



aberc

revista do programa de pós-graduação em cinema e audiovisual da uff _ ISSN 2965-7822 _ v.3 _ n.1 _ 2025

rainhas, reis, monstros: práticas transformistas e *drag* no cinema e audiovisual

organização

AGUSTINA TRUPIA
DOUGLAS OSTRUCA
SANCLER EBERT

contribuições

BENJAMÍN JOSÉ M. M. CASTAÑEDA
CLAUDINEI LOPES JUNIOR
DJALMA THÜRLER
EDGAR LUCAS CERQUEIRA
LÍVIA MARIA PEREIRA
MARIA FERNANDA MILESKI
PATRICK NASCIMENTO
ROBINSON SAMULAK ALVES

BENJAMIN BEIL
CINTYA FERREIRA
GINA BRUSAMARELLO
HEDY HOFMANN
MILENA HOFFMANN KUNRATH
PATRÍCIA MACHADO
PEDRO THEOBALD
RAFAEL MENDONÇA DIAS
REINALDO CARDENUTO

abreca

**RAINHAS, REIS, MONSTROS:
PRÁTICAS TRANSFORMISTAS E DRAG NO CINEMA E AUDIOVISUAL**

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL | PPGCine

VOLUME III N° 1 2025

ISSN 2965-7822



site da revista

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

NITERÓI RJ BRASIL

comissão editorial embarcada

MARINA CAVALCANTI TEDESCO Professora do Departamento de Cinema e Vídeo e docente permanente do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF), Brasil.

RAFAEL ROMÃO SILVA Doutorando em Educação pelo PROPed UERJ. Licenciado e Mestre em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense.

TAINÁ XAVIER Doutora em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF). Professora do curso de Cinema e Audiovisual da ESPM Rio.

VANESSA MARIA RODRIGUES Doutora em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF). Diretora de Comunicação da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA), biênio 2024-2026.

FELIPE DAVSON PEREIRA DA SILVA Pós-doutorando no Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF).

MARCEL GONNET WAINMAYER Doutorando no Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF), Brasil.

ALISSON OLIVEIRA SOARES DE SANTANA Doutorando no Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF), Brasil.

MONICA RODRIGUES KLEMZ Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF), Brasil.

nesta edição

comissão editorial convidada

SANCLER EBERT Universidade Federal Fluminense / FMU - FIAAM

DOUGLAS OSTRUCA Universidade Federal do Rio Grande do Sul

AGUSTINA TRUPIA CONICET - Universidad de Buenos Aires - UBA

revisão

EDYLENE SEVERIANO

projeto gráfico, capa e editoração eletrônica

LUIZ GARCIA | LUGAR ESTÚDIO

CAPA

foto: Acervo *Mulheres do Pau Brasil*.

conselho editorial

ALEX FERREIRA DAMASCENO Professor do curso de Cinema e Audiovisual na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal do Pará (FAV/UFPa), Brasil.

ANA ENNE Professora Associada do Departamento de Estudos Culturais e Mídia e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT), UFF, Brasil.

ANA ACKER Professora e coordenadora dos cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda na Universidade Luterana do Brasil (ULBRA).

ANGELA PRYSTHON Professora Titular, Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Brasil.

CEIÇA FERREIRA Professora e pesquisadora do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG), Brasil.

EDILEUZA PENHA DE SOUZA Doutora em Educação, diretora e realizadora. É professora na Universidade de Brasília (UnB), Brasil.

ESTHER HAMBURGER Professora Titular de História do Cinema e do Audiovisual e de Projeto do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), Brasil.

FABIO ALLAN MENDES RAMALHO Professor adjunto em Cinema e Audiovisual e na Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos (PPGIELA), Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), Brasil.

GABRIEL MENOTTI Professor Adjunto do Departamento de Comunicação Social e nos Programas de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades (PPGCOM) e em Artes (PPGA), Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Brasil.

GUILHERME MAIA DE JESUS Professor da Faculdade de Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (PósCom), Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil.

IZABEL DE FÁTIMA CRUZ MELO Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP. Professora da Universidade do Estado da Bahia (UNEBA), Brasil.

FRANCISCO JAVIER RAMÍREZ MIRANDA Professor da Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES) Unidad Morelia, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

JÔ LEVY Professora e pesquisadora no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG), Brasil.

LORENA BEST Professora de Comunicación Audiovisual y Medios Interactivos da Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC), Perú.

MANUEL RAMOS DA COSTA Professora no departamento de Comunicação Social, nos cursos de Cinema e Audiovisual e de Comunicação Social, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Brasil.

MARIANO MESTMAN Pesquisador do Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) e do Instituto Gino Germani (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires), Argentina.

PEDRO BUTCHER Pesquisador, jornalista e crítico formado pela Escola de Comunicação da UFRJ e Doutor pela Universidade Federal Fluminense. É professor do curso de cinema e audiovisual da ESPM-Rio, Brasil.

SONIA GARCÍA LÓPEZ Professora do Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual, Universidad Carlos III de Madrid, Espanha.

TADEU CAPISTRANO Professor de teoria da Imagem e história do cinema do Departamento de História da Arte e do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ), Brasil.

THAIS BLANK Professora Adjunta da Escola de Ciências Sociais e do Programa da Pós-graduação em História, Política e Bens Culturais, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), Fundação Getulio Vargas (FGV), Brasil.

SUMÁRIO

EDITORIAL

A REVISTA - APRESENTAÇÃO **11**

EQUIPE EDITORIAL A BARCA

O DOSSIÊ - APRESENTAÇÃO **12**

SANCLER EBERT | Universidade Federal Fluminense / FMU - FIAAM

DOUGLAS OSTRUCA | Universidade Federal do Rio Grande do Sul

AGUSTINA TRUPIA | CONICET - Universidad de Buenos Aires - UBA

ENSAIO VISUAL

AS MONSTROS TOMAM AS RUAS. DRAG MONSTROS E A POLÍTICA DE SER MONSTRA **18**

PATRICK NASCIMENTO / MIA THE WITCH

7

DOSSIÊ TEMÁTICO

DOSSIÊ TEMÁTICO | ARTIGOS

TECNOLOGÍAS DE LA ESPONJA Y PERFORMÁTICA DRAG **26**

BENJAMÍN JOSÉ MANUEL MARTÍNEZ CASTAÑEDA

PERFORMANCES NEGOCIADAS DE PABLLO VITTAR:

A GLAMAZON COMO ROTEIRO PERFORMÁTICO EM DIREÇÃO A UMA IDEIA DE DRAG MUSIC **43**

LÍVIA MARIA PEREIRA

DOSSIÊ TEMÁTICO | SESSÃO LIVRE

ENTRE SUPER QUEENS, A ESTÉTICA CAMP E O DARKROOM: EXPLORANDO OS ENUNCIADOS DISCURSIVOS ERÓTICOS DE <i>SUPER DRAGS</i> DA NETFLIX	64
CLAUDINEI LOPES JUNIOR	
RECURSOS NARRATIVOS E PERFORMATIVIDADE: ANÁLISE DA SEQUÊNCIA <i>SWEET TRANSVESTITE</i> , EM <i>THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW</i>	89
ROBINSON SAMULAK ALVES	
MARIA FERNANDA MILESKI DE PAULA	
<i>DRAG É ESCAFANDRO: A TERCEIRA ONDA DA CENA TRAVESTI: A CENA DRAG QUEEN</i>	110
DJALMA THÜRLER	
EDGAR LUCAS CERQUEIRA	

ENTREVISTAS

ENTREVISTA COM JOÃO CARLOS CASTANHA	132
DOUGLAS OSTRUCA	
SANCLER EBERT	
TRANSFORMISMO Y TELEVISIÓN EN JUEGO DE REINAS – ENTREVISTA A PABLO EZQUEILO GOLDARAZ	144
AGUSTINA TRUPIA	

NAVEGAÇÕES

"E NOVOS BAIANOS TE PODEM CURTIR NUMA BOA":

UMA GENEALOGIA DA CURTIÇÃO ENTRE O CINEMA MARGINAL E A CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA

159

RAFAEL MENDONÇA DIAS

MINDSCAPES, PAISAGENS MENTAIS: ESPAÇOS DA RECORDAÇÃO NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

184

BENJAMIN BEIL

TRADUÇÃO

GINA BRUSAMARELLO

HEDY HOFMANN

MILENA HOFFMANN KUNRATH

PEDRO THEOBALD

ESPECIAL

ENCICLOPÉDIA CINEMAS EM CONFRONTO – CURTAS E MÉDIAS-METRAGENS

EM RESPOSTA À DITADURA MILITAR BRASILEIRA | PARTE 1: 1964-1968

202

ORGANIZAÇÃO E SELEÇÃO

REINALDO CARDENUTO

PATRÍCIA MACHADO

CINTYA FERREIRA

editorial

A BARCA

Nesta quinta edição, *A Barca* traz o dossier “Rainhas, reis, monstros: práticas transformistas e drag no cinema e audiovisual”, organizado por meio de uma parceria internacional entre Sancler Ebert (UFF/FMU-FIAAM), Douglas Ostruca (UFRGS) e Agustina Trupia (CONICET-UBA). O dossier é composto por oito textos: um ensaio visual, dois artigos, três contribuições para a Seção Livre e duas entrevistas. Mais informações estão disponíveis na apresentação do dossier, assinada por Ebert, Ostruca e Trupia.

Nesta embarcação, trafegam ainda um artigo, uma tradução e a primeira parte da enciclopédia *Cinemas em confronto: curtas e médias-metragens em resposta à ditadura militar brasileira*, que abrange o período de 1964 a 1968. A enciclopédia tem coordenação de Reinaldo Cardenuto (UFF), Patrícia Machado (PUC-RJ) e Cintya Ferreira (UFF).

No artigo “E Novos Baianos te podem curtir numa boa”: uma genealogia da curtição entre o cinema marginal e a canção popular brasileira”, Rafael Mendonça Dias (UFF) investiga a curtição como gesto criativo e político durante a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985). E nosso último embarque fica por conta da tradução “*Mindscapes, paisagens mentais: Espaços da recordação no cinema contemporâneo*”, traduzido do alemão pelos pesquisadores Gina Brusamarello (UFRGS), Hedy Hofmann (UFRGS), Milena Hoffmann Kunrath (PUCRS) e Pedro Theobald (PUCRS).

Contentes por mais essa travessia, nosso agradecimento a todas as pessoas editoras, autoras e pareceristas que tornaram este número d’A Barca possível. Às/es-aos nossas/es/os leitoras/es, que tenham uma viagem aprazível e continuem a bordo em nossas próximas navegações.

RAINHAS, REIS, MONSTROS: PRÁTICAS TRANSFORMISTAS E DRAG NO CINEMA E AUDIOVISUAL

SANCLER EBERT | UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE / FMU-FIAAM

DOUGLAS OSTRUCA | UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

AGUSTINA TRUPIA | CONICET - UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES - UBA

12

Este dossiê é o resultado do trabalho coletivo entre pesquisadores do Brasil e da Argentina, que há vários anos desenvolvem atividades acadêmicas sobre práticas transformistas na região. Ao mesmo tempo, faz parte de outra instância de trabalho compartilhado, após o Simpósio sobre Práticas Transformistas, Drag e Arte que organizamos em 2024, produzido pelo Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras da Universidad de Buenos Aires (IAE – FILA:UBA) junto com o Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine) da Universidade Federal Fluminense (UFF), para citar apenas um exemplo. Ele também ocorre em um momento em que os estudos sobre essas práticas estão em pleno desenvolvimento. Embora ainda não haja muitas pesquisas dedicadas exclusivamente a pensar sobre essas manifestações artísticas, há um número crescente de estudos que as abordam e, dessa forma, devolvem a elas o lugar que tiveram durante décadas no campo artístico latino-americano e que por muito tempo lhes foi negado. Além disso, as práticas transformistas têm a característica de fluir constantemente, mudando sua forma e penetrando em diferentes suportes e disciplinas artísticas. No caso deste dossiê, a busca se concentrou em pensar nas múltiplas margens que os transformismos empregam no cinema e no audiovisual.

Nesse sentido, o dossiê tem a virtude de ser composto por diferentes tipos de trabalho. Estamos especialmente interessados em buscar outras formas de produzir teoria e ocupar espaços acadêmicos. Assim, o primeiro tra-

O dossiê - apresentação

lho é um ensaio em vídeo intitulado “As monstras tomam as ruas. *Drag* monstras e a polática de ser monstra”, produzido por Patrick Nascimento, conhecido pelo nome artístico de Mia The Witch. O lugar que ela ocupa como mestrande na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e sua atividade como artista proporcionam um local de enunciação altamente estimulante para pensar suas práticas. Ao mesmo tempo, introduz reflexões de enorme valor teórico, em parte por serem oriundas de sua práxis artística, sobre a dimensão monstruosa que certas expressões têm e o impacto político que podem gerar.

Quanto à seção “Artigos”, há dois trabalhos dedicados a pensar sobre essas práticas em dois países latino-americanos que geram contribuições epistemológicas e teóricas de grande relevância. Em primeiro lugar, o trabalho “Tecnologías de la esponja y performática *Drag*”, de Benjamín José Manuel Martínez Castañeda, do México, elabora um desenvolvimento metodológico que nos permite pensar a pedagogia a partir de práticas transformistas com base no conceito que ele propõe de “tecnologias da esponja”. Nesse caso, ele se concentra em três artistas que participaram de diferentes competições, séries e filmes de televisão: Margaret Y Ya, Gad Yola e Aviesc Who? O outro artigo dessa seção, “Performances negociadas de Pabllo Vittar: a Glamazon como roteiro performático em direção a uma ideia de drag music”, é de Lívia Maria Pereira, que estuda a dinâmica da categorização musical por meio de uma análise da *drag queen* Pabllo Vittar e do que veio a ser conhecido como “drag music”. Para Pereira, além de categorias, os gêneros musicais funcionam como “espaços performativos de negociação cultural”. Concomitantemente, ela aborda a construção musical produzida por Pabllo em meio a interações complexas entre mercado e estética.

A seção livre é composta por três artigos, os quais investigam as construções de gênero em filmes e séries protagonizados por artistas *drag* e transformistas. No trabalho “Entre super queens, a estética camp e o darkroom: explorando os enunciados discursivos eróticos de *Super Drags* da Netflix”, Claudinei Lopes Junior examina os traços hiperbólicos e satíricos presentes na arte *drag*, tendo como foco a série de animação *Super Drags* (2018). Através da Análise do Discurso, o autor identifica uma articulação entre hiperfeminilidade, desejo erótico e humor expressos nas performances *drag queen* da série investigada. Em paralelo, também é considerada a invisibilização dos *drag kings* em produtos midiáticos *mainstream*. Já o artigo “Recursos narrativos e performatividade: análise da sequência Sweet Transvestite, em *The Rocky Horror Picture Show*”, de Robinson Samulak Alves e Maria Fernanda Mileski, concentra-se em uma análise filmica da cena Sweet Transvestite do filme *The Rocky Horror Pic-*

ture Show (1975). A partir do olhar do pesquisador e da pesquisadora, este filme evidencia transgressões sociais ocorridas na década de 1970, com destaque para a desconstrução das normas de gênero e sexualidade através do personagem Frank N. Furter. Por fim, em “*Drag* é escafandro: a terceira onda da cena travesti: a cena *drag queen*”, Djalma Thürler e Edgar Lucas Cerqueira propõem uma perspectiva histórica de investigação da cena *drag queen* brasileira, dividindo-a em três ondas. Os autores caracterizam a terceira onda em articulação com os debates acerca da performatividade de gênero nos anos 1990.

Fechando o dossiê, estão duas entrevistas com artistas transformistas de longa trajetória na cena latino-americana. A primeira entrevista é com o brasileiro João Carlos Castanha, realizada por Douglas Ostruca e editada junto com Sancler Ebert. Nessa conversa, o ator compartilha suas vivências com a *persona* transformista Maria Helena Castanha, as quais também dão base para o documentário *Castanha* (Davi Pretto, 2014). Além disso, o artista menciona aspectos do seu processo de criação artística, destacando o cinema como uma de suas inspirações para o trabalho como transformista. A segunda entrevista é com o argentino Pablo Ezequiel Goldaraz, realizada por Agustina Trupia. Nesse encontro, o artista aborda seu percurso como *drag queen*, que leva o nome de Mistika Reech. Também são mencionadas as vivências como produtor e apresentador do programa *Juego de Reinas*, exibido no YouTube e no Canal 10 da província de Salta em 2021 e 2022.

14

Esperamos que este dossiê possibilite novas conversas e contatos entre pesquisadores latino-americanos da arte transformista, para que mais estudos sejam realizados e redes de investigadores criadas. Há muito o que construir a partir desta perspectiva, e são esforços como os deste dossiê ou da realização do Simpósio de Arte Drag que auxiliam para avanços nesse sentido. Ainda que a leitura fragmentada de publicações em revistas seja comum, encorajamos a leitura do dossiê em sua completude, porque o ensaio visual, os artigos e as entrevistas compõem um retrato rico do que têm sido as discussões sobre a arte transformista na América Latina.

Boa leitura!

El presente *dossier* es resultado del trabajo colectivo entre investigadores de Brasil y Argentina, quienes venimos realizando actividades académicas desde hace varios años en torno a las prácticas transformistas en la región. A su vez, forma parte de una instancia más de trabajo compartido, luego del Simposio sobre Prácticas Transformistas, Drag y Arte que organizamos en 2024 desde el Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (IAE – FILA:UBA) y el Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine) da Universidade Federal Fluminense (UFF), por mencionar un ejemplo. También llega en un momento en el cual los estudios en torno a estas prácticas están en pleno desarrollo. Si bien todavía no son muchas las investigaciones dedicadas exclusivamente a pensar estas manifestaciones artísticas, cada vez hay más pesquisas que las abordan y que, de esta forma, les restituyen el lugar que vienen teniendo desde hace décadas dentro del campo artístico latinoamericano y que por mucho tiempo les fue denegado. Junto con esto, las prácticas transformistas tienen la característica de fluir constantemente, cambiar su forma e inmiscuirse en distintos soportes y disciplinas artísticas. En el caso de este *dossier*, la búsqueda estuvo centrada en pensar las múltiples aristas que los transformismos despliegan en el cine y el audiovisual.

En este sentido, el *dossier* tiene la virtud de estar compuesto por diversos tipos de trabajo. Nos interesa especialmente buscar otras maneras de producir teoría y de ocupar los espacios académicos. De esta manera, el primer trabajo que lo compone es un video ensayo titulado “As monstras toman as ruas. *Drag* monstras e a política de ser monstra” y producido por Patrick Nascimento, conocida con el nombre artístico Mia The Witch. El lugar que ocupa en tanto maestrando de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul y su actividad como artista provee un sitio de enunciación sumamente estimulante desde donde pensar las prácticas. A su vez, introduce reflexiones con enorme valor teórico, en parte por provenir de su praxis artística, en torno a la dimensión monstruosa que tienen ciertas prácticas y el impacto político que pueden generar.

En lo que respecta la sección de “Artículos”, allí se encuentran dos trabajos que se dedican a pensar estas prácticas en dos países de Latinoamérica y generan tanto aportes epistemológicos como teóricos de gran rele-

vancia. En primer lugar, Benjamín José Manuel Martínez Castañeda, proveniente de México, en “Tecnologías de la esponja y performática Drag”, elabora un desarrollo metodológico que permite pensar una pedagogía desde las prácticas transformistas a partir del concepto que propone de “tecnologías de la esponja”. En este caso, se centra en tres artistas quienes participaron de distintos concursos televisivos, series y películas: Margaret Y Ya, Gad Yola y Aviesc Who? El otro artículo de esta sección, “Performances negociadas de Pabllo Vittar: a Glamazon como roteiro performático em direção a uma ideia de *drag music*”, corresponde a Lívia Maria Pereira, quien se dedica a estudiar las dinámicas de la categorización musical a partir del análisis de la *drag queen* Pabllo Vittar y de aquello que se ha dado por llamar “*drag music*”. Se agrega el estudio del mercado musical anglófono en el cual Pabllo Vittar desarrolla parte de su carrera para observar los tránsitos y tensiones de legitimidad. A la vez que aborda la construcción musical que lleva adelante en medio de interacciones complejas entre mercado y estética. Para Pereira, además de ser categorías, los géneros musicales funcionan como “espacios performativos de negociación cultural”.

La sección libre se compone de tres artículos que investigan las construcciones de género en películas y series protagonizadas por artistas *drag* y transformistas. En “Entre *super queens*, a estética camp e o *darkroom*: explorando os enunciados discursivos eróticos de *Super Drags* da Netflix”, Claudinei Lopes Junior examina los rasgos hiperbólicos y satíricos presentes en el arte drag, centrándose en la serie animada *Super Drags* (2018). A través del análisis del discurso, el escrito identifica una articulación entre hiperfeminidad, deseo erótico y humor expresada en las performances *drag queen* de la serie investigada. Paralelamente, se estudia la invisibilización de los *drag kings* en los productos mediáticos *mainstream*. El artículo “Recursos narrativos e performatividade: análise da sequência Sweet Transvestite, em *The Rocky Horror Picture Show*”, de Robinson Samulak Alves y Maria Fernanda Mileski, se centra en el análisis filmico de la escena Sweet Transvestite de la película *The Rocky Horror Picture Show* (1975). Desde el punto de vista de los autores, esta película pone de relieve las transgresiones sociales que tuvieron lugar en la década de 1970, especialmente la deconstrucción de las normas de género y sexualidad a través del personaje Frank N. Furter. Por último, en “Drag é escafandro: a terceira onda da cena travesti: a cena *drag queen*”, Djalma Thürlér y Edgar Lucas Cerqueira proponen una perspectiva histórica para investigar la escena *drag queen* brasileña, dividiéndola en tres olas. Los autores caracterizan la tercera ola en relación con los debates sobre la performatividad de género en la década de 1990.

Cierran el dossier dos entrevistas a artistas transformistas con una larga trayectoria en la escena latinoamericana. La primera entrevista es al brasileño João Carlos Castanha, realizada por Douglas Ostruca y editada junto a Sancler Ebert. En esta conversación, el actor comparte sus experiencias con el personaje Maria Helena Castanha, que también sirvió de base para la película *Castanha* (Davi Pretto, 2014). El artista, además, menciona aspectos de su proceso de creación artística, destacando el cine como una de sus inspiraciones para su trabajo como transformista. La segunda entrevista es con el argentino Pablo Ezequiel Goldaraz, realizada por Agustina Trupia. En esta entrevista, el artista habla de su trayectoria como *drag queen*, que responde al nombre de Mistika Reech. En especial, la entrevista se centra en sus experiencias como productor y presentador del programa *Juego de Reinas*, que se emitió en YouTube y en Canal 10 de la provincia de Salta en 2021 y 2022.

Esperamos que este *dossier* posibilite nuevas conversaciones y contactos entre investigadores latinoamericanos del arte *drag*, para que se puedan realizar más estudios y crear redes entre pensadores. Hay mucho que construir desde esta perspectiva, y esfuerzos como este *dossier* o el Simposio de arte drag antes mencionado ayudan a avanzar en esta dirección. Aunque es habitual leer las publicaciones de las revistas de manera fragmentada, te animamos a leer el *dossier* en su totalidad porque los ensayos visuales, los artículos y las entrevistas conforman un rico retrato de lo que vienen siendo las discusiones sobre el arte transformista en América Latina.

¡Buena lectura!

enSaiO visual

enSaiO visual is a new way to look at your data. It's a powerful tool for exploring and analyzing complex datasets, making it easier to identify patterns and trends. With its intuitive interface and advanced features, **enSaiO visual** is perfect for anyone who needs to work with large amounts of data.

enSaiO visual offers a wide range of features, including:

- Advanced data visualization tools for exploring complex datasets.
- Powerful search and filtering capabilities for quickly finding specific data points.
- Intuitive interface designed for both novices and experts.
- Customizable dashboards for tracking key performance indicators.
- Integration with popular data sources and APIs.
- Robust security features to protect sensitive data.

Whether you're a data scientist, a business analyst, or a researcher, **enSaiO visual** is the ideal tool for getting the most out of your data. Try it today and see how it can help you make better decisions based on data.



AS MONSTROS TOMAM AS RUAS

DRAG MONSTROS E A POLÍTICA DE SER MONSTRA

MONSTERS TAKE THE STREETS – DRAG MONSTERS AND THE POLITICS OF BEING A MONSTER

PATRICK NASCIMENTO / MIA THE WITCH¹

1. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM - UFRGS). Publicitário e Relações Públicas pela UFRGS. Artista drag na cidade de Porto Alegre/RS, sob o nome artístico "Mia The Witch". E-mail: sutilpatrick@outlook.com.

Ser uma drag monstra é diferente de ser apenas uma drag queen. Trata-se não só de outra abordagem estética, mas de um lugar distinto pelo qual as artistas acessam o mundo e transformam signos em arte. Por sua vez, essa arte torna-se política quando as monstruosas monstrualizam – com perdão da redundância – seus corpos em busca de reivindicações sociais. Ser e estar incluída dentro de uma comunidade de drags monstruosas é uma forma de implementar atos políticos de resistência através da plataforma drag. Por outro lado, é bem verdade que não há nenhuma forma de fazer drag sem política. Ainda assim, as reivindicações que a montação monstra produz através dos corpos dessas artistas são incomuns às outras formas de drag, justamente porque o que fazem é a política de ser monstra.



Eu sou uma artista drag há oito anos. Acabei adentrando ao universo das montarias focadas na monstruosidade por me identificar com essa abordagem. Eu sempre me enxerguei como um monstro, mesmo antes de me descobrir artista. Acredito que esse senso de monstruosidade que vem crescendo em minhas entranhas, conforme os anos passam, tem suas origens ainda na minha infância. Nunca fui um menino com interesses comuns aos outros: minhas escolhas mais inocentes sempre causaram espanto ou algum tipo de comoção negativa. Seja minha preferência por bonecas, o meu interesse por batons ou o fascínio pela cor rosa, percebi desde criança que eu era tratado à parte da normalidade. Minhas escolhas não eram tidas como naturais. Na adolescência, a monstruosidade tomou ainda mais forma. Fui adolescente no final dos anos 2000, década marcada pela rebeldia dos jovens emos. Meus gostos musicais variavam entre o punk, o rock e o metal. O encanto pelo rosa foi substituído pelos meus trajes sempre pretos; pelas correntes que eu carregava nas roupas; pelo cabelo imenso correndo aos olhos contornados por lápis escuros. Mais do que apenas um senso estético, eu entendia que eu vivia como *outsider* da sociedade; que havia em mim algo que quase negava a minha humanidade. Foi assim que cresci, entendendo-me tal como um monstro à margem das convenções estabelecidas para a normalidade. Aqui, cabe ressaltar que a construção dessa identidade também se deu a partir das imposições sociais que eu acabei sofrendo ao participar do convívio com o outro.



Nem sempre a identidade da monstruosidade foi fácil de ser vestida. Ela me causou dores por muitos anos. Quando se é uma pessoa-monstra vivendo numa sociedade de pessoas perfeitamente humanas, passa-se a receber olhares tortos em todos os lugares pelos quais se vá; a rejeição é um sentimento amargo que, com o tempo, passa-se a entender que será constante. Tentei arduamente me sentir pertencente a esse sistema de normalidades, mas fracassei. Como eu, uma pessoa não-binária, preta e afeminada poderia me adequar às normalidades de uma sociedade que impõe uma cisheteronomatividate como regra compulsória? Quando passei a entender que não haveria como me sentir incluso a essas convenções, tentei abraçar a minha monstruosidade de forma que ela não doesse mais. Ao contrário disso, atentei para que a monstra que vive sob minha pele fosse a razão pela qual eu me orgulhasse de ser quem e como eu sou.

No meio das artistas drag monstras, é comum ouvir relatos como esse. Numa dessas conversas despretensiosas, uma amiga-monstra me indagou: “já reparou que as monstras são sempre dissidentes de alguma normatividade social?”. Acredito que possam haver exceções, mas realmente trabalhando no ramo da monstruosidade há anos, nunca conheci alguém que contemplava as normatividades sociais e se sentisse uma monstra, mesmo assim. Parece sempre que somos as pessoas renegadas que, de algum modo, resistimos e passamos a utilizar essa plataforma artística para dizer que estamos aqui também, que existimos e somos importantes. Que as nossas histórias monstruosas também precisam ser contadas porque nossos corpos são igualmente merecedores de direitos.



Dessa forma, entendo que a política de ser monstra, a qual está intrínseca à montaria monstra, difere das reivindicações promovidas por outras artistas na plataforma drag. Nela, há particularidades que apenas quem vivenciou e/ou vivencia os julgamentos sociais da monstruosidade conseguem entender e, dessa forma, ressignificar a partir do ofício drag. Para mim, a política de ser monstra está diretamente atrelada a esse processo de passagem do posto de subalternidade que nos alocaram na sociedade para um local em que passamos a enaltecer a monstruosidade presente em nossos corpos. Transformar-se em um monstro através da utilização de materiais ilusórios, como papelão, próteses e tantas outras possibilidades de ferramentas criativas faz com que o monstro que habita dentro da drag ganhe forma e tome vida. Nesse sentido, entendo que o corpo do artista é meio fundamental dentro desse processo. É a partir da corporalidade – que sofre o procedimento de mutação a partir da arte – que o monstro é evocado ao exterior: mãos podem se tornar garras afiadas; a pele pode ganhar coloração para além da humanidade; feições do rosto podem assemelhar-se a ferocidade animal. Além disso, o corpo também passa a ser manuseado a partir de movimentos grotescos, descontrolados e vorazes. Todos esses recursos relativos ao corpo compõem a monstruosidade presente em artistas drag monstras que, dessa forma, estão comprometidas com a política de ser monstra e todas as demandas sociais implicadas à ela.

Entendendo que todas as formas do ato drag são movidas a partir dos campos político, cultural e comunicacional, acredito que as drags monstras tenham elaborado uma política específica ao grupo em que pertencem: a política de ser monstra. Ao nos depararmos às complexidades existentes nessas manifestações, observa-se que esse posicionamento carrega em sua *ethos* um grito por visibilidade e garantia de direitos àqueles que sofrem o processo de monstrualização a partir de uma sociedade com valores racistas, transfóbicos, misóginos, homofóbicos e capacitistas. A política de ser monstra pode ser encarada como uma forma de inclusão à diversidade, sem a necessidade de mascarar e polir as diferenças num processo de assimilação perante a assemelhação aos demais. O enaltecimento da monstruosidade dentro da plataforma drag sugere que sejam encarados quaisquer traços das diferenças sociais a partir da perspectiva da aprovação, do respeito e da garantia da equidade de direitos. Assim, as drag monstras se configuram em um grupo político, estabelecido a partir de ideais comuns e partilhando demandas sociais através do uso de sua arte, tomando não apenas as ruas como todos os demais espaços culturais, como forma ativa de fazer política.



AUDIOVISUAL >

DISPONIBILIDADE DE DADOS

Os autores confirmam que os dados que apoiam os resultados deste estudo estão disponíveis no artigo.

CONFLITO DE INTERESSE

Os autores declaram que não há conflito de interesse.

EDITOR(A)(ES) RESPONSÁVEL(ES)

Marina Cavalcanti Tedesco

ASSISTENTE EDITORIAL

Vanessa Maria Rodrigues

DADOS EDITORIAIS

Publicado a convite da revista



Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CCBY).

Os autores retêm todos os direitos autorais, transferindo para a Revista A Barca o direito de realizar a publicação original e mantê-la sempre atualizada.

dossiê

*rainhas, reis, monstros:
práticas transformistas e drag
no cinema e audiovisual*



TECNOLOGÍAS DE LA ESPONJA Y PERFORMÁTICA DRAG

TECHNOLOGIES OF THE SPONGE AND DRAG PERFORMATIVE

26

BENJAMÍN JOSÉ MANUEL MARTÍNEZ CASTAÑEDA¹

1. Doctor en Artes por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL). Actualmente dirige el Museo Digital de la Insurrección Sexual. E-mail: bmartinezc@ctac.fad.unam.mx
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6624-0099>.

RESUMEN El presente artículo aborda el fenómeno Drag Queen desde un marco teórico que articula la performance, el travestismo y las tecnologías de la esponja, un concepto desarrollado en mi tesis doctoral *peDRAgogía: educación artística y travestismo* (2023). Las tecnologías de la esponja pueden comprenderse como herramientas y medios que configuran ficciones a través del maquillaje, pelucas y accesorios del Drag. Se enriquece este análisis con la Teoría Freak de Renate Lorenz, quien identifica tres modalidades de Drag: radical, transtemporal y abstracto; que desafían las normas de género, temporalidad y representación. Esta reflexión se acompaña con ejemplos Drag como Margaret y Ya, Gad Yola y Aviesc Who?, que ilustran cómo estas prácticas subvierten el orden y generan subjetividades queer alternativas. Como conclusión se llega a pensar las tecnologías de la esponja como una metodología invertebrada que facilita la transformación constante de las subjetividades a través del Drag como una práctica disruptiva que reimagina los cuerpos y las identidades desde la otredad.

PALABRAS CLAVE Queer; drag, tecnología; cuerpo; performance.

RESUMO O presente artigo aborda o fenômeno Drag Queen a partir de um marco teórico que articula a performance, o travestismo e as tecnologias da esponja, um conceito desenvolvido em minha tese de doutorado *peDRAgogía: educação artística e travestismo* (2023). As tecnologias da esponja podem ser entendidas como ferramentas e meios que configuram ficções por meio da maquiagem, perucas e acessórios do fenômeno drag. Esta análise é enriquecida com a Teoria Freak de Renate Lorenz, que identifica três modalidades de Drag: radical, transtemporal e abstrato; que desafiam as normas de gênero, temporalidade e representação. Essa reflexão é acompanhada por exemplos Drag, como Margaret e Ya, Gad Yola e Aviesc Who?, que ilustram como essas práticas subvertem a ordem e geram subjetividades queer alternativas. Como conclusão, propõe-se pensar as tecnologias da esponja como uma metodologia invertebrada que facilita a transformação constante das subjetividades por meio do Drag como uma prática disruptiva que reimagina os corpos e as identidades a partir da alteridade.

PALAVRAS-CHAVE Queer; drag; tecnologia; corpo; performance.

ABSTRACT This article addresses the Drag Queen phenomenon from a theoretical framework that combines performance, cross-dressing, and sponge technologies, a concept developed in my doctoral thesis *peDRAgogy: Artistic Education and Cross-Dressing* (2023). Sponge technologies can be understood as tools and means that construct fictions through Drag makeup, wigs, and accessories. This analysis is enriched by Renate Lorenz's Freak Theory, which identifies three modalities of Drag: radical, transtemporal, and abstract, challenging norms of gender, temporality, and representation. This reflection is complemented by Drag examples such as Margaret y Ya, Gad Yola, and Aviesc Who?, illustrating how these practices subvert order and generate alternative queer subjectivities. In conclusion, sponge technologies are proposed as an invertebrate methodology that facilitates the constant transformation of subjectivities through Drag as a disruptive practice that reimagines bodies and identities from the perspective of otherness.

KEYWORDS Queer; drag; technology; body; performance.

INTRODUCCIÓN

Este artículo es una segunda extensión a mi investigación doctoral titulada *peDRAGogía: educación artística y travestismo* (Castañeda, 2023a), donde desarrollo el término *tecnologías de la esponja* como un conjunto de medios, herramientas y estrategias para la configuración de ficciones políticas a través de pelucas, esponjas, explantes, maquillaje, pestañas postizas, plataformas, fajas, cinturillas, lentes de contacto, diamantina, medias, redes, guantes, joyería y cualquier otro objeto que puede ocuparse para la performance Drag. En aquella investigación realicé un parangón entre las tecnologías de la esponja con el concepto *máquina de guerra* de Gilles Deleuze y Félix Guattari (2002), como una especie de devenir-minoritario que resiste a la estandarización y promueve la metamorfosis desde la imaginación; es aquí donde veo el Drag y el travestismo como una máquina de guerra, pues son procesos donde el sujeto se crea a sí mismo desde sus afectos y deseos.

Como primera extensión a mi tesis doctoral escribí el artículo “Drag/Tecnologías de la esponja” (2023b), donde retomo la idea anterior, además de extenderla ahora con una genealogía propuesta por Teresa de Lauretis en su ensayo “La tecnología del género” (2000), donde menciona que Foucault en su ensayo “Tecnologías del yo” (2008) explora las técnicas que los sujetos utilizan para construirse a sí mismo con relación a normas sociales; sin embargo, Lauretis observa que Foucault habló de una serie de tecnologías — producción, signos, poder y autoconstrucción — menos del género. De ahí que Lauretis formule las tecnologías del género como una serie de discursos culturales e institucionales que imponen significados sociales y heteronormativos al género. Posteriormente, en este mismo ensayo extiendo la noción del Drag y las tecnologías de la esponja a través del concepto de *cyborg*, lo cual me permite reflexionar de manera dialógica entre lo natural y lo artificial, así como pensar la monstruosidad como ficción política.

De tal forma, esta segunda extensión a mi investigación doctoral tiene como objetivo el analizar el concepto de tecnologías de la esponja desde la teoría del performance (Phelan, 2011; Fischer-Lichte, 2011); el cuidado de sí desde el pensamiento de Michel Foucault (2007); el horror gótico (Halberstam, 1995) y la teoría freak propuesta por Renate Lorez (2012), donde articula tres tipos de Drag que rompen con la concepción tradicional de éste, el cual está vinculado al entretenimiento nocturno.

NOTAS SOBRE TECNOLOGÍAS DE LA ESPONJA

Peter Sloterdijk en el prólogo al tercer tomo de su obra *Esferas*, presenta a la espuma como un “tejido de espacios vacíos y paredes sutiles. Un dato real, pero una hechura esquiva al contacto, que al mínimo roce abandona y revienta” (2006, p. 27); se recurre a la metáfora de la espuma para referir a lo fugaz, lo efímero y lo lúdico, Sloterdijk dice que la espuma es un “suplemento de aire, un líquido, un sólido pierde su compacidad; lo que parecía autónomo, homogéneo, consistente, se transforma en estructuras esponjosas” (p. 27). Esta metáfora es un modelo para pensar la filosofía, la historia y la cultura desde lo discontinuo y la multiplicidad desde la emergencia.

De ahí que Sloterdijk presenta tres tipos de espuma: la espuma de tierra, la espuma de agua y la espuma fatua. La primera es la unión del aire con la tierra y que produce lava y vidrio, esta espuma remite a la época moderna y la sociedad industrial; mientras que, la segunda es la unión del agua con el aire y produce materiales efímeros, fluidos y que desaparecen fácilmente. La última, es una espuma poco fiable y cambiante. De tal suerte, y siguiendo con Sloterdijk, la espuma es considerada como la subversión de la substancia.

Por otro lado, en el libro *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología* (2023), Claudia Kozak define a la técnica como un “procedimiento o conjunto de estos, (reglas, normas o protocolos), que tienen como objetivo obtener un resultado determinado en cualquier esfera de la vida” (p. 215); y la tecnología es definida como el “conjunto de habilidades que permiten modificar o adaptar el medio y satisfacer necesidades humanas operando mediante el uso de objetos o artefactos” (p. 228). Kozak reconoce que técnica y tecnología suelen ser utilizados como sinónimos, pero identifica que el primero remite a procedimientos simples, y el segundo a procesos más complejos y restringidos.

Entonces, a partir de la metáfora de la espuma de Sloterdijk (2006), se nos invita a pensarla no sólo en lo efímero y lo discontinuo, sino también como desafío a los valores tradicionales de la cultura, la historia y la filosofía; los tres tipos de espuma (tierra, agua y fatua) son vistas como un proceso que transgrede a la sustancia pura y homogénea, de tal suerte que, se invita a pensar la espuma como una ontología de lo poroso, lo múltiple y lo transitorio. De ahí que, se proponga pensar esta ontología porosa desde las reflexiones de Kozak (2023) sobre la técnica y la tecnología, quien ve en lo simple y lo complejo procedimientos para entrelazar, modificar y adaptar un medio con las subjetividades humanas; en este caso, espuma y cuerpo respectivamente.

Las tecnologías de la esponja podrían ser definidas como una metodología disruptiva para modificar y adaptar la materia corporal, un intervalo donde se cuestiona la pureza y la estabilidad de la materia y las identidades. La esponja, al igual que la espuma fatua dentro del pensamiento de Sloterdijk, se considera como un andamiaje estructural para la multiplicidad de las subjetividades, es decir, es un símbolo de lo tránsito, lo sospechoso, lo engañoso y lo transformador; se puede decir que la esponja está más presente en la espuma fatua al ser la “unión ilegítima de elementos, una superficie irisada, una charlatanería de aire y cualquier otra cosa” (2006, p. 28). La esponja como espuma fatua, es un símbolo que rompe con las estructuras rígidas y se nos presenta como una performática de la multiplicidad y la fluidez.

Sloterdijk (2006) y Kozak (2023) nos invitan a reflexionar no sólo cómo vemos la materia y la tecnología, sino cómo devenimos en el mundo, donde lo sólido y lo estable se desvanecen y se presentan como ilusiones. Así pues, las tecnologías de la esponja son un intersticio poroso que resultan trampas para los amantes de las materias puras. La esponja, como la espuma, es un engaño, un simulacro, una falsedad que modela cuerpos y subjetividades sospechosas.

PERFORMANCE INVERTEBRADA

30

Ahora bien, me gustaría hacer un vínculo entre las tecnologías de la esponja y la ontología del performance de Peggy Phelan (2011), donde se observa que el performance es la desmaterialización como acontecimiento efímero que abre posibilidades desde el presente. “El performance se da en un tiempo que no se repetirá. Puede realizarse de nuevo, pero esta repetición ya lo vuelve otra cosa. Así, el documento de un performance es sólo un estímulo para la memoria, un impulso para que el recuerdo se haga presente” (p. 97). Con esto Phelan se refiere a la ontología del performance, pues éste sólo es en el instante y no se reproduce (repite), así se habilita la multiplicidad para la representación sin reproducción; en otras palabras, el performance es representación mientras va desapareciendo en el ahora.

Podríamos decir que, el performance y las tecnologías de la esponja se relacionan en la medida en que ambas son representaciones, el performance del ser y la esponja de un simulacro; ambos tienen como intersticio el cuerpo como sitio de resistencia y subversión, donde se puede explorar el deseo, la diferencia y la desestabilización del

poder, para nuevas posibilidades de experiencia y significación. En este sentido, Erika Fischer-Lichte en su libro *Estética de lo performativo* (2011), el cuerpo es visto como un proceso dinámico y activo que desafía las normas y convenciones para generar nuevos significados desde la experiencia estética.

Como se mencionó en el apartado anterior, la espuma fatua como subjetividad engañosa y la tecnología como habilidades para adaptar un medio; hacen que las tecnologías de la esponja sean vistas como una metodología invertebrada. De acuerdo con Loreto Alonso Atienza (2011) la poética invertebrada refiere a formas que están “en procesos en transformación continua, tácticas de adaptación y regeneración, mimetismos, colonias, simbiosis, usos y costumbres que responden a nuevos criterios de organización y forman nuevas entidades” (p. 109). Las tecnologías de la esponja como metodología invertebrada es un performance de transformación constante, donde en sus metamorfosis el invertebrado tiene la capacidad de regenerar o mudar su cuerpo (Atienza, 2011, p. 133).

Entonces, el concepto tecnologías de la esponja se puede asociar a la ontología del performance de Phelan al ser una metodología de lo poroso, lo efímero y lo transformativo, pues el acto de representación se desvanece y opera desde la fugacidad y la desmaterialización al igual que la espuma fatua; las tecnologías de la esponja como performance van más allá de la representación exacta y celebran la multiplicidad, siendo en el aquí y el ahora su posibilidad de significación. En el simulacro performático de la esponja es donde el cuerpo, al ser un proceso dinámico y activo, se transforma en resistencia y subversión a las normas e imaginar nuevas experiencias y significaciones desde lo estético.

De ahí que, las tecnologías de la esponja son más que una metodología, son una performance invertebrada con tácticas de adaptación, mimetismo y regeneración, tres valores que le permiten mutar, transformarse y reinventarse constantemente, un estado de metamorfosis perpetua. Las tecnologías de la esponja como performance invertebrada son ilusiones que nos brindan la capacidad de adaptación y transformación para desaparecer y renacer con nuevas formas; esto va más allá de la transgresión a las normas, ya que nos lleva a explorar el deseo, la diferencia y la experiencia estética. Las tecnologías de la esponja, como performance invertebrada, son una ontología de lo efímero, lo múltiple, lo transitorio, el cambio constante y la regeneración infinita.

EL DRAG DE SÍ

Ahora bien, la relación del Drag con las tecnologías de la esponja se da a partir de lo *cyborg*, pues como menciona Donna Haraway en su “Manifiesto para cyborgs” (1995) dicho concepto se imagina desde la ironía como contradicción entre el humor y la seriedad, y la blasfemia como traición a la moral establecida (p. 253); de ahí que los *cyborg* se nos presente como “un organismo cibernetico, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción” (p. 253), donde dicha realidad social son nuestras propias relaciones sociales, nuestras posturas políticas y nuestras propias figuraciones. Con base en ello, Haraway lo define como “una materia de ficción y experiencia viva” (p. 253).

Esto nos invita a pensar lo *cyborg* como una fantasía barroca capaz de imaginar desde la exuberancia para desafiar la racionalidad, cuerpos invertebrados que resultan utopías para la transformación histórica. El resultado es la transgresión de las fronteras entre lo humano y lo no humano, algo a lo que Jack Halberstam (1995) llamó “horror gótico”, un estilo para producir miedo y deseo desde el exceso y la ornamentación. Halberstam ve en lo gótico una tecnología para producir subjetividades desviadas que se oponen desde la ironía y la blasfemia a lo sano, lo bueno, lo bello, lo puro, lo normal; un ejemplo de esto puede ser una gárgola. (p. 2). La amenaza del Drag como *cyborg*, o como monstruo gótico, resulta de concebirlo como un cuerpo que encarna diversas experiencias (de género, de clase, de raza) que son contradictorias al colonialismo, al capitalismo y al patriarcado.

El Drag, el *cyborg* y el monstruo gótico son ficciones políticas que se construyen desde el poder y la identidad desde la simulación para establecer nuevas relaciones sociales para estas subjetividades otras que subvieren tecnologías y miradas. De acuerdo con Foucault, en el tercer tomo de su *Historia de la sexualidad* (2007), este se centra en el concepto “cultivo de sí”, como un conjunto de técnicas, prácticas y saberes para la transformación personal y la existencia plena y autónoma; pero, ¿yo, como subjetividad otra, cómo puedo cuidar de mí de forma plena y autónoma?, si es que eso es posible.

Es aquí donde encuentro relación entre el Drag y las tecnologías de la esponja, pues es el diseño el vehículo para el cuidado de sí; ya que me veo en la necesidad de revisar mis acciones y pensamientos (examen de conciencia), internalizar los principios morales, identificar y analizar las representaciones exteriores que son aceptadas, y, por último, atención y equilibrio en el cuerpo. Lo que se acaba de enunciar son prácticas y ejerci-

cios del cuidado de sí desde la moral establecida, sin embargo, esto no ocurre en solitario pues es necesario ser consciente de la dimensión social, la producción de verdad y del contexto histórico para un buen cuidado de sí.

Pensar el Drag como una encarnación de lo *cyborg* y lo monstruoso, es lo que me permite vincularlo con las tecnologías de la esponja, pues su metamorfosis perpetua y su capacidad de liberar identidades son lo que le permiten cuestionar las fronteras humano/no-humano, natural/artificial, serio/irónico, sano/enfermo, normal/anormal. Haraway nos invita a ver en lo *cyborg* una fantasía barroca, que en el Drag se presenta como una performance invertebrada donde el cuerpo se convierte en un sitio de resistencia y regeneración ante el colonialismo, el capitalismo y el patriarcado, para adaptarse a nuevas formas de existencia. También Halberstam refuerza esta idea, pues desde el horror gótico produce subjetividades desviadas de lo sano, lo normal y lo humano; lo que nos invita a ver el Drag más que una ficción política, sino una tecnología de la esponja que abre nuevas posibilidades de devenir en el mundo a partir de transformar nuestras experiencias de género, clase y raza.

Así, el Drag, como práctica de diseño y transformación, es un vehículo para el autocuidado. Una especie del cuidado de sí foucaultiano performático y esponjoso, donde el examen de conciencia, la internalización de principios y la atención al cuerpo son los pasos para la resistencia poiética desde la dimensión social. Entonces, el Drag, como una tecnología de la esponja, es una praxis estética que nos recuerda que el cuerpo y la identidad no son fijos o puros, sino procesos porosos que se construyen y reinventan en la interacción con lo externo. Las tecnologías de la esponja del Drag se muestran como una performance invertebrada, donde la transformación constante es la forma de habitar un mundo donde lo efímero es una potencia para imaginar subjetividades otras que desafían las normas e imaginan nuevas formas de existir.

¿Yo, como sujeto homosexual, cómo podría cuidar de mí si la diversidad sexual se crimanilaiza con mayor frecuencia? Encontré en el Drag una crítica a las normas del género, en el performance Drag una forma de poner una pregunta incómoda en el espacio, pero sobre todo, en la performática Drag una metodología para reimaginar mi cuerpo, mi género y mi sexualidad. Con el término “tecnologías de la esponja” pude diseñar el Drag de mí. Primero, revisé esas acciones o conductas que como hombre me obliga el sistema a hacer; luego, identifiqué qué me desagrada de la moral contemporánea; después, observé todas aquellas referencias de mi educación sentimental que me obligaron a olvidar porque no son para hombres; por último, reflexioné sobre aquello que me molesta de mi cuerpo solo porque a los otros les incomoda. Y así nació Walpurgis Gara, el Drag de mí.

EL DRAG COMO TÉCNICA DE LO FREAK

Por otro lado, mucho se ha escrito sobre del Drag Queen y el travestismo como expresiones escénicas y de performance; se podrían mencionar los trabajos de Esther Newton, Judith Butler, Moe Meyer, Paul Preciado, Susan Stryker, Pedro Lemebel, Severo Sarduy, Antonio Marquet, entre muchos otros más. Sin embargo, me interesa detenerme en las observaciones que hace Butler al respecto en su obra *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (2014), donde se hace una diferencia entre travestismo y Drag (Butler, 2014, p. 268-271). El primero es un enfoque identitario que subvierte y desnaturaliza las normas del género a través de la imitación como una oportunidad para redefinir el cuerpo, el género y la identidad; y el segundo, es un espectáculo de performance con una estética exagerada, que no necesariamente es subversivo porque refuerza los estereotipos de género, y que suele ser una expresión artística que no siempre está ligada a la identidad de género del ejecutante.

Asimismo, Butler advierte que la distinción entre Drag y travestismo puede ser fluida y dependiente de un contexto cultural. De ahí que me motive a revisar la propuesta de Renate Lorenz del Drag como epistemología monstrua que cuestiona la verdad objetiva, da voz a las experiencias marginadas, rechaza la identidad fija y su esencialismo, se interesa en la forma en que los cuerpos son moldeados, y busca crear espacios y temporalidades alternativas (Lorenz, 2012, p. 35, 39-44, 102). Con base en lo anterior, Lorenz se permite utilizar el término Drag como metáfora para referir a las formas de subvertir y desafiar las normas sociales de clase, género, raza y capacitismo a través del travestismo y otras prácticas artísticas contemporáneas.

Dentro de su obra *Queer Art. A Freak Theory* Renate Lorenz (2012) identifica tres modalidades del Drag: radical, transtemporal y abstracto. El Drag radical se refiere a los cuerpos que desafían las normas tradicionales del género y las dicotomías como hombre/mujer o capacitado/discapacitado, y que propone imágenes corporales que



Figura 1. Benjamín Martínez Castañeda, sin título, de la serie *Walpurgis Gara*, 2020.

no son fáciles de comprender bajo esa lógica. Este tipo de Drag se caracteriza por producir imágenes extrañas que van más allá de una identidad fija, lo que le permite adherirse a diversos significados; de ahí que, el Drag radical se centra en la relación del espectador con la representación, y cómo dicha representación está condicionada con las prácticas de poder. Desde este tipo de Drag se nos invita a imaginar y a crear nuevas formas de ser y relacionarnos con el mundo (Lorenz, 2012, p. 53-84).

Con base en lo anterior podría pensarse al Drag como una técnica de *lo freak*, pues al operar desde la lógica de las tecnologías de la esponja y la performance invertebrada, desafía las normas del género, la clase, la raza y el capitalismo. Si, como señala Lorenz, el Drag produce imágenes corporales ambiguas que desestabilizan las convenciones fijas, dichas imágenes han de ser porosas y mutantes al ser el medio para la transformación de experiencias marginadas, creando nuevas formas de devenir en el mundo. Del mismo modo que la esponja y la espuma fatua, el Drag absorbe las normas sociales, políticas y culturales, para luego transformarlas en formas que subvienten y cuestionan el poder y la verdad objetiva; dicha capacidad de mutación perpetua de la esponja y del Drag, es lo que le permite ser una performance invertebrada donde el cuerpo se despoja de todas las normas que lo contienen y se convierte en un sitio de resistencia y espacio alternativo.

Así pues, el Drag también puede ser visto como una práctica del cuidado de sí y de autotransformación desde la marginalidad. Por lo que, el Drag no es una identidad fija sino un proceso dinámico y poroso que absorbe y rompe las normas desde formas exuberantes y monstruosas. Entonces, el Drag, como una tecnología de la esponja, es una aplicación de la técnica de *lo freak*, ya que desnaturaliza el género y desarticula las estructuras de poder que lo sostienen, dando voz al excluido, celebrando lo extraño y creando una epistemología monstrua; el Drag es una metáfora viva de las tecnologías de la esponja, donde *lo freak*, lo monstruoso y lo invertebrado son formas subversivas de existencia plena.

TRAVESTITIS, DRAGAS Y MONSTRUAS

A continuación presento tres ejemplos que corresponden al Drag radical, transtemporal y abstracto; remitiré al trabajo artístico de Margaret y Ya, Gad Yola y Aviesc Who? respectivamente. Podríamos mencionar como ejemplo de Drag radical el video musical “La más perra” (2017) de Margaret y Ya, draga y diseñadora de moda mexicana,

quién hace de la gordura y sus icónicas cejas tupidas una subversión de la belleza, pensando que el Drag clásico y convencional estiliza la figura y enaltece la delgadez, Margaret va por otro lado. El video, dirigido por Arturo Gómez, podemos definirlo como una reunión de monstruosas, pues del margen acudieron al centro drag queens, drag kings, vogueras y otras subjetividades del glamour de la disidencia sexual; como Paris Bang Bang, Debra Men, Dj Traviesa, Mikonika Q, Memo Hojas, por mencionar algunos nombres. Otra característica del video, es que sobre las tomas exclusivas de Margaret, se proyectan imágenes de diversas marchas del orgullo LGBTIQ+ o marchas del 8M en la Ciudad de México; lo que nos obliga a conocer de forma audiovisual algunos pasajes de la historia del colectivo LGBTIQ+ en México. Otra cualidad del video, es que una de sus locaciones fue Punto Gozadera, un espacio de encuentro transfeminista ubicado en la Plaza de San Juan del Centro Histórico de la Ciudad de México, este espacio desapareció en 2020 tras la pandemia de Covid-19. Tanto el video, como la performance Drag de Margaret y Ya, son provocaciones para reimaginarnos en nuestro devenir por el mundo.



Figura 2. Frame del video musical *La Más Perra* de Margaret y Ya.²

2. LA MÁS Perra. Margaret y Ya. Dirigido por: Arturo Gómez. Dirección Creativa y edición: Edo Peltier [S. I.: s. n.], 2017. 1 video. (3min39seg.). Disponible en: <https://x.gd/ylwJt>. Última consulta: 01 de enero de 2025.

Sobre el Drag transtemporal nos dice que va más allá de la transgresión de las normas de género, sino que también desafía las normas de la temporalidad heteronormativa y dominante; desde esta ruptura, se busca crear espacios para temporalidades alternativas y anacrónicas. Esta discontinuidad del Drag transtemporal permite romper con la progresión lineal del tiempo para imaginar futuros alternativos; en este ejercicio, el cuerpo es visto como un documento historiográfico que se ponen en un diálogo performativo entre el pasado con el presente para proyectar un devenir histórico para la experimentación, resistencia y supervivencia queer (Lorenz, 2012, p. 93-123).

Un ejemplo de Drag transtemporal puede ser la draga peruana Gad Yola, quien en el año 2024 lanzó un álbum titulado “Travesti del Perú”, el cual contiene trece temas que reflexionan sobre la identidad, la migración y el racismo que tanto afecta a las comunidades peruanas. La portada del disco remite al performance “La Virgen de las Guacas” de Giuseppe Campuzano de 2007, cabe mencionar que el arte del disco es de Gonza Gallego y Romina Rodrigo. Por otro lado, el álbum se inaugura con la canción “Bienvenidos al Museo”, compuesta por Iván Fernández Claudet y Angel Vivar, la cual es una alegoría al Museo Travesti del Perú, proyecto de Giuseppe Campuzano del 2003 hasta su muerte en 2013; una de las estrofas de la canción dice: “Aquí no hay ningún trofeo. Solo muchos cuadros feos. Arte y almas sin complejos” (Fernández Claudet; Vivar, 2024), donde la fealdad es asumida como otredad desde el lenguaje museológico y patrimonial que solo enaltece la belleza. Más adelante dice: “Destruyamos el museo. Y levantemos uno nuevo. Delincuente y desviado. Por todas las que lucharon” (Fernández Claudet; Vivar, 2024), esto nos invita a imaginar un museo que no sea patriarcal, saqueador y heterosexual, en pos de uno que incluya a todas las monstruosas que han luchado por la dignidad de las comunidades travestis; en la canción se mencionan a: “Jossy Tassi, La Marusit. Chabuca, Fransua Pinchi. Javi, Gema, Frau, Naamyn. Con Giuseppe están aquí” (Fernández Claudet; Vivar, 2024), todas ellas activistas y artistas travestis que han hecho visible sus historias al margen de la historia nacional de Perú.

Figura 3. Arte para la portada del álbum *Travesti del Perú* de Gad Yola.
Fotografía de Gonza Gallego. Diseño gráfico de Romina Rodrigo.
Imagen tomada de: Gadyola, 2025.³



3. GADYOLA. Travesti del Perú. Perú, 02 de junio de 2024. Instagram: @gadyola. Disponible en: <https://x.gd/OT02b>. Última consulta en: 01 de enero de 2025.

La última figura que presenta Lorenz es el Drag abstracto, el cual es definido como una práctica de visualización que no muestra cuerpos humanos, sino que utiliza objetos, situaciones o indicios para referir a los cuerpos y sus historias; rompe con la representación humana del cuerpo y nos invita a un tipo de acuerpamiento queer para crear nuevas conexiones narrativas, estéticas y biográficas. Este ejercicio nos invita a reimaginar desde la diferencia para construir nuevos significados a partir de las relaciones con otros cuerpos, con la historia, el tiempo y el espacio (Lorenz, 2012, p. 131-151).

Por último, como ejemplo de Drag abstracto me gustaría mencionar el trabajo de Aviesc Who?, Drag y diseñadora de moda originaria de Tonalá, Jalisco, México. En este caso remitiré a su trabajo como diseñadora de moda, pues es ahí donde más se ha explorado la radicalidad del Drag vistiendo a otras dragas o a sí mismo. Su popularidad creció después de haber participado en el *reality show* “La Más Draga”, de la cual fue ganadora de la tercera temporada. Su estilo viene del *cosplay* y retoma el imaginario de los videojuegos, los furros, el arte moderno de vanguardia y la ciencia ficción. En la imagen que a continuación se presenta, podemos observar múltiples figuraciones que nos remiten al surrealismo por la deformación del cuello, glamour gótico en la joyería que acompaña al personaje, y lo más intrigante es la sustitución de los ojos por unos senos de silicona; la forma en que se desdibuja el cuerpo desde la imagen-ficción y se abstrae un concepto de belleza desde la diferencia, es la tecnología de la esponja a la que queremos llegar. Una utopía para la representación autobiográfica como cuidado de sí.

Figura 4. Aviesc Who? (Luis Jessy Ávila Escamilla).

Imagen tomada de: Don Ubaldo, 2024.⁴

4. DON Ubaldo. Aviesc Who? 31 de enero de 2024. Instagram: @AviescWho. Disponible en: <https://x.gd/N54SK>. Última consulta 02 de enero de 2025.



Los casos de Margaret y Ya, Gad Yola y Aviesc Who?, presentan de qué forma el Drag radical, transtemporal y abstracto operan como tecnologías de la esponja y performance invertebrada, al desafiar las normas del género, la temporalidad y la representación. En el caso de Margaret y Ya, el Drag radical se hace presente al cuestionar los cánones de belleza y celebrar la gordura y la diversidad de cuerpos; es una provocación visual desde las narrativas marginales para liberarse a través del glamour de la disidencia. Con Gad Yola tenemos un caso de Drag transtemporal, en el que el cuerpo se instala como un documento historiográfico para imaginar futuros alternativos desafiando la temporalidad heteronormativa que le permite luchar por la dignidad de las monstruosas. Mientras que con Aviesc Who? tenemos un ejemplo de Drag abstracto, al crear figuraciones surrealistas que desdibujan los límites del cuerpo y lo humano nos invita a reimaginar la belleza desde la abstracción como diferencia.

En síntesis, estos ejemplos muestran al Drag, en sus diversas modalidades, como una tecnología de la esponja que absorbe, transforma y libera cuerpos e identidades; como performance invertebrada, el Drag nos lleva a habitar mundos donde lo efímero es la potencia y la regeneración es constante; por lo que, el Drag es más que una práctica artística, es una forma de cuidado de sí, al desafiar las normas y diseñar espacios para la existencia de subjetividades otras. En los tres ejemplos de Drags que aquí se comparten, el cuerpo es una esponja que absorbe las luchas LGTIQ+, que desde su performance invertebrada, absorbe las historias marginales, las regenera y las libera en nuevas formas de existencia y resistencia. El Drag como una técnica de lo *freak* significa un nuevo tipo de acuerpamiento *queer* que transforma las narrativas visuales y autobiográficas.

CONCLUSIONES

Para ir cerrando, podemos retomar el término *tecnologías de la esponja* como una apuesta teórica y metodológica que ve la identidad como un espacio invertebrado mucho más dinámico, donde se sugiere que las subjetividades pueden expandirse y diluirse en acciones efímeras y transitorias; así, se pueden pensar las tecnologías de la esponja como una capacidad de transformar el cuerpo, donde la representación busca diseñar un espacio lúdico y crítico para nuevas posibilidades de existencia. A su vez, la metáfora de las tecnologías de la esponja nos invita a pensar en subjetividades porosas, invertebradas y performáticas, que desde el Drag funcionan para desafiar las

estructuras del cuerpo y el régimen del género desde la simulación y la resistencia política. Por otro lado, el haber integrado las teorías de Sloterdijk y Haraway nos ayudan a configurar el Drag como un monstruo o un organismo artificial que subvierte las estructuras coloniales, capitalistas y patriarcales.

El Drag como práctica artística se puede enlazar con esta teoría esponjosa para reconfigurar la subjetividad y el cuerpo; en este sentido los tipos de Drag que identifica Lorenz — radical, transtemporal y abstracto — podrían significar acuerpamientos porosos y metafóricos, propios de los simulacros que las esponjas pueden ofrecer para reimaginar el cuerpo, los límites y temporalidades. En este ensayo se trascienden los límites del espectáculo propio del Drag, dirigiéndose al campo político, estético y ontológico que lo atraviesan desde el género, la temporalidad y la identidad. Esto se refuerza en la clasificación que Lorenz hace del Drag, ofreciendo una tipología innovadora y creativa para ampliar y hacer visible la multiplicidad del Drag como fenómeno cultural.

De esta forma, las tecnologías de la esponja es un medio performático invertebrado en constante flujo y deve-nir. Esta metodología freak e invertebrada nos invita a reimaginar nuestros cuerpos e identidades. Así, la teoría de la esponja y la estética drag se presentan como intervenciones epistemológicas y existenciales, dispuestas a subvertir y a transformar la experiencia subjetiva hacia un horizonte queer radicalmente abierto para diseñar nuevas formas de existencia y resistencia para la transformación del mundo.

REFERENCIAS

- ATIENZA, Loreto Alonso. *Poéticas de la producción artística a principios del siglo XXI*. Nuevo León: UANL, 2011.
- BUTLER, J. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Trad. de M. A. Muñoz. Barcelona: Paidós, 2014.
- CASTAÑEDA, B. J. M. M. *peDRAGogía: educación artística y travestismo*. Tesis para obtener el título de Doctor en Artes (Artes Visuales, Artes Escénicas e Interdisciplina). Ciudad de México: INBAL, 2023a.
- CASTAÑEDA, B. J. M. M. "Drag/Tecnologías de la esponja". *Accesos. Revista de investigación artística*, Madrid: Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 2023b, p. 128-135.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. de J. Vázquez Pérez. Valencia: Pre'Textos, 2002.
- FERNÁNDEZ CLAUDET, I.; VIVAR, A. "Bienvenidos al Museo". En Gad Yola. *Travesti del Perú*. 2024. Disponible en: <https://x.gd/HMT0i>. Última consulta en: 31 de diciembre de 2024.
- FISCHER-LICHTE, E. *Estética de lo performativo*. Trad. de D. González Martín y D. Martínez Perucha. Madrid: ABADA, 2011.
- FOUCAULT, M. "Tecnologías del yo", *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Trad. de Mercedes Allendesalazar. Buenos Aires: Paidós, 2008. p. 45-94.
- FOUCAULT, M. *Historia de la sexualidad. 3. La inquietud de sí*. Trad. T. Segovia. Ciudad de México: Siglo XXI, 2007.
- HALBERSTAM, J. "Parasites and Perverts: An Introduction to Gothic Monstrosity", *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham: Duke University Press, 1995.
- HARAWAY, D. J. "Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX". In. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Trad. M. Talens. Madrid: Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer, 1995. p. 251-311.
- KOZAK, C. (ed.). *Tecnopoeáticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnologías*. Buenos Aires: Caja Negra, 2023.
- LORENZ, R. *Queer Art. A Freak Theory*. Bielefeld: Transcript. 2012.
- LA MÁS Perra. Margaret y Ya. Dirigido por: Arturo Gómez. Dirección Creativa y edición: Edo Peltier [S. l.: s. n.], 2017. 1 video. (3min39seg.). Disponible en: <https://x.gd/HKdqD>. Última consulta: 01 de enero de 2025.
- LAURETIS, Teresa de. "La tecnología del género", *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Trad. de María Echániz Sans. Madrid: horas y Horas, 2000. p. 33-69.
- PHELAN, P. "Ontología del performance: representación sin reproducción". En Taylor, D.; Fuentes, M. (eds.). *Estudios avanzados de performance*. Ciudad de México: FCE, 2011. p. 91-121.
- SLOTERDIJK, P. "Prólogo: El nacer de la espuma", *Esferas III. Espumas. Astrología plural*. Trad. de I. Reguera. Madrid: Siruela, 2006. p. 27-73.

DISPONIBILIDADE DE DADOS

Os autores confirmam que os dados que apoiam os resultados deste estudo estão disponíveis no artigo.

CONFLITO DE INTERESSE

Os autores declaram que não há conflito de interesse.

