficcional. O documentário, enquanto objeto de discurso não-ficcional, ou seja, baseado no estado de assuntos que ocorrem ou ocorreram no mundo real, pode ser interpretado como um instrumento de ação, em vez de um registo passivo de eventos fílmicos como alguns autores Pós-Estruturalistas defendem. É através da função de retratar assuntos que ocorreram que os filmes de não-ficção desempenham um leque de outras funções, como informar, questionar, desafiar e revelar. Uma ficção, por sua vez, pode sugerir “verdades temáticas” ao apresentar o estado de certos assuntos com o objetivo de criar uma ficção narrativa e não para afirmar a sua ocorrência. Ao partilharem a função de apresentar o estado de certos assuntos ou matérias, a ficção e a não-ficção tornam-se, por vezes, difíceis de distinguir, podendo até ser conjugadas em alguns filmes. Os elementos de distinção, de acordo com o autor, são as funções prototípicas da ficção e o discurso da não-ficção. Além disso, salienta a importância do conceito de Carroll (1996) de “indexar” os filmes no seu respetivo género para que o espectador saiba estabelecer as diferenças entre eles e, assim, proceder à sua identificação (Plantinga, 1996, pp. 310-311).

No que diz respeito à função inerente aos documentários de retratar acontecimentos reais, torna-se pertinente mencionar a validade da informação que é partilhada. Segundo

Plantinga (2013), o papel informativo do documentário é acompanhado pela crença de que os factos são apresentados enquanto evidências. A evidência, por sua vez, não corresponde necessariamente a uma prova de que os acontecimentos de facto ocorreram. Assim, enquanto algumas imagens em movimento constituem evidências tão fortes que podem mesmo constituir provas, outras apresentam-se como evidências fracas (Plantinga, 2013, pp. 40-41). A forma como a audiência encara as imagens documentais como evidências depende de diversos fatores, como a confiança que tem no realizador, nos seus métodos e objetivos, as condições em que as imagens foram criadas e, por vezes, o sucesso que o realizador tem em persuadir a audiência. O tipo de evidências fornecidas pelo documentário é, portanto, retórico (Plantinga, 2013, p. 44). Deste modo, as imagens abrem portas à interpretação, levando o documentário a fornecer imagens que consigam representar a evidência mais forte da realidade em questão (Plantinga, 2013, p. 45).

Acerca do carácter narrativo do documentário, verificam-se opiniões díspares entre vários autores. Winston (2013) menciona o conceito de “tratamento” de Grierson, utilizado como um sinónimo de “dramatização”, que reflete a vontade do documentarista em utilizar material da atualidade de modo a criar uma narrativa dramática. O autor sustenta que a dramatização criativa da atualidade foi uma das primeiras questões associadas ao método documental (Winston, 2013, p. 89). Winston (2013) afirma que a visão de Grierson não coloca o documentário como oposto à ficção, já que a qualidade ficcional da narrativa associada à sua forma dramática é o elemento distintivo do documentário. Grierson sustenta que, ao partilhar a narrativa dramática, o documentário transportou-se para o cinema de ficção como uma espécie de género (Winston, 2013, p. 91). Winston, por sua vez, defende que, assim como se reconhece que o documentário é diferente da ficção em diversos campos, também na questão das estratégias narrativas se deve encarar essa distinção, argumentando que a narrativa é inevitável. “Narrative is seen as an organising tendency within any text and between it and the consumer of it” (Winston, 2013, p. 95). Em suma, a narrativa surge como um elemento partilhado ente a ficção e a não-ficção e representa um papel crucial na criatividade documental (Winston, 2013, p. 95).



Figura 3 Excerto retirado do documentário *Drag Must Go On* (Beatriz Mota, 2023)

II.2. Drag Queen

II.2.1 Conceito

Uma identidade inacabada: Travesti, transformista, cross-dresser, transexual, drag queen e drag king

Como afirma Fonseca (2019, p.51) o ato de definir algo pode ser “um ato de exclusão”, já que “restringe, diminui, cerca e aprisiona pessoas, objetos e conceitos”, no entanto é incontornável fazê-lo já que permite “repensar, recriar, redefinir”, além de promover a evolução e o debate. Assim, é impossível não definir – ou pelo menos não tentar fazê-lo – o conceito de *drag queen*. Antes, importa distinguir esta noção de conceitos como travesti, transformista, *cross-dresser*, transgênero e transexual, já que são frequentemente confundidos e mal interpretados.

Estas identidades “reconstroem gêneros, revelando que essa categoria não possui uma estrutura binária”, mas sim “multiplicidades” (Jayme, 2010, p. 168). Vários autores defendem a perda de uma identidade única e permanente, estando esta em constante

mutação, transformação e transição (Jayme, 2010; Chidiac & Oltramari, 2004; Jesus, 2012; Louro, 2013).

No que diz respeito ao gênero, faz-se a distinção entre cisgênero, quando o indivíduo se identifica com o gênero que lhe foi atribuído ao nascimento, e transgênero – ou não-cisgênero – quando o mesmo não se identifica com o gênero com que nasceu. Existem ainda indivíduos que não se identificam com qualquer gênero. Perante esta diversidade, Jesus (2012, p. 10) defende que a vivência do gênero por pessoas trans pode ser dividida entre “identidade”, onde se inserem transsexuais e travestis e “funcionalidade”, que diz respeito a *cross-dressers*, *drag queens*, *drag kings* e transformistas.

Ao ser uma questão de identidade, a transexualidade diz respeito a pessoas que procuram corrigir o seu corpo de forma que este se adeque à imagem de gênero que têm de si. Desde o uso de roupas a tratamentos hormonais e até procedimentos cirúrgicos, mulheres transsexuais reivindicam “o conhecimento social e legal como mulher”, assim como homens transsexuais procuram o “reconhecimento social e legal como homem” (Jesus, 2012, p. 15). A autora define transgênero como um conceito “guarda-chuva” que engloba o grupo de pessoas que não se identificam, “em graus diferentes, com comportamentos e/ou papéis esperados do gênero que lhes foi determinado” (Jesus, 2012, p. 25), enquanto transexual corresponde a “um termo genérico que caracteriza a pessoa que não se identifica com o gênero que lhe foi atribuído”, alertando que deve ser evitado utilizá-lo de forma isolada já que pode ser ofensivo, devendo ser acompanhado de “mulher” ou “homem” consoante o gênero com que a pessoa se identifica (Jesus, 2012, p. 27).

As *travestis*²⁰ vivenciam papéis do gênero feminino, porém não se identificam como mulheres ou homens, mas com um “terceiro gênero” ou “não-gênero” (Jesus, 2012, p. 17). Apesar de utilizarem roupas, maquiagem, hormonas femininas e colocarem silicone em algumas partes do corpo para criar de traços femininos, as *travestis* não procuram fazer a cirurgia de redesignação sexual como é o caso de transsexuais (Jayme, 2010, p. 169).

²⁰ A autora alerta para a importância de o gênero gramatical de “travesti” ser feminino e, por isso, será mencionado dessa forma aqui em diante.

O *crossdresser*, apesar do prazer que sente em vestir-se como uma mulher, não procura alterar o gênero com que nasceu. Ao contrário da travesti, que vive integralmente de forma feminina, o *crossdresser* pode fazê-lo em diversos momentos, regressando à sua imagem inicial. O termo é considerado uma variante de *travesti*, no entanto diz respeito a homens heterossexuais, muitas vezes casados, que sentem “satisfação emocional ou sexual momentânea” ao vestir-se de mulher (Jesus, 2012, p. 18).

Convém ressaltar que, enquanto a *drag queen* é, normalmente, um homem vestido de mulher, o *drag king* diz respeito a uma mulher vestida de homem, ambos para fins artísticos e performativos. No entanto, cada vez mais surgem mulheres cisgênero e transgênero a fazer *drag queen*, como é o caso de diversas participantes do *reality show RPDR*²¹.

A *drag queen* e o *drag king* são “artistas que fazem uso de feminilidade estereotipada e exacerbada em apresentações” (Jesus 2012, p. 18). Já o conceito de transformismo é mais antigo e teve origem no Brasil. Tanto *drag queens* e *drag kings* como transformistas fazem uso de maquiagem, roupa, vários pares de meias e espuma para moldar o corpo, saltos altos e acessórios, no entanto as transformistas têm especial preocupação em parecer uma mulher, enquanto os/as artistas *drag* utilizam maquiagem e roupa exuberante, perucas coloridas e, de forma geral, um *look* mais extravagante e artístico (Jayme, 2010, p. 169). Em *Drag Must Go On*, André refere-se ao caso de Portugal, onde o *drag* é uma “expressão mais moderna, internacional e *fashion*”, enquanto o transformismo é mais “pageant e old school” com performances mais focadas no *lipsync*²², nas expressões do rosto e nas músicas habitualmente portuguesas e/ou espanholas. No mesmo sentido, Balzer (2005, p.122) explica que, no contexto do Brasil, as transformistas personificam divas brasileiras como Carmen Miranda ou Eliz Regina e cantam músicas românticas brasileiras, enquanto as *drag queens* atuam ao som de músicas mais internacionais e *disco*.

Convém ainda ressaltar que a arte *drag* não é uma questão de orientação sexual, mas sim um ato artístico e performativo. Apesar da permanência do estereótipo associado às *drag*

²¹ Vide in, Capítulo 1.3. Estado de arte.

²² Lipsync – em português, “sincronia labial” – significa o mesmo que playback.

queens serem homens homossexuais – e apesar de se verificar este facto com muita regularidade – não é regra, existindo homens *drag* com diversas orientações sexuais.



Figura 4 Excerto retirado do documentário *Drag Must Go On* (Beatriz Mota, 2023)

O ato político da montagem

A montagem é o processo pelo qual passam as transformistas, travestis, transexuais, *cross-dressers* e artistas *drag*, alterando os seus corpos e os seus nomes, demonstrando assim “a transitoriedade da pessoa e indicando que sua ação é incorporada” (Jayme, 2010, p. 168). Além de se montarem fisicamente, também montam a pessoa em si – é neste âmbito que a incorporação se torna explícita. “Mente e corpo, além de não estarem separados, são produzidos, inacabados” (Jayme, 2010, p. 175). A autora destaca a importância desta ação já que é através dela que “se dá a redefinição e a exibição das performances de género e, daí, a construção e reconstrução também de identidades” (Jayme, 2010, p. 176). A montagem permite ao indivíduo uma atualização inevitável de si mesmo (Lopes & Uziel, 2014, p. 323).

Além do corpo, a montagem está ligada ao fator tempo que, segundo Jayme (2010, p. 176) define as diferentes categorias: as “24 horas das travestis”, o “para sempre das transexuais” e o “dia-noite das transformistas e *drag queens*”. Assim, o tempo influencia

também a utilização dos pronomes no que diz respeito ao sujeito. “Há uma ligação intrínseca entre corpo, nome, incorporação e tempo na montagem dos transgêneros”²³ (Jayme, 2010, p. 176).

No ato de montar, os sujeitos *drag* unem num só corpo características físicas e psicológicas tanto femininas como masculinas num “jogo de composição de gêneros que questiona a rigidez do conceito de identidade” (Chidiac & Oltramari, 2004, p. 472). O corpo de uma/um *drag* tem a capacidade de ser “tudo ao mesmo tempo” e “um corpo híbrido repleto de possibilidades” (Fonseca, 2019, p. 55). A *drag* é “mais de uma identidade, mais de um gênero, propositalmente ambígua em sua sexualidade e em seus afetos” assumindo um caráter transitório (Louro, 2013, p. 21).

A sua transformação é exótica ao ponto de poderem aparecer como animais, robôs ou qualquer outra figura desejável. Enquanto alguns artistas *drag* optam por imagens polidas e elegantes, outros escolhem personagens grotescas e surreais. Como foi referido anteriormente, além da habitual distinção entre *drag queens* – homens vestidos de mulher – e *drag kings* – mulheres vestidas de homem – há também casos de *drag queens* com barba e pelos (escolhas estéticas, estilísticas ou até políticas por parte do sujeito), mulheres cisgênero e transgênero que são *drag queens*, *drag queens* e *kings* com características de ambos os gêneros ao qual se chama de androginia e uma ínfima possibilidade de incorporações. Neste sentido, uma *drag queen* que se apresenta com traços visivelmente femininos e barba ou pelos corporais está a desafiar as ideias da sociedade relativamente a papéis de gênero, na medida em que certamente irá chocar o seu público (Ødegård, 2016, p. 59).

Em suma, os corpos *drag* vivem no seio da pluralidade e da liberdade de escolhas potencializando “a denúncia do caráter de construção de gênero artificial gerado pelo uso dos signos da feminilidade/masculinidade” (Fonseca, 2019, p. 59). Neste sentido, as/os *drag* e as suas vivências assumem um papel político na medida em que criam repercussões tanto

²³ A autora refere-se aos indivíduos que se montam como transgêneros.

nas suas próprias vidas como na sociedade levando a uma reflexão acerca das convenções culturais e sociais a que estamos acostumados (Louro, 2013, p. 24).

Nas palavras de Fonseca (2019, p. 60) as performances das *drag queens* podem também representar uma forma de denúncia por parte das mulheres relativamente à opressão que sentem face a como é esperado que o seu corpo se apresente. Ser *drag* é ser revolucionário e é “através do corpo que os processos de afirmação ou transgressão de normas regulatórias se realizam e se expressam” (Louro, 2013, p. 85). Ao fabricar o seu corpo, a *drag queen* exagera de forma propositada os traços femininos, acentuando marcas corporais, atitudes, acessórios e roupas fazendo refletir sobre a forma como o seu caráter é construído. Esta ação pode ser compreendida como uma forma de parodiar o género, já que a *drag queen* “subverte o sujeito que copia” ao brincar com os códigos sociais estipulados (Louro, 2013, p. 88).



Figura 5 Excerto retirado do documentário *Drag Must Go On* (Beatriz Mota, 2023)

Ele, o sujeito vs. Ela, a Persona

Através da montagem, a *drag queen* dá vida a uma personagem. A depilação, a retirada da barba, a utilização de esponjas para criar curvas, o *tuck* (ato de esconder o pénis com o auxílio de fita-cola), o uso de várias camadas de meias-calças para dar forma às pernas, a maquilhagem elaborada com diversos truques para moldar o rosto, a colocação de

perucas, o pintar das unhas, o vestir da roupa e uso de acessórios são os processos habituais pelos quais a *drag queen* passa até se materializar e passar a existir como personagem (Louro, 2013, p. 87).

Para vários artistas *drag*, a montagem é vista como uma encarnação e uma incorporação (Chidiac & Oltramari, 2004, p. 475). Estas *personas* “são como novas versões dos agentes que as criam e as vivem”, envolvendo-se numa experiência como se fosse “outro” (Gadelha, 2009, p. 101). Assim, cada personagem tem a sua própria forma de agir, de falar e de ver o mundo, características essas que a distinguem do sujeito.

Em *Drag Must Go On*, André revela que Miss Velvet “é a extroversão total”, ao contrário da timidez que sente quando está *out of drag*²⁴. No entanto, torna-se inevitável a *persona* manifestar traços do sujeito. Num caso diferente, Eduardo revê o seu carisma e simpatia em Fortuna Beige. Apesar de identificar traços únicos em Velvet, André defende que nunca considerou que o *drag* fosse uma *persona* “totalmente alheada” de si mesmo enquanto indivíduo.

