



UNIVERSIDADE
ESTADUAL de LONDRINA

PEDRO HENRIQUE CREMONEZ ROSA

THE REALNESS:

A FEMINILIDADE NA CONSTRUÇÃO MITOLÓGICA DA
CORPORALIDADE DRAG QUEEN COMO REPRESENTAÇÃO
SOCIAL

PEDRO HENRIQUE CREMONEZ ROSA

THE REALNESS:

A FEMINILIDADE NA CONSTRUÇÃO MITOLÓGICA DA
CORPORALIDADE DRAG QUEEN COMO REPRESENTAÇÃO
SOCIAL

Dissertação apresentada à banca examinadora
de defesa do Programa de Mestrado em
Comunicação da Universidade Estadual de
Londrina.

Orientadora: Profa. Dra. Dirce Vasconcellos
Lopes.

Londrina
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Rosa, Pedro Henrique Cremonez Rosa.

The Realness : A feminilidade na construção mitológica da corporalidade Drag Queen como representação social / Pedro Henrique Cremonez Rosa Rosa. - Londrina, 2018. 108 f. : il.

Orientador: Dirce Vasconcellos Lopes Lopes.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação Comunicação e Artes, , 2018.

Inclui bibliografia.

1. Identidade - Tese. 2. Cultura Visual - Tese. 3. Drag Queen - Tese. 4. Signos - Tese. I. Lopes, Dirce Vasconcellos Lopes. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação Comunicação e Artes. . III. Título.

PEDRO HENRIQUE CREMONEZ ROSA

THE REALNESS:

A FEMINILIDADE NA CONSTRUÇÃO MITOLÓGICA DA CORPORALIDADE
DRAG QUEEN COMO REPRESENTAÇÃO SOCIAL

Dissertação apresentada à banca examinadora
de defesa do Programa de Mestrado em
Comunicação da Universidade Estadual de
Londrina.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profa. Dra. Dirce Vasconcellos
Lopes
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Izidoro Blikstein
Faculdade Getúlio Vargas - FGV

Prof. Dr. Miguel Luiz Contani
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 12de março de 2018.

O mitólogo está condenado a viver uma sociabilidade teórica; para ele, ser social é, no melhor dos casos ser verdadeiro: a sua maior sociabilidade reside na sua maior moralidade. A sua ligação com o mundo é de ordem sarcástica.

(Roland Barthes - Mitologias)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todo e qualquer um que, de alguma forma, influenciou minha maneira de pensar e agir. Posso iniciar por meus pais, por me darem subsídios necessários para encarar esta carreira árdua, porém gratificante, que é a academia. Sem seu amor e suporte, nada seria possível.

Aos amigos [Rodrigo, Gabriela, Celina, Raquel, Sarah, Juliana, Camila, Anas, Renata, Nádia, Laurine], por somarem, em suas formas distintas, a minha vida. Lucas, por estar sempre ao meu lado, pronto e paciente, me ouvindo, participando e contribuindo, mesmo sem perceber, e introduzindo novas formas de ver e lidar com o mundo. Patrícia, uma das melhores companhias nos devaneios e “cicerones” mentais, sempre pronta para problematizar o impossível.

À minha orientadora, Dirce Vascocellos, por prontamente aceitar em participar, desde meu primeiro contato com a graduação, das minhas jornadas científicas, me guiando pelos meus inúmeros desejos de conhecer e produzir novos conhecimentos. Ao Miguel Contani, que muito influenciou minha forma de pensar e produzir academicamente. Aos demais professores do Programa de Mestrado [Ana Paula, André Azevedo, Sílvio Demétrio]. Ao Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina e à CAPES, por pagar minhas contas.

ROSA, Pedro Henrique Cremonez Rosa. **The Realness**: a feminilidade na construção mitológica da corporalidade drag queen como representação social. 2018. 108 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2018.

RESUMO

Este estudo tem por objetivo compreender a construção da personagem drag queen a partir de signos na corporalidade feminina como forma de representação social, exemplificando com personalidades do mundo drag no âmbito nacional e internacional. Partindo da concepção do espaço que circunscreve o indivíduo, é formulada uma proposta de interpretação de que personagens drags são construídas na e com cultura visual. Sabendo que a concepção de corpo feminino mudou conforme as décadas, e que o corpo em si funciona como informação social, o processo de construção da personagem drag queen parte da apropriação de elementos simbólicos de feminilidade e, desta forma, o corpo drag manifesta-se como uma fonte de significação. Essa construção pode ser compreendida a partir do conceito de mitologia de Roland Barthes, dado que há um esvaziamento nos significados dos signos representativos, como vestuário, silhueta, joias, adereços e a formulação de novas significações. Desta forma, a corporificação de um personagem drag queen ocorre de maneira mítica, com a ressignificação de questões como o gênero.

Palavras-chave: Identidade. Cultura Visual. Indivíduo Público. Drag Queen. Personagem. Signos.

ROSA, Pedro Henrique Cremonese Rosa. **The Realness**: femininity in the mythological construction of the drag queen embodiment as a social representation. 2017. 108 p. Dissertation (Master's degree in Communication) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

ABSTRACT

This study aims to understand the construction of the drag queen character from signs of the feminine embodiment as a form of social representation, using examples of drag personalities, nationally and internationally. Starting from the concept of the space that circumscribes the individual, a proposal of interpretation is formulated that drag characters are constructed in and with visual culture. Knowing that the female body concept has changed over the decades, and that the body itself functions as social information, the process of building the drag queen character parts of the appropriation of symbolic elements of femininity and thus the body drag manifests itself as a source of meaning. This construction can be understood from the concept of Roland Barthes' mythology, since there is an emptying of the meanings of representative signs, such as clothing, silhouette, jewelry, props and the formulation of new meanings. In this way, the embodiment of a drag queen character occurs in a mythical way, with the resignification of issues such as gender.

Keywords: Identity. Visual Culture. Public Individual. Drag Queen. Character. Signs.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	– Lady Galore em Tokio	32
Figura 2	– Vênus de Willendorf	35
Figura 3	– O Nascimento de Vênus de Botticelli.....	36
Figura 4	– Marylin Monroe.....	37
Figura 5	– Audrey Hepburn	37
Figura 6	– Twiggy.....	38
Figura 7	– Kate Moss	39
Figura 8	– Barquette.....	65
Figura 9	– Lavern Cummings	67
Figura 10	– Lypsinka	70
Figura 11	– Nany People	73
Figura 12	– Sylvester James.....	76
Figura 13	– RuPaul.....	78
Figura 14	– Lady Bunny	81
Figura 15	– Silvetty Montilla	84
Figura 16	– Willam Belli	87
Figura 17	– Katya.....	89
Figura 18	– Pablio Vittar	92
Figura 19	– Conchita	95
Figura 20	– Vera Verão	98
Figura 21	– Devine	100

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	– Estrutura do Mito	55
Tabela 2	– O Mito Barbette	67
Tabela 3	– O Mito Lavern Cummings	69
Tabela 4	– O Mito Lypsinka	72
Tabela 5	– O Mito Nany People	75
Tabela 6	– O Mito Sylvester James	77
Tabela 7	– O Mito RuPaul	80
Tabela 8	– O Mito Lady Bunny	83
Tabela 9	– O Mito Silvetty Montilla.....	85
Tabela 10	– O Mito Willam Belli.....	88
Tabela 11	– O Mito Katya	91
Tabela 12	– O Mito Pabllo Vittar	94
Tabela 13	– O Mito Conchita.....	96
Tabela 14	– O Mito Vera Verão	99
Tabela 15	– O Mito Devine	102

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

LGBTQIA+ Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Transgêneros, Queer, Intersexuais, Assexuais ou Simpatizantes.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	AS NOÇÕES DE ESPAÇO: DO PÚBLICO AO PRIVADO	19
2.1	O HOMEM E SEU MEIO	19
2.2	O QUE É ESPAÇO	19
2.3	ESPAÇO X PAISAGEM	21
2.4	CONSTITUIÇÃO DO ESPAÇO	22
2.5	DIVISÃO DE ESPAÇO PÚBLICO E PRIVADO	25
3	AS REPRESENTAÇÕES DO EU	28
3.1	IDENTIDADE	28
3.2	AS MANIFESTAÇÕES DO EU	29
3.3	INFORMAÇÃO SOCIAL E CORPO	33
4	O HOMEM-VITRINE E O FETICHE DO VOYEUR	41
4.1	EXIBICIONISTAS E OBSERVADORES	41
5	A LINGUAGEM NAS REPRESENTAÇÕES	46
5.1	SEMIOLOGIA BARTHESIANA	46
5.2	A REPRESENTAÇÃO QUEER	49
5.3	MITOLOGIA	54
5.3.1	O Vestuário	57
5.3.2	A Maquiagem	60
5.3.3	O Calçado	61
5.3.4	As Joias	62
5.3.5	O Cabelo	63
5.3.6	A Silhueta	64
6	MITOLOGIAS AMBULANTES E AS TRANSGRESSÕES DA CULTURA VISUAL	65

6.1	BARBETTE	65
6.1	LAVERN CUMMINGS.....	68
6.1	LYPSINKA	70
6.1	NANY PEOPLE.....	73
6.1	SYLVESTER JAMES	76
6.1	RUPAUL.....	78
6.1	LADY BUNNY	81
6.1	SILVETTY MONTILLA	84
6.1	WILLAM BELLI	87
6.1	KATYA ZAMOLODCHIKOVA.....	89
6.1	PABLO VITTAR	92
6.1	CONCHITA WURST.....	95
6.1	VERA VERÃO	96
6.1	DEVINE	100
7	CONCLUSÃO	103
	REFERÊNCIAS	106

1 INTRODUÇÃO

A natureza do organismo é sempre buscar a diversidade como forma de perpetuação de espécies. A pluralidade, então, tornou-se um elemento positivo para a subsistência. A variação transcendeu as barreiras e adversidades presentes com o passar do tempo. Aquilo que era único acabou estagnando-se e o que era múltiplo perdurou.

O diferente, o novo e o divergente sempre estarão contidos em grupos. No caso da sociedade, a multiplicidade de características atribuídas aos indivíduos nela contidos demonstra o quão diversificada nossa espécie pode ser. Raças e cores estão contidas nessa abundância referente às possíveis variações da espécie. Dentre esta variedade profusa, a sexualidade também foi fruto dessa diferenciação. Ainda não é possível compreender em sua plenitude os pormenores que envolvem a formação e desenvolvimento da orientação sexual dos indivíduos, mas uma coisa é certa, ela existiu, existe e continuará existindo.

A mesma evolução que corrobora a diversidade sexual revela a austeridade. Em um país onde a cada 25 horas, um homicídio com caráter homofóbico acontece e, este mesmo país, é o que mais realiza buscas por temáticas transexuais em sites pornográficos, o paradoxo é evidente (dados de 2017 da ONG Transgender Europe). A comunidade LGBTQIA+ sofre uma caça às bruxas da era contemporânea, no qual os discursos de ódio e intolerância são mais lesivos que navalhas afiadas.

Subjugados a um ostracismo e ao silenciamento, os integrantes da comunidade LGBT(QIA+) foram amordaçados pelos valores sociais como o moralismo, heteronormativismo e machismo. Em meio a um coletivo que, naturalmente, busca uma homeostase, existir enquanto diferente exige força. Empoderar-se, então, requer coragem e resistência. Por consequência, lutar para ter voz é reagir aos julgamentos inquisitivos. Entender estas bruxas, em especial drag queen, que quase diariamente são lançadas à fogueiras marginalizantes, segregadas por ir contra as normatizações sociais é um esforço que serve para empoderar este grupo oprimido mas que, inevitavelmente, continua a existir.

O conhecimento sobre estes indivíduos é, portanto, uma maneira de reforçar a permanência dos mesmos enquanto vozes complementares que buscam nada mais que a aceitação, expressividade e o protagonismo. Drag queens não são travestis, mas podem ser. Não são transexuais, mas podem ser. Não são mulheres, mas podem ser e nem homens, mas também o podem. É a transgressão de tudo aquilo que engessa e imobiliza o debate, a liberdade e a diversidade.

Visando compreender a dimensão de uma personagem drag queen, este trabalho propõe descrever o processo de construção destas personagens enquanto seres linguísticos, mitológicos, performáticos e transgressores que são de extrema importância não só para a comunidade LGBT, mas para a própria cultura pop contemporânea. Drag queens são manifestações de arte e, acima de tudo, uma postura política.

METODOLOGIA

A natureza metodológica deste trabalho consiste no levantamento bibliográfico de diversas obras nas áreas de Comunicação, Geografia Humana, Linguística, Sociologia e Antropologia. Por retratar uma gama de fenômenos que dialogam amparados em diversas teorias, o levantamento bibliográfico desenvolvido permitiu a cobertura dos dados analisados.

O corpus a ser analisado será composto de 14 imagens de personagens drag queens de diferentes meios e épocas da cultura pop. As personagens serão compreendidas no universo sógnico apresentado na imagem e analisadas a partir das reflexões propostas por Roland Barthes em seu livro *Mitologias* (2012) como meio de constatação e analisado processo de manifestação da cultura visual destas personagens.

PROBLEMA

Qual a dimensão da cultura visual no processo de construção mitológica de personagens drag queens?

HIPÓTESE

Os signos presentes na linguagem durante a construção destas personagens são esvaziados e preenchidos por novos significados, de maneira mítica.

OBJETIVO GERAL

Analisar os elementos que envolvem o processo de construção de uma personagem drag queen.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Compreender os reflexos resultantes do processo de construção de uma personagem drag queen na cultura visual;
- Estabelecer diálogo entre as áreas de Geografia Humana, Sociologia, Sexualidade, Linguística, Comunicação e Antropologia ao analisar o objeto estudado;
- Aplicar a semiologia barthesiana na análise da construção de personagens drag queens;
- Identificar a atualidade das reflexões apresentadas no livro Mitologias de Roland Barthes nas personagens drag queens.

ESTADO DA ARTE

Em uma pesquisa na principal Base Bibliográfica brasileira, a plataforma SciElo, foram organizadas palavras chaves, por meio de associações, na busca de matérias referentes ao tema deste trabalho. Foram realizadas cinco combinações diferentes entre palavras que reflitam este tema e autores que influenciaram este trabalho.