EDITOR(A)(ES) RESPONSÁVEL(ES)

Marina Cavalcanti Tedesco

ASSISTENTE EDITORIAL

Vanessa Maria Rodrigues

DADOS EDITORIAIS

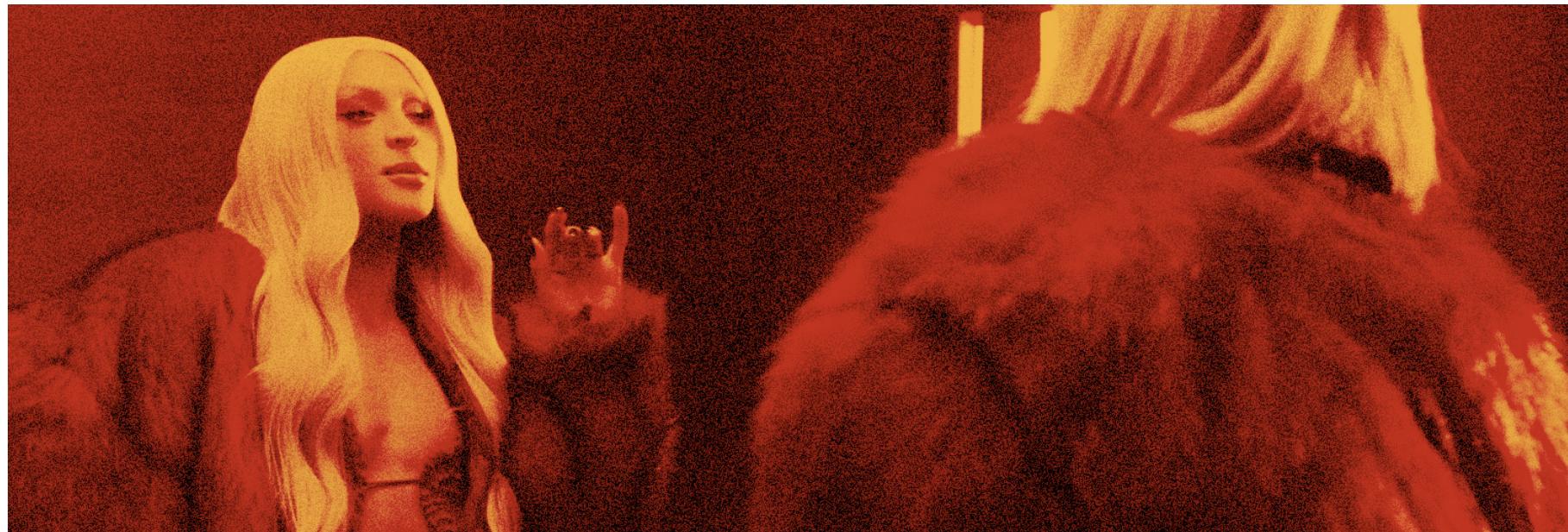
Recebido em 02/01/2025

Aprovado em 17/04/2025



Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CCBY).

Os autores retêm todos os direitos autorais, transferindo para a Revista A Barca o direito de realizar a publicação original e mantê-la sempre atualizada.



PERFORMANCES NEGOCIADAS DE PABLLO VITTAR – A GLAMAZON COMO ROTEIRO PERFORMÁTICO EM DIREÇÃO À UMA IDEIA DE DRAG MUSIC *PABLLO VITTAR'S NEGOTIATED PERFORMANCES: THE GLAMAZON AS A PERFORMATIVE SCRIPT TOWARDS A NOTION OF DRAG MUSIC*

LÍVIA MARIA PEREIRA¹

1. Doutoranda em Comunicação no Programa de Pós-Graduação em Comunicação na Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM-UFPE). E-mail: livia.mariapereira@ufpe.br
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1989-2208>

RESUMO Este artigo examina as dinâmicas da categorização musical por meio da análise das estratégias da *drag queen* Pabllo Vittar em se aproximar do que é estabelecido enquanto “*drag music*” no contexto anglófono. Ao investigar a colaboração de Pabllo Vittar com Charli XCX, *Flash Pose* (2019), exploramos como os gêneros musicais não são meramente categorias sonoras, mas espaços performativos de negociação cultural. Com base nos Estudos de Performance, argumenta-se que Vittar encena o roteiro performativo da *Glamazon*, persona estabelecida por RuPaul, para conquistar legitimidade em uma tradição da cultura *drag* no mercado musical anglófono. A análise demonstra que a categorização musical é um processo complexo, que envolve conformidade estética, desvios intencionais e trocas simbólicas intrincadas. Ao examinar a abordagem de Vittar, o trabalho almeja iluminar questões mais amplas sobre formação de gêneros e a natureza performativa do pertencimento musical em um panorama cultural globalizado. Além disso, este artigo busca lançar luz sobre como a construção da identidade musical de um artista se dá nas complexas interações entre estética e mercado, oferecendo perspectivas sobre a atuação das drags no cenário da música.

PALAVRAS-CHAVE Drag music; categorização musical; drag queen.; Pabllo Vittar; Estudos de Performance.

ABSTRACT This article examines the dynamics of musical categorization through the analysis of drag queen Pabllo Vittar's strategies to approach what is established as “*drag music*” within the Anglophone context. By investigating Vittar's international collaboration *Flash Pose* (2019) with Charli XCX, the study explores how musical genres are not merely sonic categories but performative spaces of cultural negotiation. Drawing on Performance Studies, it is argued that Vittar enacts the performative script of the RuPaul's persona Glamazon to gain legitimacy within a tradition of drag culture in the Anglophone context. The analysis demonstrates that musical categorization is a complex process involving aesthetic conformity, intentional deviations, and intricate symbolic exchanges. By examining Vittar's approach, this work aims to shed light on broader issues surrounding genre formation and the performative nature of musical belonging in a globalized cultural landscape. Furthermore, the research seeks to show how the construction of an artist's musical identity unfolds in the complex interactions between aesthetics and market, offering a perspective on the role of drag queens in the music scene.

KEYWORDS Drag music; musical categorization; drag queen; Pabllo Vittar; Performance Studies.

Em 2019, quando Pabllo Vittar lançou *Flash Pose* com a artista britânica Charli XCX, ela estava estrategicamente performando sua entrada na cena global da música *drag*. Esse movimento revela como as categorias musicais dizem respeito não apenas ao som, mas também fazem parte de negociações culturais mais complexas. A música entrou para a crescente lista de colaborações de Vittar, que no mesmo ano já tinha participado de *The Girls*, com Iggy Azalea, *AmarElo*, com Emicida e Majur, *Garupa*, com Luíza Sonza, e *Parabéns*, com Márcio Victor, da banda Psirico. Neste sentido, é notável que, desde sua entrada na indústria musical, em 2017, Vittar se estabeleceu enquanto importante nome no cenário da música pop brasileira contemporânea como uma artista que transita entre diferentes nichos de consumo musical, a partir do acionamento de diversificados gêneros musicais e das parcerias que estabelece com artistas nacionais e internacionais. Essa perspectiva é ressaltada quando observamos os lançamentos seguintes da artista, que nos últimos quatro anos emplacou uma sequência de seis álbuns com distintas sonoridades, sendo eles: *111* e *111 DELUXE* (2020), *Batidão Tropical* (2021), *Noitada* (2023), *After* (2023) e *Batidão Tropical Vol. 2* (2024). Por meio desses trabalhos — entre versões de faixas já conhecidas, em especial aquelas associadas aos gêneros da música pop-periférica brasileira (Pereira de Sá, 2021), como o forró eletrônico, e canções inéditas — Pabllo constrói uma carreira que se viabiliza por meio de dinâmicas de aproximação de certas sonoridades e estéticas visuais em determinados momentos da sua carreira.

Essa dinâmica fica evidente na fala do produtor musical Rodrigo Gorky, comumente creditado enquanto a “cabeça” por trás da carreira de Vittar, quando questionado em uma rede social se haveria “músicas parecidas com *Flash Pose*” no próximo álbum da cantora: “depois de *Flash Pose*, a gente volta pro nosso forrozão de sempre” (Gorky, 2019). Chamamos atenção para esse movimento, pois é ele que permite que essas músicas, embora sonoramente diversas, sejam reconhecidas sob o rótulo de “música pop”, já que são produzidas dentro de padrões das indústrias musical, do audiovisual e da mídia, com clara “filiação a gêneros musicais hegemônicos nos endereçamentos”, e “a partir de orientações econômicas fortemente marcadas pela lógica do capital” (Soares, 2021a, p. 46). Esse vínculo mercadológico parece fundamental para compreender estratégias de produção de sentido, considerando que a lógica mercadológica é parte fundacional do entendimento sobre a música pop. Todavia, não podemos perder de vista que Pabllo, embora uma artista da música pop, também é uma *drag queen*. Se, então, é *drag*, por que não falar em artista da *drag music*?

O termo *drag music* é usado nos Estados Unidos e em países anglófonos,² de forma quase genérica, para se referir à produção musical de artistas *drag queens*. Mas, não é sob esse rótulo que o trabalho de Pabllo Vittar é identificado. No Brasil, o termo é adotado nos anos 1990 para designar os remixes das músicas eletrônicas usa-

2. O termo aparece enquanto um conceito nativo utilizado pela comunidade de artistas, fãs e consumidores para designar a produção musical feita por *drags*. Entretanto, o seu uso é feito sem critérios formais definidos, guiado pelas sensibilidades suscitadas a partir do trabalho das artistas e seus usos performáticos.

dos pelas *drags* e transformistas em performances. Portanto, em vez de indicar propriamente músicas cantadas por *drags*, o que se convencionou como *drag music*, no Brasil, se refere a canções com determinada notoriedade na cena artística, reincidente no repertório dessas artistas. Essa associação entre a músicas das performances e o rótulo fez com que as faixas cantadas por *drags* que surgiram no cenário atual não fossem chamadas, a princípio, de *drag music* (Pereira, 2021).

Assim, emerge a primeira questão que guia este texto: quais são os critérios estéticos, mercadológicos e culturais envolvidos no processo de categorização de uma música/artista como parte da *drag music*? A segunda surge logo em seguida: o que/quem define quais artistas e músicas entram ou ficam de fora desta classificação?

Um primeiro gesto investigativo parte da perspectiva do musicólogo Simon Frith (1996), que trata a problemática da classificação musical a partir de uma ótica mercadológica. Para Frith (1996), o gênero musical é uma forma de o mercado enquadrar e organizar os processos de venda de músicas, com o processo de rotulação sendo importante para a definição de procedimentos de enquadramento mercadológico do artista, o que envolve desde como se dão sessões de gravação, fotos promocionais, estratégias de marketing e videoclipes. No caso de Pabllo Vittar, essa rotulação se torna evidente à medida que ela navega entre diferentes gêneros musicais — do funk ao forró eletrônico —, não apenas ampliando o seu apelo comercial, mas também a posicionando como uma artista multifacetada que transcende as convenções de gêneros musicais, permitindo-lhe interagir com uma audiência diversificada. Frith (1996) compara o mercado fonográfico ao mercado editorial, traçando paralelos entre a categorização de livros em livrarias e bibliotecas e a categorização dos álbuns em lojas especializadas, enfatizando que os gêneros musicais são formados e precisam ser compreendidos dentro do processo cultural e comercial. Assim, as escolhas estéticas e as parcerias de Vittar, como a colaboração com Charli XCX, tanto refletem as exigências do mercado como moldam seu posicionamento dentro do mercado fonográfico, ajudando a delinear sua identidade artística em um cenário global.

Nessa mesma perspectiva, Trotta (2005) entende que categorizações musicais se referem ao som, bem como às pessoas que consomem esse som, que são igualmente classificadas de forma hierárquica em torno das categorias musicais que consomem ou se filiam. O que significa inferir que categorias musicais possuem valores simbólicos atrelados às práticas organizacionais e estéticas que representam. Esses valores, por sua vez, não são estáveis, podendo ser aceitos ou rejeitados, de maneira que a formação dessas comunidades também provoca um “acirramento das disputas pelos critérios de diferenciação das categorias” (Trotta, 2005, p. 187).

À luz destes postulados, um terceiro questionamento parece incontornável diante do acionamento consciente de gêneros musicais distintos por Pabllo: quais seriam as intenções dessas aproximações? Tal questão é intuída a partir da percepção empírica das sonoridades, do reconhecimento por parte da imprensa e da comunidade de fãs, e da indicação que aparece na fala do produtor nas redes sociais. Nesse sentido, se consideramos que as classificações musicais são importantes formas de disputa simbólica e posicionamento mercadológico, a ação de colocar em xeque as intenções das negociações acrescenta “um conjunto de variáveis que se edifica como motor e hipótese de investigação” (Soares, 2021b, p. 214).

É diante dessa possibilidade investigativa que este trabalho destaca a música *Flash Pose* (2019) como uma maneira de compreender as estratégias discursivas e estéticas da aproximação da artista brasileira com o mercado anglófono. Vale salientar que não se trata da sua primeira colaboração com artistas internacionais, tendo em vista que desde seu primeiro álbum (*Vai Passar Mal*, 2017) existe um diálogo amplo com produtores e artistas de outros países. Porém, justificamos a escolha dessa faixa para a análise, pois é o seu primeiro *single* e primeira música inteiramente em inglês (Nogueira, 2019), demarcando a aproximação explícita com o mercado anglófono. Tal fato chamou atenção dos fãs, que na época destacaram a “internacionalização” de Pabllo, e da imprensa, como registrado na revista Billboard:

Vittar, que é conhecida por criar faixas modernas para as pistas tanto em português quanto em espanhol, tem se tornado cada vez mais popular nos Estados Unidos [...]. Seu novo olhar sobre a música pop internacional [...] tem ganhado elogios poderosos e levou suas performances para festivais do Orgulho nos EUA. [...] Com sua popularidade na América do Norte crescente, faz sentido que o próximo passo de Vittar fosse lançar uma música em inglês (Blynn, 2019, n.p., tradução nossa).³

A escolha de *Flash Pose* se justifica, ainda, por seu desempenho comercial expressivo, sendo uma das primeiras canções de Vittar a ser certificada com o *status* de 2x platina pela Pro-Música Brasil (PMB), estreado no ranking global do Spotify e no top 5 do ranking brasileiro (Faia, 2019). Além disso, mais recentemente, *Flash Pose* foi incluída no jogo *Just Dance 2022*, ampliando seu alcance e demonstrando uma “vida midiática” de longo alcance da canção. Ademais, sonoramente, a música se afasta dos ritmos brasileiros, como o funk e o brega, que apareciam em grande volume no trabalho da artista até aquele momento. Portanto, levantamos uma primeira hipótese: é quando Pabllo “fala” com o mercado estrangeiro que ela mais se aproxima de um modelo do que se reconhece enquanto *drag music* no mercado anglófono. Para sustentar esse argumento, analisamos a faixa a fim de apreender

3. “Vittar, who's known for creating modern dancehall tracks in both Portuguese and Spanish, has become increasingly popular Stateside [...]. Her fresh take on international pop music [...] has won her powerful accolades and brought her performances to Pride festivities across the U.S. [...] With her popularity in North America growing, it makes sense that Vittar's next move would be to release an English-language song”.

as negociações feitas pela artista com as expectativas que se colocam diante de seu trabalho. Essa análise considera os elementos estéticos, visuais e sonoros, performáticos e temáticos presentes na música e no clipe, além de observar os discursos gerados a partir de sua circulação.

Na primeira parte deste artigo, a partir da mobilização de ideias em torno da formação de gêneros musicais (Fabbri, 1982), sistemas de orientação e convenções musicais (Lena; Peterson, 2008) e cultura da mídia (Kellner, 2001) argumentaremos sobre como RuPaul desempenhou um papel central na definição das expectativas estéticas e musicais associadas à arte *drag* no *mainstream* midiático, especialmente a partir do sucesso do reality show *RuPaul's Drag Race*. Demonstraremos como, inicialmente, RuPaul ajudou a transpor a performance *drag* dos circuitos locais para a indústria da música e da televisão, criando um modelo hegemônico de sucesso para *drag queens*. O seu *reality* foi utilizado para consolidar sua posição como referência, não apenas promovendo a arte *drag*, mas também padronizando certas estéticas e trajetórias profissionais dentro desse universo, a partir de uma perspectiva que leva em consideração o caráter pedagógico da mídia (Parsemain, 2019; Whitworth, 2017).

Em um segundo momento, retomaremos a música *Supermodel (You Better Work)*, lançada por RuPaul em 1993, como a faixa que estabelece uma base estilística e simbólica para a música *drag*, definindo tanto sua sonoridade quanto sua narrativa visual. Isso porque a partir do sucesso dessa faixa observamos que a estética e os temas da produção artística de RuPaul se mantiveram constantes ao longo das décadas, influenciando suas músicas subsequentes bem como as carreiras musicais de outras *drags*. O conceito da *Glamazon*, identificado por Vaughn (2019), descreve essa persona artística construída por RuPaul, que passa a servir como modelo e é tomado neste trabalho como roteiro performático (Taylor, 2013) que orienta as expectativas sobre as *drags* que entram na indústria musical.

Discutindo esses elementos a partir de uma perspectiva dos Estudos de Performance (Taylor, 2013; Soares, 2021b), a terceira parte do trabalho tomará o processo de categorização musical *enquanto* performance (Schechner, 2013), de forma que evidenciaremos como Vittar negocia sua identidade e assinatura artística com horizontes de expectativas que incidem em seu trabalho. Nessa perspectiva, apostamos no entendimento de que a dinâmica de categorização musical comporta uma fórmula a ser seguida -- um roteiro (Taylor, 2013) capaz de fornecer parâmetros que permitem a inteligibilidade e o reconhecimento de produtos e artistas como pertencente à categoria em questão. Interessa-nos, portanto, pensar o caráter performático desse processo através da investigação do rótulo *drag music* a partir de dois entendimentos: *i)* de que, enquanto estrutura que organiza práticas musicais,

a categorização musical envolve “comportamentos teatrais, ensaiados ou convencionais/apropriados” (Taylor, 2013, p. 27) que tornam música e artista legíveis dentro da indústria fonográfica; e *ii*) o de que a performance constitui uma episteme, ou seja, uma forma de transmitir conhecimento, de maneira que os atos performáticos são transmitidos através de comportamentos reiterados, roteiros que são apropriados e ativados em menor ou maior grau em contextos culturais que, embora possam ser distintos, carregam similaridades quanto ao entendimento das práticas.

Em última análise, queremos entender quando e por que é valioso para a artista aderir às convenções da *drag music*, ressaltando o caráter cênico que está em jogo nas dinâmicas de trocas simbólicas que operam na construção de sentidos e no estabelecimento da sua identidade artística no mercado musical. Ou seja, ao analisar *Flash Pose*, buscamos compreender como Pabllo Vittar mobiliza elementos estéticos e performáticos em um diálogo que pressupõe conformidade, mas também desvios e inovações.

RUPAUL COMO HORIZONTE DE EXPECTATIVAS

Persona artística de Phabullo Rodrigues da Silva, Pabllo Vittar surgiu no cenário musical em meio à emergência global da figura da *drag queen*, popularizada e trazida ao *mainstream* midiático na década de 2010, especificamente pelo sucesso do *reality show* estadunidense *RuPaul's Drag Race* (grafado a partir daqui como *RPDR*) e sua apresentadora, RuPaul, que, assim como Pablo, canta e produz suas próprias músicas autorais. Apesar de RuPaul não ter sido a primeira *drag queen* a cantar, surgindo na esteira de artistas como Sylvester e Divine (Pereira, 2021), ela pode ser vista como uma pioneira na inserção da *drag* na indústria da música, tendo sido alcançada ao *mainstream* musical com o álbum *Supermodel of the World* (1993). De acordo com Vaughn (2019), o sucesso inicial de RuPaul coincidiu com a transição da performance *drag* de uma cena local para a indústria, em videoclipes exibidos na televisão, colocando-a como a primeira figura artística a ter sucesso nessa nova configuração e conferindo-lhe legitimidade para despontar como intermediária da cultura *drag* entre o local e o *mainstream*. Esse posicionamento possibilitou que ela definisse as expectativas do que seria atuar profissionalmente como *drag queen* no mercado e, mais além, determinasse os códigos estéticos hegemônicos de uma *drag queen* de sucesso. Neste sentido, embora o autor não fale sobre gênero musical ou sonoridade, suas ideias são pertinentes para pensar esse campo a partir do postulado sobre a formação de gêneros musicais, processo que leva em consideração

aspectos formais e não formais (Fabbri, 1982) da música e entendendo, também, que gêneros musicais são “sistemas de orientação, expectativas e convenções que unem indústria, artistas, críticos e fãs em torno daquilo que eles identificam enquanto um tipo distinto de música” (Lena; Peterson, 2008).

Para entender a influência massiva de RuPaul no cenário contemporâneo, ao qual se vincula Pabllo Vittar, entretanto, é preciso vislumbrar como a carreira de RuPaul alcança um novo patamar de destaque a partir do seu *reality show*. *RPDR* rapidamente se tornou um fenômeno cultural na década de 2010, marcando o que pode ser considerado o apogeu midiático de RuPaul e, enquanto apresentadora, mentora e juíza principal, solidificou sua posição como embaixadora da arte *drag*, conquistando sucessivas premiações pelo seu trabalho, incluindo oito prêmios Emmy na categoria de Melhor Apresentador de Reality Show (Jordão, 2024), e o reconhecimento internacional, com o programa transformado em franquia multimídia com ao menos uma temporada produzida em 16 países diferentes (Babiak, 2024), incluindo a bem-sucedida “RuPaul’s Drag Race Brazil” (Criscuolo, 2023). Além disso, o programa desempenha um papel essencial na criação de uma plataforma para a *drag* no mercado fonográfico, com músicas cantadas por RuPaul integradas às temporadas e artistas participantes promovendo suas carreiras musicais. Dessa forma, ela não apenas reafirmou sua relevância no cenário cultural, mas também influenciou profundamente as expectativas e possibilidades da arte *drag* enquanto produto midiático global. Diante da capilaridade midiática do programa e sua influência nas vivências de sujeitos LGBTQIAP+ (Pereira, 2016), podemos perceber que a comunidade de fãs que orbitam as *drag queens* cantoras no contemporâneo é, dentre outras maneiras, formada e informada a partir da ênfase dada por *RPDR* à carreira musical de RuPaul.

Reverberando as ideias de Vaughn (2019), com apporte no que fala Costa (2018) sobre a vinculação de determinados trabalhos a gêneros musicais se darem não apenas a partir da escolha de uma determinada sonoridade, mas da “adoção de um estilo de vida [...] que performatize e, dessa forma, evidencie o pertencimento” (Costa, 2018, p. 113), propomos também olhar para o que Kellner (2001) chama de “cultura da mídia”, pensando nela como uma maneira de moldarmos nossas identidades. De acordo com Kellner (2001, p. 9), “as narrativas e as imagens veiculadas pela mídia fornecem os símbolos, os mitos e os recursos que ajudam a constituir uma cultura comum para a maioria dos indivíduos em muitas regiões do mundo de hoje”.

Ao analisar o seriado norte-americano *Miami Vice* como exemplo de dispositivo midiático capaz de criar um *pathos* identitário no público, Kellner (2001, p.9) identifica que *Miami Vice* reproduz “imagens de riqueza e alto nível de consumo”, fazendo com que o espectador inveje o estilo de vida dos personagens. Nessa perspectiva, po-

demos falar que RPDR coloca o público em contato com os bastidores do estilo de vida da *drag queen* através da projeção de imagens positivas sobre a arte *drag*, bem como convida os espectadores a se identificarem com um estilo de vida, abrindo espaço para o consumo dos produtos produzidos pelos atores que o representam.

Todavia, ao mesmo tempo que o *reality* se propõe a apresentar a cultura *drag* ao *mainstream*, com os diferentes estilos e possibilidades que pode assumir, observamos uma padronização da *drag* através das escolhas das vencedoras dos desafios nas temporadas. Para julgar o desempenho das competidoras, RuPaul estabelece parâmetros baseados em sua visão do que deve ser uma “*drag completa*”. Para além de estabelecer padrões que guiam o julgamento dentro do programa, apostamos na ideia de que o caráter pedagógico de RPDR (Parsemain, 2019; Whitworth, 2017) informa também o público sobre as possibilidades de atuação da *drag queen* nas mais diversas vertentes artísticas.

Nesse contexto de acúmulo de capital cultural e influência midiática, pensamos em como o trabalho musical de RuPaul é fundamental na definição do que se tornou estabelecido como a sonoridade associada às músicas cantadas por *drag queens* no contexto dos Estados Unidos, assim como dos códigos visuais e culturais apropriados em torno da produção e fruição desses produtos. Isso porque, além dos aspectos visuais e comportamentais, a visão sobre a arte das *drag queens* exibida em RPDR também age na esfera da música, criando referências em duas chaves: i) do que vem a ser considerado uma canção “apropriada” para a performance *drag* a partir do julgamento dos números de dublagens; e ii) da “música ideal” que *drags* deveriam cantar e/ou produzir a partir da utilização do programa como vetor de marketing para as músicas de RuPaul, que são veiculadas como a trilha sonora de cada temporada. É na segunda entrada que investimos os esforços deste trabalho. Valemo-nos, assim, do questionamento: quais são os padrões estéticos associados ao que reconhecemos como *drag music*?

ENTRE CONFORMIDADES E DESVIOS, A GLAMAZON COMO ROTEIRO PERFORMATÍCO

Para responder à questão anterior é indispensável olhar a música que se tornou definidora da carreira musical de RuPaul: *Supermodel (You Better Work)*. Lançada em 1993, ela não apenas investiu RuPaul como um ícone da cultura pop, como também estabeleceu uma base estilística e simbólica para o que seria associado à sonoridade e à narrativa visual da música *drag*. É a partir dela que emergem as referências que dialogam diretamente com

questões de identidade, performatividade e as dinâmicas culturais envolvidas na criação e no consumo desses produtos, sendo, ainda hoje, celebrada como um dos “hinos” *dance-pop* que definiram os anos 1990, como registrado pela revista Billboard (Arnold, 2018). Com influência da música disco, da *house* e do R&B, *Supermodel* tem uma sonoridade que reflete as características estilísticas da época, seguindo uma estrutura típica da música pop, com versos, refrão e uma ponte energética que intensifica a narrativa da canção. O refrão repetitivo (“*You better work!*”) serve como um gancho marcante, uma característica comum na música pop pensada para as pistas de dança. O tempo acelerado, em torno de 120-130 BPM, com uso de batidas 4/4 típicas da *house music* e o padrão rítmico constante funcionam como estratégia para reter a atenção do ouvinte, enquanto a produção apresenta linhas de baixo sintetizadas e percussão eletrônica, elementos esses que ajudam a evocar uma estética futurista e dançante que contribui para entendermos essa música como uma faixa produzida para as boates.

Tematicamente, a letra celebra a autenticidade e a resiliência do eu lírico. A música dialoga com o universo da moda e constrói um eu lírico que, mesmo diante das adversidades da vida antes de se tornar uma grande estrela da moda, se coloca no mundo com confiança e determinação. Essa ponte entre a *drag* e a moda é percebida de forma óbvia tanto pelo título da faixa como pelos comandos diretos presentes na letra “*Work (Turn to the left) / Work (Now turn to the right) / Work (Sashay, shantay)*”, que sugerem o ato de posar para diferentes câmeras, e referências a nomes de supermodelos sucessos das passarelas na década de 1990, como Naomi Campbell. *Supermodel* constrói, assim, uma narrativa que fala mais do que sobre a carreira da modelo em questão, mas que também ressoa como um hino de empoderamento pessoal, já que a própria RuPaul coloca sua persona artística enquanto uma “*drag supermodelo*”, e é especialmente significativo para as comunidades LGBTQIAP+, dado que ideia do “*work*” vai além de uma tradução literal, mas indica o esforço de se destacar e ser notado, especialmente em um contexto que tende a invisibilizar corpos e identidades dissidentes.

Essa interpretação encontra suporte visual no clipe da canção, que se baseia no universo das passarelas e das sessões fotográficas de moda para apresentar RuPaul desfilando em diferentes cenários estilizados que remetem ao glamour das supermodelos dos anos 1990. A performance de RuPaul é central para a narrativa do clipe, que alterna poses marcantes, desfiles e momentos de interação direta com a câmera, usando constantemente movimentos coreografados e poses dramáticas para imaginar a energia da rotina de uma supermodelo. Elementos como flashes de câmera e closes nas expressões faciais também contribuem para criar a ideia de que RuPaul está sob os holofotes, consolidando sua imagem como uma supermodelo.

Trazemos essa breve análise sobre a primeira música de RuPaul porque é fulcral observar que, mesmo 30 anos depois, são essas características estilísticas, temas e atitudes que parecem ter guiado sua produção artística. Ao longo dos anos, RuPaul estabeleceu uma produção musical orientada aos ritmos populares da música eletrônica dance, aspecto primordial do seu primeiro *single*. Além disso, tem reiterado os temas, estilos e comportamentos apresentados em *Supermodel*, que permanecem a ecoar mesmo em suas produções mais recentes, como é o caso de *Cover Girl* (2009), *Sissy That Walk* (2014) e *Catwalk* (2022), para elencar alguns títulos que se destacam em sua larga produção.

Neste sentido, Vaughn (2019), a partir de uma análise dos videoclipes de RuPaul, suas antigas performances musicais na televisão americana, sua atuação como apresentadora de TV e sua videografia, mapeou temas, estilos e comportamentos frequentes na carreira da artista, sintetizados na persona *Glamazon*. O autor identifica essa persona de RuPaul enquanto uma apresentação intencional de si mesmo, utilizada em suas performances e que, mesmo passando por diversos cenários e situações, mantém a personalidade e o comportamento intactos. Segundo o autor, a *Glamazon* é caracterizada por três temas principais: i) modificação corporal; ii) humor; e iii) comportamento.

No que concerne à modificação corporal, a *Glamazon* apresenta um corpo feminino, usando uma variedade de códigos femininos, como cabelos, unhas postiças, salto alto e quadris e seios acentuados para criar uma figura exagerada e feminizada. A maquiagem é exagerada, criando uma feminilidade paródica e exagerada. A *Glamazon* também incorpora um humor exagerado, muitas vezes parodiando as expectativas femininas e usando piadas sexuais. Por fim, a *Glamazon* é altamente independente e importante, muitas vezes sendo a personagem principal em suas aparições. A personalidade dela é sexualmente desejosa, interagindo frequentemente com homens hegemônico-masculinos que a consideram desejável. A *Glamazon* equilibra momentos sensuais com comédia ocasional, reforçando seu status de figura glamorosa e poderosa. No geral, a *Glamazon* é uma persona consistente, hiperfeminina, glamorosa e poderosa que RuPaul incorpora em suas performances e, eventualmente, se tornou uma espécie de guia das expectativas às quais as futuras *drags* são submetidas.

A partir desse achado, Vaughn (2019) observa na videografia das participantes de *RPDR* que iniciaram carreiras na música após o programa a persistência e reiteração do tropo da *Glamazon* nos trabalhos de moderado e alto sucesso, com base no critério de análise da quantidade de visualizações dos vídeos no YouTube. Entretanto, é refutada a ideia de que seriam apenas as performances que seguem as regras dadas que alcançam sucesso dentro

da indústria *mainstream*, mostrando que os trabalhos mais bem sucedidos em termos numéricos são aqueles que apresentam conformidade com moderados desvios às expectativas.

Esses apontamentos dialogam com o mapeamento realizado no Spotify,⁴ no qual as músicas das *drags* anglofonas aparecem agrupadas sob o rótulo *strut*. Nesta categorização, aparecem tanto ex-participantes de *RPDR*, quanto *drags* que não participaram, assim como nomes ligados ao universo do programa e à carreira de RuPaul, como o produtor Lucian Piane. Os trabalhos dos artistas listados convergem: são músicas com batidas eletrônicas, feitas para as pistas de dança, com algumas das composições tratando de temáticas que versam sobre festas, sexo, o universo da moda, entre outras. Dessa listagem, entretanto, destacamos uma *drag*: Trixie Mattel, que tem apenas outro rótulo associado ao seu nome no site (*queer country*) e cujas músicas soam como a de qualquer outro artista estadunidense do *country*, não se assemelhando, sonoramente, com a música dos outros artistas listados em *strut*. Categorizar o trabalho de Trixie, no qual os aspectos sonoros fogem às regras formais do rótulo, como *strut* parece dizer que outros elementos estão em disputa e importam, evidenciando o argumento de que o processo de categorização musical pressupõe mais do que uma coerência sonora entre um conjunto de produções, a observação de regras não formais de caráter comportamental, social e ideológico e econômico-jurídica que permitem a legibilidade do produto enquanto pertencendo a tal classificação (Fabbri, 1982).

Cotejando a teoria da classificação musical a partir dos achados de Vaughn (2019), podemos ver como a *Glamazon* materializa, em parte, elementos dessas regras não formais que devem ser observadas. No sistema analítico do autor, Trixie parece, assim, se encaixar na categoria das *drags* que atingem grande sucesso⁵ por apresentar sua própria *drag*, mas ainda dialogando com as expectativas do gênero, ou seja, apresenta moderado desvio, enquanto conforma com a *Glamazon*. Essas observações chamam atenção para como a consolidação de padrões influenciam a recepção e o sucesso de artistas que buscam se reconhecer perante a categorização. Ao mesmo tempo, a existência de exceções, como o caso de Trixie, sugere a possibilidade de diversificação e inovação dentro desse campo, em outros termos, de disputas de valores, desde que haja um diálogo, ainda que moderado, com as expectativas estabelecidas. A categorização musical, assim, pressupõe um modelo, mas, como um processo dinâmico, também acomoda desvios a partir da identificação da aderência do artista a outros pressupostos éticos e estéticos que o rótulo abrange, como a identidade artística, o idioma e o território de origem.

Diante desse diagnóstico, ao olhar para o posicionamento de Pabllo Vittar no mercado, acreditamos na potência de interseccionar os autores já convocados com os postulados do campo dos Estudos de Performance. Assim,

4. Foi utilizado o site “Every Noise At Once”, criado pelo programador de algoritmo do Spotify, Glenn McDonald. O site permite que se investiguem os rótulos que norteiam o algoritmo da plataforma de streaming, levantando dados em forma de listas e nuvem de dados como: artistas relacionados a um rótulo, nível de relevância do artista para o rótulo e nível de relevância do rótulo para o artista.

5. Trixie é considerada, hoje, uma das *drags* mais bem sucedidas mediante sua popularidade com os fãs, assim como financeiramente (Mezistrano; Kuhn, 2024).

buscamos adensar e contextualizar essas perspectivas na análise dos movimentos de aproximação do mercado fonográfico anglófono que a *drag* brasileira realiza a partir dos seus *feats*, aqui representados a partir da análise das mediações em torno da música *Flash Pose*, assim como do seu clipe.

QUANDO É DRAG MUSIC? POR UM ENTENDIMENTO PERFORMÁTICO DA CATEGORIZAÇÃO MUSICAL

Entendendo que elementos estéticos e seus valores simbólicos estão sempre em disputa no ato de categorizar uma produção musical (Fabbri, 1982; Costa, 2018), é pertinente pensar que esse processo se efetiva a partir de ações que autorizam o produto musical a ser reconhecido dentro de determinado rótulo. Ou seja, categorizar é, antes de tudo, um ato de enquadramento intencional, seja por parte do artista/produtor, da indústria fonográfica ou do mercado, agentes interessados na disputa simbólica e narrativa que esse enquadramento suscita. Entender esse processo envolve observar, portanto, a circulação de discursos e imagens que permeiam o produto desde sua criação, passando pela distribuição e seus endereçamentos para consumo.

Assim, encaminhamos essa discussão para o âmbito dos Estudos de Performance (Taylor, 2013; Soares, 2021b), onde a ideia de enquadramentos faz emergir a compreensão de um quadro complexo que comporta personagens e ações, dispostos em um cenário e investidos de intenções e motivações próprias. Nessa perspectiva, eventos e ações são passíveis de análise enquanto performances (Schechner, 2013, p. 38), ressaltando a dimensão dialógica, na qual se estabelece um processo entre os atores de troca simbólica fundamental para a construção de sentidos e negociação de valores culturais. O “enquanto” sinaliza um modo de interrogar o evento a partir de determinado olhar, ou seja, a performance se converte em uma lente epistemológica que organiza a leitura da sua totalidade. Assim, entender a categorização de um produto musical enquanto performance pressupõe olhar para o espetáculo, atentar-se à dimensão de teatralidade, o que confere certo caráter cênico (não confundir com inventado) ao que se observa. Segundo Taylor (2013), a teatralidade “ostenta seu artifício, seu caráter construído” em uma “luta pela eficácia, não pela autenticidade”, portanto presume uma dimensão de consciência e controle, de desvelamento da “mecânica do espetáculo”. Revela, logo, um roteiro, um guião de performances, uma “configuração paradigmática que conta com participantes supostamente ao vivo, estruturados, ao redor de um enredo esquemático, com um fim pretendido (apesar de adaptável)” (Taylor, 2013, p. 41).

Portanto, investimos o processo de categorização musical de teatralidade para chamar atenção para o roteiro que guia os acionamentos e aproximações de certos horizontes estéticos e que baliza categorizações musicais feitas por Pabllo Vittar ao buscar legitimidade no mercado musical anglófono. Se estamos, então, diante de enquadramentos, materializados em roteiros, questionamos: que roteiros guiam a *drag music*?

É oportuno observar a primeira música de Vittar voltada especificamente para esse mercado, dado estabelecido na observação de quatro pontos. O primeiro deles diz respeito à parceria com uma artista estrangeira com grande apelo ao público LGBTQIAP+ consumidor de música pop eletrônica, sendo o vínculo identitário de grande importância no contexto em que a *drag* é ela mesma uma expressão artística que, em sua grande maioria, emerge das vivências e da cultura desse grupo. O segundo consiste na adoção do inglês em toda a letra da música, evidenciando a intenção em ser entendida pelo público nativo dessa língua. O terceiro e o quarto ponto estão associados, referem-se, respectivamente, à aparição na imprensa da canção, creditada como o primeiro single internacional de Vittar, e da própria artista, que passou a ser destaque em veículos internacionais com mais intensidade a partir da colaboração, como visto em matérias veiculadas à época em sites, jornais e revistas, como *Billboard* (Blynn, 2019), *Forbes* (Mendez, 2019), *Rolling Stone* (Legaspi, 2019), *Flaunt* (Cost, 2019), *Yahoo! Entertainment* (Kaye, 2019), entre outros veículos.

Dados esses parâmetros, analisemos a canção. A faixa e o clipe para *Flash Pose* foram lançados por Vittar em 2019 como primeiro single do seu terceiro álbum, *111*. A música se destaca das que haviam sido até então lançadas por ser inteiramente em inglês, mas especialmente porque não agencia ritmos e sonoridades associadas a gêneros musicais brasileiros. Em vez disso, *Flash Pose* se vincula a uma tradição da música eletrônica, com uma produção baseada em elementos característicos da *house music* e do pop eletrônico, fazendo uso dos recursos clássicos desses gêneros, como a linha de baixo pesada, batidas repetitivas em 4/4 e com bpms girando acima de 120. Os sintetizadores trabalham com texturas brilhantes e dinâmicas, adicionando camadas melódicas que criam um espaço sônico envolvente. A sonoridade de *Flash Pose* é propícia para uma coreografia posada, como sugere o próprio título da faixa, uma dança de passos marcados que no clipe se materializa em movimentos de braços e quadris que tem como referência o *vogue*, estilo de dança moderna que se caracteriza por posições típicas de modelos das revistas de moda e que se difundiu na cultura *ballroom* na década de 1980 em Nova York, se tornando particularmente popular com a comunidade LGBTQIAP+ nas pistas de dança.

No clipe, *Flash Pose* é encenada em uma sessão de fotos com elementos que fazem parte do imaginário estético da *drag queen* estadunidense, cores intensas, brilho, movimentos de dança posados e referências às festas de

música eletrônicas. Explorando um ambiente minimalista e altamente estilizado, com cenários que mesclam tons metálicos, luzes e superfícies espelhadas, o vídeo evoca a ideia de um universo futurista e glamouroso. O uso de poses exageradas dialoga diretamente com a letra da música e a câmera desempenha um papel essencial no clipe, pois reforça o protagonismo da pose: há uma abundância de close-ups e ângulos dinâmicos que destacam expressões faciais, figurinos e movimentos de dança.

É importante sinalizar a semelhança de *Flash Pose* com *Sissy That Walk* (2014), até hoje uma das músicas mais bem sucedidas de RuPaul, com mais de 105 milhões de *plays* no Spotify (dados de novembro de 2024). Ambas trabalham na mesma faixa de bpm's, batidas 4/4 fortes, apresentam uma produção musical ligada às músicas eletrônicas, e, tematicamente, exploram a pose e o desfile como elementos centrais, fazendo a interseção entre a cultura da noite e das *drags* com o universo da moda. Já visualmente, nota-se que ambos os clipes se utilizam do conceito de sessão de fotos, trazem dançarinos trajando poucas peças de roupas e cenas contra planos de fundo lisos com tomadas das artistas caminhando em direção à câmera ou realizando coreografias em grupo. As duas músicas também se aproximam ao se fazerem valer das gírias usadas na indústria da moda “pose” e “walk”, referindo-se aos comandos de posar e caminhar na passarela. Diante dessa aproximação, é impossível não retomar *Supermodel*, já que ambas as faixas parecem ecoar sonora e visualmente o primeiro single de RuPaul. Parece-nos, então, que essa conexão entre a música de Vittar e o trabalho de RuPaul evidencia uma intenção de diálogo com a tradição estabelecida de música na cultura *drag* estadunidense, em uma disputa de reconhecimento nesse campo. Ao adotar essa postura, Vittar sinaliza seu interesse em se inserir em uma rede de referências e significados compartilhados pela comunidade de fãs e ouvintes da *drag music* nos Estados Unidos.

Essa leitura ganha robustez ao olharmos o comportamento da artista após o lançamento de *Flash Pose*. Além do destaque na imprensa, Vittar passou a ser vista em eventos e premiações de músicas fora do Brasil, além de ser escalada para fazer shows. Pabllo foi convidada para se apresentar no *MTV Europe Music Awards 2019*, marcando a primeira apresentação de um artista brasileiro no evento. Na mesma premiação, ganhou o troféu de Melhor Artista Brasileiro, categoria que era dominada por Anitta desde sua criação em 2016. Em 2020, a *drag* saiu em turnê pela América do Norte com a *NPN Tour Pride*, se apresentando em 10 eventos ligados às Paradas do Orgulho LGBTQIAP+. Também foi anunciada como parte do *lineup* dos festivais de música Coachella 2020, na Califórnia, e Primavera Sound, na Espanha, apresentações que foram canceladas devido às restrições impostas pela pandemia da COVID-19, mas, caso tivessem acontecido, teriam marcado a presença da primeira *drag queen* em ambos os festivais. De acordo com a própria artista, em entrevista à imprensa, a pandemia afetou seus planos

para o ano de 2020 que seria dedicado a trabalhar sua imagem no âmbito internacional, plano que recuperamos a partir do que aparece em reportagens sobre *Flash Pose* e o álbum *111* (Hippert, 2019; Matos, 2019).

Enxergar as ações pela lente metodológica dos Estudos de Performance calibra nosso olhar para destacar suas estratégias, compreendendo como os agentes envolvidos negociam significados e mobilizam códigos culturais. Essa perspectiva nos permite interpretar *Flash Pose* como um ato performativo que insere Pabllo Vittar em um campo cultural mais amplo, conectando-a a uma tradição de *drag music* já estabelecida no mercado anglófono. Nesse sentido, a inferência que se apresenta é a consideração da *Glamazon* (Vaughn, 2019) como um roteiro performativo. Ou seja, trata-se de uma ferramenta que sugere fórmulas e predispõe certos resultados, ao passo que abre “margem para inversão, paródia e mudança” (Taylor, 2013, p. 64) a cada repetição, sendo capaz de orientar a exploração e aproximação de Vittar com a *drag music* a partir do estabelecimento de um padrão estético a ser seguido, mas deixando espaço para que haja moderados desvios na sua encenação.

No vídeo de *Flash Pose*, Pabllo conforma com determinados temas estilísticos da *Glamazon*, como a modificação corporal e o comportamento, encenando uma persona hiperfeminina exagerada e glamurosa, mas se afasta na questão do humor da persona identificado por Vaughn (2019), ao não incluir paródias, piadas de cunho sexual e recursos visuais para abordar tópicos sérios de maneira humorística. Essa forma de atuação está prevista no roteiro performativo que, por funcionar por meio da reativação e não da duplicação (Taylor, 2013, p. 66), garante um espaço para desvios moderados, sem se distanciar do resultado esperado. Esse roteiro não apenas organiza as ações de Vittar, mas também instaura uma cartografia de possibilidades para que ela dialogue com o grupo de artistas e produtos da *drag music* anglófona. Ao aderir às convenções estabelecidas por essa tradição, Vittar sinaliza sua intenção de se integrar a esse mercado e participar da rede de significados que o define, ao mesmo tempo que acrescenta novos elementos. É nesse diálogo que o método de atuação do roteiro se torna evidente: ao encenar *Flash Pose* dentro do paradigma da *Glamazon*, Pabllo não apenas disputa a sua legibilidade enquanto artista da *drag music* anglófona, mas comunica sua própria identidade artística como parte admissível de uma narrativa maior da *drag music*, já que é possível que, cada artista que incorpore o roteiro adicione inovações, sem perder o grau de reconhecimento. Isso sugere, à princípio, que o sucesso de Vittar no mercado anglófono pode depender de sua capacidade de navegar pelas expectativas e normas associadas a essa persona, ao mesmo tempo que constrói uma identidade artística própria e distinta.

Estabelecemos, então, a *Glamazon* como um modelo performativo que instala uma fórmula possível para a entrada de artistas *drag* no *mainstream*, atuando como uma matriz de referênciação, capaz de guiar suas escolhas

estéticas, musicais e estratégicas. No caso analisado neste trabalho, vemos como a *drag* brasileira consegue conquistar legitimidade e acessar novos públicos através da ativação desse modelo, enquanto sutilmente subverte e expande os limites da atuação e signos da própria *Glamazon*. A abordagem performativa da categorização musical revela a complexa interação entre estética, identidade e dinâmicas da indústria na construção de um gênero, destacando a importância de entender a música não apenas como som, mas como uma prática cultural impregnada de significados sociais e políticos que estão constantemente em disputa.

APROXIMAÇÕES E AFASTAMENTOS ESTÉTICOS

Por fim, destacamos uma última questão que evidencia a encenação do roteiro da *Glamazon* como forma de estabelecer ponte com as expectativas da *drag music* e dialogar com o mercado anglófono. Ao expandirmos os elementos do quadro analítico, vemos que o cancelamento das apresentações internacionais de 2020 fez com que a artista precisasse recalcular o direcionamento da sua carreira e voltasse a olhar para “dentro de casa”. Em entrevista, Rodrigo Gorky ressalta que a “brasilidade” do álbum *Batidão Tropical* (2021), que seguiu o *111*, surgiu devido ao impedimento de realizar a turnê internacional: “é o disco mais Brasil que a gente já fez até hoje” e “sem pretensões internacionais” são alguns dos termos que o produtor utiliza para se referir ao trabalho. As declarações apontam para uma ideia de que as negociações de Vittar com a *drag music* anglófila não era (ou é) um caminho que planeja seguir – ou, pelo menos, não de forma exclusiva. E assim, Pabllo calibra a encenação para voltar a conversar com o Brasil, negociando e performando com outros conjuntos de expectativas que atuam sobre os artistas do cenário local. Sem shows fora do Brasil, ela trabalha uma volta às “origens” ao vincular novamente seu trabalho aos ritmos brasileiros como forró eletrônico, arrocha e brega, aproximação que fica ainda mais evidente na inclusão de regravações das canções “Zap Zum” e “Bang Bang”, da banda paraense Companhia do Calypso, e “Ansia”, da banda pernambucana Brega.com.

Percebemos, dessa forma, como Pabllo negocia sua estética e identidade para realizar um momento de aproximação com a ideia do roteiro performativo da *Glamazon* ao conversar com um novo mercado consumidor, ficando evidente que é quando se aproxima do consumo global que ela mais se utiliza dos elementos-chave da *Glamazon* para entrar na lógica de uma música feita por *drag queens* nos Estados Unidos. O que observamos em *Flash Pose* é mais do que um exercício de aproximação desinteressado de um gênero musical; é uma performance de per-

tencimento e posicionamento estratégico no mercado. Essa leitura revela a consciência intencional das escolhas feitas por Pabllo Vittar, que, ao se alinhar com o roteiro da *Glamazon*, reforça sua presença na cena musical *drag* internacional, contribuindo simultaneamente para expandir os limites dessa tradição e renovar suas possibilidades expressivas.

REFERÊNCIAS

- ARNOLD, Chuck. "RuPaul's 'Supermodel of the World' Album Turns 25: Why It Was More Than a Novelty". *Billboard*, 2019. Disponível em: <http://bit.ly/3r3aUqk>.
- BLYNN, Alex. "Pabllo Vittar Talks Representing Queer Brazilians, Working With Charli XCX On 'Flash Pose'". *Billboard*, 26 jul. 2019. Disponível em: <http://bit.ly/3OglNAW>.
- 60 BABIAK, Laura."RuPaul's Drag Race Global All Stars And The Franchise's Imperial Peak". *Observer*, 2024. Disponível em: <https://bit.ly/42voVko>.
- COSTA, Márcio Leonardo Monteiro. "A centralidade dos gêneros musicais nos estudos sobre consumo de música". *Conexão - Comunicação e Cultura*, v. 17, 2019.
- COST, Ernna. "Pabllo Vittar x Charli XCX | Flash Pose". *Flaunt*, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3Z1YvVC>.
- CRISCUOLO, Isaque. "Rupaul's Drag Race chega ao Brasil". *Meio & Mensagem*, 2023. Disponível em: <https://bit.ly/425W5Im>.
- FABBRI, Franco. "A theory of musical genres: two applications". In. HORN, D.; TAGG, P. (ed.). *Popular music perspectives: papers from the First International Conference on Popular Music Research*. Gothenburg; Exeter: IASPM, 1982.
- FAIA, Amanda. "Pabllo Vittar estreia "Flash Pose" no Top 5 do Spotify Brasil e estreia música com Charli XCX em ranking mundial". *Popline*, 27 jul. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3X34tW7>.
- FRITH, S. *Performing Rites: on the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- GORKY, Rodrigo. *Depois de Flash Pose a gente volta pro nosso forrozão de sempre*. 26 jul. 2019. Twitter: @djhorky. Disponível em: <https://bit.ly/4fWyhdU>.

HIPPERT, Juliana. "Pabllo Vittar fala de turnê fora do Brasil: 'Minha carreira é do mundo, não é nacional ou internacional'". *G1*, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3Vb6Q88>.

JORDÃO, Pedro. N. "RuPaul recebe 8º Emmy de melhor apresentador de reality". *CNN Brasil*, 08 jan. 2024. Disponível em: <https://bit.ly/4eX2kBy>.

KELLNER, Douglas. *Cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: EDUSC, 2001.

LEGASPI, Althea. "Pabllo Vittar, Charli XCX Are Camera-Ready on New Song 'Flash Pose'". *Rolling Stone*, 25 jul. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3ZcW2rm>.

LENA, Jennifer. C.; PETERSON, Richard A. "Classification as culture: types and trajectories of music genres". *American Sociological Review*, v. 73, out. 2008, p. 697-718.

KAYE, Ben. "Charli XCX teams with Pabllo Vittar for "Flash Pose": Stream". *Yahoo Entertainment*, 25 jul. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3ZqyLqX>.

MATOS, Thaís. "Pabllo Vittar estreia em inglês com Charli XCX, mas perde 'brasileidade' ao focar no mercado internacional". *G1*. 2019. Disponível em: <https://glo.bo/2WQAIM6>.

MENDEZ, Chris Malone. "Brazilian Drag Superstar Pabllo Vittar Is Ready For Her Close-Up In 'Flash Pose'". *Forbes*, 28 jul. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3OuLajN>.

MEZISTRANO, Rebeca; KUHN, Daniel. "Trixie Mattel net worth: How the drag queen built her fortune". *The Street*, 18 jul. 2024. Disponível em: <https://bit.ly/3Z3vpFk>.

NOGUEIRA, Renata. "Pabllo Vittar lança Flash Pose com Charli XCX, sua primeira música em inglês". *UOL*, 25 jul. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/4b4zRsS>.

PARSEMAIN, Ava Laure. *The Pedagogy of Queer TV*. London: Palgrave Macmillan, Cham, 2019.

PEREIRA, Lívia. "Bitch I'm from Recife": A influência do programa "RuPaul's Drag Race" na cena drag pós-moderna da cidade de Recife. TCC de Jornalismo, UFPB, 2016.

_____, Lívia. *O que canta a drag queen?: limites e disputas em torno da categorização da produção musical de drag queens no Brasil*. Dissertação de Mestrado em Comunicação, UFPE, 2021.

PEREIRA DE SÁ, Simone. *Música Pop-Periférica Brasileira: Videoclipes, Performances e Tretas na Cultura Digital*. Curitida: Appris, 2021.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. 3. ed. Nova Iorque: Routledge, 2013.

SOARES, Thiago. *Modos de experienciar música pop em Cuba*. Recife: Editora UFPE, 2021a.

_____, Thiago. Abordagens Teóricas para Estudo da Teatralidade em Performances Midiáticas. *Alceu – Revista de Comunicação, Cultura e Política*, v. 21, n. 43, 2021b.

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

TROTTA, Felipe. "Música e mercado: a força das classificações". *Contemporânea*, v. 3, n.2, pp. 181-196, jul./dez. 2005.

VAUGHN, Michael Patrick. "Supermodel of the World: The Influence of Legitimacy on Genre and Creativity in Drag Music Videos". *Social Psychology Quarterly*, v. 82, n. 4, dez. 2019.

WHITWORTH, Colin. "Sissy That Performance Script! The Queer Pedagogy of RuPaul's Drag Race." In. BRENNAN, Niall; GUDE-LUNAS, David. (orgs.). *RuPaul's Drag Race and the Shifting Visibility of Drag Culture*. London: Palgrave Macmillan, Cham, 2017.

DISPONIBILIDADE DE DADOS

Os autores confirmam que os dados que apoiam os resultados deste estudo estão disponíveis no artigo.

CONFLITO DE INTERESSE

Os autores declaram que não há conflito de interesse.

EDITOR(A)(ES) RESPONSÁVEL(ES)

Marina Cavalcanti Tedesco

ASSISTENTE EDITORIAL

Vanessa Maria Rodrigues

DADOS EDITORIAIS

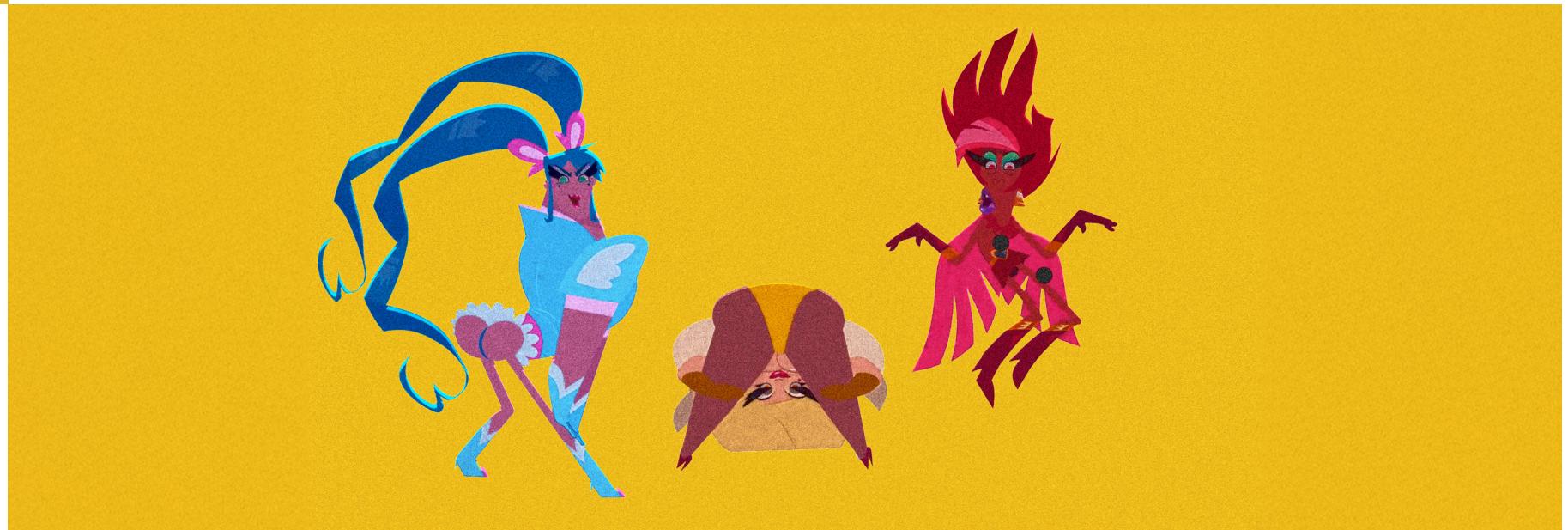
Recebido em 31/12/2024

Aprovado em 10/02/2025



Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CCBY).

Os autores retêm todos os direitos autorais, transferindo para a Revista A Barca o direito de realizar a publicação original e mantê-la sempre atualizada.



ENTRE SUPER QUEENS, A ESTÉTICA CAMP E O DARKROOM: EXPLORANDO OS ENUNCIADOS DISCURSIVOS ERÓTICOS DE SUPER DRAGS DA NETFLIX

64

AMONG SUPER QUEENS, CAMP AESTHETICS, AND THE DARKROOM: EXPLORING THE EROTIC DISCOURSES IN SUPER DRAGS ON NETFLIX

CLAUDINEI LOPES JUNIOR¹

1. Claudinei Lopes Junior é doutorando em Ciências da Comunicação na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP. E-mail: claudine.i.lopes@hotmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5091-9037>.

RESUMO A arte *drag* desconstrói normas de gênero por meio da hiperbolização ou sátira de traços culturais associados ao feminino e ao masculino. Embora as *drag queens* tenham alcançado maior visibilidade no *mainstream* cultural, os *drag kings* ainda enfrentam invisibilidade e falta de reconhecimento, mesmo também subvertendo estereótipos e questionando marcadores sociais como gênero, raça e classe. Ao longo do tempo, a estética *camp* e a *hiperfeminilidade*, que muitas vezes cativam a audiência pelo desejo erótico, tornaram-se centrais nas performances das *queens*. Por isso, é enriquecedor observar como um produto cultural audiovisual contemporâneo articula a representação das *queens* de forma humorística ao passo que dispõe concomitantemente de um discurso erótico. Neste contexto, este artigo analisa discursivamente os enunciados eróticos nos cinco episódios da primeira temporada de *Super Drags*, animação lançada pela Netflix em 2018, fundamentando-se na Análise do Discurso de linha francesa. Os resultados indicam que a formação discursiva erótica se conecta a sentidos relacionados aos discursos LGBTQIAPN+ e religiosos. Ademais, ao empregar humor, ironia e estereótipos hiperbolizados, *Super Drags* promove resistência e empoderamento.

PALAVRAS-CHAVE *Drag queens*; estética *camp*; discurso erótico; Análise do Discurso; *Super Drags*.

ABSTRACT Drag art deconstructs gender norms by hyperbolizing or satirizing cultural traits associated with femininity and masculinity. While drag queens have gained greater visibility in mainstream culture, drag kings still face invisibility and lack of recognition, despite also subverting stereotypes and challenging social markers such as gender, race, and class. Over time, camp aesthetics and hyperfemininity, which often captivate audiences through erotic desire, have become central to queens' performances. Therefore, it is enriching to observe how a contemporary audiovisual cultural product humorously represents queens while simultaneously incorporating an erotic discourse. In this context, this article discursively analyzes the erotic enunciations in the five episodes of the first season of *Super Drags*, an animation released by Netflix in 2018, based on the French Discourse Analysis framework. The results indicate that the erotic discursive formation connects with meanings related to LGBTQIAPN+ and religious discourses. Furthermore, by employing humor, irony, and hyperbolized stereotypes, *Super Drags* fosters resistance and empowerment.

KEYWORDS *Drag queens*; Camp aesthetic; Erotic discourse; Discourse Analysis; *Super Drags*.

APONTAMENTOS INICIAIS

Judith Butler (2003), em 1990, defende a tese de que gênero é performativo; isto é, gênero não é algo que alguém tem ou que alguém é, mas sim uma identidade que alguém performa, que alguém faz. A gênese do regime desse fazer que governa as marcações de gênero sobre os corpos é ocultada por meio da expressão e dos atos de repetição que trabalham juntos para produzir certas realidades tendo a política e a linguagem como formas de reverberação. O resultado dessas encenações são ficções culturais materializadas numa estilística corporal cuja existência só é viável devido à incorporação histórica de possibilidades de materialização as quais, por sua vez, são sustentadas ou desviadas considerando uma leitura do que é feminino e masculino. Esse ciclo estruturante do gênero é emprenhado em nós antes mesmo do nascimento, sendo que depois do nascimento, já atuantes, podemos ser considerados como efeitos, e não causas do discurso.

Tanto a *drag queen* como o *drag king* enfrentam essas construções ficcionais dadas pela cis-heteronormatividade. Vistos como uma expressão de arte performática que, simultaneamente, se utiliza do corpo, na qualidade de obra-prima e de ferramenta artística, artistas *drag*, apesar de às vezes reificarem as normas de gênero, também são capazes de imprimir certas instabilidades na hegemonia de gênero e de sexo por conta de suas imitações. Atualmente, com a difusão da perspectiva interseccional, é possível fomentar ainda mais os atravessamentos de raça, de classe ao gênero, à sexualidade, à cisgenerideade e a outros marcadores sociais da diferença já delineados anteriormente. Dessa forma, o conceito da interseccionalidade favorece que se pense a opressão sem esquecer seus *modi operandi* que (re)surgem em contextos históricos, culturais e sociais específicos.

A produção audiovisual contemporânea pode se tornar uma aliada ao desafiar as normas hegemônicas, sobretudo quando o assunto se trata de gênero e sexo no campo midiático. Nesse ínterim, pode-se destacar *RuPaul's Drag Race*, um programa da televisão estadunidense cujo formato transita entre modelos consolidados na TV operando como um híbrido entre os *reality shows*, em que a vida privada das participantes é retratada e contada ao público, e as competições de talentos, ou *talent shows*, em que habilidades artísticas ou profissionais são postas em xeque. É fato que *RuPaul's Drag Race* promove a cultura *drag* com as competições artísticas que compõem os quadros e a dinâmica do programa, reforça a visibilidade LGBTQIAPN+ e da própria arte *drag*, além de influenciar massivamente as culturas contemporâneas de performance *drag* em todo o mundo com a disseminação de versões nacionais do *reality show* de competição (Crookston, 2020; Parslow, 2020; Mercer; Sarson; Hakim, 2023).

Dentro do contexto brasileiro, recentemente, outro programa abordou a temática *drag*: a animação seriada *Super Drags*, produzida em 2018 pela Combo Estúdio em parceria com a Netflix e destinada para o público adulto. Especificamente, neste estudo, os cinco episódios da primeira temporada da animação são definidos como nosso objeto de pesquisa. *Super Drags* aborda a temática LGBTQIAPN+ em sua construção narrativa de maneira a tratar, mais incisivamente, sobre as regulações de gênero que tangem o corpo e o sexo por conta de suas protagonistas serem heroínas e *drag queens*. A partir disso, este artigo tem como objetivo analisar discursivamente os enunciados eróticos presentes em *Super Drags* e se divide em quatro partes: em um primeiro momento, há uma discussão teórica voltada para a arte *drag*, dando atenção aos *drag kings* e, sobretudo, às *drag queens*; seguimos para uma breve exposição do modelo teórico-metodológico; sucedido pela análise; e, por fim, apresentamos as considerações finais.

HORA DE MONTAR!: OS HOLOFOTES PARA DRAG QUEENS E DRAG KINGS²

Embora a arte *drag* possa ser expressa de diversas formas, grande parte da literatura acadêmica tem se concentrado especificamente nas performances e na cultura dos *drag kings* e *drag queens*. Por isso, para iniciar, é importante buscarmos uma definição para esses termos. De acordo com Chidiac e Oltramari (2004), o conceito de ser *drag* está intrinsecamente associado à arte, uma vez que na maioria das vezes toda a produção artística gira em torno de uma personagem caricatural e luxuosa, representada em um corpo feminino. Esse corpo feminino, por sua vez, inspira o trabalho artístico, que se manifesta por meio de processos performativos, como dança, dublagem e encenação.

Dentro das discussões ontológicas de *drag*, as questões de gênero e de sexo devem ser sublinhadas. Nesse sentido, ancorados em discussões dos estudos de gênero e *queer*, podemos observar atentamente as diferenças entre as identidades transgêneras/transexuais/travestis em relação a pessoas transformistas e *drag queens*/*drag kings*. Resumidamente, o trio das identidades trans abarca as pessoas que não se identificam com o gênero e/ou o sexo que lhes foram atribuídos no nascimento (Colling, 2018). Num contexto de discussão atual sobre as identidades trans, pode-se ainda recuperar a contribuição da perspectiva do transfeminismo, herdeiro dos movimentos de contestação do sujeito do feminismo, que ao usar a cisgeneridade como operador analítico, problematiza a ontologia de gênero que fundamenta a naturalização das categorias binárias, “mulher” e “homem”,

2. *Hora de montar* faz referência ao montar-se que é investido, em geral, de um significado de ritual. A noção de “montar” indica uma ação, esculpir, na qual o corpo é construído. “Em relação às *drags*, o processo de construção de uma personagem também é gradativo e constantemente passa por refazeres, sendo iniciado quando se decide pela primeira vez ‘sair montada’ e reelaborado a cada vez que é necessário pôr em ação qualquer um dos aspectos inerentes à experiência *drag*” (Vencato, 2002, p. 38).

concebidos por um ideal de gênero/sexo pré-discursivo, por meio de um discurso biomédico e pela prática do desígnio de gênero/sexo (Bagagli; Vieira, 2018; Vergueiro, 2016). Podemos evocar que a cisgeneridez enquanto matriz normativa implica aos sujeitos diferentes posições, hegemônicas e subalternas, geradas a partir de práticas reguladoras da produção do gênero e da identidade de cada sujeito sob os efeitos de coerências políticas e discursivas, as quais, por sua vez imprimem sistemas de opressão a corpos desviantes da expressão dada como verdadeira (binária) do gênero e do sexo. Ecoando Vergueiro (2016, p. 47), essas “hierarquias de autenticidade” partem da premissa de que o gênero cis seria o verdadeiro, o normal, o natural e de que o gênero trans é uma cópia da feminilidade e masculinidade verdadeiras materializadas nos corpos de pessoas cisgêneras. Logo, o combate do transfeminismo contra uma cisgeneridez compulsória compreende desfazer as ficções de gênero que condicionam os regimes de verdade e os enquadramentos ontológicos a fim de permitir a todos os sujeitos, independentemente do gênero/sexo, alçarem-se à condição de humanidade.

No segundo trio, transformistas, *drag queens* e *drag kings*, é valido pontuar que pode existir uma confluência entre cada um desses movimentos: a modificação estética do corpo. Bragança (2019), contudo, destaca como ponto de inflexão que o uso do termo “transformistas” se prolongou até os anos de 1990 e concentrava sua definição tanto para homens cisgêneros gays, que se vestiam de mulheres com o intuito de reproduzir de maneira mais fidedigna os papéis sociais de gênero feminino vigentes pela cisgeneridez, como para travestis. A chegada do termo *drag* em território brasileiro mobilizou uma ressignificação entre essas categorias em que *drag queen* passa a fazer referência apenas a homens cisgêneros que se vestiam de mulheres e que ainda buscam representar a feminilidade de forma mais exagerada e caricatural. Por sua vez, um *drag king*, de acordo com Halberstam (2018), geralmente é uma mulher que utiliza trajes e acessórios socialmente associados ao masculino para incorporar uma personagem masculina em apresentações artísticas. O autor também distingue os *drag kings* das mulheres lésbicas que adotam comportamentos percebidos como masculinos, além de abordar de forma mais ampla as possibilidades de apropriação da masculinidade por outros sujeitos femininos.

Halberstam (2018) enfatiza ainda que a teatralidade nas performances dos *drag kings* faz parodia com a masculinidade, de maneira semelhante ao modo como a feminilidade é caricaturada nos atos performáticos das *drag queens*. Embora a cena urbana queer tenha conquistado maior visibilidade e espaço de discussão na cultura contemporânea, e apesar de o trabalho dos *drag kings* ser similar em essência às performances das *drag queens*, observa-se que o universo dos *drag kings* ainda não alcançou o mesmo nível de destaque no *mainstream* cultural.

