

O EMPALHAMENTO DA PERFORMANCE: A DRAG QUEEN COMO COBAIA MAINSTREAM DO PARQUE FARMACOPORNOGRÁFICO

Ribamar José de Oliveira Junior¹

190

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo discutir a dimensão aurática da performance *drag queen* nas dinâmicas do tecnocapitalismo. Ao levar em consideração as contribuições de Preciado (2018) sobre a biopolítica e o regime farmacopornográfico diante dos processos de tecnificação gerenciados pelo corpo, pretende-se perceber como o capitalismo artista (LIPOVETSKY; SERROY, 2015) através do poder performativo de produzir artefatos empalha a performance do fenômeno *drag queen* como forma de controle da subjetividade na era transtestética. Nesse sentido, vale considerar a dimensão semiótica-técnica da produção performativa de gênero, no sentido de perceber que a performance *drag* no circuito de consumo da indústria cultural se aproxima da produção de subjetividades tóxicas-pornográficas. Portanto, tendo em vista o trabalho dentro do circuito fechado da excitação-capital-frustração-excitação-capital, a *drag queen* parece cada vez mais distante da dimensão artista da emergência política e cada vez mais próxima do tecnogozo que o verniz plástico do consumo desenha como mais valia do proletariado farmacopornográfico.

Palavras-Chave: Drag Queen; Farmacopornografia; Capitalismo.

Introdução

“Todos nós nascemos nus e o resto é drag”, diz o trecho da canção *Born Naked*, lançada em 2014, em que RuPaul canta em parceria com Clairy Browne. No 12º episódio² da sétima temporada de *RuPaul Drag Race*, durante a fase de eliminação da competição entre Kennedy, Violet e Ginger, a música foi performada pelas *drags queens*. Nessa fase,

¹ Mestrando da linha de Dinâmicas e Práticas Sociais do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e especializando em Gênero e Sexualidade na Educação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

² Ver trecho em <<https://www.youtube.com/watch?v=UMmzGipx5d0>>.

RuPaul anuncia o “*Lipsync for Your Life*” para escolher qual *drag queen* da competição merece continuar na disputa do *talent show* norte-americano realizado pela produtora *World of Wonder*. Originalmente divulgado pelo canal pago Logo e inicialmente desenvolvido pela MTV, o *reality show* atualmente é transmitido pelo canal VH1 e conta com o total de 132 episódios. Idealizado e apresentado pela *drag queen* RuPaul, o programa de TV busca eleger a “*America's Next Drag Superstar*” através do carisma, da coragem, do talento e da singularidade.

O primeiro episódio do programa foi ao ar no canal Logo no dia 2 de fevereiro de 2009. Dentre os jurados da competição, que oferecem a sua opinião sobre os *looks* e as performances dos participantes no desafio principal com o objetivo de auxiliar RuPaul no veredito final, o programa já contou com a presença de Merle Ginsberg, Santino Rice, Billy Brasfield e atualmente conta com a participação de Billy Michelle Visage, Carson Kressley, Ross Matthews e Todrick Hall. O formato da competição se inscreve em uma eliminação progressiva em que cada episódio uma *drag queen* é eliminada. Semanalmente, as competidoras participam de gincanas e provas orientadas por RuPaul onde são testadas suas habilidades em canto, dança, costura, talento, humor e personalidade. A seleção ocorre por vídeos em inscrição enviados pelos candidatos que devem ter 21 anos de idade ou mais, no momento da gravação, e assumir um personagem artístico, sendo eles de qualquer orientação sexual.

Até a chegada do desafio final são realizados mini desafios que se desenvolvem em provas diferentes. Alguns deles aparecem como ensaio fotográfico, geralmente no primeiro episódio realizado pelo fotógrafo Mike Ruiz. A intenção é de cada *drag queen* acumule vantagens para o desafio final. Cada tarefa executada faz parte de aprimoramento da performance *drag*, no sentido de afunilar o potencial de cada artista. O desafio final, além de apontar quem permanece na competição, oferece prêmios especiais como vestidos, acessórios, cruzeiros, joias, linhas de maquiagens ou até mesmo dinheiro. O “*Snatch Game*”, um dos desafios mais populares, as *drag queens* imitam celebridades como Britney Spears, Cher, Marilyn Monroe, Adele, Michael Jackson e Uzo Aduba. Após as considerações da banca jurada, as duas *drag queens* que não atingirem os atributos necessários para continuar na competição, precisam do “*Lipsync*” que consiste em dublar uma música escolhida pela produção do programa. A atividade tem como objetivo fazer

com que as participantes mostrem suas forças. A soberania de RuPaul decide quem continua.

Em 2018, *RuPaul Drag Race* teve com campeã a *drag queen* Aquaria. O canal VH1 renovou o *reality* para a 11ª temporada que deve estreiar nos Estados Unidos só em 2019, mas sem data definida. O programa conta com um *spin-off* também produzido pela *World of Wonder* para o referido canal de TV, o *RuPaul's Drag Race: All Stars*, em que as *drag queens* vencedoras retornam dos programas passados para competir outra coroa, a de “*Drag Race Hall of Fame*”. O *spin-off* do programa que está na sua terceira edição, com o total de 19 episódios, teve como vencedora recente a *drag queen* Trixie Mattel. Além da edição *All Stars*, o *RuPaul's Drag Race* teve, entre 2010 e 2012, outro *spin-off* cancelado, o *RuPaul's Drag U* que consistia em receber três mulheres para se transformarem em *drag queens*. Cada uma dessas queens era avaliada em três categorias. A série contou com o total de 26 episódios.

Durante os episódios de *RuPaul's Drag Race* é possível perceber que RuPaul se refere aos termos utilizados no documentário *Paris is Burning* de Jennie Livingston, lançado em 1991. O filme, que em 2016 foi selecionado pelo *National Film Registry* à Biblioteca do Congresso pela contribuição cultural e histórica, retrata a organização de uma cena *queer* durante os anos 80 no bairro Harlem, em Nova Iorque, diante de bailes, desfiles e campeonatos de melhor caracterização. Livingston acompanha a vida de jovens negros e latinos de baixa renda que competem em uma boate. Segundo Parrine (2017), a cultura dos bailes auto organizados retratados no filme dialogam com uma cultura do afeto, uma vez que os jovens *queer*, muitas vezes rejeitados pelas famílias, encontraram reconhecimento em outros jovens *queer*, estabelecendo laços através da adoção de um sobrenome em comum e da criação de relações de parentesco. “A casa tem uma mãe que a coordena e rege, além de filhos que, juntos, participam competitivamente dos bailes em diferentes categorias” (PARRINE, 2017, p. 1420). As *balls*³ no filme exigem das pessoas *queer* uma imitação de outras realidades possíveis através das categorias *Butch Queen*, *School Boy/School Girl*, *Realness Executivo*, *Realness Militar*, *Bangee Boy/Bangee Girl*

³ *Ball*, segundo Parrine (2017), define os bailes das comunidades *queer* formadas no contexto do filme diante dos aspectos socioculturais que reúnem as pessoas no Harlem.

ou *High Fashion Reality*. Os concorrentes eram julgados com base no realismo do desempenho de tais performances.