Primeiramente foi pesquisado o termo *drag queen* na plataforma, sem quaisquer delimitações de pesquisa. Foram obtidos 5 resultados que englobam as áreas de saúde e sexualidade. Este termo associado a Barthes, o principal autor que influenciou esta pesquisa, resulta em zero resultados. O termo Barthes, somente, responde a 111 resultados em diversas áreas do conhecimento. Posteriormente, foi pesquisado o termo Goffman, outro autor presente nesta pesquisa, obtendo o resultado de 126 pesquisas. Este autor unido ao termo drag queen gerou zero resultados, novamente. É possível observar a carência de trabalhos científicos presentes nesta plataforma em relação à temática drag queen e sua relação com a semiologia barthesiana e sociologia de Erving Goffman.

Como método de constatação, foi realizada a mesma pesquisa, usando o termo drag queen, na plataforma acadêmica da Google, obtendo 156 000 resultados em diversas línguas e áreas do conhecimento. Pode ser notado, portando, a baixa produção científica nacional que seja acessível por meio da principal plataforma de pesquisa brasileira.

2 AS NOÇÕES DE ESPAÇO: DO PÚBLICO AO PRIVADO

O espaço (social) não é uma coisa entre as coisas, um produto qualquer entre os produtos; ele envolve as coisas produzidas, e compreende suas relações em sua coexistência e simultaneidade: ordem (relativa) ou desordem (relativa). Ele é o resultado de uma série de conjunto de operações, e não pode ser reduzido a um simples objeto. Assim ele não tem nada de ficção, de irreabilidade ou de 'idealidade' comparável a um signo, de uma representação, de uma ideia, de um sonho. Efeito de ações passadas, ele permite ações, as sugere ou as proíbe. (SANTOS, 1978, p. 122)

2.1 O HOMEM E SEU MEIO

Entender o homem implica na compreensão de sua dinâmica com o meio em que vive e atua. Durante séculos, a concepção do indivíduo esteve atrelada ao entendimento deste como ser social, que participa de um convívio no qual a troca com o outro é fundamental para a sua construção e de seu entorno. Desta forma, entender o indivíduo é analisar seu meio e, automaticamente, a compreensão do espaço reflete a do indivíduo.

A dimensão do espaço não se restringe a questões da confluência de indivíduos em convívio em um determinado ambiente. Diversos fatores também participam na manifestação deste espaço e uma das possíveis abordagens deste complexo conjunto de elementos pode ser obtida pela concepção da Geografia Humana de Milton Santos (1978). Para o autor, entender a sociedade e sua abrangência ultrapassa a capacidade da Geografia clássica. Desta forma, a interação dos elementos geográficos observados inseridos em um determinado ambiente possui uma dinâmica de interdependência com o ser humano. Antes de analisar estas relações do homem em seu espaço, definir o sentido de *espaço* torna-se fundamental.

2.2 O QUE É ESPAÇO

O homem, como ser racional, integra seu meio a partir de suas percepções sensoriais. Essas percepções afluem na estruturação lógica de um

ambiente extrínseco ao indivíduo. A existência de um ambiente externo à consciência humana possibilita cercar o *eu* e dimensionalizar o meio experienciado pelas faculdades intelectuais do indivíduo, não se restringindo mais a um ambiente sem forma ou compreensão. Como resultado dessa atribuição lógica dos elementos que constituem o ambiente, pode-se dizer que o indivíduo se localiza no *lugar*.

Nesse processo de interpretação do ambiente, ao caracterizá-lo como lugar, o homem posiciona geograficamente elementos, tanto objetos como ações por meio da percepção. Christian Norberg-Schulz (2004) propõe o uso do termo *genius loci* para definir essa relação em que o ambiente passa a ter um caráter devido à interação com o homem, por meio de cores, formas, texturas e sons. Essas características do lugar permitem uma qualificação do ambiente, dando essência ao lugar.

O indivíduo, depois de localizar-se existencialmente no ambiente, podendo considerá-lo como lugar, passa a exercer a identificação de tudo o que o circunscreve, atribuindo contingências a tudo que é tangível e intangível. Essa identificação de um mundo de construções e coisas possibilita o ato de *habitar*.

O habitar ultrapassa a simples orientação espacial do indivíduo no lugar, ampliando a interação para o ato de ocupação. Essa ocupação reforça a localização do ser e tende a enfatizar a essência humana em meio ao infinito de possibilidades que o ambiente permite. A sensação de estar presente reforça a potência do “espírito” do lugar (*genius loci*), tornando o homem parte integral do ambiente. A realidade que se constrói a partir da manifestação do *lugar* só é possível devido ao fato de que o homem é quem edifica o ambiente.

Sendo o lugar fruto desta realidade relacional, o indivíduo e o meio criam vínculos de dependência no qual o indivíduo sem o meio não se conscientiza e o meio sem o indivíduo não se concretiza de maneira racional. O lugar torna-se parte do indivíduo, deixando de ser somente a soma de objetos geográficos, naturais e as ações que o integram de maneira participativa na sociedade em movimento e reconfigurando-se como *espaço*.

Ao existir e habitar, o homem deixa sua impressão no lugar. Esta ressignificação caracteriza o espaço, sendo uma instância da sociedade (SANTOS,

1978, 1982, 2004, 2006, 2014), possuindo sua essência e aprisionando a acumulação desigual dos tempos que confirmam a presença do homem. O espaço não se limita a simples configuração espacial e a maneira como isto se dá aos olhos humanos, mas dinamiza a apropriação do ambiente pelo indivíduo. O espaço como existência instantânea existe meramente como paisagem.

2.3 ESPAÇO X PAISAGEM

Entender a distinção entre paisagem e espaço é fundamental para compreender como a dinâmica social e a participação do indivíduo interfere diretamente na percepção do ambiente. A partir do instante em que o espaço é compreendido como a congregação de objetos geográficos, naturais e ações com a sociedade em constante mudança, a paisagem seria o aprisionamento instantâneo dessas sucessivas relações localizadas entre o homem e o ambiente. Enquanto o espaço é a vivência do homem em um ambiente, a paisagem é a representação de um instante dessa vivência, como um cartão postal.

A paisagem é o conjunto de formas que, em um determinado momento, exprimem as heranças do homem em seu meio. O espaço, logo, seria essas mesmas formas incluindo a vida social que as anima. (SANTOS, 2006). Tudo que está abarcado pela vista em seu momento presente pode ser considerado como paisagem, por terem como substrato as impressões humanas. Com essa paisagem construída de maneira estática e perene, a vida social ativa é tida como um elemento de composição não influente. Em um ambiente não família, por exemplo, é possível observar uma composição de formas, cores e sons que arquitetam o lugar e adiciona-se a movimentação social como um desses elementos de composição. Ao se separar esse cotidiano como ingrediente de um cenário, exclui-se a constante relação de troca e transformação que esta movimentação implica no ambiente. Desta forma a paisagem permite apenas uma suposição de um passado por meio da abstração enquanto o espaço implica em uma acumulação desigual dos tempos representado fisicamente no presente.

A paisagem é constantemente alterada ao acompanhar as transformações da sociedade, mas sua manifestação é estática, por aprisionar o

presente em um único momento de significação. Mesmo que no espaço haja a afluência entre o passado e o presente, a paisagem mescla essa acumulação temporal em um único discurso, materializando um instante da sociedade (SANTOS, 2004).

O indivíduo perante uma paisagem consegue apenas observar aquilo que se comunica com ele em uma totalidade. Um turista em Paris, por exemplo, observa toda a paisagem parisiense e interage com a mesma, em primeiro momento, como um todo. A experiência então com o ambiente é a mesma obtida ao analisar um cartão postal (SANTOS, 2004). Também é possível neste processo voltar-se a objetos isolados que compõem o ambiente como um chafariz, um lustre, um banco de uma praça. A relação tida nestes ambientes ainda é momentânea, superficial e efêmera. A partir do momento em que o indivíduo se relaciona com o espaço, em um movimento de troca, a relação torna-se afetiva e complementar, convertendo a paisagem em espaço.

2.4 CONSTITUIÇÃO DO ESPAÇO

A paisagem, como já dito, é um sistema material representado em um único momento presente, em dimensões físicas e observáveis, e o espaço é a acumulação temporal de um ambiente, resultando em um sistemas de valores (SANTOS, 2006). Mas o que seria, nas concepções sobre o espaço, esse sistema de valores?

Para essa resposta é necessário mapear toda constituição do espaço como produto humano, pois, ao se afirmar que a sociedade é a soma da paisagem e da dinâmica social sempre com mudanças de significações e ressignificações, há a implicação de uma constante mutação do ambiente em que o homem vive.

Nessa multiplicidade de influências sobrepostas que compõem o espaço em sua forma maciça, contínua e indivisível, a organização do espaço e também sua forma mostram resultados atuantes na história, pois sua inércia passa a ser dinâmica. Por inércia e dinâmica entendemos que a forma é tanto resultado como condição do processo. (SANTOS, 1978)

A organização do espaço se dá, segundo Milton Santos (2014), em uma dialética entre forma e conteúdo. A forma espacial é decorrente das manifestações de processos e funções sociais a partir de relações do homem com o meio. O conteúdo encontra-se em significações contidas nessas relações. Logo, na dialética da forma e conteúdo do espaço pode-se entender que há um momento em que as relações processuais são corporificadas e estabelecem significados por meio do conteúdo.

A verticalização de edificações ocorreu durante o período gótico para aproximar o homem de Deus e demonstrar a insignificância da criatura perante o criador. Com o advento da sociedade em sua configuração atual, a construção de centros urbanos e aglomeração de pessoas a verticalização de edificações foi transformada para adaptar cidades a uma estrutura populosa permitindo que várias pessoas habitem o mesmo ambiente. Neste contexto, a forma com que os edifícios se manifestam apresentou conteúdos diferentes em períodos distintos. Pode-se concluir que essa convergência de forma e conteúdo é a maneira que o espaço se constitui e se apresenta enquanto resultado direto da relação entre o homem e seu ambiente no decorrer das mudanças da sociedade.

O espaço possui em sua natureza a indivisibilidade. Toda e qualquer segmentação deste ambiente orgânico se dá por meio de um recorte, para posterior racionalização. Dividir a composição do espaço em forma e conteúdo, então, é a maneira pela qual o homem consegue compreender aquilo que vivencia. Ao separar o ambiente da participação do indivíduo obtemos uma percepção setorial de um todo em que as partes se inter-relacionam e co-existem. Do mesmo modo que separar a forma do conteúdo é interpretada de uma maneira superficial, pois como visto no exemplo das edificações ambas as manifestações do espaço são concernentes.

O espaço deve ser considerado como um conflito de relações realizadas através de funções e de forma que se apresentam como testemunho de uma história escrita por processos do passado e do presente. Isto é, o espaço se define como um conjunto de formas representativas de relações sociais do passado e do presente e por uma estrutura representada por relações sociais que estão acontecendo diante de novos olhos e que se manifestam através de processos e funções. (SANTOS, 1978, p.122)

O espaço é também formado por um conjunto indissociável solidário e contraditório de sistemas tanto de objetos como de ações. Os objetos abarcam tudo o que é físico e dotado de sentido no que concerne a um convívio social. As ações seriam tudo aquilo que dinamiza e acontece dentro de uma limitação espacial.

As ações e objetos são criações imbuídas de artificialidade por sua própria natureza humana. Essas criações compõem um cenário único no qual a história social ocorre e a consolidação do espaço é formada. Objetos e ações podem ser considerados sistemas por não existirem isoladamente no ambiente artificial. Um quarto é composto por um sistema de objetos que podem se resumir em cama abajur, cadeira, mesa e por um sistema de ações como dormir-estudar-descansar. Nestes sistemas não existe uma unicidade dos objetos ou das ações, pois todas são constituintes do ambiente e indivisíveis enquanto conteúdo do espaço.

Sistema de objetos e sistema de ações acabam por coexistir, da mesma maneira em que a dialética forma-conteúdo é associada. Por serem produtos artificiais humanos o sistema de objetos pode ser considerado o produto de uma elaboração social a partir das necessidades humanas. Ao produzir um conteúdo, o indivíduo deixa suas impressões do mesmo e objetifica aquilo que lhe é necessário. O sistema de ações decorre da mesma maneira pois são ações reforçadas historicamente em uma lógica utilitária.

Com as pinturas rupestres pode-se notar a necessidade do homem de caçar, adequando-a como hábito social. Para isso está envolvido em seu espaço um sistema de objetos que consiste por exemplo, em lança, arco e pedras lascadas e um sistema de ações como a coletividade para caça, atenção e coordenação, entre outros. Ambos os sistemas coexistem em uma necessidade humana. Pode ser identificada então a concordância entre objetos e ações compondo o mesmo sentido e perpetuando as impressões humanas em um determinado espaço.

O indivíduo, neste sentido, é apenas o veículo da ação pois o ato de caçar como visto não é único. A alimentação humana sempre envolveu hábitos de caça, então o indivíduo acaba por ser o ator pertencente ao sistema de ações e não um criador-inventor de novas práticas sociais associadas a uma causalidade comum.

Logo, a ação de caçar é historicamente reforçada pelo fato de haver a necessidade inevitável de se obter alimento.

A acumulação desigual de tempos, formas, conteúdos, sistema de objetos e sistemas de ação ocorre no presente. O espaço se consolida para o indivíduo no cotidiano como elemento participativo da vida. Esse espaço presente carrega uma gama de informações passadas tanto sobre processos sociais como consolidações dos indivíduos integrantes.

Novamente fica clara a importância de se analisar o homem e espaço de maneira contígua pois a relação constante entre ambos acarreta em uma contínua mudança tanto no meio como no indivíduo. O homem caçador representado nas pinturas rupestres possui esse atributo devido ao espaço em que vive, neste caso a sociedade tribal. A sociedade por consequência apresenta tais características por haver indivíduos caçadores.

A partir do momento que o indivíduo está inserido em uma escala espacial própria, significa ações contidas neste ambiente e apresenta particularidades. Isso implica tanto na interpretação do funcionamento e na organização desse espaço que lhe é familiar e cotidiano.