Nas palavras de Horowitz (2013), é possível fazer três principais paralelos entre *drag queens* e *drag kings*. O primeiro deles está direcionado à artista ou ao artista que performa a arte. Geralmente,

[...] as *queens* são homens biológicos [cisgêneros] que se apresentam como mulheres e os *kings* são mulheres biológicas [cisgêneras] que se apresentam como homens (embora até mesmo essa comparação seja questionável, na melhor das hipóteses, dada a presença cada vez mais vocal e crítica de artistas drag de gênero queer e transgênero em vários estágios de transição). (Horowitz, 2013, p. 306)³

A segunda convergência é que *queens* e *kings* podem muitas vezes criticar estereótipos oriundos de concepções estanques de feminilidade e de masculinidade, além de ainda questionar traços da heterossexualidade, parâmetros de raça e hierarquizações de classe. Horowitz (2013) afirma que essa criticidade ocorre por meio do processo que José Esteban Muñoz (1999) nomeia de “desidentificação”, que corresponde a uma apropriação política e estética de produções culturais excludentes capazes de uma reconfiguração, transformando-as em ferramentas para sujeitos marginalizados em prol da criação dos próprios mundos. Todavia, é válido rememorar Butler (2011, p. 125) quando diz que “[...] não há uma relação necessária entre *drag* e subversão, e esse *drag* pode muito bem ser usado a serviço tanto da desnaturalização quanto da reidealização de normas de gênero heterossexuais hiperbólicas”.⁴ E, por fim, a terceira via que cruza o universo de *queens* e *kings* implica que, majoritariamente, “[...] artistas *drag* se identificam ou se identificaram em algum momento de suas vidas como gays, lésbicas, bissexuais ou queer”. (Horowitz, 2013, p. 306)⁵

A respeito das discussões acadêmicas sobre *drag*, pode-se notar uma cisão. Uma primeira lente coloca em xeque a divisão binária feminino/masculino que aflora a partir da euforia com que traços femininos são reiteradas nas apresentações de *drag queens* (Schacht, 2002a, 2002b; Tewksbury, 1993, 1994). Reverberam-se as suposições dominantes de gênero ao proliferar uma exibição da figura feminina associada ao tradicionalismo institucionalizado pelas leis da heterossexualidade, da heteronormatividade e do patriarcado. Isso, porque, notadamente, nas performances hiperfemininas, apesar de as *queens* não tentarem se passar por mulheres, elas apelam deliberadamente para provocar desejo erótico na audiência por meio de subterfúgios que são considerados femininos (Berkowitz; Liska Belgrave, 2010; Rupp; Taylor; Shapiro, 2010; Taylor; Rupp, 2006; Vencato, 2002, 2009). Em contraste, os *kings*, em suas performances, não priorizam uma hipermasculinidade. Contudo, é possível encontrar apresentações em que a masculinidade se incorpora em momentos mais agressivos. Tal como as *queens*, os *kings* também se sentem sexualmente atraentes e confiantes e acessam partes masculinas do self para espelhar a vida cotidiana (Drysdale, 2019; Halberstam, 2018; Hanson, 2007; Shapiro, 2007).

3. Texto original: “[...] queens are biological males who perform as women and kings are biological females who perform as men (although even this comparison is questionable at best, given the increasingly vocal and critical presence of genderqueer and transgender drag performers at various stages of transition)”. (Horowitz, 2013, p. 306)

4. Texto original: “[...] there is no necessary relation between drag and subversion, and that drag may well be used in the service of both the denaturalization and reidealization of hyperbolic heterosexual gender norms” (Butler, 2011, p. 125).

5. Texto original: “[...] drag performers do or did at some point in their lives identify as gay, lesbian, bisexual, or queer” (Horowitz, 2013, p. 306).

O que fica claro com as ponderações desse primeiro ponto de vista é que as performances *drag* são fontes produtivas da continuidade hegemônica, ou seja, “[...] a performance *drag* pode ser uma expressão de gênero concebida de forma restrita e fortemente vigiada. Isso influencia como os corpos *drag* são esculpidos, o ambiente em que a performance acontece, a relação artista-público e o gênero no cotidiano” (Litwiller, 2020, p. 604).⁶

A segunda lente revela uma crítica à hiperfeminilidade presente no universo das *queens* e à dificuldade dos *kings* em retratar a masculinidade de maneira hiperbólica considerando que essas características proclaimam uma transgressividade capaz de abalar as estruturas do sistema que oprime performances cotidianas de gênero e de sexualidade que não se adequam aos padrões hegemônicos. Nesse enquadramento, destaca-se uma linha de pesquisa que enfatiza o caráter subversivo das *queens* em relação à hegemonia cultural do masculino, da heterossexualidade, da heteronormatividade e do patriarcado. (Butler, 2003, 2011; Halberstam, 2018; Louro, 2004; Muñoz, 1999)

No sentido de corroborar sua tese de que o gênero é construído com base em parâmetros culturais por meio de uma performance estilizada e repetitiva de atos, Butler (2003; 2011) ressalta que a cultura *drag*, por estar inserida na cultura hegemônica heterossexual, heteronormativa e masculina, reflete traços dessa supremacia cultural em sua formulação, privilegiando o gênero masculino. Contudo, é exatamente por estar inserida nesse contexto que ela adquire seu potencial subversivo. A imitação performática do feminino reivindica a autenticidade e a originalidade da natureza dos gêneros, desafiando a ideia de uma identidade fixa por meio de uma paródia performativa.

Baseando-se na perspectiva nômade de Braidotti (2002), o universo *drag* é interpretado como uma expressão de itinerância, em que as *queens*, conforme Louro (2004), subvertem as normas de gênero ao transitar entre representações masculinas e femininas. Essa fluidez gera identidades não fixas, refletidas no corpo como um espaço geopolítico e histórico que retrata a subjetividade. As *queens* manipulam deliberadamente seus corpos para intervir, ocultar, agregar e expor, hiperbolizando traços culturais femininos através de vestimentas, posturas e marcas corporais, frequentemente baseadas em corpos biológicos masculinos. Embora suas performances estejam associadas à beleza, sedução e vaidade, o objetivo principal não é ser confundida com uma mulher, mas subverter o feminino ao questionar sua autenticidade e construção cultural. Dessa forma, a figura *drag* parodia o gênero, evidenciando a ambivalência entre identificação e distanciamento do objeto original em relação à cópia, e revelando a fragilidade dos discursos essencialistas sobre gênero e sexualidade na modernidade tardia.

6. Texto original: “[...] drag performance can be a narrowly conceived gender expression that is heavily surveilled. This influences how drag bodies are sculpted, the environment within which the performance takes place, the artist-audience relationship, and everyday gender”. (Litwiller, 2020, p. 604)

Para ilustrar como a masculinidade é simbolizada pelos *kings*, Halberstam (2018) identifica três formas pelas quais há a montação nas performances artísticas. O primeiro apresenta masculinidade de forma sutil, evitando exageros na performance. O segundo explora uma hipermasculinidade que satiriza estereótipos masculinos, similar à hiperfeminilidade das drag queens, criticando a dominância masculina. O terceiro modelo combina masculinidade exacerbada com traços de feminilidade, criando performances multifacetadas. Nessa abordagem, a feminilidade não gera confusão, mas reforça a masculinidade como parte da identidade *butch*,⁷ reinterpretando o masculino.

As performances dos *kings*, ao incorporar a estética da lésbica *butch*, desafiam normas heteronormativas e criam espaço no universo queer, abordando questões de aceitação para identidades femininas masculinizadas e homossexuais. Ao confrontar a masculinidade consigo mesma, revelam-na como uma construção cultural artificial. Seja representando masculinidades tradicionais, exageradas ou híbridas, os *kings* expõem a artificialidade das normas de gênero e sexualidade impostas, ao mesmo tempo que questionam a autenticidade atribuída às identidades *butches*.

Deste modo, é coerente observar que a provocação do desejo erótico e sexual na audiência é iminente tanto em espetáculos de treinamento *queens* como nos de *kings*. Muito embora, na maioria das vezes, as *queens* realizem essa prescrição de maneira mais ativa, os *kings* incitam o desejo de forma mais implícita e indireta. Outro aspecto semelhante na cena *drag*, tanto no contexto das *queens* como no dos *kings*, é a zombaria intencional do gênero normativo que assume frequentemente a centralidade em algumas performances artísticas e em muitas propostas de montações. É difícil transpor toda a euforia e exorbitância da representação da feminilidade no ambiente das *queens*, para a representação da masculinidade, logo, por conta de sua manifestação não ser tão performática com uma redução da personalidade hiperbólica e do uso de adereços, os *kings*, utilizam outras estratégias para provocar humor na sua audiência. De tal maneira que há a proposição de uma distinção dos termos utilizados para nomear o humor provocado por *queens* e *kings*. Nesse sentido, o termo *camping* serve para indicar o humor evocado pelas *queens* enquanto que *kinging*, pelos *kings*.

Sontag (1964, p. 2) pontua de maneira “[...] bem generalizada: *camp* é um certo modo de esteticismo. É uma forma de enxergar o mundo como um fenômeno estético. Essa forma, a forma do *camp*, não é em termos de beleza, mas em termos de artifício, de estilização”. Sendo assim, uma atitude *camp* é sinônimo do agrupamento de elementos cujo senso de humor é peculiar. Além disso, é uma expressão norte-americana que classifica o humor como sendo um humor gay.

7. “Butch e femme designam os papéis masculino e feminino eventualmente assumidos nos relacionamentos lésbicos” (Butler, 2003, p. 56).

8. Texto original: “[...] very generally: Camp is a certain mode of aestheticism. It is one way of seeing the world as an aesthetic phenomenon. That way, the way of Camp, is not in terms of beauty, but in terms of the degree of artifice, of stylization” (Sontag, 1964, p. 517).

Newton (1979), em sua etnografia de imitadores de palco e de rua estadunidenses da década de 1960, contribui muito para as interpretações sobre culturas *drags*, especificamente, naquilo que tange às relações entre *drag*, papéis de gênero e humor. Para Newton, o conceito de *camp* baseia-se na incongruência e constitui um sistema de humor que subverte as relações tradicionais entre arte e vida, bem como entre realidade e representação, invertendo suas convenções. Tal constatação vai ao encontro também daquilo que a arte *drag* se propõe simbolicamente na subcultura homossexual, segundo Newton (1979, p. 103), ao passo que reifica como natural o sistema de papéis de gênero e, concomitantemente, “questiona a ‘naturalidade’ do sistema de papéis sexuais *in toto*”.⁹

A importância da *drag* e do *camp* para a cultura gay masculina e a escassez de quaisquer pontos de confluência do *camp* dentro da cultura lésbica já eram apreendidas, mas foi anos mais tarde, com “Dick(less) Tracy and the Homecoming Queen” (1996), que Newton percebeu uma apropriação da estética *camp* pela cultura lésbica nas performances de alguns *kings*. Entretanto, Newton (1996) afirma que parece que outros sistemas de humor e outras dinâmicas de performances sedimentaram-se na cultura dos *kings*. Conforme Shapiro (2007) deixa claro, alguns teóricos sugerem veementemente que a estética *camp* não permite o acesso dos artistas que performam como *kings*. Os motivos para tal bloqueio do desenvolvimento de uma cultura *drag king mainstream*, no contexto estadunidense, em especial, vão desde uma combinação da invisibilidade lésbica dentro da cultura gay até a uma naturalização social da masculinidade branca (Drysdale, 2019; Halberstam, 1997, 2018; Hanson, 2007; Newton 1996).

72

Dante dessas discussões, destaca-se como a questão do humor e, por conseguinte, da estética *camp* foram, e são, tão replicadas na cultura das *queens*. Logo, pensando em nosso objeto, a animação brasileira *Super Drags* da Netflix, observar como sua estrutura narrativa articula discursivamente o humor é importante para uma compreensão mais acurada de como a cultura *drag* pode ser representada e engendrada midiaticamente. Ancorados na Análise de Discurso de linha francesa, desenvolvemos nossa análise em prol de estabelecer como o discurso erótico se apresenta no seriado por meio de seus enunciados.

DRAG QUEENS NO PALCO DO STREAMING COM SUPER DRAGS

Para proceder à análise dos enunciados discursivos eróticos propostos em *Super Drags*, utilizou-se como base teórico-metodológica a Análise de Discurso de linha francesa, dado que o *corpus* de pesquisa é composto por

9. Texto original: “[...] questions the ‘naturalness’ of the sex role system in toto” (Newton, 1979, p. 103).

enunciados materializados na narrativa da série. Essa abordagem considera a historicidade dos discursos, bem como os sujeitos e as ideologias que os constituem. Inicialmente, é fundamental compreender a materialidade discursiva no contexto da Análise de Discurso, retomando os pressupostos de Pêcheux e Fuchs (1997), que entendem o discurso não apenas como transmissão de informações, mas como efeitos de sentido estabelecidos entre sujeitos simbólicos, influenciados pelas circunstâncias sócio-históricas e ideológicas da enunciação. Essa perspectiva enfatiza a multiplicidade e a complexidade do discurso, que é atravessado pelo funcionamento da linguagem.

A partir dessa concepção, o papel do sujeito na Análise de Discurso é compreendido como uma posição discursiva permeada pela história e pela linguagem, o que lhe permite atribuir diferentes sentidos às experiências. O processo de assujeitamento, por sua vez, articula liberdade e submissão à língua, influenciando a produção de sentidos (Orlandi, 2009). Além disso, a noção de esquecimento ideológico e enunciativo é fundamental para a constituição do discurso e da identidade dos sujeitos (Pêcheux, 1997). A formação discursiva, por sua vez, é definida como um sistema de enunciados regulado por condições históricas e ideológicas (Foucault, 2008), conceito que é ajustado ao campo da Análise de Discurso para destacar seu papel na reprodução de ideologias (Pêcheux, 1997). Dessa forma, os enunciados são produtos de processos de interpelação ideológica, nos quais os sujeitos acreditam possuir autonomia sobre suas ideias, quando, na realidade, estão condicionados por formações discursivas que moldam suas percepções e enunciações. Portanto, a constituição do sujeito discursivo depende desses processos, enquanto outros enunciados — ainda que não ativados — permanecem em potencial. As formações discursivas, longe de serem homogêneas, refletem a heterogeneidade dos discursos sociais e dependem das formações ideológicas associadas às palavras, que lhes conferem significado no contexto sócio-histórico. Dessa forma, propomo-nos a revelar as condições que conferem materialidade ao discurso, investigando especificamente as relações sócio-históricas e ideológicas que atravessam o discurso erótico presente em *Super Drags*.

Na maioria das vezes, o teor erótico emerge na narrativa de *Super Drags* devido à ressignificação que determinadas palavras adquirem ao serem inseridas na formação discursiva LGBTQIAPN+, especialmente por meio do pajubá.¹⁰ Então, é relevante lembrar que, no jogo de sentidos dos enunciados presentes em *Super Drags*, os esquecimentos são impulsionados pelos sujeitos discursivos de modo a atribuir novos significados às palavras, diferentes daqueles já estabelecidos previamente dentro de seu contexto sócio-histórico.

Exemplos disso podem ser observados nos termos “chuca” e “neca”, que adquirem conotações erotizadas quando empregados por sujeitos discursivos LGBTQIAPN+ em determinados contextos e atos enunciativos. Ambos

10. O pajubá, uma linguagem influenciada pela matriz religiosa candomblecista, pelo inglês e pelo francês, é codificada pela comunidade LGBTQIAPN+ e exerce um papel importante na desconstrução e construção de concepções sobre gênero e sexualidade dissidentes, funcionando como um dialeto comum a um grupo socialmente marginalizado. (Lima, 2017)

os vocábulos fazem parte do pajubá: o primeiro refere-se à lavagem retal comumente realizada por homens gays antes de relações sexuais, enquanto o segundo designa o órgão sexual masculino. No enredo de *Super Drags*, o termo “neca” é ressignificado para representar o ápice do poder das protagonistas, que se transformam em um robô gigante dotado de superpoderes avançados — uma conquista alcançada mediante um verdadeiro sacrifício.



Figura 1. Captura de tela da aparição da palavra “chuca” na animação *Super Drags*.

Fonte: *Super [...]*, 2018.



Figura 2: Captura de tela da palavra "neca" na animação *Super Drags*.

Fonte: *Super [...]*, 2018

74

Além disso, ao atingirem esse estágio máximo de poder, cada personagem nomeia seu respectivo robô neca gigante. É interessante notar que esses nomes estabelecem uma conexão entre o universo LGBTQIAPN+ e o discurso erótico, já que dois deles — Neca-unicornio e Neca-urso — fazem alusão a figuras de animais utilizadas na comunidade LGBTQIAPN+ para descrever perfis de pessoas, conferindo novos significados dentro dessa formação discursiva. Por fim, as próprias representações visuais dos robôs também dialogam com as representações associadas aos animais no imaginário da comunidade.

O unicórnio é um animal mitológico pertencente à família dos equinos, é geralmente representado com pelagem branca e um chifre em espiral na testa. Sua imagem é tradicionalmente associada à pureza e à força. De acordo com narrativas mitológicas, apesar de sua natureza dócil, apenas mulheres poderiam se aproximar deles com facilidade (Lexikon, 1997). No contexto LGBTQIAPN+, os sujeitos discursivos ressignificam a figura do unicórnio, transpondo sua docilidade e pureza para a construção de perfis de pessoas. Além disso, o fato de o unicórnio ser

associado a uma maior acessibilidade às mulheres é reinterpretado como uma analogia à predisposição de muitos homens homossexuais em construir vínculos de amizade com mulheres.

Já, o urso, um mamífero de grande porte, também é ressignificado no discurso LGBTQIAPN+. A partir dos esquecimentos ideológicos e enunciativos (Pêcheux, 1997), duas características marcantes do animal — sua robustez e sua abundância de pelos — são apropriadas para descrever um perfil específico: o dos homens grandes e peludos, denominados ursos dentro da comunidade. Assim, o urso torna-se uma metáfora que agrupa sentido e identidade no âmbito dessa formação discursiva.

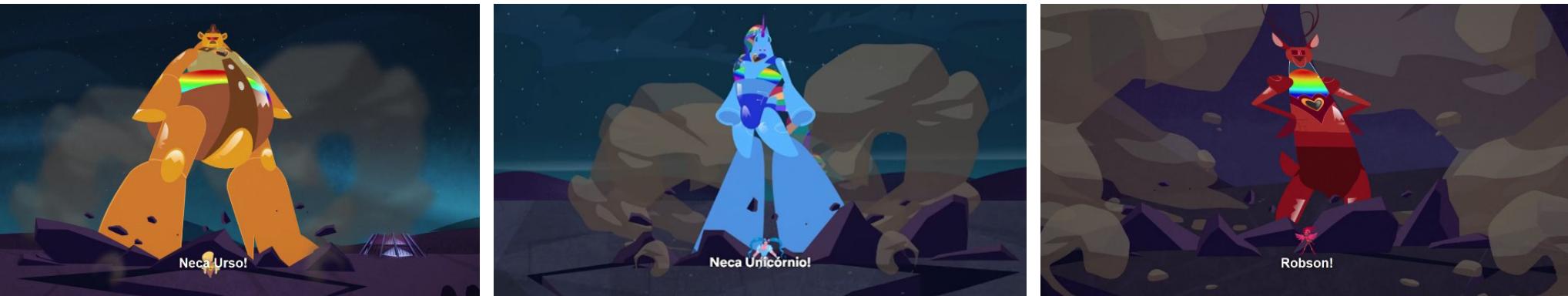


Figura 3: Capturas de tela dos robôs necas gigantes na animação *Super Drags*. Fonte: *Super [...]*, 2018.

Outros poderes das Super *queens*, Lemon Chiffon, Scarlet Carmesim e Safira Cyan, além do robô neca gigante, carregam conotações eróticas e, em alguns casos, explicitamente sexuais, como o *campo de força preservativo* e o *ataque passivo-agressivo*. O primeiro está associado à ideia de proteção conferida pelo preservativo, simbolizando um poder de defesa, enquanto o segundo remete a uma das possíveis classificações sexuais na experiência homoerótica, sendo reinterpretado como um poder que indica uma agressividade direcionada contra algo ou alguém, já que o vocábulo impele um tom aparentemente não violento em sua forma, mas sim, em seu conteúdo.

Cada protagonista possui um adereço que funciona como arma, e o de Safira Cyan é a *varinha bliu bliu*, que também reforça os elementos de caráter erótico presentes na narrativa. Outro exemplo de poder relacionado ao

erotismo ocorre quando Lemon Chiffon percebe que seus mamilos ficam rígidos diante da aproximação de perigo. Essa associação com o discurso erótico se dá pela ligação cultural e corporal entre a rigidez dos mamilos e a excitação física, adicionando mais uma camada de simbolismo ao enredo de *Super Drags*.

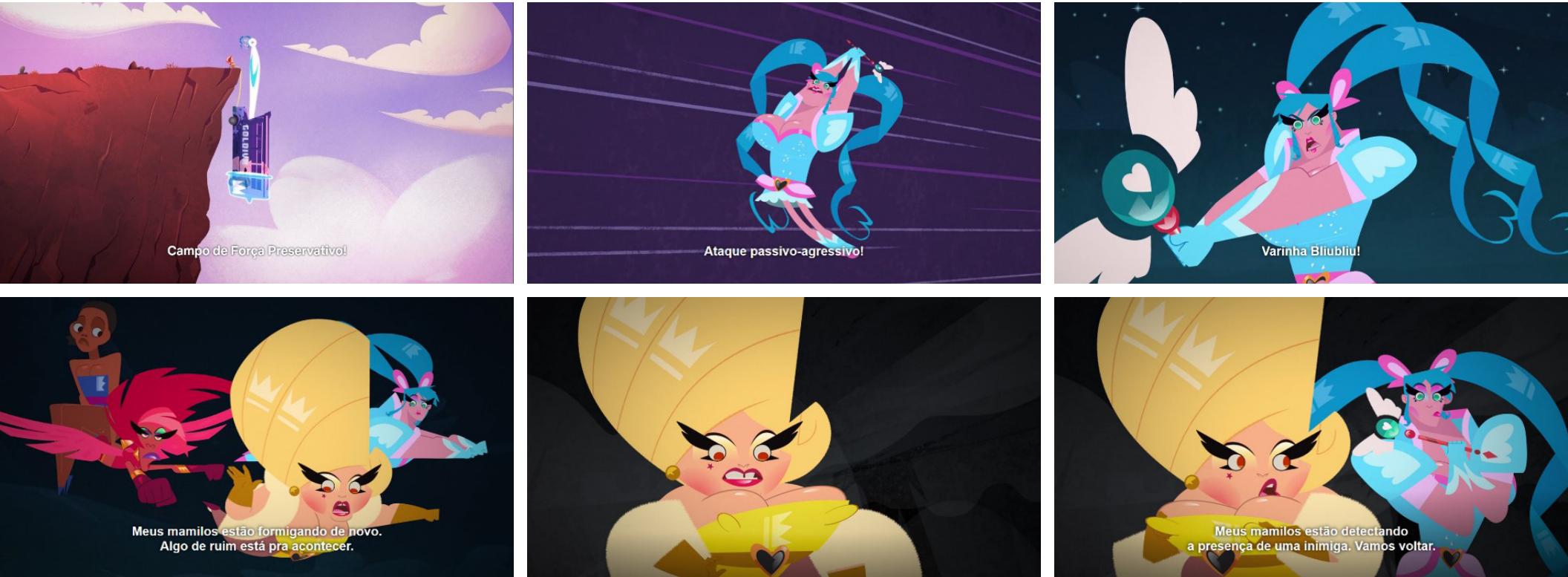


Figura 4: Capturas de tela de cenas em que as super drag queens utilizam alguns de seus poderes na animação *Super Drags*. Fonte: *Super [...]*, 2018.

É relevante destacar que o teor erótico se manifesta com a utilização do termo *chupar highlight*, uma expressão que faz alusão à prática do sexo oral. Contudo, na série, esse é ressignificado para ilustrar a ação de Lady Elza, uma das antagonistas, que suga a energia das pessoas da comunidade LGBTQIAPN+ com o objetivo de manter-se rejuvenescida e revigorada.

Adicionalmente, o termo “mamar” também é empregado pela mesma antagonista para descrever esse processo de absorção energética. Assim como o termo anterior, *mamar* é associado ao sexo oral no contexto do discurso erótico, mas, na narrativa, é ressignificado como uma metáfora da exploração que Lady Elza realiza. Essa recontextualização reforça a complexidade semântica e simbólica presente na enunciação da série.



Figura 5: Capturas de tela de cenas referentes à prática de sexo oral na animação *Super Drags*. Fonte: *Super [...]*, 2018.

No que diz respeito às práticas sexuais, destacam-se três vocábulos presentes na narrativa de *Super Drags*: “pompoarismo”, “darkroom” e “glory holes”, os quais são utilizados para evidenciar um discurso explicitamente pertencente a uma formação discursiva erótica e sexual. O termo *pompoarismo* refere-se a uma técnica milenar de origem oriental que, por meio da contração e relaxamento de músculos específicos, busca intensificar o prazer sexual (Fontanella, 2010).

O segundo termo, “*darkroom*”, tem origem no inglês e significa “sala escura”. Originalmente associado à fotografia, designa um ambiente com baixa luminosidade utilizado no tratamento de filmes fotográficos analógicos. No entanto, no discurso erótico, o vocábulo adquire um novo significado, referindo-se a espaços escuros, geralmente em casas noturnas, onde são permitidas práticas性uais.

Por fim, “*glory holes*”, também de origem inglesa e traduzido como “buracos gloriosos”, está diretamente relacionado a práticas sexuais, reforçando sua conotação erótica. Esses buracos, comumente feitos em paredes de banheiros públicos ou cabines específicas, são utilizados para permitir interações sexuais entre pessoas ou sim-

plesmente para a observação desses atos. A presença desses termos em *Super Drags* não apenas ressalta o teor sexual da narrativa, mas também ressignifica elementos do discurso erótico no contexto da cultura LGBTQIAPN+.

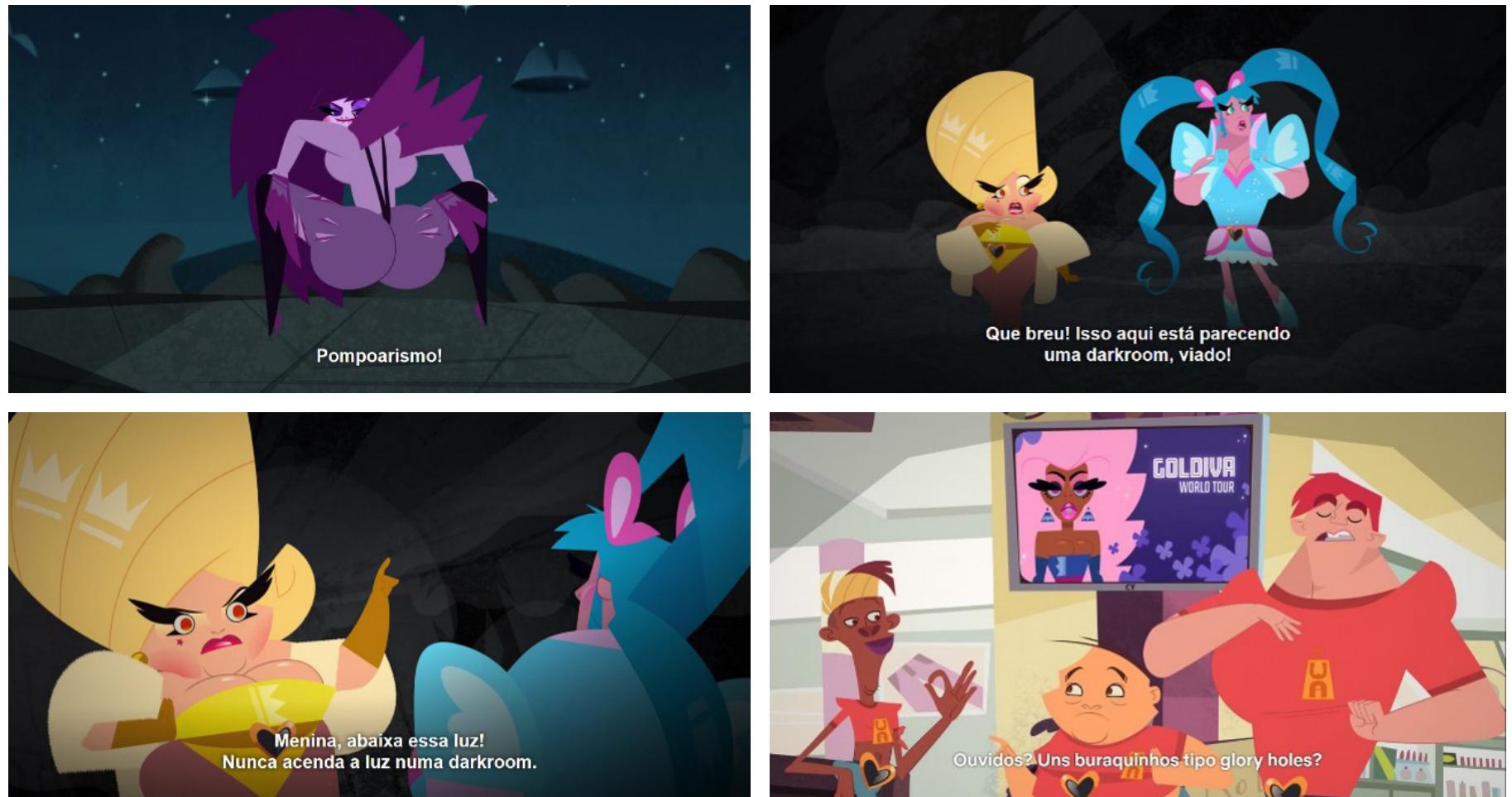


Figura 6: Capturas de tela de cenas com referências a atividades e práticas sexuais na animação *Super Drags*. Fonte: *Super [...]*, 2018.

Outra expressão em que o discurso erótico se manifesta é “*Dild-o, introduza!*”. Essa frase carrega uma conotação erótica ao remeter, diretamente, à ideia de introduzir um objeto em formato fálico, como um dílido. No entanto,

no contexto da série, Dild-o é o nome de um equipamento eletrônico, e o verdadeiro propósito do enunciado refere-se à introdução de um tema ou assunto, ressignificando o sentido literal do termo e criando uma sobreposição de significados entre o discurso erótico e o contexto narrativo.

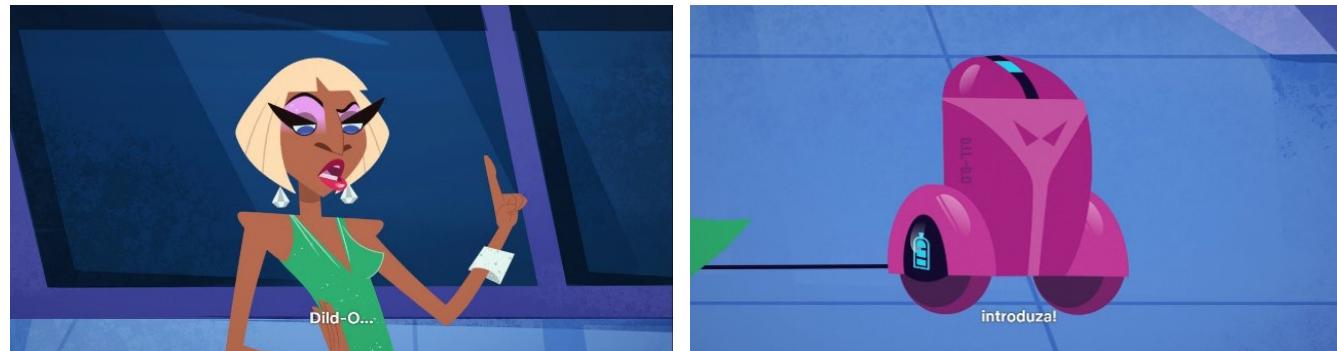


Figura 7: Capturas de tela de uma sequência para apresentar Dild-o na animação *Super Drags*. Fonte: *Super [...]*, 2018.

Super Drags ainda faz alusão a uma rede social amplamente utilizada no meio LGBTQIAPN+, especialmente entre homens gays: o Grindr. A série também utiliza termos como “match” — palavra em inglês que significa associação —, remetendo à dinâmica de funcionamento de aplicativos de relacionamento amplamente conhecidos nessa coletividade, como o Tinder.

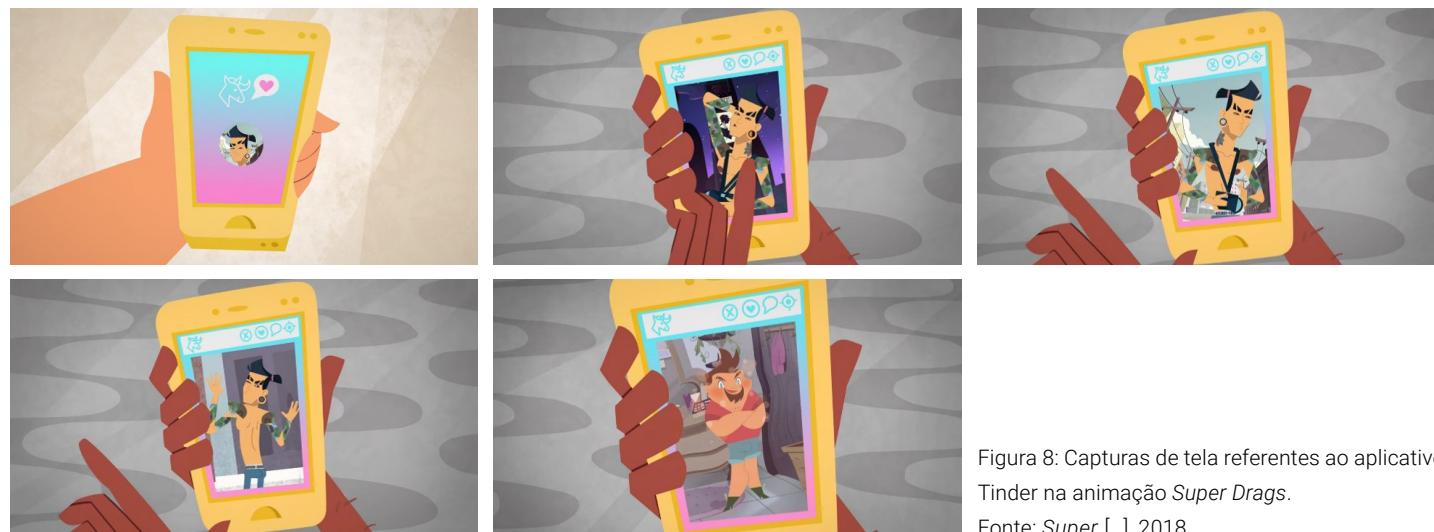


Figura 8: Capturas de tela referentes ao aplicativo Tinder na animação *Super Drags*.
Fonte: *Super [...]*, 2018.

Nesse contexto, a referência ao Grindr reforça o vínculo entre o discurso erótico e a narrativa da série, uma vez que essa rede social permite que seus usuários, por meio de perfis e grades de imagens, busquem encontros com outros homens, geralmente com a intenção de práticas sexuais. Especificamente na narrativa, o discurso erótico se relaciona ao enredo de Patrick, uma das protagonistas, que, ao procurar um relacionamento amoroso, utiliza o Tinder, e consegue marcar um encontro. Já a conexão com o Grindr deriva da possibilidade de rastreamento por geolocalização de perfis para encontros com foco em relacionamentos de natureza sexual.



Figura 9: Captura de tela referente ao aplicativo Grindr na animação *Super Drags*

Fonte: Super [...], 2018.

O bordão repetido pelas protagonistas sempre que estão montadas e prontas para agir como heroínas é outro exemplo em que o discurso carrega uma conotação erótica: “Somos as *Super Drags* e viemos dar... o close certo - eterno!”. Como escolha discursiva, o bordão utiliza uma pausa estratégica na fala, que não apenas acentua o humor e a ironia, mas também reforça o sentido erótico implícito, considerando que, em português, o verbo *dar* pode possuir uma conotação sexual. Essa pausa dialoga com a ideia de silêncio entre o dito e o não-dito, criando uma lacuna significativa que potencializa a construção de sentido, ao mesmo tempo humorística, irônica e erótica. Essa estratégia intensifica o duplo significado do bordão, ao sugerir camadas de interpretação para além do explícito.



Figura 10: Capturas de tela de uma sequência da montação das super drag queens na animação *Super Drags*. Fonte: *Super [...]*, 2018



Figura 11: Capturas de tela de uma sequência da montação das super drag queens na animação *Super Drags II*. Fonte: *Super [...]*, 2018

Além disso, o caráter erótico do discurso é corroborado pelo contexto dos sujeitos discursivos, que são personagens homossexuais inseridos em uma narrativa marcada pelo humor, ironia e estereótipos exagerados. O vocábulo *close*, presente no pajubá, também enriquece essa construção discursiva. Originalmente associado à linguagem técnica da fotografia e da filmagem, denota a mudança de planos de captação e foi apropriado pela formação discursiva LGBTQIAPN+ para descrever situações em que alguém chama a atenção, seja de forma positiva ou negativa. Assim, o *close* simboliza um momento de destaque, que resume o desejo de ser notado ou de se afirmar no espaço público.

Na narrativa de *Super Drags*, observa-se a intersecção de elementos da formação discursiva erótica com aspectos da formação discursiva religiosa cristã de caráter radical, criando uma relação subversiva entre os dois contextos. Esses elementos, presentes discursivamente na série, são retomados a partir da formação discursiva religiosa e ressignificados pelos sujeitos LGBTQIAPN+.

O principal elo entre os discursos erótico e religioso é a palavra *gozo* cujo significado varia de acordo com a formação discursiva em que está inserida. No discurso religioso, *gozo* refere-se a uma sensação ou emoção agradável, caracterizada como deleite, satisfação ou fruição. Já no discurso erótico, a palavra mantém sua associação com o prazer, mas com um viés sexual, remetendo especificamente ao orgasmo. Expressões como *Templo Octogonal Gozo dos Céus*, *Camping Day Concentração Gozo dos Céus*, *em nome do Gozo* e água de Gozo exemplificam essa subversão, que ocorre de maneira humorística, irônica e estereotipada ao vincular o discurso erótico ao religioso e, por extensão, à formação discursiva LGBTQIAPN+.



Figura 12: Capturas de tela de cenas com referências a palavra gozo na animação *Super Drags*. Fonte: *Super [...]*, 2018.

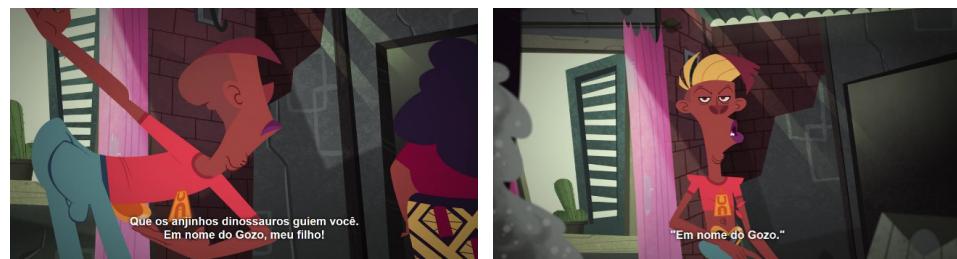


Figura 13: Capturas de tela de uma sequência em que a expressão em nome do gozo é utilizada na animação *Super Drags*. Fonte: *Super [...]*, 2018.



Figura 14: Capturas de tela de uma sequência em que a expressão Templo Octagonal Gozo dos Céus é utilizada na animação *Super Drags*. Fonte: *Super [...]*, 2018.

Ademais, o sentido atribuído à palavra “gozo” é influenciado pelo sujeito discursivo que a enuncia. Quando proferida pelas protagonistas, por exemplo, a palavra opera em um jogo de sentidos que sobrepõe as formações discursivas erótica e religiosa. Esse tensionamento discursivo potencializa ironia, humor e estereótipos que permeiam a narrativa da série, ampliando sua complexidade semântica e simbólica.

Por fim, em *Super Drags*, quando as raízes africanas e afro-brasileiras se manifestam como um discurso religioso, observa-se também a inserção de elementos do discurso erótico. Especificamente, quando Lady Elza participa de um rito, há uma fusão entre o discurso religioso, o erótico e o LGBTQIAPN+, criando uma hibridização de significados. As palavras que compõem essa mistura têm origens nas práticas religiosas e estão presentes no pajubá, trazendo consigo uma carga erótica, como exemplificado na sequência: “*Babado de Bajé, faz a maldita trucar na magia do bacanal! Faz atracar amapô com biba, bofe com bolacha, panqueca com passiva*”.



Figura 15: Capturas de tela de uma sequência em que expressões do pajubá são utilizadas na animação *Super Drags*. Fonte: *Super [...]*, 2018.

Destaca-se, inicialmente, um elemento religioso com a invocação de uma divindade, associado ao termo *babado*, que no pajubá significa um acontecimento de grande repercussão. Em seguida, o discurso erótico se entrelaça com o discurso LGBTQIAPN+ através de outros termos do pajubá, como “trucar”, que significa enganar, e “amapô”, que se refere a mulher. Além disso, os termos “bibá”, “bofe” e “passiva” aludem a homens homossexuais, “bolacha” se refere aos bissexuais, e “panqueca” designa mulheres homossexuais. Dessa forma, *Super Drags* constrói uma interseção entre os discursos erótico e religioso, enfatizando a conexão com a formação discursiva LGBTQIAPN+ de maneira irônica e subversiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Super Drags, tal como *RuPaul's Drag Race*, se instaura como uma cúmplice no campo midiático, mais precisamente, no âmbito do audiovisual, para a promoção da visibilidade LGBTQIAPN+ e para o questionamento das normativas de gênero, ao passo que amplia o alcance cultural e discursivo da arte *drag*. Tanto as performances de *queens* e *kings*, como discutimos, carregam consigo uma cadeia de ambivalências as quais permitem dizer que, embora a performance *drag* possa questionar e opor-se aos regimes de poder dominantes, ela também carrega resquícios das estruturas hegemônicas que critica.

Apesar disso, como Hanson (2007) constata, a performance *drag* é uma prática incorporada que frequentemente desafia as limitações naturalizadas do gênero no cotidiano culturalmente compreendido, desviando-se das normas corporais e comportamentais e brincando com a conformidade imposta pelo binarismo de gênero. Em relação às *queens*, a adoção da hiperfeminilidade e da estética *camp* endereçam suas performances imitativas a um produto teatral hibridizado entre o humor e a sedução erótica e que propositalmente zombam da estrutura convencional de gênero. E é exatamente o que acontece em *Super Drags*, quando a produção articula discursivamente o humor e o discurso erótico conforme nossas análises permitem, com o auxílio da Análise do Discurso de linha francesa, interpretar e corroborar a interseção entre erotismo, humor e semântica *drag*.

84

Pode-se dizer que em *Super Drags*, o discurso erótico é construído como uma ferramenta de desenvolvimento de situações humorísticas e irônicas, além de reforçar alguns padrões estereotipados do universo LGBTQIAPN+. Vale reforçar que a formação discursiva do discurso erótico presente na animação é oriunda de sentidos que são referentes às relações que mantêm com o discurso LGBTQIAPN+ e religioso. Uma vez inserido no discurso LGBTQIAPN+ e religioso, tanto o de matriz cristã como o de matriz afro-brasileira, a propositiva erótica tonifica as questões humorísticas, irônicas e estereotipadas que se encontram na produção discursiva de *Super Drags*.

As três super *drag queens*, Lemon Chifon, Scarlet Carmesim e Safira Cyan, de *Super Drags* são, portanto, referências de resistência e de empoderamento daqueles que são desviantes das normas de gênero e de sexo. Além de provocarem humor, ao adotar a estética *camp* e ao acionar o erotismo como ferramenta discursiva, as *queens* trazem à tona a perspectiva que sublinha a natureza disruptiva da arte *drag*, enquanto expressão artística do transformismo e da imitação, a sua incorporação na linguagem audiovisual e ainda a discussão

das relações identitárias interseccionais da sociedade não se esquecendo de revistar saberes ancestrais, vozes subalternas e forças marginais que compõem a heterogeneidade do contexto brasileiro já que *Super Drags* é ambientada no Brasil.

REFERÊNCIAS

- BAGAGLI, Beatriz; VIEIRA, Helena. "Transfeminismo". In. HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Explosão feminista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 343-378.
- BERKOWITZ, Dana; LISKA BELGRAVE, Linda. "She works hard for the money": drag queens and the management of their contradictory status of celebrity and marginality". *Journal of Contemporary Ethnography*, v. 39, n. 2, 2010, p. 159-186.
- BRAGANÇA, Lucas. "Fragmentos da babadeira história drag brasileira". *Revista Eletrônica de Comunicação, Informação & Inovação em Saúde*, v. 13, n. 3, 2019, p. 525-539.
- BRAIDOTTI, Rosi. "Diferença, diversidade e subjetividade nômade". *Labrys*, v. 1, n. 2, 2002, p. 1-16.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- _____, Judith. *Bodies That Matter: on the discursive limits of sex*. London: Routledge, 2011.
- CHIDIAC, Maria Teresa Vargas; OLTRAMARI, Leandro Castro. "Ser e estar drag queen: um estudo sobre a configuração da identidade queer". *Estudos de Psicologia*, v. 9, 2004, p. 471-478.
- COLLING, Leandro. *Gênero e sexualidade na atualidade*. Salvador: UFBA, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências; Superintendência de Educação a Distância, 2018.
- CROOKSTON, Cameron (Ed.). *The Cultural Impact of RuPaul's Drag Race: why are we all gagging?* Briston and Chicago: Intellect Books, 2020.
- DRYSDALE, Kerryn. *Intimate investments in drag king cultures: the rise and fall of a lesbian social scene*. London: Palgrave Macmillan, 2019.
- FONTANELLA, Tamiris. "A arte do pompoarismo: auto-conhecimento, prazer e alegria". Encontro Paranaense Congresso Brasileiro de Psicoterapias Corporais, 15., 2010. Anais [...], 2010. Curitiba: Centro Reichiano, 2010.

- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- HALBERSTAM, Jack. "Mackdaddy, superfly, rapper: gender, race, and masculinity in the drag king scene". *Social Text*, n. 52/53, 1997, p. 104-131.
- _____, Jack. *Female Masculinity*. Durham and London: Duke University Press, 2018.
- HANSON, Julie. "Drag kinging: embodied acts and acts of Embodiment". *Body & Society*, v. 13, n. 1, 2007, p. 61-106.
- HOROWITZ, Katie R. "The trouble with "queerness": drag and the making of two cultures". *Signs*, v. 38, n. 2, 2013, p. 303-326.
- LEXIKON, Herder. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- LIMA, Carlos Henrique Lucas. *Linguagens pajubeyras: re(ex)sistência cultural e subversão da heteronormatividade*. Salvador: Devires, 2017.
- LITWILLER, Fenton. "Normative drag culture and the making of precarity". *Leisure Studies*, v. 39, n. 4, 2020, p. 600-612.
- LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- MERCER, John; SARSON, Charlie; HAKIM, Jamie (eds.). *RuPaul's Drag Race and the Cultural Politics of Fame*. London: Routledge, 2023.
- MUÑOZ, José Esteban. *Disidentifications: queers of color and the performance of politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- NEWTON, Esther. *Mother Camp: female impersonators in America*. Chicago: University of Chicago Press, 1979.
- _____, Esther. "Dick(less) Tracy and the Homecoming Queen: lesbian power and representation in gay male Cherry Grove". In. LEWIN, Ellen (ed.). *Inventing Lesbian Cultures*. Boston: Beacon, 1996, p. 161-193.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de discurso: princípios & procedimentos*. Campinas: Pontes, 2009.
- PARSLOW, Joe. "Dragging the Mainstream: RuPaul's Drag Race and Moving Drag Practices between the USA and the UK". In. EDWARD, Mark; FARRIER, Stephen (Eds.). *Contemporary Drag Practices and Performers: Drag in a Changing Scene Volume 1*. London and New York: Bloomsbury Publishing, 2020, p. 19-31.
- PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.
- PÊCHEUX, Michel; FUCHS, Catherine. "A propósito da análise automática do discurso (1975)". In. GADET, Françoise; HAK, Tony (orgs.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997, p. 163-252.
- RUPP, Leila J.; TAYLOR, Verta; SHAPIRO, Eve Ilana. "Drag queens and drag kings: the difference gender makes". *Sexualities*, v. 13, n. 3, 2010, p. 275-294.
- SCHACHT, Steven P. "Four Renditions Of Doing Female Drag: feminine appearing conceptual variations of a masculine theme". In. GAGNÉ, Patricia; TEWKSURY, Richard (eds.). *Gendered Sexualities: advances in Gender Research*, New York: JAI Press, 2002a, p. 157-180. (Volume 6).

- SCHACHT, Steven P. "Turnabout: gay drag queens and the masculine embodiment of the feminine". In. TUANA, Nancy; COWLING, William; HAMINGTON, Maurice; JOHNSON, Greg; MacMULLAN, Terrance (Eds.). *Revealing Male Bodies*. Bloomington: Indiana University Press, 2002b, p. 155-170.
- SHAPIRO, Eve. "Drag kinging and the transformation of gender identities". *Gender & Society*, v. 21, n. 2, 2007, p. 250-271.
- SONTAG, Susan. "Notes on 'Camp'". *Partisan Review*, v. 31, n. 4, 1964, p. 515-530.
- SUPER Drags. Direção de Anderson Mahanski. Produção de Marcelo Pereira. Rio de Janeiro: Combo Studio, 2018. Netflix.
- TAYLOR, Verta; RUPP, Leila J. "Learning from drag queens". *Contexts*, v. 5, n. 3, 2006, p. 12-17.
- TEWKSBURY, Richard. "Men performing as women: explorations in the world of female Impersonators". *Sociological Spectrum*, v. 13, n. 4, 1993, p. 465-486.
- _____, Richard. "Gender construction and the female impersonator: the process of transforming "he" to "she"". *Deviant Behavior*, v. 15, n. 1, 1994, p. 27-43.
- VENCATO, Anna Paula. *Fervendo com as drags: corporalidades e performances de drag queens em territórios gays da ilha de Santa Catarina*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, UFSC, 2002.
- _____, Anna Paula. "*Existimos pelo prazer de ser mulher*": uma análise Crossdresser Club. Tese de Doutorado em Antropologia Social, UFRJ, 2009.
- VERGUEIRO, Viviane. *Por inflexões decoloniais de corpo e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgenderidade como normatividade*. Dissertação de Mestrado em Cultura e Sociedade, UFBA, 2016.

DISPONIBILIDADE DE DADOS

Os autores confirmam que os dados que apoiam os resultados deste estudo estão disponíveis no artigo.

CONFLITO DE INTERESSE

Os autores declaram que não há conflito de interesse.

EDITOR(A)(ES) RESPONSÁVEL(ES)

Marina Cavalcanti Tedesco

ASSISTENTE EDITORIAL

Vanessa Maria Rodrigues

DADOS EDITORIAIS

Recebido em 18/12/2024

Aprovado em 10/03/2025



Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CCBY).

Os autores retêm todos os direitos autorais, transferindo para a Revista A Barca o direito de realizar a publicação original e mantê-la sempre atualizada.



RECURSOS NARRATIVOS E PERFORMATIVIDADE: ANÁLISE DA SEQUÊNCIA SWEET TRANSVESTITE, EM *THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW*

NARRATIVE RESOURCES AND PERFORMATIVITY:

ANALYSIS OF THE SWEET TRANSVESTITE SEQUENCE IN THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW

ROBINSON SAMULAK ALVES¹

MARIA FERNANDA MILESKI DE PAULA²

1. Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná (PPGCOM/UFPR). E-mail: junior.lopes@usp.br [ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5091-9037](https://orcid.org/0000-0002-5091-9037).

2. Mestre em Comunicação (PPGCOM/UFPR). E-mail: mileskimaria5@gmail.com [ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8896-9136](https://orcid.org/0000-0002-8896-9136).

RESUMO O artigo analisa a sequência *Sweet Transvestite* do filme *The Rocky Horror Picture Show* (1975), investigando como a performatividade de gênero, segundo Judith Butler (2018), é representada cinematograficamente. Utilizando a metodologia de análise filmica de Manuela Penafria (2009) e a teoria narrativa de Gérard Genette (1995), o estudo destaca a integração entre som, imagem e narrativa para desconstruir normas de gênero e sexualidade no contexto dos anos 1970. A análise revela que, através de elementos visuais e musicais, a personagem Frank N. Furter subverte expectativas normativas, apresentando uma perspectiva transgressora sobre identidade e performatividade. Apesar de críticas a estereótipos, o filme é reconhecido como um marco cultural cuja relevância persiste, oferecendo uma narrativa que celebra liberdade e transgressão social.

PALAVRAS-CHAVE Performatividade; cinema; análise narrativa; gênero.

ABSTRACT This article examines the *Sweet Transvestite* sequence from the film *The Rocky Horror Picture Show* (1975), exploring how gender performativity, as theorized by Judith Butler (2018), is represented through cinematic language. Drawing on Manuela Penafria's (2009) film analysis methodology and Genette's (1995) narrative theory, the study emphasizes the interplay of sound, visuals, and storytelling in challenging conventional norms of gender and sexuality within the 1970s cultural context. The analysis shows that through musical and visual elements, the character Frank N. Furter disrupts normative expectations, offering a provocative take on identity and performativity. Despite critiques regarding stereotypical portrayals, the film is widely regarded as a cultural landmark, maintaining its relevance by celebrating freedom and social transgression.

KEYWORDS Performativity; cinema; narrative analysis; gender.

INTRODUÇÃO

Uma das características mais relevantes de uma obra de ficção (independentemente de seu gênero narrativo) é a possibilidade de descrever um contexto — ou um episódio, cenário político, movimento social, pessoas, enfim, tudo aquilo que pode ser observado fora da ficção — de maneira metafórica. Um dos papéis do autor de ficção é mostrar para o seu público, seja ele formado por leitores, telespectadores, plateias etc., uma faceta da realidade.

A escritora de ficção científica, Ursula K. Le Guin, dizia que “a ficção científica não prevê; descreve” (2014, p. 8). Para ela, imaginar que um gênero narrativo poderia se sustentar apenas na ideia de imaginar como o futuro poderia ser, era uma concepção muito limitadora. E, se, por um lado, o autor tem a permissão, a liberdade e o dever de mentir, por outro, lhe é devido oferecer uma imagem do seu tempo.

É assim com os grandes clássicos, desde Homero até a próximo a ser lançado. Há muita “verdade” na ficção, o que lhe garante um benefício — talvez um privilégio — muito relevante: as ficções são, também, um registro dos seus tempos. O historiador que deseja entender um pouco dos costumes e da vida privada vitoriana tem nas obras de Oscar Wilde, Charles Dickens ou das irmãs Brontë um material riquíssimo a ser analisado. E o mesmo é válido para o cinema, teatro, música e tantas outras formas de expressões artísticas. Dessa maneira, ao se analisar uma obra de ficção, analisa-se também, em algum nível, um recorte da realidade.

A partir dessa premissa, surge um questionamento: qual é o recorte comportamental que um filme pode abordar, a partir de um gênero narrativo? Com tal pergunta em mente, optamos por olhar para o filme *The Rocky Horror Picture Show* (1975), para analisar como o conceito de performatividade (Butler, 2016) aparece no longa-metragem. Utilizando a metodologia de análise filmica de Penafría (2009) e a teoria narrativa de Genette (1995), este estudo se propõe a investigar a integração entre som, imagem e narrativa para analisar como as normas de gênero e sexualidade são desconstruídas no contexto dos anos 1970. Nesse sentido, emerge a seguinte questão central para esta análise: como os recursos narrativos e visuais do filme *The Rocky Horror Picture Show* performam e subvertem as normas tradicionais de gênero e sexualidade apresentadas no filme?

Lançado em 1975, o enredo do filme gira em torno do casal Janet (Susan Sarandon) e Brad (Barry Bostwick), que, após se tornarem noivos, partem em uma viagem de carro, mas o veículo acaba quebrando, fazendo com que eles parem em uma estrada pouco movimentada. O casal decide buscar ajuda em uma mansão próxima, onde são

recepionados por Riff Raff (Richard O'Brien), o mordomo do Dr. Frank N Furter (Tim Curry). A partir deste momento, Brad e Janet começam a testemunhar estranhos acontecimentos, ao descobrir que Frank é, na verdade, um alienígena que veio de um planeta transsexual e dedica sua vida à libido e ao prazer.

O longa é uma adaptação do musical homônimo de Richard O'Brien,³ que estreou em Londres, no dia 19 de junho de 1973. O'Brien, que se identifica como não-binário, utilizou na peça uma série de simbologias para abordar temas como sexualidade e preconceito de gênero, que também estão presentes na adaptação cinematográfica. Porém, o que motivou a escolha do filme como um objeto a ser analisado foi a relevância que a obra manteve² e a facilidade de acesso.⁵ A análise será feita na sequência musical *Sweet Transvestite*.

Reynolds (2016) lembra que O'Brien foi influenciado pelo movimento artístico *glam rock*, surgido no início da década de 1970 na Inglaterra e que está representado no filme tanto pela sonoridade das músicas quanto pelo visual. O *glam rock*, que transitou entre o gênero musical e a moda, também buscou referências em filmes de terror B e na ficção científica, e teve nas figuras de Marc Bolan e David Bowie seus principais representantes ingleses. As performances, sobretudo de Tim Curry, em *The Rocky Horror Picture Show* possuem muitas influências desses artistas.

Além disso, é essencial destacar a influência dos filmes de terror B das décadas de 1930 a 1960 em *The Rocky Horror Picture Show* (Santos, 2024). Esses filmes frequentemente apresentavam convenções visuais típicas, como iluminação contrastante, cenários de castelos góticos ou laboratórios sinistros, e a figura de monstros clássicos (Frankenstein, Drácula). As narrativas envolviam, muitas vezes, cientistas loucos e experiências perigosas. *The Rocky Horror Picture Show* homenageia e simultaneamente subverte esses tropos. Por exemplo, a ambientação do castelo de Frank N. Furter evoca os cenários góticos, enquanto a figura do cientista que cria vida remete a *Frankenstein*. Pode-se também mencionar a possível influência do cinema expressionista alemão no uso de sombras e na atmosfera geral do castelo de Frank N. Furter.

Outro aspecto importante sobre o filme é o fato dele ser objeto de diversas abordagens acadêmicas, evidenciando seu rico potencial como objeto empírico de estudo. Uma linha de análise proeminente foca nas representações de gênero e sexualidade no filme. Ruzene (2021) argumenta que *The Rocky Horror Picture Show* apresenta uma alegoria da desconstrução do heteronormativo, criticando os padrões vigentes de masculinidade e feminilidade e servindo como um terreno fértil para investigações sobre a artificialidade das construções de gênero e sua diversi-

3. O'Brien também co-assina o roteiro do filme, ao lado do diretor Jim Sharman.

4. A peça vem sendo reencenada desde sua estreia, já tendo passado, inclusive, pelo Brasil.

5. O filme está disponível em serviços de streaming, DVDs e várias das sequências musicais podem ser acessadas no YouTube.

dade (Ruzene, 2021, p. 27). Mayer e Araujo (2013) analisaram a trajetória dos personagens Brad e Janet, investigando se as subversões de gênero no filme questionam ou reforçam os padrões heteronormativos, sugerindo que a heteronormatividade inicial do casal é desconstruída ao longo da narrativa.

A personagem de Dr. Frank N Furter tem sido central para essas discussões. Santos (2023, 2024) aborda a questão do transfake, analisando a performance de gênero da personagem interpretada por um ator cisgênero (Tim Curry) no filme original, e como a escalação de uma atriz transgênero (Laverne Cox) no remake de 2016 impacta a representação. Fernandes (2017) lê Frank N Furter como uma pessoa de gênero fluido, que não se encaixa no binarismo padrão, representando um símbolo do prazer e da liberdade queer. Aviram (1992) qualifica o filme como altamente *camp*,⁶ apresentando um conflito político entre a personalidade gay de Frank e a heteronormatividade simbolizada por outros personagens, sendo que os elementos *camp* no filme também podem representar uma forma de combater a homofobia ao dar visibilidade a sexualidades dissidentes (Rubino, 2013).

Outra chave de leitura importante é o fenômeno do cinema *cult* associado a *The Rocky Horror Picture Show*. Eco (1986) menciona o filme como um exemplo de filme *cult* cuja desarticulação permite a interação do público. Santos (2024) e Fortunato (2024) também destacam como as sessões de meia-noite⁷ de *The Rocky Horror Picture Show* se tornaram eventos com participação ativa do público, que se veste como os personagens, interage com o filme e desenvolveu um fandom fiel.

A estética do filme, que mistura ficção científica, terror, musical e comédia (Fortunato, 2024; Santos, 2024), também tem sido objeto de estudo. Fortunato (2024) descreve o filme como uma “ironia queer do gótico” (Fortunato, 2024, p. 2) e uma paródia de diversos elementos da cultura. Santos (2024) e O’Brien (2015 *apud* Santos, 2024) apontam as referências a filmes B de ficção científica e terror como uma influência estética importante (O’Brien, 2015). Collins (2010) explora a apropriação de nomes germânicos no filme, sugerindo influências do cinema de terror alemão (Collins, 2010), enquanto Cornell (2008) discute as influências do *glam rock* na estética do filme.

6. *Camp* é uma gíria que faz que pode ser definida como uma “teatralização discursiva e gestual que sai do teatro para vencer a barricada” (Amícola; De Diego, 2008, p. 288). Ela pode ser caracterizada pelo excesso e pelo exagero, sendo elemento recorrente das paródias. Além disso, também é um recurso que pode servir como uma “reação contra a homofobia” (Amícola; De Diego, 2008, p. 287) ao colocar em prática estratégias para dar visibilidade às sexualidades dissidentes.

7. A referência aqui é aos *midnight movies*, filme de terror B que eram exibidos em sessões da madrugada em algumas emissoras de TV dos EUA. A prática de exibir filmes de baixo orçamento como programação de fim de noite teve início na metade da década de 1950 e seguiu até o final dos anos 1970. Os cinemas também costumavam exibir filmes de terror B em sessões de meia-noite, como as que ocorreram com *The Rocky Horror Picture Show* e que foram responsáveis por tornar o filme popular.

O olhar para uma análise narrativa pode partir de diferentes ângulos, que não apenas consideram o objeto a ser analisado, mas também o que se pretende extrair dele. Gérard Genette (1995) apresenta três níveis ao se buscar extrair sentidos de narrativas: a história (conteúdo), o discurso narrativo (o texto em si) e a narração (a ação de narrar).

Embora os níveis de análise narrativa de Genette (história, discurso narrativo e narração) tenham sido originalmente concebidos para narrativas literárias, eles podem ser adaptados ao cinema com algumas ressalvas. Em vez de uma transposição direta da “voz narrativa” como a soma narrador-autor para a relação cineasta-personagens,⁸ é mais produtivo considerar como a enunciação cinematográfica — ou seja, o conjunto de escolhas e processos de produção do filme — manifesta esses diferentes níveis narrativos.

Assim, enquanto Gérard Genette se referia à voz narrativa na literatura como uma expressão da relação narrador-autor ao analisar um filme, uma interpretação mais precisa e abrangente consideraria a enunciação cinematográfica, conforme sugerido por André Gaudreault e François Jost (2009). Em vez de uma simples correspondência entre cineasta e personagens, a enunciação no cinema abrange o conjunto de instâncias e processos responsáveis pela produção e organização da narrativa filmica. Isso inclui as escolhas de direção, roteiro, atuação, cinematografia, montagem, som e outros elementos audiovisuais que, em sua totalidade, constroem o discurso narrativo para o espectador (Gaudreault ; Jost, 2009, p. 58-59).

Deste ponto, é possível partir para análises que considerem uma sequência específica, os discursos realizados em torno de um mesmo contexto — mesmo que não pertencentes a uma única sequência—,⁹ a história a partir do ponto de vista de uma determinada personagem ou a obra como um todo. Esses recortes metodológicos apresentados por Genette (1995) nos oferecem distintas possibilidades de análise, considerando a narrativa como um elemento essencial do estudo a ser realizado.

Essencial, pois busca encontrar sentidos específicos de uma sequência dentro da história, capaz de permitir uma abordagem de uma ficção que em diferentes níveis estabelece alguma conexão com a realidade. Ao se beneficiar dos limites expandidos que a ficção possibilita a seus autores criarem, um filme como *The Rocky Horror Picture Show* (1975) se torna uma representação da realidade. Parte-se de uma abordagem do “real”, e desta abordagem, são criados os elementos que nos interessam para a análise.

8. O plural em *personagens* se deve à essência das narrativas cinematográficas de contarem uma história a partir de vários pontos de vista. Enquanto na literatura, a história costuma ser narrada por um narrador onisciente (3^a pessoa) ou uma personagem (1^a pessoa), no cinema são raros os casos de histórias que acompanham apenas o ponto de vista de uma personagem.

9. Genette (1995, p. 33) se refere a esses “saltos temporais” dentro de uma narrativa como anacronismos.

Evidentemente, dizer que um filme é representacional não significa dizer que ele copie servilmente a realidade. Não. Significa apenas dizer que nele, tecnicamente falando, as imagens divisadas não são, como na música e em certa corrente pictórica, formas abstratas sem referência. [...] no cinema, como na fotografia, a cópia do real é técnica, e é com essas imagens tecnicamente copiadas que se trabalha (Brito, 2006, p. 166-167).

Além disso, e também como uma consequência das características de uma narrativa, toda a obra está sujeita a múltiplas leituras, cabendo a públicos diferentes, interpretações diferentes. O primeiro destaque nesse sentido se relaciona com aquilo que Umberto Eco (1997) definiu como leitor de primeiro ou segundo nível. Para o autor, o leitor de primeiro nível é aquele capaz de compreender o texto, sem extrair outros significados a partir dele. Já o leitor de segundo nível é aquele capaz de compreender o texto e contextualizá-lo, em um exercício como o proposto neste artigo.

Eco (1997) afirma que o leitor de segundo nível é capaz de estabelecer relações. Não se limita apenas a compreender o texto, mas também a relacioná-lo com as intenções do projeto ou da obra, a indagar-se sobre o significado não imediato das palavras, das cenas, enfim, da obra literária ou artística. No contexto do cinema, essa relação estabelecida pelo leitor de segundo nível pode ser entendida como a busca pelas intenções que se manifestam através das escolhas narrativas concretizadas pelas instâncias de enunciação e narração.

Para Gaudreault e Jost (2009), a narrativa cinematográfica é construída por meio de um conjunto de escolhas que moldam a história e a maneira como ela é apresentada ao espectador. O leitor de segundo nível, portanto, ao invés de buscar a intenção de um único “autor”, procuraria compreender as intenções subjacentes ao projeto filmico tal como elas se expressam através das instâncias de enunciação (Quem “fala” através do filme? Quais são as marcas da sua presença ou da sua ausência?), das escolhas de narração (Como a história é contada? Qual é a ordem dos eventos? Qual é o ritmo narrativo? Qual é o ponto de vista predominante?) e da organização da diegese (Como o mundo ficcional é construído e apresentado? Quais elementos visuais e sonoros contribuem para a sua significação?).

Dessa forma, o leitor de segundo nível no cinema, ao relacionar o texto com as intenções do projeto ou da obra (Eco, 1997, p. 34), estaria engajado em um processo de interpretação das escolhas narrativas e enunciativas que, em conjunto, comunicam uma determinada visão ou conjunto de significados, conforme a perspectiva de Gaudreault e Jost sobre a estruturação da narrativa cinematográfica (2009, p. 57-58). É importante notar que esta

interpretação não busca necessariamente encontrar uma única “intenção” autoral, mas sim as múltiplas camadas de intenção que emergem do trabalho coletivo e da estrutura da obra filmica.

Essa contextualização se faz necessária, uma vez que uma produção narrativa pode ser absorvida sem a necessidade de estabelecer um contexto com qualquer cenário que não seja aquele contemplado na obra em si. Ou seja, embora *The Rocky Horror Picture Show* (1975) conte com uma série de signos sobre sexualidade, o filme também pode ser visto apenas como uma obra fantástica de entretenimento, sem que seja necessário extrair significados das cenas.