Através de uma pesquisa exploratória, desenvolvida através de entrevistas a três sujeitos *drag*, Chidiac & Oltramari (2004) sustentam a mesma teoria. Apesar de cada personagem manifestar características próprias, os resultados levam a acreditar que “o suposto limite entre essas duas identidades não deve, de forma alguma, ser percebido como algo estático ou fixo; deve, sim, ser encarado como uma fronteira flutuante, segundo a qual características da personagem podem ser evocadas quando o sujeito não está *montado* e vice-versa” (Chidiac & Oltramari, 2004, p. 474). Neste sentido, as *drag queens* entrevistadas revelaram que chegam mesmo a vivenciar a sua *persona* quando estão *desmontadas*. Em alguns momentos, as *drags* desempenham o seu papel social de forma quase independente do sujeito, noutros “o ator e personagem interligam-se e sobrepõem-se” (Chidiac & Oltramari, 2004, p. 477).

²⁴ Em português, significa “fora de *drag*”. A expressão contrária é “*in drag*”, em português, “em *drag*”. Também se utilizam as expressões “desmontada” e “montada” para referir se a/o artista *drag* passou pelo ato da montagem.

Nesta construção de uma personagem, um dos passos cruciais é o ato de nomear a sua criação. Os nomes das *drag queens* são, por norma, irreverentes e marcantes, podendo ser escolhidos pelas artistas ou por pessoas que as rodeiam. No caso de Fortuna, o nome foi escolhido por si, já que Eduardo significa “guardião das riquezas” e o nome correspondente em feminino com o mesmo significado é Fortuna. Velvet, por sua vez, recebeu o nome quando estava numa festa a comer bolo *red velvet* enquanto usava um vestido preto de veludo. Há ainda casos de *drag queens* que adotam nomes de estrelas de música, cinema ou televisão (Jayme, 2010, pp. 187-188).

Neste âmbito, faz sentido abordar a utilização dos pronomes conforme se dirige ao sujeito ou à *persona*. Surge a dicotomia *in drag/out of drag* que corresponde aos pronomes ela/ele, respetivamente. No documentário, André e Eduardo realçam a importância de tratar as *drag queens* com pronomes femininos. Apesar de ambos se identificarem com o género masculino com o qual nasceram, André manifesta querer ser tratado por “ele” quando está fora de *drag*, enquanto para Eduardo é indiferente a utilização de qualquer uma das palavras. Para Jayme (2010) pensar na incorporação dos sujeitos *drag* a partir dos pronomes leva a encará-los como inacabados. Assim, consoante a forma como se apresentam, “revelam a ação constante de construção e reconstrução de seus nomes, géneros, identidades, corpos” (Jayme, 2010, p. 188).



Figura 6 Excerto retirado do documentário *Drag Must Go On* (Beatriz Mota, 2023)

A mensagem por detrás da performance

As performances marcam identidades, dobram o tempo, remodelam e enfeitam o corpo e contam histórias, apenas existindo como ações, interações e relações (Schechner, 2013, p. 28-30). Adaptando o raciocínio do autor para o caso da performance *drag*, podemos explicar a afirmação anterior: é através das performances que podemos perceber o que o sujeito faz, como interage com o seu público e com os objetos que o rodeiam e como se relaciona com o ambiente envolvente.

O autor enumera sete funções da performance: entreter, criar beleza, marcar ou mudar identidade, criar ou promover uma comunidade, curar, ensinar ou persuadir e lidar com o sagrado ou o demoníaco (Schechner, 2013, p. 46). Retomando o carácter transitório, mutável, flexível e plural do sujeito *drag* é possível afirmar que o artista consegue praticar qualquer uma destas funções através do ato da montagem e da construção da performance. Durante o espetáculo, as *drag queens* contam uma história, revelam a sua essência e conectam-se com o público da mesma forma que a arte se conecta com o artista (Gonçalves, 2019, p. 17).

Dentro das suas *personas*, os sujeitos desempenham performances em festas privadas, discotecas e bares, seja através de animação de palco ou de números previamente ensaiados de acordo com o *look* e a música. Em *Drag Must Go On*, The Masari, Miss Velvet e Fortuna Beige atuam no Centro LGBTI+ com performances que deixam o público sem fôlego. Esta audiência, sem contacto com o momento de construção da *persona* – realizado no *backstage* – apenas tem acesso a um corpo exteriorizado oferecido enquanto espetáculo através da interação artística que a *drag queen* estabelece com ela (Lopes & Uziel, 2014, p. 322). Os autores realçam a importância da plateia já que, sem a sua presença, não é possível considerar a existência de uma manifestação artística: “a drag queen will not exist in this form if there is no audience” (Lopes & Uziel, 2014, p. 323).

Lopes & Uziel (2014, p. 333) argumentam que as *drag queens* parecem cruzar a linha que separa a ficção da realidade, já que não é possível saber que manifestações pertencem ao indivíduo ou à sua *persona*. Os autores defendem que não existe um “eu” real, mas existe uma pessoa que a audiência considera real: o artista que, por sua vez, ao estar tão envolvido

na performance, oferece ao público questões sobre a sua própria vida ou comunidade durante o momento do espetáculo. “Cada drag queen tem uma forma diferente de se expressar, mas todas têm uma conexão com aquilo que expressam” (Gonçalves, 2019, p. 23).



Figura 7 Excerto retirado do documentário *Drag Must Go On* (Beatriz Mota, 2023)

II.2.2. Breve história

A origem da *drag queen* e da/do artista transformista não é fácil de determinar, já que a sua passagem é assinalada em diversas épocas e locais. Roger Baker (1994) foi determinante com a obra “*Drag: a history of female impersonation in the performing arts*”. O autor afirma que a presença das *drag queens* se verifica antes do período clássico²⁵, no qual os papéis de representação feminina estavam entregues a homens (Baker, 1994, p. 23). Mais tarde, na Grécia Antiga, e também em alguns teatros no Japão e na China, o surgimento das máscaras leva os homens a transformar a sua aparência representando, muitas vezes, papéis femininos. Baker (1994, p. 24) fala-nos desta estranha unanimidade entre civilizações tão distantes e díspares durante o mesmo período da Humanidade.

²⁵ O período clássico ocorreu na Grécia entre o século VI a.C. e IV a.C..

Nessa época, a *drag queen* apresenta-se em dois contextos: o secular, manifestando-se em rituais pagãos com uma função satírica ao desafiar as leis da sociedade e ao ultrapassar os limites que separam o feminino do masculino, e o sagrado, desempenhado na Grécia Antiga através da interpretação de personagens trágicas gregas. O contexto secular acaba por prevalecer quando, por volta do ano 1100 d.C., a Igreja acaba por incorporar as manifestações pagãs de forma a controlar as mensagens transmitidas (Baker, 1994, p. 23-24). A música e a poesia tinham como principais objetivos narrar e entreter, desempenhados através do teatro cuja participação era negada às mulheres. A maioria das peças não necessitava da sua presença já que, nas histórias bíblicas, os anjos não têm género e as “Marias” possuem um número de falas reduzido. Verificou-se ainda o surgimento de cenas cómicas em que os atores masculinos retratavam personagens femininas de forma grotesca (Baker, 1994, p. 26).

Depois de uma época difícil para o teatro durante a Idade Média começam a surgir em Itália, por volta do século XVI, companhias de teatro itinerantes sem qualquer vínculo à Igreja, logo as narrativas retratadas deixam de ter ligação ao tema religioso. Depois de vários séculos da extinção da máscara no contexto teatral europeu, os atores de Itália retomaram a sua utilização. Algumas mulheres começam a desempenhar pequenas funções artísticas, mas o uso das máscaras competia ao sexo masculino (Amajanás, 2014, p. 9).

É nesta altura que surge o teatro Elisabetano, na Inglaterra, onde predominavam as peças de Shakespeare, cujos papéis femininos continuavam a ser interpretados pelos homens. Segundo Amajanás (2014, p. 10), é especulado que o poeta marcasse os rodapés das páginas com a sigla “DRAG” que significaria “dressed as a girl”. Encontrar mulheres a atuar neste espaço era sinónimo de ofensa religiosa, moral e ainda um exemplo de comportamento inapropriado (Baker, 1994, p. 35). Os papéis femininos eram, muitas vezes, desempenhados por rapazes jovens (Baker, 1994, p. 36) levando mesmo à existência de companhias infantis que exploravam os talentos de crianças, desde o canto à retórica.

No Oriente verificou-se a mesma prática, em que atores masculinos recorriam a perucas, máscaras e leques para representarem personagens femininas através de uma forma de teatro ritualística e formal verificada na China, no Japão, na Indonésia e na Índia

(Fonseca, 2019, p. 27). Segundo Amajanás (2014, p. 6), a cultura japonesa foi a que mais adotou o ator transformista nos palcos. Contudo, Baker (1994) argumenta que as técnicas teatrais da Ásia eram tão estilizadas e refinadas que não faz sentido chamar de *drag queens* aos seus personificadores femininos. A única coisa que teriam em comum com as atrizes masculinas de Inglaterra seria a prática da “real impersonation”, em que interpretavam mulheres sem qualquer camada de ambiguidade, fosse com um objetivo cômico ou para criar a mesma androginia textual presente nas peças de Shakespeare (Baker, 1994, p. 65). Um fator distintivo é o facto de os palcos ingleses terem expulsado a “female impersonator” por volta do século XVII, enquanto na China e no Japão essa tradição durou, quase inalterada, até à época em que a obra de Baker foi escrita.

Em 1656, a Inglaterra passou pelo período do Protetorado²⁶ e os teatros fecharam. A etapa seguinte da história, em 1674 – a Restauração²⁷ – traz consigo mudanças radicais: as mulheres têm autorização para subir ao palco, sendo encaradas com teor sexual ao serem exibidas para os homens. Como consequência, a arte *drag* associou-se ao burlesco levando os atores a tornarem-se uma “drag queen of low comedy” (Baker, 1994, p. 82) tornando raras as suas aparições em palco.

A *drag queen* do teatro acabou por ser esquecida e, no século XVIII surge numa nova forma em diversos países europeus, como em Inglaterra, França e Itália (Baker, 1994, p. 101) – a *crossdresser*, homens vestidos de mulher com roupas luxuosas da moda da época (Amajanás, 2014, p. 11). É neste século que a *drag* se torna pública e ganha, pela primeira vez, uma associação à homossexualidade (Baker, 1994, p. 102) com o surgimento de homens chamados de “Mollies” que se reuniam em bares chamados “Molly Houses” – “so totally destitute of all masculine attributes that they prefer to behave as women” (Baker, 1994, 99). Assim, adotam diversas características do sexo feminino, como a forma de andar, conversar e gritar. Baker (1994, p. 103) explica que o aparecimento do *cross-dressing* pode ser explicado pela crescente instrução da sociedade e pelo surgimento das primeiras revistas,

²⁶ O período do Protetorado ocorreu entre 1653 e 1659 em Inglaterra, na Escócia e na Irlanda quando um Lorde Protetor, Oliver Cromwell, assumiu o Governo.

²⁷ A Restauração da Monarquia inglesa, que engloba também as monarquias irlandesa e escocesa, deu-se em 1660 por Carlos II, logo após o Protetorado.

romances e autobiografias, levando a um maior questionamento e pensamento analítico. A associação do *drag* à homossexualidade não diz respeito à orientação sexual destes artistas, mas sim à forma como agiam enquanto estavam vestidos de mulher (Baker, 1994, p. 113).

No que diz respeito às mulheres, foram ganhando cada vez maior credibilidade enquanto atrizes até se dar uma inversão dos factos: ainda no século XVIII surgem as “roaring girls” ou as “actress in breeches”, mulheres que se vestiam de rapazes em palco (Baker, 1994, p. 109). Aos homens só era permitido que se personificassem de mulheres no contexto teatral da ópera. Surgem, assim, os “castrati”, jovens italianos com grande talento para cantar que, provenientes de famílias mais pobres, eram vendidos à Igreja, já que não era permitido que as mulheres cantassem neste contexto. O seu nome provém do facto de serem mutilados sexualmente para evitar que as suas vozes mudassem na adolescência (Baker, 1994, p. 110). De acordo com Baker (1994, p. 111), estima-se que no século XVIII cerca de setenta por cento dos cantores de ópera fossem *castrati*.

No século XIX, a atividade teatral em Inglaterra viu grandes mudanças, uma vez que, sem a oportunidade ou mesmo a exigência de formação, qualquer pessoa com o mínimo de talento ou entusiasmo conseguia integrar-se no teatro (Baker, 1994, p. 145). Além disso, as peças dramáticas de Shakespeare deram lugar “a textos melodramáticos, romances sentimentais, comédias de um ato e farsas simples” (Amajanás, 2014, p. 12). Visto ser o único local onde as pessoas podiam ter acesso a entretenimento, o teatro não tardou em proliferar tanto sob a forma de produções mais profissionais como de companhias menos organizadas e amadoras. A presença da *drag queen* em palco, nesta altura, ocorria apenas para fins cómicos (Baker, 1994, p. 146).

Nos últimos anos do século XIX, a *drag queen* ganhou bastante visibilidade (Baker, 1994, p. 156) e lançou-se sob diversas formas no século seguinte:

“Now the drag queen really spreads her skirts
and begins to reclaim her many personae, half-hidden
over the years but which she should now begin to
develop and exploit through the coming century: the

comical dame, the glamour girl, the social satirist, the sexual tease” (Baker, 1994, p. 157).

Segundo Baker (1994, p. 161), a “female impersonator” entrou no século XX sorridente e com um humor robusto, utilizando maquiagem exagerada, roupas que parodiavam a moda de alta-costura e perucas chamativas, ganhando a confiança da audiência ao retratar temas da vida conjugal. A dama pantomímica, que entrara em cena em 1811 (Baker, 1994, p. 166), era agora “a atração cômica mais carismática do início do século XX” (Amajanás, 2014, p. 13). Durante os primeiros cinquenta anos do século XX, a dama pantomímica foi a única manifestação drag que existiu, sendo, por isso, uma personagem respeitada (Amajanás, 2014, p. 14). Enquanto o século XIX criou uma *female impersonator* que se quase se assemelhava a uma figura de *cartoon* de baixa comédia, o século XX conferiu-lhe glamour, brilho e *glitter* tanto quanto as suas irmãs *drag queens* mas com um toque adicional de caricatura (Baker, 1994, p. 162). Estas personagens, senhoras com cerca de quarenta anos, praticavam discursos relacionados com a classe média e operária da época e, ao lamentarem-se sobre problemáticas pertinentes às mulheres, geravam a identificação imediata do público (Amajanás, 2014, p. 13; Baker, 1994, p. 163).

Os Music Hall – estabelecimentos onde as *female impersonators* desempenhavam números cômicos – existiam em Londres desde o século XIX e foram criados enquanto espaços seguros para os jovens rapazes se reunirem (Baker, 1994, p. 167). Neles as *drag queens* cantavam num tom satírico e desempenhavam cenas com elementos da comédia *stand-up* e do canto popular até ao cerca de 1970, quando as damas pantomímicas começaram a desaparecer (Baker, 1994, p. 180).

Depois da I Guerra Mundial (1914-1918), verificou-se um aumento significativo de *impersonators* por parte de ex-militares que decidiram entrar (ou reentrar) no mundo do entretenimento, dando lugar às *concert parties* e à fama do teatro de variedades (*vaudeville*) (Baker, 1994, p. 188). Apesar de desempenharem papéis cômicos através de figuras grotescas, as audiências manifestaram interesse em raparigas glamorosas, surgindo assim um novo tipo de *drag queen* mais focada na beleza e na elegância (Amajanás, 2014, p. 14). Estas manifestações acabaram por se combinar e, ao longo dos anos, concentraram-se

novamente na comédia e na pantomímica praticadas pelos ex-militares da II Guerra Mundial (1939-1945) (Baker, 1994, p. 195). As *drag queens* desta época tinham como objetivo criar a ilusão de serem mulheres verdadeiras, sendo vistas como homens efeminados e homossexuais, o que gerou o aumento da homofobia (Baker, 1994, p. 196). Em resposta, muitas *drag queens* adotaram *personas* com um estilo mais masculino (Baker, 1994, p. 247). Com o surgimento da televisão, os discursos anti homossexuais por parte dos *media* aumentaram, levando ao fim destes espetáculos por volta de 1950 e deixando as *drag queens* esquecidas durante os próximos quinze anos (Baker, 1994, p. 197; Amajanás, 2014, p. 15).