O que se pretende traçar com a relação entre o *reality show RuPaul's Drag Race* e o documentário *Paris is Burning* é uma reflexão sobre o imperativo *mainstream* (MARTEL, 2013) nas relações enviesadas pelo consumo de espetacularização e de exploração de performances de gênero através do fenômeno *drag queen* na contemporaneidade. Para tanto, vale levar em consideração as contribuições de hooks (1992) e as reflexões Butler (1997) para se pensar as interseccionalidades da construção social do gênero pelo viés da performatividade. Assim como as reflexões de Preciado (2018) sobre o princípio do auto cobaia e do modelo tecnocordeiro para compreender a passagem de transformação do corpo em arquivo político aberto dentro das armadilhas do neoliberalismo farmacopornográfico.

Além disso, faz-se necessário levar em consideração a dimensão aurática da performatividade no capitalismo artista de Lipovetsky e Serroy (2015), uma vez que a arte *drag queen* acaba inserida em uma lógica de reprodutibilidade técnica pela mediação do utilitário e do industrial. Nesse sentido, o trabalho procura apontar as limitações da performance *drag queen* no contexto de integração de produtos de patrocinadores corporativos, como por exemplo a *Absolut Vodka*, no *reality show RuPaul's Drag Race*, visto aqui como um laboratório de experimentação que empalha os experimentos performativos da subjetividade de gênero.

Dessa forma, pode-se perceber como o fenômeno *drag queen* parece cada vez mais distante da dimensão ativista da emergência política, ou seja, do eixo capaz de recuperar o direito de construir ficções biopolíticas *hackers* (PRECIADO, 2018) e cada vez mais próxima do *tecnogozo* que o verniz plástico do consumo desenha como mais valia do proletariado farmacopornográfico. O ponto de partida para a análise considera o fenômeno da *drag queen* como um efeito placebo diante da resistência crítica à normalização sexual e de gênero, portanto, mediado pelos processos de sujeição e pelo controle de espaços possíveis de agenciamento político no contexto da indústria e do neoliberalismo farmacopornográfico.

A drag queen como a Alice-ciborgue que não vê através do espelho

Apesar de inserida, do ponto de vista estético e comercial, nos trâmites mais institucionais do movimento LGBT, diante do pensamento Colling (2015) sobre movimento LGBT e ativismo *queer*, a figura de Pablló Vittar pode ser considerada uma dentre outras que emergiram dos ativismos das dissidências sexuais e de gênero no Brasil com ênfase nos últimos dez anos (COLLING, 2018). Considerada em 2017 pelo *The New York Times* “um emblema da fluidez de gênero”, Vittar afirmou para a Revista Glamour que quando decidiu fazer *drag*, queria passar verdade através da arte, da música e do que ele é. Por isso, a escolha de um nome tido como masculino, justificada em passar a verdade que talvez um nome feminino não passasse, como explicou no Programa Encontro com Fátima Bernardes na Rede Globo. Nesse sentido, ao levar em consideração o cenário artístico brasileiro pós-profusão do fenômeno *drag queen* da Pablló Vittar, vale perguntar, qual a verdade de um ciborgue?

Em um primeiro momento, será preciso retomar o documento “estranho, irônico mito e político”, que Haraway (2000) postula com o *Manifesto Ciborgue*. Se na época, a autora explicou o que Kunzru (2000) considera um truque nada insignificante de fazer com que o ciborgue se transforme de um ícone do poder da Guerra Fria para um símbolo da libertação feminista, vale ressaltar que no contexto brasileiro a aparição do ciborgue se dá pela primeira vez em larga escala midiática com a profusão da figura da Pablló Vittar na indústria musical. Até por que se pode considerar a performance de Ney Matogrosso nos anos 70 com o grupo *Secos e Molhados*, mas a figura do artista naquela época abriu horizontes a partir da divindade, do retrato do pássaro pagão que pede que “Deus salve a América do Sul”⁴, como no clipe gravado para o *Fantástico* em 1975 para a divulgação do seu LP, cuja performance suscitou no prêmio Ondas da Espanha como melhor musical do ano. E, para Haraway (2000), é preferível ser ciborgue, a uma deusa, ainda que ambas obras estejam em dança espiral.

Distante de estabelecer um privilégio artístico ou um anacronismo precipitado, a relação que se pretende estabelecer com a comparação entre as performances de Ney e

⁴ Ver o clipe em < <https://www.youtube.com/watch?v=FkufLcS5fPw> >

Pablo é situar a partir dos ativismos das dissidências sexuais e de gênero, os caminhos que delinearam, do ponto de vista dos paradigmas identitários, dos problemas e das subversões do estatuto de ciborgue aos limites da deusa diante das dinâmicas temporais do fenômeno da performance. Pois, a performance do grupo *Secos e Molhados* se insere na música brasileira a partir de um contexto específico de produção artística e cultural, assim como a obra da *drag queen* Pablo Vittar encara outra dinâmica nos modos de consumo, principalmente, no que diz respeito a divulgação musical em *streaming*. O ponto que baliza as duas performances, apesar de estarem distantes temporalmente, seria a partir da problematização de uma moral conservadora entorno da difusão das obras no cenário artístico brasileiro, mas isso é assunto que o trabalho não pretende abordar.

O que se quer estabelecer com a figura de Pablo Vittar de 2013 para 2018 na música brasileira é demarcar não só o aparecimento em massa do ciborgue, mas como também a difusão do ciborgue a partir das “fronteiras transgredidas, potentes fusões e perigosas possibilidades” (HARAWAY, 2000, p. 46) da figura pública de uma *drag queen* no cenário musical e midiático brasileiro. Como já foi mostrado, a Pablo Vittar passou RuPaul se tornando a *drag queen* mais famosa do mundo em rede social. Como uma ciborgue, Vittar é um produto da ciência e da tecnologia, o que gera um paradoxo do ponto de vista da circulação, da espetacularização e do consumo de performances *drag queen* na indústria cultural, como veremos adiante. Principalmente, quando as *drag queens* aparecem aliadas a projeção da performance a partir do *reality show*, como mostra *RuPaul’s Drag Race*, visto como produto *mainstream* de amplitude transnacional.

Através da suposição de que talvez exista uma Alice-ciborgue tomando nota de novas dimensões, nos moldes de Preciado, Haraway (2000) traça o mito do ciborgue para compreender como seria o desenvolvimento de uma tecnocultura humana no século XX. Para a autora, “um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção” (HARAWAY, 2000, p. 36) e a realidade social significa das relações a partir de uma construção política, ou seja, significa uma ficção capaz de mudar o mundo. Portanto, para Haraway (2000), o ciborgue se define como mistura entre matéria de ficção e experiência vivida, apontando para uma fronteira entre o que seriam os aspectos naturais e fabricados. Quando a autora argumenta a favor do ciborgue como uma ficção que mapeia a realidade

social e corporal, assim como também um recurso imaginativo, pode-se mencionar a *drag queen* como ciborgue do ponto de vista performático.

Nesse ponto, no sentido de trazer para discussão o tema de gênero interseccionado pelo recorte de raça, vale recorrer a crítica incisiva de hooks (1992) ao documentário *Paris is Burning*. Esta autora, percebe que a produção de Livingston cria sensação de espetáculo em torno de uma questão que ela considera séria e preocupante. Em um primeiro momento, ela explica que no filme as *drag queens* negras e latinas ridicularizam as mulheres ao perpetuar uma visão fetichista das mulheres brancas através da imitação da beleza. Para a autora, a problemática se dá na ideia de que homens negros de *drag queen* reafirmam as visões patriarcais e coloniais a partir da impotência de uma feminilidade branca. Assim, hooks (1992) também aponta que a abordagem de Livingston não procura salientar as lutas sociais e políticas envolvidas na formação das comunidades afetivas (PARRINE, 2017) em *Paris is Burning*, o que pode ser consequência de uma posição de privilégio da diretora como branca e lésbica. A autora reflete que a diretora mantém um status de “observador inocente”, uma vez que não aprofundou as condições de opressão e de marginalização nas quais as pessoas *queer* passaram, deixando com foco a supremacia branca da performance *drag queen* em contraponto a ênfase de suas vidas marginalizadas.