Por outro lado, não se pode desconsiderar que

O prazer da narrativa está ligado ao desejo. Os enredos falam do desejo e o que acontece com ele, mas o próprio movimento da narrativa é impulsionado pelo desejo na forma de “epistemofilia”, um desejo de saber: queremos descobrir segredos, saber o fim, encontrar a verdade (Culler, 2009, p. 91).

Ou seja, se, por um lado, uma obra permite que por ela passe um público que possa ser estabelecido como leitor de primeiro nível, o simples fato de uma narrativa depender do desejo de desvendar um mistério para criar um vínculo afetivo nos garante a possibilidade de ter na história que está sendo narrada um ambiente capaz de criar sentidos e significados. Estes, por sua vez, são as características que permitem que uma obra cause algum tipo de impacto no público. As motivações das personagens dentro da trama impulsionam a ação narrativa, sendo cruciais para o desenvolvimento da história. Por outro lado, para o público, o simples fato de uma narrativa depender do desejo de desvendar um mistério (epistemofilia) para criar um vínculo afetivo garante a possibilidade de ter na história narrada um ambiente capaz de criar sentidos e significados. Essas características da narrativa são o que permite que uma obra cause algum tipo de impacto no público, motivando-o a buscar na ficção uma experiência que pode envolver desde a simples compreensão dos eventos (leitor de primeiro nível) até a contextualização e a extração de significados mais profundos (leitor de segundo nível).

Ao se considerar os três níveis existentes dentro de uma narrativa, consideramos que a história seria o elemento essencial a atingir o leitor de primeiro nível. Toda e qualquer análise que busque compreender significados compreendidos por esse tipo de leitor, deve buscar aquilo que está implicitamente dito. No caso de *The Rocky Horror Picture Show* (1975), Frank N. Furter seria interpretado como o que ele mesmo anuncia ser: um ser vindo de outro planeta. Isso bastaria para justificar a esse público a maneira como essa personagem se manifesta no filme.

Quando se considera o discurso narrativo e a narração, é necessário compreender o que Frank está nos contando, através das músicas, das roupas, da *mise-en-scène*, da atuação — seja nas pequenas expressões faciais, seja no exagero da personagem —, enfim, olhar para aquilo que a narrativa do filme não nos diz explicitamente.¹⁰

O gênero, enquanto construção social e cultural, é uma questão fundamental para entender a argumentação sobre o filme analisado neste artigo, visto que a produção cinematográfica retrata a liberdade sexual e a recusa da naturalização das ideias de sexo e gênero socialmente pré-estabelecidas. Essa abordagem se alinha com os estudos de gênero, como as teorias de Judith Butler (2016) sobre performatividade, que exploram a subversão das normas de gênero através das representações e atuações dos corpos. Guacira Lopes Louro (2008, p. 87) chama atenção para essa condição do cinema, que participa do processo de multiplicação dos discursos sobre sexualidade e auxilia na visibilidade “das muitas formas de ser, de amar e de viver, embora se mantenham, de modo renovado, divisões, hierarquias, diferenciações”.

A personagem Frank, que no longa-metragem é o maior referencial de subversão das categorias de sexualidade e gênero, vai ao encontro do que caracteriza a filósofa pós-estruturalista Judith Butler (2018), sobre a possibilidade do corpo generificado atuar seu papel dentro de um espaço corporal culturalmente restrito e dentro de limites pré-existentes. A representação dos corpos, por exemplo, por meio de produções cinematográficas, posiciona os sujeitos em práticas de significação e sistemas simbólicos. Os sentidos produzidos pelas representações permitem dar sentido às experiências e sugerir aos sujeitos as possibilidades de gêneros possíveis.

Com base no filme *The Rocky Horror Show* (1975), a discussão sobre a construção dos gêneros emerge. A partir das personagens, seus gestos, corpos, ações e técnicas corporais aparecem e por estes elementos performam a realidade social. Por performativo,¹¹ entende-se a capacidade do discurso de produzir aquilo que lhe é nomeado, enquanto por performático, é a dimensão mais incorporada atrelada à afetividade e que escapa ao discurso.

Ainda que se saiba da importância das construções sociais e culturais na reflexão do mundo, foi Judith Butler quem vinculou a biologia ao campo social, o que a tornou um dos principais nomes nos estudos de gênero atuais. Segundo Butler (2018), gênero não está passivamente inscrito no corpo, muito menos é determinado pela natureza, pela língua, pelo domínio simbólico ou pela história do patriarcado. A filósofa pós-estruturalista nomeia o gênero como aquilo que se supõe diariamente, de forma incessante, com angústia e prazer.

10. Todorov (1971) se refere a isso através dos conceitos “tell” (dizer) e “show” (mostrar), sendo que o primeiro é aquilo que é narrado ou dito explicitamente dentro de uma obra, enquanto o segundo é aquilo que é representado dentro de uma história.

11. Para Butler, a performatividade é uma questão da manutenção dos atos que reforçam a construção dos corpos masculinos e femininos. SENKEVICS, Adriano. O conceito de gênero por Judith Butler: a questão da performatividade. *Portal Geledés*, 15 de setembro de 2013. Disponível em: <https://x.gd/EmCoB>. Acesso em: 26 jun. 2021.

Na pista desse esclarecimento, o gênero se apresenta enquanto construção social. Ou seja, o gênero pode produzir repetitivos atos corporais por influência de um conjunto regulador altamente rígido e a ele cabe a legitimação de uma ordem. Com uma virada epistemológica para os estudos de gênero semelhante à Judith Butler, Joan Scott (1995) se volta para a reflexão das conexões históricas que dão significados às relações de gênero. Para ela, o gênero deve representar uma categoria que possibilite enxergar mais que dualidades das experiências masculinas e femininas. Nesse sentido, o que se permite entender é que mulheres e homens não seriam categorias fixas e opostas. As normatividades sobre homem e mulher ou masculino e feminino só existem pelos sentidos históricos, pelos discursos heterocentrados e pelas relações de poder existentes.

É Judith Butler (2016) quem levanta a ideia da “ordem compulsória” existente na sociedade, que exige coerência entre sexo, gênero e desejo. A filósofa destaca a necessidade de subverter essa ordem e reformular a ideia de gênero para se opor aos aparatos de saber/poder que reiteram as diferenças sexuais. Se, tomando como referência a filósofa norte-americana, os significados culturais assumidos pelo corpo sexuado definem o gênero, a reformulação do gênero contribui na descontinuidade entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos. Sendo assim, não seria considerável a suposição de que a categoria “homens” se aplique somente a corpos masculinos e “mulheres” somente a corpos femininos. A binariedade dos gêneros deixa de fazer sentido, segundo tal lógica.

Isto é perceptível no longo analisado neste trabalho, em relação à representação das personagens, que rompem com as normas identitárias convencionalmente aceitas pela sociedade. Pode-se enxergar no filme a estratégia em subverter parâmetros aos quais o público estava condicionado a esperar ou assistir nas telas. Daí a sua notoriedade, relevância e relação com os estudos de gênero aqui apresentados, uma vez que, as ações dos corpos, mesmo que pareçam naturais ou originais, são adquiridas e definidas através de técnicas e um conjunto de simbologias. Essa compreensão permite entender, através de Butler (2016):

Assim, em que sentidos o gênero é um ato? Como em outros dramas sociais rituais, a ação do gênero requer uma performance repetida. Essa repetição é a um só tempo reencenação e nova experiência de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente; e também é a forma mundana e ritualizada de sua legitimação. Embora existam corpos individuais que encenam essas significações estilizando-se em formas do gênero, essa “ação” é uma ação pública. Essas ações têm dimensões temporais e coletivas, e seu caráter público não deixa de ter consequências; na verdade a performance é realizada com o objetivo estratégico de manter o gênero em sua estrutura binária — um objetivo que não pode ser atribuído a um sujeito, devendo, ao invés disso, ser compreendido como fundador e consolidador do sujeito (Butler, 2016, p. 200).

Butler (2016), portanto, entende que o gênero é constituído e mantido no tempo e espaço através da repetição dos atos. Seu efeito é produzido pela estilização do corpo. Gestos, movimentos e signos corporais compõem a ilusão de um sujeito marcado de forma permanente pelo gênero e reforçam a construção de corpos masculinos e femininos socialmente aceitos. Sendo assim, entende-se que o gênero organiza performativamente a vida de cada pessoa, como suas experiências. É o gesto performativo que produz significados.

Há uma grande potência subversiva quando um corpo tem uma ação de reação e exige se tornar importante. Para a filósofa, a performatividade “entra em cena quando os insignificantes se provam reflexivos e começam a significar a si próprios, não apenas nomeando quem são, mas ‘aparecendo’ de alguma forma, exercitando assim um ‘direito’ à existência. Eles começam a importar” (Butler, 2016, p. 101).

Isso demonstra um aspecto sobre as existências transgêneras, inclusive em filmes como *The Rocky Horror Picture Show* (1975), que parecem promover relações singulares e de novas significações. Também evidenciam as variantes de gênero, questionam a simplificação da experiência sexual e mostram as diversas possibilidades que se apresentam como válidas.

Na produção cinematográfica de 1975, Dr. Frank N Furter com sua aparência androgina, sua maquiagem, seu salto alto e suas características que despertam atração em homens e mulheres, faz um tensionamento entre os atos discursivos e corporais que dão vida aos corpos-sexuados, ao mesmo tempo em que, segundo Berenice Bento (2014), os desloca. O filme interrompe uma sequência ou coerência daquilo que se supõe como natural, especificamente entre corpo, sexualidade e gênero.

Segundo a pesquisadora brasileira Dodi Leal (2018), esse processo de reinterpretão dos modos de sexualidade e dos processos de performatividade se dão num contexto de reconhecimento das transgereridades. As transformações começam com a percepção de que todos são generificados compulsoriamente ao nascer e que os corpos aprenderam a ser homem e mulher dentro de um quadro estereotipado do feminino e masculino e a partir de aparelhos como o cinema. “O que é preciso dizer é que nossos corpos aprenderam a ser homem ou a ser mulher, numa perspectiva cisnormativa. O problema também está aí. Felizmente alguns corpos desaprendem a ser cis-homem e outros alguns corpos desaprendem a ser cis-mulher” (Leal, 2018, p. 35).

UMA ANÁLISE DE SWEET TRANSVESTITE

O cinema, por se tratar de uma linguagem com amplo alcance, capaz de colocar em tela os sentidos do mundo interior e exterior, é possível ser pensado a partir da análise filmica. Isso significa direcionar um olhar analítico, segundo Manuela Penafria (2009), para a decomposição da cena e o sentido empregado em questões como a gestualidade, a voz, a música, os planos, entre outros.

A análise se sustenta na interpretação dos elementos presentes em cena, a partir da descrição. Penafria explica o procedimento:

Analizar um filme é sinônimo de decompor esse mesmo filme. E embora não exista uma metodologia universalmente aceita para se proceder à análise de um filme (Cf. Aumont, 1999) é comum aceitar que analisar implica duas etapas importantes: em primeiro lugar decompor, ou seja, descrever e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar (Penafria, 2009, p. 1).

Portanto, o objetivo final da análise é esclarecer sobre o funcionamento de um filme e propor-lhe uma interpretação. Ao entender que o filme *The Rocky Horror Picture Show* (1975) se enquadra melhor na metodologia de análise filmica, optou-se neste artigo por um recorte sobre uma sequência específica. Essa escolha está ancorada no entendimento de que o cinema não deve ser interpretado apenas por seu conteúdo. Para Penafria (2009), a interpretação do conteúdo é útil ao contexto cultural, político e social de um filme, no entanto, não distingue a produção de outras formas artísticas, como uma peça de teatro. A interpretação em uma análise filmica deve considerar a experiência dos sentidos. Esse tipo de análise comprehende o filme como forma de expressão e abre espaço para que o cinema lance novos olhares sobre o mundo.

Vem daí a ponte com a análise do discurso narrativo de Genette (1995), que se volta a pensar a narrativa em composição com a história e a narração. Mirando por este caminho, uma das particularidades da diegese em relação ao recurso audiovisual se encontra na possibilidade de as imagens apresentarem aquilo que é verossímil. Segundo Jost (2016), as imagens do audiovisual transmitem a qualidade de realidade, mais que as palavras.

Penafria (2009), ao descrever os conceitos e metodologias das análises filmicas, relata a etapa de expressão do ponto de vista, que antes da decomposição da sequência escolhida, dedica atenção para os aspectos visuais e sonoros, recorrendo a imagem e ao som para fazer relação com a mensagem presente no filme.

“A narrativa sempre diz menos do que aquilo que se sabe, mas faz muitas vezes saber mais do que aquilo que se diz” (Genette, 1995, p. 196). Na produção aqui analisada, a personagem Dr. Frank N. Furter é um cientista que se diz um “travesti que veio do planeta Transsexual, da galáxia Transilvânia”. Aliando aspectos visuais e sonoros bem marcantes – com números musicais enérgicos, motivados pelo *rock'n'roll*, cenários e figurinos extravagantes –, o filme dispensa as noções de “normalidade”, a partir da referência dos Estados Unidos dos anos 1970.

O mundo narrativo é o da ficção científica em consonância com o terror. Logo, a referencialidade do longa não pressupõe um vínculo com a “realidade”. No entanto, diante de todo o seu contexto, *The Rocky Horror Picture Show* (1975) encontrou na performatividade a forma de representação subversiva dos conceitos de gênero e sexualidade. Na contramão, o filme subverte o gesto performativo, que produz significados pela repetição de atos que reforçam a construção dos corpos masculinos e femininos, uma vez que, para Butler (2016), gênero é um ato intencional.

A cena analisada foi escolhida a partir de critérios que refletem a relevância do filme para a sua época até os dias atuais e por melhor exemplificar os conceitos e significados articulados neste trabalho. A sequência de *Sweet Transvestite* se configura como a mais conhecida da produção e, também, aquela que apresenta a personagem Frank. Esta sequência já foi reproduzida em diversas outras composições, como musicais e seriados de televisão.

Seu início se dá com a chegada das personagens Brad e Janet ao castelo desconhecido. As primeiras impressões já mostram que no filme, embora seja a visão o meio pelo qual mais se obtém informações, outros sentidos serão estimulados pela imagem e pelo som. Após a reação inicial, ao encontrar exóticas pessoas no castelo, o homem e a mulher se deparam com a personagem de Frank, que desce pelo elevador já ao som da música que seguirá até o final da sequência. A câmera não registra Frank de antecipação. Primeiro mostra seu salto, depois seu corpo de costas e, por fim, seu rosto como elemento de surpresa, tanto para o espectador quanto para Brad e Janet. O volume da música aumenta no mesmo instante, para que assim Frank comece a cantar ainda enrolado em uma capa preta. Ao longo da cena, é a personagem que a câmera acompanha, registrando seus passos e seus gestos.

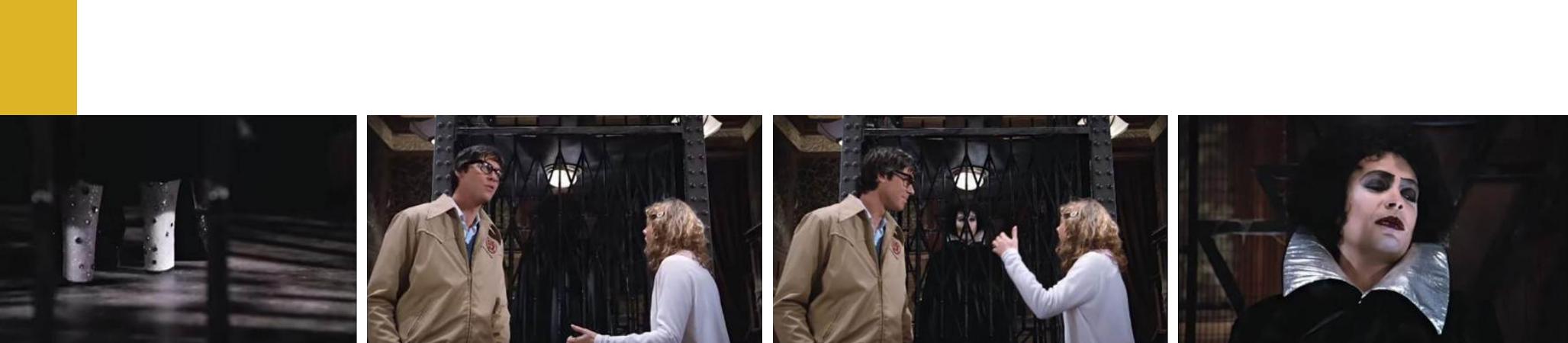


Figura 1 - A primeira aparição de Frank. Extraído de *The Rocky Horror Picture Show* (1975).

Penafria (2003) aborda o trabalho do som, que implica que se estabeleça uma hierarquia sonora/visual, que leve em conta os efeitos que se pretendem provocar por meio do filme. Na produção de 1975, a música assume um protagonismo inicial na apresentação e na exposição narrativa, enquanto a imagem trabalha em estreita colaboração para amplificar, ilustrar e contextualizar essa informação, além de fornecer informações adicionais através da performance visual da personagem e das reações dos outros. A energia do *rock'n roll*, os cenários e figurinos extravagantes (elementos visuais) são indissociáveis da experiência da música e da mensagem de transgressão.

102

A partir dos elementos da análise narrativa desenvolvidos por Genette (1995), comprehende-se a duração, que tem a velocidade impressa no discurso da duração da história e que concretiza o tempo da narrativa. Na análise da sequência *Sweet Transvestite*, pode-se aplicar o conceito de “cena” de Genette (1995, p. 109), considerando que esta porção do filme, que constitui uma unidade narrativa com um desenvolvimento específico, apresenta características de uma cena no sentido genettiano. Essa aplicação se justifica pela presença marcante do discurso das personagens, veiculado principalmente pela música, e pela relativa igualdade entre o tempo da narrativa e o tempo da história dentro dessa sequência. Assim, embora *Sweet Transvestite* seja identificada como uma sequência dentro da estrutura fílmica (Aumont; Maire, 2003, p. 268), a ausência de saltos temporais significativos e o foco no discurso musical das personagens permitem que ela seja analisada também sob a perspectiva do conceito de “cena” proposto por Genette.

Frank N. Furter é inicialmente apresentado com elementos típicos de um “monstro” ou uma figura ameaçadora do terror, mesmo que com uma reviravolta cômica. A sua descida do elevador em um ambiente desconhecido

para Brad e Janet, acompanhada pela música crescente e uma revelação gradual de sua aparência, cria uma tensão inicial que remete a encontros com criaturas em filmes de terror. Sua aparência androgina e transgressora pode ser vista como uma subversão das figuras monstruosas tradicionais, que frequentemente representam o “outro” de forma binária e ameaçadora. A própria frase “Sweet Transvestite” desafia as expectativas, misturando uma imagem açucarada com uma identidade que, na época (e ainda hoje para alguns), era vista como “monstruosa” ou transgressora.

A personagem, após se revelar para Brad e Janet, caminha pelo salão do castelo repleto de outras pessoas e mostra a roupa por baixo da capa: um espartilho, meia-calça e saltos altos. Com um ar androgino, Frank canta (vezes encarando a própria câmera) o verso principal da canção: “*I'm just a Sweet Transvestite From Transexual, Transylvania*” (“Eu sou apenas uma doce travesti da Transexual, Transilvânia”).



Figura 2 - Momento em que Frank tira sua capa preta cantando *Sweet Transvestite*. Extraído de *The Rocky Horror Picture Show* (1975).

A música desempenha um papel fundamental ao complementar a leitura das imagens em um filme. Manuela Penafria (2003) utiliza o exemplo dos videoclipes para ilustrar como o som pode impulsionar uma construção visual criativa. Segundo Penafria (2003), a tendência predominante no cinema, especialmente a partir dos anos 1960, é integrar a música de forma intrínseca à narrativa, no que ela denomina uso diegético da música, onde a música faz parte do universo ficcional apresentado. Em filmes musicais, como é o caso de *The Rocky Horror Picture Show* (1975), as músicas são inherentemente ligadas à narrativa e exercem uma função central no seu desenvolvimento, veiculando falas de personagens e apresentando o contexto para o espectador. A sequência de *Sweet Transvestite*, por exemplo, utiliza a música para apresentar a personagem Frank N. Furter e expor informações relevantes sobre ele e o enredo.

Nessa incorporação, a canção tem uma função na cena, que é, além de apresentar Frank, apresentar também o contexto do filme para o espectador. Por meio da letra, a personagem dá as boas-vindas a Brad e Janet e conta detalhes sobre si. Essa característica pode ser interpretada como forma de “sumário” (Genette, 1995, p. 95) na narrativa, compreendido como um resumo da história, de modo que o tempo aparece reduzido em um discurso.

Ainda segundo Genette (1995), a narrativa pode fornecer o regulamento sobre a informação. Isso depende da capacidade de conhecimento que oferece sobre as partes da história e das personagens. O “modo” (Genette, 1995, p. 159) é a regulamentação da informação narrativa. Ou seja, o que se conta a partir de um ponto de vista. Na cena de *Sweet Transvestite*, a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa é Frank. Seja pela letra da música ou pela presença em cena, com suas roupas, maquiagem e cabelo, é ele¹² quem apresenta a perspectiva subversiva e as questões de identidade, papéis de gênero e sexualidade representadas no filme.

Na sequência cênica, Frank se deita em seu “trono” com as pernas cruzadas, rodeado por seus assistentes. A câmera foca em suas expressões, detalhando a maquiagem e o formato do rosto da personagem. Mais ao final, ele volta ao elevador do qual saiu, enquanto canta os últimos versos da música. A cada verso, o filme mostra as expressões de Brad e Janet. O que no início da cena era surpresa e espanto, passa a ser confusão e empolgação, já dando pistas do que está por acontecer no longa com o casal e suas personalidades.

104

12. Frank é apresentado como alguém que ocupa simultaneamente uma posição elevada tanto na feminilidade quanto na masculinidade. Sua aparência física é masculina, e ele utiliza os pronomes ele/dele – por isso, seguimos essa mesma referência ao nos referirmos à personagem. No entanto, ele rompe com as convenções de expressão de gênero ao incorporar elementos como lingerie, maquiagem e pérolas. Em um contexto fora da ficção, Frank poderia ser comparado a um artista *drag*, desafiando e até satirizando normas de gênero, especialmente no que diz respeito a sexo e liberdade sexual. Ainda assim, ele não se identifica como um artista *drag*, nem há qualquer menção a essa ligação. Frank simplesmente existe como é. No universo do filme, sua expressão de gênero é amplamente aceita, e muitos sentem-se atraídos por ele justamente por essa ambiguidade e fluidez na sua representação.



Figura 3 - Expressões faciais de Janet e Brad ao final da sequência cênica. Extraído de *The Rocky Horror Picture Show* (1975).

A sequência, que ao longo dos minutos é acelerada para dar conta da sonoridade musical e das combinações estéticas, sonoras e visuais, termina com a imagem de Frank subindo com o elevador, como desfecho daquela

apresentação. No plano da “voz” (Genette, 1995, p. 2018), a narrativa está implicada na narração. A narrativa é simultânea em que as “coincidências rigorosas da história e da narração eliminam toda espécie de interferência e de jogo temporal” (Genette, 1995, p. 218).

Frank possui duas vozes que, segundo Penafria (2003), provocam reação e efeito na imagem. Ela descreve a voz *out* (pela boca) e a voz *throught* (pelo conjunto do corpo). “Um certo tipo de enquadramento, uma personagem filmada de costas, um móvel, é suficiente para separar a voz da boca. Esse estatuto tem a sua origem no corpo expressivo, inteiro ou em apenas uma das suas partes” (Penafria, 2003, p. 7). A voz, com origem no corpo, é amplamente usada pela personagem durante toda a cena, inclusive nas imagens em que seu rosto não aparece. O corpo, portanto, é instrumento de subversão. Enquadramentos que separam a voz da boca demonstram como a expressividade corporal, mesmo quando o rosto não está visível, contribui para a enunciação da personagem e para a subversão das normas. Essa dimensão da voz corporal se integra à enunciação cinematográfica mais ampla da cena.

Nesse sentido, para Dodi Leal (2018), as instâncias normativas de gênero falham em sua tentativa de fixar e delimitar as identidades quando a expressão artística e a representação subversiva operam através de uma figuratividade poética. No caso de *The Rocky Horror Picture Show* (1975), essa figuratividade manifesta-se principalmente através da personagem de Frank N. Furter, cuja aparência androgina, maquiagem, salto alto e comportamento desafiam as expectativas convencionais de masculino e feminino. A integração entre som, imagem e narrativa na sequência *Sweet Transvestite* serve como um exemplo dessa operação poética, em que elementos visuais e musicais se unem para subverter as normas de gênero e sexualidade vigentes nos anos 1970. A performance de Tim Curry como Frank N. Furter, influenciada pelo movimento *glam rock* com suas referências a filmes de terror e ficção científica, também contribui para essa ruptura com os parâmetros identitários convencionalmente aceitos.

Ao tensionar os atos discursivos e corporais que constroem os corpos sexuados, o filme apresenta uma perspectiva subversiva sobre identidade e performatividade, deslocando a coerência esperada entre corpo, sexualidade e gênero. Essa representação que rompe com as normas identitárias demonstra como a ficção pode se tornar uma representação da realidade, oferecendo novas significações e questionando a simplificação da experiência sexual. Apesar das críticas posteriores sobre a reprodução de estereótipos, a capacidade do filme de operar essa figuratividade poética para desafiar a naturalização das ideias de sexo e gênero pré-estabelecidos socialmente representa sua maior contribuição, reverberando o diálogo sobre liberdade e transgressão social até os dias atuais.

CONCLUSÃO

No processo de interpretar o que Penafria chama de “valor cinematográfico de um filme” (2009, p. 9), as conclusões são um ponto importante para identificar o grau de envolvimento que um filme permite a quem o assiste. A análise de filmes — assim como a análise narrativa — é uma atividade fundamental nos discursos sobre cinema. Isso permite verificar as características de produções como *The Rocky Horror Picture Show* (1975), considerando, neste caso, a relevância que possui após tantas décadas.

A integração dos elementos do terror, juntamente com a ficção científica e o musical, contribui para a complexidade e a duradoura relevância cultural de *The Rocky Horror Picture Show*. Embora o filme subverta o medo tradicional associado ao terror através do *camp* e da comédia, ele ainda utiliza tropos e estéticas do gênero para comunicar suas mensagens sobre liberdade, transgressão e a celebração da diferença. A figura de Frank N Furter permanece como um ícone por desafiar não apenas as normas de gênero, mas também as expectativas em relação aos “monstros” do cinema.

A obra de Richard O’Brien finda, também atualmente, em uma narrativa que celebra as liberdades, experimentações e subversões de percepções normativas da sociedade, como gênero e sexualidade. Especificamente na sequência de *Sweet Transvestite*, a ruptura das normas é introduzida com uma função de preparação do espectador para aquilo que está por vir, seja através da música ou através da construção de cena em torno da personagem principal Frank. Ao final, em dicotomia, tanto há o que se esperar quanto não há. Uma grande habilidade da produção.

REFERÊNCIAS

- AMÍCOLA, José; DE DIEGO, José Luis. *La teoría literaria hoy: conceptos, enfoques, debates*. Buenos Aires: Ediciones Al Margen, 2008.
- AUMONT, J; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.
- AVIRAM, Amitai E. "Postmodern Gay Dionysus: Dr. Frank N. Furter?". *Journal of Popular Culture*, v. 26, n. 1, 1992, p. 183-192.
- BENTO, Berenice. "O que pode uma teoria? Estudos transviados e a despatologização das identidades trans". *Revista Florestan - Graduação em Ciências Sociais da UFSCar*, São Carlos, v. 2, 2014, p. 46-66. Disponível em: <https://x.gd/SLuXe>. Acesso em: 20 de junho de 2021.
- BRITO, João Batista de. "Narrativas em conflito: três questões diferentes sobre a diferença entre literatura e cinema". In. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Tradução: Renato Aguiar. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. Título Original: *Gender Trouble – Feminism and the Subversion of identity*.
- _____, Judith. "Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre a fenomenologia e teoria feminista". Tradução: Jamille Pinheiro Dias. *Caderno de leituras*, n. 78, 2018, p. 1-16. Disponível em: <https://x.gd/USy4E>. Acesso em: 26 de junho de 2021.
- COLLINS, Rich. Different Names for the Same Thing: Appropriation of Germanic Names in The Rocky Horror Picture Show. *LURe - Literary Undergraduate Research*, Carrollton (GA), v. 1, n. 1, 2010, p. 27-42.
- CORNELL, Julian. "Rocky Horror Glam Rock". In. WEINSTOCK, Jeffrey Andrew (org). *The Rocky Horror Picture Show and Popular Culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2008. p. 35-50.
- CULLER, Jonathan. *Literary theory*. New York: Sterling Publishing, 2009.
- ECO, Umberto. "Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage". In. *Travels in Hyperreality: Essays*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1986.
- ECO, Umberto. *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- FERNANDES, Thiago Spíndola Motta. "A subversão da (hetero) normatividade no cinema americano: uma análise a partir de *Freaks* e *The Rocky Horror Picture Show*". *Indisciplinar*, v. 3, n. 4, 2017, p. 234-251.
- FORTUNATO, Ivan. Gênero, sexualidade e cultura no filme *The Rocky Horror Picture Show*. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Images, mémoires et sons*, 2024.
- GAUDREULT, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Tradução: Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes, Rita Jover Faleiros. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

JOST, François. Repenser le futur avec les séries. Essai de narratologie comparée. *Télévision*, n. 07. Paris: CNRS Éditions, 2016.

LE GUIN, U. K. *A mão esquerda da escuridão*. Tradução de: Susana L. de Alexandria. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2014.

LEAL, Dodi Tavares Borges. *Performatividade transgênera: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral*, Brasil. 2018. 536 f. Tese de Doutorado em Psicologia Social, USP, 2018. Disponível em: <https://x.gd/dr5KJ>. Acesso em: 25 de junho de 2021.

LOURO, Guacira Lopes. Cinema e Sexualidade. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 81-98, jan./jun. 2008. Disponível em: <https://x.gd/ngqfn>. Acesso em: 25 de junho de 2021.

MAYER, Claudia Santos; ARAUJO, Tatiana Brandão. A normatividade e a norma: o queer em The Rocky Horror Picture Show. In. ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM, 6., 2013. *Anais [...]*, 2013. p. 3080-3091.

O'BRIEN, Richard. "The Rocky Horror Picture Show Book". *QED Publishing*, 2015.

PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes – conceitos e metodologia(s). In. CONGRESSO SOPCOM, 6., 2009. *Anais [...]*, 2009. Disponível em: <https://x.gd/OIYrr>. Acesso em: 28 de junho de 2021.

_____, Manuela. Ouvir imagens e ver sons. In. CONGRESSO SOPCOM, 1., 2003. *Anais [...]*, 2003. Disponível em: <https://x.gd/cEOPB>. Acesso em: 28 de junho de 2021.

REYNOLDS, S. *Shock and Awe: Glam Rock and Its Legacy from the Seventies to the Twenty-First Century*. New York: Dey Street Books, 2016.

RUBINO, Atilio Raul. "El monstruo queer en The Rocky Horror Picture Show (1975): Sexualidad, género y parodia camp del cine de terror". *Archivos de la filmoteca*, Valencia, v. 72, 2013, p. 31-44.

RUZENE, Felipe Daniel. "Sexualidades em cena: da (hetero)normatividade ao queer em The Rocky Horror Picture Show (1975)". *Revista Vernáculo*, Curitiba, n. 49, 2021, p. 19-33.

SANTOS, Isabella Karine Souza. *O Figurino como Elemento Narrativo em The Rocky Horror Picture Show*. 2024. Dissertação de Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais, UFS, 2024.

SANTOS, Isabella Karine Souza. "The Rocky Horror Picture Show (1975): Discussões Sobre Transfase, Gênero e Sexualidade na Década de 70". *RELICINE - Revista Livre de Cinema*, v. 10, n. 4, 2023, p. 105-122.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, v. 20, n. 2, 1995, p. 71-99.

THE Rocky Horror Picture Show. Direção: Jim Sharman. Reino Unido: 20th Century Fox, 1975. 1 filme (100 min), son., color.

TODOROV, Tzvetan. "As categorias da narrativa literária". In. BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1971.

DISPONIBILIDADE DE DADOS

Os autores confirmam que os dados que apoiam os resultados deste estudo estão disponíveis no artigo.

CONFLITO DE INTERESSE

Os autores declaram que não há conflito de interesse.

EDITOR(A)(ES) RESPONSÁVEL(ES)

Marina Cavalcanti Tedesco

ASSISTENTE EDITORIAL

Vanessa Maria Rodrigues

DADOS EDITORIAIS

Recebido em 28/12/2024

Aprovado em 24/02/2025



Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CCBY).

Os autores retêm todos os direitos autorais, transferindo para a Revista A Barca o direito de realizar a publicação original e mantê-la sempre atualizada.



DRAG É ESCAFANDRO –

A TERCEIRA ONDA DA CENA TRAVESTI: A CENA DRAG QUEEN

110

DRAG IS A DIVING SUIT – THE THIRD WAVE OF THE TRANSVESTITE SCENE: THE DRAG QUEEN SCENE

DJALMA THÜRLER¹

EDGAR LUCAS CERQUEIRA²

1. Pesquisador interdisciplinar, é Professor Titular do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (IHAC). Professor Permanente do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, ambos da UFBA. É Doutor em Letras com estudos nas áreas de Literatura Brasileira e Teatro (UFF). É diretor artístico e dramaturgo da ATeliê voadOR Teatro e Investigador do NuCuS - Núcleo de Pesquisa e Extensão em Cultura e Sexualidade (UFBA). E-mail: djalmathurler@ufba.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9161-0300>.

2. Mais conhecido como Riska Cerqueira, é mestre e doutorando do Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade (UFBA) e Especialista em Gênero e Sexualidade na Educação (UFBA). Atuou na produção do concurso Super Talento (2015, 2016, 2017 e 2018), onde também participou como jurado convidado (2019, 2022, 2023 e 2024).. E-mail: ecerqueira@ufba.br. ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-1469-8458>.

RESUMO O texto aborda a trajetória e as transformações sócio-históricas da terceira onda da cena travesti no Brasil, a cultura *drag queen*. A primeira onda, anterior a 1960, caracteriza-se pela imitação da mulher e estética do Teatro de Revista. A segunda, no contexto do *boom* da cena travesti, envolve a ascensão da homossexualidade, a epidemia de aids e a repressão da ditadura, com destaque para artistas do Teatro Rival. A terceira onda, foco deste estudo, introduz a estética *drag queen* e o impacto de *RuPaul's Drag Race*. O fenômeno *drag*, pela ótica dos estudos queer, e focado em artistas de Salvador (BA), é descrito aqui, pelo seu caráter subversivo, como performance artística, com debates sobre a desconexão entre sexo biológico e identidade de gênero que, consolidado nos anos 1990, pode se visto como arte de gênero, revelando a natureza performativa e fictícia das categorias de sexo/gênero.

PALAVRAS-CHAVE Onda travesti; *drag queen*; performance de gênero; anos 1990.

ABSTRACT The text discusses the trajectory and socio-historical transformations of the third wave of the transvestite scene in Brazil, *drag queen* culture. The first wave, before 1960, is characterized by the imitation of women and the aesthetics of Teatro de Revista. The second, in the context of the transvestite scene boom, involves the rise of homosexuality, the AIDS epidemic and the repression of the dictatorship, with emphasis on artists from Teatro Rival. The third wave, the focus of this study, introduces the *drag queen* aesthetic and the impact of *RuPaul's Drag Race*. The drag phenomenon, from the point of view of queer studies and focusing on artists of Salvador (BA), is described here, due to its subversive character, as an artistic performance, with debates on the disconnection between biological sex and gender identity that, consolidated in the 1990s, can be seen as gender art, revealing the performative and fictional nature of sex/gender categories.

KEYWORDS Transvestite wave; *drag queen*; gender performance; 1990s.

O PERCURSO SÓCIO-HISTÓRICO DA CULTURA DRAG E A ÓBvia SUBVERSÃO DAS NORMAS DE GÊNERO

O título deste artigo vai de encontro, à guisa de contextualização, ao entendimento da “cena travesti” no Brasil, a partir de alguns marcos estéticos e históricos estabelecidos por Thürler e Mathieu (2021), que entendem a cena travesti na carona de Facchini (2005), em ondas.

Para os autores, a primeira onda da cena travesti é delimitada pelas presenças de duas grandes artistas, Aymond e Ivaná, em um período que antecede 1960. A cena dessa onda tem como características fundamentais a imitação da mulher e o estético associados aos elementos do Teatro de Revista. A segunda onda é marcada pelo *boom* da cena travesti, a ascensão da homossexualidade e a chegada da aids³ no país. Dentro dessa onda também estão marcas da ditadura, bem como as grandes artistas do Teatro Rival. Já a terceira onda, que é o nosso foco neste artigo, tem como grandes marcos o “aporte da expressão *drag queen* no Brasil” (Bragança, 2018, p. 24) e a estética *drag queen* pré-*RuPaul’s Drag Race*.

Segundo Bortolozzi (2015), durante décadas no Brasil, o artista transformista foi associado à categoria travesti. Em Salvador era muito comum se dizer que se estava indo a um show de travestis, mesmo que no palco não houvesse nenhuma artista travesti. Por muitos anos as performances transformistas ficariam assim conhecidas: show de travestis. A cena artística dessa época tinha no adjetivo “travesti” a qualificação do travestismo do ator, que já era observado ao longo da história, quando se performava o feminino (*female impersonators*), independentemente da sua orientação sexual (Thürler, Mathieu, 2021). Para além disso, segundo Thürler e Mathieu (2021), seriam os elementos estéticos que estabeleceriam a ‘cena travesti’ e não a presença delas, pessoas trans e travestis.

Os termos travesti e transformista eram sinônimos, pois até então não tinham relação direta com a expressão ou identidade de gênero. No entanto, uma distinção importante é colocada por Beneditti (*apud* Bortolozzi, 2015), a permanência ou transitoriedade das transformações corporais e do agenciamento da identidade feminina no dia a dia.

Sobre essa transitoriedade, no ator transformista se observa a construção, a produção estética da persona feminina, com a utilização das próteses, pirellis,⁴ maquiagens e perucas “shake-n-go” (Rivers, 2021, p. 17),

3. Optamos por escrever a palavra aids em letras minúsculas, pois o acrônimo Acquired Immunodeficiency Syndrome se tornou lexicalizado, incorporado como um substantivo comum na língua portuguesa.

4. Pirelli era o nome dado ao enchimento de espuma utilizado pelas artistas para dar as curvas desejadas de um corpo feminino. Para algumas era também um acessório usado para extrapolar os corpos normatizados e supervalorizar curvas já existentes. Ginna D’Mascarenha, artista radicada em Salvador, vai além dos limites dessa tecnologia, fazendo modelagem do seu corpo com o auxílio de meias e bexigas cheias de água, além das espumas.

lantejoulas, contas, babados, *strass* e lábios brilhantes, acessórios que, uma vez retirados, permitiam aos atores retornarem, depois do espetáculo, ao estado físico inicial. Todas essas mudanças tinham como objetivo a busca pelo prestígio social nos palcos, na contramão do estigma das atividades de prostituição associado às travestis (Santos, 2014).

Para Luiz Morando (2020), as travestis terminavam por ocupar dois grupos, os quais ele chamou de “margem”. Existia a margem do *glamour*, associada à montação e ao travesti artístico, e a margem exponente, associada à baixa condição socioeconômica e à zona de meretrício. Vale pontuar, dialogando com Kulick (2008), que elementos de transitoriedade, como hormônios e silicones, passaram a representar a linha que dividiria as “travestis de verdade” — que viviam diariamente a sua identidade —, das transformistas que faziam sua montação “temporária” com a utilização de artefatos estéticos, em busca de suas personagens femininas à noite.

Diane dessas distinções entre travestis e transformistas, a cena artística brasileira passou a se reconfigurar ao longo das décadas, culminando no fenômeno *drag queen*, que tem atraído crescente atenção nas últimas décadas (Doonan, 2019; Thürler; Mathieu, 2021; Thürler, Azvedo, 2019; Rivers, 2019; Bragança, 2018; Newton, 2016; Santos, 2014, 2012; Berkowitz; Belgrave; Halberstein, 2007; Hopkins, 2004; Rupp; Taylor, 2003).

Esse interesse tem se manifestado tanto na investigação das motivações sociopolíticas da performance *drag* — incluindo sua crítica aos papéis tradicionais de gênero (Taylor; Rupp, 2004; Schacht, 2002; Garber, 1992) — quanto na sua relação com a militância política *queer* (Taylor; Rupp, 2004; Schacht, 2000, 2002; Muñoz, 1999; Gamson, 1997; Feinberg, 1996). Assim, o surgimento da estética *drag* no Brasil pode ser entendido como um desdobramento dessas transformações, evidenciando novas formas de expressão artística e identitária.

A expressão *drag* só chegaria ao Brasil em meados da década de 1990⁵ e, tradicionalmente, tem sido compreendida como uma performance transformista (Couto; Machado, 2018, p. 168), geralmente realizada por homens gueis em casas noturnas.

Para Couto e Machado (2018, p. 168),

o termo transformismo é usado para se referir a uma pessoa que veste roupas usualmente próprias do sexo oposto com intuito essencialmente artístico (*drag queen* e *drag king*) sem que tal atitude interfira em sua orientação sexual

5. Há relatos de que Miss Biá (1939-2020), criação de Eduardo Albarella, vitimado pela Covid-19, aos 80 anos, tenha sido a primeira *drag queen* no Brasil, mas seu trabalho estava inserido na tradição da cena travesti das primeira e segunda gerações. Na época, Miss Biá se apresentava ao vivo, sem dublagem, em casas voltadas ao público heterossexual (Thürler; Woyda, 2021), já que ainda não existiam boates LGBT+.

ou identidade de gênero e que se difere dos cross-dressers, ou travestis, que se vestem como pertencentes ao sexo oposto para prazer pessoal, sexual, erótico ou emocional,

mas diante de um fenômeno cultural dinâmico como é a cultura *drag*, o ato de transformismo, não é mais apenas “usualmente” transformar-se no sexo oposto.

Esse é inclusive o *plot* do filme documentário *Jessica Christoferry* (2014), de Paula Lice: “Por que uma mulher não pode ser uma transformista? Afinal, ao subir ao palco com aquelas vestimentas e maquiagem, uma transformação é feita, ainda que não de sexo” (Movioca, 2014, n.p.). E assim, a transformação de Paula Lice é realizada, assessorada pelas *drags* satélites (Thürler; Nunes; Romero, 2016), “*drags* empreendedoras de si” (Silva, 2024, p. 160), Carolina Vargas, Gina D’Mascar, Mitta Lux, Rainha Loulou e Valerie O’rarah.

A despeito do documentário, em Salvador (BA), há *drags queens* interpretadas por mulheres cis, como é o caso de Nágila GoldStar, personagem de Ingridy Carvalho, “a primeira mulher cis a atuar na cena *drag* de Salvador” (Araújo, 2021, n.p.).



Foto 1 - A *drag queen* Nágila GoldStar.
Fonte: [@nagilagoldstar](#)

Concordando com Thürler e Azvedo (2019, p. 223),

drag queens/kings e transformistas, de modo geral, são artistas que performam gênero enquanto espetáculo, enquanto existência temporária de um corpo sobre outro, um corpo utópico temporal que existe durante o tempo da performance, o tempo da montação, que é um tipo de performance, um tipo de tradição das poéticas plásticas e visuais cuja centralidade de objeto se encontra enunciada na corporeidade do próprio artista.

É por isso que para Ingridy Carvalho,

Nágila é uma *drag*. Ela foi inspirada pelas mulheres trans e travestis que faziam arte transformista nas décadas de 1970 e 1980. Nesse sentido, eu reverencio minhas antecessoras. E pelas “femmes fatales”, mulheres que usam a feminilidade como artifício e instrumento de poder. Nas narrativas convencionais, geralmente impregnadas de misoginia, a *femme fatale* costuma perecer ou ser castigada. Mas, na narrativa criada através de Nágila, o destino dessa mulher é o prazer e a alegria (Araújo, 2021, n.p.).

Assim, se o termo *drag* era frequentemente associado a *drag queens* e à arte da ilusão feminina, em que homens cisgêneros (um homem cujo gênero corresponde ao sexo que lhe foi atribuído no nascimento) se vestem com roupas tradicionalmente femininas e apresentam a transformação numa personagem inventada ou numa figura de celebridade, hoje em dia, o ato *drag* pode ser visto, principalmente, como a arte de subverter o gênero através do teatro, da moda e da performance. Isso porque “o termo *drag queen*, na sua associação tradicional, já não se limita apenas aos homens cisgêneros, uma vez que muitos transgêneros, A.F.A.B. (Assigned Female at Birth) e artistas não-binários também assumem este nome” (McNeill, 2023, p.4). Para Simon Doonan, em *Drag: The Complete Story* (2019), uma revolução de gênero nova e emocionante está em andamento, porque artistas trans e não binários estão sacudindo o antigo modelo *drag* performado por um homem cisgênero.

Para os objetivos deste texto, queremos afirmar, então, que trata a cena *drag* de arte, arte de gênero, o que é “uma peça-chave para a compreensão de algumas distinções entre o ato *drag* e a vivência trans, embora o primeiro, enquanto experiência artística, possa ser performado tanto por homens e mulheres cis, mas também, pelas pessoas transexuais e travestis” (Thürler; Azvedo, 2019, p. 223).

Para Couto e Machado (2018, p. 170), “nesse jogo de subversão, a orientação sexual do artista *drag* ou sua identidade de gênero constituem um fator irrelevante”, “o que distancia, em parte, a performance *drag* de identidades de gênero como das travestis e pessoas trans” (Bragança, 2018, p. 25).

É importante observar que, embora algumas artistas *drags* também sejam transgêneros, as *drag queens* se tornam mulheres em cena em uma transformação estética que, com a ajuda de maquiagem e “meia-calça – requisito obrigatório se você não estiver com as suas pernas depiladas –” (Rivers, 2021, p. 17), perucas, figurinos e adereços, “subverte[m] a distinção binária da superfície corporal, produzindo uma identidade pirateada que denuncia, pela sua presença, o caráter precário e fictício do regime sexo/gênero” (Silva, 2024, p. 4). O ato *drag* é inerentemente político, exige um nível de anarquia social completa e absoluta, é um ato de terrorismo de gênero (Muñoz, 1997). RuPaul, em entrevista a Daniel Reynolds, em 2016, resumiu o ato *drag* desta forma: “Nós [artistas *drag*] zombamos da identidade” (Reynolds, 2016, n.p.).

Porém, a simples noção de “travestismo” mal toca as possibilidades criativas que vêm com a modificação da aparência do eu e a exploração dessas identidades pirateadas. Quando RuPaul disse: “nós todos nascemos nus e o resto é *drag*”,⁶ estava anunciando a gama caleidoscópica de possibilidades que tal declaração oferece, porque a montação é escafandro, escudo, proteção, blindagem extravagante em camadas de joias e pulseiras falsas que tilintam sempre que se move os braços de forma majestosa, mas também, provocação, zombetaria, brincadeira com a linguagem, desmonte e confusão dos limites de gênero. *Drag* é travessia, cujo objetivo principal passa a ser perturbar “certa visibilidade sobre o corpo: sua identidade, expressão e anatomia” (Silva, 2024, p. 4) e destacar as incompatibilidades entre a identidade ‘percebida’ do artista (como mulher) e sua identidade ‘biográfica’ (como homem ou mulher cis ou trans).

Ao se afirmar *drag*, Ingridy Carvalho entende seu trabalho “enquanto uma experiência de gênero que está para o palco e não para a vida” (Thürler; Azvedo, 2019, p. 223) e anuncia uma característica marcante da terceira onda da cena travesti, “a reincidência da mesma personagem em diversos números, de forma que não é incomum que a construção *drag* de uma artista se assemelhe a uma espécie de *alter ego*, uma criação elaborada a partir de traços, características e gostos pessoais” (Couto; Machado, 2018, p. 169).

A verdade é que a definição de *drag queen* pode ser tão controversa quanto o próprio fenômeno. Não há um acordo geral entre os artistas, tampouco entre os pesquisadores, sobre qual é o papel das performances *drag*.

6. A frase “Nascemos nus, e o resto é *drag*” é a tradução livre do verso “We’re all born Naked/And the rest is *drag*”, da canção “Born Naked” (2014), de RuPaul. Frase com sentido semelhante, “Listen, you’re born naked and the rest is *drag*. Everybody is playing a role”, foi falada pelo mesmo RuPaul em entrevista na rede americana The View, que pode ser acessada em <https://x.gd/Psv1l>.

Os pesquisadores que tentaram dar uma definição para o termo *drag queen* também apresentaram diferentes interpretações dessas performances. Alguns veem uma performance *drag* como um ato intrinsecamente misógino, uma zombaria das mulheres, enquanto outros a percebem como uma forma pela qual o artista reforça sua masculinidade ao adaptar as qualidades femininas sem ser biologicamente uma mulher.

Por outro lado, há estudiosos feministas que negam que o fenômeno seja uma zombaria das mulheres, enfatizando o fato de que a *drag* não é estritamente sobre as mulheres, mas sobre os papéis sociais atribuídos aos sexos pela sociedade (Butler, 2015, 2019; Feinberg, 1996;). Butler (2015), por exemplo, elogia a *drag* por desconectar os conceitos de masculinidade e feminilidade do sexo designado, afinal, a *drag* é uma ilustração perfeita da natureza performativa do gênero. Igualmente, Barrett (2017, p. 39) vê essas interpretações como “explorando a identidade *drag queen* em prol da desconstrução teórica das categorias de gênero”.

Para teóricas como Butler, o papel atribuído à *drag* tem uma força profundamente política, inclusive com o objetivo de desacreditar as suposições relacionadas a gênero, mesmo que, muitas vezes, esse não seja o objetivo dos próprios artistas, que usam a *drag* apenas “como entretenimento e diversão ao público hetero-homossexual, disputando sucesso, lucratividade e eficiência” (Silva, 2024, p. 17).

Foi Newton, aliás, em “Mother Camp – Un estudio de los transformistas femeninos en los Estados Unidos” (2016) quem postulou que uma das principais afirmações simbólicas do ato *drag* era questionar a “naturalidade” do sistema de papéis sexuais na sua totalidade, afinal, se o comportamento de papéis sexuais pode ser alcançado pelo sexo “errado”, segue-se logicamente que, na realidade, também é alcançado, e não herdado, pelo sexo “certo”, ou seja, o conceito de “mulher” não era uma realidade biológica, mas antes uma realidade social, moldada por fatores históricos, políticos e culturais, perspectiva sobre a construção social do gênero “feminino” articulada por numerosos teóricos sociais antes e depois de Newton (Beauvoir, 2020; Rubin, 1975; Butler, 2015; 2019). Então, é a cultura que, por meio da arte *drag* de construção da feminilidade, que insinua que o gênero é apenas isso: uma construção; que o comportamento de papéis sexuais é uma aparência, podendo ser manipulado à vontade, e as artistas *drags* têm esse poder, o de reforçar ou transgredir os pressupostos típicos de gênero e sexualidade.

Como podemos notar, concordando com Silva (2024), se, no campo da teoria *queer*, devemos compreender que existem performances *drag* nitidamente comprometidas com certa política-*drag*, existem igualmente corpos que apenas se utilizam da performance *drag* como meio de sobrevivência e trabalho.

A principal característica da cena *drag* não é sua tentativa de mimese feminina, como os artistas transformistas perseguiam, mas, ao assumir uma personagem com nome e atitudes diferentes de seu equivalente cotidiano, fazer “uso da performance de gênero de maneira hiperbólica e muitas vezes estereotipada” (Thürler; Azvedo, 2019, p. 223), transgredindo as caixas de identidade organizadas nas quais a sociedade tenta nos colocar, afinal, os corpos *drags* “parodiam a naturalização do gênero na superfície corporal, tornando contingentes os regimes de aparência que circunscrevem seus efeitos de verdade” (Silva, 2024, p. 4) e, ao parodiar o gênero como ato criativo, “revela que a identidade original sobre a qual se molda o gênero é uma imitação sem origem” (Butler, 2015, p. 238).

Para Ingridy Carvalho,

uma vez que a drag é explicitamente “feita”, “montada”, ela acaba representando a exacerbção de um processo que ocorre na vida social, cotidiana. Neste sentido, nós, mulheres cis, aprendemos desde que nascemos o que é permitido para nós, em termos de hábitos, gestos e objetos. E isso é decidido antes de termos autonomia, a partir de uma leitura hegemônica sobre o corpo que temos. E há um esforço, toda uma pedagogia para ensinar alguém a ser uma mulher (ou um homem). Neste sentido, a feminilidade é uma construção. No meu trabalho eu gosto de manejar os símbolos e objetos atribuídos ao “feminino” e subvertê-los. Transformar o salto, que é um símbolo de fragilidade, num símbolo de poder, por exemplo (Araújo, 2021, n.p.).

As *drag queens* costumam fazer shows em boates ou casas noturnas gueis (atualmente, também, em aniversários, batizados, bingos etc.), onde são famosas por seu papo divertido, seu humor picante e, também por suas habilidades de dublagem ou sincronização labial (*lip sync*). O *lip sync* é um fenômeno recente, mas terminou se tornando um elemento extremamente valorizado na cena travesti da terceira onda. Trata-se de uma técnica que permite às *drags* moverem os lábios como se estivessem cantando músicas pré-gravadas de vocalistas — quase sempre femininas. É a combinação perfeita dos movimentos dos lábios e a sincronização destes com a música apresentada, trazendo a sensação mais real para quem assiste, como se a artista que se apresenta estivesse de fato cantando a música.

Muitas vezes, os nomes de *drag queens* fazem uso de insinuações — uma marca registrada do estilo de performance *drag* —, como por exemplo, o nome de uma participante do *RuPaul's Drag Race*, Penny Tration (Foto 2), personagem *drag* do americano Tony Cody, que competiu em 2013, na 5^a temporada e foi a primeira a ser eliminada, bem como Aka Della, *drag demônio*⁷ de Belém (PA), personagem do ator e cenógrafo Fabrício Souza.

7. *Drag Demônia* é o nome dado à nova geração de artistas, muitas saídas de grupos de teatro e outros movimentos artísticos de Belém. Essas artistas desenvolvem um trabalho único, abraçando fortemente a cultura local enquanto fonte de produção artística, tirando a *drag*, necessariamente, de dentro das casas de shows e trazendo para o enfrentamento da rua em performances urbanas e atos políticos (Bentes, 2020).

Queremos dizer que no universo *drag*, portanto, é fundamental considerar o aspecto abertamente performativo, seja do uso da linguagem, seja dos elementos cênicos, especialmente naqueles atos *drags* suscetíveis de serem catalogados como camp, que na perspectiva de Esther Newton (2016), é uma cena profundamente marcada pela presença de três características: a incongruência, a teatralidade e o humor, ao qual acrescentamos excesso estético apontado por Babuscio (1977).

Para Esther Newton (2016), a incongruência (geralmente se referindo a uma certa inconsistência ou tensão na representação dos papéis tradicionais de gênero) é o tema do *camp*, a teatralidade é o estilo (ligado aos aspectos mais formais e estilísticos) e o humor é a estratégia (relacionado tanto ao componente lúdico quanto ao seu potencial político, intimamente ligado ao seu caráter paródico).

O esteticismo ao qual Babuscio se refere nos dá a chave para uma certa primazia da forma sobre o conteúdo que, em termos de estilo, se traduz em um excesso que excede as convenções: “O *camp* tem como objetivo transformar o comum em algo mais espetacular [...], mas a ênfase no estilo vai além. *Camp* é muitas vezes exagerada. Quando a ênfase no estilo é ultrajante ou excessiva” (Newton, 2016, p. 46), o que é reforçado pela lente de Susan Sontag (2020, p. 3-4), para quem falar de *camp* é falar em estética, em sua “predileção pelo inatural: pelo artifício e pelo exagero. [...] É a predileção pelo exagerado, por aquilo que está ‘fora’, por coisas que são o que não são. [...] Como gosto pessoal, o *camp* responde em particular ao marcadamente atenuado e ao fortemente exagerado”.

Foto 2 - Penny Tration, personagem *drag* do americano Tony Cody.

Fonte: Penny Tration, 2025. Disponível em: <https://x.gd/ObfQS>.



Para Conte (2016, p. 22),

a relação do camp com a ironia é identificada em sua forma de fazer humor com base na incongruência entre sujeito e contexto, assim como a ironia é uma forma retórica de se dizer o contrário daquilo que se pensa. A principal incongruência existente dentro dessa estética seria entre o feminino e masculino, justificando também o seu gosto pela androginia. Basta ver alguns dos ícones dessa sensibilidade como Greta Garbo ou David Bowie.

Segundo Bragança (2018), foi dentro de teatros e de casas noturnas, com produções de grandes espetáculos onde as transformistas cantavam ao vivo acompanhadas de um conjunto — elemento que foi desaparecendo com o tempo —, que essa cultura encontrou um espaço de visibilidade para, somente depois, ocuparem programas de televisão. Apesar de, atualmente, existirem muitas *drags* cantoras, como Gloria Groove e Pabllo Vittar, e as da cena soteropolitana Aimée Lumière, Mary Jane Beck, Pérola Rodrigues, Divo e Chocolate Batidão, é na performance associada à dublagem que a grande maioria se destaca.

ARTE DRAG: EXERCÍCIO POLÍTICO E PRÁTICA DE CURA FACE À EPIDEMIA DA AIDS

120

A história da cena travesti é recheada de muitas nuances, mas nem tudo se reduziu a cores e *glamour*, *glitter*, perucas e pirellis. “Quando, nos anos 1980, a epidemia da Aids surgiu em países mais integrados ao circuito globalizado ocidental e vitimou prioritariamente LGBTs” (Trevisan, 2024, p. 11), toda essa comunidade e seu rico universo de artistas sofreram um duro golpe. Vivenciou-se “uma experiência multifacetada de devastação e estigma” (Trevisan, 2024, p. 11) que não apenas despertou o terror nos olhares da sociedade, mas também desencadeou um movimento paradoxal: de um lado, forçando a saída do armário, e, de outro, sugerindo seu retorno compulsório.

A segunda onda da cena travesti (Thürler; Mathieu, 2021), reconhecida pelas apresentações em teatros, como o Rival, no Rio de Janeiro, marcou os anos 1970 e 1980. Igualmente, na cidade de São Paulo, com a pioneira Medieval, inaugurada em agosto de 1971 e fechada no mesmo mês em 1984.

O Medieval marcou época. Todo decorado, como o nome dizia, no estilo dos castelos medievais, era um local chique e caro, pouco acessível aos que tinham menos recursos. Mas todo mundo queria estar ali, ver e ser visto. Os lendá-

rios shows de travestis e transformistas (não existiam as drag queens) atraíam o público, formado não só por gays, mas também por ricos, famosos e colunáveis, fossem gays ou não. Assim, era comum ver na casa celebridades como Elke Maravilha, Dercy Gonçalves, Clodovil, Dener, Chiquinho Scarpa, Fafá de Belém, Maria Alcina, Ângela Maria, o cabeleireiro Sylvinho, Rogéria. As festas temáticas do Medieval foram outro marco. A principal delas era a Noite da Broadway, que acontecia todo ano em 19 de agosto – data de inauguração da casa. A rua Augusta ficava interditada, e o público chegava desfilando suas inacreditáveis fantasias, diante dos holofotes na fachada da boate. Foi ali que, em 1976, a atriz e vedete Wilza Carla chegou na festa cavalgando um elefante! (Steffen, 2017, n.p.).

A Corinto, inaugurada em 1985, também da empresária da noite Elisa Mascaro, falecida em 2019, e a Nostro Mondo, inaugurada em 1971 e fechada em 2013 (Steffen, 2017), considerada a principal concorrente do Medieval, de propriedade da travesti Condessa Mônica (1942-1989), surgiram “como espaço decididamente curioso de provocação” (Silva, 2024, p. 10), espaços de sociabilidade LGBT+ que “articularam a emergência de um conjunto de práticas invertidas, poluídas, dissidentes, queer, [de onde] poderemos entrever a proliferação de corpos-drag (Silva, 2024, p. 11).

A devastação da aids, “marcada de início como ‘peste gay’ [...] trouxe o estigma, propagado por setores conservadores, de ser um castigo divino” (Trevisan, 2024, p. 11), promoveu um confinamento das transformistas em bares gueis e, paulatinamente, o esmaecimento dessa cena (Amanajás, 2023), para um posterior ressurgimento ao final dos anos 1980.

Eu cheguei a ter 16 travestis e 12 bailarinos em cena. [...] Eu ia de madrugada ao Instituto Médico Legal (IML) para pegar corpo de gente para enterrar que a família não queria saber. Teve uma época que só vendia AZT (zidovudina) nos Estados Unidos. Eu mandava vir de caixa para mim, eu distribuía. Uma época “braba”. Perdi muita gente. Foi muito triste. Perdi muitos bailarinos, perdi muita travesti. Travesti pedia para ser enterrado com a capa de show, aí eu mandava enterrar. Eu ia de madrugada com a minha camareira, que já faleceu também, chamava Núbia, eu ia de madrugada mandar começar a fazer o enterro. Até enterro de namorado de travesti que a família não queria. Nessa época foi muito triste (Mascaro, apud Steffen, 2013, n.p.).

Elisa Mascaro revela em sua participação no documentário *São Paulo em Hi-Fi* (2016), em consonância com Beto Jesus, no documentário *Cartas Além dos Muros* (2019), que foi testemunha da morte de vários amigos. Por um período, esse passou a ser o destino dentro da comunidade. As pessoas que contraíam a doença nessa época,

já chegavam aos hospitais gravemente doentes e eram tratados como pacientes terminais (Magalhães; Timerman, 2015, p. 45). Os infectados passariam a sair do armário duplamente, com a exposição pública da sua orientação sexual e, também, enquanto soropositivo. A única alternativa eram os cuidados de fim de vida (Magalhães; Timerman, 2015, p. 17).

Com o passar do tempo, mesmo em ambientes gueis, as apresentações *drags* foram ficando cada vez mais restritas e marginalizadas. Segundo Trevisan (2018), no caso específico dos homossexuais, que por muitos anos estiveram na linha de frente da epidemia, o HIV fez ainda o “milagre” de revelá-los ao mundo: “Se a visibilidade é um tema político fundamental, então o vírus nos deu a maior visibilidade possível, num curtíssimo prazo: aquilo que o movimento homossexual não conseguiria em duas décadas, o vírus fez em poucos anos de peste” (Trevisan, 2018, p. 845).

Com a epidemia da aids, a comunidade que vinha conquistando espaço social, ocupando teatros, rádios e televisão, voltou a ser alvo de ataques e hostilidade como visto no livro de Arthur Timerman e Naiara Magalhães, *Histórias da AIDS* (2015),⁸ e no documentário “Temporada de Caça” (1988), de Rita Moreira. “Mesmo depois que a infecção atingiu a sociedade como um todo” (Trevisan, 2024, p. 11) — já que a abrangência epidêmica englobava todos os gêneros, faixas etárias, raças e classes —, ainda assim, o vírus, associado à comunidade LGBT+, “continuou engrossando o ódio homofóbico” (Trevisan, 2024, p. 11), porque muitos homens homossexuais e pessoas trans morreram da doença, “o pânico se abateu sobre multidões, inúmeras pessoas entraram em crise e depressão” (Trevisan, 2024, p. 11). Essa visão infundada de uma “doença homossexual”, fez com que essa comunidade de “leprosos morais”, por sua dissidência desejante” (Trevisan, 2024, p. 12), também se movimentasse rumo a uma mudança de padrão comportamental. Os homossexuais começaram a busca por se afastar da imagem afeminada e promíscua, fazendo com que boa parte da comunidade retomasse padrões heteronormativos, outrora abandonados.

Segundo Bragança (2018), essas questões tiveram uma grande influência na percepção sobre os atores transformistas, travestis e *drag queens* nas décadas seguintes. O que outrora era o ponto mais aguardado da noite, começou a declinar, a ponto de se tornar algo indesejável em algumas situações. Assim se dava o movimento que sugeria um retorno aos armários.

Em Salvador, bem ou mal, com mais ou menos dor, a movimentação de saída do armário ocorreu em um tempo de uma enganosa permissividade. Nesse período, a cena travesti soteropolitana estava em declínio, mas diferen-

8. Aqui grafamos a palavra AIDS em letras maiúsculas, conforme a publicação original.

temente de São Paulo, esse declínio não tinha relação com uma possível diminuição na quantidade de artistas por causa da devastação pela aids, mas pela migração das artistas para a Europa (Schineider, 2020).

Segundo Schineider (2020), embora o eixo Rio-São Paulo estivesse sofrendo inúmeras baixas, em Salvador, a epidemia não foi tão devastadora. Essa diminuição coincidiu com o fluxo migratório de muitas artistas para a Europa, especificamente regiões prósperas da Itália. Foi durante o *boom* da aids que apareceu, em Salvador, a categoria das “italianas”.⁹

Após a epidemia, a década de 1990 surge como espaço para respirar e transgredir, se transformando na década *drag*, impulsionada por alguns fenômenos, como *Priscilla, a Rainha do Deserto* (1994) e *Para Wong Foo, obrigado por tudo! Julie Newmar* (1995), que consagravam a arte *drag* como expressão de alegria, irreverência e orgulho (Mascarenhas Neto, 2020).

As transformistas sobreviviam a estigmas e desvalorização das suas experiências. Mesmo que relegadas a um segundo plano e empurradas para a marginalidade, essas artistas continuaram a se apresentar em palcos que nunca deixaram de existir.

Em Salvador, podemos citar casas noturnas, bares e boates voltados à sociabilidade LGBT+, como o bar Âncora do Marujo e outros espaços já extintos, como

a sofisticada Boate “Holmes”, situada no bairro da Gamboa; Boate “Tropical”, na Baixa dos Sapateiros; Boate “Safári”, na Rua Carlos Gomes, comandado por Waldeyton di Paula; e os bares “Cactus”, localizado no “Beco dos Artistas”, no Garcia, e o “Oásis” e o “Braseiro”, na Carlos Gomes. De acordo com o “mapa homossexual” elaborado pelo GGB, no início dos anos 1980, as lésbicas eram predominantes no “Zanzibar” e no “Barzim” (Carneiro, 2016, p. 22).

Sobre essas casas noturnas ou mesmo sobre a “Hi-Fi” soteropolitana, temos pouco ou quase nada a falar, pois estariam sob a chamada “violência arquival” (Felitti, 2022, p. 9). O Grupo Gay da Bahia na primeira edição do “Guia Gay da Bahia”, citado por Ailton José dos Santos Carneiro (2016) apenas cartografou “os principais locais e estabelecimentos de sociabilidade homossexual na capital baiana no início da década de 1980, alguns deles em funcionamento desde os anos 1940 e 1950” (Carneiro, 2016, p. 21), mas muito se tem a falar sobre essas “manchas” (Nascimento; Fernandez, 2010).

9. Como eram chamadas as travestis que saíram de Salvador para tentar a vida com prostituição em regiões prósperas da Itália. Movimentação muito comum até hoje, com a diferença que, atualmente, não só a região da Itália recebe essas travestis.

Em 2022, um documentário intitulado *Rua Carlos Gomes: Apogeu e resistência da comunidade LGBTQIA+*, idealizado pelo maquiador e *drag*, Galdino Neto, com consultoria e pesquisa do ativista Genilson Coutinho, apresentou a importância desta rua, “a Augusta soteropolitana”, que fomentava não apenas a cultura, mas a economia desse local: “por exemplo, nós tínhamos lanchonetes e restaurantes que funcionavam 24 horas em função da movimentação que a comunidade LGBT trazia para esse local” (Rua Carlos Gomes, 2022, n.p.).