Compreender então o homem em seu meio vem por meio da análise dos elementos e das relações neles contidas fugindo de possíveis abstrações sobre o contexto espacial e social. Isso reforça a necessidade de se entender o homem enquanto produto e produtor de seu meio e compreendê-lo em seu espaço em uma dimensão variável em que sistemas sobrepõem-se a outros sistemas, ações sobre ações, objetos sobre objetos e formas sobre conteúdos. Nessa realidade, concreta e observada, é possível reconhecer, em certo momento, os elementos constituintes da identidade do indivíduo no espaço.

2.5 DIVISÃO DE ESPAÇO PÚBLICO E PRIVADO

O homem, ao pertencer a um ambiente, delimita sua posição existencial em relação ao espaço habitado. Independentemente de sua abrangência, é possível aferir que tal espaço não se consolida em uma totalidade, mesmo porque

o habitar de um indivíduo é impossível de ocorrer como fenômeno global. Desta forma, “a percepção do espaço é parcial, truncada e, ao mesmo tempo em que o espaço se mundializa, ele nos parece como espaço fragmentado... humanamente desvalorizado, reduzido a uma função” (SANTOS, 1993, p.59). Entende-se por espaço como sinônimo de objetificação, coisificação, reificação, dado que a relação do homem com o ambiente é de apropriação em busca de identidade.

Sob esse aspecto, a fragmentação pode ser organizada metodologicamente da seguinte maneira: dividir o espaço social como público ou privado, sendo ambos parâmetro para o indivíduo. Essa segmentação entre os “espaços” originou-se com a separação entre ambiente coletivizado daquele que é tido como particular, íntimo. Tanto o espaço público como o privado modificou-se com o passar do tempo devido às novas dinâmicas sociais constantemente evoluírem. As dimensões físicas dos espaços alteram-se conforme as novas características tanto do espaço de convívio coletivo como o espaço individual.

Segundo Richard Sennet (2016), não se tem ainda uma definição precisa do espaço privado, mas há a distinção deste com o espaço onde a cultura é criada coletivamente, sendo denominado como esfera pública, opondo-se à personificação da constituição familiar, das condições humanas e do estado de natureza do ser, considerado como espaço particular.

Para entender a formação do indivíduo é necessário priorizar a relação deste com o espaço público pois, como será visto mais adiante, o indivíduo somente existe como ser social enquanto presente ao outro (GOFFMAN, 1985). O espaço privado se limita aos aspectos considerados pelo indivíduo como familiares e íntimas. Tais fatores somente poderiam ser mensurados a partir do respectivo indivíduo, pois questões íntimas são impossíveis de serem observadas. O espaço público, então, permite uma compreensão do indivíduo relacional, social e dinâmico. A esfera privada não se opõe diretamente à esfera pública e política, mas sim à esfera social. O homem, em meio às suas tensões internas, conflita diretamente com a vida em sociedade, por ser incapaz de viver dentro e fora dela. O privado, espaço íntimo do ser, choca-se ao social.

(...) o espaço público significou os vínculos de associação e compromisso que existem entre pessoas que não são unidas por laços familiares; é o caso da multidão, do povo ou das sociedades organizadas; ele adquiriu uma característica libertadora da opressão familiar e social pelo anonimato propiciado pelas grandes cidades (DUPAS, 2003, p.29).

O conceito de espaço público sofreu diversas transformações de maneira atrelada às evoluções do comportamento social coletivo. Durante o século XV, com o fim dos medievos cercados e restritos, o espaço público era entendido como ambiente comum à sociedade, dado que neste período, a Idade Moderna explorava o convívio social em centros comerciais e urbanos. Durante o século XVI, com o comércio como processo capitalista, os espaços públicos compreendiam aquilo que é manifesto e está aberto à observação, decorrente ao grande fluxo de pessoas. A transição de espaço público no século XVII foi a de que tudo que convergia a um espaço coletivizado, sendo acessível a todos, pertencia ao espaço público. Desta forma, tudo que acontecia em um determinado espaço passível a observação de qualquer indivíduo, ocorria então em um espaço público. No século XVIII, tem-se a compreensão de espaço público, que se assemelha ao entendimento atual, é a segregação do que é familiar e íntimo ao que é estranho e efêmero (SENNET, 2016).

O espaço público, antes, era onde o cidadão exercia sua liberdade e participação crítica nos assuntos comuns, opondo-se ao espaço privado, definido como ambiente sob o regime de seu poder. Este espaço público acaba sendo apropriado, reorganizando os discursos nele contidos e transformando este espaço em um ambiente da informação. O indivíduo, antes com o papel de cidadão, torna-se consumidor destas informações e interlocutor deste cenário (DUPAS, 2003). O habitat humano mingua durante as relações espaciais, trazendo uma escassez, dividindo e separando o homem enquanto ser coletivo.

Desta forma, o indivíduo em meio público, exerce um papel representativo. No caso das drag queens, sua presença em meio público passa a depender da organização das informações que seu corpo transmite, em busca de um significado representativo.

3 AS REPRESENTAÇÕES DO EU

A arte de penetrar no esforço do indivíduo em mostrar uma intencionalidade calculada parece bem mais desenvolvida do que nossa capacidade de manipular nosso próprio comportamento (...) sejam quantas forem as etapas que ocorreram no jogo da informação, o observador provavelmente levará vantagem sobre o ator e a assimetria inicial do processo de comunicação com toda probabilidade será mantida (GOFFMAN, 1985, p.17-18).

3.1 IDENTIDADE

A relação presente entre indivíduo e ambiente no processo de habitar consolida um vínculo de troca no qual ambos afetam e são afetados. Contido nesse espaço de alta mutabilidade, a classificação do indivíduo passa a ser um esforço necessário dado que o mesmo é tido como variável altamente influenciadora dessa relação.

Segundo Canevacci (1981), a concepção de indivíduo implica singularidade, por originar-se da palavra grega *atomon* e da palavra latina *individuum*, ambas provenientes do conceito de unicidade. A comunhão de um espaço entre vários indivíduos amplia ainda mais o sentimento de unicidade a partir das diferenças, seja de raça, cor, gênero, etc.

Incorporado em um coletivo, o indivíduo se identifica a partir das diferenças com o outro, em um processo de autoconsciência entre o que é íntimo e o que é externo a si. Nessa dialética entre o *eu* e o *outro*, o indivíduo entende-se ao comparar-se, assimilando na diferenciação suas características próprias e distintas, tornando-se “um ser que, no convívio com outros sujeitos, constrói a consciência da realidade física e social como também a consciência de si como sujeito, individualizando-se na medida em que se diferencia dos outros sujeitos” (LAGO, 1996, p. 18).

Sartre desenvolve uma análise sobre a ontogênese do homem sob a perspectiva filosófica (2000). Segundo ele, a natureza do indivíduo está na associação de indivíduo em seu espaço. O ser é a soma do corpo e consciência, sendo a última sempre vinculada ao que se é externo de si. A consciência só consegue se formar a partir da correlação do homem com seu meio.

A construção do indivíduo, que apresenta alta mutabilidade decorrente das distintas relações significativas que ocorrem com o meio, é formada por inúmeras possibilidades, pois dependem da maneira com que a consciência diante do exterior se consolida e responde. O sujeito posiciona-se conforme as contingências tangíveis presentes em seu entorno.

A identidade, segundo Tílio (2009), é estar e representar diante do meio. É, portanto, uma construção social, como reflexo do vínculo do indivíduo com o espaço habitado e a vida presente. É a forma em que o indivíduo enxerga e responde ao mundo e a partir dessa interação direta ser-mundo que a identidade constrói-se e reconstrói-se, em um processo contínuo que depende da dinâmica social.

Incluso nesta possibilidade das identidades plurais, cambiantes, não fixas ou perenes, a constituição do sujeito se forma, por meio da aglutinação de inúmeras facetas, similares a um ator e seus inúmeros personagens. Mesmo que contraditórias ou incoerentes, as identidades múltiplas compõem esse aspecto do indivíduo dinâmico que reverbera o espaço público.

Essas múltiplas e distintas identidades constituem o sujeito, na medida em que esses são interpelados a partir de diferentes situações, instituições ou agrupamentos sociais. Reconhecer-se numa identidade supõe, pois, responder afirmativamente a uma interpelação e estabelecer um sentido de pertencimento a um grupo social de referência. (LOURO, 2000, p. 12)

A fragmentação, como proposto por Bauman (2005), define a transitoriedade decorrente da condição da identidade. O ser inacabado, com características complementares e paradoxais, se articula para a vida coletiva e o contato com o outro. Na perspectiva de que ser depende do outro, as manifestações do *eu* são as maneiras com que a extensão do indivíduo é determinada.

3.2 AS MANIFESTAÇÕES DO EU

A compreensão do indivíduo, como visto, depende do entendimento de sua interação com seu meio. Segundo Richard Sennet (2016), o homem encontra-se em um espaço público fruto da imaginação social com a capacidade de produção

simbólica. Esse espaço existe a partir da concepção que a sociedade possui sobre o ambiente e a convergência dos discursos ali presentes, como o vestuário, comportamentos e rituais de sociabilidade que circunscrevem e delimitam a vida pública da vida privada.

Essa distinção entre o público e o privado interfere diretamente na maneira com o que indivíduo se posiciona em determinados espaços. Conforme afirma Goffman (1985), o indivíduo em espaço privado porta-se de maneira que seus instintos e anseios sejam totalmente sanados, por estar envolvido apenas em contingências pessoais. Nesse momento, as pulsões acabam se materializando, embora somente sejam evidenciadas pelo próprio indivíduo. Ao participar de algum ambiente coletivo, o indivíduo exerce papéis determinados pela necessidade do grupo, moldando-se para determinadas necessidades e situações específicas. Nesse panorama, Goffman realiza uma análise das representações que os indivíduos tendem a projetar nos mais variados ambientes sociais.

A vida pública passou a ser considerada aquela à parte da vida íntima e familiar. Engloba o espaço coletivo e a complexidade de grupos e nichos sociais que ali estão presentes. Nesse espaço, os comportamentos naturais, aqueles que partem dos impulsos e desejos, dão espaço aos comportamentos civilizados, abandonando-se as necessidades individuais e personificando-se o sujeito cosmopolita.

No universo das relações sociais, no qual o público une-se ao privado, o homem sofre um tensionamento ao buscar um equilíbrio entre as necessidades individuais e as obrigações públicas. Nessa dualidade constante é debatida a relação do *eu* com o outro versus um *eu-mesmo*, conforme esboçado por Lucrécia Ferrara (1999). Neste debate em que os sentimentos arrebatadores dão espaço a comportamentos de coabitação do espaço público, observa-se a potência de personagens em que o indivíduo perpetra suas interações.

A dinâmica decorrente de um espaço que confabula atuações e papéis a serem desenvolvidos como exigência de convívio formaliza, conforme demonstrado por Erving Goffman (1985), como um palco social. Nesta área é

possível assistir a indivíduos que, agindo como atores sociais, interagem entre si por meio da linguagem, seja por gestos, olhares, verbalizações, comportamentos.

Este palco social concede um ambiente de encenação dramática em que as representações dos “eus” apresentados pelo indivíduo são possíveis. O sujeito como ator, então, articula a maneira em que se apresenta perante os outros, manipulando as percepções e interpretações na e com a linguagem. Outras vezes ele atua sob influência do grupo social ou tradição em que se insere.

As relações contidas neste ambiente são entendidas como interações simbólicas, sejam elas de aproximação, distanciamento, competição ou subordinação, por exemplo. O indivíduo participa de um enredo que consiste na transmissão de informações contidas nas relações tidas com outros, envolvendo uma troca constante.

A interação é um “processo fundamental de identificação e de diferenciação dos indivíduos e grupos” no qual o “indivíduo isolado não existe; só existem e procuram uma diferenciação por meio da afirmação, na medida em que são ‘valorizados’ pelo outro” (GOFFMAN, 1985, p.88). Existir coletivamente é possuir a sociedade dentro e fora de si, pois o homem representa-se socialmente a partir da imagem que ele quer mostrar no meio público pré-existente.

A metáfora teatral que Goffman propõe tomou forma a partir do conceito dramático de Marcel Proust, com as observações e descrições dos comportamentos humanos, e na imaginação social e reflexões sobre a dimensão da liberdade humana na vida social proposta por Jean Paul Sartre. Desta forma, a perspectiva de Goffman obtida pelo estudo do palco social e das relações que ali ocorrem, torna-se uma grande análise do comportamento humano inserido em um meio de convívio.

Na busca de uma interação plena, a representação é a principal forma com que o indivíduo exerce sua influência no meio coletivo e participa do convívio social. Estar diante do outro exige uma atividade representativa de se fazer entender pelos observadores, pois “o comportamento público era um problema de observação e de participação passiva, um certo tipo de voyeurismo. Balzac chamava-o ‘gastronomia dos olhos’”. (GOFFMAN, 1985, p.43)

O indivíduo, agindo como ator, busca um desempenho que compactue com as exigências do cenário coletivo, pois participar de grupos sociais específicos requer uma representação própria. Por exemplo: com a consolidação do movimento LGBTQ a partir da década de 70 do século passado, a representatividade de indivíduos homossexuais, bissexuais e transexuais aumentou em ambientes públicos. Esse grupos possuíam, no decorrer de sua evolução, linguagem e maneirismos próprios presentes nas interações entre si. A quebra de padrões de gênero, heteronormatividade e comportamentos escancarados permeiam até hoje as relações representativas deste grupo. O discurso *gender bending* (fuga dos padrões comportamentais e estéticos heteronormativos) é a forma que até hoje indivíduos deste grupo se identificam, sempre indo em direção às transgressões dos padrões sociais. Desta forma, os indivíduos que participam deste grupo, atuam em meio público de acordo com as necessidades e tendências que o próprio grupo busca transmitir.