Desse modo, quando hooks (1992) aponta a problemática de homens negros fazerem uma crítica a masculinidade falocêntrica através da performance *drag queen*, mas caírem no deslize de retratarem uma representação de brancura como elemento primordial da performance, o ataque retórico subversivo e irônico, destacados no ciborgue em Haraway (2000), não comprometem a dominância heterossexual patriarcal. A autora entende que a hegemonia de um público branco na exibição do documentário justifica isso. hooks (1992) questiona se há uma diferença de aceitação quando um homem negro se veste como *drag queen* comparado à quando um homem branco se veste como *drag queen*. Ela comenta sobre como as *drag queens* no filme tem fantasias para agirem e se sentirem como uma pessoa branca de classe alta. Embora o vídeo seja sobre as lutas de homens negros no Harlem que participam de bailes de *drag queen*, hooks (1992) argumentam que o filme celebra o privilégio branco ao glamourizar a classe dominante branca. Nas falas do filme é possível perceber que há uma disparidade, enquanto Dorian

Corey acha isso uma forma negativa e Venus Xtravaganza aparece em uma cena dizendo que “gostaria de ser uma menina branca rica e mimada”⁵.

O que aborda hooks (1992) ao criticar a subcultura de jovens negros em bairro suburbano de Nova Iorque é ridicularizar mulheres através da opressão de homens negros *gays*. A autora entende que o filme propõe que os homens negros podem conquistar a norma heterossexual agindo em eventos *queer* como *drag queens*. Nesse sentido, hooks (1992) não acredita que eventos *queer* possam desfazer a opressão através da performance *drag queen*, principalmente se foram realizadas através da valorização da branquitude em detrimento da negritude. “A branquitude celebrada em *Paris is Burning* não é qualquer marca antiga de brancura, mas sim a brutalidade da branquitude patriarcal capitalista da classe dominante imperial que se apresenta — seu estilo de vida — como a única vida significativa que existe” (hooks, 1992, p. 149).

Para a autora, o filme não apresenta um sentimento de orgulho e sim de cumprimento da normativa sexual, em que o *status* branco dominante que esmaga a subjetividade de homens negros *gays*. Nesse caso, na esteira do que hooks (1992) critica no documentário, pode-se retomar o pensamento de Fanon (2008) e o desejo do autor em transformar o negro em um ser de ação para desafiar o discurso que constrói o negro como tal. Nesse momento, vale mencionar a experiência a partir das vivências na *ball* e na elaboração da pose *vogue*⁶ na *Paris is Burning*, principalmente no que diz respeito a performance *drag queen*. Pois para hooks (1992), seriam “peles negras, perucas brancas”:

depois tivemos de enfrentar o olhar branco. Um peso inusitado nos oprimiu. O mundo verdadeiro invadia o nosso pedaço. No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação. É um conhecimento em terceira pessoa. Em torno do corpo reina uma atmosfera densa de incertezas (FANON, 2008, p. 104)

Em contrapartida ao foco das intersecções de hooks (1992) na obra *Paris is Burning*, Butler (1997) introduz as noções de performatividade de gênero através da leitura do documentário. A ideia da *drag queen* para Butler (1997) aponta um horizonte subversivo que contesta a “originalidade e naturalidade” a partir da reiteração de atos

⁵ Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=gYfb257KdG4> >.

⁶ Passo de dança que imita corporalmente poses de capa de revistas de moda no filme *Paris is Burning* (1991). Anos depois o passo foi reapropriado pela cantora Madonna. Ver detalhes da dança em < <https://www.youtube.com/watch?v=vNdgYBCnW-8> >

performáticos, mas que ao mesmo tempo perpetua e cristaliza a sociedade heterossexual. No filme, as *drag queens* ao mesmo tempo que subvertem as formas de opressão, elaboram performaticamente a reprodução de estereótipos de gênero, desenhando um tipo não-subversivo de apropriação, uma vez que apontam para uma re-idealização das cristalizações de gênero, segundo a filósofa. Quando Butler (1997) traz a noção de brancura pelo viés fantasmagórico do gênero, pretende compreender como as *drag queens* alçam um modelo de vidas simbólicas para a realidade de classe.

Ao imitar o gênero, o drag revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero — assim como sua contingência. Aliás, parte do prazer, da vertigem da performance, está no reconhecimento da contingência radial da relação entre sexo e gênero diante das configurações culturais de unidades causais que normalmente são supostas naturais e necessárias. (BUTLER, 2003, p. 196)

Levar em consideração as reflexões do ciborgue para adentrar no contexto social e político em que hooks (1992) e Butler (1997) apontam em *Paris is Burning*, faz-se necessário para entender a projeção de *RuPaul's Drag Race* no circuito comercial situado pelas nuances do tecnocapitalismo (PRECIADO, 2018). Nesse sentido, é possível considerar ainda a noção de ciborgue de Haraway (2000) para fazer aportes necessários sobre a *drag queen* a partir do que poderia ser “mundo pós-gênero, em que ciborgue não tenha compromisso com a bissexualidade, com a simbiose pré-edípica, com o trabalho não alienado” (KUNZRU, 2000, p. 6).

Porém, diante da era transestética do capitalismo artista, como enfatizam Lipovetsky e Serroy (2015), pode-se dizer que o ciborgue falhou, pois, a orgia ciborguiana codificada por meio da sigla *C3I* (comando-controle-comunicação-inteligência) deu lugar ao circuito fechado de captura da produção do saber-poder no regime farmacopornográfico, principalmente nos aspectos da pornificação do trabalho dentro das lógicas do que poderia ser a sigla *ECF* (excitação-capital-frustração-excitação-capital). Se para Haraway (2000) a biopolítica de Foucault não passa de uma débil premonição da política-ciborgue, o que pode significar a necropolítica de Mbembe (2018) para o ciborgue falhado, aproxima-se da representação de uma cobaia do parque farmacopornográfico de uma sociedade antropotécnica.

O potencial *drag queen* de ser um dos “mais terríveis e talvez mais promissores monstros dos mundos ciborguianos” (HARAWAY, 2000, p. 39), corporifica-se em

narrativas que obedecem a lógica de repressão dos biocódigos do regime farmacopornográfico. Se técnica envolve, necessariamente, dominação, a *drag queen* como tecnocorpo se distancia de um imaginário de corpo orgânico capaz de organizar resistências artivistas e se aproxima da condução automatizada dos processos de captura e das políticas de subjetivação do corpo no tecnocapitalismo. Como aponta Madeu (2000) sobre as reflexões de Haraway (2000), seria necessário construir uma tecnocultura humana em vez de um pesadelo kafkiano. Portanto, pode-se dizer que *drag queen* caiu no pesadelo kafkiano e se tornou a Alice-ciborgue que não vê através do espelho.