A década de 60 surge num tom político e criativo com manifestações contra a homofobia, o surgimento de clubes *gay*, o aumento da criatividade em todos os níveis de entretenimento, surgindo a cultura *pop* e uma sensação de relaxamento e de rebelião contra a conformidade (Baker, 1994, pp. 199-207) – é neste contexto que a *drag* vai reaparecendo, desta vez na forma de “Radical Drag” (Baker, 1994, p. 239). As restrições impostas sobre a homossexualidade diminuem, face à sua descriminalização em 1967 na Inglaterra e ao movimento *gay* surgido nos Estados Unidos dois anos depois (Amajanás, 2014, p. 15). O papel político da *drag queen* foi cunhado quando, na Rebelião de Stonewall²⁸, a *drag* Marsha P. Johnson foi considerada uma das líderes do movimento (Fonseca, 2019, p. 32). Apesar desta crescente aceitação, os bares *gay* tinham sido, inicialmente, construídos em áreas periféricas das cidades e é neste contexto que a *drag queen* ressurgiu (Amajanás, 2014, p. 16). No contexto da cultura *pop*, Baker (1994, p. 242) sustenta que, apesar de o tema da homossexualidade ainda ser um tabu no final da década de 60, a *drag queen* torna-se num tema popular para as músicas.

Nesta onda de valorização cultural, a *drag queen* comunica com o público de duas formas: a cómica e a inspirada em grandes divas de Hollywood e da música *pop* – só mais tarde se tornou na *drag* política – chegando mesmo a alcançar a rádio, a televisão, a Broadway – destacando-se os musicais *Hello Dolly* (Gower Champion, 1964) e *La cage*

²⁸ A Rebelião de Stonewall ocorreu nos Estados Unidos da América em junho de 1969 quando diversos membros da comunidade LGBTI+ se revoltaram contra o comportamento violento da polícia. Um ano depois, começariam as primeiras paradas do *gay pride* e o mês de Junho tornar-se-ia no *pride month* como o conhecemos hoje.

aux foies (Édouard Molinaro, 1978) – e ainda o mundo do cinema entre as décadas de 1970 e 90 (Amajanás, 2014, p. 17). No contexto do cinema, é importante destacar a prestigiada obra *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (Stephan Elliot, 1994) que receberá mais atenção no próximo subcapítulo, e ainda *Some Like It Hot* (Billy Wilder, 1959), *Tootsie* (Sydney Pollack, 1982), *Mrs. Doubtfire* (Chris Columbus, 1993), *To Wong Foo, thanks for everything! Julie Newmar* (Beeban Kidron, 1995) enquanto exemplos de filmes que abordam o tema da *drag queen* (Amajanás, 2014, p. 17). Segundo Baker (1994, p. 235), a maioria dos filmes que utiliza a *drag queen* como componente do enredo aplica-a enquanto dispositivo cômico, sendo poucos os filmes que a utilizam como “chilling effect”. Assim, nega uma ligação entre o aumento de *drag queens* nos filmes e uma mudança das visões tradicionais de masculinidade, já que as obras em questão retratam homens ou mulheres que foram forçados pelas circunstâncias a adotar essas personagens (Baker, 1994, p. 235).

Com a crise de SIDA no início da década de 1980 e o conseqüente crescimento de movimentos anti homossexuais, a *drag queen* voltou a refugiar-se nos clubes *gays* (Baker, 1994, p. 252). Quando grandes personalidades, como Jean Paul Gaultier e Madonna começaram a adotar o tema *drag* nas suas artes, a *drag queen* viu uma abertura para o mundo (Baker, 1994, p. 255).

De acordo com Baker (1994, p. 255), os guardiões americanos da arte *drag* durante os anos 80 eram ex-trabalhadores negros e de Porto Rico. Negligenciados pela sociedade e pelas próprias famílias, estas *queens* refugiavam-se nos bailes, que tiveram início em Nova Iorque. Agrupavam-se em “houses” e formavam famílias que competiam por troféus através de desfiles com diferentes categorias. É neste contexto que adotam o estilo de dança “voguing”, inspirado nas poses dos modelos da revista *Vogue* (Baker, 1994, p. 255; Amajanás, 2014, p. 18; Fonseca, 2019, p. 36). O documentário *Paris is Burning* (Jennie Livingston, 1990), que será abordado no próximo subcapítulo, retrata a *ball culture*²⁹ e a sua organização hierárquica.

²⁹ Vide in Capítulo 1.3. Estado de arte.

A *drag* política com foco no ativismo homossexual volta à ação nos anos 90, tornando-se numa ferramenta para a comédia política (Baker, 1994, pp. 255-256). Além disso, lançou-se ainda no entretenimento, através de performances à base do *voguing* e do *lypsync*. O auge da cultura *drag pop* corresponde ao surgimento da americana RuPaul: “A six foot black man in a blonde wig, looking every inch the supermodel, he describes his look as ‘total glamour, total excess, total Vegas, total total.’” (Baker, 1994, p. 258). O lançamento do seu *single* “Supermodel”, em 1993, levou-a a conquistar o segundo lugar na Billboard. Em 2009, criou o *reality show* *RuPaul’s Drag Race* que atualmente conta com 15 temporadas, 207 episódios e diversos *spin-offs* e expande a cultura *drag* pelo mundo. Para Baker (1994, p. 258), “RuPaul is a spectacular act of self-reinvention and of drag reclamation. He’s created a character – sassy, strong, beautiful and black – but disputes that his act is female impersonation, claiming he doesn’t look like a woman, he looks like a drag queen”. É desta forma que a *drag queen* do século XXI se manifesta, sem o objetivo das suas irmãs *female impersonators* de se assemelharem a mulheres, mas enquanto armas poderosas que se manifestam desde a esfera política à cultural “para despertar uma sociedade adormecida e se adaptando às demandas do mundo volátil contemporâneo”, reinventando-se a si e ao mundo que a rodeia (Amajanás, 2014, pp. 21-22).

II.2.3. Como o texto ficcional *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* e os textos documentais *Paris Is Burning* e *The Queen* “escreveram” e “leram” o universo da performance *drag*?

Drag Must Go On recebeu, desde os estágios iniciais, inspirações de diversas obras, tanto na construção da narrativa como na escolha da estética. *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (Stephan Elliott, 1994), um filme ficcional, *Paris is Burning* (Jennie Livingston, 1990) e *The Queen* (Frank Simon, 1968), ambas obras documentais, desempenharam um papel crucial no desenvolvimento do meu projeto.³⁰

³⁰ As obras fílmicas não foram analisadas pela sua ordem cronológica de lançamento, tendo sido agrupadas por géneros, em que primeiro foi dada atenção à ficção e depois aos dois documentários. A escolha da presente ordem

Em primeiro lugar, será analisada a história e a estética de *Priscilla*, marcada pelos brilhos, pelas cores e pelos contrastes. Apesar de ser resultado de pura ficção, esta obra conseguiu abordar a construção da *persona* de forma eficiente e impactante, deixando o espectador entrar na mente das personagens e, assim, conhecer os seus medos, sonhos e traumas. Em segundo lugar, *Paris is Burning*, o documentário que mais marcou a história dos bailes dos anos 80 frequentados principalmente pela comunidade negra e LGBTI+ como forma de refúgio de uma sociedade opressora, serviu de inspiração à forma de filmagem, feita com a câmara na mão. Esta linguagem permitiu que o espectador fosse transportado até ao local do acontecimento e presenciasse a história em primeira mão. Os momentos em que as personagens dão os seus testemunhos enquanto se maquilham também serviram de inspiração. As entrevistas, por sua vez, tiveram um papel importante no que diz respeito à construção da narrativa, já que as personagens foram revelando pedaços de si e da história da comunidade. Por fim, *The Queen*, marca por ser a primeira obra a abordar o tema das *drag queens*, no ano de 1968. O documentário retrata um concurso nacional de *drag queens* e acompanha as rivalidades e amizades que se constroem ao longo do tempo. Ao contrário de *Paris is Burning*, em que se ouve, pelo menos uma vez, a voz da realizadora, *The Queen* faz mesmo com que o espectador se esqueça da câmara e do sujeito que se coloca atrás dela, conferindo momentos pessoais e íntimos onde as personagens se vestem e maquilham, servindo de exemplo ao meu projeto. Apesar de serem obras documentais, não conseguiram fazer jus a uma construção da *persona* em profundidade da mesma forma que *Priscilla*. Assim, *Drag Must Go On* procurou, enquanto documentário, distinguir-se das duas obras do mesmo género tentando praticar um pouco da linguagem adotada na ficção analisada.

Com destino a Alice Springs para uma performance *drag*, Tick, Bernadette e Felicia unem-se cada vez mais. A viagem é uma mão cheia de surpresas, revelando-se inesperada e rica em momentos de aprendizagem e de empatia. Por cada momento de discriminação e ódio, as três companheiras contemplam a bondade, a aceitação e o amor que lutam para impor numa sociedade que lhes surge como homofóbica e retrógrada.

de análise foi feita consoante a importância e a influência que as obras tiveram na realização de *Drag Must Go On*.

O filme australiano *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (Stephan Elliott, 1994) é caracterizado pelas cores, brilhos, texturas e padrões vibrantes. Seja nos acessórios, nas roupas e na maquiagem das *drag queens*, seja nos cenários, a cor forte e exuberante marca presença nos 103 minutos da obra. O cor-de-rosa, presente várias vezes, (como no fumo que sai do autocarro em andamento no deserto ou nas roupas e adereços das personagens), faz questão de lembrar o espectador de um estereótipo que o filme quer quebrar. A própria personagem principal, Priscilla, o autocarro, acaba a ser pintada desta cor para tapar uma frase homofóbica escrita durante um ataque de vandalismo. Associada à feminilidade, esta cor pode simbolizar delicadeza, beleza, pureza. Ora, na história de Priscilla, o rosa predomina num universo masculino que se faz presente através do feminino. Tick, Bernadette e Felicia fazem uso de objetos associados à mulher, como a maquiagem, as roupas femininas de cores vibrantes, os acessórios, como penas, brincos e colares, as perucas, e fazem-nos assentar em corpos visivelmente masculinos e fortes. Os tons prateados e dourados também sobressaem nos itens decorativos, nos camarins, nos *looks* e nos acessórios, conferindo um brilho intenso a todo o filme.



Figura 8 Excerto retirado do filme *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (Stephan Elliott, 1994)

Aos 29 minutos o espectador presencia um momento cuja intensidade é ainda mais evidenciada através da música. Felicia senta-se num sapato de salto alto gigante em cima do autocarro em andamento enquanto faz *lipsynch* da ópera “E strano!.. Ah fors e lui”, de Joan Carden e The Sydney Symphony Orchestra. Os tons prateados e cinzentos do autocarro, do

look brilhante e da bandeira que voa ao sabor do vento ganham destaque face aos tons castanhos e secos do deserto árido.



Figura 9 Excerto retirado do filme *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (Stephan Elliott, 1994)

Outro ponto importante da obra são os contrastes vincados do início ao fim, tanto na estética visível como em significados intrínsecos à história – entre o belo e o rústico, o bom e o mau, o claro e o escuro, a delicadeza e a brutidão, o natural e o artificial, o feminino e o masculino, a felicidade e a tristeza, a aceitação e a discriminação, o amor e o ódio.

A narrativa principal vai escapando para pequenas narrativas mais particulares da vida de cada personagem, evidenciando as dissemelhanças entre cada uma e justificando as atitudes, reações, sentimentos e emoções que têm perante diversos acontecimentos. Após o autocarro avariar, os três tripulantes de Priscilla instalam-se no deserto enquanto esperam por ajuda. Tick come de uma taça de cereais coloridos e infantis, enquanto Bernadette remexe dentro de uma taça cheio de hormonas, refletindo as diferenças entre as duas personagens. Tick, apesar de ter problemas de insegurança e de aceitação perante o filho que não conhece o estilo de vida do pai, vive descontraidamente dentro do seu corpo e da sua imagem. Bernadette, por sua vez, é uma mulher transsexual lutadora, desconfiada e corajosa que, na sua meia-idade, está a passar por uma transição de género. Adam Whitely, com a *persona drag* Felicia Jollygoodfellow é o mais jovem em todos os sentidos,

contagiando sempre com a sua alegria, descontração, confiança e diversão. É muitas vezes excluído por não controlar aquilo que diz e se revelar despropositado.

Os três amigos tentam ocupar o tempo de diferentes formas. Enquanto Bernadette percorre quilómetros do deserto a pé para procurar ajuda, ao som de uma música que confere dramatismo à cena, Adam pinta o autocarro de cor-de-rosa. Mitzi Del Bra afasta-se e dança no deserto com um vestido verde-florescente mas não utiliza peruca nem maquilhagem, realçando um enorme contraste. Da mesma forma, a montagem utilizada alterna planos castanhos dos rochedos e verdes da roupa com planos pormenor de animais selvagens, como formigas enormes e lagartos. O contraste entre o feminino e masculino e entre o humano e o animal faz-se notar.



Figura 10 Excerto retirado do filme *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (Stephan Elliott, 1994)

Os movimentos de câmara transportam o espectador para o interior do filme desde o primeiro minuto. A obra inicia com dois dos aspetos mais marcantes: em primeiro lugar, o brilho. Com um plano interior fechado das fitas prateadas do palco, que mexem levemente soltando pequenos raios brilhantes, segue-se a apresentação da primeira personagem da história. Através de uma panorâmica, conhecemos Anthony Belrose, chamado de Tick e cuja *persona drag* se intitula de Mitzi Del Bra. O filme revela de imediato a abordagem narrativa que vai adotar ao deixar o público entrar primeiro no *backstage*, outro aspeto que marca a cinematografia de Priscilla. Este conceito vai moldar toda a história, já que o espectador é

privilegiado no sentido em que tem conhecimento direto e pessoal das personagens e dos seus sentimentos e emoções, enquanto o público das performances apenas conhece aquilo que as *drags* decidem exibir e representar através de personagens que escolhem para cada música. No meu documentário pratiquei a linguagem do *backstage* no seu sentido mais literal, ao mostrar ao espectador as *drag queens* a sair detrás de uma cortina antes de pisar o palco, e ainda num sentido mais metafórico, deixando o espectador entrar no “camarim”, neste caso o quarto de Miss Velvet, onde as *drag queens* se montam e constroem a sua *persona* antes de entrar em cena.

Ao som de “I Will Survive” de Gloria Gaynor, um plano fechado do rosto de Mitzi Del Bra é seguido de um *zoom-out* que vai desvendando o *look* da personagem. A maquilhagem exagerada nos mesmos tons da peruca gigante repleta de flores de plástico criam interesse imediato no espectador. Segue-se um plano geral das três *drag queens* vestidas com macacões coloridos e floridos e “boca de sino”. Os movimentos corporais e o *lipsynch*, perfeitamente combinados com o ritmo da música, criam uma performance envolvente e cómica tanto para as pessoas do acampamento que a observam como para o próprio espectador. Os movimentos enferrujados e, ao mesmo tempo, sincronizados, deixam transparecer os traços corporais visivelmente masculinos, assim como a roupa que, evidenciando as costas, salienta os músculos que contrastam com a delicadeza dos *looks*. Os planos da performance foram combinados com planos aproximados do rosto dos campistas, revelando um misto de emoções, desde a confusão à diversão.