Figura 1 – Lady Galore em Tokio



Fonte: Página De Lady Galore¹

¹ Disponível em: <<http://ladygalore.com/2012/05/08/a-drag-queen-in-tokyo/>> Acesso em out. de 2017¹

Lady Galore é uma drag queen que iniciou sua carreira em Amsterdam, no ano de 2009. Como performer, Galore levou sua personagem para inúmeros países. Em sua passagem em 2012 por Tokio, Lady Galore apresentou as dimensões de sua figura artística não só em casas noturnas, mas em ambientes públicos. Na imagem acima, Lady Galore se destaca de seu entorno com sua estética extravagante, rompendo com o cotidiano das ruas orientais.

É possível compreender o sujeito como ator na medida em que o mesmo representa inúmeras fachadas durante suas práticas cotidianas. No caso de Lady Galore, sua presença em meio público enquanto personagem difere da sua vida privada. As interações variam de acordo com as imposições que o grupo exerce. Desta forma, o indivíduo em um convívio familiar pode variar em relação à sua participação entre o grupo de amigos ou em meio público.

Goffman (1985) afirma, então, que as pessoas utilizam de estratégias para manipular uma auto-imagem que se harmoniza em determinados grupos. A partir de recursos verbais e não-verbais, o indivíduo consegue se inserir e atuar deliberadamente, podendo diferenciar-se em diversos meios. Este *eu* maleável e adaptável aos contextos de vivência exprime a potência performática que o indivíduo tem em se camuflar ou aparecer em meio social. A partir disto é possível compreender a competência que o indivíduo possui na construção de personagens.

3.3 INFORMAÇÃO SOCIAL E CORPO

O espaço público, como visto, permite a manifestação das exigências da vida pública como contraparte das necessidades das personalidades individuais. O esforço em diferenciar-se do todo tornou-se uma nova categoria social, pondo em crise os limites do espaço público. O conceito de espaço público, a partir do século XVII, passou a significar um ambiente onde há a possibilidade de observação de todos e por todos e o espaço privado seria uma região de proteção dos olhos alheios e a seleção daqueles que podem observar e ser observados (SENNET, 2016).

A vida pública passou a ser considerada aquela à parte da vida íntima e familiar. Engloba a região pública e a complexidade de grupos e nichos sociais. Neste espaço, os comportamentos naturais davam espaço aos

comportamentos civilizados, abandonam-se as necessidades individuais e personifica-se o sujeito cosmopolita.

Um dos possíveis perigos presentes nesta configuração de um espaço público que prioriza uma coletividade harmônica, segundo Marcuse (2015), é a tendência de uma unidimensionalização do ser. Por meio de uma aceitação acrítica daquilo que é um bem público e superior, ignora-se questões individuais para a manutenção de um *status quo*.

Ao manipular a sua representação, o indivíduo emite certos tipos de comportamentos ou símbolos em busca de um resultado específico. A soma, portanto, das ações verbais, comportamentos, maneirismos e aparências resultam em um aglomerado de elementos que podem ser compreendidos pelo outro, por se tratar de uma informação social.

Segundo Goffman (2008), as representações sociais que os indivíduos expõem, resultam em informações compreensíveis dentro do palco social. Os elementos que unem ou caracterizam grupos de indivíduos com afinidades entre si têm base em informações sociais. Na comunidade LGBTQ, usando como exemplo, o uso de roupas que transgridam padrões heteronormativos e as representações de gêneros convencionadas são informações que os identificam e representam.

As representações dependem de um observador que exerça influência sobre o indivíduo/ator que, diante da presença de outro, emite traços afirmativos de algum personagem por meio das informações emitidas que comporão a imagem ou fachada desejada pelo indivíduo. "A informação social transmitida por qualquer símbolo particular pode simplesmente confirmar aquilo que outros signos nos dizem sobre o indivíduo, completando a imagem que temos dele de forma redundante e segura". (GOFFMAN, 2005, p. 39)

Os elementos [signos] envolvidos na troca de informação entre os indivíduos e grupos, podem carregar concepções históricas, econômicas, geográficas e comportamentais, agindo como uma sinédoque do ser. A maquiagem dentro da comunidade LGBTQ, como dito anteriormente, transmite informações que englobam a ideologia, postura social e política, por exemplo. Essas sinédoques do indivíduo podem ser acessórios, cortes de cabelo, gestos, gírias e até traços corporais.

Na busca de uma retomada das suas necessidades e anseios, o corpo do indivíduo passa a ser o receptáculo de questões internas como vontades e desejos. Ao quebrar uma expectativa de comportamento e ação em meio público, o indivíduo reformula seu personagem mediante suas vontades e interesses. Quebra-se possíveis tendências das relações coletivas e possibilita novos personagens ao indivíduo.

O corpo, sendo uma fonte de informação social, consegue interagir e realizar trocas de informações dentro do âmbito social. Tanto o corpo masculino e o feminino transferem valores da época ou condição social em que ele se encontra. Conforme visto em Garrini (2007, 2010), houve uma evolução, em especial e de maneira mais evidente, do corpo feminino com o passar das épocas, pois o corpo atua como um reflexo da sociedade por meio das informações nele contidas.

Durante a Idade da Pedra, o corpo feminino era representado pelo seu grande volume, quadris grandes e seios fartos, como visto na escultura *Vénus de Willendorf*, datada entre 2500 e 2000 a.C. Essa representação enfatiza o corpo feminino como provedor de vida, no qual a fertilidade estava ligada aos grandes volumes corporais.

Figura 2 – Vênus de Willendorf

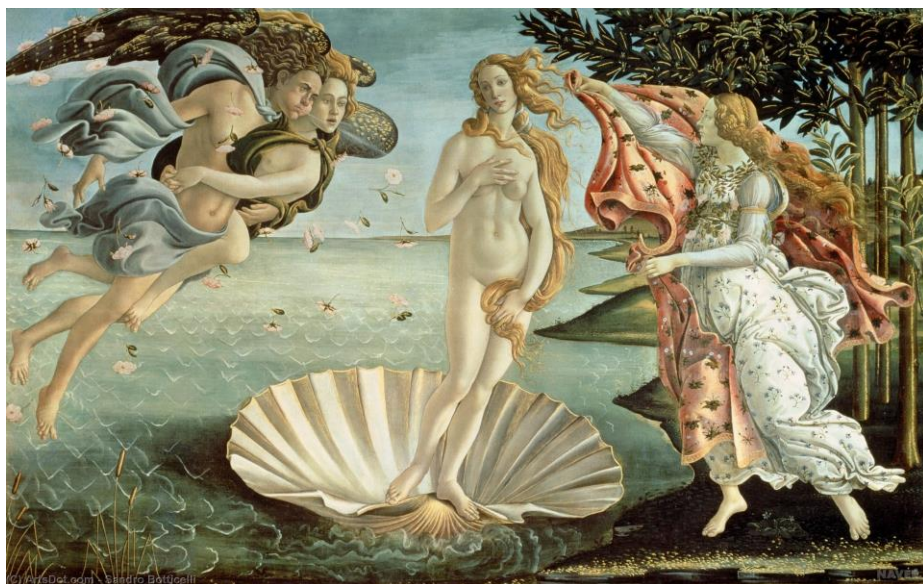


Fonte: Disponível em Repositório Digital Gabinete de História²

² Disponível em: <http://gabinetedehistoria.blogspot.com.br/2014/06/do-mundo-pagao-ao-mundo-cristao.html>; Acesso em out. de 2017.

Na Antiguidade, o corpo feminino estava relacionado à força, possuindo algumas musculaturas, dado que neste período a intelectualidade manifestava-se tanto em uma mente sã como em um corpo saudável. Na Idade Média, este mesmo corpo era associado ao pecado da carne, sendo reprimido e encoberto por várias camadas de roupas. Durante o Renascimento, o corpo feminino foi resgatado dentro dos costumes clássicos, sendo composto de curvas, símbolo da sedução e feminilidade [visto, por exemplo, na obra *O Nascimento de Vênus* (1484-1486) de Botticelli]. Na Idade Moderna, com o pensamento cartesiano, o corpo feminino era compreendido pela sua funcionalidade, com peles impecáveis e rubores nas bochechas.

Figura 3 – O Nascimento de Vênus de Botticelli



Fonte: Disponível em Repositório Digital ArtsDot.com³

No século XX, o corpo feminino mudou drasticamente conforme as décadas. Até meados de 1910, o corpo feminino era idealizado como miúdo e roliço, semelhante às bonecas russas *matrioskas*. Na década de 20, a androgenia e os traços corporais retos definiam a feminilidade. Nos anos 40, corpos como da atriz Rita Hayworth, curvilíneo e sedutor, marcaram o período. Por volta de 1950, as cinturas finas e corpos considerados *mignons*, como de Marilyn Monroe e Audrey Hepburn, simbolizavam as mulheres desta década.

³ Disponível em: <http://pt.artsdot.com/@/9DJ998-Sandro-Botticelli-o-nascimento-de-v%C3%A9nus-->; Acesso em out. de 2017.

Figura 4 – Marylin Monroe



Fonte: Disponível em Repositório Digital Mirror⁴

Figura 5 – Audrey Hepburn



Fonte: Disponível em Repositório Digital Portal Raizes⁵

A partir dos anos 60, a magreza e a ausência de voluptuosidades transformou a concepção das representações do corpo feminino, tendo a modelo

⁴ Disponível em: <https://www.mirror.co.uk/3am/celebrity-news/marylin-monroe-scottish-say-dna-8109718>; Acesso em out. de 2017.

⁵ Disponível em: <http://www.portalraizes.com/22-motivos-para-amar-audrey-hepburn/>; Acesso em out. de 2017.

Twiggy como um ícone. A magreza continuou presente nas representações do corpo da mulher durante os anos 70, no auge da revolução *hippie*. Como antítese a este período, os anos 80 foram marcados pela musculatura desenvolvida nos padrões de representação feminina.

Figura 6 – Twiggy



Fonte: Disponível em Repositório Digital Luis Pellegrini⁶

Durante a década de 90, a magreza foi uma marca estética retomada, atrelando-a à anorexia e distúrbios alimentares, conhecidos como *heroin chic*, tendo figuras como Kate Moss representando o ideal de corpo. Atualmente as representações mais comuns do corpo feminino associam este à saúde, possuindo musculatura, quadris e seios grandes e, novamente, as cinturas finas.

Como pode ser observado, o corpo feminino sempre sofreu pressões externas ao exigir-se que certas informações transparecessem visualmente. Em um mundo no qual as representações são presentes constantemente, a feminilidade pode ser entendida, segundo Camargo e Hoff (2002) como um corpo midiático, no qual a naturalidade é transposta pela imagem e informações.

⁶ Disponível em: <http://www.luispellegrini.com.br/corpo-de-mulher-o-ideal-da-beleza-feminina-nos-ultimos-100-anos/06-twiggy/>; Acesso em out. de 2017.

Figura 7 – Kate Moss

Fonte: Disponível em Repositório Digital Luciana Pepino⁷

Os elementos mais constantes, dentro deste resgate histórico, na composição do corpo feminino são aqueles traços que acentuam determinadas características atreladas às mulheres. Cinturas finas, formato do rosto, narizes finos, seios fartos, curvas acentuadas e quadris proeminentes compõem o discurso informacional dentro das representações sociais. Estes elementos, conforme os interesses do indivíduo, podem ser manipulados para enfatizar certos pontos que definem a representação. Isso ocorre não exclusivamente ao gênero feminino, dado que a própria questão de gênero reconfigura-se.

Nessa sociedade em que o espaço público se configura de maneira simbólica, tanto em suas relações como manifestações, o corpo surge como forma que concorre à cultura. Segundo Louro (2003), o corpo não deve ser pensado como um avatar da cultura ou da esfera pública. Ele é o extremo oposto do que a cultura pode representar, dado que o corpo implica uma naturalidade e cultura, uma artificialidade.

⁷ Disponível em: <https://www.lucianapepino.com.br/blog/beleza/corpo-ideal-no-universo-feminino/>; Acesso em out. de 2017.

Mesmo que seja possível o corpo representar por meio da linguagem, significados e significantes, os corpos possuem um núcleo que poderia ser remodelado pelo contexto coletivo, ou seja, pela cultura (LOURO, 2003). As aparências, ao longo dos séculos, são classificadas e ordenadas pelas marcas de valores grupais que impregnam os corpos. O uso perucas por homens durante os séculos XVII e XVIII simbolizava uma posição social da aristocracia. Hoje em dia, o uso de perucas por indivíduos do sexo masculino podem transgredir valores como gênero, por exemplo.

O corpo possui um cerne no qual a natureza do indivíduo se manifesta. Este, inserido em um contexto social de interações e representações simbólicas, passa a falar por meio de códigos, adornos, comportamentos e gestos de maneira significativa segundo o contexto cultural. Nessa interação, as representações são todas as atividades do indivíduo realizadas durante a presença de observadores influentes, sendo entendida como atuação. São maneiras de o indivíduo manipular sua existência social em busca de um sentido específico.

Este corpo pode ser lido com um constante esboço, um rascunho daquilo que o indivíduo manifesta em meio aos outros, em constante mudança e transformação. Na intervenção, o sujeito transmuta as impressões em busca do rompimento do que já é tido como pré-estabelecido. "Os sujeitos não somente respondem, resistem e reagem, como também intervêm em seus próprios corpos para inscrever-lhes, decididamente, suas próprias marcas e códigos identitários e, por vezes, para escapar ou confundir normas estabelecidas." (LOURO, 2003, p. 5)

4. O HOMEM-VITRINE E O FETICHE DO VOYEUR

Sentei-me diante do primo sobre um banquinho, para o qual mal havia ainda espaço em frente à janela. A visão era de fato inusitada e surpreendente. O mercado parecia formado por uma única massa de gente tão fortemente compactada, que dava a impressão de que uma maçã jogada em seu meio jamais alcançaria o chão. As mais variadas cores brilhavam ao sol em tufos muito pequenos. Para mim isso causava o efeito de um grande canteiro de tulipas movido pelo vento para lá e para cá [...] (HOFFMANN, E. T. A. Apud. VOLOBUEF, 2013)

4.1 EXIBICIONISTAS E OBSERVADORES

No mundo globalizado, o espaço tem papel fundamental na constituição tanto da vida social como do indivíduo. Ele torna-se apropriado e privativamente transformado como áreas de valor material, por meio da linguagem. As ocupações produzem novos espaços e novas formas de se utilizar estes espaços, fomentando um ambiente dinâmico em seus processos de significação.