O lugar da *drag queen* na geopolítica das indústrias do entretenimento: o *business* do *show business*

Não daria para imaginar os aspectos *mainstreams* do fenômeno *drag queen* sem ressaltar a produção televisiva de *RuPaul's Drag Race* nos Estados Unidos. O programa, que aparece categorizado pela difusão da diversidade cultural — esta que se tornou, segundo Martel (2013), a ideologia da globalização —, situa sua produção entre a indústria criativa e o modelo contra hegemônico televisivo. O fato é que de dentro da geopolíticas das indústrias do entretenimento, a *drag queen* parece estar dentro do *business* do *show business*, o que se quer dizer com isso é que a performance se encaixou como formato disponível em conteúdo por uma indústria criativa.

Nesse sentido, dentro do modelo do capitalismo cultural contemporâneo, a *drag queen* aparece como um dos pontos chave para entender a localização da performance de gênero na batalha mundial por conteúdos e nas estratégias de atores sociais desenvolvidas na busca por *soft power*⁷, principalmente, pelo fenômeno artístico estar inserido na lógica das inovações midiáticas. A representação de RuPaul é possível a partir da máquina do *entertainment* e da cultura que se torna *mainstream*. Logo, se para Martel (2013) o *mainstream* é o inverso da arte e o conceito permite realizar uma análise do *business* e da

⁷ De acordo com Martel (2013), *soft power* “é a ideia de que, para influenciar as questões internacionais e melhorar sua imagem, os Estados Unidos precisam utilizar sua cultura e não mais apenas sua força militar, econômica e industrial” (MARTEL, 2013, p. 19)

política, esboça-se uma compreensão de como a *drag queen* produz um sentido de “cultura de mercado”, cultura comercial ou de cultura formatada e uniformizada.

Toma-se como paradigma a análise de Martel (2013) sobre Oprah Winfrey, mais precisamente nas atividades interligadas da produção de conteúdo e nas possibilidades de um crítico se tornar um possível vendedor. Para o autor, o carisma e o caráter *self-centered* de Oprah ao entrevistar os outros permitem ela falar mais de si mesma do que dos entrevistados. Quando Martel (2013) fala que Oprah se transformou em uma marca, relaciona-se o processo de fim das hierarquias culturais e a mistura de gêneros entre arte e entretenimento, portanto, aponta que ao invés de ser uma *gatekeeper*, a imagem de pessoas como a da apresentadora se transforma em um mediador de *entertainment*. Ou seja, RuPaul no caso, “dita a moda e o *buzz*, acompanhando a preferência do público” (MARTEL, 2013, p. 522), aproximando-se ao desenvolvimento de uma performance mediadora de *entertainment* e redistribuidora de *copyright*.

O novo crítico privilegia o *cool* justamente pelo fato de a diversidade cultural no contexto da globalização detestar distinções culturais, como explica Martel (2013). Desse modo, levar em consideração o papel de RuPaul no programa e perceber a representação da *drag queen* no capitalismo cultural, permite esboçar uma análise a partir do que Brennan e Gudelunas (2017) consideram como novos entendimentos da cultura *drag queen* no enquadramento complexo do *reality TV*. Nesse sentido, as considerações de Lipovetsky e Serroy (2015) sobre o capitalismo artista permitem auxiliar o percurso teórico, principalmente, quando relacionadas a noção de *mainstream* de Martel (2013).

No capitalismo artista, a racionalidade monetária aparece conduzida em um primeiro enquadramento pelas dimensões criativas e emocionais, alcançando pela via hiperbólica, o domínio estético. Para Lipovetsky e Serroy (2015) os mundos da arte, por sua vez, estariam em constante captura no processo de empacotamento de estilos de vida em larga escala, guiados pelas lógicas do sonho, da sedução e do divertimento. Nesse caso, pode-se dizer que a representação da arte *drag* na contemporaneidade talvez tenha sido capturada pelas malhas da hipermodernidade. As performances das *drag queens* em *RuPaul’s Drag Race* estariam, desse modo, mais próximas da beleza e da emoção no circuito do capitalismo artista, sendo inclusive um exemplo de quadro vivo ao ditarem noções de arte e tendências estéticas.

A *drag queen* não necessariamente está atrelada às estratégias *pinkwashing*⁸ ou *pinkmoney*⁹, vistas como vias estéticas e comerciais que podem se encaixar como ferramentas do capitalismo artista, mas está intrinsecamente ligada a noção de inflação estética. O que se quer dizer com isso é que o programa se sustenta pelo capitalismo do hiperconsumo diante da explosão do modo de produção estético. Nesse ponto, considera-se a relação entre indústrias criativas (MARTEL, 2013) e capitalismo criativo (LIPOVETSKY; SERROY, 2015) para articular a forma com que a *drag queen* diante da relação artística com o mercado pode preconizar uma *art business*. Portanto, a performance *drag* estaria no eixo entre a estratégia da saída da crise dos modos de produção do sistema, em assimilar “o capitalismo artista ao reinado triunfal da beleza no mundo pela via milagrosa da economia de mercado” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 27) e o formato de aparecer como plataforma de *copyright*.

A incorporação sistêmica da *drag queen* aos setores do consumo mercantil através do *reality TV*, ao mesmo tempo que autoriza a fala de pessoas que borram as fronteiras do gênero, parece captura-las pela condição que emergem diante do reinado da artealização mercantil e da fábrica industrial das emoções sensíveis, ainda que tais subjetividades no regime artista do capitalismo possam colaborar para a quebra de um modelo hegemônico de produção midiática. Por estar estritamente ligada ao exagero e ao cômico, a *drag queen* se insere na elaboração e no desenvolvimento de estilização nos eixos de moda, da sedução, da cosmetização, do divertimento e do sonho. A subversão pela arte *drag* se manifesta no fenômeno *mainstream* e, ao invés de executar uma função *hacker* de gênero, a performance parece se localizar dentro da batalha global das indústrias e das mídias, como mediadora de novas fontes de criação de valor, desempenhando papel essencial no desenvolvimento do capitalismo artista ao focalizar em aspectos estético-afetivos do modelo pós-industrial da economia liberal.

⁸ Vista como “uma estratégia deliberada para ocultar as contínuas violações dos direitos humanos dos palestinos por trás de uma imagem de modernidade representada pela vida gay israelense” (SCHULMAN, 2011 p. 1). No caso, ao associar o termo a performance *drag queen*, vale dizer que seria uma estratégia deliberada em ocultar violações dos direitos humanos na representação disseminada pelo viés da aceitação.

⁹ De acordo com Morris (1999) o *pinkmoney* passou de um segmento de mercado marginalizado para uma indústria próspera em várias partes do mundo, principalmente nos quadros econômicos dos Estados Unidos e do Reino Unido.

As funções tradicionais da arte aparecem no capitalismo artista assumidas pelo corporativismo empresarial. “O capitalismo se tornou artista por estar sistematicamente empenhado em operações que, apelando para os estilos, as imagens, o divertimento, mobilizam os afetos, os prazeres estéticos, lúdicos e sensíveis dos consumidores” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 28). Nesse sentido, vale dizer que a *drag queen* ganhou um verniz de *design* industrial, principalmente quando transformada em fenômeno *mainstream* pelos formatos de *reality show*, tornando-se um elemento da sociedade e da economia de sedução.

O problema reside no fato de que, segundo Lipovetsky e Serroy (2015), a sociedade hipermoderna também é a sociedade da artificialidade, da falsificação, do falso luxo e da verdadeira pacotilha. A corrida de *drag queens* no programa da RuPaul pode estar atrelada a tangente crescente do falso e do inautêntico, principalmente, perante o aperfeiçoamento da performance *drag* por parâmetros que se assemelham aos valores da economia neoliberal. Diante da operatividade arte, *o reality* acaba caracterizado pela abertura a todos os prazeres do belo e das narrações emocionais. A performance subversiva se aproxima do retrato de uma “cultura degradada em show comercial sem consistência, numa vida fagocitada por um consumismo hipertrofiado” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 255).