Figura 11 Excerto retirado do filme *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (Stephan Elliott, 1994)



Figura 12 Da esquerda para a direita: Bernadette, Mitzi Del Bra (Tick) e Felicia Jollygoodfellow (Adam Whitley). Excerto retirado do filme *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (Stephan Elliott, 1994)

Quando conhecem Bob, um mecânico de meia-idade que se oferece para os ajudar, ao contrário das atitudes homofóbicas que presenciaram na primeira aldeia por onde passaram, Tick, Bernadette e Adam são surpreendidos pela simpatia e hospitalidade com que o homem os acolhe em casa. Revelando o seu gosto por musicais e performances *drag*, Bob convida o grupo a atuar num bar. Desta vez, a apresentação tem início com um plano ao nível dos pés seguindo-se um *zoom-out* que revela um balcão onde as três *drags* atuam. A sequência de três planos aproximados, que se segue, mostra o rosto de cada uma, com os cortes da edição feitos ao ritmo da música. Com perucas artificiais e roupas coloridas com folhos, quase como se fossem bonecas, as três *performers* dançam de forma exagerada e cómica arrancando os ‘totós’ de forma brusca. Ao contrário da performance anterior, esta apenas revela a reação do público no fim, causando curiosidade e confusão no espectador sobre como estará o ambiente da sala que se revela silenciosa e imóvel com rostos petrificados de choque, enquanto Bob grita de entusiasmo.



Figura 13 Excerto retirado do filme *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (Stephan Elliott, 1994)

Através da seleção e da conjugação das músicas, dos adereços e das roupas, as três *drag queens* elegem minuciosamente a personagem que querem mostrar ao público, deixando-o interpretar como preferir. Mitzi Del Bra, Bernadette e Felicia demonstram estar habituadas a reações negativas, mas a felicidade que sentem quando recebem amor e aceitação é visível. De forma geral, as performances são mais focadas no *lipsynch* e nos *looks* do que nas coreografias, não deixando de captar a atenção do espectador graças à variedade de cores, texturas, padrões e brilhos das roupas e dos acessórios que marcam sempre pela surpresa.

Ao som de “Finally” de Ce Ce Peniston, as três amigas atuam finalmente em Alice Springs cantando o refrão “Finally it has happened to me” como se de uma mensagem se tratasse. Apesar da surpresa constante que criam no público através do guarda-roupa e dos acessórios, a atuação revela que tudo estava preparado para um final em grande. As várias trocas de roupa que levam personagens diferentes ao palco e a cenografia trabalhada ao pormenor criam uma performance única e inovadora em comparação com as anteriores. Desde leões a avestruzes e lagartos, as *drag queens* apostaram no mundo animal para criar as personagens. Os fatos de lagarto, em especial, fazem o espectador viajar até ao deserto e aos planos pormenor de lagartos a subir as rochas vistos anteriormente, criando uma ligação

entre este momento de alegria e de realização e o medo e a insegurança que sentiram quando ficaram presas no deserto.



Figura 14 Excerto retirado do filme *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (Stephan Elliott, 1994)



Figura 15 Excerto retirado do filme *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (Stephan Elliott, 1994)

A sensação de leveza e de diversão perceptível no rosto das *drag queens*, após a performance, contrasta com os rostos confusos e surpresos do público, apagando de imediato o sorriso das três artistas. Ouvem-se palmas monótonas e aborrecidas e apenas três vozes a gritar de entusiasmo: a de Bob, a de Marion, esposa de Tick, e a do filho dos dois.

Encerrando mais um capítulo, a criança é confrontada com o estilo de vida do pai e aceita-a.

Num dos últimos momentos do filme, o grupo torna-se numa família, refletindo a união e a cumplicidade que foram crescendo ao longo da viagem. Tick, Bernadette, Adam, Bob, Marion e a criança jogam animadamente à mímica num cenário quente e castanho que é colorido com mantas, almofadas e artigos de piquenique.

Para encerrar a aventura, as três companheiras escalam as rochas do deserto montadas. “I had a dream” é a única frase proferida, neste caso por Adam. Ao som de uma música calma e mística e com transições de *fade-in*, a montagem reflete a passagem do tempo enquanto se dá uma escalada que contém um sentido metafórico – a caminhada até aos objetivos e às conquistas. No topo, confrontados com uma paisagem arrebatadora e com um pôr-do-sol cor de laranja, declaram “Well, we did it. It never ends, does it? All that space”. Por um lado, assim como o dia acaba, também cada capítulo da vida o faz. Por outro, tal como o dia nasce novamente, também a caminhada que é a vida traz novas fases. Assim, um novo capítulo começa quando o filme acaba. Bob e Bernadette ficam a trabalhar no hotel de Marion, enquanto Tick, o seu filho e Adam regressam ao local da partida.



Figura 16 Excerto retirado do filme *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (Stephan Elliott, 1994)

Uma performance final, no local da primeira, revela a felicidade das personagens em regressar às origens, intensificada por uma multidão que vibra ao som de ABBA e aplaude fervorosamente as duas *queens*.

A obra documental *Paris is Burning* (Jennie Livingston, 1990) aborda também a arte performativa, porém ligada um contexto específico. Representa uma viagem à cultura dos bailes de Nova Iorque nos anos 80 a partir do testemunho de figuras emblemáticas como Pepper LaBeija, Venus Xtravaganza e Willi Ninja. É dada a conhecer a dinâmica dos bailes, com as suas mais variadas categorias, mas também o lado mais pessoal das personagens, como a hierarquia das famílias, as chamadas ‘*houses*’, o refúgio que representam para uma comunidade negligenciada e desrespeitada. São ainda retratados temas tão marcantes na época, como é o caso da SIDA e da homofobia. Do *glamour* e do êxtase das festas ao preconceito e à violência de que sofre esta cultura, *Paris is Burning* retrata uma realidade que marcou a história da comunidade LGBTI+ até aos dias de hoje.

São vários os aspetos que espelham a época da narrativa, como a qualidade da imagem, os temas abordados, as roupas e adereços utilizados e ainda a banda sonora. Grandes temas como *Got To Be Real*, de Cheryl Lynn e *Sweet Dreams (Are Made of This)*, de Eurythmics, David A. Stewart e Annie Lennox dão ritmo à obra e fazem o espectador viajar até aos anos 70 e 80 do século passado.

Sem falhar às suas origens documentais, o filme é marcado pela prática do real, seja através da panóplia de entrevistados que apresenta, seja através da constante informação verídica apoiada em testemunhos e fotografias. Os vários letreiros brancos em fundo preto que vão dividindo o filme em partes para contextualizar sobre nomes de pessoas, locais ou conceitos são um exemplo desse realismo, assim como a gravação do *casting* para a *Supermodel of the World* da Ford Models e o facto de acompanhar a vida das personagens até dois anos depois das primeiras gravações.

Na montagem, *Paris is Burning* pode tornar-se demasiado fiel a este realismo, quando aborda a temática da supremacia e da riqueza brancas e mostra ao espectador

imagens de lojas de luxo. Ainda que a imagem e o texto se apoiem um ao outro, pode tornar-se redundante este estilo de edição.

Através de planos médios e aproximados dos entrevistados e da câmara que filma sem recurso a um tripé (câmara à mão), o realizador criou um filme cru e espontâneo ao acompanhar os movimentos das pessoas na rua, nas suas casas e até nas performances. A câmara raramente está estática e, esse estilo vincado do início ao fim, permite ao público conhecer o ambiente envolvente como se nele estivesse imerso. Os planos fixos durante as performances, graças às coreografias e aos aplausos energéticos, ganham também movimento. Esta prática em revelar os ambientes em redor demonstra que Pepper LaBeija e Dorian Corey são entrevistados dentro do mesmo camarim, possível de conhecer graças a uma máscara egípcia decorativa.



Figura 17 Pepper LaBeija. Excerto retirado do filme *Paris is Burning* (Jennie Livingston, 1990).



Figura 18 Dorian Corey. Excerto retirado do filme *Paris is Burning* (Jennie Livingston, 1990)



Figura 19 Venus Xtravaganza. Excerto retirado do filme *Paris is Burning* (Jennie Livingston, 1990)

A naturalidade com que os entrevistados falam, muitas vezes ignorando a presença da câmara reflete o investimento temporal do realizador, permitindo à obra revelar testemunhos únicos. Os entrevistados concedem ao realizador o acesso a momentos pessoais e referentes ao ato de construção, como o momento da maquilhagem, que inspirou o meu documentário nos planos em que filmo a preparação de Miss Velvet e de Fortuna Beige. Este carácter intimista, da câmara que circula livremente e da fraca iluminação, aliou-se a planos *close-up*. De perto, o espectador vê o rosto e as expressões de uma pessoa que entende estar num diálogo pelas vozes que se fazem ouvir.



Figura 20 Dorian Corey. *Paris is Burning* (Jennie Livingston, 1990)



Figura 21 Dorian Corey. Excerto retirado do filme *Paris is Burning* (Jennie Livingston, 1990)

O desenrolar da narrativa decorre de uma forma tão natural que o espectador, sem se aperceber, é submetido a uma aprendizagem sobre a cultura dos bailes. De forma muito envolvente, a montagem do documentário partiu de aspetos abordados pelos entrevistados para ir explorando cada tema. Conceitos como o *voguing*, um estilo de dança com origem na revista Vogue, já que alguns passos de dança se assemelham às poses para as fotos, e o “shade” (insulto) e o “reading” (calúnia), intrínsecos a esta comunidade, são explicados pelas diferentes personagens. Durante as competições de

voguing, duas pessoas rivais lançam “shade” uma à outra. Em vez de lutarem, a pista de dança torna-se num ringue – “voguing is a safe form of throwing shade” – onde os júris decidem a pontuação e conferem um troféu ao vencedor.



Figura 22 Willi Ninja durante uma performance. Excerto retirado do filme *Paris is Burning* (Jennie Livingston, 1990)

O salão de baile Savoy Manor é o local principal onde decorre a narrativa e a sua localização é mostrada ao espectador nos primeiros planos. O realizador percorre a zona e filma o ambiente noturno e energético em que se desenrola a ação. No interior, o tom sarcástico e divertido do apresentador e a rivalidade que se sente no ar conferem um carácter cómico às competições. É apresentada ao espectador uma panóplia de categorias tanto arrojadas como convencionais. Alguns temas estão ligados à “White America”, a comunidade branca e rica a que a maioria destas personagens ambiciona chegar. Assim, nesta categoria compete-lhes desfilar como se fossem empresários prestigiados e bem sucedidos.

O tema da discriminação e da marginalização inerente à comunidade LGBTI+ e/ou negra está presente em todos os testemunhos, sendo os bailes um local de refúgio. Testemunhos contam que é frequente algumas pessoas recorrerem à prostituição para

conseguirem sobreviver numa sociedade desigual, colocando muitas vezes a vida em perigo, sendo anunciada no final do filme a morte de uma das personagens, Venus Xtravaganza.

As diferentes famílias desta comunidade vão-se formando a partir do momento em que as “mothers” – as melhores, as mais respeitadas e trabalhadoras desta comunidade – adotam uma pessoa rejeitada pela sua família biológica, conferindo-lhe o seu apelido. As “Houses” (casas) de La Beija, Pendavis ou Xtravaganza são algumas das famílias que competem nos bailes.

Na parte final do documentário o espectador lê “New York 1989”, ao contrário do início “New York 1987”. Ao longo de dois anos decorreram várias mudanças na cultura dos bailes – órgãos de comunicação filmam um baile que angariou mais de 350 mil dólares para investigação e habitação para sem-abrigos com SIDA refletindo um progresso nas mentalidades que retratam a *ball culture* como nova e irreverente. Planos iniciais mostram confissões acerca da marginalização da comunidade que, mais tarde, acaba a receber alguma visibilidade, abrindo portas a um futuro de reconhecimento e de aceitação.

Paris is Burning mostra ao mundo uma cultura escondida e discriminada através do testemunho de diversas pessoas. São partilhadas memórias de momentos traumáticos de negligência e de rejeição. O espectador entende que existe a partilha de uma realidade em comum, no entanto ao conhecer um pouco de cada história torna-se impossível conhecer alguma delas em profundidade. A narrativa é contada por diversas identidades, coletando assim vários testemunhos diferentes entre si, o que a impede de dar a conhecer cada *persona* com a devida profundidade.

***The Queen* (Frank Simon, 1968)** revela a presença do tema das *drag queens* mesmo antes da existência de *Paris is Burning*, *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* e *RuPaul’s Drag Race*. O filme documenta um concurso nacional de *drag queens* em Nova Iorque no ano de 1967, o *Miss All-America Camp*. Com participantes de vários estados, a diversidade de *drag queens* e das suas estéticas enchem o palco e disputam entre si pela coroa. Ao longo dos ensaios e dos diferentes desafios perante os jurados e a enorme plateia, a competitividade e a rivalidade fazem-se notar, especialmente quando é anunciada a vencedora.

O documentário é narrado por Jack Doroshow, a *drag queen* Flawless Sabrina, mestre de cerimónia da competição. Ao longo de diversas categorias são avaliados fatores como o andar e o falar, roupas como o fato de banho e o vestido, a maquilhagem e o cabelo e ainda a beleza em geral.

Terá *Paris is Burning* olhado para *The Queen* como uma fonte de inspiração? O filme de Frank Simon possui o mesmo carácter intimista do início ao fim, talvez ainda mais intensificado. O realizador observa e capta com o mesmo detalhe que o espectador vê e assimila. Pormenores do rosto, do corpo e dos acessórios através de planos *close-up*, a captação de momentos mais íntimos, como a colocação de fita adesiva no peito para criar um busto feminino e as imagens de tensão pré-concurso transportam o público até ao quarto onde as *drags* se constroem – o *backstage*.



Figura 23 Flawless Sabrina (Jack Dorowshow). Excerto retirado do filme *The Queen* (Frank Simon, 1968)

Aos 37 minutos e 37 segundos temos acesso a um plano majestoso da pessoa que acaba a ser vencedora – Richard, de nome *drag* Rachel. Através de um plano pormenor do seu rosto refletido no espelho, em que metade está tapado por uma cortina, o espectador quase sente o nervosismo da personagem. No meu documentário utilizei este plano como referência nos momentos em que capto, no reflexo no espelho, Miss Velvet e Fortuna Beige a maquilharem-se.

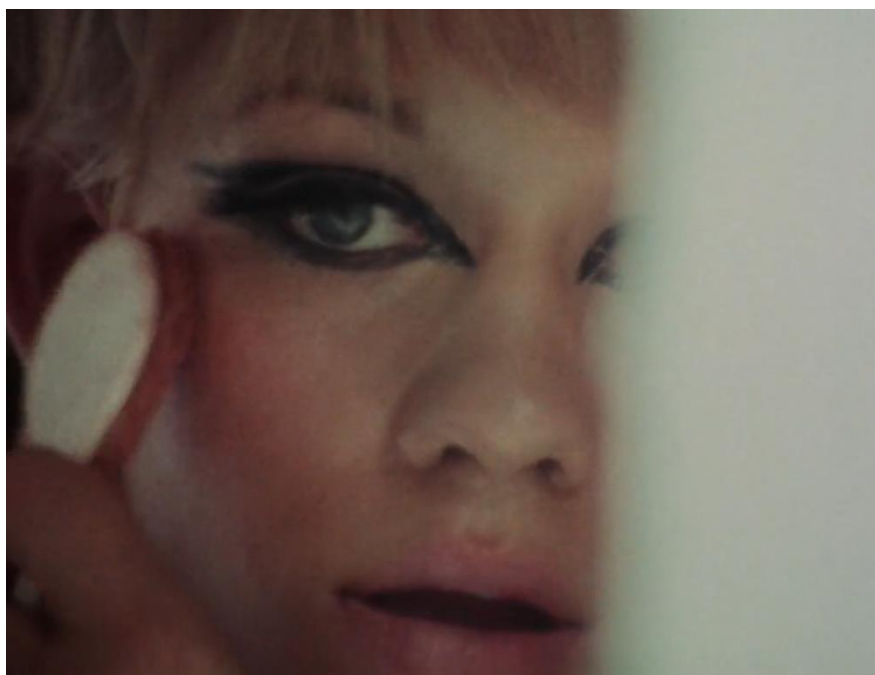


Figura 24 Rachel (Richard). Excerto retirado do filme *The Queen* (Frank Simon, 1968)

O contraste entre *backstage* e *on stage* é vincado na sequência de planos que apresenta as concorrentes em fila, sendo reveladas e expostas à plateia e aos júris com o abrir da cortina. Aos 44 minutos e 13 segundos é novamente trabalhado este contraste, desta vez ao contrário, mostrando primeiro a visão da plateia e só depois as concorrentes. Dá-se uma perfeita simetria criada pela cortina a abrir, filmada através de um ângulo contrapicado, e pelo movimento de câmara de cima para baixo que revela as *drag queens*.