Por se tratar de um habitat no qual o indivíduo se relaciona por intermédio da construção de significados e suas impressões, o espaço tem, naturalmente, características mutáveis dependentes de como o indivíduo habita o lugar. Esse espaço variante, em vista disso, manifesta-se nessa soma de ambientes-signos e as vidas que ali residem, fazendo com que a cada momento haja transformações.

Entender a atividade do indivíduo em seu meio é fundamental, pois a transmutação sofrida em ambos implica em análises distintas. Esses novos indivíduos e novos espaços que coexistem em um mesmo plano histórico e geográfico exigem, isto posto, novos entendimentos e novas percepções deste ser que habita.

Segundo Richard Sennet (2016) a distinção do espaço público do privado é tida doravante às relações de reconhecimento do espaço. O indivíduo familiarizado e íntimo de um ambiente, que o separa da vida pública, encontra-se em um espaço privado. Ao abandonar suas singularidades e peculiaridades e adentrar em um ambiente no qual todos são produtos e produtores de significados, o espaço se distancia do indivíduo por alta variabilidade, sendo então público.

Neste processo de transformação constante, o estranhamento torna-se a resposta que o indivíduo emite ao se deparar com a reformulação desordenada das significações do lugar (LOPES & CREMONEZ: 2014). O espetáculo decorrente das transformações do espaço público desconstrói o indivíduo, que ali habita e cria vínculos com o lugar, em um espectador passivo e desconexo de seu meio.

O sentimento de estranhamento do indivíduo ocorre a partir do momento em que a paisagem habitual e cotidiana que circunscrevia seu momento em público é desfigurada e morre com novas estruturas artificiais e arbitrárias que ali passam a ser inseridas. A identificação do lugar é substituída pelo sentimento de perda e desaparecimento do cenário coletivo.

Se o indivíduo distingue o espaço privado como aquele que emite a sensação de familiaridade e aproximação, o espaço público, por condição, será sempre à parte do privado. Ao sair de sua privacidade e adentrar no coletivo, não mais acolhedor, o indivíduo perde-se na multidão amorfa de passantes e passageiros que não mais buscam o habitar, e sim o de transitar temporariamente.

O processo de criação de sentido e significação do lugar, tecidos pela história e a cultura do habitar, é dependente da vivência do indivíduo. Essa relação indissociável do ser com seu meio faz com que o primeiro pertença ao segundo e vice-versa. A partir do momento em que as construções do lugar pautam-se não na naturalidade do habitar, a significação e a identificação acabam sendo perdidas.

Nessa comercialização do espaço, a não-identidade passa a ser produto da artificialidade do ambiente. A linha que separa o privado do público baseia-se, portanto, nos momentos em que o indivíduo encontra-se e se perde em seu meio. O indivíduo estabelece em sua privacidade o fenômeno de habitar e ao sair de seu conforto, a sensação de não-habitar o espaço público fortalece a transitoriedade e a busca de um retorno ao habitar.

Inserido nessa lacuna de não identificação há a formação do “não-eu” do indivíduo que hora se comporta e hora manifesta-se deslocado de si mesmo. Se, como visto, ao habitar o indivíduo cria vínculos relacionais de identificação com o espaço, em seu espaço privado e familiar sua identidade é consolidada, porém, neste fato, não há uma constatação da legitimidade sobre a identidade do ser. Ao existir

em um ambiente íntimo, não é possível compreender as dimensões dessa identidade, pois, como proposto por Goffman (1985), o indivíduo depende do outro para manifestar-se enquanto personalidade.

O *eu* do indivíduo é somente pleno enquanto diante do outro, sendo que este contato ocorre dentro do espaço público. Por mais que existam espaços íntimos que são compartilhado por outros, como no âmbito familiar, por exemplo, é no espaço público que o indivíduo apresenta maior desenvoltura em seus papéis como ator social, pela demanda que este espaço em constante transformação exige.

O habitar, nessas condições que reformulam o espaço público em ambiente artificial, acaba fragmentando-se e compromete a formulação de uma identidade do indivíduo, com a negação de um lugar acolhedor. Este indivíduo, por sua vez, inserido neste cenário público torna-se espectador dessa fusão do ambiente habitado, e passa a relacionar-se de outra forma, com a emissão de comportamentos e modos de apropriação desses lugares articuladas. “A era da simulação vai desse modo eliminando quaisquer referências ligadas à vida humana”. (CARLOS, 1999, p. 29)

O comportamento humano em meio público reverte-se em personagens, atuando uns com os outros dentro do cenário coletivo. O indivíduo emancipa-se de sua identidade psíquica, suas vontades e pulsões e apresenta-se como ator. O agir é nada mais que o cumprimento de papéis pré-determinados incorporados em um cenário construído artificialmente.

“Aqui o tempo se acelera na busca de um pseudoconhecimento de lugares. Sem referências não se produz sequer o lugar na memória. (...) *Flânerie*, passos lentos, olhares perdidos não cabem. Tudo é diferente e ao mesmo tempo sempre igual”. Walter Benjamin explicita em *Passagens* (2007) um possível personagem no cenário coletivo. Esse indivíduo ator vem da transição de um passante para um apreciador. Enquanto dissociado de seu espaço pelo estranhamento, o indivíduo age em seu meio meramente como um transeunte, que vai de um ponto a outro já com um destino estabelecido. Por ter sua causa final pré-determinada, transitar pelo espaço público torna-se um exercício mecânico, alheio de qualquer atenção e apreciação do entorno. Para Benjamin (2007) o indivíduo que

consegue voltar a se relacionar com o ambiente que o circunscreve por meio do olhar apreciativo é o *flâneur*.

O flâneur (2007) é aquele que se deixa conduzir pelas ruas, com olhar atento, apreciador, sem destino. Caminha em meio ao caos de significações e entende que “as ruas são a morada do coletivo. O coletivo é um ser eternamente inquieto, eternamente agitado que vivencia, experimenta, conhece e inventa tantas coisas entre as fachadas dos prédios (...)” (2007, p.468). O flâneur necessita do espaço público para existir pois é nesta esfera que ele encontra a sua privacidade. Incorporado no espaço público abarrotado de formas, cores, sons e sinais, o flâneur compõe legendas singulares ao que observa.

Nessa unicidade advinda da experiência do flâneur, há a composição de um momento privado dentro de um espaço público devido ao fato de o mesmo ser sempre levado por seus devaneios. Existir, desta forma, em um espaço pluralizado também possibilita a transição do indivíduo ator entre seu hábito tranquilo de flâneur e seu hábito maníaco de transeunte.

A partir do século XVIII e com a concepção de divisão entre o espaço público do privado estabelecida, o consumo e a espetacularização tornaram-se elementos constituintes de ambas estas esferas. O cidadão torna-se espectador *voyeur* e passivo dentro da dimensão pública, deixando de ser um agente social e passando somente a observar. (2007, p. 30)

Observar e ser observado são comportamentos presentes em um meio comum a todos. Conseguir se ausentar de um estranhamento e desconexão com o ambiente coletivo é uma possibilidade prazerosa que o indivíduo tem em observar e sentir uma identificação única com o ambiente. Dentro da literatura o flâneur já foi anteriormente evidenciado por outros autores também. Baudelaire, 1843, descreve a ação de um flâneur em *Um Jour de Pluie*. Gogol, no mesmo período, descreve os passantes apreciadores em uma feira na Ucrânia. E.T.A Hoffman, em *O primo em sua Janela*, faz uma das primeiras tentativas de narrar os movimentos das ruas da cidade como um verdadeiro flâneur. Edgar Alan Poe, em *O homem da multidão* similarmente descreve um observador contemplativo diante do

fascínio que vem do espaço público. As ruas são palcos nos quais se encena o *modi vivendi* da sociedade (OLIVEIRA, 1997)

O homem consegue fugir do sentimento de estar alheio em seu meio por buscar uma identificação e um vínculo pessoal com o espaço público. Exercitar o papel de flâneur, então, evoca uma emancipação do indivíduo em apenas existir em um ambiente. Observar, sentir e apreciar tornam-se ações prazerosas em um ambiente abarcado pela dinâmica caótica. É nesse olhar gáudio que nasce o homem *voyeur*, sendo tal que, com seu olhar bulímico, engole tudo o que deseja ver.

O *voyeurismo* não necessariamente está atrelado aos comportamentos sexuais ou pulsões. Segundo Benjamin (2007) o voyeur no espaço público admira, de maneira hedônica, a vida social. O fascínio que a ação urbana desperta na visão do voyeur, com sua dinâmica, movimento e fluidez, despertam um olhar canibalesco, absorvendo a essência do que é apresentado.

Estar presente em meio ao espaço público onde todos podem notar e serem notados, faz com que o indivíduo converta-se tanto em evidência como em espectador. Posto diante dos olhos de todos que ali coabitam, o sujeito compõe o cenário urbano como uma vitrine, expondo-se por meio dos signos e sendo apreciado pelos olhos vorazes de outrem. Neste momento, o *eu* é substituído pelo *não-eu* e dá-se o espaço para o indivíduo performático.

O ser compreendido como exibição de si mesmo pode valer da mesma forma que o vidro de uma loja separa o interior de seu exterior. Em ambos os casos, tanto a vitrine como o indivíduo atraem o olhar de quem passa, por estarem extrínsecos aos olhares famintos. Operando como anzóis da visualidade, estas vitrines ambulantes saciam as tendências voyeuristas dos caminhantes.

5 A LINGUAGEM NAS REPRESENTAÇÕES

Tudo aquilo que é simbólico é produto de uma convenção cultural que cria narrativas fictícias sobre aquilo que é real. Produtos humanos que tecem a trama da realidade por meio da representação são compreendidos pelos signos. Por intermédio dos signos, então, que o homem consegue recriar suas impressões do mundo dentro de suas capacidades de representação e reprodução dos fenômenos experienciáveis.

Nesse processo, a linguagem tem como objetivo significar e ressignificar o que é abarcado pelas faculdades intelectuais do homem, mediante a estes signos culturalmente convencionados. Compreender a linguagem e os signos é uma tarefa árdua, envolvendo inúmeras variáveis (cultura, tempo, circunstâncias) que interferem diretamente em seu entendimento. Muitos são os estudiosos que propuseram interpretações dentro do regime dos signos e da linguagem. Um desses especialistas foi Roland Barthes e sua abordagem única dos signos.

5.1 SEMIOLOGIA BARTHESIANA

Durante seus estudos, Roland Barthes transitou entre diversas áreas como filosofia, sociologia, literatura e, especialmente, a linguagem. Dentro deste vasto campo criado pelo autor, novas perspectivas sobre o âmbito da linguagem e suas aplicações, tornaram-se essenciais para a consolidação dos estudos da linguagem como a semiologia.

Influenciado pelo estruturalismo e pós-estruturalismo, Barthes apresentou seus principais estudos sobre a linguagem durante as décadas de 50 e 70. Para este trabalho será dada maior atenção para suas obras: Elementos da Semiologia (2007), Mitologias (2012) e A Aula (1978). Nestes títulos, Barthes consolida sua proposta de uma semiologia que desmascarasse a ideologia burguesa impregnada na linguagem, usando exemplos, inclusive do idioma e hábitos franceses para demonstrar a potência da articulação da linguagem.

Sua semiologia pode ser aplicada para qualquer elemento como imagens, sons, gestos, objetos, complexo dessas substâncias, ritos, protocolos e espetáculos, pois tudo que é produzido pelo homem como representação do mundo

é compreendido como signo. Sua teoria, portanto, possui uma grande aplicabilidade por poder tratar de qualquer produto da relação do homem e seu meio.

Inicialmente é importante enfatizar a concepção de signo para Barthes. O signo barthesiano (distinto aqui das demais possibilidades de entendimento do signo) traduz uma relação entre a coisa em si e a potência do pensamento sobre a coisa. Chamados pelo autor de *relata*, a coisa em si seria o elemento apreendido pelas percepções humanas como sendo um fenômeno e a potência do pensamento sobre este elemento é o *savoir-faire* (habilidade) do homem em traduzir, por meio da linguagem, determinado fenômeno.

Usando um exemplo simples sobre a presença dos signos no entendimento do mundo, é possível concluir a existência de uma árvore enquanto produto autóctone da natureza e, quando este elemento passa a ser traduzido pelo homem, seja por meio de desenhos, palavras ou sons, sua existência modifica-se para a representação artificial do elemento em si. Tem-se, assim, a relação entre coisa em si e coisa representada.

O signo é a maneira com que a linguagem consegue se manifestar. Ao representar alguma coisa por meio de um som, tomando o exemplo da fala, um signo só possui sentido a partir do momento que é entendido por demais indivíduos. A linguagem é a maneira em que indivíduos de um mesmo grupo conseguem se assimilar, por convencionar certos elementos como representação de coisas específicas.

A natureza do signo, por conseguinte, se divide em dois aspectos: seu significante e seu significado. Tomando o mesmo exemplo da árvore, ao ser representada graficamente por um grupo de indivíduos, o signo apresentará um significante no plano da expressão (neste caso a grafia, seja um desenho ou escrita) e seu significado no plano de conteúdo (representação compreensível de uma árvore).

O signo fundamentado em um significante e um significado não acontece enquanto eventos segregados. Ambos os componentes do signo agem em conjunto para um processo de entendimento. O significante é a manifestação do signo de uma forma material, mediando o que compreende o significado. O

significado, por sua vez, não é uma coisa, mas uma representação psíquica que substitui a coisa em si. Unidos, significante e significado consolidam a significação. Nessa semiose o signo é passível de interpretação, por manifestar uma representação significativa.