No que diz respeito a performance *drag queen*, pode-se dizer que a produção artística se trata de criar beleza e espetáculo a partir da emoção e do *entertainment* para conquistar uma economia artista. Portanto, a *drag* agencia dentro dos modos de produção estéticos do capitalismo artista, uma estética estratégica e se aproxima da noção de “engenharia do encantamento” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015) para adentrar nas lógicas de consumo, sobretudo, pelo fato de performar dentro de um formato televisivo do *reality show* ou nas indústrias criativas do circuito comercial como fenômeno *mainstream*. O que não quer dizer que o discurso da *drag queen* ou a posição política da performance não saia sutilmente do *mainstream*, mas que quando viabilizadas e movidas por interesses comerciais podem ser também sutilmente ser capturadas pelas lógicas predatórias da generalização da dimensão empresarial das indústrias culturais e criativas. Um exemplo disso, ligado a *RuPaul’s Drag Race* e citado por Brennan e Gudelunas (2017), é quando alguns participantes do *reality* anunciaram sua transição de gênero

durante um dos episódios enquanto outros reconheceram publicamente soropositivos, embora tais problemas apareçam como secundários no enredo da temporada.

Nesse sentido, a performance *drag queen* no capitalismo contemporâneo parece cada vez mais lapidada e higienizada para servir interesses comerciais, distanciando-se da margem política das performances subversivas e reproduzindo o que seria uma política de mostruário vendidas por um biomercado (VALENCIA, 2016). Portanto, a lógica predatória do capitalismo artista nas malhas *mainstream* dos formatos inseridos nas indústrias criativas localizam as *drag queens* em um ponto morto, ou seja, ponto de venda do biomercado que desempenha estratégias mercantis para promover uma discussão sobre as formas de vida de um mercado gerenciado pela necropolítica (MBEMBE, 2018). Se para Valencia (2016) o biomercado está localizado no bombardeio televisivo entre uma ação que não se confronta nem tenta se eliminar, pode-se ressaltar o processo de estetização da performance *drag queen* no capitalismo artista para considerar o lugar da performance de gênero na geopolítica das indústrias do entretenimento.

O empalhamento da performance entra em ressonância com o que Preciado (2018) considera ser o regime farmacopornográfico. A sociedade farmacopornográfica encontra na pílula anticoncepcional um novo modelo de panopticomestível de controlar corpos nos moldes foucaultianos e, no que diz respeito a performance *drag queen* empalhada, equivale-se dizer que a sociedade farmacopornográfica encontra na sua performance um primeiro modelo de controle da emergência política e contestadora da performance de gênero e sexualidade, pois uma vez guiada pela tecnossexualidade e pela indústria criativa, estaria mais próximo das malhas *mainstream* do consumo do capitalismo artista e mais distante do ativismo dissidente.

Esse ponto é explorado por Brennan (2017) através das contradições entre os aspectos subversivos e *mainstream* da cultura *drag queen* em *RuPaul's Drag Race*, principalmente, pelo fato do programa vincular a ideia de autenticidade exatamente pelas formas como contradiz os espaços inautênticos que a *drag queen* ocupa no *reality*. Brennan (2017) aponta que o programa alarga as dimensões da representação *queer* ao mesmo tempo que reverbera identificações a restrições institucionais da performatividade *drag queen*. O foco do autor é a quarta temporada da série e o ponto chave para

compreender a subversão e o mainstream é a partir da fronteira entre a *drag queen* como fantasia e o avanço icônico da cultura *queer* na TV.

Rosiello (2017) também considera os avanços e o crescimento de *RuPaul's Drag Race*, porém salienta que não é só sobre vestidos, perucas e saltos, mas também sobre patrocínios e mercadorias. As contribuições são interpeladas por O'halloran (2017), com ênfase na visão que retrata a popularidade do *reality show* dentro e fora dos Estados Unidos. Para O'halloran (2017), a série não se apresenta como veículo gerador de uma força unificadora para uma presença global LGBTQ (lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, transgêneros, travestis e *queer*), pelo contrário, cria e enquadra as divisões entre as competidoras, o que revela disparidades geográficas entre estética e classe, por exemplo.

Ainda é possível citar Daggett (2017) para falar por último da infusão de valores neoliberais na realidade da televisão. Para este, ocorre uma aliança inesperada de uma agenda neoliberal na promoção do amor próprio e da comunidade no espaço televisual, online e físico de *RuPaul's Drag Race*. Logo, as representações *drag queen*, segundo este autor parecem aderir cada vez mais à cultura dominante, principalmente, pelo fato de adotarem valores normativos compartilhados pelo *reality*. Desse modo, vale considerar a dimensão semiótica-técnica da produção performativa de gênero, no sentido de perceber que a performance *drag* no circuito de consumo da indústria cultural se aproxima da produção de subjetividades tóxicas-pornográficas (PRECIADO, 2018).

O princípio da autocobaia e a domesticação da performance: por uma *drag hacker*

Quando Sloterdijk (2000) se questiona sobre a quem interessa o homem domesticado na sociedade antropotécnica, ele procura tomar nota do que seriam as regras para o parque humano. Sem se aprofundar nas questões relacionadas a leitura do Humanismo, faz-se pertinente questionar através do pensamento de Sloterdijk (2000), a quem interessa uma *drag queen* domesticada. Diante da explanação clássica de hooks (1992) e das análises contemporâneas de O'halloran (2017), coloca-se o princípio da autocobaia de Preciado (2018) como ferramenta de resistir aos biocódigos e as práticas

reguladoras e normativas das redes farmacopornográficas para se pensar estratégias de confronto com as armadilhas econômicas e as políticas neoliberais violentas.

Como explica Yudelman (2017), sobre as políticas de subjetivação das *drag queens* em *RuPaul's Drag Race*, dispositivos e estratégias narrativas do *reality show* levam os participantes de contextos de comunidade e cooperação para os de individuação e de auto aperfeiçoamento. A autora concebe o *reality show* como um fenômeno performativo para compreender a forma como a série orienta, molda e produz superestrelas *drag queens* a partir do que enquadra e da forma que conduz essas ações.

Nesse sentido, ao retomar a noção de empalhamento da performance desenvolvida neste trabalho, ressalta-se algumas problemáticas em torno da esfera da inautenticidade *mainstream* da indústria criativa em fabricar *drag queens* em série no capitalismo contemporâneo. Antes de levar em consideração o princípio da auto cobaia e o dispositivo *drag king* de Preciado (2018) na abordagem teórica sobre a *drag queen* como cobaia *mainstream* do parque farmacopornográfico, vale apontar algumas considerações adversas sobre a performance artística, principalmente aquelas feitas pelas correntes feministas, e as declarações de RuPaul diante das noções de gênero.