Sobre o Âncora do Marujo, destacamos o filme de Victor Nascimento, de 2013, e o trabalho de conclusão de curso de jornalismo, *Âncora do Marujo: reduto da cena drag de Salvador*, de Daniel Marinho Farias (2022). O Beco dos Artistas foi analisado por Andressa de Freitas Ribeiro, em dissertação no Curso de Ciências Sociais da UFBA, em 2011, sob o título: *Da Avenida Cerqueira Lima ao Beco dos Artistas: um espaço de sociabilidade GLS*, depois, pela mesma autora, em artigo de 2015: “O Beco dos Artistas e o estigma: intersecções de gênero, sexualidade, raça e classe social. Em 2016, Andressa escreveria sobre a *drag* Gina D’Mascar em “Gina D’Mascar: a performance do ridículo”.

Coube a Djalma Thürler, em 2011, discutir sobre outro espaço importante para a cidade, o Beco da OFF, no artigo “Beco da OFF: o último que fecha - a rua da diversidade e da ‘ex-centricidade’ ou Stonewall inn é aqui”. Thürler, pesquisador e Professor Titular da Universidade Federal da Bahia (UFBA), também orientou a dissertação de Fábio Fernandes, *A Alma Encantadora do Beco ou as crônicas do errante vagabundo* (2014). Se Thürler focava sua análise no espaço, Fernandes dava especial atenção ao trabalho que a *drag queen* Valerie O’rarah desempenhava naquele espaço.

Aliás, é Djalma Thürler quem alcunha a expressão “*drag satélite*”, já citada aqui, para pensar nas *drag queens* que movimentam ao redor de si e a partir de si a cultura *drag*, promovendo a visibilidade da arte *drag* e transformista para além dos espaços gueis, inserindo-se em outras linguagens artísticas, como a música, o teatro, a TV e o cinema. É o que faz no artigo “*Drags Satélites: experiência queer em pesquisa e extensão no ensino universitário*” (Thürler, 2016).

A CENA DRAG PRÉ-RUPAUL’S DRAG RACE

Em 2009 estreia um programa que se tornaria um grande marco na cena *drag* no mundo e, também, em Salvador: *RuPaul’s Drag Race*.¹⁰ O programa, onde artistas e performers *drag* competem pelo título de America’s

10. *RuPaul’s Drag Race* é um reality show da produtora norte-americana World of Wonder e distribuído pelos canais Logo TV (até a 8ª temporada) e VH1 (a partir da 9ª temporada). RuPaul Charles, *drag* que ficou famosa nos anos 80 por desfiles, cena musical, composições próprias, filmes e clipes, é responsável por conduzir esse programa.

Next Drag Superstar e por um grande prêmio em dinheiro, elevaria positivamente os artistas *drags*, proporcionando-lhes uma plataforma para mostrarem os seus talentos e oportunidades de ganharem dinheiro que, de outra forma, não conseguiriam.

Antes um programa voltado principalmente para homens gueis, *RuPaul's Drag Race* se tornou uma das séries definidoras da nossa era, atraiu elogios e críticas por sua capacidade de se comercializar para um público mais amplo, incluindo heterossexuais e pessoas cada vez mais jovens, ajudando a tornar a arte *drag* uma forma de arte popular como nunca. Por isso é o ponto de virada dessa cena após o seu apogeu na década de 1990, além de acusar o início da quarta onda da cena travesti (Thürler; Mathieu, 2021).

A arte *drag queen*, outrora menosprezada, muitas vezes associada à perversão sexual e à prostituição pela sociedade, criminalizada durante a epidemia da aids, apesar da sua história estar associada à arte performativa passa a ser, a partir de 2009, celebrada enquanto entretenimento e, com o significativo aumento de sua popularidade, passa a ser vista como carreira potencialmente lucrativa e incita uma explosão de aspirantes a *drag queens* em números sem precedentes, criando uma indústria e um percurso profissional totalmente novos para uma carreira que era vista como ameaça à sociedade e indesejada por desafiar as normas cisgênero e heterossexuais. A cena *drag* era fundamentalmente reposicionada no *zeitgeist queer* (James, 2023) como resultado de *RuPaul's Drag Race*.

Na contramão dessa revolução, Joshua W. Rivers (2021) aponta que *RuPaul's Drag Race* ainda permanece focado no que se tornaram formas “tradicionais” de performances *drag* que retificam a superioridade da cultura branca dominante por meio de sua glorificação, um produto comercializado do trabalho que representa um artista higienizado para consumo em massa, “representando uma certa vertente do pluralismo liberal integracionista” (Muñoz 1997, p. 85).

Se por um lado concordamos que *RuPaul's Drag Race*, a partir de 2009 — não sem um grau de polêmica — se tornou o catalisador do interesse em *drag queens* como representantes da indústria do *show business*, bem como o provedor de talentos incríveis, transformando o cenário da performance *drag* em um marco importante para os seus estudos (Doonan, 2019; Rivers, 2021). Por outro, é importante destacar que outros sujeitos também contribuíram para o crescimento e estabelecimento dessa cena no Brasil, afinal, a estética das artistas que antecederam a terceira onda da cena travesti, em algumas composições, já era marcada pelo uso de elementos de uma

visualidade *glam* ou *camp*, mesmo que a categoria *drag queen*, como a conhecemos hoje, não tivesse ainda sido inventada, como Erika Palomino percebeu na figura de Elke Maravilha: “Ela tinha uma estética de *drag queen* antes de o brasileiro saber o que era uma *drag queen*” (Felitti, 2021, p. 96).

Em Salvador, antes do *RuPaul's Drag Race*, muitas contribuições vieram de artistas da *Old School*, categoria que referencia a estética das duas primeiras ondas da cena travesti em Salvador (Thürler; Mathieu, 2021). As artistas datadas desse período podem ser classificadas como transformistas, marcadas pela técnica do *female impersonator*, que buscavam implantar noções de feminilidade por meio de performances de normas de gênero, sem os exageros das *drag queens*. As artistas da *Old School* promoviam uma estética que dependia exponencialmente de capital e renda financeira. Uma das poucas diferenças apontadas na cena soteropolitana, foi a ausência de artistas cantando ao vivo acompanhadas das bandas ou conjunto musicais. Apesar de algumas cantarem ao vivo, como Lady Di, não havia presença de músicos em suas apresentações.

Ao traçar o percurso da cena travesti no Brasil por meio das três ondas históricas — da imitação da mulher no Teatro de Revista à explosão política e estética do transformismo durante a ditadura, culminando na consolidação da cultura *drag* como expressão artística e subversiva —, compreendemos como a performance de gênero se desloca, se ressignifica e se complexifica ao longo do tempo. A terceira onda, marcada pela estética *drag queen* e sua consolidação nos anos 1990, representa não apenas uma ruptura com as definições fixas de gênero, mas também uma síntese das heranças anteriores. Nela, a arte *drag* emerge como escafandro: uma tecnologia simbólica de mergulho e resistência nas profundezas da norma, permitindo a respiração dissidente em contextos de opressão. Ao revisitá-las temporalidades, percebemos que a cena *drag*, longe de ser apenas espetáculo, é também memória e invenção — uma prática que reinscreve, a cada montagem, o corpo como território político em constante disputa e (re)construção.

No mar de novas possibilidades e de muitos estilos da “dragosfera” (Cracker, 2014, n.p.), em uma mistura de vulnerabilidade e bravata, a cena *drag* já não é nenhuma novidade, mas sua prevalência e influência crescem cada vez mais. À medida que uma *drag queen* continua a excitar a imaginação popular em atos de rebeldia política e social, uma celebração de sua história nos convida ao desafio simples e radical de encontrar agência e comunidade nas maneiras como nos tornamos nós mesmos, um local para a manutenção da solidariedade e a encenação da resistência política. *Drag* é arte, é trabalho, e é um trabalho inegavelmente importante.

REFERÊNCIAS

AMANAJÁS, Igor. "Drag Queen: Um percurso histórico pela arte dos atores transformistas". *Revista Belas Artes*, v. 16 n. 3, 2023 [2014], p. 1-23.

ARAÚJO, Marcellus. Nágila Goldstar: "Drag é arte, não gênero". Distrito Drag, 19 de março de 2021. Disponível em: <https://x.gd/1QzV5>. Acesso em: 04 de abril de 2023.

BABUSCIO, Jack. "Camp and the Gay Sensibility. In. DYER, Richard (ed.). *Gays and Film*. London: BFI, 1977, p. 40-57.

BARRETT, Rusty. *From Drag Queens to Leathermen: Language, Gender, and Gay Male Subcultures*. Oxford University Press, 2017.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*. 5. edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020. BENTES, Juliano. Ekoaverá: *Um estudo sobre a territorialidade nos processos identitários das Drags Demônias*. 1ª ed. Salvador: Devires, 2020. BERKOWITZ, Dana; BELGRAVE, Linda; HALBERSTEIN, Robert. "The Interaction of Drag Queens and Gay Men in Public and Private Spaces". *Journal of Homosexuality*, v. 52, n. 3/4, 2007.

BORTOLOZZI, Remom Matheus. "A Arte Transformista Brasileira: Rotas para uma genealogia decolonial". *Quaderns de Psicologia*, Barcelona, v. 17, n. 3, 2015, p.123-134.

BRAGANÇA, Lucas. *Desaquarendo a História Drag no Mundo, no Brasil e no Espírito Santo*. Vitória: Edição Independente, 2018.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução: Renato Aguiar. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

_____. *Corpos que importam: os limites discursivos do "sexo"*. São Paulo: n-1 edições; Crocodilo, 2019.

CARNEIRO, Ailton José dos Santos. "Salvador dos homossexuais: militância homossexual e homossociabilidade na Bahia nos anos 1980". *Temporalidades – Revista Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UFMG*. v. 7, n. 3, set./dez. 2016, p. 9-30.

CONTE, Mariana Moron. *O belo e a paródia: debates acerca do camp e do cinema queer brasileiro*. Trabalho de Conclusão de Curso em Cinema e Audiovisual UFF, 2016.

COUTO, Lara B; MACHADO, Marthins. "OFF-élia: Performatividade drag no contexto de Hamlet". *Sinais de Cena II*, n. 3, 2018, p.168-181.

CRACKER, Miz. "Getting Into Drag: The Many Meanings of Being a Queen". *Slate*, 24 de julho de 2014. Disponível em: <https://x.gd/JZP3w>. Acesso em: 26 de dezembro de 2024.

DOONAN, Simon. *Drag: The Complete Story*. London: Laurence King Publishing, 2020.

FACCHINI, Regina. *Sopa de Letrinhas? Movimento homossexual e produção de identidades coletivas nos anos 90*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

FEINBERG, Leslie. *Transgender warriors*. Boston, MA: Beacon Press, 1996.

FELITTI, Chico. *Elke – Mulher Maravilha*. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2021.

_____. *Rainhas da Noite: As travestis que tinham São Paulo a seus pés*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

GAMSON, Joshua. "Messages of Exclusion: Gender, Movements, and Symbolic Boundaries". *Gender & Society*, v. 11, n. 2, 1997, p. 178-199.

HOPKINS, Steven J. "Let the Drag Race Begin": The Rewards of Becoming a Queen. In. (Ed.) STEPHEN, P.; SCHACHT; UNDERWOOD, Lisa. *The Drag Queen Anthology: The Absolutely Fabulous but Flawlessly Customary World of Female Impersonators*. New York: Harrington Park Press, 2004. p. 135149.

JAMES, Danielle. "It's All Work, Isn't It": Drag as Queer Labour, the "Working" Theatre, and Travis Alabanza's 'Sound of the Underground'. *Medium*, 20 de setembro de 2023. Disponível em: <https://x.gd/scCIC>. Acesso em: 26 de dezembro de 2024.

KULICK, Don. *Travesti: Prostituição, sexo, gênero e cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2008.

MAGALHÃES, Naiara; TIMERMAN, Artur. *História da AIDS*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

MASCARENHAS NETO, Rubens. *Da Praça aos Palcos: caminhos da construção de uma carreira drag queen*. 1 ed. Salvador: Devires, 2020.

MCNEILL, Michael. *Supermodel of the world: how RuPaul and RuPaul's Drag Race forged a queer performance empire*. Florida: Atlantic University, 2023.

MORANDO, Luiz. *Enverga, mas não quebra: Cintura Fina em Belo Horizonte*. Uberlândia: Sexo da Palavra, 2020.

MOVIOCA, Jessica Christoferry. 2014. Disponível em: <https://x.gd/1w3SH>. Acesso em: 28 de dezembro de 2024.

MUÑOZ, José Esteban. "The White to Be Angry": Vaginal Davis's Terrorist Drag". *Social Text*, n. 52/53, 1997, p. 80-103.

_____. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

NASCIMENTO, Érico; FERNANDEZ, Oswaldo. "Espaços de Sociabilidade Homossexual em Salvador: Há um gueto gay?" In. ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES, 6., Salvador, 2010. Anais [...], Salvador: ENECULT, 2010. Disponível em: <https://cult.ufba.br/wordpress/24920.pdf>. Acesso em: 28 de dezembro de 2024.

NEWTON, E. *Mother Camp – Un estudio de los transformistas femeninos en los Estados Unidos*. Tradução de María José BelbelBullejos. Barcelona: Multiplos Books, 2016.

REYNOLDS, Daniel. RuPaul: "The Language Police Are 'Dumb AF'". *Advocate*, 23 de março de 2016. Disponível em: <https://x.gd/Zpl8F>. Acesso em: 26 de dezembro de 2024.

RIBEIRO, Andressa. *Da Avenida Cerqueira Lima ao Beco dos Artistas: um espaço de sociabilidade GLS*. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais, UFBA, 2015.

RIBEIRO, A. "O Beco dos Artistas e o estigma: instersecções de gênero, sexualidade, raça e classe social". *ILUMINURAS*, Porto Alegre, v. 16, n. 37, 2015. DOI: 10.22456/1984-1191.53154.

RIVERS, Joshua W. "Twerk It & Werk It: The Impact of RuPaul's Drag Race on Local Underground Drag Scenes". In. CROOK-STON, Cameron (ed.). *The Cultural Impact of RuPaul's Drag Race: Why Are We All Gagging?* Intellect, The University of Chicago Press, 2021.

RUBIN, Gayle. "The Traffic in Women: Notes on the "Political Economy" of Sex. In. REITER, Rayna R. (org.). *Toward an Anthropology of Women*. New York am London: Monthly Review Press, 1975.

RUPP, Leila J.; TAYLOR, Verta. *Drag Queens at the 801 Cabaret*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

SANTOS. Joseylson Fagner dos. *Femininos de montar - Uma etnografia sobre experiência de gênero entre drag queens*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, UFRN, 2012.

_____. "Tupiniqueens": a invenção drag na cultura brasileira". *História Agora*, São Paulo, v. 1, n. 26, 2014, p. 186-203.

SCHACHT, Steven P. "Gay Masculinities in a Drag Community: Female Impersonators and the Social Construction of 'Other'". In. NARDI, Peter (org.). *Gay Masculinities*. Thousand Oaks; London; New Delhi: Sage Publications, Inc, 2000.

_____, Stephen P. "Turn about: Gay Drag Queens and the Masculine Embodiment of the Feminine". In. TUANA, Nancy et al. (org.). *Revealing Male Bodies*. Bloomington: Indiana University Press, 2002.

SCHINEIDER, Lion. Mensagem de WhatsApp. Destinatário: Edgar Lucas Cerqueira 16 jun. 2020. 20h37.

SILVA, Robson Guedes da. "Performance, encenação e paródias: os saberes queer e os modos de uso drag nas narrativas de Márcia Pantera". *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 14, n. 2, 2024.

SONTAG, Susan. "Notas sobre o camp". In. *Contra a interpretação: e outros ensaios*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2020 [1964].

STEFFEN, Lufe. "Do footing aos afters: vem com a gente fazer uma viagem pela noite gay de São Paulo nos últimos 100 anos". *Music nos stop*, 6 de junho de 2017. Disponível em: <https://x.gd/0NAEnp>. Acesso em: 28 de dezembro de 2024.

TAYLOR, Verta; RUPP, Leila J. "Chicks with Dicks, Men in Dresses: What It Means to Be a Drag Queen". *Journal of Homosexuality*, v. 46, n. 3-4, 2004, p. 113-33.

TAYLOR, Tanucha. Mensagem de WhatsApp. Destinatário: Edgar Lucas Cerqueira 27 jan. 2022. (13h05.).

THÜRLER, Djalma. "Beco da OFF: o último que fecha - a rua da diversidade e da ex-centricidade ou Stonewall Inn é aqui". In. SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO - DESAFIOS ATUAIS DOS FEMINISMOS, 10., 2013. *Anais [...] 2013*.

THÜRLER, Djalma; NUNES, Ana Lúcia; ROMERO, Dani. "Drags Satélites: experiência queer em pesquisa e extensão no sistema universitário". In: PORTO, Cristiane; ROSA, Flávia; TONETTI, Flávio (org). *Fronterias e interfaces da comunicação científica*. Salvador: Edufba, 2016.

THÜRLER, Djalma; AZVDO, Armando. "A Arte é divina demais para ser normal". *Revista Crioula* (USP), 2019, p. 222-238.

THÜRLER, Djalma; MATHIEU, Beatrice. "A primeira onda da cena travesti no Brasil: A centralidade do 'corpo em travesti'".

Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 41, 2021, p. 1-28.

THÜRLER, Djalma, WOYDA, Duda. "Os efeitos marginalizadores da heteronormatividade em 'The boys in the band'". *Revista Apotheke*, Florianópolis, v. 6, n. 3, 2021.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 4. ed. São Paulo: Objetiva, 2018. (Parte IV e V)

_____. "In peste vita". In. SERRUYA, Ronaldo. *A doença do outro: uma peça palestra*. Belo Horizonte: Javali, 2024.

FILMES

CARTA além dos muros. Direção: André Canto. Documentário Nacional. Descoloniza Filmes, 2019. (93 min.).

JESSICA Christoferry. Direção Paula Lice, Rodrigo Luna, Ronei Jorge. Gênero: Documentário Nacional, 2014. (52 min)

RUA Carlos Gomes: Apogeu e resistência da comunidade LGBTQIA+. Direção: Galdino Neto. Consultoria e produção de Genilson Coutinho, 2022. (60 min.). Disponível em <https://x.gd/UcOhB>. Acesso em: 28 de dezembro de 2024.

130

SÃO PAULO em Hi-Fi. Direção de Lufe Steffen. 2013. (100 mim.).

TEMPORADA de caça. Direção de Rita Moreira. 1988. (28:36 min.). Disponível em: <https://x.gd/FClu9>. Acesso em: 28 de dezembro de 2024.

DISPONIBILIDADE DE DADOS

Os autores confirmam que os dados que apoiam os resultados deste estudo estão disponíveis no artigo.

CONFLITO DE INTERESSE

Os autores declaram que não há conflito de interesse.

EDITOR(A)(ES) RESPONSÁVEL(ES)

Marina Cavalcanti Tedesco

ASSISTENTE EDITORIAL

Vanessa Maria Rodrigues

DADOS EDITORIAIS

Recebido em 18/12/2024

Aprovado em 06/06/2025



Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CCBY).

Os autores retêm todos os direitos autorais, transferindo para a Revista A Barca o direito de realizar a publicação original e mantê-la sempre atualizada.



ENTREVISTA COM JOÃO CARLOS CASTANHA

132

INTERVIEW WITH JOÃO CARLOS CASTANHA

DOUGLAS OSTRUCA¹

SANCLER EBERT²

1. Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: douglas.ostruka@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5848-4931>.

2. Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine) da Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor do Centro Universitário FMU-FIAMFAAM. E-mail: sanclerebert@yahoo.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3620-3913>.

Com uma trajetória marcada por mais de 40 peças teatrais, João Carlos Castanha iniciou sua carreira como ator em 1978, ao ingressar no grupo de teatro *Ói Nós Aqui Traveiz* e atuar na peça *Divina Proporção e a Felicidade Não Esperneia, Patati Patatá* (1978). Como artista transformista, começou sua atuação em 1987, no show de auditório *Viva a Gorda*. Em 1994, fundou, junto com outros artistas transformistas gaúchos, a Companhia de Teatro Ridículo, responsável por espetáculos como *Escola de Sereias* (1994), *Crazy Dolls* (1995), *Bordel das Irmãs Metralha* (2006), *A Casa das 3 Irenes* (2007), *Rainhas da Noite* (2019) e *Corra, que as Palhaças Vêm Aí!* (2023). Em 2014, estreou o espetáculo *Até o Fim*, em comemoração aos seus 35 anos de carreira. Castanha também recebeu importantes reconhecimentos ao longo de seu percurso. Foi homenageado, em 2010, com o Prêmio Açorianos de Teatro por sua contribuição ao teatro gaúcho. Em 2014, conquistou o prêmio de Melhor Ator no 14º Festival Internacional de Cine Las Palmas de Gran Canaria, por sua atuação no filme *Castanha* (Davi Pretto, 2014), no qual interpreta a si mesmo. No 23º Festival Mix Brasil de Cultura da Diversidade, recebeu o Prêmio de Melhor Ator pelo papel no curta-metragem *Maria Helena - A mulher de todos* (Cristiano Sousa, 2015). Em 2016, ganhou o Prêmio Assembleia Legislativa de Melhor Ator no curta-metragem *Inatingível* (Rodolfo Castilho, 2016). A entrevista a seguir reúne trechos de duas conversas realizadas com o artista, a primeira de 25 de abril de 2022 e a segunda em 04 de maio de 2023.

OSTRUCA/EBERT Como foi que você começou a fazer transformismo? Houve algum momento específico?

CASTANHA Em 1987, 1988. Resolveram fazer um show de auditório no Bar Ocidente, que era *Viva a Gorda*. Era um programa tipo *Chacrinha*, tinha um júri e por esse motivo os amigos, os atores, todo mundo fazia. Tu pegavas assim: “Então, vou fazer o cantor Fábio Júnior.” Por isso se vestia de Fábio Júnior e dublava a música. O júri era composto por pessoas conhecidas: Tânia Carvalho, que era apresentadora de TV e jornalista; sempre tinha um jogador de futebol; e o Tatata Pimentel estava sempre. Começou no Bar Ocidente, com 40 pessoas. Então saiu de lá porque fazia muito sucesso, foi para o Teatro Câmera, um teatro de 200 lugares. Depois foi para o Renascença, que tinha 300 lugares. E depois a gente foi para o Teatro Presidente, que não existe mais e tinha 3.800 lugares. Ficava lotado, lotado, lotado, com gente sentada no chão.

OSTRUCA/EBERT O Lauro Ramalho³ também estava envolvido?

CASTANHA Sim, todo mundo. Nisso aí era toda a classe teatral. Eram pessoas que faziam coisas completamente diferentes, e eu entrava aqui. Eu fazia uma doméstica. No outro final de semana eu fiz Clementina de Jesus

3. Lauro Ramalho é ator transformista, integrante da Companhia de Teatro Ridículo de Porto Alegre junto com João Carlos Castanha, Gloria Crystal, Everton Barreto e Zé Adão Barbosa. Essa Companhia surge em 1995, consolidando a presença das transformistas nos teatros da capital gaúcha. Para outras informações sobre a cena transformista de Porto Alegre e suas capitais ver a tese: SANTOS, Douglas Henrique Ostruca dos. Micropolítica das montações: um estudo das comunicações transversais em fabulações transformistas. 250 f. 2024. Tese de Doutorado em Comunicação, UFRGS, 2024. Disponível em: <https://x.gd/63FNz>. Acesso em: 06 de fevereiro de 2025.

cantando ao vivo. Então, foi um cara, Frei Rocha, que tinha sido padre. Ele era dono de uma boate chamada Arca de Noé. E teve um outro padre que era dono de uma casa de swing, o Sofazão. Ele era famosíssimo em Porto Alegre. Ele me convidou para ir lá, e eu fui, e depois não saí mais. Eu me lembro que o Lauro Ramalho, por exemplo, ia lá me assistir, mas ficava com vergonha. A boate era no fundo de um galpão. O dono, o Frei, pegava uma Kombi e ia lá para o Morro Santa Tereza pegar milico para levar para as bichas ficarem loucas. Os milicos iam porque estavam a fim, não era por causa de dinheiro, iam com vontade [risos]. Tinha um motel na frente. Eu vivia tanto naquele motel que fazia fiado. Tinha um caderno [risos]. Era uma época muito boa, muito divertida. Aí comecei a fazer show e não parei mais.

OSTRUCA/EBERT Você falou que esse programa *Viva a Gorda* foi em torno de 1987. A peça *Escola de Sereias* foi mais ou menos no mesmo período?

CASTANHA Um pouco antes. Mas a gente fazia transformismo só no teatro, não fazia em boates.

OSTRUCA/EBERT Então é a partir do *Viva a Gorda* que...

CASTANHA Que eu comecei a trabalhar como transformista. Daí começou o Everton Barreto,⁴ que também trabalhava em boate, a Gloria Crystal.⁵

134

OSTRUCA/EBERT Elas fizeram o inverso, da boate foram para o teatro?

CASTANHA É, trabalhavam em boate e foram para o teatro. Tinha uma maravilhosa, que já morreu, a Rebecca McDonald.⁶ Ela era maravilhosa e também trabalhou no *Mulheres do Pau Brasil*.⁷ Tu dizias para a bicha: “Ouve essa música.” Ela ouvia uma vez, aprendia a dublar perfeitamente. Fazia espacate, era bailarina, dançava. Participava de um grupo que era *Os Tangaráás*, que era de patinação. Ela nunca tinha roupa para fazer os shows. Um dia, ela pegou cinco sacos de lixo preto, grandões e fez um vestido preto, parecia de vinil. Top, tudo saco de lixo. Não precisava de nada. Ela era branca, branca, branca, com cabelo bem preto. Passava um batom vermelho, e estava feita. Linda, linda, linda.

OSTRUCA/EBERT Castanha, retomando o que estávamos falando. Foi nesse momento do *Viva a Gorda* que você começou a fazer transformismo em boate?

4. Everton Barreto é cabeleireiro e artista transformista há mais de 30 anos. Entre os espetáculos que marcaram sua carreira está *A casa de Lady Cibele*, um programa de auditório no qual fez entrevistas com artistas da cena gaúcha. Em entrevista no *Grafia Drag* (2024), o artista fala do encontro com o teatro na adolescência, passando pela estreia como Lady Cibele nas boates até chegar aos palcos dos teatros de Porto Alegre. Ver: MALDITA, Luná. Uma conversa com Everton Barreto. *Grafia Drag*. Disponível em: <https://x.gd/ZJoAr>. Acesso em: 06 de fevereiro de 2025.

5. Além de atuar como transformista há mais de 38 anos, Gloria Crystal é funcionária pública e participa ativamente na política. Em 2023 assumiu o cargo de chefe da SJCDH (Divisão de Diversidade e de Combate à Intolerância da Secretaria de Justiça, Cidadania e Direitos Humanos). Em 2022, recebeu do Governo do Rio Grande do Sul a Medalha Simões Lopes Neto, como forma de reconhecimento pelas suas contribuições para a cultura e para a sociedade de modo mais amplo. Em entrevista no *Grafia Drag* (2023), a artista trata de questões relativas ao movimento LGBTQIAPN+ e a cena transformista. Disponível em: <https://x.gd/Hyp7Y>. Acesso em: 06 de fevereiro de 2025.

6. Rebecca McDonald foi uma das primeiras transformistas a participar de um filme no Rio Grande do Sul, o curta-metragem *Au Revoir Shirley* (1991), dirigido por Gilberto Perin. Outras informações podem ser encontradas no artigo: BERNARDY, Bruno Arthur Voss. Fragmentos de Rebecca McDonald: memórias da arte drag e transformista da cidade de Porto Alegre (1980-2000). In: FAZENDO GÊNERO, 13, 2024, Florianópolis. Anais eletrônicos [...]. Florianópolis: UFSC. Disponível em: <https://x.gd/Y2o1C>. Acesso em: 06 de fevereiro de 2025.

7. Esse espetáculo marca o retorno das transformistas aos palcos Porto Alegrenses. As quais ficaram restritas às boates desde as transformistas que fizeram sucesso nos teatros gaúchos no início do século XX, como Darwin. Para outras informações sobre a trajetória de Darwin, ver: EBERT, Sancler. Uma ilusão de modernidade: A trajetória do transformista Darwin pelos cínteatros brasileiros no início do Século XX. Orientadora: Talitha Gomes Ferrez. Tese (Doutorado). UFF, Niterói, 2024. Disponível em <https://x.gd/MJFcV>. Acesso em: 21 de abril de 2025.

CASTANHA Isso. Daí fui para a Arca de Noé, que era essa boate que não existe mais. E dali não parei mais. Comecei a trabalhar no Discretos, que era uma boate lá na Itararé, que é uma rua na Assis Brasil perto do Shopping Wallig, que é agora... Fiquei lá por uns anos, depois eles fecharam o bar, que atualmente é o Cabaret Indiscretus. Depois trabalhei na Vanda, que era uma casa, um bar, uma boate que abria de terça a domingo. Eu trabalhava o dia inteiro. Saía de lá correndo e ia para outra. Tinha vezes em que eram cinco boates numa noite. E teatro também, né. Teve uma época em que eu parei um pouco de fazer teatro e fiquei só nas boates.

OSTRUMA/EBERT Em relação às suas expressões transformistas, dentre as várias personagens que você constrói, tem a Maria Helena Castanha.

CASTANHA É. Ela tomou conta. Tanto que, quando eu faço show, às vezes, eu gosto de fazer homem, mulher, faço Halloween, faço personagem masculino, feminino. Mas, no Vitraux, por exemplo, quando vão me apresentar: “Com vocês, Maria Helena”, estou eu de bigode [risos]. Virou uma grife a Maria Helena Castanha. Tem dias que faço um homem, de quem Maria Helena Castanha é mulher. Tem a imagem dela. A Suzzy pede, às vezes, para que eu faça aqueles cantores de funk, o Nego do Borel, mas anunciam como Maria Helena Castanha. É engraçado. Já ficou o nome, ficou forte.

OSTRUMA/EBERT E quando ela surgiu, em que contexto?

CASTANHA Eu não me lembro quando é que foi que começou o nome da Maria Helena. Antes, cada show era um nome diferente. Eu fazia uma doméstica que varria, que era a Maria Aparecida, e depois começou a vir... Eu não me lembro realmente quando começou essa função de Maria Helena. Eu me lembro que eu já a fazia num programa de auditório em uma boate que tinha aqui. A boate não abria aos domingos, então, era num salão, uma espécie de Cineteatro ali na Cristóvão, esquina com a Ramiro. Cineteatro Ipiranga, onde foi cinema há anos. Tem um palco imenso. Assim, no domingo a gente abria e colocava mesas, como se fosse um café-concerto, com abajur nas mesas, e o palco fazia uma casa, um apartamento, uma casa com dois ambientes, dois andares tinha a casa. Tinha o quarto, banheiro. Embaixo era a sala, a cozinha da Lady Cibele, que era *A Casa de Lady Cibele* o programa, que é o Everton Barreto. Era tipo o *Hebe Camargo*, o *Sai de Baixo*. Estava lá embaixo a Cibele entrevistando alguém famoso, uma jornalista, então entrava a amiga. Foi daí que surgiu a Maria Helena Castanha, no início dos anos 2000. A Maria Helena sempre ia lá visitar ela. A gente fofocava, tomava café e tinha a empregada doméstica que servia café para ela. Era muito engraçado e o público não era público LGBT, eram senhoras da redondeza, do

bairro, do entorno do Shopping da Cristóvão. Elas iam, a gente convidava as *véias*, convidava uma e vinham todas elas. Puxava o saco das *véias* porque, na época, a boate não tinha acústica direito, as *véias* ficavam loucas, porque a casa delas sacudia, né. “Vamos fazer alguma coisa para agradar as *véias*”. Elas vinham, davam batatinha para elas, chazinho. No meio do espetáculo, a Cibele: “Ai, vamos pedir uma pizza.” Aí ligavam, abria a porta da rua, entrava um motoqueiro, um motoboy com a pizza. Em seguida começava a tocar uma música eletrônica e ele fazia strip. As *véias* ficavam todas enlouquecidas. Era um stripper ali da Le Jardin, a Eróticos Video. Ele entrava de moto. Era muito legal. Foi daí que surgiu a Maria Helena, só não me lembro o ano. É 2000 e pouco, por aí.

OSTRUCA/EBERT Castanha, sobre a Maria Helena Castanha, o curioso que essa personagem é a única que emprestou o seu sobrenome. Tem alguma coisa especial para ela ter esse diferencial?

CASTANHA O sobrenome é meu. Eu acho que identifica, né? Não sou eu, é um personagem meu. Porque, antes de mais nada, eu sou um ator. Sou um ator, não importa se é de teatro, de boate [...] Eu comecei em teatro lá na Terreira da Tribo, o Ói Nói. Comecei em 1978. Na época, o Ói Nói era uma coisa maldita, era uma coisa assim, a classe teatral... Hoje em dia eles são os queridinhos: “É vanguarda!” “Viajaram a Europa inteira.”, “Olha que maravilha!”. Mas, na época, falava em Ói Nói, a classe batia com a porta na tua cara. Depois eu saí do Ói Nói, fui trabalhar numa peça que a gente viajou o Brasil inteiro, foi *O Rango*, do Edgar Vasques. [...] A Maria Helena foi surgindo aos poucos e foi tomando conta. Foi ocasional, por causa da Casa da Lady Cibebe, e chegou a um ponto que tomou conta. Tomou o lugar dela.

136

OSTRUCA/EBERT Castanha, existe algum tipo de comunicação entre João Carlos Castanha e Maria Helena Castanha?

CASTANHA Eu acho que a Maria Helena tem muito a ver comigo. Acho que essa coisa de deboche, essa coisa de, por exemplo, brincar com as pessoas... Isso, eu acho que eu tenho muito a ver com a Maria Helena, que é uma coisa minha, [...] a personalidade dela é a minha, é a minha, ampliada. Eu acho que fica mais escrachado ainda.

OSTRUCA/EBERT E isso é específico com ela? Com outros personagens é diferente?

CASTANHA É, hoje em dia, a Maria Helena tomou conta de tudo. Então, mesmo que eu faça masculino, persona masculino, é muito difícil [...]. Eu sou a Maria Helena, Maria Helena sou eu. As características são iguais, as coisas

que ela fala são as coisas que eu falo fora de estar de Maria Helena, o humor dela é o mesmo humor que eu uso. Montada, é a personagem, mas a personalidade é a mesma.

OSTRUMA/EBERT Castanha, você pode falar sobre o seu processo de criação com transformismo? Como surgiram suas personagens?

CASTANHA Eu acho que é importante para mim a informação. Vejo um filme e, de repente, eu gosto daquele personagem, aquele personagem é legal de fazer, de repente, no Halloween, uma coisa de filme de terror. Eu tenho horrores de filmes de terror, eu gosto de ver uns personagens diferentes, uma coisa que me inspire. Gosto muito de me inspirar no cinema. O cinema foi a minha primeira paixão. Quando era jovem, eu me lembro de pegar meu salário e ir direto para o cinema. Eu saía de um cinema e entrava no outro. Em um ano, eu vi 800 filmes em cinema! E depois, com a história do VHS, que era a fita de vídeo, eu me lembro que tinha uma locadora ali na Doutor Flores, era um edifício de cinco andares de locadora, era Videolar, o nome. Eu vi quase todos os filmes daquela locadora! E lá era assim, você pegava sete filmes na sexta-feira e devolvia só na outra semana... e na segunda-feira eu já estava lá de manhã cedo para devolver, já tinha visto. Eu e minha mãe adorávamos ver filmes. Se eu não tinha trabalho nós ficávamos o fim de semana direto assistindo a filmes, um atrás do outro. Eu vi tudo que você possa imaginar.

OSTRUMA/EBERT E daí vem o seu processo de criação, para te dar inspiração?

CASTANHA Em geral, ele começa a nascer do visual dele, da imagem. Que nem nos Halloweens, eu imagino os personagens. Assim, do visual eu vou indo para o resto. E o show da Maria Helena, em geral, a Maria Helena não pode estar repetindo a roupa, tem que estar sempre com alguma coisa nova [risos], então, eu fico viajando, coisas de época, gosto muito. Mas a Maria Helena é o assunto da informação, do que ela vai falar, sobre o assunto que ela vai falar, eu já vou pensando.

OSTRUMA/EBERT Em outras entrevistas você fala da sua inspiração na monstruosidade, no grotesco. Como isso funciona no seu processo de montagem?

CASTANHA Eu adoro Halloween, fico louco. Eu não sou de gastar em roupa, tenho pavor. Só gasto para o Vi- traux porque tem aquela coisa, o palco, é bonito. [...] Roupa masculina eu tenho uma coisinha assim e, de mulher,

tem um roupeiro inteiro. Eu ganho muita coisa, bah, muita coisa. Ou, quando eu não tenho, às vezes, eu tenho uma amiga que tem um brechó, a Helena Pires, que loca roupas para filmes, eu pego, encho uma sacola e dou para ela. Às vezes, eu preciso de alguma coisa que eu não tenho e ela me empresta ou me dá de presente. No Vitraux, não, no Vitraux às vezes mando fazer. Agora eu tenho que fazer no Halloween, que eu sempre faço, todos os anos. [...] O Edward Mãoz de Tesoura foi o primeiro, fiz a guria do Exorcista, foi horrível, as pessoas passaram mal. Eu adoro ver as pessoas assim. Eu dublava a Nina Hagen de camisola, a maquiagem igual à da guria, Linda Blair. Tomei uma garrafa de leite, de batida de abacate, botei anilina para ficar mais verde. Eu ia dublando e explodindo o vômito verde de verdade. Eu mandei fazer um crucifixo em forma de cruz de espelho. Então era tudo compassado com a música da Nina Hagen, com barulho de vidro quebrando e enfiando na buceta, que nem no filme, ela pegando o crucifixo e enfiando. Enfiava, e de repente o espelho caía, e em seguida começava “wrauwrauwrau”.

OSTRUMA/EBERT Castanha, no seu processo de criação, esses personagens que você cria, eles te transformam enquanto pessoa?

CASTANHA Em geral, não digo os personagens de boate, que as coisas que eu falo em show assim, em geral, por mais absurdo que seja, têm a ver comigo. Mas em uma peça de teatro... Na época do meu filme, quando o Davi me procurou querendo dirigir o filme, eu estava escrevendo uma peça, me veio a ideia de fazer um cara que está em fase terminal no hospital, e ele fica esperando que alguém, a família dele, algum amigo, vá visitá-lo. No início, o nome era *Horário de Visita*. Ele sempre ficava esperando que alguém entrasse, mas ninguém nunca entrava, e ele, no hospital, morrendo. Só que daí tem uma enfermeira que é quem cuida dele, e os dois têm uma relação de gato e rato. Ele é uma bicha debochada. A bicha era eu, né, sou eu [risos]. A bicha dizendo horrores para a enfermeira. A enfermeira, coitada... mas eles vão criando um relacionamento, uma coisa assim mãe e filho, irmão e irmã. É bem bonito porque eles vão se apegando, se apegando, se apegando e ele começa a relembrar com a enfermeira, começa a se abrir e contar dos anos 1980, como eram as festas, as putarias. Tem umas putarias que eu contei, coisas que aconteceram comigo [risos]. O cenário é um quarto de hospital, com cortina e tudo. Abria a cortina e, de repente, tinha um microfone de *stand-up*, porque eu saía daquele cenário e ia lá contar coisas que me aconteciam, com o foco ali. Depois, eu saía dali e voltava para o meu cenário. E daí ele vai se apegando, e a enfermeira também. Vão se apegando, criando um elo. Quando está forte o negócio, ele morre. Ele morre porque está no fim mesmo. O nome da peça é *Até o Fim*. Ele foi. Eu adoro isso, adoro fazer em show as pessoas rirem, mas em teatro adoro fazer as pessoas chorarem. As pessoas saíam do teatro se debulhando em lágrimas. [...] Foi uma coisa que me tocou muito. Foi muito legal, eu contando, me abrindo para as pessoas...

OSTRUCA/EBERT Já que a gente tocou no tema do filme *Castanha*, dirigido pelo Davi Pretto. É interessante a mistura de traços biográficos com o ficcional. Você ganhou um prêmio de melhor ator interpretando você mesmo. Como funcionou essa relação entre ator e personagem nesse filme? Você se sentiu interpretando você mesmo?

CASTANHA Não, eu não fiquei interpretando, era uma coisa normal. Eles iam lá para a casa e iam embora às 8h, 9h da noite, depois, no outro dia de manhã, eles estavam lá em casa de novo. Então, eles botavam a câmera de maneira que não interferisse. Não por mim, mas pela minha mãe, porque era eu e ela dentro de casa. Então, eles botavam a câmera e diziam: “Dona Celina” – que era a minha mãe – “Dona Celina, vai ali fazer..., senta com o João aí e conversem sobre seu marido, o seu Chico.” Daí a gente fazia, eu e minha mãe ficávamos: “tararatararatarara.” [...]. Teve uma coisa engraçada que a mãe... teve um dia ali, uma cena que tem no início, que é a mãe deitada, e aí eu chego, coloco o dedo para a ver se ela está respirando. Isso aí era verdade. Às vezes eu chegava de madrugada, como a mãe tinha problema pulmonar, que nem eu, eu chegava e botava o dedo para sentir a respiração dela. E depois, teve um dia que o Davi disse: “Dona Celina, deita ali e faça que está dormindo.”. Só que eles esqueceram e foram fazer outras coisas, e a mãe ficou deitada. Eles foram jantar – tinha um restaurante lá perto de casa – passou umas duas, três horas, e depois voltaram para fazer a cena: “Dona Celina, está dormindo?” “Claro que não, né, tu mandou eu ficar aqui deitada fazendo que estou dormindo” [risos]. [...] Então eu não sentia assim... Era eu mesmo. Ele me acompanhava nas boates, ia lá nas boates.

OSTRUCA/EBERT O processo foi mais documental então, e a coisa ficcional surgiu na montagem.

CASTANHA Documental, porque as coisas que sucederam ali no filme fui eu que contei para o Davi [...].

OSTRUCA/EBERT Castanha, para você, tem alguma diferença entre fazer drag e fazer transformismo?

CASTANHA Quando eu surgi, não tinha essa palavra “*drag*”. Para mim, é tudo a mesma coisa. Tem a diferença de ser trans e ser *drag*, né. Na minha época, iam com a sacolinha, a mochilinha nas costas, o vinil [risos], maquiavam lá no camarim, terminava, se lavavam e iam embora, a não ser se fosse travesti.

OSTRUCA/EBERT E como você percebeu a cena *drag queen* chegando aqui em Porto Alegre, como é que foi?

CASTANHA Eu me lembro que a Gloria Crystal começou a dublar uma cantora chamada RuPaul, na época não tinha nem ideia de quem seria. E depois, bem na época, surgiu o *Priscilla, a Rainha do Deserto*, veio uma artista argentina para Porto Alegre, ela tinha uma roupa igual à do filme. Foi aí que eu comecei a ver essa história de drag, né. Eu me lembro que eu já tinha assistido ao filme *Hairspray*, com a Divine também. Para mim, essa palavra “drag” é só uma palavra, porque a RuPaul, para mim, era uma transformista também [...].

OSTRUCA/EBERT Além da Gudiara, com quais outras artistas transformistas você trabalhou ao longo da sua carreira?

CASTANHA As que me marcaram mais foram as que me acompanharam na minha trajetória, que é a falecida Dandara Rangel,⁸ o Lauro Ramalho e a Laurita Leão, que é a pessoa mais próxima de todas. A gente acabou formando um grupo, um núcleo.

OSTRUCA/EBERT Como é o nome desse núcleo, desse grupo?

CASTANHA A gente acabou criando um grupo chamado Companhia de Teatro Ridículo. A gente fez várias peças, a *Escola de Sereias*, que eram só alusões a filmes famosos. Começava com Frankenstein.

OSTRUCA/EBERT Sobre a Companhia de Teatro Ridículo, como surgiu essa companhia?

CASTANHA Na verdade, ela nasceu na casa do Zé Adão Barbosa,⁹ que é o diretor com quem a gente sempre trabalha. Agora, em janeiro [...] tem o Porto Verão Alegre, daí a gente tinha a necessidade de fazer alguma coisa. Em geral, a gente nunca tinha dinheiro para viajar. Isso já começou muito antes, em 1984. Eu e o Renato Campão, me lembro que, em janeiro, a gente estava no bar Ocidente, e todo mundo ia viajar para a praia, alugava um carro. [...] Eu e o Renato, que é outro ator: “Vamos fazer alguma coisa pra ganhar dinheiro!”. Então ele disse: “Mas o quê?”. Ele pegou um livro de posições eróticas [...] era uma coisa meio brasileira. Então, abria a primeira página: toques e carícias [...] cada página era uma coisa, uma evolução, tinha penetração, sexo anal e suas variações, sexo oral e suas variações. [...] Daí a gente: “De cada página vamos fazer uma cena”. [...] E era o *Império dos Sentidos*, a gente adora botar nomes de filmes, às vezes não tem nada a ver com o filme. O *Império dos Sentidos* é um filme japonês de Nagisa Ōshima em que o casal fica transando o filme inteiro. No final, ela castra ele. E eu e o Renato: “Vamos fazer alguma coisa!”. Então, pegamos esse catálogo erótico [...]. Não tinha cena de sexo, era tudo uns absurdos.

8. Dandara Rangel foi uma figura proeminente na cena artística e LGBT de Porto Alegre. Ela era conhecida por suas imitações da cantora Alcione. Também integrou a Campainha de Teatro Ridículo até sua morte em 2015.

9. Zé Adão Barbosa é um renomado ator, diretor e professor de teatro. Fundador do Teatro Escola de Porto Alegre. Recebeu prêmios significativos, incluindo o Prêmio Açorianos três vezes como Melhor Ator.

[...] O pessoal se mijava de rir, era muito engraçado [...]. E no final, eu capava ele. Peguei um pintinho de borracha, cortava e usava de microfone aquilo. Dublava uma música japonesa. Olha, era filas e filas para ver aquilo [...]. E aí a gente começou com a função. Todo janeiro a gente fazia peças de teatro. A gente deixava janeiro para fazer as bobagens que davam dinheiro. [...] E disso a gente criou, eu, Lauro e o Zé Adão, criamos *Escola de Sereias*, que foi a primeira peça da Companhia de Teatro Ridículo, na qual cada cena era uma cena de um filme.

OSTRUCA/EBERT Em que ano foi?

CASTANHA 1985, foi o maior sucesso no verão. Cada cena era uma cena de um filme. Então, tinha *Tubarão*. Passávamos só a barbatana de um tubarão de isopor pra lá e pra cá e a mulher numa boia, a música “pam pam pam pam”. Ele parava na frente dela e dava um banho de ketchup na mulher. A mulher: “Ahhhhh!”. Era pura bobagem [risos].

OSTRUCA/EBERT Então foi com essa peça que...

CASTANHA Que começou a Companhia de Teatro Ridículo. Era eu, o Zé Adão, o Lauro Ramalho e o Caio Prates. Tinha a cena do Frankenstein, da Baby Jane. Foi daí que nasceu a ideia de a gente montar a Baby Jane anos depois, quando a gente montou a peça inteira [...].

a_barca

141

OSTRUCA/EBERT E sobre as *Mulheres do Pau Brasil*?

CASTANHA *Mulheres do Pau Brasil* foi a primeira vez que teve travestis e transformistas em palco.

OSTRUCA/EBERT Isso foi antes de 1985?

CASTANHA Muito antes. O dono de uma boate onde eu trabalhei, que era o Insdiscretus, Cabaré Indiscretus, ele é carioca. Então, no Rio de Janeiro, tinha aqueles teatros de revista, né? Ele sugeriu para o Zé Adão Barbosa montar um espetáculo de teatro revista em Porto Alegre. Tinha o Everton Barreto, a Gloria Crystal, várias que já faleceram. Foi bem formato de teatro de revista, com escadaria, gelo seco, um fumaceiro [risos]. E foi o maior sucesso. Só que a classe teatral, [...] os tradicionais atores protestaram, dizendo que era um absurdo, que teatro era sagrado, aquela besteira de sempre [...].

OSTRUCA/EBERT Castanha, você já teve outras profissões em paralelo à de ator?

CASTANHA Quando eu comecei como ator eu era auxiliar de escritório. Daí eu fui mais um ano trabalhando como auxiliar de escritório, com 16 anos entrei para o grupo de teatro Ói Nóis, e acabei largando.

OSTRUCA/EBERT Depois de entrar no Ói Nóis você sempre trabalhou com teatro?

CASTANHA A partir disso eu comecei com essa história de show, né.

OSTRUCA/EBERT Em relação ao espaço que tem o transformismo em Porto Alegre, quais eram os lugares que mais davam abertura para os números de transformistas?

CASTANHA Eu acho que o principal de todos é o Vitraux que continua até hoje. Antes de ser o Vitraux, ali foi Number One, o nome. [...] Na época tinha show, mas eu não me lembro porque eu não cheguei a assistir. O *L'Entourage*, que era uma casa na Comendador Coruja, foi a primeira boate gay que eu entrei. Foi 1986, por aí. Eu fui entrar com 25 anos. [...] Lá tinha show sexta e sábado, shows montados, aquelas coisas cafonas. Aqueles shows, assim, “*Uma noite em Hollywood*”, “*Uma noite na Riviera Francesa*”, essas coisas eu acho... é legal, mas eu já vi tanto, as pessoas não se renovam, é isso que eu digo.

142

OSTRUCA/EBERT Você pensa nas diferenças de público quando vai preparar o seu número?

CASTANHA Sim. No bingo, não vou fazer uma música moderninha, fazer uma de cabelo ali, umas *véia* de 60, 70 anos. [...] Eu não vou fazer no Mixx João Gilberto tocando violão, bossa nova. Tem que fazer uma coisa de acordo com eles, então eu vou lá, faço Tânia Alves cantando bolero, elas ficam enlouquecidas. Na Le Jardin já dá para fazer, eu faço o que eu bem entendo [risos]. Domingo agora, semana que vem, eu vou fazer a música do [filme] *De Salto Alto!, Um Ano de Amor*, aquela.

DISPONIBILIDADE DE DADOS

Os autores confirmam que os dados que apoiam os resultados deste estudo estão disponíveis no artigo.

CONFLITO DE INTERESSE

Os autores declaram que não há conflito de interesse.

EDITOR(A)(ES) RESPONSÁVEL(ES)

Marina Cavalcanti Tedesco

ASSISTENTE EDITORIAL

Vanessa Maria Rodrigues

DADOS EDITORIAIS

Publicado a convite da revista.



Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CCBY).

Os autores retêm todos os direitos autorais, transferindo para a Revista A Barca o direito de realizar a publicação original e mantê-la sempre atualizada.



TRANSFORMISMO Y TELEVISIÓN EN JUEGO DE REINAS – ENTREVISTA A PABLO EZEQUIEL GOLDARAZ

144

TRANSFORMISMO E TELEVISÃO EM JUEGO DE REINAS – ENTREVISTA COM PABLO EZEQUIEL GOLDARAZ

DRAG AND TELEVISION IN "JUEGO DE REINAS" – INTERVIEW WITH PABLO EZEQUIEL GOLDARAZ

AGUSTINA TRUPIA¹

1. Doctora de la Universidad de Buenos Aires, área Historia y Teoría de las Artes, becaria del CONICET y docente en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
E-mail: atrupia@filo.uba.ar. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9450-8099>.

RESUMEN Entrevista realizada a Pablo Ezequiel Goldaraz, también conocido por su nombre artístico Mistika Reech, quien es artista *drag queen* desde hace casi dos décadas en Argentina. Se lo entrevista en especial por su rol de productor y conductor de *Juego de reinas*, un programa televisivo emitido por YouTube y por el Canal 10 de la provincia Salta, ubicada al norte del país. El programa, que convocabía a distintas artistas *drag queen* a concursar para encontrar una ganadora a través de diversas pruebas semanales, tuvo dos temporadas en 2021 y 2022. La repercusión del programa fue muy importante para las escenas transformistas del país por el despliegue técnico, la convocatoria de artistas y público, y por la cantidad de episodios en cada una de las temporadas.

PALABRAS CLAVE Transformismo; drag; televisión; concurso; género.

RESUMO Entrevista com Pablo Ezequiel Goldaraz, também conhecido por seu nome artístico Mistika Reech, que atua como *drag queen* há quase duas décadas na Argentina. Seu papel como produtor e apresentador do *Juego de reinas*, um programa de TV transmitido pelo YouTube e pelo Canal 10 na província de Salta, no norte do país, é central nesta entrevista. O programa, que convidava diferentes *drag queens* a competirem para encontrar uma vencedora por meio de audições semanais, teve duas temporadas em 2021 e 2022. A repercussão do programa foi muito importante para a cena drag do país devido à implementação técnica, ao número de artistas e ao público e ao número de episódios em cada uma das temporadas.

PALAVRAS-CHAVE Transformismo; drag; televisão; competição; gênero.

Pablo Ezequiel Goldaraz, también conocido por su nombre artístico Mistika Reech, es artista *drag queen* desde hace casi dos décadas en Argentina. Además, realizó la licenciatura en Administración de Empresas y trabaja en el área de cultura dentro del gobierno de Salta, provincia ubicada al norte del país. Fue el productor, junto con Lalo Longarela, y el conductor de *Juego de reinas*, un programa televisivo emitido por Canal 10 de esa provincia y por YouTube.² El programa, que convocaba a distintas artistas *drag queen* a concursar para encontrar una ganadora a través de diversas pruebas semanales, tuvo dos temporadas en 2021 y 2022. En cada una de ellas, la final se televisó desde el Teatro Provincial Juan Carlos Saravia. La repercusión del programa fue muy importante para las escenas transformistas del país por el despliegue técnico, la convocatoria de artistas y público, y por la cantidad de episodios en cada una de las temporadas. Despertó el interés por parte de medios de comunicación, tanto nacionales como internacionales, que realizaron notas y reseñas sobre el programa. A su vez, le valió distintas nominaciones y premios a Goldaraz.

2. Las emisiones completas del programa se encuentran a disposición en el siguiente canal de YouTube: <https://www.youtube.com/@juegodoreinas>. A su vez, en el perfil de Instagram @mistikareech se pueden ver diversos trabajos y performances que realizó el entrevistado.

AUGUSTINA TRUPIA En esta entrevista, me interesa centrarme especialmente en *Juego de Reinas*, por la enorme repercusión que tuvo, porque lo vi y lo disfruté mucho, y porque resulta importante que siga dándose a conocer. Antes de comenzar con ese proyecto en particular, estuviste participando de un programa en la televisión, en Canal 10, en Salta. Entonces, te quería preguntar cómo surgió específicamente el proyecto de *Juego de Reinas* y de qué manera se relaciona con tu propio recorrido artístico.

PABLO EZEQUIEL GOLDARAZ Yo soy *drag queen*, antes que nada, desde hace diecisiete años aproximadamente. Empecé trabajando en boliches y siempre me dediqué a la conducción de eventos. Entonces, hacía un montón de tipos de eventos en boliches LGBT de aquí, de Salta. Y en un momento, sentí que la comunidad LGBT era el único espacio donde el *drag queen* podía visibilizarse, a través de los boliches y demás. Como artista sentía que hacer humor o hacer conducción me encantaban, habían sido mi fuerte y lo que a mí me había hecho darme a conocer en Salta, dentro de la comunidad LGBT y con otros artistas de diferentes partes del país — porque yo los contrataba para que vinieran aquí, a los boliches —. Pero todo se cerraba ahí. Era como que yo había cumplido mi ciclo como artista en ese sentido. Ya la noche me había cansado. Ahora tengo 37 años, y mi misión era tratar, si es que volvía a Mistika, que volviera, pero desde otro lugar, a poder comunicar desde otra forma. Me interesaba aprovechar este personaje *drag queen* para poder hablar de política y que se escuchen diferentes posturas o diferentes voces, hablar de cualquier tema: de aborto, de iglesia, de religión, de discriminación, de luchas desde un

personaje. Y aprovechar para visibilizar esta comunidad *drag queen* porque el *drag queen* no es únicamente baile de boliche. Hay mucho más detrás de eso. Y yo creo que el *drag queen* también tiene como una lucha interna por querer mostrar que no le hace mal a nadie porque por mucho tiempo fue visto como algo malo.

Entonces, se me dio la posibilidad de entrar a Canal 10 de Salta. Me habla una persona que era productor de un programa, era un *magazine* que salía los viernes y sábados al horario de la comida, y quería que yo esté como personaje. Para mí eso fue un desafío muy grande porque implicaba estar en el horario de la comida, en Salta, en una provincia super conservadora, donde tenemos una iglesia cada 500 metros, donde todo lo que no es “normal”, para el común de la sociedad, es malo. Directamente es malo, no se debate, ni se piensa, ni nada. Entonces, ahí comenzó mi primer desafío de empezar a construir un personaje que lograra tener aceptación en la televisión, principalmente, porque si no, me iba a quedar sin trabajo. Y segundo, que logre ese propósito que yo buscaba, que era lo que a mí me iba a hacer sentir satisfecho porque, más allá de lo económico, mi personaje es mi cable a tierra, es como el regalo que me hago a mí mismo para hacer el bien y para hacerme el bien a mí mismo.

Entonces, empecé a hacer entrevistas. De repente pasaron tres meses y en el programa el 80% de los llamados iba dirigido a mí, alabando mi ropa, alabando la manera de comunicar porque quizás entrevistaba a algún político y, en vez de preguntarle de su vida política, le preguntaba de su vida: cómo es la vocación que sintió desde un principio; cómo vive su día a día; cómo se levanta. Entonces empezó a ser muy disruptivo y el personaje de Mistika empezó a tomar cierta relevancia. Un día entrevistado en mi programa a Lalo Longarela, quien tenía un segmento LGBT también en Canal 10, y en esa entrevista él me dice que una de sus grandes aspiraciones era poder tener su propio programa de televisión, lo cual era exactamente lo que yo quería. Yo siempre había soñado con tener mi espacio y cuando entré a aquel *magazine*, yo llegaba al canal y lo primero que hacía era correr a la técnica y ver qué programas se utilizaban para hacer zócalos, para hacer *graphs*, cómo se utilizaban las consolas. Siempre trataba de aprender del tema del manejo de cámaras y demás porque, además de ser una persona que tiene hiperactividad, soy muy ansioso y me encantaba saber todo. Llegaba a mi casa y me ponía a armar las cosas de mi programa, me descargaba los programas que se utilizaban en el canal y veía tutoriales como para aprender un poco más. Era como que ya tenía el sueño de mi programa en mente. Y cuando hablamos con Lalo, ese día en la entrevista, dijimos: sí, hacemos *Juego de Reinas* porque es la posibilidad de hacer lo que amamos, y de poder comunicar y visibilizar a toda la comunidad LGBT. El miedo fue una de las cosas que más fuertes nos hacían porque sabíamos dónde nos estábamos montando, dónde nos estábamos parando en ese momento. Si bien el personaje de Mistika había tenido aceptación, este programa iba a tener un contenido que, para todas las personas, podría decirse que

sería 100% LGBT, pero para nosotros, no. Nosotros teníamos que hacer que la gente se diera cuenta de que no era sólo contenido LGBT y que las personas que miraran el programa no sólo se encontraran con una realidad, sino que se encontraran con historias de personas de diferentes partes del país, de lugares recónditos.

Por ejemplo, hay participantes que vinieron de Pichanal, que es un pueblo que queda en el interior de Salta, a cinco horas de viaje y que tiene veinte mil habitantes. No hay escuelas de ballet, no hay escuelas de teatro, no hay escuelas de nada. Y, sin embargo, hay semejante artista tratando de mostrarse y esta es su posibilidad, y eso es lo que buscábamos. Esa era mi satisfacción y mi misión al momento de hacer *Juego de Reinas* porque sentía que era mi manera de devolver todo lo que había recibido durante mis años de artista, de alguna manera, a todos los artistas que me bancaron.

TRUPIA ¿Cuáles eran los referentes que tenías, en términos de formato, al momento de idear el programa? Te hago esta pregunta porque pienso en la influencia que pudieron haber tenido las producciones audiovisuales *Dragaza*, en Córdoba, o *Miss Argendrag*, en Buenos Aires, que comenzaron en 2020. Por supuesto pienso también en *RuPaul's Drag Race* y me pregunto si fue una de las referencias que tenían. Si este fue el caso, también quiero preguntarte, ¿cuáles fueron los desafíos que implicó tomar como modelo este formato de competencias estadounidense y adaptarlo a las condiciones con las que contaban en Salta?

GOLDARAZ Sinceramente, *RuPaul's Drag Race* no lo vi mucho porque trabajo muchísimo. Por ejemplo, cuando hice el programa [*Juego de reinas*] tuve que renunciar a mi trabajo porque, para hacerlo como yo quería hacerlo y con todas las cosas que se tenían que lograr, necesitaba dedicarme 100% a eso. En relación con si tomamos algún programa como inspiración, había visto algunos capítulos de *La más draga*, pero por muy pocos. Y de *RuPaul's Drag Race* vi muy poco. Lo que sí sabía era de qué se trataban. Sobre *RuPaul's Drag Race*, si bien me parece que fue el pionero en este tipo de formato, hay muchas cosas que yo no utilizo de ese formato, ni representan al *drag* argentino, por llamarlo de alguna forma, porque por ahí veo que está todo muy perfecto. La persona del público a la que le habla RuPaul ya sabe lo que le va a preguntar, ya sabe cómo lo va a contestar, y ya tiene la cámara preparada. Está todo muy guionado. Mi *reality* tenía que tener la impronta de *reality* argentino, de *reality* en el que el participante pueda interactuar con el jurado, sin mantener esa distancia que existe en otro tipo de *reality*; que tenga la autenticidad de lo que pase en el momento. Los participantes, no sabían qué iba a pasar en cada capítulo hasta que se los decía en ese momento. Entonces, no sabían cómo se resolvía cada episodio, no sabían absolutamente nada, se enteraban en ese momento. Queríamos que tuviera esto de espontáneo, que tuviera esto de auténtico.

tico y que se viva el *drag* tal cual es, y no una historia muy fantasiosa. Un capítulo grabado seis veces obviamente va a tener muchísima más calidad visual que algo que está saliendo prácticamente en vivo. Pero el vivo tiene otras cosas, y esas otras cosas eran lo que nosotros queríamos visibilizar y nuestra manera de generar sintonía con nuestro país y que entiendan un poco más el formato. *RuPaul's Drag Race*, por ejemplo, si bien se transmite en Argentina, no tiene el mismo alcance a nivel local. El salteño necesita identificar sus raíces, que los desafíos tengan que ver con su cultura. Nosotros hicimos capítulo sobre mitos y leyendas, otros en los que tenían que representar políticos argentinos y dar un discurso. Nosotros siempre tratamos de llevarlo a nuestra cultura y a nuestro lugar.

TRUPIA Hoy en día es cada vez más habitual que en Argentina los programas de televisión también se pongan a disposición en YouTube, pero en 2021 no era tan usual que ocurriera esto. ¿Cómo surgió la idea de transmitir el programa por el Canal 10, en la TV abierta de Salta, y a su vez también subir los capítulos a YouTube?

GOLDARAZ Al tener participantes de diferentes partes del país, nos parecía que era muy poco el segmento que íbamos a abarcar, si transmitíamos solo por la televisión local. Y la juventud estaba migrando mucho hacia lo que eran los canales de YouTube. Entonces aprovechamos eso, hicimos una campaña de difusión y lanzamos el mismo contenido que se estrenaba tanto en Canal 10 como en YouTube. Así alcanzó a ser visto por más de dos millones de personas en veinticuatro países. No podíamos creer lo que pasaba porque fue todo muy loco. En realidad, con Lalo éramos los dos, sin el apoyo de ningún auspiciante porque, cuando íbamos a contar la idea de qué se trataba *Juego de Reinas*, era muy difícil conseguir un auspicio. En Salta tenemos dependencias de cultura, a nivel provincial y municipal, gestionamos a través del área de diversidad, en todas las áreas, y nunca tuvimos ninguna respuesta de ningún tipo. También veíamos que muchos fondos se destinaban a cosas que quizás no tenían ni siquiera ningún tipo de trascendencia, pero a nosotros nunca nos llegó una ayuda. Todo era con la ayuda de mi sueldo que había ahorrado, con la colaboración de los padres de Lalo que lo ayudaban, con la ayuda de mi viejo, de mi vieja, de mi hermano, del negocio del amigo que nos mandaba las empanadas para que tengamos para comer. Pero en realidad era más humano que algún provecho. Aunque después sí porque, por ejemplo, La Coya Empanadas hoy en Salta es súper conocida por el programa. Cuando viene a Salta alguien que vio el programa, me cuenta el dueño que van a comer a La Coya Empanadas y dicen que lo conocieron a través del programa. Lo mismo el hostel que alquilamos para la segunda temporada para que vivan las participantes: todo el mundo va también al hostel y están pegadas todavía las cosas de *Juego de Reinas* con los logos y demás. Es como que viven la aventura también de *Juego de Reinas*. Eso empezó a pasar después, pero al principio fue muy difícil poder hacerle frente a semejante gasto.

Era una locura porque nos pasaba algo hermoso que no habíamos dimensionado y, al mismo tiempo, cada vez era más costoso. Era esa satisfacción y esa presión de decir: tenemos que cumplir con esto, lo tenemos que hacer, sea como sea, buscarle la forma, y remarla. A la vez, yo tenía que maquillarme, escribir el programa, comprar los pasajes para las chicas, editar el programa, armar los logos, manejar las redes. Era como que terminamos muertos, pero muy felices. O sea, terminamos muy muertos pero muy vivos a la vez.

TRUPIA Con lo cual, por lo que estás comentando, al inicio del proyecto la impronta que tuvo fue la autogestión. Te quiero preguntar justamente sobre este aspecto porque hay auspiciantes, y algunos muy importantes, que acompañan el programa, al menos en los capítulos que están disponibles en YouTube. Pensando en los auspiciantes y también en el público amplio al que llegaron por medio de la televisión, ¿tuvieron que hacer ciertas negociaciones en cuanto al estilo de las prácticas transformistas? ¿Realizaste modificaciones en cuanto al modo en que era tu práctica en espacios de fiestas o escénicos en relación con la transmisión televisiva y el alcance a un público más amplio?

GOLDARAZ Cuando entré al primer programa de Canal 10, sentí que mi vestuario se debía adecuar. Si bien tenía que mantener la exuberancia y lo exagerado del *drag*, no podía usar algún tipo de falda corta o algún tipo de cosa que fuera llamativa y que pudiera dar lugar a algún rechazo o alguna desvinculación del canal porque acá las influencias políticas son así. De hecho, se instaló un boliche gay, en una zona donde hay muchos bares y turismo, y entre todos se encargaron de hacer todas las denuncias hasta que terminaron cerrando el lugar. Así es Salta y ahí nos estábamos metiendo. Entonces, tenía mucho miedo. Yo había estado antes en la municipalidad de Salta, muchísimos años fui presidente del banco de becas y sabía que también me podía jugar en contra por ese lado. De hecho, terminó pasando. Pero era el momento de hacerlo, era nuestro sueño y no íbamos a saber cómo iba a ser el resultado hasta que lo hicéramos.

Las empresas se fueron agregando, como Flecha Bus, que fue quien movilizaba a todas las participantes desde donde sea hasta Salta, y las devolvía. También, los hoteles. Fue muy grande el crecimiento. Tuvo muchísima repercusión y el programa tuvo rápidamente aceptación desde el capítulo uno. Nos llamó el directivo de Canal 10, apenas terminó el primer capítulo, y nos dijo que la gente llamaba por teléfono al canal pidiendo hablar con las participantes, y todo eso que nosotros no imaginábamos que iba a pasar. Al otro día ya estábamos en los medios, ya se comentaba en las radios. Fue muy lindo.



Mistika Reech / Pablo Ezequiel Goldaraz

TRUPIA Pensando la comparación entre lo televisivo y lo escénico, ¿considerás que hay alguna diferencia en cuanto a cómo concebir el maquillaje, los trajes, las pelucas, incluso los movimientos corporales y gestuales? ¿Se les debe prestar atención a algunos aspectos de otro modo teniendo en cuenta que una cámara de televisión va a tomarlos?