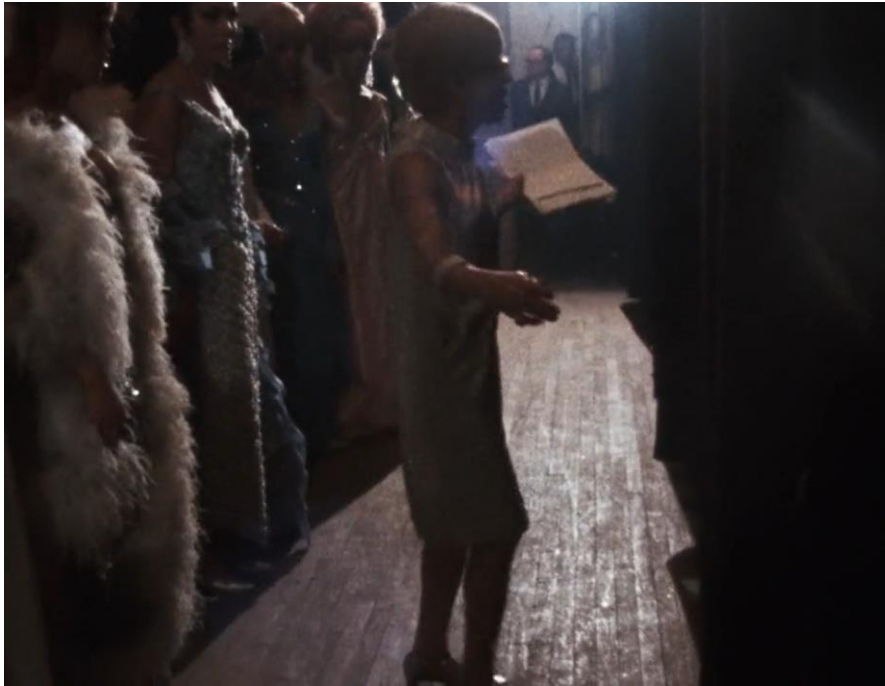


Figura 25 Excerto retirado do filme *The Queen* (Frank Simon, 1968)



Figura 26 Excerto retirado do filme *The Queen* (Frank Simon, 1968)

O conceito de *backstage* é também trabalhado nos preparativos que antecedem o concurso. Idas às compras, ensaios e penteados nas perucas são alguns dos momentos a que o espectador tem acesso, ao contrário dos júris e da plateia que apenas conhecem as *drag queens* no momento da competição.

Assim como em *Paris is Burning*, a câmara nunca está fixa, o que torna a captação de momentos mais fluída e oportuna e cria a ilusão de que é o espectador quem está a passear pelo espaço e a ver o acontecimento em primeira mão. Se no filme de Jennie Livingston ouvimos a voz da realizadora, em *The Queen* o realizador assume o papel de observação sem intervir nos acontecimentos, criando o mesmo efeito no espectador. Nos momentos de interação, por sua vez, existe uma outra semelhança, ao ser filmado o rosto de uma pessoa enquanto são ouvidas as restantes vozes de fundo. Noutras situações, temos acesso a planos gerais dos locais onde se dá o convívio.

Em momentos específicos, o realizador faz uso da câmara para intensificar ou realçar emoções e sentimentos. É o caso do nervosismo pré-concurso que se sente entre os participantes, evidente através da sua linguagem corporal e expressões faciais. Nesse sentido, o *zoom-in* e *out* constante entre planos e os cortes repentinos enfatizam a inquietação. No final da obra, decorre um momento de alta tensão quando duas concorrentes se opõem fortemente à vitória de Rachel. Gritam, olham diretamente a câmara e criticam a organização do evento. O realizador acompanha todos os movimentos e mudanças de espaço alternando com planos pormenor das expressões faciais das pessoas presentes. Rachel, por sua vez, posiciona-se em silêncio num canto de forma discreta, mas não passa indiferente à câmara que capta em detalhe as suas emoções.

O companheirismo e a entajuda são notórios dentro dos quartos onde as *drag queens* se auxiliam mutuamente nos preparativos. No meu documentário retirei inspiração deste tipo de cenas, filmando a entajuda entre Miss Velvet e Fortuna Beige a apertar a roupa e a colocar os acessórios antes da performance.



Figura 27 Excerto retirado do filme *The Queen* (Frank Simon, 1968)

Apesar de a maioria das concorrentes não se conhecer, a cumplicidade é visível através da partilha de histórias pessoais, como o recrutamento militar, a rejeição ou a aceitação dos pais, a identidade sexual e ainda o tema da cirurgia de resignação sexual.

Além das ligações estéticas e estilísticas, *Paris is Burning* e *The Queen* acabam mesmo por ter ligações históricas, já que uma das concorrentes do concurso é Crystal LaBeija, a fundadora da House of LaBeija cujos membros participaram no documentário de Jennie Livingston, assim como Dorian Corey.

Deste modo, o documentário, com o seu papel de retratar a realidade e dar a conhecer diferentes fontes através de entrevistas e de acesso a documentos teria, à partida, maior aptidão em investigar a *persona* de forma mais profunda e detalhada. Através da comparação entre o filme ficcional *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* e as obras documentais *Paris is Burning* e *The Queen* é possível concluir que a construção da *persona* acabou por ocorrer de forma mais fiel na ficção, ao contrário do que seria de esperar. Apesar de o documentário dar a conhecer diferentes identidades e uma realidade em comum, ao fazê-lo com um elevado número de pessoas acaba por não o conseguir fazer em profundidade. O espectador conhece diferentes personagens, mas não consegue penetrar na

construção da *persona* e da sua mente. O mesmo se aplica ao conceito de *backstage*. Apesar de as três obras conterem momentos atrás da cortina, apenas a ficção nos revela diretamente os sentimentos, emoções, medos e pensamentos das personagens.



Figura 28 Excerto retirado do documentário *Drag Must Go On* (Beatriz Mota, 2023)

CAPÍTULO III. PROPOSTA

III.1. A performance *drag* é (ou não) condicionada pelo contexto e (des)oculta a persona?

De forma a dar resposta à questão central do presente projeto utilizarei como ponto de partida os estudos de Bourdieu referentes à teoria do espaço social e da génese de classes (Bourdieu, 1989) e à construção social da estrutura dicotómica homem/mulher (Bourdieu, 2012).

Para Bourdieu (1989), o mundo social é representado na forma de um espaço construído com base em “princípios de diferenciação ou de distribuição constituídos pelo conjunto de propriedades que atuam no universo social” (Bourdieu, 1989, p. 134). Essas propriedades dizem respeito a diferentes tipos de poder ou de capital, entre os quais o cultural, o social, o económico e o simbólico³¹. Assim, nesse espaço social, os agentes e grupos de agentes são definidos consoante as posições que ocupam, definidas pelo tipo e pela quantidade de capital (cultural, social e económico) que possuem.

³¹ Segundo o autor, o capital simbólico diz respeito à reputação e ao prestígio e forma-se com base no poder detido nos restantes tipos de capital.

Os diferentes tipos de capital possuem ligações entre si, na medida em que o sucesso num dos campos determina a probabilidade de prestígio nos outros. Por outras palavras, o volume do capital cultural, – assim como o do capital económico – pode contribuir para determinar a posição no espaço social. A posição ocupada por cada agente determina os poderes que têm ou poderão vir a ter e ainda as probabilidades de acesso aos ganhos que esses poderes podem ocasionar (Bourdieu, 1989, p. 134-135). Os espaços sociais são, portanto, organizados consoante as diferenças ditadas pelos vários tipos de capital, no entanto, outros agentes, como os étnicos e os nacionais podem também ter um papel organizacional (Bourdieu, 1989, p. 138). No contexto do objeto de estudo do presente projeto é ainda oportuno referir outro tipo de agentes relacionados com questões de género e de sexualidade.

Ao longo de *Drag Must Go On*, Eduardo e André fazem menção ao capital social, quando abordam a forma como são vistos e encarados pela sociedade. “Algumas pessoas adoram, pedem para tirar fotos. Outras olham chocadas, não sabem quem somos ou o que somos”, confessa André. Eduardo revela que as pessoas se sentem “muito impactadas” com a sua maquilhagem e que se sente bem “em quebrar o padrão” e “ver os olhares”. Ao capital cultural está inerente a aceitação ou não aceitação da arte *drag*, quando André revela que, em Portugal, “falta falar que é um trabalho como todos os outros” e Eduardo sugere que se deveria introduzir, de forma faseada, *drag queens* em programas televisivos para ir “inserindo na cabeça das pessoas a sua existência”. Quanto ao capital económico, os entrevistados falam nos problemas de renumeração que as *drag queens* enfrentam.

Para Bourdieu (1989) um sujeito, intitulado de porta-voz, representa o grupo ao qual pertence. Assim, substituí o grupo ao falar por ele (Bourdieu, 1989, p. 158). Em *Drag Must Go On*, Velvet e Fortuna dão voz à comunidade *drag* e à sua realidade ainda tão pouco conhecida em Portugal. Da mesma forma, o *reality show RPDR*, com todas as suas participantes ao longo das várias temporadas, dá voz à mesma comunidade de forma mais inclusiva e ampla, ao retratar a realidade de artistas de diferentes nacionalidades, etnias, géneros, orientações sexuais e estilos.

“O grupo é feito por aquele que fala em nome dele, aparecendo assim como o princípio do poder que ele exerce sobre aqueles que são o verdadeiro princípio dele” (Bourdieu, 1989, p. 158). A afirmação do autor faz sentido no contexto da arte *drag*, no sentido em que é através

de produções audiovisuais como as referidas anteriormente que o setor ganha visibilidade e, conseqüentemente, recebe aceitação, normalização e, eventualmente, chega ao *mainstream*. Ora, segundo Bourdieu, os detentores das diferentes espécies de poder capital são os responsáveis por colocar certo assunto no *agenda-setting* logo, a partir do momento em que o *reality show RPDR* atinge o prestígio de chegar a 14 países somando mais de 50 temporadas, está de facto a impor-se no *agenda-setting*. Torna-se possível afirmar que a arte *drag* está, de facto, a entrar no *mainstream*.

A performance *drag* é, naturalmente, um valor cultural, mas está longe de ser um valor cultural padrão. À luz dos argumentos de Bourdieu, a arte *drag* não pode ser considerada *mainstream*.

A sociedade, desde os seus primórdios, encara o mundo segundo a estrutura binária de homem/mulher, levando-nos a incorporar esta ideologia “sob a forma de esquemas inconscientes de perceção e de apreciação”, o que resulta na criação de esquemas de pensamento de aplicação universal (Bourdieu, 2012, pp. 15-16). A esta estrutura está inerente o papel dominante do homem – ele próprio é produto da dominação levando-nos a identificar uma estrutura circular (Bourdieu, 2012, p. 15). “A divisão dos sexos parece estar na ordem das coisas” e permanece “em estado objetivado” dentro do mundo social, em que o espaço interior, a casa, é atribuído à mulher, e o exterior, a assembleia ou o mercado, ao homem (Bourdieu, 2012, p. 17-18).

Na construção de um sistema binário de géneros – homem/mulher; dominador/dominado – o corpo dita a forma como é esperado que cada agente se comporte. O autor utiliza a zona da Cabília, situada na Argélia, como ponto de partida para explicar a divisão de papéis: do homem espera-se a coragem de enfrentar, a confiança de olhar nos olhos e a sabedoria de tomar a palavra publicamente; já a mulher deve ser discreta e silenciosa (Bourdieu, 2012, pp. 26-27). Esta ordem social ratifica “a dominação masculina sobre a qual se alicerça” (Bourdieu, 2012, p. 18), em que a “visão androcêntrica é assim continuamente legitimada pelas próprias práticas que ela determina” (Bourdieu, 2012, p. 44). Para o autor, o reconhecimento desta força superior da ordem masculina dispensa justificação, já que a visão androcêntrica se impõe como sendo neutra – o caso da linguagem é apresentado como exemplo, em que o género

masculino se manifesta com neutralidade, enquanto o feminino “é explicitamente caracterizado” (Bourdieu, 2012, p. 18).

“O mundo social constrói o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão sexualizantes” (Bourdieu, 2012, p. 18). É o próprio corpo – em que a parte frontal é o “lugar da diferença sexual” (Bourdieu, 2012, p. 26) – que produz a diferença entre os sexos biológicos, participando na construção social dos gêneros, dos papéis que estes desempenham e da divisão social do trabalho, mas é também “o princípio de visão social que constrói a diferença anatômica”, caindo assim “numa relação circular que encerra o pensamento na evidência de relações de dominação” (Bourdieu, 2012, p. 20).

Na lógica do autor, “quando os dominados aplicam àquilo que os domina esquemas que são produto da dominação (...) seus atos de conhecimento são, inevitavelmente, atos de reconhecimento de submissão” (Bourdieu, 2012, p. 22). Assim, enquanto a sociedade continuar a perceber este sistema organizacional, tudo o que decorre a nível cognitivo, social e cultural será sempre representado e entendido numa lógica de dominação do homem sobre a mulher. A divisão social estabelecida pela diferença dos órgãos sexuais é, portanto, o produto de uma construção levada a cabo pela sociedade, e não o resultado de propriedades naturais e anatômicas (Bourdieu, 2012, p. 23).

No que diz respeito à incorporação dessas ideologias sociais, uma vez mais, presenciamos uma relação circular quando pensamos acerca da visão que a sociedade tem sobre a estrutura de pensamento binário, da mesma forma que perpetua essa ordem social e cultural, que assenta numa diferença ideológica, ao construí-la no ser humano desde criança. Ser humano, esse, que irá participar no mesmo “trabalho coletivo de socialização difusa e contínua que as identidades distintivas que a arbitrariedade cultural institui se encarnam em *habitus* claramente diferenciados segundo o princípio de divisão dominante e capazes de perceber o mundo segundo esse princípio” (Bourdieu, 2012, pp. 33-34). A ação de formação que pratica a construção social do corpo adquire um papel pedagógico apenas de forma parcial, já que consiste no “efeito automático, e sem agente, de uma ordem física e social inteiramente organizada segundo o princípio de visão androcêntrico” (Bourdieu, 2012, p. 34). Assim sendo, às diferenças biológicas sobrepuseram-se, irrefutavelmente, as diferenças sociais.

É precisamente com base nas diferenças sociais construídas à volta do sistema binário de homem/mulher que percebemos o distanciamento entre a performance *drag* e o *mainstream*. Durante a sua performance, a *drag queen* olha o público de frente, exhibe e assume a sua *persona* – um comportamento que a sociedade atribui ao homem – enquanto se apresenta com um *look* feminino. É esta combinação que torna a performance *drag* numa manifestação cultural fora do padrão: um homem que dá espaço a uma representação feminina ao mesmo tempo que tem um código de conduta que é esperado do género masculino. A forma como uma *drag queen* utiliza traços femininos representa uma afronta a esta estrutura, na medida em que pratica um comportamento disruptivo em relação à dicotomia homem/mulher e à forma social e cultural como a mulher é representada.