No dia 5 de março de 2018, RuPaul declara em seu perfil no *Twitter* pedidos de desculpas para a comunidade trans. O fato ocorreu devido a uma entrevista feita por Decca Aitkenhead para o *The Guardian* no dia 3 de março de 2018, em que a *drag queen* fala que provavelmente não aceitaria uma mulher trans transicionada competir no programa. “Você pode se identificar como mulher e dizer que está em transição, mas isso muda quando você começa a mudar de corpo. Ela assume uma coisa diferente; isso muda todo o conceito do que estamos fazendo”, disse. O aceitável para RuPaul foi algumas *drags* terem feito injeções no rosto ou nas nádegas, mas sem transição ou redesignação sexual. Em *RuPaul's Drag Race* apenas duas competidoras se declararam transgênero, a Peppermint e a Monica Beverly Hillz, ambas da 9ª e da 5ª temporada, respectivamente. Outras assumiram a posição política e social após o programa, dentre elas, estão Carmen Carrera, Sonique, Jiggly Caliente, Gia Gunn. Ainda na entrevista ao *The Guardian*, RuPaul salientou que quando não é um homem fazendo *drag queen*, a “sensação de perigo e seu senso de ironia” se perdem, pois no cerne da performance há o desafio de subverter através da rejeição real da masculinidade uma cultura dominada por homens.

Nesse momento, pode-se retomar o questionamento feito por Murphy (2014) sobre o fato da *drag queen* ter escapado da crítica das feministas e da comunidade LGBTQ. Os argumentos da autora são embasados nas críticas de Anderberg (2006) diante do que poderia ser um sexismo flagrante na performance *drag* e de Kleiman (1999) diante de uma possível relação entre *drag queen* e *black face*. A primeira discorre sobre a performance *drag* em relação a um culto da feminilidade por uma via comercializada, principalmente ao citar a imitação como controle, por isso, remete as maquiagens, aos grandes cabelos coloridos, os lingeries de liga e os saltos aos exercícios de um sexismo flagrante. A segunda aponta uma reflexão sobre o fato de que a prática *black face* pode ser considerada um insulto e a performance *drag queen* uma piada. As críticas das autoras podem ter uma relação com que o que RuPaul declarou em 2015 ao *The Guardian*. Na reportagem de Rebecca Nicholson, a *drag queen* disse que a performance pode ser perigosa, no sentido da subversão, exatamente pelo fato de tirar sarro de tudo. No mesmo texto, RuPaul enfatiza que “drag nunca será *mainstream*”, pois é a antítese do *mainstream* justamente por zombar de tudo.

É possível considerar, ao retomar as noções de capitalismo artista e a domesticidade da sociedade antropológica em diálogo com o regime farmacopornográfico, a *drag queen* deixa de ser perigosa talvez por ser capturada como cobaia pela indústria criativa do *show business* para zombar de tudo, pois os processos de subjetivação estariam em empacotamento pelos estilos de vida. É importante considerar que a subcultura *drag queen* sai dos bares e das noites norte-americanas para o *reality show*, mas também é necessário destacar os riscos de isso contribuir para o empalhamento da performance e tornar a *drag* vendável, principalmente, por não exercitar o princípio da autocobaia induzido por Preciado (2018). As declarações de RuPaul ao *The Guardian* em 2015 e 2018 mostram exatamente o reverso do que o autor considera ser importante para a construção de ficções biopolíticas.

RuPaul's Drag Race ainda incita o princípio da autocobaia ao transformar o que seria uma cultura *queer* — conhecimento minoritário — “em experimentação coletiva, em prática física, em modos de vida e formas de convivência” (PRECIADO, 2018, p. 367), porém não torna a *drag* cobaia de si, pelo contrário. Ou seja, a *drag queen* parece estar empalhada e colocada ao mostruário para se tornar vendável ao invés de aderir ao

envenenamento controlado e intencional pautado na autointoxicação voluntária. O princípio da autocobaia de Preciado (2018) pode conduzir os sujeitos para outras possibilidades além das redes farmacopornográficas.

Desse modo, a performance *drag queen* incita o princípio da autocobaia, mas ao fixar a performance no fenômeno *mainstream* — no que diz respeito a análise do *reality show* — se perde no tecnogozo que o verniz do consumo traz como a mais valia do proletariado farmacopornográfico, sem alcançar novas estruturas de inteligibilidade cultural e sem resistir a redistribuições do *copyright*. Nesse sentido, Preciado (2018) retoma o pensamento de Haraway: “quem quiser ser um sujeito político que comece por ser rato do seu próprio laboratório” (PRECIADO, 2018, p. 370). A *drag queen* como ciborgue falhado, Alice que não vê através do espelho ou cobaia do parque farmacopornográfico, acaba sem exigir o direito da propriedade coletiva dos biocódigos de gênero, sexo e raça, principalmente, por estar localizada e cercada como a propriedade privada através da plataforma biopolítica dos efeitos farmacopornopolíticos. Retoma-se o efeito placebo da *drag queen*.

Pode-se ressaltar então a necessidade que Preciado (2018) enfatizou como “arrancar os biocódigos de mãos particulares, dos tecnocratas e do complexo farmacopornô” (PRECIADO, 2018, p. 370) para se alcançar os limiões do comunismo tecnossomático, visto como o sistema de redistribuições e de ressignificação das redes farmacopornográficas. Portanto, seria urgente não retirar a performance *drag* do domínio do capitalismo artista, pois seria inevitável, mas sim tentar reverter o processo de captura da subjetividade por meio de micropolíticas bioterroristas de gênero. Inspiradas no modelo tecnocordeiro, seria possível considerar a importância de uma *drag queen* mais próxima da potencialidade do que seria o dispositivo *drag king* de Preciado (2018) para dar ênfase a possibilidade do “tecnocordeiro sacrificial devorar uma manada de lobos farmacopornográficos” (PRECIADO, 2018, p. 401). Logo, aponta-se para a possibilidade estratégica da *drag queen* em ser capaz de lutar contra a privatização do corpo e da força de trabalho, a uma marca registrada, a um *copyright* para um biocódigos fechado.

Pois se o modo de funcionamento do tecnocordeiro varia entre a pirataria de técnicas corporais até a transformação do corpo da multidão em arquivo político aberto, pode-se dizer que a *drag queen* na cooperação farmacopornográfica pode funcionar,

diante das armadilhas do neoliberalismo farmacopornográfico, como tentáculo de livre mercado e ferramenta de marketing do biomercado. É esperado, dessa forma, que a *drag queen* se autointoxique pelo princípio da autocobaia para evitar a redistribuição *copyright* do gênero e mire nas noções do dispositivo *drag king* de Preciado (2018) para fazer do corpo um “laboratório corporal, coletivo e político de produção de gêneros” (PRECIADO, 2018, 396), pois a performance *drag queen* parece estar situada como produtora de códigos privilegiados, tanto econômicos como sociais. Aponta-se para uma *drag queen hacker*, capaz de desenvolver estratégias sutis de “*gendercopyleft*” (PRECIADO, 2018, p. 412) e não de *gendercopyright* para resistir e não reproduzir biocódigos desenvolvidos e redistribuídos pela rede farmacopornográfica.

Considerações finais: a *drag queen* como antítese do tecnocordeiro

Discutir a dimensão aurática da performance *drag queen* diante dinâmicas do tecnocapitalismo farmacopornográfico e difundir suas noções como mais próxima do dispositivo *drag king*, faz-se necessário para driblar os interesses neoliberais das redes que captam subjetividades de gênero e sexualidade, ainda que do ponto de vista de Brennan e Gudelunas (2017), seja um obstáculo a representação de *drag kings* na televisão, até mesmo a televisão a cabo.