GOLDARAZ La televisión impone un montón de otros tipos de condimentos. Se sumaba para mí el desafío en cuanto a la conducción. A mí me van guiando a través de una cucaracha y yo estoy concentrado en la producción, en las luces, en conducir el programa, en estar atento a lo que me dicen, en mantener mi imagen de Mistika. Nunca lo había hecho porque nunca había hecho televisión, había hecho conducción, pero no televisión. Nunca había hecho producción de un programa de televisión tampoco. Entonces sí, era un trabajito que estaba todo dándose en ese momento al mismo tiempo, y yo tenía que empezar a ensamblar y a hacer autocrítica después de cada programa. En los primeros programas, sentía que me odiaba, no me gustaba lo que veía, me veía contracturado, que no podía relajar. Entonces era verme y corregir. Ver, tener autocrítica y de ahí ir puliendo programa tras programa. Los mismos errores no pueden volver a estar. Hacíamos lo posible para tratar de siempre estar un poquitito mejor. Cuando terminó era: necesitamos más programa y que esto siga pasando porque ya era solamente disfrutarlo. Los participantes, los jurados, todos disfrutaban. Era como un abrazo entre todos en momentos en los que estábamos pasando situaciones complejas. Inclusive perdí a mi mamá después de la segunda temporada del programa y, durante las dos temporadas del programa, estuve más cerca que nunca de ella.

152

TRUPIA En vinculación con el armado del programa y la inclusión de las participantes, ¿cómo fue el proceso de selección de las concursantes? Imagino que habrá sido bastante distinto el primero en relación con el segundo, una vez que ya se había emitido la primera temporada. También te quería consultar si había un estilo de transformismo, de *drag*, que ustedes buscaban, y si les pasó que se acercaran artistas que hacían, por ejemplo, *drag king*, en alguna de las convocatorias.

GOLDARAZ Para la primera temporada, cuando lanzamos el programa, nuestra idea era que estuviera más concentrado en el norte, lo que es Salta, Jujuy, Tucumán y Catamarca. Hicimos la convocatoria del *reality drag* del norte y se anotó Tina Argen, de Buenos Aires, y una participante de Córdoba. Nos encantaba lo que hacía Tina Argen. Y buscábamos, dentro de todo, la versatilidad porque dentro del *drag queen* hay personas que son modelos, otras que hacen muy buenos vestuarios, que bailan muy bien, que cantan muy bien, hay *drag queens* que solamente conducen, hay otras que sirven para fotografía o para representaciones escénicas. Hay muchísima versatilidad

dentro del *drag queen*. Entonces teníamos que buscar retos variados que a todas las saquen de su zona de confort en algún momento. Teníamos que buscar versatilidad en todas las participantes para mostrar todas las disciplinas que abarca el *drag queen*. Todos los personajes eran interesantes, y la presencia de las participantes de Córdoba y de Buenos Aires nos daba la posibilidad de tener llegada a dos provincias muy grandes.

Hubo participantes que vinieron desde Tucumán a Salta a hacer el *casting* presencial. Más o menos la mitad lo hizo presencial, la otra mitad lo hizo online. Grabamos todos los *castings* y, con Lalo Longarela y los dueños del canal, nos pusimos a analizar cada uno de los perfiles y seleccionamos una variedad que abarque prácticamente todas las disciplinas. Lo mismo pasó en la segunda temporada, pero con la diferencia de que la cantidad de solicitudes que nos entraron se multiplicó por cinco. Inclusive contamos con la de una jamaiquina que estaba refugiada en Buenos Aires y que entró dentro del programa.

Nunca se presentó ningún *drag king*, algo que nos hubiese encantado que ocurriera. Chicas trans sí se presentaron. En la primera temporada, no se presentaron y yo sentía que teníamos que seguir buscando porque era muy importante también visibilizar la comunidad trans y su lucha. Casi todas las conquistas que tenemos, en cuanto a derechos para la comunidad LGBT, fueron impulsadas por la lucha de las chicas trans. Y tenemos como sociedad, siento, una deuda muy grande, entonces teníamos que visibilizar. Encontramos a Dolly Ashanti, refugiada jamaiquina que había llegado a Argentina después de que le cortaran un dedo en Jamaica por estar besándose con un chico, y que también sufrió intentos de asesinato. También estaba Kyky Michi, quien era de Neuquén, y también tenía una historia para contar. Ahí logramos esa visibilidad que queríamos también.

TRUPIA Fue una sorpresa muy grata encontrar en la segunda temporada la participación de algunas artistas reconocidas como, por ejemplo, Lucrecia Martel quien, aparte de su prestigioso recorrido por el mundo cinematográfico, realizó en su época de juventud el cortometraje *La otra*, en 1989, que trabaja con cuatro artistas transformistas. En ese sentido, tuvo una cierta circularidad su presencia en *Juego de reinas*. Te quería preguntar ¿qué implicancias e impacto tuvo para el programa el hecho de haber recibido a Valeria Bertuccelli, Julieta Laso y Lucrecia Martel?

GOLDARAZ Fue una locura. Fue un antes y un después porque nos enteramos además un montón de cosas que ni siquiera nos imaginábamos. Yo estaba un día en mi casa, había sido el capítulo de la cena de gala, en la primera temporada, donde cené con las participantes finalistas y vemos el recorrido del programa. Y donde salen temas como cómo se enteró la familia de cada uno que ellos eran *drag*. Sin que se haya guionado y sin que

se hubiera preparado, salieron temas de violación y tres personas de las cinco que estábamos en la mesa habíamos tenido problemas de violación e inclusive yo había tenido un tema con eso y nunca más lo había tocado. En ese momento, salió el tema, estaba conduciendo y escuchaba las historias, a la vez tenía que contenerme porque, si yo me quebraba, no podía seguir grabando más el programa. Fue un programa muy movilizante y creo que fue el programa en el que entregamos nuestra alma. El programa fluyó de una manera que nunca nos dimos cuenta lo que estaba causando del otro lado de la pantalla. Hasta que vimos la repercusión de ese programa y para mí fue increíble porque me escribía gente, me mandaban mensajes llorando diciendo: “Mi hijo pudo decirme que es gay mirando el programa porque yo me emocioné, me largué a llorar y mi hijo me dijo que era gay”. Un padre me dice: “Mi hijo quiere viajar a Salta, tiene once años y quiere conocerte, sos su ídola”.

Entre una de esas, me manda un mensaje un amigo, quien hace escultura y muestras de tapices acá en Salta, y me dice: “Lucrecia Martel me pidió tu número, dice que necesita hablar con vos”. Más o menos a las dos horas me suena el teléfono, atiendo y era Lucrecia Martel y me dice: “Mistika, quiero decirte que soy fanática de *Juego de Reinas*, anoche estuvimos viendo el capítulo con Valeria Bertuccelli en mi casa y no paramos de llorar un solo momento. Necesitamos conocerte, necesitamos saber de vos, necesitamos darte nuestra mano para lo que necesites porque es el mejor programa que he visto en la televisión argentina en los últimos tiempos. Te vamos a hacer un fogón, mañana podés venir a mi casa, te espero”. Fui a su casa, había un fogón en el jardín de la casa, habían puesto alrededor frazadas y almohadones en todo el césped. Habían preparado asado y me estaban esperando con la canción de *Juego de Reinas*. La verdad que no lo podía creer. Todos los días tenía que prepararme para no poder creer algo nuevo que iba a pasar. Y así pasó la revista *Rolling Stone*, y con medios como Canal 13, TN, Infobae. *Juego de Reinas* todos los días tenía una sorpresa nueva que tampoco podíamos digerir muy rápido porque también estábamos sobrecargados de un montón de cosas para hacer. Conocer a Lucrecia y a Valeria fue magnífico. Hasta hoy me escribo con ellas todo el tiempo. Implicó darme cuenta que son personas que tienen una historia muy similar con la mía, que empezaron de abajo, y que están viendo cómo era su comienzo. Es lo que me dice Lucrecia: “Yo cuando los vi por primera vez, me vi a mí hace cuarenta años. Y veía esa magia, esas ganas, y cada programa lo veía mejor”. Recibir consejos técnicos de Lucrecia Martel, una de las veinte directoras de cine más prestigiosas — no del país, sino del mundo —, con esa manera de ver el cine, con esa manera tan distinta de hacer todo y de buscar justamente la otra forma de comunicar, que es justamente lo que nosotros buscábamos.

TRUPIA En sintonía precisamente con las formas de comunicar y el medio televisivo en el que estaban, ¿contaron con la ayuda de la dirección de cámara de alguien que manejara el lenguaje televisivo? ¿Ustedes lo pensaron

particularmente o adoptaron algún uso tradicional? Me refiero en cuanto al montaje, los planos, la duración de los planos, los movimientos de cámara. También te quería preguntar, en este sentido, por la duración de los capítulos que es bastante extensa, incluso para la televisión, al ser capítulos que duran entre un poco más de una hora y dos horas.

GOLDARAZ La duración de los capítulos se iba extendiendo más porque las personas nos decían que les encantaba justamente poder masticar a cada artista, de algún, como un *Gran hermano*, donde no solamente conocés a los participantes a través de las pruebas, sino al hablar, sabés cómo se maneja, cuál es su humor, cuáles son sus contrincantes, su manera de mostrarse, todos tienen como ese gustito. Y, al ser tantos participantes, cada vez se extendía más el programa.

En cuanto a la técnica del canal, la manera de manejar los planos y las cámaras era todo guiado prácticamente por Lalo y por mí porque nosotros éramos los que dábamos las directivas sobre todo. Y en el canal nunca se había hecho una propuesta de esta envergadura, que tuviera tantas cámaras, tantos planos, camarógrafos de mano. Nunca se imaginaron cómo era tampoco el formato. Nosotros les íbamos explicando qué es lo que queríamos. Lo mismo con los editores: les indicábamos qué es lo que se quería mostrar, qué es lo que se tenía que cuidar, cómo tenían que salir limpias las escenas, no se podía ver un camarógrafo. Prácticamente era ver el programa y analizar cómo estaba saliendo. Yo me copaba viendo *graphs* de todo tipo de programas para saber cómo hacer el nuestro, que tenga dinamismo y que no sea un zócalo estático; buscarle algún tipo de transición a las imágenes. Era tratar de aprender, ver tutoriales, guías e ir guiando a los camarógrafos porque nos decían: "pensábamos que eran unas locas, que esto iba a ser cualquier cosa y nos terminamos dando cuenta que nada que ver". Yo estando en Mistika también estaba trabajando en ese momento. Entonces se terminaba de grabar algo y yo era: "corte" y era ver la cámara, la luz, y dar coordenadas que no doy en general como Mistika. Pero era mi trabajo, era unir mi trabajo con mi conducción e ir guiando cada uno de los procedimientos. Por ahí estábamos grabando y yo miraba en el retorno que algo no estaba saliendo, entonces tenía que pedir que corten y decir: "necesito corregir el plano, me está saliendo la mitad de la plataforma, o me estás cortando tal parte, o está fuera de foco la cámara, esto tiene que salir bien". Al ser Lalo y yo, y quizás Lalo estaba dentro del control viendo el tema de luces, cuando pasaba algo había que parar y hacer la corrección. Con esto sentíamos que no dábamos abasto, pero no teníamos presupuesto para contratar más gente.

La primera temporada costó más o menos cinco millones [de pesos argentinos], la segunda temporada costó nueve millones. Nosotros debemos haber recaudado en la segunda temporada, con todos los eventos que se

hicieron, siete millones, o sea que terminamos perdiendo dos millones — aunque en realidad lo tomo como una inversión — en la segunda temporada de nuestro bolsillo, que lo recibimos con muchísima gratitud, con muchísimas sorpresas y muchísimas cosas lindas que súper valieron la pena.

Hoy no hay una tercera temporada porque volví a trabajar. Sabemos que va a ser complicado el tema de conseguir auspiciantes nuevamente, pero me encargué en este tiempo de buscar la manera de poder ver que sea más rentable, de poder hacer que, en esta tercera temporada, las participantes compitan todas hasta la final y que no se vayan yendo del programa, y que vayan obteniendo créditos a través del voto de público, a través del mensaje de texto. Esa es una manera también de que nos dé un capital, de buscarle la forma para poder volver. Ya está la tercera temporada escrita. Están todos los capítulos escritos. Es una locura el programa. La parte económica es la que nos estaría imposibilitando, pero en algún momento va a salir. Tenemos todas las energías y todas las ganas. También, después de la muerte de mi mamá, necesité reencontrarme. Mi papá estuvo tres meses internado en terapia intensiva, entonces lo acompañé a él. Tuve que sanar, volver a juntar dinero, volver al trabajo, fue mucho. Así que ya estoy listo ahora a poner energía y empezar a juntar los ladrillitos.

TRUPIA En relación con este proyecto ligado a la tercera temporada, que era una de las inquietudes que tenía, también quería consultarte qué proyectos tenés hacia adelante. ¿Qué te está movilizando? ¿Qué tenés ganas de hacer?

156

GOLDARAZ Esta tercera temporada está escrita para ser un cierre de toda nuestra misión en el programa. Todo lo que no hemos podido lograr en la primera y en la segunda va a ir para la tercera temporada. Queremos terminar de englobar todo lo que es el *drag queen*, hasta el momento, porque el *drag queen* es una constante evolución que nunca sabemos a dónde va a llegar, no tiene límites. El *drag queen* es la imaginación de cada uno, entonces no hay un límite. Es nuestra manera de hacer un cierre a este ciclo al menos. Llega la batalla final, que es la tercera temporada. Pero no termina *Juego de reinas*. Va a seguir, pero ya no a través de una batalla *drag*, sino que vamos a empezar a visibilizar otras cuestiones. La cuarta temporada de *Juego de reinas* va a empezar con una competencia entre casas. Cada casa va a deber tener su representante *drag queen* y además va a tener también sus retos grupales e individuales.

DISPONIBILIDADE DE DADOS

Os autores confirmam que os dados que apoiam os resultados deste estudo estão disponíveis no artigo.

CONFLITO DE INTERESSE

Os autores declaram que não há conflito de interesse.

EDITOR(A)(ES) RESPONSÁVEL(ES)

Marina Cavalcanti Tedesco

ASSISTENTE EDITORIAL

Vanessa Maria Rodrigues

DADOS EDITORIAIS

Publicado a convite da revista.

a_barca

157



Este texto é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CCBY).

Os autores retêm todos os direitos autorais, transferindo para a Revista *A Barca* o direito de realizar a publicação original e mantê-la sempre atualizada.

navegações



“E NOVOS BAIANOS TE PODEM CURTIR NUMA BOA” – UMA GENEALOGIA DA CURTIÇÃO ENTRE O CINEMA MARGINAL E A CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA

*“AND NOVOS BAIANOS CAN ENJOY YOU IN STRIDE” – A GENEALOGY OF “CURTIÇÃO” (GROOVE ON) BETWEEN MARGINAL CINEMA
AND BRAZILIAN POPULAR MUSIC*

RAFAEL MENDONÇA DIAS¹

1. Professor Adjunto do Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense – Volta Redonda (UFF Volta Redonda). E-mail: rafaeldias@id.uff.br.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5278-0534>.

RESUMO O presente ensaio analisa a emergência da curtiação como aspecto criativo e conflitivo no campo cultural brasileiro durante o período da ditadura empresarial-militar (1964-1985). A expressão “curtir” é uma invenção da geração contracultural brasileira, que propôs uma nova forma de pensar a relação entre o corpo, a estética e a política. Destacamos no texto as obras do cinema marginal ou de invenção, como é o caso de *Meteorango Kid, o herói intergaláctico* (1969), dirigido por André Luiz Oliveira, no qual a frase “curti adoidado” aparece como emblema e síntese da atitude de desbunde. A curtiação também ganha corpo nas músicas dos Novos Baianos e segue adiante no momento pós-tropicalista com Gal Costa, Waly Salomão e Jards Macalé, entre outros. Analisamos uma entrevista de Caetano Veloso sobre o tema e os aspectos políticos que essa questão suscita na atualidade com a captura da curtiação pelas redes virtuais. Na parte final abordamos o diálogo entre os trabalhos recentes de Caetano Veloso (*Meu Coco*) e Chico Buarque (*Que tal um samba?*), em que o samba é um elemento comum e matriz. Os compositores voltam para “curtir numa boa” um samba, indicando uma via para desmantelar a brutalidade política.

PALAVRAS-CHAVE Curtição; cinema marginal; canção popular; política; samba.

ABSTRACT This essay analyzes the emergence of “curtiação” (groove on) as a creative and conflictual aspect in the Brazilian cultural field during the period of the entrepreneurial-military dictatorship (1964-1985). The expression “curtiação” (groove on) was invented by the Brazilian counter-cultural generation, which proposed a new way of thinking about the relationship between the body, aesthetics and politics. In the text, we highlight works of marginal cinema, such as *Meteorango Kid, the intergalactic hero* (1969), directed by André Luiz Oliveira, in which the phrase “curti adoidado” (I enjoyed a lot) appears as an emblem and synthesis of the attitude of “desbunde”. “Curtiação” also gains ground in the songs of Novos Baianos and continues in the post-tropicalist period with Gal Costa, Waly Salomão and Jards Macalé, among others. We analyze an interview with Caetano Veloso on the political aspects that this issue raises today with the capture of “curtir” (like) in the virtual environment. In the final part, we address the dialogue between the works of Caetano Veloso (*Meu Coco*) and Chico Buarque (*Que tal um samba?*), in which samba is a common and fundamental element. The composers return to enjoy in stride a samba, indicating a way to dismantle political brutality.

KEYWORDS Groove on; marginal cinema; popular music; politics; samba.

AGRADECIMENTOS Agradeço a Danichi Mizoguchi, Antônio Paquito e Nathália Carvalho pela atenta leitura e colaboração com esse trabalho.

INTRODUÇÃO: CURTIÇÃO

A curtição emerge como uma gíria e atitude da juventude brasileira contracultural e transforma-se em um tema relevante do debate cultural no pós-AI-5, período de maior recrudescimento da ditadura empresarial-militar (1964-1985). Essa expressão passou a ser corrente entre a juventude e sugeriu uma posição política guiada por um “jeito de corpo” e demarcava o território entre os desbundados² e os engajados. No livro Verdade tropical, Caetano Veloso observa que:

Esse nome que a contracultura ganhou entre nós — a bunda tornada ação com o prefixo “des” a indicar antes soltura e desgoverno do que ausência — deixava o *hip* — quadril — dos *hippies* na condição de —metáfora leve demais. Desbundar significava deixar-se levar pela bunda, tomando-se aqui como sinédoque para “corpo” a palavra afro-brasileira que designa essa parte avizinhada das funções excrementícias e do sexo. (Veloso, 1997, p. 469)

Os jovens desbundados, à primeira vista, “curtiam a vida adoidado” questionando vinculações políticas formais ou institucionais, já os engajados estavam ocupados com as “coisas importantes”, o que incluía os destinos maiores do país, numa perspectiva que poderíamos chamar de macropolítica. Enquanto a curtição é algo que se produz aliada à micropolítica e abarca a dimensão intensiva do corpo, fugindo de uma classificação rígida entre o singular e o político. Sobre a natureza polissêmica da curtição, assim definiu Silviano Santiago no ensaio de 1972, “Abutres: a literatura do lixo”:

A curtição (sen-si-bi-li-da-de de uma geração, sensação, estado de espírito, conceito operacional, arma hermenêtica, termômetro, barômetro, divisor de águas, etc. Já foi consagrada pela música popular, principalmente, pelo chamado grupo baiano liderado bifrontalmente por Caetano e Gil, que comporta grandes realizações, entre elas o extraordinário primeiro disco dos Novos Baianos.” (Santiago, 2019, p. 138)

Em 1969, a curtição ganha as telas com o cinema marginal ou de invenção. Um dos filmes mais instigantes e ousados desse período é *Meteorango Kid, o herói Intergaláctico*, longa-metragem de estreia do cineasta André Luiz Oliveira. Esse bólido do nosso cinema de invenção (Ferreira, 1986) foi feito em Salvador por um grupo de jovens ditos “desbundados”. Para o dicionário Houaiss, a definição da astronomia para bólido é: “meteorito de dimensões apreciáveis que, na forma de um globo inflamado e brilhante, atravessa velozmente a atmosfera terrestre, podendo fazer ruído, deixar rastro luminoso e mesmo explodir; bola de fogo” (Houaiss, 2024).

2. Caetano diz na canção *Meu Coco* (2021) que: “A palavra bunda é o português dos Brasis”.

Meteorango Kid na sua viagem intergaláctica riscou o céu do cinema brasileiro como um meteorito flamejante e ganhou o prêmio especial do júri e de público do Festival de Brasília de 1969, sendo posteriormente censurado pelos órgãos da ditadura (Simões, 1998). Um dos censores anotou em seu parecer sobre o argumento do filme: “A película focaliza o que seria um ‘hippie’ brasileiro e seus companheiros mais chegados, inclusive maconheiros. Totalmente alheios às convenções sociais, imoral, inconsequente, e outros adjetivos, o principal personagem dessa película que não merece ser imitada” (SCPD, 1970, s/p).

Sobre os valores educativos do filme a censura indica: “Relativamente positivo para pesquisas sociológicas e psicológicas, contudo demasiadamente repulsivo” (SCDP, 1970, s/p). O diretor, André Luiz de Oliveira, tinha 21 anos durante as filmagens e a maior parte do elenco e da equipe técnica era formada por jovens estreantes. O diretor de fotografia, Vito Diniz, naquela altura era de uma geração anterior aos demais. A atriz Nilda Spencer e os atores Milton Gaúcho e João Di Sordi, por sua vez, tinham experiência no teatro e cinema.

A ação do filme se passa em um único dia em que se comemora o aniversário do personagem Lula.³ Acompanhamos o personagem desde o momento em que ele acorda, suas andanças pela cidade de Salvador até seu retorno para casa ao final do dia. Esse dia é recheado de situações fantásticas e oníricas. Na cena final, o personagem Lula aparece em *close-up* gesticulando em direção à câmera em contraluz enquanto soa uma espécie de alarme. Surge uma cartela que emoldura o rosto de Lula com os dizeres: “Procura-se, vivo ou morto.” Depois, outra frase fecha a cena: “Curti adoidado”. A imagem de Lula some num *fade-out* e é assim que o filme termina. A frase “Procura-se, vivo ou morto” que aparece no mesmo quadro da face do personagem principal, faz uma evidente referência aos cartazes de “terroristas procurados” espalhados nas cidades brasileiras com fotos dos militantes de organizações de esquerda. Em sequência a cartela “curti adoidado” afirma a perspectiva emergente da curtição. Essa opção do diretor aproxima e tensiona duas diferentes estratégias de resistência política naquela conjuntura específica de violência e terrorismo de Estado. O crítico Fernão Ramos entende que o cinema marginal capta nas suas imagens o horror e a curtição do período ditatorial (Ramos, 1987).

3. O personagem em questão tem o mesmo apelido do ator e artista plástico Lula Martins que o viveu nas telas.

O filme de André Luiz de Oliveira presta homenagem aos tropicalistas Gilberto Gil e Caetano Veloso, que foram presos pela ditadura 14 dias depois do Ato Institucional nº 5 (AI-5), no final de 1968. A prisão de Caetano Veloso e Gilberto Gil, segundo os documentos da repressão apresentados no documentário *Narciso em Férias* (2020), foi motivada por uma informação falsa difundida pelo jornalista Randal Juliano sobre a apresentação de Caetano e Gil com a banda de rock Os Mutantes na boate Sucata no Rio de Janeiro. Juliano disse no programa sensacionalista,

de nome revelador, *Guerra é Guerra* na TV Record que Caetano havia cantado em forma de paródia o hino nacional e desrespeitado a bandeira brasileira. Outra “acusação”, imputada a Caetano pelos documentos da ditadura, era ter participado da passeata dos 100 mil na cidade do Rio de Janeiro, entoando gritos de “Abaixo à ditadura” e ter feito um disco em homenagem a Che Guevara recolhido pela censura.

Na verdade, não foi Caetano Veloso que gravou a canção “Hasta siempre, Comandante” no compacto simples *Che*, na qual a imagem do revolucionário argentino aparece na capa, e sim um cantor cubano chamado Cataneo (seria a ditadura desleixada ou disléxica?). O compositor foi descrito pela polícia política como: “cantor de música de protesto, de cunho subversivo e desvirilizante” (Narciso, 2020). A bandeira-poema seja marginal seja herói de Hélio Oiticica estava pendurada no palco da boate Sucata durante o show, mas não foi mencionada no “inquérito”.

Meteorango foi realizado quando Caetano e Gil já estavam em Salvador, eles tinham sido colocados em liberdade vigiada e mandados para a cidade, tendo que se apresentar todos os dias na sede da Polícia Federal. Os dois foram convidados a deixar o país e autorizados a fazer um *show* de despedida para arrecadar fundos que os ajudariam a viver no exílio. O show *Barra 69* estreou no Teatro Castro Alves no dia 20 de julho de 1969 no mesmo dia e hora que o homem pisava na lua pela primeira vez (Alves, 2019).

O título do filme *Meteorango Kid* foi tomado por empréstimo de uma canção de Tuzé de Abreu. O músico frequentava o apartamento de André Luiz no Corredor da Vitória em Salvador, onde uma turma jovem (Gato Félix, Lula Martins, Sergio Bandeyra, entre outros) reunia-se para experimentar e compartilhar suas criações estéticas. Curiosamente, a música de Tuzé não fez parte da trilha sonora do filme. A canção *Meteorango* é um *rock* ao estilo tropicalista em que a letra diz o seguinte: “Meteorango que decidiu / curtir a vida que Deus lhe deu / Meteorango hoje sou eu / Hoje sou eu” (de Abreu, 1969/2002). Tuzé disse em entrevista para o documentário *Procura-se Meteorango Kid, vivo ou morto*, que essa canção tinha uma genealogia específica: “é neta de Jimi Hendrix e filha da canção ‘Volks-volkswagen blues’ de Gilberto Gil” (*Procura-se*, 2021). As canções, tanto a de Hendrix, *Axis Bold as Love*, quanto a de Gil, têm uma levada de guitarra parecida com a canção de Tuzé.

A trilha musical de *Meteorango* combina de modo antropofágico o *rock* internacional de Jimi Hendrix, Janis Joplin e Frank Zappa com Carmen Miranda (*Na Bahia*) e música clássica. Uma cena marcante do filme o personagem Caveirinha enrola e fuma um baseado ao som do *Assim falou Zaratustra* de Richard Strauss (citando o

filme 2001: uma odisseia no espaço de Stanley Kubrick), realizando uma espécie de “cine-samba” em diálogo com a contracultura internacional (Stam, 1995; Dunn, 2020).

Na trilha figuram algumas canções de Caetano, entre as quais: *Atrás do Trio Elétrico*, *The empty boat* e *Acrílico* com Rogério Duprat do *Álbum branco* do compositor santoamarense lançado no ano de 1969, além de *É proibido proibir (ambiente de festival)*. Gil, Rogério Duarte⁴ e Rogério Duprat aparecem na trilha com a experimental *Objeto semi-identificado* do álbum de Gil de 1969. No *Álbum branco* de Caetano Veloso de 1969 a canção meta-linguística e marcadamente tropicalista “Não identificado” faz um aceno ao iê-iê-iê e entra no clima das viagens espaciais e discos voadores que estavam em voga na época. A letra da canção dele diz: “Eu vou fazer uma canção de amor / Para gravar no disco voador” e mais adiante a letra indica: “Para lançar no espaço sideral” (Veloso, 1969). Caetano também usa a expressão: “anticomputador sentimental”. O neologismo inventado pelo compositor é bem característico do procedimento tropicalista de apostar na ambivalência e incorporar os contrários.

Já Tuzé de Abreu na canção *Meteorango*, feita no mesmo ano, anuncia: “Meteorango herói intergaláctico / Glacê metálico no bolo espacial / Comemorando mil anos luz de aventuras / Meteorango pelo espaço sideral.” (De Abreu, 1969/2001). O jovem André Luiz captou essa atmosfera do momento tropicalista e colocou em movimento no seu primeiro longa.

164

De acordo com o músico Tuzé de Abreu, a gravação da trilha de *Meteorango Kid* fez com que os Novos Baianos, que ainda sequer tinham batizado o nome da banda, entrassem pela primeira vez em estúdio (Procura-se, 2024). *É ferro na boneca* é o primeiro *Long-play (LP)* dos Novos Baianos lançado em 1970, sendo, portanto, posterior ao filme. Deste disco estão na trilha de *Meteorango: Se eu quiser eu compro flores* e *Colégio de aplicação* (Diniz, 2020).

A outra canção de Moraes e Galvão, *Sugesta geral*, que aparece no filme na cena da batalha de piratas na Baía de Todos os Santos, só foi gravada em 1978 no LP dos Novos Baianos, já sem a presença de Moraes Moreira. As versões gravadas em estúdio para o filme são originais e diferentes daquelas que estão no álbum de estreia do grupo.

No primeiro álbum d’Os Novos Baianos a expressão “curtir” aparece em duas canções. *Curto de véu e grinalda* é um *rock* que inicia com um *naipes* de metais e tem um toque latino. É a única canção que Baby Consuelo canta

4. Rogério Duarte é o autor do cartaz de *Meteorango Kid*, herói intergaláctico. André Luiz disse para o documentário *Procura-se Meteorango Kid, vivo ou morto* (2023) que o cartaz de Meteorango feito por Rogério era para ele uma carta do tarô.

no disco e sua interpretação impressiona pela potência vocal em contraste com a pouca idade, 17 anos. Além do título, a expressão “curtir” ocorre no seguinte trecho da letra da canção: “Pra conhecer minha face oculta / Tenho que curtir de coroa e anel” (Moraes; Galvão, 1970).

A expressão figura também na canção *A casca de banana que pisei*, que tem uma levada mais tradicional e nordestina na voz de Paulinho Boca de Cantor. A letra diz: “Alô, Bahia das minhas velhas curtições”, e faz alusão aos marcantes personagens musicais da Bahia — Carlos Lacerda, Riachão e Gaguinho do Oceania. Essas duas músicas estão na trilha de *Caveira, my friend* (1970),⁵ outro filme do underground baiano, dirigido por Alvinho Guimarães e que tem como protagonista o ator e jornalista Manoel da Costa, que fez sua estreia no cinema em *Meteorango Kid* com o personagem Caveirinha. Antes de ir para o exílio, Caetano deixou um bilhete para Os Novos Baianos que foi incluído no encarte do disco *É Ferro na Boneca*. No texto de apresentação feito pelo poeta Augusto de Campos podemos ler o recado:

Vocês me pedem que eu os apresente. Mas eu estou indo embora e só aceito deixar um bilhete para vocês mesmos. Estive esse tempo aqui e vi que vocês estão respondendo à nova Bahia com o mesmo humor terrível com que ela questiona. Mandem brasa, brasil, varandá. Mais um. Mais dois. Enquanto nós cantarmos, ferro na boneca. Ferro na boneca. Mesmo que não dê em nada, eu quero seus lábios abertos numa sugesta geral (Veloso, 1970).

Em 1969, Waly Salomão e Jards Macalé compuseram em parceria a canção *Vapor barato*, que se transformou em hino do desbunde na voz de Gal Costa. Essa música foi interpretada pela cantora no show-acontecimento *Fa-tal – Gal a todo vapor* produzido por Waly, e gravada posteriormente, em 1971, no disco de mesmo nome.⁶ A canção *Você não entende nada* de Caetano Veloso de 1970 foi incluída em uma versão especial do álbum *Legal* da cantora baiana (Maffei, 2014). Essa última canção é um samba que começa ao som da cuíca e que diz em seus versos: “Bebo, sento, eu fumo, eu como, eu não aguento / Você está tão curtida / Eu quero tocar fogo neste apartamento / Você não acredita”. É a primeira vez que a expressão derivada do verbo curtir aparece em uma letra do compositor baiano. O crítico de cinema José Carlos Avellar publica em 1972 no Jornal do Brasil o artigo “Tocar fogo neste apartamento”, no qual traça um paralelo entre *Meteorango Kid* e a canção *Você não entende nada*. Como podemos ver no trecho a seguir:

Procura então sentir melhor, liberar a sensibilidade, tocar fogo no apartamento, queimar o futuro, estar vivo ou estar morto dá no mesmo. Meteorango quer dar o fora e fala entre outras coisas pela música de Caetano, ponto de

5. *Caveira, my friend* tem na sua trilha sonora sete músicas do álbum *É Ferro na Boneca*.

6. Gal Costa se transformou na musa do desbunde e emprestou o seu nome para as dunas que ficavam perto do píer em Ipanema no início dos anos 1970, chamadas de Dunas da Gal ou Dunas do Barato.

referência que ia embora da Bahia na época em que o filme estava sendo feito: 1969, você não entende nada do que estou dizendo (Avellar, 1972).

Essa canção, posterior ao filme de André Luiz e que, portanto, não faz parte da trilha de *Meteorango*, está no compacto de Gal lançado em 1971. No disco, figuram no lado B: *Vapor barato* e *Você não entende nada*. No ano seguinte, Caetano interpretou a sua canção no show e no disco *Caetano e Chico juntos e ao vivo* gravado no Teatro Castro Alves em Salvador. Caetano canta *Você não entende nada* e Chico, *Cotidiano*, na mesma faixa, fazendo uma ressoar na outra, com a extensão e a repetição da frase: “eu quero” e de “todo dia”, essa última expressão está presente em ambas canções.

Os Novos Baianos, Gal Costa, Jards Macalé e Waly Salomão levaram a curtição adiante no período do “Ame-o ou deixe-o”. Waly foi preso no Carandiru por causa de maconha e lá escreveu parte do seu primeiro livro *Me segura qu’eu vou dar um troço*, de 1972, com projeto gráfico de Hélio Oiticica e assinado com o pseudônimo de Waly Sailormoon. O também baiano Gramiro de Matos (Ramiro Matos ou Ramirão ão ão) no mesmo ano publica *Urubu-rei*. Santiago (2019) analisa as duas obras no ensaio “Abutres: a literatura do lixo” como exemplares da literatura de curtição daquele período.

O poeta Waly é o letrista prolífico de canções da contracultura brasileira. No álbum de Jards Macalé lançado em 1972, *Vapor barato* divide a mesma faixa com a canção *Revendo amigos* e que foi gravado com a guitarra e baixo de Lanny Gordin e a bateria de Tutty Moreno. Jards canta *Vapor barato* à capela na introdução de *Revendo amigos*, que faz uma fusão entre vários ritmos como o jazz, o samba, o xote, o coco e o rock. A letra de *Revendo amigos* diz o seguinte: “Se me der na veneta eu vou / Se me der na veneta eu mato / Se me der na veneta eu morro / E volto pra curtir” (Salomão; Macalé, 1972). Jards repete o “volto pra curtir” de modo insistente e provocativo na canção.⁷ No mesmo ano, o irmão de Waly, Jorge Salomão, produz o show *Luiz Gonzaga volta pra curtir* no teatro Tereza Rachel, localizado em Copacabana. Mesmo teatro em que um ano antes Gal apresentou *Fa-tal*. O show do Rei do Baião foi gravado em vinil homônimo em 1972. Apesar de estar no título, em nenhuma das canções de Gonzagão presentes no disco há a ocorrência da expressão “curtir”, nem no sentido de couro curtido, nem de qualquer outro. Isso indica que o “curtir” é uma invenção da geração na passagem dos anos 1960 para os 1970 e que contou com um forte impulso dos novos baianos que entram na cena musical brasileira (Favaretto, 2019).

7. Em entrevista ao site Monkeybuzz Jards Macalé afirma que a letra da música foi enviada para censura com o verso “volto pra cuspir” que foi vetado e a canção foi aprovada com a ideia original de Waly com o “volto pra curtir” (Macalé, 2020).

Silviano Santiago (2022, p. 355) no ensaio “Caetano Veloso enquanto superastro” escrito originalmente em 1973 afirma que: “a cultura jovem de hoje não depende mais de uma reflexão organizada e controlada por princípios ideológicos [...] em uma utopia da não presença, do espírito, onde ‘legal’, ‘grilo’, ‘curtir’, ‘desbunde’, são os pilares da língua franca.” O ensaísta vai operar uma distinção entre a atitude da curtição, voltada para a sensibilidade diante do objeto artístico, e o desbunde, mais próximo da performance e do uso do corpo em que a obra e a vida se atravessam.

Favaretto (2019, p. 50) no seu ensaio “A contracultura, entre a curtição e o experimental” marca que: “A ambivalência dessa nova arte pretende ultrapassar o trabalho moderno de assimilação da vida na arte, a partir de uma arte de viver”. A curtição aparece como um léxico que apresenta a nova sensibilidade da geração, o que gerou controvérsia cultural.

A palavra “curtir” no sentido de: “[...] gostar (de alguém ou algo) com enlevo; desfrutar, fruir” foi dicionarizada pela primeira vez em 1970 (Houaiss, 2024). No dicionário também consta o sentido de “curtir” como: “[...] experimentar sensações de êxtase, prazer etc. propiciadas pelo uso de droga(s)” (Houaiss, 2024).

“Barato” surge também como uma gíria da juventude associada à curtição. Em 1969 aparece um novo sentido para barato no dicionário como sendo: “[...] aquilo que deleita; pessoa ou coisa boa, bonita, ou que se admira; curtição” (Houaiss, 2024). O tropicalismo incluiu a dicção e o coloquialismo dos jovens desbundados dos anos 1960-1970 nas suas letras, fazendo disso um procedimento usual nas canções brasileiras a partir de então.

BARATO MODESTO

A canção *Back in Bahia* do álbum *Expresso 2222* anunciava o retorno de Gilberto Gil e Caetano ao país. A canção é um *rock* que remonta ao período londrino e a fossa que Caetano “curtia” nas terras do norte com saudades do Brasil: “Em que vi um camarada meu de Portobello cair / Naquela falta / De juízo que eu não tinha nem uma razão pra curtir” (Gil, 1972).

Gil não embarcou na melancolia do amigo em Londres, mas Caetano Veloso, ao retornar do exílio, reencontrou a curtição no carnaval da Bahia e foi homenageado por Orlando Tapajós com o trio elétrico *Caetanave*. Nesse

contato com a folia soteropolitana, Caetano compôs algumas canções de carnaval, entre as quais estão *Barato modesto* e *Sem grilos*. Essas canções carnavalescas do compositor baiano foram interpretadas e gravadas por Gal Costa, respectivamente, nos anos de 1972 e 1974, em compacto simples. Ambas tratam da experiência da curtição e do barato da juventude dos anos 1970.

Sem grilos usa as gírias jovens para indicar o caminho: “Vamos viver / Os grilos pintam, e daí? / Vamos curtir / O frevo diz por onde ir.” (Veloso, 2010a). Já em *Barato modesto* o autor anuncia: “Eu fiz um samba para o Carnaval passado / Eu transei um samba adoidado / E ele não ligou ninguém / Mas esse ano eu não vou ligar pro resto / Eu vou curtir um barato modesto / Com o samba, comigo, com você, neném” (Veloso, 2010b).

Gal Costa também gravou a canção *Barato total* de Gilberto Gil no álbum *Cantar* de 1974, produzido por Caetano Veloso. Gal Costa foi a incontestável intérprete da curtição brasileira no período mais “barra pesada” da ditadura. Também em 1974, no álbum *Tim Maia Racional vol. 1* na canção *Bom senso*, em tom confessional, o autor lembra: “Já virei calçada maltratada / E na virada quase nada / Me restou a curtição”. Tim Maia anuncia sua conversão à “cultura racional” nesse disco *cult* e deixa a curtição de lado, pelo menos momentaneamente.

O momento pós-tropicalista concentrou a experiência da curtição na música popular brasileira como um agenciamento coletivo de enunciação (Guattari, 2006). Um dos sentidos de barato, nesse contexto, liga-se à experimentação com as substâncias psicoativas e os seus efeitos prazerosos de alteração da consciência e de crítica ao mundo careta produzido pelo ambiente autoritário da época (Dias, 2013).

O uso de drogas, em especial da maconha e do ácido lisérgico, era visto também como sintoma de alienação política pela esquerda tradicional e reprimido duramente pela ditadura militar e pelas forças policiais (Delmanto, 2015). Apesar de tratar da curtição em sua música, o autor dessas canções, Caetano, era avesso ao uso de substâncias psicoativas e quando usou teve uma *bad trip* de ayahuasca, numa experiência com Gilberto Gil relatada no livro de memórias *Verdade Tropical*. Gil, por sua vez, diferente do parceiro, explorava os psicoativos de modo criativo e até mesmo místico. Caetano foi, por isso, nomeado jocosamente pelo seu amigo Rogério Duarte de “Ca[r]etano Veloso”.

No livro *Verdade Tropical* o próprio declara: “Eu não era um desbundado: não tomava drogas, mantinha algum conforto burguês para minha família com os proveitos do meu trabalho na música, amava o essencial da cultura do Ocidente. Rogério tinha inventado um apelido para mim que me agradava: Caretano” (Veloso, 1997, p. 328).

Desde a eclosão da Tropicália nos festivais houve rechaço da esquerda universitária e acusação de alienação política, que foi acompanhada da posição crítica de setores da intelectualidade. Roberto Schwarz em “Cultura e Política 1964-1969 - alguns esquemas”, escrito no calor dos acontecimentos entre 1969 e 1970, mapeia a produção cultural do período e expressa sua reserva aos aspectos estéticos e políticos presentes na Tropicália, no teatro Oficina de Zé Celso e no uso que faziam da obra de Oswald de Andrade.

No texto em questão há um tensionamento com o tropicalismo que, na perspectiva do autor, não atacava as contradições do país e acabava reproduzindo a realidade absurda que conservava as desigualdades brasileiras. O tropicalismo musical era acusado por setores da esquerda nacionalista por estar demasiado atento às novidades da cultura de massa internacional, como se a inclusão da guitarra na música brasileira fosse em si uma adesão ao imperialismo. Por outro lado, o exercício da ambivalência presente na proposta estética da Tropicália era visto no ensaio do crítico como uma justaposição estéril entre o arcaico e o moderno. (Schwarz, 1978). No entanto, a ditadura via na atitude dos tropicalistas algo desestabilizador dos valores tradicionais (família, Deus e propriedade) e por isso os colocou na prisão (Mizoguchi; Passos, 2021, 2019).

Caetano Veloso, por sua vez, confrontou em ato a postura agressiva dos estudantes presentes no Festival da Canção em 1968 com um discurso contundente e célebre. A canção “É Proibido Proibir” foi defendida com o grupo de rock paulista Os Mutantes e alvo de vaias, ovos, tomates e pedaços de pau vindos da plateia.

A performance de Caetano juntava frases do maio francês com a declamação, ao som de guitarra dissonante, do poema “D. Sebastião” do livro *Mensagem* de Fernando Pessoa: “Esperai! Caí no areal e na hora adversa / Que Deus concede aos seus / Para o intervalo em que esteja a alma imersa / Em sonhos que são Deus.” (Pessoa, 2022, p. 68). Já o discurso veemente sentenciava: “Mas é isso a juventude que diz que quer tomar o poder? (...) Hoje não tem Fernando Pessoa (...) vocês não estão entendendo nada, nada. Absolutamente nada. Se vocês em política forem como são em estética, estamos feitos.” E questionava: “Que juventude é essa?” (Veloso, 1969).

No álbum *Muito* de 1978, dez anos depois desse festival, o músico retoma e responde a posição de Schwarz em um trecho da canção *Love, Love, Love*: “Absurdo, o Brasil pode ser um absurdo / Até aí, tudo bem, nada mal / Pode ser um absurdo, mas ele não é surdo / O Brasil tem um ouvido musical / Que não é normal” (Veloso, 1978). As potencialidades estéticas e musicais do Brasil são afirmadas para além das suas insuficiências e contradições políticas.

A CURTIÇÃO VOLTA EM 1978

A curtição, fonte de controvérsia no começo dos anos 1970, volta a ser assunto numa famosa entrevista com Caetano Veloso em 1978 no programa chamado *Vox Populi*, na TV Cultura. Essa entrevista foi analisada por Dias (2013). A experiência contracultural do “curtir adoidado” dos anos 1970 vai ao longo do tempo sendo temperada com doses de prudência com a afirmação da “guerra às drogas” e a criação de novas práticas de “cuidado” com as substâncias psicoativas (Dias, 2013).

A entrevista em questão é muito ilustrativa e interessante, pois ela toca em diversos pontos do debate político e cultural do período pós-1968. O diálogo entre o entrevistador Júlio Lerner e Caetano Veloso em 1978 coloca em relevo as disputas em torno do desbunde e a relação entre a curtição, a alienação política e até mesmo um certo “culto à irracionalidade”. Por outro lado, Caetano defende o uso do termo “curtir” como atitude política e estética legítima da geração.

O jornalista pergunta:

Durante um período significativo da história brasileira, parcelas da juventude utilizavam o verbo curtir, que me parece ter um significado vago, impreciso e que em alguns grupos humanos, basicamente exprimiam um certo culto à irracionalidade. O que é para você curtir? (*Vox Populi*, 1978).

170

O compositor baiano responde:

Toda gíria tem necessariamente de ter um significado vago e impreciso, porque a gíria, exatamente, surge para se referir a coisas que determinados grupos já conseguem nomear, mas que não tem precisão para os outros grupos [...] então são sempre palavras que têm essa imprecisão (*Vox Populi*, 1978).

O músico entende que o uso da expressão “curtir” era um traço da sua geração e que não precisava de muita explicação: “Acho que todo brasileiro, mais ou menos, da minha idade para baixo sabe o que é. Não precisa explicar” (*Vox Populi*, 1978). Caetano naquele momento tinha 36 anos.

O entrevistado considera que há uma estratégia de entendimento que passa pela experiência do corpo: “Curtir. É gíria, gíria não pode ser explicada. É você ouvir várias vezes, é ver a carinha que a pessoa faz quando diz aquela

palavra, viver as situações que levam a pessoa a dizer aquela palavra e passar a poder dizê-la com a mesma espontaneidade” (*Vox Populi*, 1978).

O entrevistador, agora faz a pergunta de modo mais direto: “Sabe Caetano, me parece que enquanto parcelas significativas da juventude brasileira curtiam, coisas muito importantes passavam despercebidas a essas mesmas parcelas” (*Vox Populi*, 1978).

O filho de Dona Canô e seu Zeca, repara: “Bom, agora você já está dizendo uma coisa diferente. Parece que você sabe muito bem o que significa curtir. Você tem acho essa palavra mais definida em você do que eu em mim” (*Vox Populi*, 1978). O artista reforça a força da expressão: “Eu falo a palavra curtir numa boa, tô acostumado há anos, conheço gente que usa essa palavra” (*Vox Populi*, 1978). É interessante que na sua resposta Caetano faz uso da expressão coloquial “curtir numa boa” que também figura na letra da canção Sampa e que aparecerá na entrevista mais adiante.

Caetano Veloso pede que o jornalista explice o “que é mais importante”:

Agora, o que é que é mais importante, é preciso que você me dissesse por que se as pessoas estavam curtindo, alguma coisa ali estava se dando de importante, quer dizer: alguém tava curtindo alguma coisa. Eu acho que para mim é uma coisa muito importante alguém poder curtir alguma coisa, por isso que essa palavra cresceu, porque a gente descobriu que era importante vivenciar momentos com intensidade, digamos que curtir signifique isso [...] (*Vox Populi*, 1978).

Em seguida ele desdobra os possíveis sentidos de curtir:

Porque a gente usa curtir como gostar, como viver com intensidade, como entender melhor, como identificar-se com [...] Tem mil conotações da palavra curtir. Também como aprofundar uma coisa: — Eu não curti bem isso, só lhe mostro quando estiver bem curtido, que é o sentido até mais antigo da palavra (*Vox Populi*, 1978).

Caetano segue questionando o entrevistador: “Pra você tem um sentido aí qualquer que me soou meio pejorativo, até porque você disse que ‘enquanto as pessoas curtiam, coisas importantes aconteciam’, que coisas importantes eram essas?” (*Vox Populi*, 1978).

O tropicalista repete a pergunta, enfatizando com a expressão corporal que o trecho “enquanto as pessoas curtiam” é enunciado pelo entrevistador como algo sem importância, em contraste com: “coisas importantes aconteciam”. Caetano, no curso da sua argumentação, prossegue e desfaz a pretensa contradição entre os termos e refaz a frase da seguinte maneira: “Se as pessoas curtiam, entendeu, coisas importantes aconteciam” (*Vox Populi*, 1978). Na frase reformulada ele diz: “coisas importantes aconteciam” de um jeito mais solto e relaxado, de modo que a curtição e as “coisas importantes” estejam em sintonia (Dias, 2013).

Ao final, o entrevistado questiona:

Eu não sei o que é importante. O que é importante? Talvez curtir seja o mais importante. Eu não sei. O quê que era de importante que acontecia e que as pessoas não sabiam? Eu quero que você me diga agora eu tenho que lhe perguntar. Você [es]tá falando aí tem que me dizer” (*Vox Populi*, 1978).

No entanto, Júlio Lerner não responde a essa última questão do entrevistado no programa. Apesar do esboço de abertura, o Brasil ainda convivia com a censura e o jornalista Vladimir Herzog, que era diretor de jornalismo da mesma TV Cultura, foi assassinado em 1975 pelos agentes da ditadura nas dependências do DOI-CODI de São Paulo (Dias, 2013).

172

O modo como o artista pensa a questão da curtição pode ser expresso numa relação entre forças ativas e reativas. No lugar do julgamento moral, um campo de forças configura-se, no qual o “curtir” pode favorecer a da produção de corpo erótico e político permeado por intensidades vitais. Produção desejante e produção social emergem de um mesmo processo. Curtir é também algo “da maior importância” (Veloso, 1975).

Na sequência uma espectadora pergunta: “O que você acha da *Paulicéia desvairada*?” O cantor responde com *Sampa*. A câmera pega o rosto de Caetano em *close-up* enquanto ele canta e passa a mão nos cabelos longos e encaracolados. Na estrofe final ele faz uma pausa, dá um sorriso e arremata: “(...) e os Novos Baianos passeiam na tua garoa / E Novos Baianos te podem curtir numa boa” (Veloso, 1978). O passeio errante dos Novos Baianos pela garoa da cidade de São Paulo é uma imagem poderosa da curtição. Caetano devolve ao grupo a expressão que eles ajudaram a espalhar pelo país.

CAETANO E CHICO: “CURTIR NUMA BOA”, QUE TAL?

No aniversário de 25 anos do movimento tropicalista, Gilberto Gil e Caetano Veloso lançam o álbum *Tropicália 2*. Na canção *Cinema Novo*, a dupla faz um samba em homenagem ao cinema e à canção popular brasileira. Eles afirmam: “O filme quis dizer ‘Eu sou o samba’ / A voz do morro rasgou a tela do cinema” (Veloso; Gil, 1993). O Cinema Novo apresentou uma nova imagem popular ao Brasil, com uma nova perspectiva do país a partir do morro carioca e da mítica do sertão nordestino. Nessa canção, a dupla tropicalista une e coloca no mesmo plano o cinema feito por Glauber Rocha e aquele de Rogério Sganzerla, que protagonizaram embates abertos e disputas no campo estético nos anos 1960-1970. De um lado, a estética da fome do cinema novo, de outro, a estética do fumo do cinema de invenção ou “udigrudi” (Oliveira, 1997). Entre os filmes citados na canção estão: *Deus e o diabo*, *Vidas Secas* e *Os Fuzis* ao lado de *O Anjo nasceu*, *O bandido*, *Meteorango* e *Superoutro*. O cinema brasileiro ilumina “visões das coisas grandes e pequenas / que nos formaram e que estão a nos formar.” (Veloso; Gil, 1993).

As “coisas grandes” estão presentes na dimensão operística de filmes como *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha que para Caetano Veloso foi o estopim “deflagrador do movimento” tropicalista (Veloso, 2024; 1997). As “coisas pequenas” aparecem em histórias e detalhes aparentemente banais ou estranhamente familiares como as de *Matou a família e foi ao cinema* (1969) de Júlio Bressane.

No documentário *Procura-se Meteorango Kid, vivo ou morto*, o escritor e dramaturgo Luiz Carlos Maciel, considerado o “guru da contracultura brasileira”, afirma sobre a atitude de desbunde daquele período: “O importante era curtir, estar vivo para curtir” (Procura-se, 2024). A curtição é um elemento importante da cultura jovem brasileira que atravessa gerações.⁸

Nos anos 1980, Caetano grava canções de outros compositores em que o verbo curtir volta a aparecer nas letras. *Vivendo em paz*, de Tuzé de Abreu, do álbum *Velô* (1984), é um frevo-axé com andamento ligeiro e que termina assim: “Na dança, na lança, na tranca / Trocando carícias / Cantando ou calados / Curtindo delícias / Querendo, sabendo, vivendo em paz”. Tuzé, um dos pioneiros da curtição musical com *Meteorango Kid* (a canção), retoma o tema no clima de carnaval. A curtição e o carnaval fazem um bom par.

Totalmente Demais de autoria de Arnaldo Brandão, Tavinho Paes e Robério Rafael foi cantada por Caetano Veloso ao som de seu violão em um álbum ao vivo de 1986. A canção narra a história de uma pessoa que: “Agitou

8. “Curtindo a vida adoidado” é o título no Brasil para o filme juvenil norte-americano *Ferris Bueller's Day Off* dirigido por John Hughes em 1986. Em Portugal o mesmo filme é chamado de “O Rei dos Gazeteiros”.

um broto a mais / Nem pensou / Curtiu, já foi / Foi só pra relaxar / Totalmente demais” (Brandão *et al*, 1986). Essa música, gravada também pela banda Hanoi-Hanoi, retrata a dicção e o vocabulário da juventude carioca da cena rock dos anos 80 que continuava usando a gíria da geração anterior de modo corrente.

Nos anos 1990, o “vapor barato” volta a figurar em uma letra de canção. O compositor do recôncavo baiano faz referência a essa expressão na letra de *Fora de Ordem*. A imagem contracultural “daquele velho navio” se transmuta agora em um “mero serviço do narcotráfico” dando a entender a degradação e a violência brutal do cenário brasileiro simbolizado pela imagem da “ruína de uma escola em construção” e as incertezas do mundo pós-dissolução da União Soviética. O vapor barato ganha novos contornos políticos e estéticos.⁹ As promessas de democratização do Brasil não se concretizaram efetivamente e aqui “nada continua”. O barato e a curtição adentram no terreno minado da “guerra às drogas” com violência policial disseminada nas periferias brasileiras e diante de um mundo em desencanto.

Portanto, é preciso estar atento e saber extrair do “curtir adoidado” a experiência de cuidado, pois como avisava Bezerra da Silva no samba *Malandragem dá um tempo* (dos compositores Adelzonilton Barbosa da Silva, Moacir Bombeiro e Popular P) em forma de alerta: “Aí meu irmão, cuidado pra não dar mole a Kojak” e arremata: “Vou apertar, mas não vou acender agora / Se segura, malandro / Pra fazer a cabeça tem hora” (Da Silva, 1986).¹⁰

174

No início da carreira, Caetano compôs *Samba em paz* por encomenda de uma escola de samba de Salvador. Tal canção indica o momento de engajamento político do período. O jovem compositor diz então: “O samba vai crescer / Quando o povo perceber / Que é dono da jogada”. E mais adiante afirma: “O samba não vai chorar mais” (Veloso, 1965).

Essa canção de caráter mais diretamente engajado e participativo de Caetano está alinhada à cena de exaltação da cultura popular e do samba no período pós-golpe. Como é caso do show Opinião, que reuniu João do Vale, Zé Kéti e Nara Leão e depois Maria Bethânia, e do primeiro disco de Chico Buarque de 1966, mas que será rara no seu trabalho posterior. Ao longo dos anos, no entanto, Caetano Veloso nunca deixou de pensar o Brasil e envolver-se em questões políticas e embates no campo cultural.

No álbum *Meu Coco*, lançado em 21 de outubro de 2021, em plena vigência do (des)governo de extrema-direita no Brasil e ainda durante a emergência sanitária devido a pandemia de covid-19, o compositor recorre novamente

9. Em 1976, Gal Costa interpretou Vapor barato no documentário *Os Doces Bárbaros* de Jom Tob Azulay. Nos anos 1990 a canção *Vapor barato* foi revisitada pelo “cinema da retomada”. No filme *Terra Estrangeira* (1995) dirigido por Walter Salles e Daniela Thomas, a personagem da atriz Fernanda Torres canta a canção em uma cena marcante. Em 1996, “Vapor barato” foi regravada pela banda carioca O Rappa no álbum *Rappa-Mundi*.

10. Fazer a cabeça é uma expressão que no candomblé refere-se a um ritual de iniciação que visa estabelecer a comunicação do iniciado com o seu Orixá.

à cultura popular brasileira para afirmar que: “Sem samba não dá”. Nessa canção, que conta com a colaboração de Xande de Pilares e Pretinho da Serrinha, o autor faz um inventário da renovação da música popular brasileira e observa: “Olho pro Cristo ali no Corcovado / E, em silêncio grito épa Babá / Tudo esquisito, tudo muito errado / Mas a gente chega lá”. E mais adiante repete: “Só que sem samba não dá / Sem samba não dá.” (Veloso, 2021). Na capa de *Meu Coco* podemos ver a cabeça ou o “coco” de Caetano projetado ao infinito num jogo de espelhos. A imagem da capa alude à miríade de influências e referências que povoam o interior do coco de Caetano e estão presentes nas canções do álbum.

Antes das eleições presidenciais de 2022 e do seu resultado, Chico Buarque, em diálogo com Caetano, sugere *Que tal um samba?*, em que trafega entre o chorinho e os ritmos cubanos, conta com participação do bandolim de Hamilton de Holanda. A canção de Chico cita *Beleza Pura* de Caetano, quando diz: “Com formosura / Bem brasileiro, que tal? / Não com dinheiro / Mas a cultura / Que tal uma beleza pura” (Buarque, 2023).

Já Caetano na canção *Meu Coco* cria um neologismo em referência ao sobrenome de Chico quando sugere: “Tudo embuascará na arca de Zumbi e Zabé” (Veloso, 2021). Na canção mais diretamente política *Não vou deixar*, do mesmo álbum, o autor cita *Apesar de você* para afirmar a possibilidade de um canto coletivo diante da ascensão da extrema-direita brasileira. O canto de Caetano convoca um coro polifônico para desafiar o “fascismo tropical” (Mizoguchi; Kumpinski, 2021).

O diálogo criativo entre Caetano Veloso e Chico Buarque não é recente. Caetano já havia gravado *Carolina* em um tom melancólico no álbum de 1969, o que gerou controvérsia à época. Na eclosão da tropicália houve confrontamentos e disputas estéticas entre os defensores da verdadeira “música popular brasileira” e a perspectiva mais aberta e antropofágica do movimento tropicalista em diálogo com a música internacional e aquela brasileira hiper-popular considerada de “mau gosto” ou brega. Esses embates produziram dissensos no campo musical que afastaram Caetano e Chico.

Em 1972, no entanto, Caetano e Chico reuniram-se após o exílio no show no Teatro Castro Alves em Salvador que virou o álbum *Caetano e Chico: juntos e ao vivo*. O disco foi um sucesso comercial e é interessante notar que o título do álbum destacava que eles estavam efetivamente juntos. Já nos anos 1980, eles voltaram a estar lado a lado para o especial da TV Globo nomeado de “Chico & Caetano” que também virou disco e contou com inúmeros convidados.

Caetano e Chico mantiveram, ao longo do tempo, uma mútua colaboração criativa, mesmo que eles só assinem duas parcerias: *Vai Levando* e *Como um samba de adeus*. Caetano já disse em entrevista: “Às vezes penso que minha profissão tem sido perseguir Chico Buarque, mas é uma perseguição amorosa. E tem dado bons resultados já faz muito tempo” (Veloso, 2005).

Entre eles, o samba segue como objeto permanente do desejo, aglutinador e difusor da cultura brasileira. Os dois continuam sendo discípulos fiéis de João Gilberto. O “inventor da bossa nova” foi o divisor de águas, revolucionou a música brasileira e apresentou o samba de Assis Valente aos Novos Baianos, o resultado disso está condensado no álbum *Acabou Chorare*.

Chico também fez uso da palavra “barato” em uma de suas canções. *Amor Barato* é um samba do compositor carioca, em parceria com Francis Hime, presente em *Almanaque* (1981) e *Uma palavra* (1995), no qual o autor discute o próprio ofício: “Eu queria ser / Um tipo de compositor / Capaz de cantar nosso amor / modesto.” O compositor carioca repete o mesmo refrão mais adiante, trocando a palavra “modesto” por “barato”. O “vapor barato” contracultural de Macalé e Waly viaja pelo *Barato modesto* carnavalesco de Caetano e aporta no *Amor barato* do compositor carioca. Chico compõe o seu “amor barato e modesto” citando e recombinando as canções de curtição dos anos 1970.

Identificamos pelo menos duas canções em que o compositor carioca faz uso da palavra “curto”. Em *Amor barato*, o eu lírico convida: “Vem cá, meu amor / Aguenta o teu cantador / Me esquenta porque o cobertor é curto” (Buarque, 1981). Já na canção “Essa pequena” de 2011 a letra reflete sobre os contrastes de uma relação amorosa e a transitoriedade: “Meu tempo é curto / o tempo dela sobra” (Buarque, 2011). Em ambas as canções, o “curto” é um adjetivo que evidencia a escassez e a falta, seja do cobertor, seja do tempo do compositor. Já o “curtir” contracultural é um verbo que indica uma intensidade abundante e farta.

É possível que o compositor carioca nunca tenha incluído no seu extenso vocabulário de letrista habilidoso a palavra “curtir” no sentido de gostar e fruir, que foi largamente usada por tropicalistas e Os Novos Baianos nos anos 1960-1970. Chico é pródigo em encaixar palavras incomuns em canções, como é o caso de “paralelepípedo” e “pigmeus” de *Vai Passar* (Buarque, 1984). Contudo, na canção *Que tal um samba?* o autor se aproxima da curtição quando usa a entoação mais solta dos jovens para descortinar a geografia musical da cidade do Rio de Janeiro e nos convida a: “Andar de boa / Ver um batuque lá no cais do Valongo / Dançar o jongo lá na Pedra do Sal / Entrar na roda da Gamboa” (Buarque, 2023). A ideia sugerida na canção aproxima-se da experiência de “curtir numa boa”

presente em *Sampa*. Chico faz um aceno para as novas gerações que revitalizam com música espaços tradicionais e historicamente ligados à cultura negra do Rio.

Hoje a expressão “curtir” está disseminada nos quatro cantos do país, nas canções do “sambanejo ou pagobrejo” (Veloso, 2021) *rap, trap e funk*. Dos Racionais Mcs: “Tem que saber curtir / tem que saber lidar”, passando por MC Brunninha: “Vou sair, vou curtir” e Joelma: “Eu vou tomar um Tacacá / dançar, curtir, ficar de boa”. MC Tairon e o MC Vitin da Igrejinha na música *Baile do Morro*, afirmam: “Vou voltar curtir baile no Morro”, fazendo ressoar no presente a canção *Revendo Amigos* de Waly e Macalé. Russo Passapusso na canção *Anjo* diz: “Caiu um anjo, anjo negro mulato / Tá curtindo um barato, no calor, tá na Bahia no maior astral”. A nova geração da música baiana também continua curtindo.

A curtição, no entanto, foi tomada de assalto e se disseminou entre nós, nas redes informacionais e nas nossas subjetividades, regidas pela “axiomática do capital” (Deleuze; Guattari, 2007). Lá nos EUA o termo usado no Facebook (Meta) é “like”, em Portugal o termo é “gosto” e aqui no Brasil é a expressão criada pela juventude contracultural: “curtir”. Hoje todo mundo está “curtindo adoidado” no ambiente virtual para alimentar algoritmos e entrar no jogo de espelhos com seus perfis e avatares das redes. A “curtição” é assim sequestrada da sua dimensão intensiva (corporal) e experimental, tornando-se mercadoria imaterial de consumo rápido gestado pelos “anjos tronchos do Vale do Silício” (Veloso, 2021).

Como detecta Caetano na canção *Anjos Tronchos*, estamos em um processo de aceleração temporal e acúmulo: “neurônios meus ganharam novo outro ritmo / E mais e mais e mais e mais e mais” (Veloso, 2021). O corpo deixa de ser guiado pela liberdade estética e performativa do desbunde e passa a ser regido pela velocidade vertiginosa das redes.

O álbum *Meu Coco* de Caetano Veloso e a canção *Que tal um samba?* de Chico identificam no samba uma das nossas maiores potencialidades criativas e curativas (um poderoso fármaco) diante das forças predatórias que nos cercam. Eles nos convidam a “puxar um samba porreta” como antídoto clínico para decompor e “desmantelar a força bruta” (Buarque, 2023).

No caso brasileiro, a nossa brutalidade persistente remonta, historicamente, ao período colonial com a escravidão da população negra e ameríndia, sem a efetiva reparação política e simbólica desses fatos. O samba é uma invenção das “epistemologias afrodiáspóricas” diante da brutalidade do cativeiro. (Rufino; Simas, 2018).

Oswald de Andrade cunhou a expressão “Brutalidade jardim” no poema “Indiferença”, trecho do romance experimental *Memórias sentimentais de João Miramar*. Essa expressão enigmática, misto de crueza e delicadeza, é citada na canção tropicalista “Geleia Geral” de Torquato Neto e Gilberto Gil. Chico e Gil compuseram também “Cálice” que fazia referência ao período ditatorial regido por “tanta força bruta” (Buarque; Gil, 1978).

Mais recentemente, o pensador camaronês Achille Mbembe (2022) no livro *Brutalismo* analisa os diversos colapsos produzidos pelo capitalismo contemporâneo em escala planetária. Ele considera que: “As práticas de demolição, quebra, apedrejamento, pilhagem e esmagamento estão no cerne do brutalismo em sua acepção política” (Mbembe, 2022, p. 16).

Hoje, podemos pensar a atualidade da curtição, como uma via ainda possível de produção desejante e criação de um plano comum em contraposição à pilhagem reinante que avança. Pensar o samba e o cinema como práticas estéticas e políticas que nos fazem um convite para fruir a cidade, assim como os Novos Baianos fizeram na garoa de São Paulo e os personagens de *Meteorango Kid* nas ruas de Salvador. Para isso é preciso deixar de rolar excessivamente o *feed* das telas que nos isolam para poder botar o corpo na roda e na rua.

Nestes tempos perigosos em que “palhaços líderes brotaram macabros” (Veloso, 2021), o desafio atual passa por voltar a curtir, mas com cuidado, e assim aterrizar novamente a curtição na experiência de um “[...] coração que balança num samba de tamborim” (Veloso; Gil, 1993) e na sua intensidade vital.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Ceci. "Barra 69": *O show legado da Tropicália*. 2019. Disponível em: <https://x.gd/gFr35>. Acesso em: 5 de setembro de 2024.
- AVELLAR, José Carlos. "Tocar fogo neste apartamento". In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 de fev. de 1972.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 2007. Volume 3.
- DELMANTO, Julio. *Camaradas caretas: drogas e esquerda no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2015.
- DIAS, Rafael. *Experimentação e cuidado: um campo problemático das drogas e a emergência da Redução de Danos no Brasil*. 2013. 302 f. Tese de Doutorado em Psicologia, UFF, 2013.
- DINIZ, S. C. "Desbundando em anos de chumbo: contracultura, produção artística e Os Novos Baianos". *História* (São Paulo), v. 39, p. e2020016, 2020.
- DUNN, Christopher. *The Empty Boat: Meteorango Kid and Brazilian Cinema Marginal. The Sixties*, v. 13, n. 2, 2020, p. 98-120.
- DOI: <https://x.gd/S5avg>
- FAVARETTO, Celso. *A contracultura entre a curtição e o experimental*. São Paulo: N-1, 2019.
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: M. Limonad, 1986.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo. Ed. 34, 2006.
- HOUAISS, Antônio. Dicionário Online de Português. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2024. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/> Acesso em: 01 de junho de 2024.
- MACALÉ, Jards. *Revisitando meus clássicos: Jards Macalé (1972)*. [Entrevista cedida a] Lucas Borges Texeira. Monkeybuzz, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <https://x.gd/lmfmM>. Acesso em: 02 de fev. 2025.
- MAFFEI, Evangelina. Caetano Veloso en detalle. 1970 – Você não entende nada. Disponível em: <https://x.gd/jZ6Xf>. Acesso em: 07 de junho de 2024.
- MBEMBE, Achille. *Brutalismo*. São Paulo. n-1 edições, 2022.
- MIZOGUCHI, Danichi; KUMPINSKI, Alexandre. "Cores, nomes, brasis: Caetano, coco clínico". *Revista Noize*, 2021. Disponível em: <https://x.gd/KXuk3>. Acesso em: 5 de outubro de 2023.
- MIZOGUCHI, Danichi; PASSOS, Eduardo. *Transversais da subjetividade: arte, clínica e política*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2021.
- _____, Danichi; PASSOS, Eduardo. *Antifacismo tropical*. Série Pandemia. São Paulo: n-1 edições, 2019.
- OLIVEIRA, André Luiz. *Louco por cinema: arte é pouco para um coração ardente*. Brasília. Fundação Cultural do DF, 1997.
- PESSOA, Fernando. *Mensagem*. São Paulo: Todavia, 2022.
- RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968/1973): A Representação em seu Limite*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1987.
- RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antonio. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.
- SANTIAGO, Silviano. *Caetano Veloso enquanto superastro*. E-pub. Recife: Cepe, 2022.