Além do signo, Barthes (2007) também apresenta uma nova categoria na linguagem que seria a função-signo. A função-signo ocorre quando o sentido sêmico e sua utilidade fundem-se de maneira inevitável ou, a partir do momento que se constitui o signo, a sociedade pode refuncionalizá-lo mediante sua necessidade. Por exemplo: casaco por si só é um signo compreensível de maneira completa. No momento em que o signo casaco é associado a uma possível utilidade, como proteger da chuva, o signo é acoplado à sua função, revertendo-se em uma função-signo (casaco impermeável). Separados, o casaco não ostenta a qualidade de impermeabilidade. Assim também pode ser observado na união de casaco de pele, casaco de uniforme. O signo é (re)proporcionado em relação à sua funcionalidade dentro dos costumes sociais. A função-signo torna-se importante, desta maneira, na semiologia barthesiana por apresentar um valor antropológico.

A função-signo não deixa de ser um signo propriamente dito e o signo também pode possuir uma natureza de função-signo. A maneira com que se embarca na interpretação desses elementos é o que o define. O sapato de salto, enquanto signo, manifesta-se por meio do significantes (a coisa em si) e seu significado (elegância, formalidade). O mesmo sapato de salto alto pode ser compreendido enquanto sua função, percebido então como função-signo. O sapato de salto continua com seu significante (a coisa em si) e seu significado depende diretamente da sua função (elegância e busca por figura longilínea).

Os signos enquanto manifestações fenomenológicas possuem similitudes entre si. Não existe um isolamento metodológico dos signos no qual apenas há a manifestação um de cada vez. Em meio às suas produções, o homem é testemunha de uma complexa rede de signos que se apresentam de uma forma caótica. No emaranhado de significações, o homem tende a concatenar signos que possuem, em alguma instância, similaridades.

Influenciado pelos estudos de Saussure, Barthes (2007) divide essas similaridades em dois eixos. O primeiro, o *sintagma*, é a combinação dos signos por extensão. Esta implica uma relação de contiguidade dos elementos, por eles estarem justapostos (ex: ao compor um vestuário, o indivíduo usa de elementos diferentes mas que afluem a um sentido semelhante. Vestir uma saia, blusa e casaco pressupõe que estes elementos, mesmo distintos em seu propósito, buscam pelo mesmo objetivo, vestir). O sintagma, como proposto por Barthes, é a relação metonímica entre os signos de um mesmo grupo. O segundo eixo é o do *paradigma* no qual são as similaridades entre os signos por associação na memória. Ao apresentar uma relação contingencial, o paradigma é a relação que os signos possuem, por meio de uma lógica, sendo agrupados em um sistema de similares (ex: no vestuário, também, o eixo paradigmático poderia ser observado quando adota-se um grupo de peças cuja variação corresponde a uma mudança do sentido do vestuário. Usar peças de roupas associadas a um gorro, atrela-se um significado de frio. Um boné, associa-se à ideia de calor e sol. Essa implicação vem por meio de uma relação sentença, por representar uma consistência lógica de pensamento). Barthes supõe que o eixo paradigmático, então, representa a metáfora.

5.2 A REPRESENTAÇÃO QUEER

Em sociedade, todos os indivíduos apresentam-se e representam-se por meio da atuação (GOFFMAN, 1985). Na busca de manipular a percepção do outro sobre si, o indivíduo articula as informações expostas por este, tanto no âmbito verbal como o não-verbal. Da mesma forma este processo de representação acontece quando artistas postam-se diante de observadores sob identidades e gêneros distintos.

Incorporadas à cultura pop, *drag queens* vêm ganhando cada vez mais espaço. Com personalidades e aparições fortes, essas personagens abriram portas para novas reflexões acerca de identidade e gênero daqueles que traduzem características masculinas e femininas em diferentes momentos.

Alguns autores, afirmando por Rupp e Taylor (2003a, 2003b), consideram *drag queens* como transgressoras na distinção de gêneros e sexualidade,

por adotarem características femininas como forma de ruptura dos padrões de gêneros (DOLAN 1985; TEWKSBURY 1993, 1994; SCHACHT 1998, 2000). É também visto que estas personagens transgridem as barreiras entre gênero masculino e feminino, heterossexualidade e homossexualidade e representam as minorias (BUTLER 1990, 1993; GARBER 1992; LORBER 1994; LOURO, 2004; TREVISAN, 2000; TURNER, 1987).

Independentemente da postura política, *drag queens* representam ativamente a comunidade LGBTQ. Seu poder carismático e suas ilusões visuais são subsídios que atraem a atenção de quem observa. Torna-se importante, então, entender a participação destas personagens dentro da esfera pública, dado a sua representatividade e importância. Diante ao exposto, este trabalho visa compreender o processo de representação social de personagens *drag queens* por meio de conceitos de Erving Goffman (1985, 2008) e compreender a apropriação de elementos femininos na construção do corpo *drag*.

Com as lutas e o reconhecimento dos direitos LGBT's, a transgeneridade passou a ter mais participação social, com a presença de travestis, transexuais, *crossdressers* e *drag queen*, abrindo novos conceitos sobre sexualidade e identidade de gênero. Segundo Jesus (2012) esse novo grupo remodelou o conceito de identidade de gênero, ao não se identificarem com o gênero atribuído a estes indivíduos durante seu nascimento. Diferente dos indivíduos "cisgênero" (aqueles que se identificam com seus gêneros atribuídos ao nascerem) os indivíduos "transgêneros" possuíam dois aspectos distintos dentro da condição trans, podendo ser a identidade [o caso de transexuais e travestis] e funcionalidade [*crossdressers*, *drag queens*, *drag kings*, *transformistas*] (JESUS, 2012).

Transexuais são os indivíduos que reconhecem seu gênero à sua maneira, por ser uma questão de identidade. Homens ou mulheres transexuais são aqueles que reivindicam reconhecimento social e legal como homem e mulher. Os indivíduos transexuais podem ou não manifestar transformações corporais ou cirúrgicas para adequarem ao gênero reconhecido por eles mesmos. Já os indivíduos que se enquadram como travestis são aqueles que manifestam papéis de gênero

feminino mas não se reconhecem como homens e mulheres, e sim a um terceiro gênero.

Os crossdressers são indivíduos heterossexuais que possuem prazer em se vestir como o sexo oposto mas não adentram a questionamento de gênero. Diferente destes, drag queens (drag kings e transformistas também) são indivíduos que manifestam artisticamente personagens que diferem de seu gênero reconhecido. Dentro destes dos casos é a funcionalidade do gênero que está sendo manifestada e não sua identidade (JESUS, 2012).

O termo *drag queen* surgiu na época em que William Shakespeare (1564 – 1616) escrevia suas peças teatrais que eram protagonizadas exclusivamente por homens. Tanto os papéis masculinos como os femininos eram dados a atores, dado que mulheres não eram permitidas em peças teatrais. Dentro deste cenário, os atores que protagonizavam papéis femininos deviam se vestir como mulheres, vindo então o termo “*drassed as girl*” (vestido como mulher). Foi por volta do século XIX que este termo acabou sendo abreviado (D-dressed R-resembling A-a G-girl) e inserido como gíria em grupos teatrais.

Drag queen é a forma de manifestação de um personagem feminino por um indivíduo do gênero masculino. Essa inversão de gênero acontece por meio da atuação e apropriação de elementos da identidade feminina. Ser drag queen está associado a um trabalho artístico ao ser um processo de criação de um personagem de maneira caricata e luxuosa do corpo feminino por meio de arte performática. (CHIDIAC & OLTRAMARI, 2004)

Drag queens ressaltam características caricatas e adornam-se na tentativa de realizar uma explícita manifestação do gênero feminino. Suas imagens vêm associadas aos conceitos de beleza, sedução e vaidade. Ao constituírem-se drags, os sujeitos passam por uma transição, buscando um “outro” dentro de si. (LOURO, 2003)

Durante o processo de transformação que antecede apresentações públicas, as personagens *drags* acentuam fatos confirmatórios da feminilidade, o que Goffman (1985) caracteriza como realização dramática. A dramatização seria,

portanto algo que assegura a representação do papel, na busca de influenciar a percepção do outro e reforçar a segurança dessa nova personificação.

Mesmo que por meio de hipérboles e exageros, os artistas que assumem esta troca de gênero momentânea manipulam elementos específicos para atenuar traços de masculinidade. Por biologicamente possuírem ombros mais largos, maxilar quadrado, quadris estreitos e ausência de seios [fatores que negam a feminilidade durante a performance], a ilusão proposta pela articulação do figurino e maquiagem reconfiguram o discurso e a informação que o corpo exprime.

Ao incorporar e exemplificar os valores oficialmente reconhecidos pela sociedade como corpo feminino, o personagem drag reconfigura o personagem do indivíduo, quebrando expectativas e desviando de referências contextualmente padronizadas. O artista do gênero masculino transmorfa-se no ideal feminino e assume um novo papel diante do público. O uso de estofado [em inglês chamado de *padding*] ilude o espectador ao criar silhuetas de ampulhetas, reafirmando o lado feminino do personagem. Seios e próteses [invasivas ou não] criam bustos. Perucas volumosas alteram as proporções corporais e criam uma nova dimensão de ombros, tornando-os menores e estreitos. A maquiagem e o processo de *cooking* [aplicação de várias camadas de bases e produtos de maquiagem com o objetivo de encobrir a barba e remodelar o rosto] afinam mandíbulas, elevam maçãs do rosto, recontornam narizes e remodelam sobrancelhas.

Tudo isso de forma caricata, por escolherem aspectos específicos das mulheres e exagerá-los ou acentuá-los, resulta em novas informações que definem o corpo e a representação do artista. Mas essa manipulação das informações e representações não acontece de forma aleatória, e sim de maneira mitológica.

Essas representações, como visto, são fruto da manipulação deliberada de signos para que uma mensagem específica seja transmitida. No caso da construção de personagens drag queens, significantes que tendem a representar simbolicamente a feminilidade são articulados com o intuito de resultar em uma desconstrução de um corpo masculino e a geração de um indivíduo feminino.

Vale ressaltar que a cultura drag queen não se limita a um único estilo. A arte da ilusão das aparências é, acima de tudo, flexível. O esboço de um

corpo feminino pode tomar qualquer proporção, dependendo da maneira com que se manipula as informações nele expostas. Dentro da cultura drag, existem inúmeras formas de manifestação do corpo, cada uma com suas características específicas. Algumas das categorias são: *fish queen* [drag queens extremamente femininas], *comedy queen* [construção caricata e cômica da representação], *butch queen* [personagem que apresenta tanto atributos femininos como masculinos], *bearded lady* [drag queens com barba ou bigode] sendo que todas, de alguma forma, buscam o estilo *realness*. *The Realness* seria, portanto, uma forma de construir seu personagem de maneira autêntica e que, como objetivo final, busca a ilusão e a imersão de quem olha em seu discurso de feminilidade. Utilizar de maneira sensata os elementos que compõe o visual e personalidade da personagem são fundamentais para a construção de um discurso efetivo, convincente e ilusório.

Um dos signos a serem planejados por uma personagem drag é, tendo como exemplo, o vestuário explorado. Neste caso, as roupas selecionadas como forma de representação consistem em indumentárias. Entende-se aqui, indumentárias, como signos intencionais da moda, ou seja, algum tipo de característica que consiste o vestuário e é tido como aceitável em determinado período.

A adoção de uma peça básica como um vestido na construção de um personagem drag demonstra um signo tido, atualmente, como feminino em um corpo masculino. A maneira, por sua vez, que o indivíduo drag usufrui do vestido faz com que a indumentária tome proporções discursivas, políticas e com nova significação. O vestido que antes indicava um signo de representação feminina compõe uma enunciação da quebra dos conceitos de gênero. Essa indumentária, dotada de novos significados, torna-se um traje.

(...) a significação do vestuário cresce à medida que se passa do traje à indumentária; o traje é debilmente significativo, exprime mais do que notifica; a indumentária, ao contrário, é fortemente significativa, constitui uma relação intelectual, notificadora, entre o usuário e seu grupo. (BARTHES, 2005, p.273)

A personagem drag queen rompe, conseqüentemente, com o sistemas indumentários por confrontarem com o caráter de função significante do vestuário.

O vestido, no exemplo anterior, não se restringe a um significado socialmente estabelecido, transpondo a relação de significante e significado e readaptando a uma nova mensagem, com um novo intuito.

5.3 MITOLOGIA

O signo, segundo Barthes (2007), tem em sua natureza seu significante e significado. Nessa correspondência direta decorrente do processo de significação, o signo, ao manifestar-se enquanto significante, exprime uma compreensão direta para quem o observa, seu significado. Mesmo que um significante possa comunicar distintos significados, é no seu contexto cultural e histórico que a interpretação ocorre.

Novamente utilizando o exemplo de um sujeito do gênero masculino usar peruca, o signo possui um significante, neste caso a coisa em si. Dependendo do contexto em que ele se introduzido, sua significação pode variar. Para um aristocrata francês, por exemplo, a peruca significa uma questão de status social e sofisticação. Atualmente, em um momento no qual o homem metrosssexual é normalizado, a peruca passa a significar vaidade, simulação de um cabelo ideal e uma questão estética.

Jóias e adornos, por exemplo, também possuem diferentes significações a partir de seu contexto. No cenário do *rap e hiphop*, as jóias são um sinal de ostentação. No movimento punk da década de 70, em compensação, as jóias eram usadas como discurso de subversão e quebra dos costumes sendo que os *spikes* eram usados para demonstrar a agressividade do movimento.

A relação, então entre significante e significado varia de acordo com a circunstância em que o signo é apresentado, possuindo um sentido completo. Conforme a dualidade do signo proposta por Barthes (2007), há uma diferenciação entre o significante e o significado. O primeiro está como algo vazio por ser a coisa em si mesma e o segundo dá sentido a esta coisa. O signo, portanto torna-se algo pleno.

Diante disto, Barthes (2012) destaca um novo desdobramento que o signo sofre a partir de suas inflexões. Quando o signo composto por significado e significante é desconstruído, o signo em si torna-se um novo significante para um novo conceito distinto do anterior. O signo passa a ser uma forma vazia que será preenchida por um significado estranho ao signo primeiro.

Tabela 1 – Estrutura do Mito

SIGNO	Significante	Significado	MITO	
	Signo (sentido) Significante (forma)			Significado (conceito)
	Signo (significação)			

Fonte: Adaptação do autor a partir de Barthes, R. Mitologias, 2012.