Mas também é importante perceber a forma com que *RuPaul's Drag Race* se relaciona, segundo os autores, com as questões sociais contemporâneas, a exemplo da construção da identidade e das formações de parentesco alternativas e injustiça social. Nesse sentido, pode-se retomar o pensamento butleriano de que o que “está em jogo é repensar e opor-se aos processos de produção de minorias sob novas condições globais, e perguntar quais alianças são possíveis entre minorias religiosas, raciais e sexuais” (BUTLER, 2017, p. 49).

Portanto, localizar a performance da *drag queen* nas armadilhas do neoliberalismo farmacopornográfico significa “articular esses vários modos de violência para que tenhamos claro o que e a quem nos opomos” (BUTLER, 2017, p. 49). Se para Butler (2017) nossas diferenças importam menos quando aliadas ao direito de aparecer e viver, o *reality RuPaul's Drag Race* tem papel decisivo em dismantelar as engrenagens da

violência de gênero pelo discurso midiaticizado, embora desempenhe um papel limitado capturado e intervencionado pelos tentáculos do mercado livre e o *copyright*. Whitworth (2017) inclusive aborda que o programa de RuPaul em seu potencial aparece como uma ferramenta pedagógica *queer*, não como uma ferramenta pedagógica promocional.

O fato de que *RuPaul's Drag Race* tornou a cultura *queer* mais acessível ao público americano e global, não anula o fato de que, mesmo não declarado, como apontam McIntyre e Riggs (2017), outros modos de subjetivação da performatividade rompem com as fórmulas e as instituições do *reality show* como é o caso da participação dos competidores globais do Sul, com ênfase para a presença *drag queens* porto-riquenhas. Pois tais processos de mediação da construção performativa da *drag queen* podem furar a estrutura conceitual do universalismo norte-americano que fabrica *drag queens* em série. A presença de *drags* latinas apontam, segundo McIntyre e Riggs (2017), ao estabelecimento de um espaço celebrado pela dissidência sexual e de gênero situadas em contextos geopolíticos específicos.

Um exemplo disso, apesar de distante do contexto do *reality show* e da transmissão do *Netflix*, são as *Bonecas Pretas*, coletivo brasileiro de *drag queens* negras de Salvador, Bahia, que surgiu em 2017 em lançamento na boate *Tropical Club*, no bairro de Gamboa. Segundo Ferah Sunshine, uma das *drags* do grupo, o coletivo surge da ideia de fazer um espetáculo da integrante Ita Morais. “É uma forma de dar visibilidade aos artistas negros, uma forma de protestar, pois oito bichas pretas que se montam já é um puta discurso, provocante”, diz Sunshine para o jornalista Jorge Gauthier do blog soteropolitano *Me Salte* do Correio 24h. O *Coletivo Bonecas Pretas* é composto por Alehandra Dellavega, Brendah Barbierie, Dandara Byonce, Ferah Sunshine, Ita Morais, Sasha Heels e Suzy D'Costa.

Ao considerar o exemplo do grupo baiano de *drag queens* brasileiras, pode-se apontar horizontes subversivos na performance, ainda que por enquanto, afastados do *mainstream* em rebate a reprodução de um universalismo que fabrica *drag queens* em série. Embora o prisma *mainstream* alcance a subjetividade de *drag queens* negras baianas, como consequência de uma adesão ao circuito comercial, as peles negras podem potencializar e mover as estruturas cristalizadas e empalhadas da performance *drag queen*. Pois, ainda que performance *drag queen* representada por um coletivo negro seja

empalhada, o aspecto petrificado desafia as normas regulatórias de gênero pelos marcadores étnicos e raciais na plataforma do corpo. Portanto, vale considerar as mediações socioculturais do contexto com se produzem as dissidências sexuais e de gênero na performance *drag queen*. Pensar a *drag queen* nos trópicos é necessário para considerar que o dandê ressignifica e agencia movimentos rizomáticos da performatividade, delineando a performance em potencial para subverter e desenvolver estratégias sutis de *gendercopyleft*.

Pois se para RuPaul há um herói à espreita – “obrigado, Mariah Carey” - em todos, o nosso herói está mais próximo da Vera Verão. Como explanam Castellano e Machado (2017), a difusão de *RuPaul's Drag Race* se desdobra em articulações paralelas da cultura *drag queen*, principalmente, na relação com fãs brasileiros na internet que implantam mecanismos sofisticados para hibridizar representações “oficiais” e “não oficiais” do que pode ser *drag queen*. Desse modo, levemos como ponto de partida o Nordeste, o quadro *Glitter: Em busca de um Sonho* do Programa Enio Carlos da TV Diário de Fortaleza ou a performance de Saullo Berck, a Rainha dos Tijolos de Barbalha, ambos do Ceará, para se pensar os primeiros processos de autointoxicação voluntária.

Referências

AITKENHEAD, Decca. RuPaul: Drag is a big f-you to male-dominated culture. The Guardian. 3 de março de 2018. Acesso em 25 de setembro de 2018. Disponível em <<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/mar/03/rupaul-drag-race-big-f-you-to-male-dominated-culture>>

BEZERRA, Flávia. Pablio Vittar: "Sou um menino gay. Não sou trans e não faria cirurgia de redesignação sexual". Globo.com. Glamour. 11 de agosto de 2017. Acesso em 25 de setembro de 2018. Disponível em <<https://revistaglamour.globo.com/Lifestyle/Must-Share/noticia/2017/08/pablio-vittar-sou-um-menino-gay-nao-sou-trans-e-nao-faria-cirurgia-de-redesignacao-sexual.html>>

BUTLER, Judith. Gender is burning: questions of appropriation and subversion. Cultural Politics, v. 11, p. 381-395, 1997.

_____, Judith. Alianças queer e política anti-guerra. Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades, v. 11, n. 16, 1 jan. 2017.

_____, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Editora Record, 2003.

BRENNAN, N., GUDELUNAS D. Drag Culture, Global Participation e RuPaul's Drag Race. In: Brennan N., Gudelunas D. (org) Arrastar RuPaul e a visibilidade inconstante da cultura do arrasto. Palgrave Macmillan, Cham, 2017.

BRENNAN, N. Contradictions Between the Subversive and the Mainstream: Drag Cultures and RuPaul's Drag Race. In: Brennan N., Gudelunas D. (eds) RuPaul's Drag Race and the Shifting Visibility of Drag Culture. Palgrave Macmillan, Cham, 2017.

BRINCO, Henrique. "Nunca senti a necessidade de optar por um nome feminino", diz Pablo Vittar. RD1, Terra Entretenimento. 10 de agosto de 2017. Acessado em 24 de setembro de 2018. Disponível em: <<https://rd1.com.br/nunca-senti-a-necessidade-de-optimar-por-um-nome-feminino-diz-pablo-vittar/>>

CASTELLANO M., MACHADO H.L. "Please Come to Brazil!" The Practices of RuPaul's Drag Race's Brazilian Fandom. In: Brennan N., Gudelunas D. (eds) RuPaul's Drag Race and the Shifting Visibility of Drag Culture. Palgrave Macmillan, Cham, 2017.

CESAR, Paulo. Ney Matogrosso - América Do Sul - Clip Fantástico. Youtube. 16 de dezembro de 2016. Acesso em 15 de setembro de 2018. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=FkuflcS5fPw>>

COLLING, Leandro. Que os outros sejam o normal: tensões entre movimento LGBT e ativismo queer. Edufba, 2015.

_____, Leandro. A emergência dos ativismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade. Sala Preta, v. 18, n. 1, p. 152-167, 2018.