- _____. "Abutres". In. *Literatura dos Trópicos*. E-pub. Recife: Cepe, 2019.
- SCDP – Serviço de Censura e Diversões Públicas. Processo nº 7495. Política Federal. 1970. 1 documento.
- SCHWARZ, Roberto. "Cultura e política, 1964-1969". In. SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. pp. 61-92.
- SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora SESC, 1998.
- STAM, Robert. "On the Margins: Brazilian Avant-Garde Cinema." In. JOHNSON, Randal; STAM Robert. *Brazilian Cinema* (ed.). New York: Columbia University Press, 1995. p. 306-327.
- VELOSO, Caetano. Encarte do LP *É Ferro na Boneca*. Novos Baianos. Rio de Janeiro: RGE, 1970.
- VELOSO, Caetano. *Letras Caetano Veloso*. FERRAZ, Eucanaã (org.). 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia de Letras, 1997.
- VELOSO, Caetano. *Cine-subaé: escritos sobre cinema (1960-2023)*. LEAL, Cláudio; SOMBRA, Rodrigo (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2024.
- VELOSO, Caetano. [Entrevista cedida a] Alvaro Costa e Silva Rodrigo de Almeira. As garras de Caetano. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 04 de novembro de 2005.
- VOX POPULI. Caetano Veloso. [Entrevista cedida a] Júlio Lerner. TV Cultura, São Paulo, 1978. Disponível em: <https://x.gd/1ciel>. Acesso em: 27 de setembro de 2024.

FILMOGRAFIA

- CAVEIRA, my friend. Direção de Álvaro Guimarães, 1970. 1 vídeo (85 min.). Disponível em: <https://x.gd/OqnhN>. Acesso em: 30 de set. 2024.
- CURTINDO a vida adoidado. *Ferris Bueller's day off*. Direção: John Hughes. Paramount Pictures, 1986. 1VHS (103 min.).
- METEORANGO Kid: o herói intergaláctico. Direção de André Luiz Oliveira. Programadora Brasil. Brasília, 2007. 1 DVD (83 min.).
- NARCISO em férias. Direção de Renato Terra e Ricardo Calil. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2020. Globoplay (84 min.).
- OS DOCES Bárbaros. Direção de Jom Tob Azulay. Produção: Dezenove som e Imagem. Rio de Janeiro. 1978. 1 DVD (85 min.).
- PROCURA-SE, vivo ou morto. Direção de Daniel Fróes e Marcel Gonnet. Roteiro de Rafael Dias. Salvador. Ideograma Produções, 2022. (93 min.). Disponível em: <https://cinebrasilia.com/>. Acesso em: 10 de março de 2024.
- TERRA estrangeira. Direção de Walter Salles e Daniela Thomas. Rio de Janeiro: Videofilmes, 1995. 1 DVD (100 min.).

DISCOGRAFIA

BRANDÃO, Arnaldo et al. Totalmente demais In: VELOSO, Caetano. *Totalmente demais ao vivo*. Philips. 1986. 1 LP (44 min.).

Lado B, faixa 1.

BROWN, Mano. Qual mentira vou acreditar? In: RACIONAIS MC'S. *Sobrevivendo no Inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1997. 1 CD (77 min.). Faixa 9.

BUARQUE, Chico. Que tal um samba? In: BUARQUE, Chico. *Que tal um samba? (ao vivo)*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino. 2023 (3 min.). Disponível em: <https://x.gd/kLYKf>. Acesso 02 de fev. 2025.

BUARQUE, Chico; GIL, Gilberto. Cálice In: BUARQUE, Chico; NASCIMENTO, Milton. *Chico Buarque*. Philips/ PolyGram, 1978. 1 LP. (33 min.). Lado A, faixa 2.

BUARQUE, Chico. Essa pequena. In: BUARQUE, Chico. *Chico*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2011. 1 CD (31 min.).

_____. Amor Barato In: BUARQUE, Chico. *Almanaque*. Rio de Janeiro Ariola/Philips, 1981. 1 LP (29 min.). Lado B, faixa 5.

_____. *Chico Buarque de Hollanda (vol. 1)* Rio de Janeiro: RGE, 1966. 1 LP (27 min.).

BUARQUE, Chico; Hime, Francis. Vai Passar In: *Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1984. 1 LP (35 min.). Lado B, faixa 5.

COSTA, Gal. *Fa-tal: Gal a todo vapor*. Rio de Janeiro: Philips. 1971. 1 LP. (67 min.).

DA SILVA, Adelzonilton et al. Malandragem dá um tempo. In: DA SILVA, Bezerra. *Bezerra da Silva: malandragem dá um tempo*. (promo). Rio de Janeiro, RCA Victor, 1986. (7 min.).

DE ABREU, Tuzé. Meteorango. In: DE ABREU, Tuzé. *Lárralibus Escumálícus Cujolélibus*. Salvador: Maianga. 2001. 1 CD. (69 min.). Faixa 18.

_____. Vivendo em paz. In: VELOSO, Caetano. *Velô*. Rio de Janeiro: Philips. 1984. 1 LP (53 min.). Lado A, faixa 6.

GIL, Gilberto. *Gilberto Gil*. Rio de Janeiro: Philips, 1969. 1 LP (75 min.).

_____. Back in Bahia In: GIL, Gilberto. *Gilberto Gil Expresso 2222*. Rio de Janeiro: Philips, 1972. 1 LP (34 min.). Lado A, faixa 2.

JOELMA. Voando pro Pará (ao vivo). 1 vídeo. Disponível em: <https://x.gd/tW2WF>. Acesso em: 15 de abril de 2005.

MACALÉ, Jards; SALOMÃO, Waly. Revendo Amigos (Volto pra Curtir) In: MACALÉ, Jards. *Jards Macalé*. Rio de Janeiro: Phonogram. 1972. 1 LP. (35 min.). Lado A, faixa 2.

MAIA, Tim. Bom senso. In: MAIA, Tim. *Tim Maia Racional vol. 1*. Rio de Janeiro: Seroma, 1974. (1 CD) (33 min.). Lado A, faixa 3.

MC Brunninha. Vou sair, vou curtir. In: Furacão 2000 *Tsunami IV*. Rio de Janeiro: Furacão 2000, 2009. 1 CD. (114 min.). Faixa 12.

MC Tairon e MC Vitinho da Igrejinha. Baile no Morro. Disponível em: <https://x.gd/kFi8W>. Acesso em: 02 de jan. 2025. 2023.

MOREIRA, Moraes; GALVÃO, Luiz. Curto de véu e grinalda. In: NOVOS BAIANOS. *É ferro na boneca*. Rio de Janeiro: Som livre, 1970. 1 LP (32 min.). Lado B, faixa 4.

- _____. A casca de banana que eu pisei. In: NOVOS BAIANOS. É ferro na boneca. Rio de Janeiro: Som livre, 1970. 1 LP (32 min.). Lado B, faixa 4.
- NOVOS BAIANOS. É ferro na Boneca. Rio de Janeiro: Som livre, 1970. 1 LP (32 min.).
- O RAPPA. Rappa-Mundi. Rio de Janeiro: Waner Music, 1996. 1 CD. (49 min.).
- PASSAPUSSO, Russo. Anjo. In: Paraíso da Miragem. Salvador: Máquina de Louco, 2014. 1 LP (39 min.). Lado A, faixa 4.
- VELOSO, Caetano. Não identificado. In: VELOSO, Caetano. Caetano Veloso. Rio de Janeiro: Universal Music. 1969. 1 LP(41min.). Lado B, faixa 3.
- _____. Sem samba não dá. In: Meu Coco. Rio de Janeiro: Sony music. 2021. 1 LP. (43 min.). Lado B, faixa 5.
- _____. Anjos tronchos. In: Meu Coco. Rio de Janeiro: Sony music. 2021. 1 LP. (43 min.). Lado B, faixa 5.
- _____. Qualquer coisa. Rio de Janeiro: Universal, 1975. 1 LP. (41 min.).
- VELOSO, Caetano; BUARQUE, Chico. Caetano e Chico: juntos e ao vivo. Rio de Janeiro: Philips. 1 LP. (37 min.).
- VELOSO, Caetano. Sem Grilos. In: COSTA, Gal. Gal Divina, maravilhosa. Universal Music, 2010a. 1 CD. Disco 2, faixa 4. (51 min.).
- _____. Barato Modesto. In: COSTA, Gal. Gal Divina, maravilhosa. Universal Music, 2010b. 1 CD. Disco 1, faixa 14. (43 min.).
- VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto. Tropicália 2. Rio de Janeiro: Philips. 1993. 1 CD. (42 min.).

DISPONIBILIDADE DE DADOS

Os autores confirmam que os dados que apoiam os resultados deste estudo estão disponíveis no artigo.

CONFLITO DE INTERESSE

Os autores declaram que não há conflito de interesse.

EDITOR(A)(ES) RESPONSÁVEL(ES)

Marina Cavalcanti Tedesco

ASSISTENTE EDITORIAL

Vanessa Maria Rodrigues

DADOS EDITORIAIS

Recebido em 02/01/2025

Aprovado em 06/02/2025



Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CCBY).

Os autores retêm todos os direitos autorais, transferindo para a Revista A Barca o direito de realizar a publicação original e mantê-la sempre atualizada.



MINDSCAPES, PAISAGENS MENTAIS: ESPAÇOS DA RECORDAÇÃO NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

184

TRADUÇÃO DO ARTIGO “MINDSCAPES: ERINNERUNGSRÄUME IM ZEITGENÖSSISCHEN FILM”.¹

BENJAMIN BEIL²

1. Publicado originalmente na revista *Rabbit Eye, Zeitschrift für Filmforschung*, número 2, p. 4-18. Texto original: http://www.rabbiteye.de/2010/2/beil_erninnerungsraeume.pdf.

2. Benjamin Beil é professor de Estudos de Mídia e Cultura Digital no Departamento de Cultura de Mídia e Teatro da Universidade de Colônia, Alemanha. Seus atuais interesses de pesquisa incluem videogames, séries de televisão, transmidialidade e culturas participativas, tem formação em Ciência da Comunicação na Universidade de Siegen, com a tese de doutorado: *First Person Perspectives. Point of View und figurenzentrierte Erzählformen im Film und im Computerspiel* (Perspectivas em Primeira Pessoa: Ponto de vista e formas narrativas centradas no personagem em filmes e jogos de computador) (Münster: Lit, 2010). Seu projeto de pesquisa atual é: “Avatarbilder – Avatar als Bild. Zur Bildlichkeit des zeitgenössischen Computerspiels” (Imagens de avatar – avatar como imagem. Sobre a plasticidade dos jogos de computador contemporâneos) (Bolsa da Fritz-Thyssen-Stiftung).

TRADUTORES

GINA BRUSAMARELLO

Bacharel em Letras - Tradução do Alemão pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Email: ginabrusamarello@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-3773-236X>.

HEDY HOFMANN

Tradutora intérprete do alemão e docente adjunta aposentada da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: hlhofmann@terra.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-0881-6264>.

MILENA HOFFMANN KUNRATH

Doutora em Teoria Literária pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) e docente adjunta da Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

E-mail: milena.kunrath@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3335-1152>.

PEDRO THEOBALD

Doutor em Estudos de Literatura, professor de tradução e pesquisador aposentado da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

E-mail: pedro.theobald.pt@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6920-2669>.

INTRODUÇÃO

Mesmo que um conceito como *mundo da recordação* pareça indicar, via de regra, um componente espacial, a visualização de recordações parece, à primeira vista, ter relevância apenas limitada para a discussão de lógicas de representação formadoras de espaços de mídia cinematográfica. Embora os temas “espaço” e “recordação” possam naturalmente ser conectados em um plano narrativo (determinados lugares, que evocam determinadas recordações etc.), tal conexão entre as estruturas cinematográficas quase não tem efeito sobre as estruturas espaciais que, de modo geral, surgem através da técnica de composição de imagens e de edição, pois em geral encontram-se apenas duas formas de representação espacial nas imagens da recordação. Assim, em muitos casos, as técnicas formadoras de espaço do mundo da recordação assemelham-se simplesmente àquelas da realidade cinematográfica, ou ocorre uma dissolução abrangente das estruturas espaciais através da dominância dos aspectos temporais, de certa maneira uma “libertação do tempo em relação ao espaço” (Fahle, 2002, p. 103). Justamente este último caso recebeu muita atenção no debate sobre representações da recordação, sobretudo através do influente conceito da teoria cinematográfica da imagem-tempo (Deleuze, 1991), no qual “finalmente se desfazem os princípios da edição sensório-motora e as estruturas narrativas lineares” (Volland, 2009, p. 112).³

Precisamente no cinema contemporâneo encontram-se, contudo, sequências de recordações que divergem dessas variantes *típicas* e geram organizações espaciais complexas. Trata-se de formas de espaços da recordação *transitáveis*, ou seja, casos de uma *penetração* de elementos da realidade cinematográfica nas imagens mentais dos mundos da recordação de um personagem. Como tais representações estão fortemente orientadas para estruturas espaciais, será proposto para esse fenômeno o conceito paisagem mental.⁴

3. Ver também os comentários de Oliver Fahle sobre a imagem da recordação como imagem-tempo: “A construção da recordação no filme sofre uma reviravolta decisiva quando se torna parcialmente autônoma, se distancia da memória do sujeito ou dos acontecimentos já narrados e adquire uma atualidade própria, que já não continua nos movimentos do presente. Nesse caso, recordação e memória seriam momentos independentes, que não mais se fundem na sucessão lógica do filme. A organização das imagens no filme não deveria mais ser entendida como lógica sucessiva e casual, e sim simultânea, como uma penetração de camadas.” (Fahle, 2002, p. 99).

4. O conceito *mandscape* também é usado por Bernhard Lindemann, mas definido de forma diversa do que no presente texto (embora possa haver algumas sobreposições). Para Lindemann as *mindscape*s são estruturas cognitivas que organizam o processo de recepção. Em seu ensaio “Readers and *mandscape*s” (1993), Lindemann examina a história *The Babysitter* [A babá] (Robert Coover, 1969), um texto complexo, com planos de realidade em permanente mudança, mediadas por diferentes narradores e recursos focais. A questão inicial é: como um destinatário encontra seu caminho no interior desse plano textual em mudança? Para respondê-la, Lindemann desenvolve a metáfora “*mandscape*”: “O que permite aos leitores lidar com textos como “A babá” é a formação de uma estrutura cognitiva que eu sugiro chamar de *mandscape* (paisagem mental). [...] *Mandscape* é uma paisagem cognitiva na qual os leitores ingressam por um ângulo especial, na qual vivem por certo tempo, vagando sobre sua composição conceitual, uma cena cognitiva à qual acabam por acostumar-se devido a retornos repetidos e prolongados.” (Lindemann, 1993, p. 193, tradução nossa). ([W]hat allows readers to cope with texts such as The Babysitter is the formation of a cognitive structure which I suggest to refer to as a ,mandscape’. [...] A *mandscape* is a cognitive landscape which readers enter from a particular angle, which they live in for some time by rambling through its conceptual make-up, a cognitive scene which they eventually become accustomed to by repeated and prolonged returns.) Ler um texto (complexamente construído) deve ser entendido como uma orientação entre diferentes *mandscape*s, cada uma das quais é atribuída a diferentes fontes (autor/narrador/personagem). “Obviamente, os leitores são altamente sensíveis a irritações ou incoerências que possam prejudicar ou mesmo impedir a construção de uma paisagem mental coerente; mesmo dentro de um mesmo texto, eles são capazes de manter separadas diferentes paisagens mentais, de reconhecê-las, de recordá-las, de saltar de uma para outra e de voltar para a primeira, se necessário for” (Lindemann, 1993, p. 204, tradução nossa). (Obviously, readers are highly sensitive to irritations or inconsistencies which may impair or even prevent the construction of a coherent *mandscape*; they are able – even within a single text – to keep different *mandscape*s apart, to recognize, to recall them, to switch from one to a second and back again, if need be).

Uma paisagem mental é caracterizada pelo mundo da recordação e da realidade cinematográfica encaixados entre si, que resulta de uma complexa encenação de intersecções entre ambos esses planos (narrativos) e por uma tendência à sobreposição e amálgama de mundos reais e mentais. Dessa forma, o “círculo espacial” funciona, por um lado, através do enquadramento de plano (*shot space*) (Bordwell, 1985), pela combinação de elementos “reais” e “irreais” dentro de uma visão, e por outro, através do espaço de edição (*editing space*) (Bordwell, 1985, p. 117), pela conexão espacial de realidade cinematográfica e mundo da recordação sobre convenções de edição (plano e contraplano etc). Acresce que, para além desse plano de representação concreto, frequentemente ocorre uma mescla de topografias de realidade cinematográfica e mundo da recordação, isto é, diversos recortes de recordação não são (ou não mais exclusivamente) ligados de forma meramente associativa e sim – como será mostrado a seguir – unidos ou fundidos no espaço, parte realística, parte espetacularmente, tratando-se por assim dizer de *attempts of spatializing multiple simultaneous time-frames* (tentativas de espacializar quadros temporais simultâneos múltiplos, Dzalo, 2009, p. 109).

CORPOS ESTRANHOS

A adaptação do romance *Spider – Desafie sua mente*, de David Cronenberg, representa um dos exemplos mais conhecidos no cinema contemporâneo para uma combinação entre mundo da recordação e realidade cinematográfica. O protagonista, Dennis “Spider” Cleg, vaga como um observador invisível pelos seus próprios mundos da recordação (supostamente distorcidos). Encontramos um recurso estilístico similar também em uma sequência de *Oldboy – Dias de vingança*, em que o protagonista, Dae-su Oh, integra como “testemunha” uma recordação de sua época de escola. As estratégias de integração espacial resultam mais espetaculares em *Being John Malkovich – Quero ser John Malkovich* e *Sunshine of the Spotless Mind – Brilho eterno de uma mente sem lembranças*. Assim são usadas nos mundos mentais de John Malkovich e Joel Barish toda uma série de estruturas conectadas, encenadas espacialmente de maneira brilhante, que vão desde relações de proporções e gravidade mutantes até construções de perspectivas impossíveis. Em todos esses filmes, os mundos da recordação não são simplesmente uma sequência solta de eventos mais ou menos isolados no espaço, antes vigora uma complexa interação de segmentos paradoxais e espacialmente consistentes.

Um famoso precursor dessas paisagens mentais encontra-se em *Morangos Silvestres (Smultronstället)* de Ingmar Bergman. Isak Borg, de 78 anos, sonha com a época em que ainda era jovem e (já velho) imagina-se nos

acontecimentos da sua juventude. “Vemo-lo como testemunha dentro de seu próprio sonho e também vemos os fatos passados que ele vê/lembra/infere.”⁵ (Branigan, 1992, p. 104, tradução nossa). Algumas das imagens oníricas no filme de Bergman são, em última análise, ainda mais complexas do que as sequências oníricas em *Spider* e *Oldboy*, pois Borg não é apenas um observador silencioso em suas próprias recordações, mas também pode interagir, em alguns sonhos, com os personagens de seus mundos da recordação (Regensburger, 2003). Na terceira de um total de quatro longas sequências de recordação/sonho, Borg adormece durante uma viagem de carro no banco traseiro de um automóvel – Borg (*voice-over*): “Adormeci, mas fui assombrado por sonhos vívidos e humilhantes”. No sonho, Borg encontra uma jovem de nome Sara, que repentinamente se dirige a ele. Borg já havia tentado falar com Sara num sonho anterior, porém lá os planos estavam separados, isto é, Sara não podia nem vê-lo, nem ouvi-lo. Contudo, neste cenário de recordação ou onírico, Sara fala com ele e segura diante dele um espelho, no qual Borg enxerga seu rosto (de 78 anos). Branigan descreve incisivamente como, nesta cena-chave do filme, não apenas colapsam os diversos planos de realidade, mas também os limites entre narrador e personagem:

A força da tomada deriva em parte da súbita aglutinação de narrações distintas a fim de criar a contradição e o paradoxo. Os diferentes quadros temporais, em que Isak Borg funciona como voice-over, ator e focalizador, são colapsados pelo reflexo do espelho, que os converte num tempo paradoxal, em que a noção de “Isak Borg” adquire uma complexidade inesperada (Branigan, 1992, p. 105, tradução nossa).⁶

188

Mas qual é a estratégia estética adotada por esse tipo de encenação dos mundos da recordação? Por que ocorrem tais agrupamentos estruturais relativamente *complexos*? Enquanto nos exemplos já mencionados há uma separação relativamente clara entre o mundo onírico e de recordação e a realidade cinematográfica,⁷ nos dois exemplos seguintes, a realidade cinematográfica e o mundo de recordação estão fortemente mesclados: *Sob Suspeita* e *Atriz Milenar* (*Sennen Joyū*). O objetivo da análise mais minuciosa de ambas as complexas paisagens mentais será apontar com maior precisão as variações estilísticas (e limites) das sobreposições espaciais e lógico-narrativas de planos de realidade e recordação. Posteriormente – já o sugere a citação de Branigan (1992) pela referência ao paradoxo narrador-focalizador –, em um excursus sobre imagens mentais, serão examinadas as estruturas espaciais do paradoxo da paisagem mental como forma de representação cinematográfica da subjetividade.

5. “We see him [Borg] as a witness within his own dream and we also see the past events he watches/remembers/infers”.

6. The power of the shot derives in part from its sudden knotting together of distinct narrations to create contradiction and paradox. The distinct time frames in which Isak Borg functions as a voice-over narrator, actor and focalizer are collapsed by the mirror reflection into a paradoxical time in which the notion of “Isak Borg” has an unexpected complexity.

7. Spider, Borg e Cia. sempre formam um “corpo estranho” claramente identificável – seja pela aparência, seja pelo comportamento – em uma sequência claramente marcada como um sonho. Assim como as alucinações não se tornam reais – excluídas as transgressões em cenários fantásticos como em *À Beira da Loucura* –, a *mindscape* não permite o colapso dos planos narrativos. Uma possibilidade seria ver as *mindscapes*, até certo ponto, como uma forma de alucinações estruturalmente “invertida”. Enquanto nas alucinações os elementos irreais são parte da percepção de realidade de um personagem, na *mindscape* são os aspectos de um personagem “real” que penetram nas imagens subjetivas da recordação.

SOB SUSPEITA

O thriller *Sob Suspeita* (2000) se desenrola em Porto Rico. O advogado Henry Hearst, ao correr no parque, descobriu o corpo de uma menina. O capitão Benezet investiga o caso, que é o segundo infanticídio no intervalo de 16 dias. Benezet convoca Hearst à delegacia para esclarecer algumas inconsistências no seu depoimento. Nesse interrogatório (supostamente) de rotina, Hearst se envolve cada vez mais em contradições. Pequenos detalhes no depoimento de Hearst deixam dúvidas sobre sua inocência e permitem vislumbrar pouco a pouco sua vida pessoal desastrosa, com um casamento que acabou devido a seu fraco por mulheres jovens. Ao saber que sua esposa Chantal fizera pesadas acusações em um interrogatório em paralelo, Hearst finalmente confessa, mas é interrompido pela notícia da prisão do verdadeiro assassino (após um terceiro assassinato). Hearst é posto em liberdade, porém é um homem destruído.

Sob Suspeita é um *remake* do clássico *Guarda à vue* (1981) e consiste em grande parte de cenas de interrogatório. É verdade que o diretor Stephen Hopkins mantém o caráter de peça de teatro de câmara do predecessor, mas ele desintegra constantemente as cenas de entrevista através de estruturas da paisagem mental. Sem poder entrar, neste momento, em detalhes sobre o conteúdo do filme com base nas primeiras cenas do interrogatório, serão apresentadas exemplarmente as técnicas de encaixe entre realidade e (diferentes versões de um) mundo da recordação. Em alguns casos, o enredo deixa nitidamente em aberto quais modificações sutis nas declarações de Hearst correspondem à verdade.

O capitão Benezet e o detetive Owens interrogam Hearst a respeito de como exatamente ocorreu a descoberta do cadáver da menina (a partir de 00:11:30).⁸ Inicialmente a entrevista é mostrada sobretudo em enquadramento plano/contraplano até que, depois de cerca de três minutos, a encenação é completada por imagens da recordação. A primeira sequência da recordação é introduzida por uma marcação de transição quase clássica: um *close* do movimento dos olhos de Hearst (00:14:47). A primeira imagem da recordação mostra – novamente na forma de uma típica estratégia de subjetivação – o *point of view* do narrador (câmera subjetiva). As demais tomadas estão marcadas pela condução frenética da câmera. Hearst corre pelo parque até que, de repente, seu cachorro descobre algo nos arbustos à beira do caminho – o cadáver de uma menina. Subjacente à sequência está o *voice over* de Hearst, contudo essa técnica se alterna – e aqui já se anuncia a mistura de planos – com os comentários que Hearst (o personagem de Hearst no mundo da recordação) faz diretamente para a câmera.

8. Esta e as indicações temporais seguintes referem-se à versão alemã em DVD do filme (*Under Suspicion – Mörderisches Spiel, Splendid Film*).

Durante a sequência de recordação, Benezet faz diversas perguntas. Entretanto, o filme não retorna cada vez à delegacia de polícia, e sim integra Benezet, de repente, às imagens do parque (a partir de 00:16:12) – surgem com isso as primeiras intersecções no espaço de enquadramento. Hearst responde às perguntas e, ao fazê-lo, dentro das imagens da recordação, dirige-se à personagem de Benezet no parque. O processo plano/contraplano do início da entrevista agora também é usado no mundo da recordação. Assim, ocorre mais uma sobreposição espacial dos dois planos – digno de nota é que, de início, apenas através de técnicas de montagem que indicam, mas não realizam, uma conexão espacial, pois o posicionamento dos personagens na delegacia e no mundo da recordação ainda não coincide. Contudo, isso muda no desenrolar da cena de interrogatório. Alguns enquadramentos depois (00:16:30), Benezet está na delegacia, posicionado atrás e à esquerda de Hearst. Ele começa (na tomada da delegacia) a caminhar para a direita e continua esse movimento na imagem de recordação (00:16:33). Pouco depois se encerra a primeira imagem mental de *Sob Suspeita*.

Ao mesmo tempo em que há uma conexão entre o mundo da recordação e a realidade cinematográfica, entre o parque e a delegacia, a paisagem mental também já demonstra, através do plano de enquadramento e de montagem, uma tendência a uma espécie de desestabilização das sequências de recordação de Hearst. O fato manifesta-se, por um lado, em pequenas correções feitas pelo próprio Hearst após comentários críticos de Benezet e Owens. Por outro, o mundo da recordação também é colocado em dúvida pelo personagem de Benezet na paisagem mental. Pois aos poucos as reações de Benezet (no parque) já não se limitam ao diálogo com Hearst, mas de repente Benezet pode mover-se livremente na paisagem mental e examinar com maior precisão o cadáver da menina.

À medida em que o filme avança, a descoberta do cadáver é sempre retomada com variações. Uma vez que a veracidade da cena, ou a credibilidade de Hearst, permanece na incerteza, muitas vezes não fica claro quem, em determinado momento, detém o controle sobre as imagens da recordação. Assim, perto do final do filme, há uma versão da descoberta do cadáver dominada pela voz de Benezet em *over* e Hearst é desmascarado como (suposto) assassino. Também aqui existem sobreposições espaciais, porém a montagem como um todo é mais frenética, e orientada antes para uma encenação o mais dramática e espetacular possível do que para uma clara representação do espaço.

ATRIZ MILENAR

Um tipo diferente de encaixe da realidade cinematográfica e do mundo da recordação, estruturado tanto em termos de conteúdo como de estilo, encontra-se no filme de animação *Atriz Milenar*, de Satoshi Kon. Mais uma vez, voltemo-nos brevemente para o enredo: O repórter de TV Genya Tachibana e seu câmera Kyōji entrevistam a atriz Chiyoko Fujiwara, outrora uma das mais importantes atrizes do cinema japonês, que agora vive reclusa em uma casa isolada nas montanhas. Chiyoko conta da sua carreira de atriz. Entretanto, sua narrativa é também uma viagem pela história do cinema japonês – e dos períodos da história japonesa do século XV até o final da Segunda Guerra Mundial, que fluem para o enredo de *Atriz Milenar* através dos cenários históricos dos filmes de Chiyoko.

Em suas narrativas, Chiyoko tende a misturar pouco a pouco realidade e ficção. Em seus quadros de recordação fundem-se temas e acontecimentos de seus filmes e de sua vida; frequentemente cenários de filmes não são reconhecíveis como tais, personagens individuais alternam constantemente entre os diversos planos de realidade e tempo. É verdade que os encaixes de planos, com sua mistura de quadros de recordação adulterados e não adulterados, não são em última análise mais complexos do que em *Sob Suspeita*, mas alimentam-se de múltiplas fontes e são motivados dramaturgicamente de forma diversa. Pois enquanto *Sob Suspeita* se dedica totalmente aos detalhes e inconsistências das declarações de Hearst, em *Atriz Milenar* a veracidade das cenas frequentemente se esconde atrás da personalidade deslumbrante de Chiyoko e dos grandes panoramas da história japonesa (ou do cinema japonês).

A fusão da realidade cinematográfica e do mundo da recordação em *Atriz Milenar*, como em *Sob Suspeita*, baseia-se na maior parte das vezes na encenação da entrevista e em modificações tanto de plano de enquadramento como de montagem. A conversa entre Chiyoko e Genya não constitui apenas o nó narrativo do filme, também a organização espacial se apresenta como motivo central. Assim ocorre uma “primeira” entrada no mundo da recordação de Chiyoko através do posicionamento dos personagens. Um grande plano total mostra Genya e Kyōji na casa de Chiyoko (00:10:00).⁹ Os três personagens estão sentados um diante do outro ao redor de uma pequena mesa de centro, enquanto a ex-atriz conta sobre sua juventude. No *close-up* frontal seguinte de Chiyoko, primeiramente o fundo (uma divisória)¹⁰ se transforma no quadro de recordação (uma janela) (00:10:05-00:10:10), e só então a velha Chiyoko se dissolve na jovem Chiyoko. Chiyoko está com sua mãe no escritório de um produtor de filmes. Um corte no plano geral mostra que Genya e Kyōji também estão presentes na imagem da recordação. Eles estão sentados ou em pé na frente de Chiyoko; a posição espacial dos personagens permanece praticamente igual, mesmo

9. Versão do DVD em alemão (*Millennium Actress*, UFA).

10. Trata-se de *shōji*, divisórias feitas de madeira e papel translúcido.

quando a mesa de centro e os assentos estão levemente modificados. Genya e Kyōji praticamente não recebem atenção dos personagens do mundo da recordação de Chiyoko, somente a jovem Chiyoko (como narradora e personagem oscilante) fala com eles pouco antes ou depois de determinadas cenas decisivas e comenta os acontecimentos.

Na continuação do enredo do filme, *Atriz Milenar* supera os “joguinhos de metamorfose” de *Sob Suspeita*, sobretudo no que diz respeito aos aspectos espaciais. É verdade que surgem bem poucas sobreposições espaciais em consequência de posicionamentos idênticos de personagens, em contrapartida Genya e Kyōji podem se movimentar livremente no mundo da recordação de Chiyoko e seguem a jovem atriz como a equipe de filmagem de um documentário (a partir de 00:12:10). Assim, os dois repórteres aparentemente não estão mais presos às instalações da casa de Chiyoko, mas sim a uma topografia mais ou menos realista do mundo da recordação, pois Genya e Kyōji não estão simplesmente presentes no local dos acontecimentos importantes – os momentos decisivos da recordação –, e sim seguem Chiyoko de perto. Kyōji comenta seu trabalho de câmera apropriadamente: “Tenho tudo aqui, chefe... Me sinto quase como um paparazzo!”

Genya e Kyōji são cada vez mais envolvidos pela narrativa de Chiyoko. Aqui é interessante notar que em alguns momentos os personagens têm noção do status irreal do seu entorno e refletem sua situação, mas que no momento seguinte eles fogem apavorados, com medo de um exército de guerreiros provindos de um filme histórico de Chiyoko. Por fim, Genya intervém até mesmo no enredo/narrativa e socorre Chiyoko em situações dramáticas – vestido com uma roupa apropriada a cada ocasião (p. ex. 00:29:50).

Uma única vez o filme separa as fusões de planos de forma (aparentemente)lógica. De uma cena de montaria, que mostra Genya e Chiyoko em trajes históricos, o filme volta à entrevista na casa de Chiyoko. Ela imita um movimento de montaria, Genya usa o mesmo capacete como na imagem da recordação – aparentemente trata-se de um adereço que ele encontrou na casa de Chiyoko – e realiza um movimento dramático de luta. O câmera Kyōji olha irritado e não sabe muito bem o que pensar do espetáculo dos dois. Uma tomada, mostrando cartazes de filmes distribuídos na mesa de centro, revela que a cena de montaria é de um filme de Chiyoko (00:31:25). Essa aparente clareza na mescla da narrativa de Chiyoko com a participação entusiástica de Genya é imediatamente transformada pelo filme em imagens da recordação encaixadas uma na outra.

Mas qual é o apelo de tal encenação de mundos da recordação em *Sob Suspeita*, *Atriz Milenar* e nos exemplos mencionados no início? Uma explicação óbvia poderia ser simplesmente a maior riqueza de mudanças estilísticas.

Sob Suspeita demonstra justamente como a monotonia das longas cenas de interrogatório sempre nos mesmos espaços é quebrada pela inclusão das *paisagens mentais*, sem, contudo, eliminar completamente o caráter de teatro de câmara do cenário. Mas surge ainda outro aspecto relevante: a *paisagem mental* como representação cinematográfica da subjetividade. Com isso abre-se mais uma categoria, que ultrapassa os “joguinhos estilísticos” e enfoca mais vigorosamente a questão das novas formas – espaciais – de uma estética de imagens filmicas da recordação.

EXCURSO: SUBJETIVIDADE NO FILME

A teoria do cinema tratou repetidamente da representação da subjetividade,¹¹ porém o debate encontra-se impregnado de imprecisões e contradições conceituais. Nas considerações a seguir, a discussão enfoca o caso da subjetividade dos personagens, isto é, técnicas subjetivas de marcação de formas de percepção de um personagem ou com tons subjetivos. Contudo, também esta área já exibe uma ampla gama de variações. Assim, a representação da subjetividade dos personagens é frequentemente definida de forma ou muito estreita – geralmente quando limitada a uma câmera subjetiva – ou muito ampla –, no sentido de uma ligação, em geral empática, com um personagem. A subjetividade dos personagens pode tanto ser reduzida ao processo de uma orientação espacial – a questão daquilo que o personagem vê, e de sua posição no espaço –, quanto funcionar no sentido metafórico, como uma postura intelectual na qualidade da expressão de um processo psicológico (Flückiger, 2001; Weber, 2008). Tal imprecisão já remete ao problema, a saber, que parece não existir algo como uma posição inequivocamente subjetiva no cinema (Branigan, 1984; Flückiger, 2001; Metz, 1997; Schweinitz, 2007), pois, ao contrário do que ocorre na literatura, as subjetivações se realizam, em última análise, apenas de forma contextual: “A marcação subjetiva não pode ser separada do bloco narrativo diegético e por isso é sempre contextual” (Metz, 1997, p. 102). A necessidade de tais marcos de transição fez com que Jean Mitry rejeitasse radicalmente as imagens subjetivas no cinema, já que uma imagem realmente subjetiva devia conter em si mesma as marcações da subjetividade:

A imagem subjetiva por si só é incapaz de fazer-nos tomar parte nas impressões e sensações de um personagem cujo lugar talvez possamos estar ocupando, pois ela não é subjetiva em si mesma. Eis por que o “subjetivismo absoluto” [...] é uma impossibilidade evidente (Mitry, 1998, p. 209, tradução nossa).¹²

11. Considerações sobre a representação de formas de percepção subjetivas já estão presentes em Hugo Münsterberg (*The Photoplay*, 1916), Béla Balázs (*Theory of the Film*, 1952) e Siegfried Kracauer (*Theory of Film*, 1960). Mais tarde o fenômeno foi discutido em detalhes por, entre outros, Jean Mitry (*L'Esthétique et psychologie du cinéma*, 1966), Jean Louis Baudry (*Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*, 1970), Christine Brinckmann (*Ichfilm und Ichroman*, 1981), Edward Branigan (*Point of View in the Cinema*, 1984), David Bordwell (*Narration in the Fiction Film*, 1985), Michel Chion (*Le son au cinéma*, 1985), Seymour Chatman (*Coming to Terms*, 1990), François Jost (*Le récit cinématographique*, 1990) e Christian Metz (*L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*, 1991).

12. [T]he subjective image is incapable by itself of making us share in the impressions and sensations of a character whose place we might find ourselves taking, since it is not in itself subjective. This is why the “absolute subjectivism” [...] is an obvious impossibility.

Mas com tal argumentação – por mais “elegante” que pareça à primeira vista – Mitry apaga basicamente a medialidade do filme:

As categorias de Mitry dependem de categorias da consciência humana a priori (realidade vs. imaginação, memória, consciência) – reconhecidas por e em espectadores reais –, bem como de uma teoria do filme como um tipo especial de sistema de representação – uma certa duplicação da realidade visível e concreta. A subjetividade é definida e medida contra a (suposta) duplicação absoluta da realidade concreta (Branigan, 1984, 214, tradução nossa; destaque no original).¹³

A base problemática de uma comparação direta permeia todo o conjunto das explicações de Mitry (1998) sobre as representações cinematográficas da subjetividade dos personagens, como fica especialmente claro quando analisamos imagens mentais. Mitry define como imagem mental todas aquelas sequências para as quais não existe versão “objetiva” na realidade cinematográfica, imagens que são atribuídas à imaginação do personagem do filme – portanto também (com restrições) as sequências da recordação aqui discutidas. Mitry argumenta que essas imagens, no fundo, não alcançam o efeito pretendido, pois, embora se trate de imagens subjetivas por excelência, elas seriam percebidas pelo espectador, em última análise, como imagens objetivas.

É totalmente impossível representar uma imagem mental, pois, tendo-se tornado visual, ela para de ser mental. [...] Em outras palavras, ela não é a objetificação de um ponto de vista subjetivo, mas, pelo contrário, a “subjetificação” de uma certa representação objetiva (Mitry, 1998, p. 209, tradução nossa).¹⁴

Uma tal *subjetificação* de uma certa representação objetiva (“subjectification’ of a certain objective representation”) naturalmente não pode destacar imagens subjetivas no esquema de Mitry, pois elas, por sua vez, só podem realizar-se através de contextos – por marcas de transição. Christian Metz apresenta as “dúvidas” de Mitry:

Jean Mitry [...] observa que o cinema não é muito adequado para oferecer uma tradução satisfatória dessas visões puramente “internas”. As tomadas que compõem o filme só dão conta do visível, sendo impotentes diante daquilo que ninguém jamais viu. [...] O cinema, portanto, é demasiado “real” para traduzir de forma eficaz as visões imaginárias de seus personagens (Metz, 1973, p. 46, tradução nossa).¹⁵

13. Mitry's categories depend on a priori categories of human consciousness (reality vs. imagination, memory, awareness) – recognized by and in real spectators – as well as a theory of film as a particular sort of representational system – a certain duplication of visible, concrete reality. Subjectivity is defined and measured against the (assumed) absolute duplication of concrete reality.

14. It is completely impossible to represent a mental image, since, having become visual, it ceases to be mental. [...] In other words, it is not the objectification of a subjective viewpoint but, quite the opposite, the “subjetification” of a certain objective representation.

15. Jean Mitry [...] observes that the cinema is not very suited to give a satisfactory translation of these purely “internal” views. The shots which make up the film can only render the visible, and they are helpless in the face of what no one has ever seen. [...] The cinema is thus too “real” to translate effectively the imaginary views of its characters.

A indicação de Metz mostra nitidamente que o argumento de Mitry deve ser entendido sobretudo também como contribuição para um debate sobre o realismo, que parece tender fortemente para as abordagens de aspecto normativo.

Quando Mitry afirma que as imagens mentais não têm um sentido satisfatório, revela uma suposição acerca da natureza da representação filmica. [...] O fato de Mitry falar de imagens subjetivas e não de estruturas subjetivas já implica uma teoria da semelhança, e talvez uma teoria idealista, da representação (Branigan 1984, p. 215; destaque no original).¹⁶

A abordagem aqui defendida não está interessada em tais pretensões supostamente ontológicas. Com isso, a subjetividade dos personagens deve ser vista sobretudo como estratégia retórica e não como um efeito imanente do aparato cinematográfico. Diante desse pano de fundo, lançaremos a seguir mais um olhar sobre a *mindscape* que, é verdade, não pode de forma alguma preencher o ideal de uma imagem subjetiva preconizado por Mitry, mas visualiza novas formas *estruturadas subjetivamente* de uma mescla de passado e presente, de irrealidade e realidade em um *espaço cinematográfico comum*.¹⁷

MINDSCAPES COMO IMAGENS SUBJETIVAS

Com imagens da recordação não se pretende aqui aludir constantemente a “meros *flashbacks* condicionados pela técnica narrativa” (Kühnel, 2004, p. 196); pelo contrário, essas imagens “estão vinculadas a um personagem do filme, à subjetividade dele, e representam a realização de uma imagem armazenada, disponível, potencialmente atuante, virtualmente presente na memória do personagem” (Kühnel, 2004, p. 196). Dessa maneira, sequências de recordação, em geral, e *mindscape*, em especial, podem ser entendidas como formas de representação cinematográfica da subjetividade. São “processos intra-subjetivos” (Schmitt, 2003, p. 85) que, de fato, mostram uma realidade filmica (passada), mas como imagens mentais possuem um status irreal, por isso encontrando-se em última análise mais próximas das representações oníricas.¹⁸

Dessa forma – como já problematizado quando discutimos a abordagem de Mitry (1998) –, as imagens da recordação podem, por um lado, retratar uma técnica eficaz para a representação da subjetividade no cinema,

16. When Mitry asserts that mental images have no satisfactory meaning, he reveals an assumption about the nature of filmic representation. [...] For Mitry to speak of subjective images rather than subjective structures already implies a resemblance theory and perhaps an idealist theory of representation.

17. Agradeço a Oliver Schmidt por esta indicação.

18. Para a classificação das imagens da recordação pode ser usada a distinção feita por Béla Balázs entre “the mind in the world” (a mente no mundo) e “the world of the mind” (o mundo da mente, Balázs, 1970, p. 179). A mente no mundo refere-se a uma representação que mostra o mundo tal como aparece ao personagem do filme; o mundo da mente, no entanto, para Balázs, é uma imagem puramente mental para a qual não há um equivalente objetivo na realidade do personagem do filme. Christine Brinckmann usa a mesma divisão e fala simplesmente de “subjetivação” e “subjetividade” (1997, p. 115s.).

porém, por outro, as sequências de recordações – na medida em que não se desviam da realidade cinematográfica em sua representação – não são imediatamente reconhecíveis como subjetivas, tornando-se identificáveis como ato da recordação apenas pelo comentário deslocado no tempo. Por isso as imagens da recordação (tal como as sequências oníricas) são convencionalmente caracterizadas por marcações de transição contextuais (“Eu me lembro ...”) e/ou estilísticas (efeitos evidentes de desbotamento de imagens, movimento em direção ao rosto da pessoa que recorda, estilização da imagem recordada) (Schneider, 1995, p. 78; Schmitt, 2003, p. 84). No entanto, justamente os *flashbacks* mais longos tendem a sofrer um “desgaste” rápido de seu caráter subjetivo, que na realidade pode ser revitalizado por meio de marcações adicionais, porém dificilmente será sustentado por elas. Em regra, isso vale também para técnicas de estilização constantemente utilizadas e tendentes ao clichê, como os filtros sépia ou preto-e-branco. Pois também neste caso a estilização, em última análise, é somente uma “remodelação subjetiva de material contingente” (Klippel, 1997, p. 171).

Dante dessa problemática, é possível agora resumir a função da *mandscape* como *subjective structure* (estrutura subjetiva), pois aqui, através do/dos “corpo/os estranho/os” da realidade filmica, uma objetivação da sequência de recordação é impedida ou no mínimo amplamente enfraquecida por meio de paradoxos espaciais e narrativos permanentes.¹⁹

Na verdade, encaixes mais complexos como em *Sob Suspeita* e *Atriz Milenar* levam esse processo ainda mais longe, ao desestabilizar e colocar cada vez mais em dúvida esse mundo da recordação – seja de forma dramática ou nostálgica. Pois nenhum dos dois filmes mostra os mundos de recordação de seus personagens simplesmente como sequências de histórias, mas sim como arranjos complexos – ou ainda melhor: interpretações – de quadros mentais, que se movem em um campo de tensão de parâmetros ao mesmo tempo paradoxais e consistentes no tempo e no espaço, fundindo o passado e o presente em um espaço de imagem em parte espetacular, em parte sutilmente artística.

As sobreposições espaciais talvez pareçam inicialmente como um “joguinho de encenação”, porém elas são elementos centrais de uma forma de fragmentação. Por um lado, a *mandscape* utiliza representações espaciais convencionalizadas para ligar diferentes planos, mas, por outro, recusa a síntese completa de um *master space* (Branigan, 1992, p. 44, 56), isto é, de uma representação espacial consistente e contínua. Tal forma apresenta paralelos com uma lógica de função descrita por Thomas Elsaesser, de *Mindgame Movies*, que [quebram] “um conjunto de regras (realismo, transparência, linearidade), a fim de abrir espaço para outro conjunto de regras”

19. Veja também os comentários de Fabienne Liptays sobre *Spider - Desafie sua mente*: “No caso de *Spider* [...], a presença daquele que recorda na imagem da recordação nos impede constantemente de esquecer o status da subjetividade visual” (2006, p. 212).

(Elsaesser, 2009, p. 260). A *mandscape*, portanto, não dissolve simplesmente a espacialidade do quadro da recordação – não permite que ele se coagule na imagem-tempo –, mas sim gera um novo conjunto de regras, que reagrupa espacialmente elementos reais e irreais.²⁰

Esse quadro também evidencia um déficit na argumentação precedente deste ensaio, pois, de modo especial no que tange a tal “regularidade”, o conceito *mandscape* exige uma sistematização ampla, que não será realizada aqui, mas pelo menos indicada. Assim, seria necessário distinguir se a *mandscape* oferece um espaço para interações ou apenas permite uma posição de observador; se este observador/ator vagueia pelas próprias memórias ou pelas de um outro; se a *mandscape* é gerada a partir de uma situação narrativa (entrevista, interrogatório) ou através de recursos técnicos (ou mágicos) (como em *Brilho Eterno de uma Mente sem Lembranças*). Todos esses fenômenos influenciam as possibilidades de conexões espaciais, de fusão visual.

A essa questão em aberto na pesquisa se acresce outra: a classificação do conceito da *mandscape* na história do cinema. Também aqui é necessário apontar para os limites de um ensaio dessa natureza, bem como salientar que o que se segue é apenas uma perspectiva. Já foi apontado um parentesco estrutural com a categoria dos *mindgame movies* de Elsaesser (2009), e, com isso, também com o cinema pós-clássico.²¹ Contudo, é possível registrar pontos em comum não só estruturalmente, mas também tematicamente na forma de “interesse na identidade, no passado, no trauma e na memória” (Elsaesser; Hagener, 2007, p. 189), pois pelos paradoxos espaciais e lógico-narrativos a *mandscape* torna-se igualmente acessível a meios estilísticos como, por exemplo, a não confiabilidade narrativa.²²

No que diz respeito aos precursores históricos das *mindscape*s, já no exemplo de *Morangos Silvestres*, mencionado no início deste artigo, se anuncia uma pista no sentido do “novo surrealismo no filme dos anos 60” (Koebner, 2003). Enquanto Bergman, e ainda mais Resnais, como representantes do cinema autoral europeu, transformaram aos poucos os limites entre elementos reais e irreais de seus filmes em um “fluxo de consciência visual” (Schneider, 1998, p. 43), que tendia à revogação completa de uma coerência no espaço e no tempo, os exemplos de *mindscape*s aqui anteriormente apresentados se localizam “naquela zona cinzenta entre *mainstream* e *arthouse*” (Elsaesser; Malte, 2007, p. 207). Nessa zona, é verdade, formas do cinema de arte europeu são continuadas e desenvolvidas, mas combinadas com os recursos estilísticos do cinema narrativo clássico e com isso também com determinadas convenções de representação espacial. Assim, a *mandscape* se apresenta como um híbrido não apenas estilístico e temático, mas também do ponto de vista da história cinematográfica, que é preciso seguir pesquisando não só, mas especialmente quanto a suas (ir)regularidades espaciais altamente interessantes.

20. A discussão de imagens da recordação tem sido dominada por princípios psicanalíticos e de filosofia cinematográfica (devem ser mencionadas aqui as já citadas imagens-tempo deleuzianas, especialmente as imagens de cristal, (Deleuze, 1991; Schmidt, 2005)). É justamente diante de tal pano de fundo que essa transformação estrutural evidencia mais uma vez o quanto é relevante uma análise prática do material de sequências isoladas, a qual em muitos casos exige um distanciamento radical dos princípios de interpretação estabelecidos. Conforme já exposto, parecem adequadas a essa finalidade sobretudo as abordagens neoformalistas (Bordwell, 1985; Branigan, 1984).

21. Uma questão que deve permanecer sem resposta no âmbito desta argumentação abreviada é se a *mandscape* não poderia ser integrada exatamente da mesma forma no conceito do filme pós-moderno (como por exemplo em Eder, 2002; Felix, 2002), do cinema de uma segunda modernidade (Fahle, 2005) ou dos Mindfuck-Movies (Geimer, 2006).

22. O que não implica que os *flashbacks* e as sequências de recordações normalmente não possam “mentir” (sobre isso, ver as famosas sequências em *Pavor nos Bastidores* ou *Rashomon – Às portas do inferno*). O que há de novo, porém, é que a *mandscape* pode retratar a falta de confiabilidade narrativa por assim dizer de modo estrutural, por meio de um número crescente de encaixes e sobreposições que em parte não podem mais ser (claramente) dissolvidos.

FILMES

BEING John Malkovich. Direção de Spike Jonze. Estados Unidos: USA Filmes, 1999. (112 min.).

ETERNAL Sunshine of the Spotless Mind. Direção de Michel Gondry. EUA, 2004. (108 min.).

GARDE à Vue. Direção de Claude Miller. França: Ariane Films; Groupe TF1, 1981. (86 min.).

IN THE MOUTH of Madness. Direção de John Carpenter. EUA: New Line Cinema, 1995. (95 min.).

SENNEN Joyû. Direção de Satoshi Kon. Japão: Madhouse; Instituto Mexicano de Cinematografia; MAIS, 2001. (88 min.).

RASHŌMON. Direção de Akira Kurosawa. Japão: Daiei Film, Kadokawa Daiei Studio, Daiei Motion Picture Company, 1950 (88 min.).

STAGEFRIGHT. Direção de Alfred Hitchcock. Grã-Bretanha: Transatlantic Pictures; EBS Los Angeles; Iceman Productions, 1950. (110 min.).

UNDER Suspicion. Direção de Stephen Hopkins. França/EUA: Revelations Entertainment; TF1 International, 2000. (111 min.).

SMULTRONSTÄLLET. Direção de Ingmar Bergman. Suécia: AB Svensk; Filmindustri, 1957. (91 min.).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALÁZS, Béla. *Theory of the Film; Character and Growth of a New Art*. Translated from the Hungarian by Edith Bone. New York: Dover, 1970 [1952].
- BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, 1985.
- BRANIGAN, Edward. *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film (Approaches to Semiotics)*. Berlin: De Gruyter Mouton, 1984.
- _____, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge, 1992.
- BRINCKMANN, Christine N. "Der Voice-Over im Film Noir". In: LEWINSKY, Mariann; SCHNEIDER, Alexandra (eds.). *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*. Zürich: Chronos, 1997 [1985], p. 115-129.
- BRÜTSCH, Matthias. Kunstmittel oder Verleugnung? Die klassische Filmtheorie zu Subjektivierung und Traumdarstellung". In: KARRER, Leo; MARTIG, Charles (eds.). *Traumwelten. Der filmische Blick nach innen*. Marburg: Schüren, 2003, p. 59-89.

- DELEUZE, Gilles. *Kino 2: Das Zeit-Bild*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- DZIALO, Chris. "Frustrated Time' Narration: The Screenplays of Charlie Kaufman". In. BUCKLAND, Warren (ed.). *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2009, p. 107-128.
- EDER, Jens. "Die Postmoderne im Kino. Entwicklungen im Spielfilm der 90er Jahre". In. EDER, Jens (ed.). *Oberflächenrausch: Postmoderne und Postklassik der 90er Jahre*. Münster: Lit, 2002, p. 9-62.
- ELSAESSER, Thomas. *Hollywood heute. Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino*. Berlin: Bertz + Fischer, 2009.
- ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2007.
- FAHLE, Oliver. "Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze". *montage/av* 11, Berlin, Heft 1, 2002, p. 97-112.
- _____, Oliver. *Bilder der Zweiten Moderne*. Weimar: VDG, 2005.
- FELIX, Jürgen. "Die Postmoderne im Kino (revisited)". In. FELIX, Jürgen. *Die Postmoderne im Kino*. Marburg: Schüren, 2002, p. 7-10.
- FLÜCKIGER, Barbara. *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg: Schüren, 2001.
- GEIMER, Alexander. "Der mindfuck als postmodernes Spielfilm-Genre". Disponível em: <https://x.gd/qiKgP>. 2006. Acesso em: 20 de junho de 2010.
- KLIPPEL, Heike. *Gedächtnis und Kino*. Basel: Stroemfeld, 1997.
- KOEBCNER, Thomas. "Erzählen im Irrealis: Zum Neuen Surrealismus im Film der sechziger Jahre. Eine Problemskizze". In. MARTIG, Charles; KARRER, Leo (eds.). *Traumwelten. Der filmische Blick nach innen*. Marburg: Schüren, 2003, p. 71-92.
- KÜHNEL, Jürgen. *Einführung in die Filmanalyse. Teil 2: Dramaturgie des Spielfilms*. Siegen: Universi, 2004.
- LINDEMANN, Bernhard. "Readers and Mindscapes". *Journal of Literary Semantics*, Kingston UK, Nr. 22, 1993, p. 186-206.
- LIPTAY, Fabienne. "Spinn' es noch einmal Spider". In. HELBIG, Jörg (ed.). *Camera doesn't lie. Spielarten erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film*. Trier: WVT, 2006, p. 189-223.
- METZ, Christian. "Current Problems of Film Theory". *Screen* 14, Glasgow, n. 1-2, 1973, p. 40-87.
- _____, Christian. *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*. Münster: Nodus, 1997 [1991].
- MITRY, Jean. *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*. London: Athlone, 1998 [1963-1965].
- REGENSBURGER, Dietmar. "Träume. Ängste. Verwandlungen. Traumstrukturen bei Ingmar Bergman". In. MARTIG, Charles; KARRER, Leo (eds.). *Traumwelten. Der filmische Blick nach innen*. Marburg: Schüren, 2003, p. 119-148.
- SCHMIDT, Stefanie. *Film und Erinnerung. Das Kristall-Bild von Gilles Deleuze als Verschränkung von Sagbarem und Sichtbarem oder Psychoanalyse und Zeitphilosophie*. Berlin: Avinus, 2005.
- SCHMITT, Johannes. *Spielfilme im Vergleich. Hitchcocks Psycho und die Tradition der rollensubjektiven Perspektive*. Münster: Lit, 2003.
- SCHNEIDER, Hasko. *Filmische Lösungen für die Darstellung verschiedener Wirklichkeitsformen*. In. 1. Film und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium. Münster: MAKs-Publ., 1995, p. 75-81.

- SCHNEIDER, Irmela. Filmwahrnehmung und Traum. Ein theoriegeschichtlicher Streifzug". In: MARTIG, Charles; KARRER, Leo (eds.). *Traumwelten. Der filmische Blick nach innen*. Marburg: Schüren, 2003, p. 23-46.
- SCHWEINITZ, Jörg. Multiple Logik filmischer Perspektivierung. Fokalisierung, narrative Instanz und wahnsinnige Liebe". *montage/av* 16, Berlin, Heft 1, 2007, p. 83-100.
- VOLLAND, Kerstin. *Zeitspieler. Inszenierungen des Temporalen bei Bergson, Deleuze und Lynch*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2009.
- WEBER, Thomas. *Medialität als Grenzerfahrung. Futurische Medien im Kino der 80er und 90er Jahre*. Bielefeld: Transcript, 2008.

DISPONIBILIDADE DE DADOS

Os autores confirmam que os dados que apoiam os resultados deste estudo estão disponíveis no artigo.

CONFLITO DE INTERESSE

Os autores declaram que não há conflito de interesse.

EDITOR(A)(ES) RESPONSÁVEL(ES)

Marina Cavalcanti Tedesco

ASSISTENTE EDITORIAL

Vanessa Maria Rodrigues

DADOS EDITORIAIS

Recebido em 18/07/2024

Aprovado em 22/07/2024



Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CCBY).

Os autores retêm todos os direitos autorais, transferindo para a Revista A Barca o direito de realizar a publicação original e mantê-la sempre atualizada.



ENCICLOPÉDIA CINEMAS EM CONFRONTO –

CURTAS E MÉDIAS-METRAGENS EM RESPOSTA À DITADURA MILITAR BRASILEIRA | PARTE 1: 1964-1968

ENCYCLOPEDIA CINEMAS IN CONFRONTATION: SHORT AND MEDIUM-LENGTH FILMS

IN RESPONSE TO THE BRAZILIAN MILITARY DICTATORSHIP (PART 1: 1964-1968)

ORGANIZAÇÃO E SELEÇÃO

REINALDO CARDENUTO | UFF

PATRÍCIA MACHADO | PUC-Rio

CINTYA FERREIRA | UFF

RESUMO Coordenado por Reinaldo Cardenuto (UFF), Patrícia Machado (PUC-RJ) e Cintya Ferreira (UFF), o projeto *Cinemas em confronto* surgiu com o intuito de elaborar uma enciclopédia de curtas e médias-metragens que se posicionaram em contrariedade à ditadura militar brasileira. A partir de uma rede colaborativa, formada por pesquisadores e pesquisadoras de várias regiões do país, o projeto busca reunir um conjunto expressivo de verbetes em torno de filmes que entre as décadas de 1960 e 1980 propuseram críticas ao autoritarismo no poder. Procurando suprir lacunas existentes nos estudos de cinema brasileiro, pretende-se construir uma enciclopédia que desloque o não canônico para o centro dos debates, evidenciando a força política e estética de curtas e médias-metragens que responderam de modo mais assertivo aos desmandos do regime repressivo. Uma cartografia inédita, de viés panorâmico, capaz de materializar a insubmissão de um formato fílmico até hoje marginalizado do conhecimento histórico. Dando início à publicação de seus resultados, o projeto *Cinemas em confronto* oferece ao leitor a primeira parte de sua enciclopédia, dedicada a obras realizadas no período de 1964 a 1968.

PALAVRAS-CHAVE Cinema e história; ditadura militar brasileira; enciclopédia de filmes; história do cinema brasileiro; curtas e médias-metragens.

ABSTRACT Coordinated by Reinaldo Cardenuto (UFF), Patrícia Machado (PUC-RJ) and Cintya Ferreira (UFF), the *Cinemas em confronto* project was born with the aim of creating an encyclopedia of short and medium-length films that took a stand against the Brazilian military dictatorship. Through a collaborative network of researchers from all over the country, the project seeks to bring together a significant number of entries on films that, between the 1960s and 1980s, criticized the authoritarianism in power. Seeking to fill gaps in Brazilian cinema studies, the aim is to create an encyclopedia that moves the non-canonical to the center of debate, highlighting the political and aesthetic strength of short and medium-length films that responded more assertively to the repressive regime's excesses. An unprecedented cartography, with a panoramic perspective, capable of presenting the insubmission of a film format that has been marginalized from historical knowledge until now. Beginning the publication of its results, the project *Cinemas em confronto* offers the reader the first part of its encyclopedia, dedicated to films made between 1964 and 1968.

KEYWORDS Cinema and History; Brazilian military dictatorship; encyclopedia of films; History of Brazilian cinema; short and medium-length films.

Nos últimos anos, ampliaram-se significativamente os estudos em torno do cinema realizado durante a ditadura militar brasileira (1964-1985). Indo além da investigação de obras consideradas cânones da resistência ao autoritarismo, deslocando-se para fora das narrativas consagradas, inúmeras pesquisas dedicaram-se à análise de filmes que por décadas foram mantidos às margens do conhecimento histórico. Aos poucos, em grande medida devido às revisões provocadas pelos novos paradigmas de pensamento, o saber acerca do cinema brasileiro produzido no período tornou-se mais aberto, democrático e plural.

Tal saber, no entanto, manteve-se vinculado sobretudo a um formato de realização cinematográfica. A despeito de evidenciar diversidades estéticas e políticas existentes entre as décadas de 1960 e 1980, alargando noções tradicionais de resistência cultural, a maioria das pesquisas recentes concentrou-se no estudo de experiências artísticas pertencentes ao campo do longa-metragem. Embora o interesse pela investigação de curtas e médias-metragens tenha claramente aumentado nos últimos anos, deflagrando o aparecimento de importantes pesquisas, trata-se de uma produção filmica que segue pouco estudada, e que permanece como uma das principais lacunas nas reflexões dedicadas à história do cinema brasileiro. Não à toa, ainda hoje inexiste um mapeamento sistemático dos curtas e médias que, de algum modo, propuseram questionamentos aos princípios da ditadura militar.

Dois fatores, entre outros, parecem fundamentais para entender essa ausência. Por um lado, são escassas as fontes documentais referentes aos curtas e médias-metragens produzidos no Brasil. Menosprezados pela cultura hegemônica, pouco presentes nas narrativas históricas, tais filmes deixaram rastros fugidios de suas passagens pelo mundo. À exceção de algumas obras consagradas, em geral dirigidas por cineastas que se transformaram em cânones artísticos, paira uma enorme insipiência documental em torno dos curtas e médias nacionais realizados no decorrer do século XX. Fontes históricas básicas para o trabalho de pesquisa por vezes inexistem ou encontram-se dispersas em arquivos públicos e privados. A constante ausência de dados, a exemplo de sinopses ou da lista de integrantes das equipes técnicas, comumente dificulta a descoberta de novas informações para além do título de uma obra, do ano de sua produção ou do nome de quem a dirigiu.

Pior do que isso, porém, é a inexistência de cópias acessíveis dos curtas e médias-metragens. Não é incomum que as pesquisas avancem no levantamento de dados sobre os filmes, localizando informações esparsas em jornais e catálogos, mas que esbarrem na impossibilidade de visionamento das obras em investigação. Apesar dos esforços de algumas instituições brasileiras na preservação e digitalização de uma parcela desses filmes, dificuldades técnicas, políticas e financeiras tornam-se empecilhos para o acesso ao material. Como solução paliativa para o

problema, atualmente é possível localizar na internet vários curtas e médias não canonizados pelos estudos históricos. Mesmo que muitas dessas cópias sejam de péssima qualidade, evidenciando a deterioração de películas que não tiveram a oportunidade da devida preservação, ao menos elas encontram-se disponíveis para o olhar contemporâneo.

É em meio a esses dilemas, por vezes tentando contorná-los a partir de levantamentos sistemáticos em periódicos e bases de arquivos públicos, além de entrevistas com os responsáveis pelos filmes, que avançam muitas das pesquisas sobre os curtas e médias-metragens brasileiros. De fato, apesar dos pesares, nunca antes houve tanto interesse histórico por essa produção filmica, finalmente alcançada a fonte crucial para o conhecimento mais amplo da cinematografia nacional.

Sem ignorar a existência das adversidades, mas estimulados pela crescente abertura dos pesquisadores a filmes não hegemônicos, em 2024 demos início a um trabalho coletivo cujo objetivo central é oferecer respostas possíveis a lacunas históricas. A constatação de que inexiste uma publicação panorâmica sobre os curtas e médias que se posicionaram em contrariedade à ditadura militar, ainda que muitos estudos recentes se dediquem a tal questão, nos levou a principiar um projeto que fosse capaz de agrupar uma série de textos em torno dessa produção cinematográfica. Sem a intenção de propor um mapeamento exaustivo ou completo desses filmes, algo impossível diante dos problemas existentes, optamos pela construção de uma enciclopédia que permitisse reunir um conjunto de verbetes voltados para a análise de curtas e médias-metragens realizados durante o regime autoritário. O que o leitor tem à sua disposição, neste novo número da revista *A Barca*, é o resultado da primeira etapa dos trabalhos.

Por decisão editorial, a opção foi iniciar o projeto a partir da reunião de textos referentes a filmes realizados entre 1964 e 1968, do golpe civil-militar à decretação do Ato Institucional nº 5 (AI-5). Em 2024, após assistirmos a um conjunto expressivo de obras produzidas no período, adotamos alguns critérios curatoriais que norteariam a escolha dos curtas e médias-metragens a serem contemplados com verbetes. Tendo em vista a necessidade de selecionar cerca de dez filmes para a primeira parte da enciclopédia, preferimos nos concentrar naqueles que propunham tensões mais evidentes em relação ao regime autoritário no poder. Muitas obras do período, na esteira dos questionamentos sociais e políticos propostos pelo Cinema Novo, traçaram diagnósticos críticos acerca do Brasil. Nos interessava, porém, selecionar curtas e médias que, no enfrentamento à repressão então vigente, colocabam-se de modo mais assertivo contra a ditadura.

Para além disso, a curadoria privilegiou o princípio da pluralidade. Em meio às adversidades com as quais lidamos, procuramos selecionar obras que diversificassem os eixos temáticos referentes aos anos iniciais da ditadura. Ainda que a questão mais recorrente nos curtas e médias do período fosse a estudantil, reflexo de uma produção realizada por universitários que se sentiam sufocados pela violência autoritária, tentamos escolher um conjunto de filmes que englobasse variadas questões históricas. A esse esforço, somou-se a perspectiva de selecionar obras capazes não apenas de materializar a multiplicidade estética existente nos anos 1960, mas também de evidenciar a crescente presença de mulheres realizadoras no campo cinematográfico do período. Não menos importante, buscamos contemplar uma diversificação dos locais de origem das películas, deslocando-se para fora das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro.