Pode-se observar que o signo é desconstituído de sua relação de significação anteriormente estabelecida para gerar novos entendimentos. O mito desloca o signo de um contexto e o faz funcionar, como significante afetado de outro significado, em outro contexto que, por sua vez, assume outra significação de segundo grau.

Quando vemos, por exemplo, uma personagem drag queen devidamente construída, vemos o esvaziamento do sentido que o vestido tinha de ser uma peça exclusivamente feminina para enfatizar a feminilidade em um corpo masculino. Brincos tidos como adornos às orelhas de mulheres tornam-se ilusões para feminizar as expressões corporais masculinas.

Aquilo que antes era tido como realidade contextual passa, por meio do mito, a explicar algo estranho. Nesta simulação no qual o sentido modificado para a forma, o mito torna-se uma maneira de despolitizar, a partir de necessidades específicas, aquilo que era tido como verdade (Barthes, 2012). A plenitude anteriormente apresentada pelo signo é esvaziada para novos conceitos. O mito, então, tem seu significante pleno e vazio, à espera de novas definições.

O sistema de signos que operam como significante para construir outros novos signos na construção de uma personagem drag é uma forma de manifestação da cultura visual por meio do mito. Quando os elementos tidos como signos associados ao feminino passam a ser vazados para atender novas

necessidades, o mito torna-se ferramenta de construção de um discurso de desconstrução.

Esse caráter de reformular as relações de significação das personagens drag queens torna-se uma certa forma de *dandismo*. Assim como os dândis eram indivíduos que se apropriavam de vestimentas da aristocracia burguesa do século XVIII e caracterizavam-se a partir de seus gostos excêntricos da moda, drag queens usam das vestimentas femininas como maneira de transmitir um novo tipo de aparência, usando trajes adaptados para seu corpo, sempre de maneira hiperbólica.

A característica de criação e singularidade presentes no desenvolvimento de uma personagem drag queen possui grande similaridade com o caráter dandista há muito tempo visto. Por se tratar de um processo em que a gênese da personagem se baseia na apropriação de signos associados ao sexo feminino, as drag queens passam a personalizar tais elementos de maneira única e que compactue ao discurso de interesse.

Esses novos dandistas, portanto, trabalham não com os signos individualmente, mas como um sistema de signos, que convergem para um mesmo significado ou uma mesma mensagem. Essas alterações, conforme apontado por Barthes, confirmam o fato de que “mudar de veste era mudar ao mesmo tempo de ser e de classe, pois ambos se confundiam” (2005, p.344).

O abandono das carapaças masculinas para confundir os espectadores por meio de ilusões faz do indivíduo drag um camaleão que camufla suas características conforme sua necessidade. Alterações de vestuário, maquiagem, calçado, silhueta, joias e peruca demonstram como a linguagem pode ser ressignificada pelo emissor. O mito, então, entra como prática de transfiguração desse sistema de signos que envolve uma drag queen.

É importante frisar que a construção de uma personagem drag não ocorre de maneira padronizada. Inúmeras interpretações são possíveis a partir da potência em que a corporalidade drag toma forma. Não é necessariamente aparentar-se com mulheres, mas simular em algum grau os signos presentes na imagem feminina.

5.3.1 O Vestuário

A personagem drag queen busca, por meio da moda, retratar a feminilidade como uma miragem. O uso do vestuário de maneira consciente permite a construção de um discurso específico, e neste caso é a busca por um corpo feminino. A moda torna-se um aliado ao processo de construção da personagem drag por viabilizar inúmeras significações.

No universo da moda, a forma em si não é o principal elemento da natureza do signo. Por ser a coisa por ela mesma, o significante possui uma finitude em sua natureza. A função sim é infinita, por ser de natureza significativa e determinar o entendimento da forma. A moda, portanto, é a manifestação de sistemas de signos com a potência de inúmeras funções e estes sistemas baseiam-se em uma imitação coletiva de uma novidade regular (BARTHES, 2012).

Pelo fato de o universo da moda ser denotado de funções-signos define que qualquer forma que seja utilizada seja dependente de sua função. Essa relação não pode ser separada, pois a coisa em si e sua utilidade tornam-se um único produto. Uma camiseta, enquanto forma, possui uma finitude em sua natureza física. A partir do momento em que lhe é atribuído funções distintas, a camiseta torna-se uma função-signo com inúmeras possibilidades (camiseta estampada – estética, camiseta de manga longa – proteção, camiseta de manga curta sobre camiseta de manga comprida – adorno, etc.).

Esse sistema de funções-signos que englobam o universo da moda faz com que a versatilidade nas composições seja infinita. Por lidar com variantes combinatórias, o sistema passa a ser composto de funções múltiplas, por terem vínculos na estruturação de um significado. Não há interesse para a moda na diversidade das vestes, mas sim na relatividade dos valores que elas significam.

A forma, ou significante, permite ser explorado a partir do interesse de quem o manipula. Drag queens utilizam de inúmeros significantes já contidos no mundo da moda mas reestabelecem novas significações. Nesse processo, a mitologia usa dos significantes como alçada para a formação de novos significados para um mesmo signo pleno.

A maneira dândi que as drag queens manipulam os elementos sógnicos, tornando aquilo que já possui um significante e um significado estabelecido pela moda e elevando para um patamar de novo significante, faz com que o vestuário seja um veículo de representação da personalidade. "O vestuário concerne a toda pessoa humana, a todo corpo humano, a todas as relações entre o homem e seu corpo, assim como às relações do corpo com a sociedade" (Barthes, 2005, p. 362).

Nessa liberdade de se escolher o que quer representar, o vestuário faz com que o indivíduo drag construa discursos a partir dos signos da moda inseridos no setor feminino, como por exemplo o uso de vestidos, saias, tecidos específicos, *lingerie*, meias-calças, cintas, espartilho.

O vestido, enquanto signo, possui seu significante manifestado fisicamente e um significado. Para a moda, este signo está relacionado ao vestuário feminino por conter uma estrutura que acomode a anatomia feminina e por ser historicamente associado às mulheres. Mesmo que, em outros momentos, o vestido e suas variações possam ter sido usados por homem, sua função é predominantemente para o setor feminino.

Ao conter uma modelagem que comporte seios, contorne os quadris geralmente mais largos que os masculinos e delimitar a cintura, o vestido é uma indumentária que sempre esteve presente nas opções de indumentárias femininas. Sua função pode estar associada à estética, ao adorno, proteção e sua significação varia de indivíduo para indivíduo e de contexto para contexto.

O vestido em uma celebração de matrimônio possui uma gama de significados associados àquele momento, como a cor, tamanho, forma e propósito. Um vestido estampado pode ser associado ao verão. Um vestido longo pode ser associado a eventos específicos. As inúmeras possibilidades do significado do vestido estão sempre conciliadas ao sexo feminino.

Ao realocar este signo para a formação de uma personagem drag queen, seu significado é remodelado para um novo intuito. O vestido como função-signo anteriormente visto passa a ser um novo significante pleno, por já ter sofrido o processo de significação prévio, e vazio por tornar-se algo novo. Esta indumentária

passa a significar uma transformação de um corpo masculino em feminino pois, em um sistema envolvendo mais signos, transmite essa metamorfose ocorrida no indivíduo.

Seu propósito inicial e construção técnica passam a ser realocados em um corpo que não possui seios, quadris ou cintura definida. Mesmo assim, este signo tende a manifestar uma construção de um novo sentido, sendo que o corpo presente se transforma em um novo corpo. A apropriação da feminilidade dada por esta peça faz com o que o vestido, antes como indumentária, tenha seu propósito redefinido, formando um novo traje.

Como visto, o vestido como signo pleno é esvaziado para um novo significante vazio. Desta forma, o mito corrobora na manipulação dos sentidos, possibilitando nos entendimentos e significados distintos do original. O indivíduo que se apropria do signo vestido para compor um personagem drag queen, esvazia sua estrutura semiológica e propõe um novo discurso. O vestido em sua natureza utilitária de um vestuário feminino passa a trazer toda sua carga antiga enquanto signo para um novo momento, o de mito, no qual a aparência feminina compõe um personagem com atributos masculinos.

A ilusão, com esse novo discurso, permite com que as personagens distraiam olhares de sinais de um corpo masculino, guiando-os para pontos específicos. O uso de mangas, por exemplo, distrai o espectador da presença de ombros anatomicamente mais largos e pelos corporais. O uso de lingerie reforça o discurso de feminilidade e simula seios. Vestidos longos podem encobrir pernas com uma musculatura específica do corpo masculino.

Com essa potência que o mito traz para a formação de novos discursos engloba todo o sistema de signos da moda feminina. Calças com cintura alta e definida, blusas, saias, bolsas e outros adornos são reapropriados pela instância mítica do discurso. A ilusão de feminilidade, portanto, compõe a maneira de representação e informação social que o corpo da personagem drag possui.

5.3.2 A Maquiagem

Além do vestuário, a maquiagem é uma forma muito competente em encobrir antigas mensagens que os signos voltados para o público feminino transmitiam. A maquiagem para uma mulher sempre foi uma forma de realçar aspectos do rosto e encobrir certos detalhes tidos como imperfeições. O uso consciente deste artifício permite um trabalho de luz e sombras na superfície do rosto.

Elementos como o uso de blush, delineador, base e batom são técnicas para ressaltar detalhes específicos da face feminina. A maquiagem tornou-se uma demonstração da vaidade feminina que não se limita ao vestuário e acessórios, mas que compõe uma mesma informação. Contornos, cores e realces são formas de destaca os atributos femininos.

O rosto masculino se difere, biologicamente, do feminino. A evidência dessa diferenciação é grande, pois homens geralmente apresentam maxilar definido, pelos faciais, sobrancelhas grossas, maçãs do rosto protuberantes, pomo de adão, nariz largo. Tais características naturalmente apresentadas dificilmente ornariam na busca da aparência feminina.

A maquiagem, para as drag queens, são formas de mascarar as diferenças entre os gêneros, ludibriando aquele que aprecia. O processo de maquiar-se para uma drag queen pode levar horas, devido aos inúmeros artifícios usados para disfarçar a anatomia masculina.

Para esconder indícios de barbas, o sujeito deve aplicar inúmeras camadas de base, em diferentes cores, simulando um tom de pele natural e imberbe. Neste momento, o uso de cores mais escuras na delimitação do maxilar e nariz auxiliam na construção de um rosto mais fino e um nariz mais delicado. O formato do rosto pode ser facilmente alterado durante esse processo de maquiagem.

As sobrancelhas e costeletas são, geralmente, cobertas por cola de bastão e redesenhadas conforme a caracterização almejada. A naturalidade do rosto masculino é substituída por uma artificialidade simuladora de feminilidade. Os traços

dos olhos são reformulados, enfeitados e coloridos pra um maior destaque, aumentando a dimensão dos olhos e tornando-os mais femininos.

Os lábios masculinos, geralmente mais finos, podem ser exagerados com o uso do batom. O formato e tamanho variam de acordo com a personagem, mas, geralmente, tem sua proporção reformulada. A feminilidade é almejada por meio de lábios carnudos, delineados e provocantes, enfatizando seu valor feminino.

A maquiagem, conseqüentemente, é usada para uma nova significação. Antes, com o intuito de realce, o signo passa a dissimular as características típicas de um rosto masculino. Nesse novo patamar, a o rosto feminino trona-se uma ilusão proposta pelo mito.

5.3.3 O Calçado

O calçado é um item importante no vestuário feminino. Ele compõe o visual e faz parte do discurso que as roupas transmitem. O pé feminino é de proporções menores e comporta sapatos de diversos formatos e propósitos. O salto alto é um componente que geralmente está presente neste apetrecho da moda. A variação pode englobar exemplos como scarpin, botas, sandálias, e plataformas.

Sempre concordando com as vestes usadas, o sapato integra e reforça o sentido do discurso difundido pelo vestuário. Podendo variar sua função, o calçado feminino sempre possui seus traços específicos, tendo o sentido de proteção, adorno, diminuir as dimensões do pé e alongar o corpo da mulher.

Por este elemento apresentar uma significação contextual que propicia uma pluralidade de significados, os sapatos femininos são capazes de representar elegância, sensualidade, tendências da moda, status social e inúmeras outras informações que contribuam em uma leitura da mensagem transmitida.

Harmonizados na construção de personagens drags, os sapatos permitem, de forma mítica, a difusão de uma nova mensagem. Na busca de adequar a anatomia dos pés masculinos que são geralmente maiores, o calçado fantasia esta constatação biológica e oculta aquilo que não deve ser constatado. Os pés

masculinos são lapidados e transformados em uma nova informação, a de aludirem a pés femininos.

O uso do salto alto, a título de exemplo, descaracteriza o pé masculino ao mudar seu formato e aparente dimensão. Sapatos de bico fechado tornam os pés masculinos mais delicados. Sapatos fechados são usados como forma de dissimular a masculinidade ali presente. O sapato feminino em uma drag queen não é só um signo composto da coisa em si e sua interpretação. Enquanto mito, ele toma como início esse signo, esvaziando seu sentido anterior e se realocando em sua significação.

5.3.4 As Joias e Bijoux

Joias sempre foram sinônimos de riqueza e poder. Por conter metais e pedras preciosas, as joias são adereços acessíveis somente aos indivíduos mais abastados em posições sociais elevadas. Joias compuseram trajes clássicos de faraós egípcios, compunham os vestuários da nobreza e realeza e foram sempre considerados tesouros pessoais.

Embora as joias não tenham sido acessíveis a todos, atualmente sofreram certa democratização. Com a substituição de metais nobres por similares e pedras preciosas por imitações fidedignas, as joias perderam espaço para as bijuterias, pois estas são democráticas e tangíveis, passando a compor o vestuário popular.

A bijuteria tomou o patamar de bom gosto, sendo associada à composição de trajes. Este bom gosto que as bijuterias evocam são essenciais para a formação de representações em meio social, pois estas joias módicas fortalecem discursos transmitidos por meio da indumentária e do traje.