DAGGETT. C. "If You Can't Love Yourself, How in the Hell You Gonna Love Somebody Else?" Drag TV and Self-Love Discourse. In: Brennan N., Gudelunas D. (eds) RuPaul's Drag Race and the Shifting Visibility of Drag Culture. Palgrave Macmillan, Cham, 2017.

FANON, Frantz; DA SILVEIRA, Renato. Pele negra, máscaras brancas. SciELO-EDUFBA, 2008.

GAUTHIER, Jorge. Coletivo Bonecas Pretas, que reúne drags negras, será lançado na Tropical Clube. Blog Me Salte – Correio 24h. 21 de abril de 2017. Acesso em 27 de setembro de 2018. Disponível em <http://blogs.correio24horas.com.br/mesalte/coletivo-bonecas-pretas-que-reune-drags-negras-sera-lancado-na-tropical-clube>

HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz. Antropologia do ciborgue. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

GSHOW. Pablio Vittar explica escolha de seu nome artístico: 'Nunca senti a necessidade de optar pelo feminino'. Encontro com Fátima Bernardes. Gshow Rio de Janeiro. 9 de agosto de 2017. Acesso em 14 de setembro de 2018. Disponível em: <<https://gshow.globo.com/programas/encontro-com-fatima-bernardes/noticia/pablo-vittar-fala-sobre-seu-nome-no-encontro.ghtml>>

hooks, bell. Black looks: Race and representation. South East Press, Bosta, MM, 1992.

KLEIMAN, Kelly. Drag = blackface. Chi Kent L. Rev., v. 75, p. 669, 1999.

LEVINGSTON, Jennie. Paris is Burning. Off-White Productions, 1990.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista. Editora Companhia das Letras, 2015.

MALAYANUS, Ursus. What is Voguing? (Paris is Burning). Youtube. 8 de agosto de 2013. Acesso em 12 de setembro de 2018. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=vNdgYBCnW-8>>

MARTEL, Frédéric. Mainstream: a guerra global das mídias e das culturas. Editora José Olympio, 2013.

MORRIS, Chris. Now meet the real gay mafia. New Statesman America. 12 de fevereiro de 1999. Acessado em 23 de setembro de 2018. Disponível em <<https://www.newstatesman.com/now-meet-real-gay-mafia>>

MBEMBE, Achille. Necropolítica. 1ª edição. N-1 edições, 2018.

MIRAMAX. Paris Is Burning | 'Your Son is a Woman' (HD) | MIRAMAX. Youtube. 31 de outubro de 2016. Acesso em 12 de setembro de 2018. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=gYfb257KdG4>>.

MCINTYRE J., RIGGS D.W. North American Universalism in RuPaul's Drag Race: Stereotypes, Linguicism, and the Construction of "Puerto Rican Queens". In: Brennan N., Gudelunas D. (eds) RuPaul's Drag Race and the Shifting Visibility of Drag Culture. Palgrave Macmillan, Cham, 2017.

MURPHY, Megan. Why has drag escaped critique from feminists and the LGBTQ community?. Feminist Current. 25 de abril de 2014. Acesso em 27 de setembro de 2018. Disponível em <<https://www.feministcurrent.com/2014/04/25/why-has-drag-escaped-critique-from-feminists-and-the-lgbtq-community/>>

NICHOLSON, Rebecca. RuPaul: 'Drag is dangerous. We are making fun of everything'. The Guardian. 3 de junho de 2015. Acesso em 23 de setembro de 2018. Disponível em <<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2015/jun/03/rupaul-drag-is-dangerous-we-are-making-fun-of-everything>>

NUNES, Caian Pablllo Vittar é destaque no jornal The New York Times: "Um ícone amado e um emblema de fluidez de gênero". POPLine. 7 de outubro de 2017. Acesso em 12 de setembro de 2018. Disponível em <http://portalpopline.com.br/pablllo-vittar-e-destaque-no-jornal-the-new-york-times-um-icone-amado-e-um-emblema-de-fluidez-de-genero/>

O'HALLORAN, K. RuPaul's Drag Race and the Reconceptualisation of Queer Communities and Publics. In: Brennan N., Gudelunas D. (eds) RuPaul's Drag Race and the Shifting Visibility of Drag Culture. Palgrave Macmillan, Cham, 2017.

PARRINE, Raquel. Construção de gênero, laços afetivos e luto em Paris Is Burning. Estudos Feministas, v. 25, n. 3, p. 1419-1436, 2017.

PAUL, Ru. Born Naked. Composição: Lucian Piane. RuCo, Inc, 2014. (CD).

PERL, Ru. Kennedy Vs Violet Vs Ginger Vs Pearl - Born Naked Lipsync HD | RPDR Season 7 Episode 12. Youtube. 21 de abril de 2018. Acesso em 19 de setembro de 2018. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=UMmzGipx5d0> >

PRECIADO, Paul B. Testo Junkie: Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. N-1 edições, 2018.

ROSIELLO, R. "I Am the Drag Whisperer": Notes from the Front Line of a Cultural Phenomenon. In: Brennan N., Gudelunas D. (eds) RuPaul's Drag Race and the Shifting Visibility of Drag Culture. Palgrave Macmillan, Cham, 2017.

RIBEIRO, Naiana. Pablllo Vittar é agora a drag queen mais famosa do mundo nas redes sociais. 29 de junho de 2017. Acesso em 28 de setembro de 2018. Disponível em: <<http://blogs.correio24horas.com.br/mesalte/pablllo-vittar-e-agora-a-drag-queen-mais-famosa-do-mundo-nas-redes-socias>>

SCHULMAN, Sarah. Israel and 'Pinkwashing'. New York Times, v. 22, 2011.

SLOTERDIJK, Peter. Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo. Estação Liberdade, 2000.

VALENCIA, Sayak. Capitalismo gore. Paidós México, 2016.

WHITWORTH, C. Sissy That Performance Script! The Queer Pedagogy of RuPaul's Drag Race. In: Brennan N., Gudelunas D. (eds) RuPaul's Drag Race and the Shifting Visibility of Drag Culture. Palgrave Macmillan, Cham, 2017.

LE EMBALLAGE DE PERFORMANCE: LA DRAG QUEEN EN TANT QUE COBAYE GRAND PUBLIC DU PARC PHARMACOPORNOGRAPHIQUE

Resumé: Cet article vise à discuter la dimension auratique de drag queen performance dans la dynamique de technocapitalisme. En prenant en compte les contributions de Preciado (2018) sur la biopolitique et le régime farmacopornográfico avant que les processus de technicisation gestionados le corps est destiné à voir comment le capitalisme artiste (LIPOVETSKY, SERROY, 2015) par la puissance performative pour produire des artefacts, des trucs la performance du phénomène de drag queen comme une forme de contrôle de la subjectivité dans la transestética époque. En ce sens, il convient de considérer la dimension sémiologique technique de la production performative du genre, pour se rendre compte que les performances de glisser dans le circuit de la consommation de l'industrie culturelle se rapproche de la production de subjectivités toxiques pornographiques. Par conséquent, en vue de o travail dans le circuit fermé de l'excitation capital-frustration surexcitation capital, la drag queen semble de plus en plus éloigné de la dimension auratique de l'émergence politique et de plus en plus près de tecnogozo le vernis plastique la consommation tire plus de valeur du prolétariat farmacopornographique.

Mots Clés: Drag Queen; Pharmacopornographie; Le Capitalisme.

Recebido em: 30/09/2018

Aceito em: 30/04/2019