O que o leitor encontra, portanto, é o início de um trabalho que ainda se prolongará por anos. Nosso intuito é seguir organizando novas etapas desta enciclopédia, avançando rumo às produções realizadas após o ano de 1968. Ao término desse processo, intencionamos lançar um livro enciclopédico, uma publicação que possa finalmente oferecer um panorama dos curtas e médias-metragens antagônicos à ditadura. Temos a consciência de que não conseguiremos acesso a vários filmes, sabemos das limitações que nos cercam, mas optamos por não transformar isso em algo que impeça o avanço de um trabalho possível. Aproveitamos esta apresentação para agradecer publicamente aos autores e às autoras que aceitaram escrever verbetes para a primeira parte da enciclopédia. Este projeto não existiria sem a participação de vocês.¹

206

1. A seleção dos filmes contou com financiamento da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj), Processo SEI 260003/000707/2023.

SUMÁRIO DOS VERBETES

A entrevista (Helena Solberg, 1966)

Marina Cavalcanti Tedesco _____ 209

Universidade em crise (Renato Tapajós, 1966)

Kátia Rodrigues Paranhos _____ 211

Liberdade de imprensa (João Batista de Andrade, 1966)

Miliandre Garcia _____ 213

Oito universitários (Carlos Diegues, 1967)

Patrícia Machado _____ 216

a_barca

207

A falência (Ronaldo Duarte, 1967)

Lila Foster _____ 218

A fraude (Jocelan, 1968)

Rodrigo Patto Sá Motta _____ 221

Procissão dos mortos (Luís Sérgio Person, 1968)

Laura Cánepa _____ 223

Lavra-dor (Ana Carolina e Paulo Rufino, 1968)

Renata Masini Hein

225

Doce amargo (André Luiz Oliveira e José Umberto, 1968)

Luciana Corrêa de Araújo

227

Retorna, vencedor (Aloysio Raulino, 1968)

Reinaldo Cardenuto

230

Bla bla blá (Andrea Tonacci, 1968)

Marcelo Prioste

233

A ENTREVISTA (Helena Solberg, 1966)

Marina Cavalcanti Tedesco²



A Entrevista (1966), curta-metragem de 19 minutos, é a obra de estreia de Helena Solberg. Filmado na primeira metade dos anos 1960, dialogava com duas questões muito pungentes na sociedade brasileira daquele momento: a luta de uma parcela das mulheres por liberdade sexual, acesso ao mundo do trabalho e ampliação de direitos (incluindo a falta de consenso que estas pautas tinham entre as próprias mulheres); e a ditadura militar que se instaurou no país a partir de 1964 — que tinha um forte viés conservador, inclusive em relação às redefinições das relações de gênero.

Solberg nasceu em uma família de classe média alta. Estudou em colégios tradicionais do Rio de Janeiro

para meninas e cursou Letras Neolatinas na Pontifícia Universidade Católica (PUC) do Rio de Janeiro. É esse repertório cultural que vemos no documentário, no qual ela se afastou do que seus companheiros do Cinema Novo estavam fazendo — filmar o outro de classe. Através de uma cartela inicial do filme, a diretora informa que entrevistou 70 “moças de 19 a 27 anos de idade, pertencentes a um mesmo grupo social”: o seu.

Grosso modo, é possível dividir *A Entrevista* em cinco partes. No começo, um prólogo, que antecipa o que ocorrerá na maior parte da produção. A seguir, uma montagem com fotos de colégios de freiras, bonecas e rituais sociais para moças ao som de música religiosa, ruídos e risadas de bruxa. Desvela-se, assim, o lado assustador da educação tradicional para as mulheres dos estratos sociais mais altos.

Depois, chega-se ao que havia sido antecipado pelo prólogo. Uma mulher que começa o dia na praia é preparada para sua boda (maquiagem, penteado, véu, vestido branco) e, por fim, casa-se. Enquanto isso, ouvimos as vozes de algumas das 70 entrevistadas sobre casamento, sexo, virgindade, trabalhar fora, traição, o homem como chefe da família etc. As opiniões divergem consideravelmente, assim como a convicção das falas. Algumas já têm suas posições formadas e são mais firmes. Outras ainda estão tateando, descobrindo quem são e o que pensam.

2. Professora do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense. Há mais de 15 anos estuda cinema de mulheres na América Latina, tendo escrito livros, capítulos de livros e artigos sobre o tema. E-mail: marinatedesco@id.uff.br

Em uma virada surpreendente, a noiva, que até então era apenas observada, tira o véu e começa a falar com Helena Solberg. Corta e as duas estão conversando no sofá. A intérprete, Glória Solberg, está sem seu figurino. Não mais um personagem, ela fala das suas experiências. Por fim, ocorre outra reviravolta. Paramos de escutar Glória Solberg, que é substituída por um narrador masculino. Entram fotos de marchas pró-golpe civil-militar de 1964 nas quais as mulheres tiveram grande participação, uma imagem de João Goulart que retorna algumas vezes e registros da ditadura. A maioria daquelas mulheres com as quais nos identificamos ou tivemos pena ou compaixão, dependendo de nossas opiniões sobre os temas abordados, ficaram junto a seus maridos e sua classe quando a história exigiu que escolhessem um lado.

A entrevista é uma obra que vem se tornando canônica dentro do cinema brasileiro por duas razões principais. A primeira, e mais conhecida delas, é seu precoce viés feminista, não apenas em nível de Brasil, mas de América Latina. A segunda, que também tem recebido cada vez mais atenção, é a sua linguagem: o trabalho com as fotografias fixas, uma montagem de imagens que não ilustra o que se ouve na banda sonora, a quebra da quarta parede decorrente da atriz sair da personagem em frente à câmera e Helena Solberg aparecer entrevistando-a etc.

Um terceiro motivo pelo qual *A Entrevista* precisa integrar a história do cinema brasileiro, em especial a focada

no período da ditadura, é sua parte final. Ela causa desconforto, especialmente em análises feministas. Afinal, é o momento em que Glória Solberg é interrompida e entra uma voz masculina que materializa o oposto do que o filme construirá até então (para além de ser um homem, o narrador fala de maneira pomposa e assertiva).

Muitas vezes tal segmento é visto como uma quebra, e sem dúvidas ele é. Mas também é continuidade, pois retoma a tradicional educação que essas mulheres receberam, que é difícil de ser superada não apenas em termos de gênero, mas de classe social. Ademais, nos mostra uma outra faceta da cineasta: a preocupação que se manifesta em diversos momentos de sua cinematografia com o autoritarismo no Brasil e na América Latina.

A Entrevista traz uma reflexão, construída no calor dos acontecimentos, sobre o papel das mulheres na preparação do golpe e da ditadura militar. No filme, não encontramos a recorrente visão das mulheres como massa de manobra. Desde seu primeiro documentário, Helena Solberg demonstra que as mulheres, sendo mulheres, compartilham experiências e desafios comuns. Porém, possuem seus pertencimentos de classe (os raciais emergirão em sua fase estadunidense, nos anos 1970). É, portanto, uma obra radical não apenas no seu tempo, mas também hoje, ao levar às telas que não basta ser mulher para ser parte da mesma fileira de luta.

REFERÊNCIAS

- TAVARES, Mariana Ribeiro. "Helena Solberg: militância feminista e política nas Américas". In. HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Ca-valcanti (orgs.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus, 2017, p. 89-100.
- SALIBA, Elias Thomé. "Aventuras modernas e desventuras pós-modernas". In. LUCA, Tânia de; PINSKY, Carla (orgs.). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009, p. 309-328.

UNIVERSIDADE EM CRISE (Renato Tapajós, 1966)

Kátia Rodrigues Paranhos³



3. Professora dos Programas de Pós-graduação em História e em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Brasil. Professora visitante da Universidade de Lisboa. Bolsista produtividade em pesquisa do CNPq e do Programa Pesquisador Mineiro, da Fapemig. E-mail: katia.paranhos@ufu.br

Renato Carvalho Tapajós filmou o seu primeiro documentário em Belém (PA), onde nasceu em 1943. Montado e editado em São Paulo, *Vila da Barca* (1965) ganhou o prêmio de melhor documentário do Festival Internacional de Curta-Metragem de Leipzig em 1968. A passagem do cineasta pela Universidade de São Paulo (cursos de Engenharia e Ciências Sociais) ficou assinalada por dois filmes produzidos pelo Grêmio Estudantil da Faculdade de Filosofia: *Universidade em crise* (1966), com assistência de João Batista de Andrade, e *Um por cento* (1967).

A história de Tapajós é uma sucessão invulgar de envolvimentos com o ativismo, o cinema e a literatu-

ra. Militante do movimento estudantil na década de 1960, entrou para a luta armada, foi preso durante cinco anos (1969-74) e muitas vezes torturado. No cárcere, ele escreveu e repassou para fora clandestinamente o que viria a ser o romance memorialístico *Em câmera lenta*.⁴ Em 1977, depois de se aproximar do movimento operário, foi convidado pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo a atuar em seu Departamento Cultural.⁵ Dali em diante, o diretor produziu uma filmografia ágil, recheada de músicas, de símbolos e de invenções, desde os clássicos sobre o movimento metalúrgico, passando pelo exame dos protestos populares ou as análises sobre sindicato, política e ditadura.⁶

Universidade em crise acompanha a greve dos estudantes da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo (USP), em 1965, suscitada pelas más condições de moradia, transporte e alimentação dos alunos que moravam no Conjunto Residencial da Universidade (CRUSP). A movimentação estudantil, cabe salientar, se tornaria um dos veículos de protesto nos anos da ditadura, mesmo tendo seus canais de expressão e mobilização severamente coibidos com a proibição dos grêmios e a extinção da União Nacional dos Estudantes (UNE).

O curta-metragem, entremeado pelo rufar dos tambores, evocando a presença dos militares, focaliza os acontecimentos quase como um noticiário, com entrevistas rápidas, em uma sucessão de imagens em

preto e branco. De acordo com Tapajós, a película foi realizada sob forte influência de três tendências cinematográficas: o Cinema Novo, a *Nouvelle Vague* e o Cinema Verdade. Assim sendo, inicialmente a câmera acompanha homens e mulheres em suas casas, no dia a dia, conversando ao telefone e transitando pelas ruas. No campus, um aluno-narrador relata: “o que houve foi que a direção do conjunto residencial resolveu aumentar os preços das refeições e dos alojamentos. [...] Aí é que começamos a ver que o que estava por trás daquilo tudo era a política ministerial na questão da universidade paga”. Como a instituição não voltou atrás em suas decisões “fizemos uma assembleia geral, e nela decidimos boicotar o restaurante oficial. Montamos o nosso restaurante, onde nossas colegas cozinharam. Conseguimos até lucros mantendo o preço antigo, e ainda deu para melhorar bastante a comida”.⁷

Mas na madrugada de 3 de junho de 1965, os policiais invadiram o CRUSP. As forças repressivas, ao lado dos bombeiros responsáveis pela água dos carros brucutus, impuseram o terror (“a cidade universitária ficou sitiada, incomunicável”),⁸ e em um gesto simbólico retiraram à força o fogão. Logo em seguida, os alunos encetaram a “greve do fogão” na Faculdade de Filosofia, com a organização de passeatas pelas ruas de São Paulo. Outras faculdades da USP, como a Politécnica e a FAU, aderiram à greve. Instituições privadas de ensino também aderiram, como a PUC-SP.

4. Ver Renato Tapajós (1979; 1986).

5. Conferir Kátia Rodrigues Paranhos (2002).

6. Ver, entre outros, *Acidente de trabalho* (1977); *Trabalhadoras metalúrgicas* (1978), de Renato Tapajós e Olga Futerma; *Teatro operário* (1979); *A luta do povo* (1980); *Linha de montagem* (1981); *No olho do furacão* (2003), de Renato Tapajós e Toni Venturi; *A corte seco* (2014); *Esquerda em transe* (2016); e *Chão de fábrica* (2018), de Renato Tapajós e Hidalgo Romero.

7. Transcrição de falas presentes no filme *Universidade em crise*.

8. *Idem, ibidem*. É interessante reparar que aos 7 minutos e 34 segundos surge em alguns frames Iara Lavelberg, companheira de Carlos Lamarca que viria a ser morta pelos militares 6 anos depois das filmagens, em 1971.

Todavia, nenhuma das reivindicações foram atendidas, a greve acabou suspensa e as aulas retomadas. Como que num segundo ato, a câmera volta a enquadrar mulheres e homens nas classes e nos corredores, enquanto funcionários executam a limpeza dos saguões. Closes de distintos passantes são realçados, tal qual um cartaz com os seguintes dizeres: “Afinal o que é a Universidade?”.

REFERÊNCIAS

- PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Mentes que brilham: sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Bernardo*. Tese de Doutorado em História, Unicamp, 2002.
- TAPAJÓS, Renato. “O autor por ele mesmo”. In. *Em câmara lenta*. 2. ed. rev. São Paulo: AlfaÔmega, 1979, p. IXXI.
- TAPAJÓS, RENATO. “A hora da reflexão” (entrevista). *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 46, jan. 1986, p. 73-78.

LIBERDADE DE IMPRENSA (João Batista de Andrade, 1967)

Miliandre Garcia⁹



9. Professora Associada do Centro de Artes e Museologia da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), campus Curitiba I, com formação acadêmica na área de História e pesquisas sobre arte e política no Brasil. E-mail: miliandregarcia@gmail.com

Liberdade de imprensa (1967) é o primeiro documentário de João Batista de Andrade, produzido pelo Grêmio da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo (USP), na gestão de 1966-67, em parceria com o jornal *Amanhã*, da União Nacional dos Estudantes (UNE). O cineasta ingressou no curso de Engenharia da Escola Politécnica da USP em 1960 e desde então participou ativamente do movimento estudantil e do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Interrompeu o curso no quinto ano, em decorrência do golpe civil-militar de 1964. Mesmo assim, não rompeu o contato com a militância estudantil (SescTV, 2014). O livro *Perdido no meio da rua*, redigido por João Batista e publicado pela editora Global em 1989, talvez seja

uma das primeiras ficções autobiográficas, gênero popular atualmente, escrita por uma das vítimas da ditadura militar brasileira que narra as experiências dessa geração de artistas e intelectuais.

Em meados dos anos 1960, a ideia do grêmio estudantil da Faculdade de Filosofia era somente fundar o jornal *Amanhã*. Na ocasião, João Batista propôs a produção de um documentário. *Liberdade de imprensa* é um filme do gênero “cinema de intervenção”, no qual a equipe participa ativamente das filmagens. Tratava-se de um dilema dos cineastas na época que achavam que a presença deles nas gravações podia alterar a realidade filmada. O “cinema de intervenção” utilizou isso a seu favor ao romper com esse tabu (Andrade, 2008, p. 11). Como afirma Jean-Claude Bernardet, “a presença evidente da equipe, da câmera, do diretor” capta, portanto, “não o real, enquanto fetiche, mas o resultado dessa presença, dessa intervenção do cineasta diante do real” (apud Caetano, 2004, p. 126-127). Nada é ocultado, todas as intenções estão ali declaradas publicamente.

Além disso, as escolhas temáticas do “cinema de intervenção” pautavam-se pelas urgências do tempo presente. Na década de 1960, principalmente após o golpe civil-militar, o tema da censura mobilizava os debates políticos. Para os governos militares, a revitalização da censura no Brasil era crucial para a consolidação dos projetos autoritários. Para a intelectualidade brasileira, a multiplicação de práticas censórias (de imprensa, de diversões públicas, econômica e autocensura) era um

indicativo cada vez mais sintomático de estruturação da ditadura militar brasileira.

Tanto o *Liberdade de imprensa* quanto o *Amanhã* estavam programados para serem lançados no 30º Congresso da UNE, em Ibiúna, São Paulo, em outubro de 1968. Porém, devido à intervenção das forças policiais militares e à prisão de centenas de estudantes na região, o filme teve a divulgação interrompida e, em decorrência disso, foi exibido em apenas dois lugares na época. Mesmo assim, os críticos de cinema Jean-Claude Bernardet e João Carlos Avellar auxiliaram na divulgação de um filme com acesso restrito, mas muito comentado por seus pares, principalmente por tratar de um dos temas mais debatidos da agenda nacional: a Lei de Imprensa e outras censuras.

A Lei nº 5.250, de 9 de fevereiro de 1967, tinha como objetivo regular “a liberdade de manifestação do pensamento e de informação” no país (Brasil, 1967a). Na mesma época, a ditadura militar conduzia a centralização do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) em Brasília, em especial da censura teatral e cinematográfica (Brasil, 1967b).

Em linhas gerais, o documentário busca denunciar como os governos militares representavam as grandes empresas brasileiras, à revelia dos interesses nacionais, e como estas respondiam aos planos imperialistas do governo dos Estados Unidos. Para a viabilização desse projeto de dimensões globais, era necessário: i) controlar a impren-

sa brasileira por meio da institucionalização das censuras oficiais, mas também da censura econômica e, mais interessante e pouco aprofundado nos estudos históricos, por intermédio da agência teográfica United Press que proibia a veiculação de notícias referentes a temas específicos; e ii) promover a manipulação da opinião pública a partir da construção do “perigo vermelho”.

A estratégia multifacetada das práticas de censura era tão eficiente que até mesmo um sujeito humilde como Celso Monteiro da Silva, um dos entrevistados em *Liberdade de imprensa*, era capaz de defender os interesses dos grandes conglomerados se fosse por estes informado cotidianamente. Celso era funcionário do jornal *O Estado de S. Paulo* há treze anos e, no contraturno, trabalhava em uma banca de jornal. Considerava a imprensa brasileira uma das melhores do mundo, mas não concordava com o excesso de liberalidade que atentava contra a moral pública. Também defendia a intervenção militar como medida preventiva contra o “perigo cubano” que rondava a América Latina desde 1959. Por meio do depoimento de Celso, um cidadão comum, vivendo junto à família em situação precária, é possível acompanhar como se deu a reprodução/aprovação de um projeto político de natureza autoritária que não acidentalmente se estendeu por 21 anos, isso porque obteve apoio significativo de parcela da população, fosse esta manipulada ou não por interesses alheios às questões nacionais ou mesmo à sua classe social.

Liberdade de imprensa, portanto, é um documentário dirigido e produzido por expoentes do movimento estudantil ligados à USP, à UNE e ao PCB, sobre temas polêmicos para os governos militares como a censura e a liberdade de expressão, num ano crucial para o fortalecimento do projeto autoritário brasileiro com ações articuladas que serviram de sustentação para a decretação do Ato Institucional nº 5 (AI-5) em dezembro de 1968.

A atualidade do documentário está representada na citação do livro *O capital estrangeiro na imprensa brasileira*, de Genival Rabelo, publicado pela editora Civilização Brasileira em 1966: “o que, na verdade, se pretende com este processo global de manipulação da opinião pública é nos conduzir à convicção de que a solução dos problemas brasileiros está nos Estados Unidos”. Uma década depois, essa postura submissa em relação à dominação estadunidense também ressoou na música “Aluga-se”, de Raul Seixas, lançada pela primeira vez no álbum *Abre-te Sésamo* em 1980: “a solução pro nosso povo eu vou dá / Negócio bom assim ninguém nunca viu / Tá tudo pronto aqui é só vim pegar / A solução é alugar o Brasil”.

A produção artístico-cultural brasileira vem há tempos denunciando as graves consequências do “consumo do ser do outro” (Corbisier, 1958) para o fortalecimento da soberania nacional. Se isso ainda hoje ressoa sensivelmente numa pequena parcela da população, outra parcela majoritária parece não se importar com a de-

pendência cultural, política ou econômica, desde que seus desejos de consumo sejam supridos. Resolver esse impasse que atravessa a história brasileira desde os primórdios da colonização não é tarefa fácil, mas pode-se afirmar que *Liberdade de imprensa* cumpriu o papel de denunciar os mecanismos ocultos que sustentam a dominação estrangeira sem ignorar as questões formais que atravessavam o cinema daquela época.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, João Batista de Andrade. *Liberdade de imprensa*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.
- BRASIL. Lei nº 5.250, de 9 de fevereiro de 1967. Regula a liberdade de manifestação do pensamento e de informação. Brasília, 14 mar. 1967a.
- BRASIL. Portaria nº 11/67-SCDP, do chefe do SCDP, Antonio Romero Lago. Brasília, 1º. fev. 1967b.
- CAETANO, Maria do Rosário. *João Batista de Andrade: alguma solidão e muitas histórias*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.
- CORBISIER, Roland. *Formação e problema da cultura brasileira*. Rio de Janeiro: ISEB, 1958.
- SESCTV. Sala de Cinema: João Batista de Andrade. YouTube, 18 de dezembro de 2014. 52min14s. Disponível em: <https://x.gd/Dzqoq>. Acesso em: 24 de agosto de 2023.

OITO UNIVERSITÁRIOS (Carlos Diegues, 1967)

Patrícia Machado¹⁰



10. Professora do PPGCOM da PUC-Rio, Jovem Cientista do Nossa Estado (Faperj) e cofundadora da REPIA - Rede de pesquisa de imagens de arquivo. E-mail: patricia.furtado.machado@gmail.com

O curta-metragem *Oito Universitários* (1967), dirigido por Cacá Diegues e David Neves, foi filmado em 35mm e captura um momento de efervescência política e social no Brasil, refletindo as crenças e os pensamentos de oito estudantes no Rio de Janeiro. Produzido três anos após o golpe civil-militar de 1964, o filme antecipa o clima de repressão que se intensificaria em 1968, ano marcado pelo assassinato do estudante Edson Luís, pela Passeata dos Cem Mil e pelo endurecimento da ditadura com a decretação do Ato Institucional nº 5 (AI-5). Para os estudantes, essa escalada significou a criminalização da dissidência, invasões de universidades, prisões em massa e a tortura e execução de centenas de jovens.

A câmera acompanha as conversas e o cotidiano desses universitários em diferentes espaços — salas de aula, casas, caminhadas pela praia e pela cidade —, registrando debates sobre o papel da juventude na luta democrática. Apesar da repressão crescente, os estudantes ainda conseguiam se organizar em manifestações, greves e encontros para debater o futuro do país. A montagem enfatiza as contradições dos discursos: alguns veem o engajamento político como um dever histórico, enquanto outros acreditam que a mudança viria de um processo natural. O dilema da luta armada emerge como um ponto de inflexão, opondo aqueles que a enxergam como um recurso necessário contra as injustiças sociais e aqueles que preferem a transformação pacífica pelo desenvolvimento profissional e técnico.

A perplexidade diante do mundo, a busca por um propósito e a tensão entre idealismo e pragmatismo são fios condutores do filme, compondo um retrato de uma geração que oscilava entre a esperança e o desencanto (Ridenti, 2014). Essa abordagem dialoga com as experiências de seus próprios realizadores. Cacá Diegues e David Neves, expoentes do Cinema Novo, defendiam a exploração de novas linguagens e procedimentos nos filmes e, apesar das dificuldades técnicas, procuraram colocar em prática as inovações do cinema direto em *Oito Universitários*. É assim que adotam uma aproximação espontânea dos personagens: em muitos momentos, a câmera de mão substitui o tripé, o som direto captura a oralidade dos entrevistados, e as filmagens sincrônicas preservam a espontaneidade dos

depoimentos. A narração de Hugo Carvana é utilizada pontualmente, fornecendo informações sobre o perfil dos estudantes e os movimentos juvenis globais daquele momento. O filme se insere em uma linhagem crítica ao documentário expositivo tradicional, que utiliza como narração a chamada voz de Deus (Bernardet, 1984), aproximando-se de estratégias experimentadas por Arnaldo Jabor em *A Opinião Pública* (1967). Ambos os filmes têm como personagens jovens da classe média carioca, buscam dar voz a esses personagens, mas ainda recorrem à narração para contextualizar o momento histórico e interpretar divergências e situações complexas a partir do comentário do narrador.

Oito Universitários ainda é um filme pouco conhecido na historiografia do cinema brasileiro. Não há na imprensa da época registros de exibições comerciais ou críticas contemporâneas à sua realização. Durante anos, acreditou-se que estivesse perdido até sua redescoberta em 2004 na Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, após uma enchente que demandou a reorganização do acervo.

Segundo Hernani Heffner, gerente da Cinemateca, a obra estava entre os filmes sem identificação, apenas com um número “8” inscrito na lata. Heffner conta que quando abriu a lata, percebeu que se tratava de um registro documental com estudantes, mas não conseguia identificar nenhuma das pessoas filmadas (Heffner, 2024). Ao mencionar o achado para Gilberto Santeiro, então diretor da Cinemateca e contemporâneo à época

retratada, ele teria reconhecido de imediato: “Ah, Oito? É o *Oito Estudantes do Cacá!*” Assim, um dos registros do período de maior efervescência política da juventude brasileira foi recuperado.

A redescoberta de *Oito Universitários* demonstra não apenas a fragilidade dos arquivos audiovisuais brasileiros, mas também a importância da preservação histórica para compreender os processos de resistência e luta política durante a ditadura. Visto no presente, o curta transforma-se em um arquivo que testemunha uma geração que, diante do arbítrio, escolheu resistir e questionar (Machado, 2024). Mas também revela as marcas deixadas pela repressão: entre os personagens filmados, Lincoln Bicalho Roque seria preso, torturado e assassinado pelos agentes da ditadura; enquanto Bôsco Rolemberg e Ana Côrtes, militantes da Ação Popular (AP), seriam obrigados a entrar para a clandestinidade, mudando de identidade e cidade até serem presos e brutalmente torturados.

REFERÊNCIAS

- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- HEFFNER, Hernani. [Entrevista cedida] ao grupo de pesquisa *Práticas do Contra-Arquivo*. Rio de Janeiro, 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FvR0hWNtJgw&t=2s>.
- MACHADO, Patrícia. *Cinema de arquivo: imagens e memória da ditadura*. Rio de Janeiro: Sagarana, 2024.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artista da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

A FALÊNCIA (Ronaldo Duarte, 1967)

Lila Foster¹¹



11. Pesquisadora, curadora e realizadora. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), sua pesquisa é dedicada à história e preservação do cinema amador no Brasil. E-mail: lila.foster@gmail.com

A falência, dirigido pelo engenheiro e cineasta Ronaldo Duarte, é um curta-metragem em preto e branco, rodado em 16mm, que acompanha a resistência de operários ao fechamento e falência de uma fábrica de tecidos. As imagens foram captadas nas imediações e dependências da Fábrica de Tecidos Confiança, no bairro de Vila Isabel (Rio de Janeiro), que estava em processo de falência no período. Em um relato sobre as filmagens, Duarte afirmou: “O fato de ter feito o filme na vila operária da fábrica falida, convivendo com os ex-empregados que trabalhavam no filme como atores e figurantes trouxe vida nova para aquela comunidade esquecida” (Duarte, 2002).¹²

12. Parte das análises presentes neste verbete foi anteriormente publicada no artigo “*A falência* e Ronaldo Duarte: agenciamentos a partir do cinema de um diretor perseguido”.

Um documentário encenado ou uma ficção documental, nos seus 16 minutos o curta une uma série de elementos estéticos para traçar o processo de decadência da fábrica: imagens documentais das trabalhadoras e dos trabalhadores na vila operária, a chegada no trabalho, as máquinas de fiar em funcionamento; planos panorâmicos do bairro com chaminés no horizonte; uso de fotografias da manifestação dos operários e do sindicato em defesa de suas indenizações; a encenação de um trabalhador que vaga pela fábrica já abandonada; e a cena final com o veredito da justiça sobre o processo legal de falência. Além das imagens, a voz do jornalista fictício da “Rádio Meridional” permeia todo o tecido do filme, recitando as notícias do dia e nos dando um retrato da situação social e política da época.

O curta começa com cenas extremamente líricas de uma operária que segue para o trabalho, com Maria Bethânia cantando “Três apitos”, de Noel Rosa. A trilha é substituída pelas ondas do rádio que trazem para o espaço fabril informações sobre a conjuntura da época e a crise do setor. A voz noticia as comemorações da “revolução”, termo usado pelo locutor: os desfiles militares realizados em Brasília, a repressão dos atos estudantis, os relatos de violência contra os manifestantes e as palavras do Ministro do Planejamento sobre a onda de falências que tomava conta da cidade.

A relação entre esse desmantelamento do setor têxtil e os efeitos nos trabalhadores, já vista de uma perspectiva pós-golpe, é evidenciada na primeira cartela

do filme. O título *A falência* vem impresso sobre uma foto do Comício da Central, ocorrido em 13 de março de 1964. A manifestação em prol das reformas de base arrastou milhares de pessoas para as ruas do Rio de Janeiro, movimentação popular que fazia coro às mudanças em curso no governo João Goulart. Reforma agrária e novas configurações para as relações trabalhistas eram alguns dos preceitos do governo do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB). Pouco tempo depois, a resistência a essas mudanças culminaria no golpe civil-militar de 1964.

Os trabalhadores são centrais ao filme, assim como a importância da ação dos sindicatos. Não por acaso, a foto de Getúlio Vargas está presente nos diversos espaços nos quais o filme circula: na parede do chão de fábrica, na barbearia da Vila Operária, na sede da empresa. Numa das cenas finais, três trabalhadores sentam na calçada e lamentam a demora do pagamento da resolução do imbróglio trabalhista que já durava dois anos. Saudoso, um senhor reclama: “se fosse no tempo de Getúlio...”.

O filme é incisivo na questão social e política do período, o que pode ter sido um dos fatores que levaram à censura do curta-metragem em sua primeira exibição, durante o III Festival Brasileiro de Cinema Amador do Jornal do Brasil (FBCA). O festival, realizado na sua versão amadora no Rio de Janeiro, entre 1965 e 1970, foi um importante espaço de difusão de filmes rodados em pequenos formatos, majoritariamente o

16mm, e apresentou os primeiros curtas de uma geração de jovens cineastas que produziram os seus filmes já no período da ditadura militar. Mesmo com a censura, foi vencedor do melhor filme da competição, incluindo melhor trilha sonora, premiação que o júri manteve apesar da sua proibição. A censura impediu a sua projeção, mas não o reconhecimento de sua qualidade artística.

Selecionado para o Festival de Brasília do mesmo ano, *A falência* é ameaçado novamente de proibição. Para o diretor, foi difícil compreender os motivos da censura: “Mais uma vez na vida eu fiquei sem entender nada. Eu tinha feito um filme documentário, rigorosamente verdadeiro, com o roteiro baseado em notícias publicadas nos jornais” (Duarte, 2002). A referência ao “mais uma vez” conecta-se à trajetória de Ronaldo Duarte e à sua relação com a ditadura militar desde a sua prisão e demissão da Petrobrás, em 1964, acusado de envolvimento com o Partido Comunista. Nos anos que seguiram, Ronaldo nunca mais conseguiu emprego como engenheiro.

Logo após a censura do filme, em 1968, Ronaldo é preso novamente junto com o seu irmão, o designer e artista visual Rogério Duarte, durante a mobilização popular no dia do enterro do jovem Edson Luís. Preso e torturado, sua trajetória no cinema também foi abalada e interrompida pelo regime. Por conta da prisão, Ronaldo abandona a filmagem de *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), longa-metragem

de Glauber Rocha no qual estava trabalhando como assistente. Várias outras tentativas no cinema foram frustradas por terem sido produzidas por um cineasta marcado pelo regime como subversivo.

Por décadas, *A falência* foi um filme desaparecido. Em 2021, durante uma oficina ministrada pela pesquisadora Patrícia Machado sobre cinema amador, Pedro Duarte, filho de Ronaldo Duarte, cita a existência de uma cópia em Betacam do curta-metragem e uma versão digitalizada, permitindo uma nova circulação. Fotografado pelo jovem Lauro Escorel, com Renato Borghi, operárias e operários no elenco, *A falência* é refinado na sua direção, revelando um diretor promissor mas que enfrentou enormes dificuldades para continuar fazendo cinema durante e depois da ditadura militar brasileira.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Miriam. *O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Artenova e Embrafilme, 1978.
- DUARTE, Ronaldo. [Carta] 29 abr. 2002, Belo Horizonte [para] Ex. Sr. Ministro de Estado de Justiça, Brasília. 13f. Relato de perseguição sofrida durante a ditadura civil-militar e solicitação do reconhecimento de direitos pela Medida Provisória n. 2151, de 2001. Acervo pessoal Pedro Azevedo.
- FOSTER, Lila; MACHADO, Patrícia. “*A falência* e Ronaldo Duarte: agenciamentos a partir do cinema de um diretor perseguido”. *Galáxia*, São Paulo, on-line, v. 49, 2024, p. 1-22.

A FRAUDE (Jocelan, 1968)

Rodrigo Patto Sá Motta¹³



A Fraude, filme de aproximadamente 30 minutos dirigido por Jocelan, tem como cenário a cidade de Goiânia, no icônico ano de 1968. As cenas provavelmente se passam entre o final do ano anterior e o início do ano, momento em que são divulgados os resultados das provas vestibulares, eixo em torno do qual se organiza o filme.

O filme é interessante por diferentes aspectos. Poderiam ser analisadas, por exemplo, as escolhas estéticas do autor, que, buscou construir uma linguagem filmica de vanguarda, em que se percebem traços do Neorrealismo, da Nouvelle Vague, do Cinema Novo (e talvez um pouco do estilo *Agitprop* da esquerda revolucionária).

Mas não vamos seguir esse caminho de análise. A proposta é perceber no filme elementos que o conectam àquele agitado contexto político e social, bem como destacar as afinidades ideológicas do diretor. Nesse sentido, *A Fraude* pode ser considerado um filme representativo dos sentimentos e valores dominantes entre a vanguarda estudantil universitária da segunda metade dos anos 1960. Além disso, o filme mostra, secundariamente, os conflitos e as expectativas em torno do projeto de reforma universitária conduzido pela ditadura militar.

O protagonista é um jovem estudante que se prepara para o exame vestibular, frequentando as aulas de um cursinho. Ele é um rapaz pobre, como o filme se esforça por realçar, que mora em ambiente modesto e trabalha para sobreviver, aparentemente como datilógrafo em um escritório. Está aí representado o sonho da esquerda universitária da época, que almejava produzir uma aliança entre estudantes e proletários, com olhos voltados para o potencial revolucionário de tal parceria. O protagonista do filme seria um representante perfeito dessa utopia, já que era estudante e trabalhador pobre, ao contrário da maioria dos universitários da época, que eram provenientes das classes médias e superiores.

No decorrer do filme aparecem várias referências aos valores progressistas partilhados pelo grupo, além da sua disposição crítica à ditadura militar. O filme começa, aliás, mostrando a presença dos militares na cena

13. Professor Titular de História do Brasil da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e pesquisador do CNPq. Autor dos livros *Passados presentes: o golpe de 1964 e a ditadura militar* (Rio de Janeiro: Zahar, 2021) e *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil* (Niterói: Eduff, 2020).

pública, com um grupo de PMs goianos, uniformizados e com capacetes, evoluindo ao som de desagradável marcha militar. Outra presença frequente é o imperialismo norte-americano, apontado como o grande responsável pelos problemas enfrentados pelos jovens e pelos trabalhadores, com cenas e referências às vezes ingênuas e maniqueístas (como numa cena onírica em que um personagem louro amordaça o jovem e o força a tomar Coca-Cola), embora o império se fizesse realmente presente e sem dúvida era sustentáculo da ditadura. Em outra cena emblemática, na sala de aula do cursinho pré-vestibular, os estudantes, olhando desafiadoramente para a câmera, protestam contra problemas sociais e econômicos, gritando palavras de ordem: deficiência alimentar, subordinação econômica, estruturas ultrapassadas, falta de integração nacional. Uma das sequências mais interessantes mostra o contraste entre os estudantes fazendo as provas vestibulares em um prédio universitário, em ambiente silencioso de estudo e esforço intelectual, enquanto, do lado de fora, à distância de poucos metros, operários mal vestidos realizam trabalhos braçais em obras de edificação, subindo escadas, carregando objetos, preparando concreto. Dada a disposição dos prédios e a proximidade da obra em relação ao local de realização das provas é provável que se tratasse de trabalhos relacionados à construção ou expansão de um campus universitário, um panorama comum durante a fase aguda da ditadura, particularmente após 1968, quando a reforma universitária conduzida pelos militares trouxe novos investimentos e ampliação de infraestrutura, tudo isso

acompanhado de vigilância, censura e repressão política, naturalmente. A ditadura não implantou, obviamente, o projeto da esquerda estudantil, que esperava combinar as reformas com revolução. Tratou-se de uma reforma compatível com os objetivos da ditadura: reforma e modernização, mas com conservação e autoritarismo. Um dos objetivos da reforma, ressaltava-se, era tentar aplacar o descontentamento estudantil, especialmente devido à escassez de vagas, que gerava a figura do candidato excedente (aparentemente era o caso do protagonista) e estimulava protestos.

O filme culmina com a divulgação do resultado do vestibular e o choque do estudante por não ter sido aprovado, gerando a sugestão de que teria havido fraude (daí o título do filme) e as autoridades se recusaram a investigar, alegando que as provas haviam sido incineradas. A sua atitude, como a de muitas pessoas à época, oscilou entre o desencanto e o pessimismo ou a opção de protestar e lutar por mudanças, que no caso do personagem envolveria tanto a luta contra a ditadura como a luta por uma vaga na universidade, representando o sonho de ascensão social para um jovem de origem pobre.

O filme termina com uma mensagem de sentido ambíguo, já que o jovem é mostrado apoiando-se no Monumento às Três Raças, que simboliza harmonia e congraçamento. Uma cena que seria pouco compatível com a imagem dominante sobre 1968, marcada por passeatas, protestos e violência policial.

REFERÊNCIAS

- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *As universidades e o regime militar*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- NAPOLITANO, Marcos. 1964. *História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo, Contexto, 2014.

PROCISSÃO DOS MORTOS (Luís Sérgio Person, 1968)

Laura Cánepa¹⁴



14. Jornalista, pesquisadora de cinema e docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista (UNIP). É Doutora em Multimeios pelo IAR-Unicamp, onde defendeu a tese "Medo de quê? Uma história do horror nos filmes brasileiros" (2008). Publica regularmente trabalhos sobre cinema brasileiro e cinema de horror. E-mail: laurapoa@hotmail.com

Procissão dos Mortos, de Luís Sérgio Person, é o segundo segmento do longa em episódios *Trilogia do Terror* (1968), que reuniu os diretores paulistas Person, Ozualdo Candeias e José Mojica Marins. O projeto, realizado no auge da popularidade de Mojica como artista multimídia, foi inspirado em seu programa semanal *Além, Muito Além do Além*, da TV Bandeirantes, escrito por Rubens Francisco Luchetti. Produzido por Renato Grecchi e Antonio Polo Galante, com o intuito de capitalizar o sucesso de Mojica, o filme é um exemplo de estratégias adotadas pela indústria cultural brasileira no período pré Ato Institucional nº5 (AI-5), revelando uma “tendência comum à intelectualização de temas originalmente voltados para o consumo

popular" (Cardenuto, 2007, p. 63). Os três episódios adaptam (bem) livremente as histórias de Luchetti, expondo incertezas políticas do período, mas *Procissão dos Mortos* é o mais explícito nesse sentido.

Ambientado em uma comunidade rural, o filme explora contradições entre progresso urbano e valores conservadores do campo (Uchoa; Cánepa, 2023), podendo ser compreendido em chave alegórica (Guerra; Gerbase, 2022). O enredo apresenta o menino Quinzinho (Carlos Romano) e seu pai Miguel (Lima Duarte), cujas experiências com guerrilheiros levam a três momentos-chave. Primeiro, Quinzinho encontra o corpo em decomposição de um guerrilheiro na mata, o que desencadeia rumores de que ele estaria colaborando com uma suposta luta armada. A chegada da polícia para levar o corpo em um camburão torna as coisas tensas no lugarejo. À noite, seu pai, determinado a desmentir os boatos, acaba sendo emboscado e morto por um grupo de guerrilheiros-fantasma (todos parecidos com Che Guevara), os quais encontram na erma pedreira que invade a paisagem daquela localidade rural. Por fim, Quinzinho reencontra os guerrilheiros na floresta, e recebe deles uma metralhadora, que aponta em direção à câmera. Fim.

A narrativa curta aborda o fascínio e o perigo da luta revolucionária, encapsulando um momento particular entre a morte de Che (em outubro de 1967, na Bolívia) e a intensificação do regime autoritário no Brasil, em dezembro de 1968, com a decretação do AI-5. As

paisagens rurais (invadidas pela luta armada, pela polícia e pela pedreira) funcionam como espaços simbólicos que reúnem certa identidade latino-americana, comprometida tanto com o enfrentamento das contradições sociais quanto com a modernidade formal, evidenciada pela ruptura da quarta parede, no plano final (Uchoa; Cánepa, 2023, p. 152). Assim, pode-se dizer que *Procissão dos Mortos* encarnou como poucos as ambiguidades do seu próprio tempo, mas cabe lembrar que também dialogou com o cinema paulista da década anterior.

São notáveis as referências a *Candinho* (Abílio Pereira de Almeida, 1953) na representação do sítio com tomadas mediadas pelo olhar através da janela. Contudo, enquanto *Candinho* retrata uma criança submissa, Person apresenta Quinzinho como um personagem totalmente independente dos pais (Uchoa; Cánepa, 2023, p. 151). Há diálogo também com *O Saci* (Rodolfo Nanni, 1953), nos enquadramentos da emboscada noturna a Miguel (Cánepa, 2009). O modo como os guerrilheiros entram em cena remete à encantadora reunião dos sacis (a "Sacizada") testemunhada por Pedrinho em *O Saci*, mas agora, em vez de evocar o imaginário de um Brasil rural idílico, exige um posicionamento político urgente.

Em *Procissão dos Mortos*, Person transforma o cinema brasileiro em um confronto entre o rural e o urbano, o passado e o futuro. O horror explora a percepção da violência como linguagem central para compreen-

der os dilemas de toda a América Latina naquele momento. Quinzinho, com sua metralhadora apontada para o público, encara a repressão crescente. Enquanto a ditadura militar ganhava força, o campo, palco de resistência, simbolizava o colapso das narrativas tradicionais da identidade nacional. Assim, este pequeno filme revelou, de forma algo premonitória, as fissuras do Brasil às vésperas de um de seus períodos mais tenebrosos.

REFERÊNCIAS

- CÁNEPA, Laura. "O Saci' e 'Procissão dos Mortos': Autorreferência fantástica no cinema paulista". *Rumores*, São Paulo, v. 3, n. 6, 2009, p. 1-15.
- CARDENUTO, Reinaldo. "Trilogia de terror". In. PUPPO, Eugenio (org.). *José Mojica Marins – 50 Anos de Carreira*. São Paulo: CCBB, 2007, p. 62.
- GUERRA, Felipe de Monte; GERBASE, Carlos. "Alegoria de terror: ressignificando 'Trilogia de Terror' (1968)". *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, v. 12, n. 24, jan-abr. 2022, p. 358-387.
- UCHÔA, Fábio Raddi.; CÁNEPA, Laura Loguercio. "Trilogia de terror (1968): 'Folk horror' na transição do rural ao urbano no cinema brasileiro". *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 36, 2023, p. 135-161.

LAVRA-DOR (Ana Carolina e Paulo Rufino, 1968)

Renata Masini Hein¹⁵



15. Doutoranda, mestra (2025) e bacharel (2020) em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Integrante do Grupo de Pesquisa "Mulheridades Cinematográficas". Pesquisa sobre o Nuevo Cine Latinoamericano a partir de uma perspectiva de gênero e feminista. E-mail: renata.m.hein@gmail.com

16. O filme foi creditado apenas a Paulo Rufino, mas a co-direção é reivindicada por Ana Carolina.

Lavra-dor (1968), de Ana Carolina e Paulo Rufino,¹⁶ é um documentário que, ao trazer como tema a reforma agrária, rememora com gosto amargo o golpe civil-militar de 1964, ao mesmo tempo em que deseja um presente de luta. Não à toa, o primeiro plano do filme é uma cartela que traz uma citação provocativa do general e ex-presidente Castelo Branco dizendo: "a insurreição é um recurso legítimo de um povo". Se a princípio ela faz referência ao discurso militar de que o golpe — financiado pelos Estados Unidos e apoiado pela burguesia nacional — foi uma "contrarrevolução preventiva", a qual veio como uma forma de barrar qualquer possibilidade emancipatória da classe popular, ela também acaba por validar a luta

revolucionária da esquerda, no sentido da revolução proletária. O filme, ao rever a derrota e a frustração dos setores progressistas diante do 1º de abril de 1964, propõe, já em 1968, a retomada do horizonte revolucionário.

Como é de conhecimento geral, 1968 foi um ano fortemente marcado por acontecimentos de ruptura social e política, em que no Brasil se destacam, por um lado, relevantes greves operárias e a Passeata dos Cem mil e, por outro, em dezembro, a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5). Na América Latina, dentre outras situações, o massacre do Tlatelolco, no México. Assim, não coincidentemente, Ana Carolina afirma que *Lavra-dor* foi feito com “tempero panfletário” e no “calor da hora” para “incendiar” (apud Cesar, 2016). A efervescência do seu presente histórico encontra eco na linguagem bastante experimental do filme, o qual questiona a sua própria filiação: há, em vários momentos, a inserção de uma cartela na qual lemos “documentário?”.

Em conhecida análise sobre o curta-metragem, Jean-Claude Bernardet (2003) aponta o pioneirismo do filme ao construir-se como discurso produzido e não como reflexo do real, diferenciando-se dos outros documentários feitos antes dele, como *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno. Segundo Ana Carolina, a presença e a reiteração da pergunta autorreflexiva partia de sua desavença com as películas do “Pecezão, ou das facções filhotes do Pecezão”, as quais eram “coisas

frias, coisas de cima para baixo, coisas que decidem direções a tomar, palavras de ordem, lições à plateia...”. Para ela, a conjuntura exigia um outro documentário de agitação política — e inferimos que também uma outra estratégia de luta —,¹⁷ e *Lavra-dor* não se dedica a explicar a realidade, sequer possui intenção didática. Sua pretensão era “a revolução com a revolução da linguagem” (apud. Cesar, 2016).

Em uma sequência mais para o meio do filme, ouve-se a narração de um camponês, o qual lembra da violência policial, logo após o golpe, contra os trabalhadores do campo sindicalizados, transformando-os em “homens que têm medo”. Não por acaso, ele afirma desejar que a reforma agrária fosse feita sem expropriações, esperando, do sindicato, nada além de assistencialismo. Enquanto isso, vemos camponeses andando ao redor de um casebre: graças à montagem, que faz uso de *jump cuts*, a impressão é de que seus movimentos são inúteis e sem propósito. O trecho revela, pelo discurso e pela linguagem, que a importante conquista do direito à sindicalização do trabalhador rural, adquirida dentre as chamadas “reformas de base” do governo de João Goulart (1961-1964), já não parecia representar nenhuma ameaça às elites.¹⁸ Afinal, como nos afirma uma narração em espanhol logo após essa sequência, na América Latina, nenhuma reforma agrária foi feita sob ditaduras militares.

O filme não termina com o tom de derrota: a luta no campo, que historicamente encontrou forte radicalida-

17. Baseado na interpretação generalizada de que, no país, ainda existiam relações sociais de produção pré-capitalistas, sobre tudo no campo, os integrantes do Partido Comunista Brasileiro (PCB) se orientavam pela estratégia democrático-nacional, a qual acreditava que a revolução burguesa ainda estava por ser feita no país. O golpe de 1964 apontou, se não para a sua derrota, para os seus sérios limites.

18. Embora previsto legalmente desde 1944, o direito à sindicalização rural permaneceu como letra morta até a promulgação do Estatuto do Trabalhador Rural, em março de 1963. Para saber mais, consultar Prado Júnior, 2014.

de, a exemplo das Ligas Camponesas, deveria ser resgatada. Enquanto se ouve a recitação de alguns versos da poesia-práxis de Mário Chamie, cujas palavras dão ritmo à sequência — “é a palavra puxando o corte”, diz Ana Carolina (apud Cesar, 2016) —, são vistos diversos arquivos de fotografias e filmagens, que começam com um homem andando sozinho no campo, e terminam com uma multidão de camponeses, com suas ferramentas de trabalho em mãos, tomando a cidade: o fim de *Lavra-dor* é a Revolução.

Se lavrar a terra é prepará-la para o plantio, lavrar a dor é transformá-la em luta para a vitória.

REFERÊNCIAS

- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CESAR, Ana Cristina. *Crítica e Tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- PRADO JÚNIOR, Caio. *A revolução brasileira e a questão agrária no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

DOCE AMARGO (André Luiz Oliveira e José Umberto, 1968)

Luciana Corrêa de Araújo¹⁹



19. Professora na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Publicou, entre outros trabalhos, os livros *A crônica de cinema no Recife dos anos 50* (1997) e *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos* (2013), além do capítulo “O cinema em Pernambuco (1900-1930)”, na coletânea *Nova história do cinema brasileiro* (2018). E-mail: lucianaraudo@ufscar.br

“O amor é como pirulito. Começa no doce. Acaba no palito”, avisa a placa pendurada em uma carroça, logo no início de *Doce amargo*, primeiro curta de André Luiz Oliveira, co-dirigido por José Umberto, que ganhou o prêmio de melhor documentário no Festival de Cinema Amador JB/Mesbla, de 1968.²⁰

Antes de realizar o longa *Meteorango Kid, herói intergaláctico* (1969), André Luiz Oliveira toma nas mãos uma câmera Bolex e faz em 16mm, e a seu modo, um percurso que vai das afirmações estéticas e políticas do Cinema Novo até a exasperação agressiva do Cinema Marginal, do qual *Meteorango* será título dos mais celebrados. O estímulo para a mudança de

20. Esta é uma versão revista e ampliada do texto originalmente publicado no encarte do DVD de *Meteorango Kid, herói intergaláctico* (Lume Filmes, Heco Produções, 2009).

rota, segundo o realizador, veio da música. No meio do processo de concepção de *Doce amargo* “estourou o Tropicalismo” e ele começou a subverter a “pegada cinemanovista” que era dominante em seu curta (Oliveira, 2024).

Nos primeiros planos de *Doce amargo*, uma mulher negra prepara os pirulitos, observada pelo jovem vendedor, cuja jornada o filme irá acompanhar. O ambiente é escuro, recortado pela luz natural que entra pelas frestas da casa, e a magnífica dignidade dos gestos cadenciados da mulher enrolando os pirulitos, ao som do adágio de Albinoni, remete à elegia do trabalho manual em *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960) ou à fotografia em contraluz das primeiras cenas de *Couro de gato* (Joaquim Pedro de Andrade, 1961), quando se prepara os amendoins que serão vendidos pelos meninos do morro. A “falta de perspectiva” do vendedor de pirulitos, apontada na sinopse do curta, (“Novo encontro”, 1968, p. 4) também caracteriza os jovens protagonistas de três filmes realizados em 1966 por diretores estreantes, todos premiados na 2^a edição do JB-Mesbla, que assim como André Luiz Oliveira teriam seus nomes ligados ao Cinema Marginal: *Documentário*, de Rogério Sganzerla; *Olho por olho*, de Andrea Tonacci; e *O bem-aventurado*, de Neville d’Almeida.

Em *Doce amargo*, o realismo inicial vai sendo transfigurado por meio de projeções e alucinações do protagonista que acentuam ainda mais o tanto que

existe de violência e frustração na sua jornada de trabalhador pobre. Nesse percurso, até o Eisenstein de *A greve (Stachka, 1925)* é convocado, na sequência em que planos do vendedor em meio a uma pequena multidão de homens, no que parece a entrada de um estádio de futebol, são intercalados com imagens de bois no matadouro.

A violência do cotidiano da Bahia, do Brasil, ganha contornos mais explícitos não em um, mas em dois linchamentos, montados como variações a partir de planos semelhantes. Nas duas versões, o protagonista sobe uma escadaria e, ao chegar no topo, é atacado por um grupo formado por figuras emblemáticas dos poderes estabelecidos, entre elas um padre e um policial, mas também por representantes de uma cultura integrada ao jogo de poder, a exemplo do jovem com um violão e de um homem que tem em mãos um grande e pesado livro — livro e violão devidamente usados como armas de ataque. Se na primeira versão ouvimos “Ele falava nisso todo dia”, em que Gilberto Gil canta sobre um jovem empregado já massacrado pelas obrigações sociais, na segunda versão, mais longa, a câmera lenta e o prelúdio tocado no violão por Baden Powell dão um toque mais melancólico, embora não menos violento, ao ritual de opressão e aniquilamento do jovem pobre brasileiro.

Personagem determinante do curta, o suporte de madeira onde são colocados os pirulitos ganha autonomia e se reveste de metáforas. De estandarte da

pobreza a coroa de espinhos flutuando pela multidão, o suporte termina por projetar novas possibilidades. No final, o protagonista livra-se dos pirulitos, atirando-os ao mar, e empunha o suporte de madeira como uma metralhadora, que ele dispara em direção à câmera/espectador — não mais a agonia de Paulo Martins em *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) e ainda não a ironia demolidora de Arthur Omar no curta *Vocês* (1979). O instrumento de trabalho tornando metralhadora encena a luta armada como reação, neste curta lançado em novembro de 1968, um mês antes do Ato Institucional nº5 (AI-5) ser decretado. O plano final, no entanto, reserva ainda outra transformação para o suporte de pirulitos: saem a metralhadora e o som dos tiros; começa a surgir de baixo para cima, entre o mar e a câmera, o suporte de madeira, agora lembrando uma pirâmide, que ascende com a luz do sol ao fundo e vai se aproximando da câmera até deixar negro todo o quadro.

Diante da violência (econômica, política, social, existencial), a transformação do instrumento de trabalho em metralhadora e pirâmide aponta dois dos caminhos possíveis para a juventude daquele momento: o engajamento na luta armada, no projeto político de combater a ditadura, ou o mergulho nas viagens pessoais, perseguindo os mistérios. Mas nada parece excludente, já que o cinema é arma capaz de conjugar projeto coletivo e pessoal, realismo e subjetividade, como bem mostra este curta, que abraça a contradição já no próprio título. Doce amargo.

REFERÊNCIAS

- OLIVEIRA, André Luiz. CONVERSAS DE CINEMA # 90. [Entrevista cedida a] Fábio Rogério. [S.l.], 26 jun. 2024. Podcast. Disponível em: <https://x.gd/W30hm>. Acesso em: 14 de fevereiro de 2025.
- NOVO encontro com o cinema amador. *Jornal do Brasil*, 3-4 nov. 1968, Caderno b, p. 4.

Reinaldo Cardenuto²¹



230 Em *Retorna, vencedor* (1968), filme dirigido por Aloysio Raulino, um viajante regressa ao Brasil. Após passar um tempo indeterminado em terras estrangeiras, um jovem vestido à européia, remando o próprio barco, reencontra-se com seu país de origem. Como é próprio aos viajantes, o retorno é marcado pela nostalgia. Caminhando entre as árvores próximas ao Parque do Ibirapuera, em São Paulo, o personagem procura reviver o sabor da infância. Enquanto os fluxos da cidade seguem incessantes, com automóveis trafegando no fundo das imagens, ele busca se divertir em brinquedos de recreação, joga pão aos pássaros e parece imitar o personagem Carlitos. Por um breve momento, quando a câmera se deixa envolver pelas

brincadeiras em uma gangorra, a alegria parece tomar conta do viajante.

O Brasil no qual o personagem regressa, porém, não é o mesmo que ele conheceu no passado. Neste país do presente, onde desde 1964 vivia-se um regime autoritário, a leveza do brincar encontra-se profundamente comprometida. Tal qual no filme *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), em que o retorno do mar à terra é a alegoria de uma revolução fracassada, em *Retorna, vencedor* o deslocamento das águas ao solo é para o viajante a descoberta de um país onde colapsou a utopia.

Logo após suas tentativas de reviver as alegrias do passado, de divertir-se com brincadeiras típicas da infância, o protagonista de *Retorna, vencedor* vê-se assaltado pelos fantasmas do fascismo. O reencontro com pessoas que ele aparentemente conhece, à primeira vista um momento feliz, logo se transforma em ritual de opressão. Cercado por todos os lados, lidando com o desencantar da nostalgia, o viajante é agressivamente acossado pelo grupo. De braços em riste, ao modo da saudação fascista, os espectros intimam o personagem a submeter-se ao sistema de dominação.

A situaçãoposta em cena materializa-se como síntese de um Brasil tomado pelo extremismo de direita. Em parte, os tipos alegóricos que agride o viajante remetem a uma sociedade sequestrada pela violência. Entre manifestações de vaidade e de alienação, entre

21. Professor do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense (UFF). É autor dos livros *Antonio Benetazzo, permanências do sensível* (2016) e *Por um cinema popular: Leon Hirszman, política e resistência* (2020). Realizador de documentários em curta-metragem, dedica-se a estudos sobre história, cinema, dramaturgia e teatro. E-mail: rcardenuto@id.uff.br

representações da mulher recatada e das forças de repressão, as figuras que transitam em *Retorna, vencedor* parecem evocar iconografias sociais que davam sustentação à ditadura. Inseridas no filme, elas são o resultado da perversidade autoritária, os rebentos de um estado de exceção esculpido a partir de negociações entre as elites militares, religiosas e empresariais. Levando em conta as devidas distâncias, a vilania exposta por Raulino lembra aquela que Brecht denuncia na peça *Terror e miséria no Terceiro Reich* (1935-38). Uma vilania hegemônica, que contamina as estruturas sociais, levando seus opositores a viverem em estado constante de pavor. Produzido em 1968 por estudantes de cinema da Universidade de São Paulo (USP), em um período de intensa repressão, *Retorna, vencedor* evidencia as angústias enfrentadas pela juventude durante os anos iniciais do regime autoritário.

Embora as perseguições também atingissem o campo artístico, Raulino não se furtaria, em seu filme, a explicitar os rostos de quem era responsável pela ditadura. Para além da vilania alegórica e das encenações da violência, *Retorna, vencedor* é atravessado por registros documentais que escancaram a identidade do inimigo. Logo depois das agressões policiais contra o personagem do viajante, pois sua insubordinação o fez refutar a ordem, o curta-metragem de Raulino sofre uma repentina alteração de registro estético. Até então voltado para a performance ficcional, o filme passa agora a existir por meio de uma montagem inventiva de inspiração eisensteiniana.

Em seu momento mais experimental, *Retorna, vencedor* transforma-se num entrechoque de imagens. Responsáveis pela montagem do filme, Raulino e Djalma Limongi Batista sobrepõem dois registros visuais diferentes, utilizando a técnica de fusão como um meio para tratar das tensões referentes ao Brasil da ditadura. Por um lado, desponta no curta-metragem o registro documental de um evento cívico-religioso. No pórtico da Catedral da Sé, autoridades eclesiásticas e militares perfilam-se hierarquicamente. Com seus corpos rígidos, entre a cruz e a espada, elas emergem como encarnações do mal, como representações da sordidez autoritária existente no país. Por outro lado, sobrepondo-se às imagens do inimigo, surgem inúmeras crianças filmadas em uma escola. Enquanto estudam e praticam ginástica, os jovens encontram-se sombreados pela sisudez das autoridades, por um poder disciplinador que tudo fará para aprisionar seus desejos e enquadrá-los na ordem social.

A sobreposição das imagens, no entanto, também desvela negociatas do poder. Para além das crianças na escola, o filme recoloca em cena o oficial que prendeu o viajante, agora em fusão com as autoridades presentes no evento cívico. Pelos serviços prestados à pátria, o oficial é condecorado com uma vistosa medalha. Para o governo autoritário, os jovens que se enquadram, que obedecem aos desígnios do poder, merecem prestígio e reconhecimento público. Não à toa, finda a condecoração, materializa-se no filme o símbolo máximo da ditadura. Soridente, como se ali

estivesse para avalizar a celebração conservadora, o presidente Costa e Silva ganha destaque nas imagens documentais. Em sua parte mais inventiva, *Retorna, vencedor* é também pedagógico. Na tela, a montagem desvela os jogos de poder e escancara o semblante do ditador, daquele que um dia foi o orquestrador máximo da vilania.

Em meio a todas essas denúncias, porém, há mais um semblante que ganha destaque. Do início ao fim da montagem experimental, reaparecendo inúmeras vezes, o rosto do viajante explode na tela em primeiríssimo plano. Espremido entre as imagens autoritárias, por elas tensionado, um retrato fotográfico do personagem é posto em conflito com o ditador que sorri e o oficial que ganha sua medalha. O confronto visual, entrechoque de três rostos, provoca angústia e mal-estar. Enquanto os representantes do autoritarismo se mexem, parecem vivos em suas imagens em movimento, o protagonista de *Retorna, vencedor* encontra-se estático, paralisado na imobilidade fotográfica. Na montagem que encerra o filme, o viajante inexiste enquanto vida em movimento. Dele, restou apenas a memória de um retrato. Talvez o destino do viajante tenha sido o de tantos jovens assassinados pela ditadura, cujos corpos desapareceram e nunca foram encontrados. Talvez a sua fotografia seja a expressão de uma dor profunda: a imagem que restou de uma vida pulsante destruída pela violência autoritária.

REFERÊNCIAS

- NAPOLITANO, Marcos. "No entanto é preciso cantar: a cultura entre 1964 e 1968"; "O martelo de matar moscas": os anos de chumbo". In. 1964 – *História do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014, p. 97-146.
- RAULINO, Aloysio. "Entrevista: Aloysio Raulino". *Cadernos da Cinemateca: 30 anos de cinema paulista*. São Paulo, Fundação Cinemateca Brasileira, v. 4, 1980, p. 55-62.

BLA BLA BLÁ (Andrea Tonacci, 1968)

Marcelo Prioste²²



Após os créditos iniciais e uma tela tipograficamente preenchida pelas palavras “BLA BLA BLÁ”, ruídos eletrônicos emergem mesclados a imagens de equipamentos de transmissão televisiva, inserindo o espectador nos bastidores de um programa de TV. Esse espaço midiático se revela, no entanto, não apenas como veículo informativo em ação, mas palco para um discurso oficial que vai sendo encenado enquanto é obstruído pelo espírito de um tempo em convulsão. Este é o ambiente por onde transcorre o curta-metragem *Bla bla blá* (1968) de Andrea Tonacci, na conjuntura política do Ato Institucional nº 5 (AI-5), imposto ao país naquele ano.

Desde os primeiros segundos se estabelece um ambiente de tensão: o personagem de Paulo Gracindo adentra em cena para se postar diante de um fundo neutro e alguns microfones. Sua fala, revestida de uma farsesca solenidade institucional, discorre sobre desordem e instabilidade após seus oito meses de governo, enquanto a montagem justapõe imagens documentais de conflitos de rua e manifestantes sendo reprimidos. A alternância entre cortes abruptos, chuviscos eletrônicos e falhas de sinal reforça a atmosfera de um ambiente caótico galvanizado pelo meio televisivo, como intencionou Tonacci: “O princípio é esse: a ideia da televisão como confluência” (2012, p. 123). Uma atmosfera política que remete àquela construída por Glauber Rocha em *Terra em Transe* (1967), inclusive pelo personagem Júlio Fuentes, interpretado pelo mesmo Paulo Gracindo, então como empresário de um império de comunicação. Conforme afirma Jairo Ferreira, “a personagem [de Tonacci] emana de uma terra em transe e não seria de esperar que essa ficção acabasse adquirindo um valor de documento histórico a respeito da debilidade do poder civil brasileiro” (Ferreira, 2000, p. 213).

Por diversos momentos, frames fugidos de um relógio digital funcionam como um marcador de urgência que acompanha o discurso do político até seu ápice, ao declarar que “não sobrará pedra sobre pedra” logo antes do encerramento abrupto: o sinal eletrônico é interrompido, deixando um vácuo sonoro e imagético. Final um tanto diferente daquilo que Tonacci havia pensado inicialmente:

22. Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), com tese sobre o cineasta cubano Santiago Álvarez. Atualmente integra, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), o Programa de Estudos Pós-Graduados em Tecnologias da Inteligência e Design Digital (TIDD), com pesquisas na área de audiovisual e tecnologias emergentes e ensino na graduação em Design. E-mail: priost@gmail.com

Tem uma cena que não foi realizada, e que seria a cena final desse filme: aquele estúdio onde Paulo Gracindo está falando, as portas sendo arrombadas, entrando uma massa de gente. Eu não tinha como fazer isso naquela época. Simplesmente, a alternativa foi “pshuuuu”, tirar do ar (Tonacci, 2012, p. 123).

Em síntese, *Bla bla blá* é a representação do discurso de um homem público mediado pela TV, cuja fala vai sendo tensionada com o real, esvaziando-a de sentido e revestindo-a de um terror em escala, que se acentua à medida que a sobreposição de vozes se acumula, gerando um vórtice de enunciados que absorvem as outras falas no seu entorno. Após um corte para uma entrevista com militares fardados, cujo teor verbal é sobreposto por uma repetitiva locução em off dizendo apenas “blá blá blá”, percebe-se que esse movimento se nega a incorporar a retórica da autoridade militar, destituindo-a de qualquer significado. Ou seja, se o discurso civil do político dentro do estúdio e de outros dois personagens externos parecem inócuos diante daquele quadro convulsivo, o dos militares, então, nem merecerá qualquer espaço de apreciação.

Portanto, o curta passa a tensionar três diferentes espectros do discurso político da época, demarcados em distintas ambientações alegóricas: um de caráter mais idealista e conciliador em um ambiente bucólico de natureza, interpretado pela atriz de origem argentina Irma Álvarez, cujo leve sotaque nos sugere certa adesão àquele posicionamento por alguns setores da

América Latina; um revolucionário urbano (Nelson Xavier) que fala das ruas, por sobre um viaduto em perspectiva; além do político conservador já citado que, resguardado do espaço público, em defesa institucional de um “poder legalmente constituído”, vai radicalizando suas posições ditoriais.

Em aparente contraponto, o revolucionário Xavier critica a passividade popular e justifica a luta armada como resposta necessária, afirmado em tom de indignação:

Olhe pra vocês, os pacifistas, onde é que tá a paz sem a vitória? Vocês não são nada [...]. E a opinião pública? [...] E onde é que está o público para opinar? Quando houve, do que adiantou? A relação natural entre os povos é de guerra, o tempo dos heróis já passou [...]. E onde acabou o grande mundo dos seus ideais? Prefiro o triunfo do massacre. Se a corrupção foi necessária pra eles, a violência tem de ser pra nós [...]. De que adiantou o nacionalismo de vocês? Pra tudo vocês têm uma desculpa, todos obedientes e servis como uma multidão de covardes.

Por um lado, esse posicionamento insurgente se dissolve no mesmo “blá blá blá”, evidenciando a radicalização dos discursos como parte de uma engrenagem discursiva cíclica, autorreferencial, que culminaria no drama da luta armada. Por outro lado, também contém alguns aspectos daquilo que definiria o próprio Cinema Marginal. Este que, ao desafiar o espectador

naquele ambiente pós-AI-5, desmascara a vacuidade de uma retórica vigente e expõe tensões que permeavam o Brasil de então, oferecendo uma resposta radical a algumas limitações formais e ideológicas do Cinema Novo.

Por fim, se, em 1968, *Bla bla blá* foi pungente a respeito do papel da mídia televisiva no esvaziamento das narrativas de poder e revolução, desvelando um pessimismo em relação às possibilidades de uma transformação social profunda no Brasil, nos dias de hoje, com as imensas corporações tecnológicas e seus inúmeros tentáculos midiáticos atuantes nas redes digitais, as questões trazidas por Tonacci continuam atualíssimas.

REFERÊNCIAS

- FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Limiar, 2000.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Cinema Marginal: a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- TONACCI, Andrea. "Devir-Tonacci: entrevista com Andrea Tonacci". [Entrevista cedida a] André Brasil, César Guimaraes e Cláudia Mesquita. *Revista Devires*, Belo Horizonte, v. 9, n. 2, jul.-dez. 2012, p. 114-143.

DISPONIBILIDADE DE DADOS

Os autores confirmam que os dados que apoiam os resultados deste estudo estão disponíveis no artigo.

CONFLITO DE INTERESSE

Os autores declaram que não há conflito de interesse.

EDITOR(A)(ES) RESPONSÁVEL(ES)

Marina Cavalcanti Tedesco

ASSISTENTE EDITORIAL

Vanessa Maria Rodrigues

DADOS EDITORIAIS

Publicado a convite da revista.

236



Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CCBY).

Os autores retêm todos os direitos autorais, transferindo para a Revista A Barca o direito de realizar a publicação original e mantê-la sempre atualizada.

ab



L L L L L
PPGCINEUFF



uff Universidade
Federal
Fluminense