Torna-se ainda pertinente abordar a forma como a estrutura social binária, além de fazer uma divisão entre o homem e a mulher, atua de homem para homem, no sentido em que lhes são impostos valores como a coragem, a virilidade e a força, criando neles o medo da feminilidade e da delicadeza (Bourdieu, 2012, pp. 66-67). Neste sentido, a *drag queen* combate essa estigmatização ao utilizar traços e características femininas em corpos visivelmente ou assumidamente masculinos.

O movimento LGBTI+ e a performance *drag* nele incluída constroem uma “revolta contra uma forma particular de violência simbólica” colocando em causa a ordem social binária (Bourdieu, 2012, p. 143). Na visão do autor, enquanto a cor da pele e a feminilidade podem ser ocultados, assim como podem ser exibidos, a homossexualidade, tal como a arte *drag*, são alvo de estigmas que provêm da divisão social entre homem/mulher. É neste contexto que a performance de uma *drag queen* surge como subversiva na medida em que opta por exhibir – desocultar –, em vez de ocultar. Assim, a performance *drag* só pode ocultar a *persona* quando é marginalizada.

III.2. Dossier de projeto

III.2.1. Sinopse

O mundo do *drag* uniu Fortuna Beige e Miss Velvet. Enquanto se preparam para uma performance, as duas *drag queens* partilham experiências e valores à medida que deixam transparecer as suas *personas*. A divergência entre estéticas não impediu o crescer da amizade e cumplicidade entre Fortuna e Velvet, Eduardo e André. Dentro ou fora de *drag*, abordam a viagem que têm percorrido desde que entraram no mundo desta arte. Aceitação social e preconceito, dificuldades no setor, dimensão da comunidade e autodescoberta são alguns dos tópicos abordados pelas *drag queens* em diferentes *timings*: enquanto dão vida às suas personagens em frente ao espelho e sem atributos sentadas no conforto do sofá.

III.2.2. Memória descritiva

Miss Velvet e Fortuna Beige foram as *drag queens* eleitas para personagens principais do meu documentário. Com presença semanal no Centro LGBTI+, Fortuna Beige apresentava as *viewing parties* do *reality show RPDR* – uma parceria organizada pela ILGA e pelo Out Ciências, o Núcleo Queer da Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa – e atuava algumas vezes. Na minha primeira visita ao evento fiquei totalmente interessada pela simpatia contagiante e pela estética de Fortuna, que utilizava uma peruca comprida loira a combinar com o *look* bege monocromático. O local é caracterizado por um ambiente calmo e animado, quase de família, com a presença de pessoas que parecem já conhecer todos os recantos. Totalmente convencida de que queria trabalhar com Fortuna, apresentei-lhe o projeto e convidei-a a participar numa história a ser contada – a sua história.

Depois de mais algumas visitas ao Centro LGBTI+, sozinha e acompanhada por amigos, conheci Miss Velvet depois da sua atuação. Com a mesma abordagem, convidei-a e a resposta foi imediatamente afirmativa. Naquele momento não assumi que o documentário tivesse como foco apenas duas *drag queens*, mas à medida que fui interagindo com elas, conhecendo as suas histórias, cumplicidade e amizade entre ambas fui, de forma inconsciente, ficando cada vez

mais investida na história que o filme poderia contar acerca de Fortuna Beige e Eduardo e de Miss Velvet e André.

Depois de cerca de um mês e meio sem contacto, encontrei-me com André para um café e uma conversa. Conheci um pouco do seu percurso no mundo *drag* e dos pontos que poderiam ser explorados no documentário. André informou-me de que haveria uma “super performance” final com três atuações diferentes como encerramento das *viewing parties* e fui convidada para assistir aos ensaios.

Novamente no Centro LGBTI+, na companhia de uma amiga que estuda Realização, a Beatriz, observámos o ensaio e gravei algumas partes de modo a percebermos como seriam gravados os diferentes ângulos e planos no dia das atuações. Concluí que sozinha não conseguiria filmar o momento já que o público se sentaria em grande parte da área impossibilitando-me de me mover dentro da sala. Os passos seguintes consistiram em encontrar pessoas dispostas a ajudar-me nesta tarefa e requisitar o material necessário junto da Escola Superior de Comunicação Social.

No dia 15 de abril, com o material recolhido na véspera e após ter visionado diversos tutoriais do Youtube para aprender a utilizar a câmara, desloquei-me a casa do André por volta das 14 horas, onde Fortuna Beige e Miss Velvet se iriam preparar durante horas a fio. Com a ajuda incansável de um grande amigo, o Ângelo, filmámos todo o processo de construção das *drag queens*, desde a maquilhagem, à peruca e à roupa e acessórios. Eu filmei com a câmara da faculdade, uma SONY PMW 200, tanto no tripé como no ombro em momentos que assim o exigiam. O Ângelo utilizou a sua câmara, uma Canon 200D, ora no tripé ora na mão. Depois de quatro horas deslocámo-nos ao Centro LGBTI+. Chegados ao local, dispusemos as câmaras e o microfone como havia sido planeado por mim e pela Beatriz no dia do ensaio: eu ficaria ao fundo da sala do lado direito, de câmara ao ombro, para captar a performance da visão do público; o Ângelo ficaria ao fundo no lado esquerdo de câmara na mão para filmar a entrada das *drags* em cena e ainda a performance; a Mafalda, colega da Beatriz no curso de Realização que, tão prontamente se disponibilizou a ajudar mesmo sem me conhecer a mim ou ao projeto, ficaria à entrada do local a filmar as performances num ângulo lateral, também de câmara na mão, – uma Canon 550D – já que seria o melhor sítio para captar todos os movimentos. O microfone omnidirecional, ligado à Sony PMW 200, ficou perto de mim. A performance contou

com a participação de Fortuna Beige, Miss Velvet e The Masari. Antes da sala encher, filmei alguns cliques no exterior, onde Fortuna Beige e Miss Velvet circulavam pela rua de forma confiante e exuberante.

Umhas semanas mais tarde foram filmadas as duas entrevistas, no mesmo dia e na casa de cada um. Ambas foram filmadas com a câmara SONY PMW 200 e com recurso a microfones de lapela.

A convite do Eduardo, uns dias depois, fui com ele até ao Panteão onde iria decorrer uma sessão fotográfica à Fortuna Beige. Já que nos iríamos mover muito para acompanhar toda a sessão, optei por filmar com o meu telemóvel, um Iphone 11 que, por filmar em resolução 4K, me pareceu uma boa alternativa. Captei alguns momentos da sessão e de interações entre Fortuna e o fotógrafo. O vento revelou-se um obstáculo causando muito ruído no som, que acabou por ser resolvido colocando as entrevistas em *voz-off*.

No dia 17 de junho decorreram as últimas gravações. Pela manhã, gravei dois planos estáticos em casa do André. Utilizei fita cola de cor para marcar o local no chão onde ele se deveria posicionar. Filmei um plano com o André ao natural, com a barba por fazer, e outro com ele já maquilhado e com a touca. Mais tarde, em casa do Eduardo, repeti o exercício.

CAPÍTULO IV. DOCUMENTÁRIO *DRAG MUST GO ON* - LINK

<https://youtu.be/4uoNDyxt9U>



Figura 29 Excerto retirado do documentário *Drag Must Go On* (Beatriz Mota, 2023)

CAPÍTULO V. CONCLUSÃO: CONFRONTAÇÃO DO DOCUMENTÁRIO REALIZADO À LUZ DOS CONCEITOS DEFENDIDOS

No sentido de concretizar o projeto documental *Drag Must Go On*, foi vital compreender o seu objeto de análise – a *drag queen*. Antes de mais, apreender que o conceito se trata de uma forma de expressão artística e não está relacionado com nenhuma forma de orientação sexual ou de identidade de género, tal como André e Eduardo revelam no documentário que foi uma necessidade de expressão artística que os fez entrar no mundo *drag*. Um artista *drag* encarna numa personagem para dar vida a uma performance artística. Apesar de uma *drag queen* dizer respeito a um homem que se veste de mulher e de um *drag king* corresponder a uma mulher que se veste de homem, não existem limites à criação de uma personagem sendo possível encontrar num palco uma *drag queen* com barba ou outros elementos associados à masculinidade. Este facto leva-nos a afirmar que o corpo, enquanto performativo, está em constante produção e atualização fazendo uso das características atribuídas – elementos físicos, raça, etnia, sexo, idade – e das características elásticas – ornamentações, acessórios, complementos – que lhe são inerentes (Waskul & Vannini, 2016, pp. 197-200). A *drag queen* é, portanto, uma identidade em constante mutação, transformação e transição (Jayme, 2010; Chidiac & Oltramari, 2004; Jesus, 2012; Louro, 2013) que, através

do ato da montagem, produz uma nova identidade. Apesar de o conceito não estar, como foi referido, ligado a questões de identidade de género, vários autores falam em performances de género pelo carácter disruptivo, revolucionário e desafiador das normas padrão da sociedade em que um homem dá palco a uma representação feminina, denunciando assim as construções sociais associadas aos signos da feminilidade e masculinidade (Fonseca, 2019, p. 59).

Compreender o carácter performativo de uma *drag queen* e a dualidade que lhe é inerente foi crucial para dar uma resposta à questão que norteia o presente trabalho. A partir dos estudos da linguagem de Benveniste (1988) – que defende a existência de um “eu” por oposição ao “outro” e, por conseguinte, a subjetividade e individualidade intrínseca a cada sujeito – foi possível concluir que o caso particular das *drag queens* se exclui deste raciocínio, já que o “eu” de uma *drag* diz respeito a dois “eus”. No caso dos entrevistados do documentário, André e Eduardo constituem-se como pessoas singulares que se encaram dessa forma pela relação que têm com o “outro”, no entanto percebem-se a si próprios como possuidores de duas identidades distintas – o “eu” do André em oposição ao “eu” da Velvet; assim como o “eu” do Eduardo em contraste com o “eu” da Fortuna. Ao refletir-se nos nomes, esta dualidade está também presente nos pronomes que lhes correspondem, em que o “ele” diz respeito aos sujeitos e o “ela” às *personas drag*. As *drag queens* são fruto da dualidade entre personagem e ator (Goffman, 2002, pp. 131-132), em que Miss Velvet e Fortuna Beige são as personagens do documentário e da performance que realizam, enquanto André e Eduardo se posicionam como atores quando revelam as suas memórias e sentimentos.

É através da montagem que Eduardo e André dão vida a Fortuna e Velvet, respetivamente, duas *personas* que representam novas versões dos agentes que as criam (Gadelha, 2009, p. 101). Da mesma forma que se alteram os traços físicos, também os traços psicológicos podem mudar do sujeito para a *persona*, como é o caso de André que vê na Velvet uma versão sua muito mais sociável. Porém, inevitavelmente, muitas características são transportadas com a montagem, mantendo-se na *persona*. Eduardo revê o seu carisma e simpatia na Fortuna e tira partido da sua aptidão e formação em Design Gráfico para criar uma paleta infinita de sobancelhas em Fortuna. Trata-se, assim, de mais um elemento flutuante e transitório do carácter de uma *drag queen* que cruza a linha que separa a ficção da realidade ao

encarnar manifestações que pertencem ao indivíduo e/ou à *persona* (Lopes & Uziel, 2014, p. 333).

O caráter performativo de um artista *drag* pode ser entendido à luz de Goffman (2002) e da sua abordagem dramática da vida social que explica a forma como o “eu” se apresenta ao mundo. Neste âmbito, importa referir o conceito de “região”, um espaço delimitado por barreiras perceptíveis onde decorre a representação de um ator, que, no contexto do documentário realizado corresponde ao Centro LGBTI+. Este espaço subdivide-se entre a “região de fachada”, onde a representação ocorre na presença de uma plateia e procura acentuar certos aspetos com o objetivo de provocar uma certa impressão, e a “região de fundo” que diz respeito aos bastidores ou *backstage* (Goffman, 2002, pp. 101-120). O Centro LGBTI+ insere-se em ambas as categorias, já que serviu de local de apresentação e de ensaio. O quarto de André é também um local de *backstage*, onde as duas amigas se preparam antes da performance. O documentário dá ao espectador o acesso às duas realidades de forma a transmitir um caráter autêntico da performance e da caracterização das *personas*, ao contrário da audiência presente no espaço que apenas tem acesso a um corpo exteriorizado enquanto espetáculo através da interação que as *drag queens* estabelecem com ela (Lopes & Uziel, 2014, p. 322).

Observando o caráter performativo e subjetivo inerente à linguagem a ser praticada no presente projeto – a audiovisual – é possível reconhecer que esta transporta uma dupla subjetividade, por parte do criador e do espectador, que irão fazer interpretações diferentes consoante as suas noções sociais, intelectuais, estilísticas e estéticas. Assim sendo, *Drag Must Go On* poderá suscitar diferentes questões conforme a sua audiência, no entanto procurei que a obra fosse dotada de imparcialidade e autenticidade. Para atingir o fim desejado, foram objeto de estudo três obras, uma ficcional, *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (Stephan Elliott, 1994), e duas documentais, *Paris is Burning* (Jennie Livingston, 1990) e *The Queen* (Frank Simon, 1968) com o intuito de identificar em qual dos géneros é feita a melhor representação da *persona drag*.

Antes de partir para a análise fílmica importou compreender o que separa o género ficcional do documental. Apesar de o conceito de realismo poder estar inerente tanto à ficção como à não ficção, em que a primeira pode ter intenção de retratar temas reais e ser bem-sucedida através do trabalho de câmara e da montagem que criam continuidade espacial e

temporal (Stam, 2003, pp. 164-166), é a segunda que retrata questões factuais e “fala sobre o mundo histórico diretamente, não alegoricamente” utilizando personagens e histórias verdadeiras e não fictícias (Nichols, 2005, pp. 30-35). De outra perspectiva, Carroll (1996, p. 286) defende que os aspetos técnicos não podem ser os diferenciadores dos dois géneros, já que estes podem utilizar as mesmas estratégias; é o compromisso dos textos fílmicos em respeitar os protocolos e as ideias dos géneros a que pertencem que se torna um fator distintivo, já que os espectadores, ao saberem a classificação de um filme, criam expectativas no tipo de discurso a ser praticado (Carroll, 1996, pp. 287; Plantinga, 1996, p. 310-311). Assim, ao se basear em assuntos do mundo real, o documentário desempenha um leque de funções, como informar, questionar, desafiar, educar ou persuadir (Plantinga, 1996, pp. 310-311; Dicionário de Estudos Fílmicos da Oxford, 2021, p. 126).

Com base nas premissas apresentadas, seria espectável que fosse o género documental a fazer jus a uma caracterização fiel da *persona drag* e da sua realidade. Pelo contrário, a análise desenvolvida com base nas obras já mencionadas levou-nos a concluir que a construção da *persona* foi feita na ficção, já que os documentários acabaram por retratar diversas *personas* que, em conjunto, formam uma comunidade. Assim o espectador conhece a comunidade, mas não conhece em profundidade cada *persona*. Além disso, a ficção dá ao espectador o acesso aos pensamentos, medos, sentimentos e emoções das personagens. Apesar de as três obras fazerem um retrato do *backstage*, é no *backstage* da ficção que assistimos à construção mais fiel da *persona*. Esta constatação permitiu-me refletir sobre vários aspetos narrativos e estilísticos do documentário realizado, levando-me a ter em consideração o número de pessoas a entrevistar, de forma que fosse feito um retrato fiel e neutro. Com o mesmo intuito, não foi utilizada qualquer banda sonora no momento das entrevistas para lhes conferir um carácter mais intimista.

A adequação do documentário ao grande ecrã é outra característica da linguagem praticada. Apesar de as tecnologias para telemóvel terem as suas vantagens, podendo ser utilizadas como ferramentas para adquirir capital (social e cultural) e distinção, sendo que estas formas de capital acumulado são capazes de promover o “eu” quando são inseridos de forma tática em contextos culturais e sociais específicos (Battin, 2016, p. 136), não era o meu objetivo encarar a obra fílmica realizada deste modo, já que a linguagem e os planos utilizados se

destinam ao grande ecrã. Assim, *Drag Must Go On* não foi concebido para ser consumido numa plataforma *mobile*.

No sentido de responder à pergunta de partida – *A performance drag é (ou não) condicionada pelo contexto e (des)oculta a persona?* – demonstrando que a performance *drag* desoculta a *persona* quando esta deixa de ser marginalizada, o documentário realizado partiu nessa mesma missão de desocultar as *personas* entrevistadas. Assim, torna-se importante aplicar a Análise de Discurso³²³³ para compreender algumas declarações feitas por Eduardo e André. Partindo do pressuposto que os sujeitos, ao produzirem linguagem, produzem discursos, sendo o discurso uma “atividade produtora de sentidos que se dá na interação entre falantes” e, por isso, transmite as posições ideológicas de quem os profere (Brandão, 2017), podemos afirmar que os entrevistados falam consoante os seus valores e crenças, mas também de acordo com a comunidade à qual pertencem; por outras palavras, falam sobre a sua realidade pessoal. Assim, é nos discursos produzidos pelos dois sujeitos que se encontra a sua história e aquilo que decidiram dizer ou optaram por ocultar (Brandão, 2017).

No geral, o tipo de linguagem e de vocabulário utilizados pelos dois revela a pertença a uma mesma comunidade, como quando falam abertamente sobre os vários estilos de um artista e de uma performance *drag*, quando se mostram conhecedores da realidade *drag* não só em Portugal, mas também no estrangeiro e quando utiliza conceitos como “camp”³⁴, “lipsynch” e “queer”. De outra perspetiva, algumas declarações revelam mais do que apenas aquilo que é dito. Quando André fala do gosto que tem em “chocar as pessoas” e Eduardo refere que as suas maquilhagens “impactam muito”, demonstram-se cientes da falta de aceitação social que ainda persiste e do papel revolucionário da arte *drag* em desafiar estas conceções e padrões. Eduardo revela que Fortuna gosta de andar de transportes públicos montada, refletindo o seu carácter corajoso e desafiador. A necessidade em fazer constatações como “é um trabalho como todos os outros” e “é bom ir inserindo na cabeça das pessoas a existência das *drag queens* de forma estratégica” revela uma urgência em comum em ver esta expressão artística receber aceitação,

³² Será utilizada a Análise de Discurso na linha francesa de pensamento de Peuchêux.

³³ É importante mencionar que o termo “discurso” será encarado no contexto da ciência da linguagem, sendo que os sujeitos falantes (Brandão, 2017).

³⁴ “O camp é uma forma estética (ou um tipo de esteticismo) nomeada primeiramente por Susan Sontag em 1964, e que se constitui como exageros, maneirismos, formas ficcionais de se conceber a realidade” (Junior, 2011).

normalização e respeito. Assim, em contexto de entrevista, Eduardo e André, Fortuna e Velvet, falam das suas realidades enquanto sujeitos individuais, mas também enquanto membros de uma comunidade que partilha as mesmas ideologias, problemas, ambições e medos.

A respeito da entrada do *drag* no *mainstream*, defendida por vários autores, convém realçar que, apesar de alguns apontarem para uma entrada já efetuada (Barum, 2020; Luksevica, 2019; McCormack e Wignall, 2022; Pais, 2018), o presente trabalho permitiu concluir que a performance *drag*, enquanto valor cultural, ainda não alcançou o *mainstream*. À luz do argumento de Bourdieu (1989, pp. 134-138) de que os detentores do conjunto dos capitais económico, social e cultural possuem poder sobre o *agenda-setting*, podemos reconhecer que o *reality show RPDR* – apontado como a razão do *mainstreaming* do *drag* pelos mesmos autores referidos acima – está de facto a impor-se na cultura mediática, levando o *drag* no caminho do *mainstream*. Em *Drag Must Go On*, os entrevistados reconhecem que o caso português ainda não viu a vertente artística dessa forma pelo facto de a população ser envelhecida e pouco instruída acerca deste tema. Eduardo salienta a importância de uma educação e consciencialização que poderá começar por ir introduzindo, de forma gradual, *drag queens* em programas nacionais até os espectadores começarem a normalizar. Só depois de uma normalização, nas palavras de Eduardo, o *drag* português pode ser *mainstream*.

Os autores que defendem a chegada da cultura *drag* ao *mainstream* argumentam que a aceitação por parte de espectadores heterossexuais pode desradicalizar o *drag* (McCormack e Wignall, 2022, p. 15). A investigação desenvolvida leva-nos a crer que é impossível negar o carácter revolucionário na arte *drag* – apesar da sua crescente aceitação e fama – porque não pode ser considerada um valor cultural padrão, uma vez que desafia as normas sociais. Esta expressão artística nunca poderia ser considerada como padrão por contestar a estrutura social binária de homem/mulher, dado que uma *drag queen* faz um uso disruptivo das categorias sociais e culturais de uma sociedade patriarcal. Através do estudo do caminho que a *drag queen* fez ao longo da História, foi possível constatar que a performance *drag* nunca foi considerada um valor padrão, apesar de ter tido épocas de prestígio quando era utilizada como substituta da presença da mulher em palco. Assim, em resposta à pergunta de partida, concluímos que o contexto da performance decide se ocorre uma revelação da *persona*, sendo que quando há

marginalidade e discriminação, esta é ocultada; enquanto um contexto de aceitação permite a sua revelação.

Enquanto forma artística do Pós-modernismo³⁵, a arte *drag* é dotada de características inerentes a outras manifestações desta época como a ironia, a brincadeira e a reflexividade. Verifica-se, por parte destas formas culturais, uma insistência em processar em vez de produzir, questionando-se a si mesmas e ao contexto onde se enquadram (Nealon, 2019, p. 151). No mesmo sentido, numa lista de diferenças entre o Modernismo e o Pós-Modernismo redigida por Ihab Hassan, o “objeto de arte finalizado” passa a um “processo” ou “performance”, assim como a “totalização” dá lugar à “desconstrução” (Nealon, 2019, p. 153). A arte *drag* encaixa nestas definições ao ser disruptiva e desafiadora nas suas performances, utilizando temas atuais enquanto alvo de crítica e paródia. Assim, no que diz respeito à construção social binária de homem/mulher, podemos afirmar que, enquanto a sociedade não considerar que a diferença anatómica não efetiva uma diferença de espécie e considerar em primeiro lugar como diferença de género, a característica da sociedade patriarcal que incute à mulher o lugar do interior, isto é, da casa, e não a esfera pública, a performance drag nunca será vista simplesmente como performance, mas sim como uma performance disruptiva de género.

Na realização de *Drag Must Go On*, tentei distanciar-me de uma linguagem viciada pela dicotomia homem/mulher e da tendência do olhar masculino, conferindo-lhe uma abordagem neutra, da mesma forma que evitei desenvolver a presente investigação com base nos estudos de género. A arte *drag* não é, na minha visão, uma questão de género, mas sim uma questão de performance e de *performer*, em que as características deste ator, – enquanto dotado de dupla identidade com um sujeito e uma *persona* com os seus anseios, ambições e histórias – se relacionam com o ato performativo em si. Enquanto os estudos de género se centram na discriminação de género, o presente trabalho está relacionado com a discriminação da pessoa em si, independentemente do seu género. No entanto, é inegável constatar que o carácter disruptivo e revolucionário de uma *drag queen* está relacionado com o ato desafiador de

³⁵ O Pós-Modernismo diz respeito à fase seguinte ao Modernismo e desenvolveu-se em meados do século XX. Segundo Nealon (2019, p. 151), ““Postmodern” is an adjective that loomed heavily over late twentieth-century academic discourse on cultural production”.

contrariar construções sociais ao representar características femininas através de um corpo masculino.

O estudo desenvolvido permitiu ainda pensar sobre a forma como, inevitavelmente, até na arte *drag* a estrutura mental é a patriarcal. Partindo das premissas de Virginia Woolf, que tentam desconstruir “o binómio que aprisiona os sexos em polos opostos regidos pelas relações de poder”, pelo facto de a mulher ser encarada como “espelho do homem” (Woolf, 2021 *apud* Sousa, 2011, p. 89), podemos muito bem adaptar o seu conceito de “androginia da mente” – em que existe uma convivência entre os dois géneros – à performance de uma *drag queen*. Woolf (2021 *apud* Sousa, 2011, p. 90) reconhece “a capacidade feminina de representação do mundo” feita até então à luz da visão do homem, dando-se, portanto, a representação do feminino feita pelo masculino. No caso de uma *drag queen* verifica-se especialmente esta “androginia da mente” em que os dois géneros se atraem de tal forma que acabam por se interpor. A arte *drag* pode, assim, ser considerada como uma dupla transgressão. Em primeiro lugar, retomando o raciocínio de Bourdieu, em que a mulher é um plano do espaço privado e ao homem cabe o espaço público, uma *drag queen* está a levar para o palco o homem que atua em mulher, ou seja, o feminino surge montado no masculino. Em segundo lugar, através do percurso da *drag queen* ao longo da História, podemos relembrar que a sua aparição em palco, como nas peças de Shakespeare e nas óperas chinesas, apenas ocorria por uma negação de participação às mulheres.

Limitações e recomendações futuras

Os dados da ILGA, que fundamentam a pertinência do presente projeto face à existência e persistência de discriminação contra a comunidade LGBTI+, constam num relatório de 2019. Informações mais atualizadas seriam importantes para conferir atualidade e credibilidade à presente investigação.

A amostra utilizada – reduzida, propositadamente, para permitir um olhar mais aprofundado de cada *persona* – apenas diz respeito à realidade portuguesa. Seria interessante, em estudos futuros, estudar a forma como o *drag* se manifesta em outros países e realidades. O transformismo, mais comum em Portugal e no Brasil, é um tipo de performance ainda muito

confundido com o das *drag queens*, merecendo atenção de investigadores, dos *media* e de estabelecimentos culturais – assim como o *drag* – para ser desmistificado e dado a conhecer. Da mesma forma, também os diferentes tipos de performances e estéticas *drag* deveriam ser alvo de estudo, podendo até culminar num novo documentário.

A escassez na produção de conteúdo audiovisual português sobre a arte *drag* é resultante dos problemas que afetam, no geral, o cinema português, mais especificamente a produção e a distribuição de conteúdos. A dependência de auxílios estatais – e a falta deles – aliada às intervenções jurídicas do Estado com regulamentações que, muitas vezes, acabam a prejudicar o cinema independente português, assim como a preferência do consumidor por conteúdos mais acessíveis, como os das plataformas de *streaming*, tornam difícil a produção de obras audiovisuais sobre *drag* ou qualquer outro tema (Abreu, 2022, p. 60).

REFERÊNCIAS

Bibliografia

Abreu, S. (2022). *Cineclubes e Festivais de Cinema: Uma Construção Cultural - Revisitada na FRMG* [Dissertação de mestrado, Escola Superior de Comunicação Social do Instituto Politécnico de Lisboa]. Repositório Científico do IPL. <http://hdl.handle.net/10400.21/15574>

Amajanás, I. (2014). Drag queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas. *Revista Belas Artes*, 16(3).

Baggio, E. T., Graça, A. R., Penafria, M. (2019). *Teoria dos Cineastas: uma abordagem para o estudo do cinema*. Aniki. Consultado a 23 de abril de 2023 em <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/announcement/view/48>

Baker, R. (1994). *Drag: A History of Female Impersonation in the Performing Arts*. New York University Press.

Balzer, C. (2005). *The Great Drag Queen Hype: Thoughts on Cultural Globalisation and Autochthony*. *Paideuma: Mitteilungen zur Kulturkunde*, 51, pp. 111-131. <https://www.jstor.org/stable/40341889>

Bao, H. (2018). 'Shanghai is burning': Extravaganza, transgender representation and transnational cinema. *Sage*, 3(4), 233-255. <https://doi.org/10.1177/2059436418818274>

Battin, J. (2016). Obtain and Deploy: Mobile Media Technologies as Tools for Distinction and Capital. In: Austin, G. (Ed.). *New uses of Bourdieu in film and media studies* (pp. 124-140). Berghahn.

Barker, C. (2004). Cultural Studies. In *The Sage Dictionary of Cultural Studies*. (pp. 42-43). Sage Publications

Barker, C. (2004) Mass Culture. In *The Sage Dictionary of Cultural Studies*. (pp. 115-116). Sage Publications

Barker, C. (2004) Popular Culture. In *The Sage Dictionary of Cultural Studies*. (pp. 147-148). Sage Publications

- Barum, H. T. (2020). *Super Queen: A popularização da cultura drag no mercado mainstream*. [Dissertação de mestrado, Universidade da Beira Interior]. Repositório Digital da UBI. <http://hdl.handle.net/10400.6/11298>
- Bauer, M. W. & Gaskell, G. (Eds). (2002). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som* (Guareschi, P. A Trad.) (7ª ed.). Editora Vozes (Obra original publicada em 2000)
- Benveniste, E. (1988). Da subjetividade na linguagem. In *Problemas de Linguística Geral I* (pp. 284-293) (M. G. Novak & M. L. Neri Trad.) (2ª ed.). Editora da Universidade Estadual de Campinas (
- Bourdieu, P. (1989). *O Poder Simbólico* (F. Tomaz Trad.). Bertrand Brasil.
- Bourdieu, P. (2012). *A Dominação Masculina* (M. H. Kühner Trad.) (11ª ed.). Bertrand Brasil (Obra original publicada em 1998).
- Brandão, H. (2017). Analisando o discurso. Museu da Língua Portuguesa – Estação da Luz.
- Breton, D. (2006). *A sociologia do corpo* (S. M. S. Fuhrmann Trad.) (2ª ed.). Editora Vozes (Obra original publicada em 1992).
- Cambridge Dictionary. (s.d.). Consultado a 23 de abril de 2023 em <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/mainstream>
- Carroll, N. (1996). Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism. In: Bordwell, D. & Carroll, N. (Ed.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* (pp. 283-306). University of Wisconsin Press.
- Chidiac, M. T. V. & Oltramari, L. C. (2004). Ser e estar drag queen: um estudo sobre a configuração da identidade queer. *Estudos de Psicologia*, 9(3), 471-478. <https://doi.org/10.1590/S1413-294X2004000300009>
- Collins Dictionary. (s.d.). Consultado a 3 de agosto de 2023 em <https://www.collinsdictionary.com/submission/8855/Umbrella+term>

Deleuze, G., & Guattari, F. (2009). *Anti-Oedipus: Capitalism and schizophrenia*. Penguin Publishing Group.

Dumbrăveanu, A. (2022). Syntax of the film language between the screen of the lumiere brothers and the 3D VR glasses. *Means and Language in Communication*, 10(1), 22-28.

Fonseca, L. B. (2019). *Drag: Corpo, mídia e afeto*. [Dissertação de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades, Universidade Federal do Espírito Santo]

Gadelha, J. J. B. (2009). *Masculinos em mutação: A performance drag queen em Fortaleza*. [Dissertação de Pós-Graduação, Universidade Federal do Cereá]. Repositório Institucional da UFC. <http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/1480>

Giesecking, J. (2008). "Queer Theory." In V.N. Parrillo, M. Andersen, J. Best, W. Kornblum, C.M. Renzetti, and M. Romero, eds. *Encyclopedia of Social Problems*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 737-8

Goffman, E. (2002). *A representação do Eu na vida Cotidiana* (M. C. S. Raposo Trad.) (10ª ed.). Editora Vozes (Obra original publicada em 1959)

Gonçalves, I. B. (2019). *Performe.si: Arte Drag em Websérie*. [Bacharelato em Comunicação Social – Produção Editorial, Universidade Federal de Santa Maria]. Repositório Digital da UFSM. <http://repositorio.ufsm.br/handle/1/20167>

Greer, M. (2022). *Cinematic Drag: Layers, Collisions, and Transformations of Form and Medium in Screen Based Practices of Queer Performance*. [Dissertação de mestrado, University of British Columbia] UBC. <http://hdl.handle.net/2429/81306>

Halberstam, J. (2018). *Trans*: A quick and quirky account of gender variability*. Oakland, CA: University of California Press

Heywood, A. (2000). *Key Concepts in politics*. Basingstoke: Palgrave. Consultado em 29 de março, 2023 em

<https://archive.org/details/keyconceptsinpol0000heyw/page/26/mode/2up>

ILGA Portugal. (2020). *Relatório Anual 2019: Discriminação Contra Pessoas LGBTI+*. Disponível em:

https://ilga-portugal.pt/ficheiros/pdfs/observatorio/ILGA_Relatorio_Discriminacao_2019.pdf

Jayne, G. J. (2010). Travestis, transformistas, drag queens, transexuais: Montando o corpo, pessoa, identidade e género. In Castro, A. L. (Ed.), *Cultura Contemporânea, Identidades e Sociabilidades: Olhares sobre corpo, mídia e novas tecnologias* (pp. 167-196). Cultura Acadêmica Editora.

Jesus, J. G. (2012). *Orientações sobre identidade de género: Conceitos e termos*. (2ª ed.).

Junior, A. (2011). Um passeio de ônibus: Priscilla, a rainha do deserto (1994) e alguns diálogos entre categorias sociais e ficcionais. *Sexualidad, Salud y Sociedad: Revista Latinoamericana*, 7, pp. 142-165. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=293322073007>

Kuhn, A. & Westweel, G. (2012). Documentary. *A Dictionary of Film Studies* (1ªed.). (p. 126). Oxford.

Lim, S. H. (2007). Is the trans- in transnational the trans- in transgender? *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 5(1), 39–52

Lopes, A. & Uziel, A. P. (2014). On high heels: Intertwinings between the art of travestility, becoming-drag queen and self-affirmation. *Annual Review of Critical Psychology: Gender and Sexuality*, 11, 319-335

Louro, G. L. (2013). *Um corpo estranho: Ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. (2ª ed.). Autêntica.

Luksevica, P. U. (2019). *How has drag culture evolved through popular culture and how is it propelled by the use of social media within the USA nowadays?* [Dissertação de mestrado, Malmö University]. Digitala Vetenskapliga Arkivet. urn:nbn:se:mau:diva-23175

McCormack, M. & Wignall, L. (2022). Drag Performers' Perspectives on the Mainstreaming of British Drag: Towards a Sociology of Contemporary Drag. *Sage*, 56(1), 3-20. <https://doi.org/10.1177/00380385211008387>

Nealon, J. (2019). Postmodernism. In. Di Leo, J. (Ed.). *The bloomsbury handbook of literary and cultural theory* (pp. 151-161). Bloomsbury Academic.

Nichols, B. (2016). *Introdução ao Documentário*. (M. S. Martins, Trad.) (6ª ed.). Papyrus (Obra original publicada em 2005).

Ødegård, V. (2016). *Drag Queens in Cinema and Television: The Influence of Mainstream Media on a Subversive Artform*. [Dissertação de mestrado em Estudos Fílmicos, Universidade Norueguesa de Ciência e Tecnologia]. NTNU Open. <http://hdl.handle.net/11250/2430683>

Pais, A. S. (2018). *Identidade de género e drag queens: Documentário – “You Can Call Me Lola”*. [Trabalho de projeto de mestrado, Escola Superior de Comunicação Social]. Repositório Científico do Instituto Politécnico de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10400.21/11190>

Penafria, M. (1999). *O Filme Documentário: História, identidade, tecnologia*. Cosmos.

Plantinga, C. (1996). Moving Pictures and the Rhetoric of Nonfiction Film: Two Approaches, In. Bordwell, D. & Carroll, N. (Ed.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* (pp. 307-324). University of Wisconsin Press.

Plantinga, C. (2013). ‘I’ll Believe It When I Trust the Source’: Documentary Images and Visual Evidence, In. Winston, B. (Ed.), *The Documentary Film Book* (pp. 40-47). Palgrave Macmillan.

Rich, B. R. (1992). *New Queer Cinema*. BFI. Consultado a 23 de abril de 2023 em <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/new-queer-cinema-b-ruby-rich>

Sarmiento, M. (2013). Investigação por Entrevista. In. *Metodologia científica para a elaboração, escrita e apresentação de teses* (pp. 29-66). Universidade Lusíada Editora

Schechner, R. (2013). *Performance Studies: An introduction*. (3ª ed.). Routledge.

Shannon, C. E. & Weaver, W. (1964). *The Mathematical Theory of Communication*. The University of Illinois Press

Silva, D. O. (2021). *Queers que criam: Modos de r/existência no cinema de Andrew Haigh, Céline Sciamma e Dee Rees*. [Dissertação de mestrado, Universidade da Beira Interior]. Repositório Digital da UBI. <http://hdl.handle.net/10400.6/11222>

Sousa, V. (2011). *The Hours, a escrita para a morte: de Virginia Woolf a Stephen Daldry* [Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa]. Veritati - Repositório Institucional da Universidade Católica Portuguesa. <http://hdl.handle.net/10400.14/7329>

Stam, R. (2003). *Introdução à Teoria do Cinema* (F. Mascarello, Trad.). Papyrus (Obra original publicada em 1941).

Sturken, M. & Cartwright, L. (2018). *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. (3ª ed.). Oxford University Press.

Waskul, D. & Vannini, P. (2016). The Performative Body: Dramaturgy, the Body, and Embodiment. In Edgley, C. (Ed.), *The Drama of Social Life: A Dramaturgical Handbook* (pp. 197-210). Routledge

Winston, B. (2013). Life As Narrativised In. Winston, B. (Ed.), *The Documentary Film Book* (pp. 89-97). Palgrave Macmillan.

Filmografia

Livingston, J. (1990). *Paris is Burning* [Filme]. Miramax Films

Elliott, S. (1994). *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* [Filme]. Roadshow Entertainment

Simon, F. (1968). *The Queen* [Filme]. Grove Press.

ANEXOS

Declaração de cedência dos direitos de imagem, voz e outras informações

Declaro que autorizo a gravação, uso de imagem, voz, nome ou informação pessoal disponibilizada por mim para efeitos da realização do documentário *"Drag Must Go On"*, desenvolvido no âmbito do projeto final para a obtenção do grau de Mestre em Audiovisual e Multimédia, realizado e produzida por Beatriz Monteiro Mota, aluna do 2º ano do Mestrado em Audiovisual e Multimédia, na Escola Superior de Comunicação Social, do Instituto Politécnico de Lisboa.

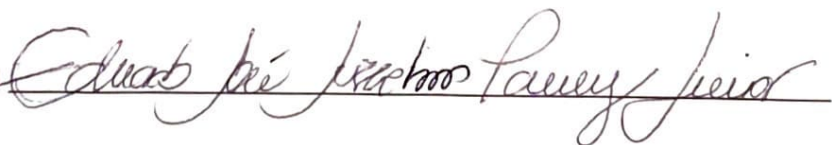
As imagens recolhidas destinam-se a fins académicos, sendo divulgadas pelos canais de comunicação da ESCS e pelos alunos em contexto de portefólio. Compreendo que as imagens podem ser editadas, copiadas, exibidas, publicadas ou distribuídas.

Renuncio ao direito de inspecionar ou aprovar o produto final em que minha imagem, voz e informações aparecem, assim como renuncio a quaisquer direitos de imagem ou outras compensações decorrentes ou relacionadas com o uso da minha imagem ou gravação. Assim sendo cedo a título gracioso no presente e no futuro.

Vou ser consultado sobre o uso das fotografias ou gravação de vídeo para qualquer outro fim que não os apresentados neste documento. Não há limite de tempo para a validade desta autorização nem há qualquer limitação geográfica para a distribuição destes materiais. Reconheço ter lido, compreendido e aceite completamente o estipulado.

DATA: 08/09/2023

Assinatura (conforme C.C.)



Declaração de cedência dos direitos de imagem, voz e outras informações

Declaro que autorizo a gravação, uso de imagem, voz, nome ou informação pessoal disponibilizada por mim para efeitos da realização do documentário “*Drag Must Go On*”, desenvolvido no âmbito do projeto final para a obtenção do grau de Mestre em Audiovisual e Multimédia, realizado e produzida por Beatriz Monteiro Mota, aluna do 2º ano do Mestrado em Audiovisual e Multimédia, na Escola Superior de Comunicação Social, do Instituto Politécnico de Lisboa.

As imagens recolhidas destinam-se a fins académicos, sendo divulgadas pelos canais de comunicação da ESCS e pelos alunos em contexto de portefólio. Compreendo que as imagens podem ser editadas, copiadas, exibidas, publicadas ou distribuídas.

Renuncio ao direito de inspecionar ou aprovar o produto final em que minha imagem, voz e informações aparecem, assim como renuncio a quaisquer direitos de imagem ou outras compensações decorrentes ou relacionadas com o uso da minha imagem ou gravação. Assim sendo cedo a título gracioso no presente e no futuro.

Vou ser consultado sobre o uso das fotografias ou gravação de vídeo para qualquer outro fim que não os apresentados neste documento. Não há limite de tempo para a validade desta autorização nem há qualquer limitação geográfica para a distribuição destes materiais. Reconheço ter lido, compreendido e aceite completamente o estipulado.

DATA: 10/05/2023

Assinatura (conforme C.C.)



Declaração de cedência dos direitos de imagem, voz e outras informações

Declaro que autorizo a gravação, uso de imagem, voz, nome ou informação pessoal disponibilizada por mim para efeitos da realização do documentário “*Drag Must Go On*”, desenvolvido no âmbito do projeto final para a obtenção do grau de Mestre em Audiovisual e Multimédia, realizado e produzida por Beatriz Monteiro Mota, aluna do 2º ano do Mestrado em Audiovisual e Multimédia, na Escola Superior de Comunicação Social, do Instituto Politécnico de Lisboa.

As imagens recolhidas destinam-se a fins académicos, sendo divulgadas pelos canais de comunicação da ESCS e pelos alunos em contexto de portefólio. Compreendo que as imagens podem ser editadas, copiadas, exibidas, publicadas ou distribuídas.

Renuncio ao direito de inspecionar ou aprovar o produto final em que minha imagem, voz e informações aparecem, assim como renuncio a quaisquer direitos de imagem ou outras compensações decorrentes ou relacionadas com o uso da minha imagem ou gravação. Assim sendo cedo a título gracioso no presente e no futuro.

Vou ser consultado sobre o uso das fotografias ou gravação de vídeo para qualquer outro fim que não os apresentados neste documento. Não há limite de tempo para a validade desta autorização nem há qualquer limitação geográfica para a distribuição destes materiais. Reconheço ter lido, compreendido e aceite completamente o estipulado.

DATA: 16/09/2023

Assinatura (conforme C.C.)



Declaração de cedência dos direitos de imagem, voz e outras informações

Declaro que autorizo a gravação de imagem e som no Centro Comunitário Centro Comunitário LGBTI+ de Lisboa para efeitos da realização do documentário “Drag Must Go On”, desenvolvido no âmbito do projeto final para a obtenção do grau de Mestre em Audiovisual e Multimédia, realizado e produzido por Beatriz Monteiro Mota, aluna do 2º ano do Mestrado em Audiovisual e Multimédia, na Escola Superior de Comunicação Social, do Instituto Politécnico de Lisboa.

As imagens recolhidas destinam-se a fins académicos, sendo divulgadas pelos canais de comunicação da ESCS e pelos alunos em contexto de portefólio. Compreendo que as imagens podem ser editadas, copiadas, exibidas, publicadas ou distribuídas.

Renuncio ao direito de inspecionar ou aprovar o produto final em que a imagem do Centro Comunitário LGBTI+ de Lisboa aparece, assim como renuncio a quaisquer direitos de imagem ou outras compensações decorrentes ou relacionadas com o uso da sua imagem ou gravação. Assim sendo cedo a título gracioso no presente e no futuro.

Vou ser consultado sobre o uso das gravações de vídeo para qualquer outro fim que não os apresentados neste documento. Não há limite de tempo para a validade desta autorização nem há qualquer limitação geográfica para a distribuição destes materiais. Reconheço ter lido, compreendido e aceite completamente o estipulado.

DATA: __/__/____

Assinatura (conforme C.C.) _____

Assinado por: **Gonçalo Pereira Viegas Aguiar**
Num. de Identificação: 13007100
Data: 2023.09.12 17:04:58 -01'00'

Declaração de cedência dos direitos de imagem, voz e outras informações

Declaro que autorizo a gravação, uso de imagem, voz, nome ou informação pessoal disponibilizada por mim para efeitos da realização do documentário *“Drag Must Go On”*, desenvolvido no âmbito do projeto final para a obtenção do grau de Mestre em Audiovisual e Multimédia, realizado e produzida por Beatriz Monteiro Mota, aluna do 2º ano do Mestrado em Audiovisual e Multimédia, na Escola Superior de Comunicação Social, do Instituto Politécnico de Lisboa.

As imagens recolhidas destinam-se a fins académicos, sendo divulgadas pelos canais de comunicação da ESCS e pelos alunos em contexto de portefólio. Compreendo que as imagens podem ser editadas, copiadas, exibidas, publicadas ou distribuídas.

Renuncio ao direito de inspecionar ou aprovar o produto final em que minha imagem, voz e informações aparecem, assim como renuncio a quaisquer direitos de imagem ou outras compensações decorrentes ou relacionadas com o uso da minha imagem ou gravação. Assim sendo cedo a título gracioso no presente e no futuro.

Vou ser consultado sobre o uso das fotografias ou gravação de vídeo para qualquer outro fim que não os apresentados neste documento. Não há limite de tempo para a validade desta autorização nem há qualquer limitação geográfica para a distribuição destes materiais. Reconheço ter lido, compreendido e aceite completamente o estipulado.

DATA: 16/09/2023

Assinatura (conforme C.C.)

Alberto Bulomino

Declaração de cedência dos direitos de imagem, voz e outras informações

Declaro que autorizo a gravação, uso de imagem, voz, nome ou informação pessoal disponibilizada por mim para efeitos da realização do documentário “*Drag Must Go On*”, desenvolvido no âmbito do projeto final para a obtenção do grau de Mestre em Audiovisual e Multimédia, realizado e produzida por Beatriz Monteiro Mota, aluna do 2º ano do Mestrado em Audiovisual e Multimédia, na Escola Superior de Comunicação Social, do Instituto Politécnico de Lisboa.

As imagens recolhidas destinam-se a fins académicos, sendo divulgadas pelos canais de comunicação da ESCS e pelos alunos em contexto de portefólio. Compreendo que as imagens podem ser editadas, copiadas, exibidas, publicadas ou distribuídas.

Renuncio ao direito de inspecionar ou aprovar o produto final em que minha imagem, voz e informações aparecem, assim como renuncio a quaisquer direitos de imagem ou outras compensações decorrentes ou relacionadas com o uso da minha imagem ou gravação. Assim sendo cedo a título gracioso no presente e no futuro.

Vou ser consultado sobre o uso das fotografias ou gravação de vídeo para qualquer outro fim que não os apresentados neste documento. Não há limite de tempo para a validade desta autorização nem há qualquer limitação geográfica para a distribuição destes materiais. Reconheço ter lido, compreendido e aceite completamente o estipulado.

DATA: __/__/__

Assinado por: **DUARTE MIGUEL DE ALMEIDA**
Num. de Identificação: 15559931
Data: 2023.09.12 11:57:55+01'00'

Assinatura (conforme C.C.) _____