O uso de joias por drag queens é outra demonstração da mudança de um signo pleno para um significante vazio e a formulação de um signo mítico. Brincos, que antes enfeitavam as orelhas femininas, alteram as proporções das orelhas masculinas, induzindo a uma impressão de delicadeza e pequenez. Os colares estreitam a largura dos ombros, podem esconder a ausência de seios e

omitem o pomo de adão. Pulseiras podem servir de atrativo para os olhos, desviando o olhar da musculatura dos braços para os adornos chamativos. Piercings tendem a amenizar narizes largos e de traços marcantes.

As joias concordam com o traje completo, assim como o tecido das vestes, os cabelos, maquiagem e demais elementos que compõe o visual drag. A joia, ou bijuteria, torna-se detalhe, modifica e harmoniza o vestuário “concorrendo de modo decisivo para fazê-lo significar” (BARTHES, 2005, p. 342).

5.3.5 O Cabelo

O cabelo feminino sempre possuiu uma diferenciação ao do masculino. Cortes, cores e comprimentos foram traços que compuseram a moda dos penteados femininos. Enquanto o corte masculino, geralmente, priorizava tamanhos menores e modestos, os cabelos femininos variavam com maior intensidade.

Pela diferenciação evidente em que os cabelos femininos possuem em relação aos masculinos, a peruca foi uma ferramenta de expressão e transgressão de gêneros. O indivíduo drag é capaz de alterar sua aparência estética conforme a sua necessidade e o cabelo, portanto, foi aprimorado e convertido a um acessório.

Com a ausência de um padrão ou penteado específico, drag queens são capazes de mudar cor e formato de seus cabelos com facilidade. Cada vez mais realistas, as perucas são formas de compor um personagem drag, refinando e unificando o discurso a ser transmitido.

O cabelo é reproduzido de maneira exagerada e com proporções alteradas para que haja uma alusão, neste caso, de ombros mais estreitos que tipicamente compõem a anatomia feminina. O cabelo da personagem drag, ao esvaziar seu signo prévio, o preenche com novos significados. Cabelos exagerados podem indicar personalidades, cabelos modernos podem evocar sofisticação, cabelos curtos enaltecem os atributos adquiridos com outros elementos que enfatizam a feminilidade.

5.3.6 A Silhueta

Este quesito presente na estética drag queen é um dos mais interessantes por apresentar uma grande variabilidade e demonstrar a potência do mito na construção desta personagem. Por se tratar de uma manipulação que transforma de maneira impactante a anatomia do sujeito, a silhueta sempre reforça os padrões estéticos de uma personagem drag queen.

A anatomia masculina, como dito antes, engloba certos atributos como ombros mais largos, quadril estreito, cintura reta, musculatura maior e ausência de seios. Estas características acabam por quebrar a ilusão de um indivíduo drag, caso não compactuem com o discurso dos outros elementos apresentados.

Por se tratar de uma mensagem contínua, a representação da personagem drag exige uma padronização e unicidade entre os significantes e significados. Caso uma mensagem seja contraditória (significante-significado) há uma relação paradoxal, com a perturbação da significação (BARTHES, 2012).

A silhueta tende a ser trabalhada em busca de um corpo que exprima feminilidade. O uso de espumas, enchimentos e próteses artificiais auxiliam no processo de polimento do corpo masculino. Os seios, como significantes, emanam valores de um corpo feminino. O uso de próteses e enxertos unidos à lingerie faz com que a mensagem do corpo seja conivente com o todo.

O uso de espartilho e cintas de compressão permite uma manipulação da cintura, afinando-a para a criação de uma imagem de ampulheta formada pelo corpo. As curvas formadas por esta técnica convergem para uma silhueta sedutora e feminina. O quadril também pode ser aprimorado com o uso de enchimentos que visam um alinhamento com a largura dos ombros e um refinamento da simulação de um corpo feminino.

A região pélvica é a que mais passa por alterações. O uso de fitas e várias roupas íntimas suportam o acobertamento das genitálias masculinas, auxiliando na geração de um simulacro das partes femininas ligadas ao sexo. Os glúteos também passam a ser reforçados para este mesmo fim.

6 MITOLOGIAS AMBULANTES E AS TRANSGRESSÕES NA CULTURA VISUAL

A análise a seguir é baseada em imagens de domínio público de 18 drag queens que influenciaram, de alguma forma, tanto a cultura pop como a representatividade da comunidade LGBT. As personagens serão analisadas conforme a semiologia barthesiana e a manifestação mítica dos signos citados anteriormente.

6.1 BARBETTE

Figura 8 – Barbette



Fonte: Disponível em Repositório Digital Houston Chronicle⁸

⁸ Disponível em: <http://ww4.hdnux.com/photos/37/16/22/8184967/7/920x920.jpg>; Acesso em out. de 2017

Barbette (Vander Clyde – 1898-1973) foi uma performer, artista circense e trapezista texana que ganhou reconhecimento em sua carreira durante seu período de apresentações em Paris, por volta da década de 20 do século passado. Contratada aos 14 anos em um número chamado “The Alfareta Sisters”, Barbette iniciou sua carreira como drag queen ao representar uma trapezista. Em sua carreira solo, suas apresentações consistiam em números performáticos e, ao final de seus shows, revelava-se como homem, realizando poses e flexionando seus músculos. Somente se identificou como homossexual durante sua permanência na Inglaterra. Por este motivo, acabou tendo sua permissão de trabalho no território inglês revogada.

Sua carreira como *female impersonator* (drag queen) teve fim por volta dos anos de 1940, devido a ferimentos de queda, pneumonia e poliomielite. Tais problemas de saúde acarretaram uma vida com intenso sofrimento devido a dores fortes, levando-a a um abuso de medicamentos. Barbette foi um dos primeiros ícones drags de fama extensa, influenciando outras personagens e estendendo seu legado até hoje.

Conforme a imagem, pode-se observar o poder encantador e ilusório da drag queen Barbette. Referência até hoje na estética e no comportamento queer, Barbette inovou a postura drag ao apagar qualquer limite entre aparentar-se homem e aparentar-se mulher. Usando de elementos estéticos femininos comuns da década de 20, período de auge da performer, Barbette é uma das camaleões mais influentes.

O uso de roupas femininas reforça ainda mais esta transformação do sujeito. Neste caso, com a sedução de revelar e esconder seu corpo com um robe translúcido enfeitado de plumas, Barbette abandona qualquer fisionomia de Vander Clyde. Seus pés são totalmente reconstruídos através do uso de uma sapatilha de bailarina, fortalecendo o discurso feminino e dissimulando o espectador. Em um momento no qual pés característicos masculinos existiam, agora é possível observar pés delicados e diminutos. Sua maquiagem reproduz a tendência da década de 20 no momento em que Clyde usa de seu rosto como tela para a composição de uma nova

feição. Os lábios pequenos e extremamente destacados juntos a olhos delineados formam o semblante de uma dama.

Tabela 2 – O Mito de Barbettes

SIGNO		Significante	Significado			
	Vestido	Robe translúcido com plumas	Feminilidade e sedução			
	Maquiagem	Contorno nos olhos e batom	Olhos e bocas destacados, elegância e feminilidade			
	Calçado	Sapatilha de ballet	Pés delicados e pequenos			
	Jóias	—	—			
	Cabelo	Curto, ondulado	Delicadeza, elegância, feminilidade			
	Silhueta	Magra, sem muitas curvas	Ressalta a estética do corpo feminino da década de 20, com androgenia			
		Significante	Significado		MITO	
		Robe sedutor	Impressão de feminilidade por meio da sedução	Vestido		
		Maquiagem elegante	Redimensionalização do rosto e reprodução da maquiagem feminina da década de 20	Maquiagem		
		Sapatilhas e pés pequenos	Lapidação de um pé masculino, diminuindo proporções	Calçado		
		—	—	Jóias		
		Curto, ondulado	Apropriação do estilo de cabelo "La garçonne" tipicamente feminino para evocar essa feminilidade	Cabelo		
		Androgenia	Reprodução de um corpo feminino	Silhueta		

Fonte: Adaptação do autor a partir de Barthes, R. Mitologias, 2012.

O cabelo simula de maneira realista o penteado "La garçonne", presente também neste período no qual a androgenia era tida como meta estética feminina. O comprimento curto e os cachos definidos contribuem para o discurso de feminilidade buscado pelo artista. Por fim, sua silhueta remete a esta androgenia,

por não apresentar curvas acentuadas ou protuberâncias. O que finaliza o discurso é a ausência dos pelos faciais masculinos, bem como os corporais.

6.2 LAVERN CUMMINGS

Figura 9 – Lavern Cummings



Fonte: Disponível em Repositório Digital Transascity⁹

Lavern Cummings (Paul L. Cummings) foi uma drag queen de renome por sua grande beleza e sua voz de soprano. Sua personagem era formada

⁹ Disponível em: <http://transascity.org/laverne-cummings/>; Acesso em out. de 2017.

de maneira mais natural possível, recusando artifícios como perucas e forte maquiagem.

Sua principal técnica vocal era o uso dos timbres masculinos e timbres femininos durante suas canções. Alcançando tanto notas graves e agudas, Lavern chamou muita atenção em sua época, por volta da década de 40, e tornou-se famosa ao cantar em diversas casas noturnas de São Francisco, na costa oeste dos Estados Unidos.

Tabela 3 – O Mito Lavern Cummings

SIGNO		Significante	Significado
	Vestido	Vestido longo com gola canoa, estola e cauda, mangas e luvas	Elegância e resgate da moda da década de 50
	Maquiagem	Olhos contornados, cílios e batos. Sobrancelha reforçada	Sutileza e naturalidade da feminilidade
	Calçado	--	--
	Jóias	--	--
	Cabelo	Penteado alto, franja e curvas nas pontas	Estilo clássico dos anos 50, com penteado "Jackie O"
	Silhueta	Cintura fina, quadris contornados, ombros e seios cobertos.	Corpo feminino idealizado

	Significante		Significado		MITO
	Vestido longo dos anos 50, gola canoa, estola e luvas		Ombros, busto e braços afinados, cintura e quadril em destaque	Vestido	
	Elementos básico, sutis e naturais		Realces leves que reforçam feições já femininas	Maquiagem	
	--		--	Calçado	
	--		--	Jóias	
	Penteado alto, com franja e curvas nas pontas		Estreitamento de ombros e feições do rosto	Cabelo	
	Corpo feminino acinturado, quadris protuberantes, busto e braços cobertos		Realce da feminilidade com silhueta ampulheta	Silhueta	

Fonte: Adaptação do autor a partir de Barthes, R. Mitologias, 2012.

6.3 LYP SINKA

Figura 10 – Lypsinka



Fonte: Disponível em Repositório Digital Manhattan Digest¹⁰

¹⁰ Disponível em: <https://www.manhattandigest.com/2014/12/18/theater-review-lypsinka-trilogy/>;
Acesso em out. de 2017.

John Epperson, mundialmente conhecido como Lypsinka, é um artista drag, ator, pianista e escritor norte-americano. Durante muito tempo foi o pianista da Companhia Americana de Ballet e Teatro. Deixou seu posto na década de 90 para dedicar-se integralmente na arte da performance drag como Lysinka.

Lypsinka acredita sempre que sua performance não se enquadrava somente no âmbito drag queen, mas compreendia todas as aptidões de um ator profissional. Seu renome, como referência ao seu nome artístico, vem de sua habilidade em dublar (lip-sync) músicas, trechos de filmes e mixagens sonoras de maneira perfeita.

Tal aptidão influenciou diretamente a tanto cultura LGBT como a cultura queer, redefinindo os conceitos de performance drag como elevando esta ação ao patamar artístico.

Sua estética influenciada pelos clássicos hollywoodianos, tanto do cinema como do teatro, faz com que Lypsinca esteja sempre incorporando aspectos clássicos como vestidos rodados, penteados meticulosos e maquiagem perfeita. Seu estilo clássico reflete em suas dublagens, com o resgate da atuação do cinema preto em branco e das expressões grandiosas de atrizes como Betty Davis e Joan Crawford, grandes influências em seu estilo.

Lypsinca participou de inúmeros programas de televisão, incluindo o *talk show* de Joan Rivers, apresentando sua arte de dublagem e entretendo o público. Desta forma, seu personagem em meio público projetou a cultura e os comportamentos drag queens com o alcance enorme. Sua influencia ainda é sentida hoje, estando na ativa e nunca perdendo seu posto de uma das melhores dubladoras do meio LGBT norte-americano.

Tabela 4 – O Mito Lypsinka

SIGNO		Significante	Significado			
	Vestido	Vestido longo com saíote aberto, gola, manga e meia arrastão	Estilo clássico hollywoodiano da década de 40			
	Maquiagem	Contornos faciais, batom marcante e sombreado, olhos delineados	Maquiagem forte e severa com estilo "Joan Crawford"			
	Calçado	Sapato de salto, bico fechado	Elegância e pés pequenos			
	Jóias	Pulseiras, anéis e brincos adornados e grandes	Ostentação e luxo			
	Cabelo	Preso, com caixos grandes e topete	Cuidado e perfeição com a estética			
	Silhueta	Seios e pernas evidenciados	Elegância e sensualidade clássicas			
		Significante	Significado		MITO	
		Vestido longo e clássico de Hollywood	Readequação das proporções do corpo	Vestido		
		Contornos, batom marcante e olhos delineados com traços severos	Reconstrução da estrutura do rosto e lapidação de formas artificiais	Maquiagem		
		Salto alto de bico fino e elegante	Redução das dimensões dos pés	Calçado		
		Pulseiras, brincos e anéis ornamentados e luxuosos	Diminuição do tamanho dos dedos, mãos, braços e orelhas	Jóias		
		Presos, caixos modelados e meticulosamente arrumados	Aginamento do rosto e ombros	Cabelo		
		Seios e pernas realçados de maneira sensual	Destaque nas pernas e seios como distração das proporções	Silhueta		

Fonte: Adaptação do autor a partir de Barthes, R. Mitologias, 2012.

6.4 NANY PEOPLE

Figura 11 – Nany People



Fonte: Disponível em Repositório Digital Joyce Barreto Chicon¹¹

¹¹ Disponível em: <http://joycebc.blogspot.com.br/2010/02/como-uma-drag-queen.html>; Acesso em out. de 2017.

Nany People, ou Jorge Demétrio Cunha Santos, é uma artista, colunista, repórter e humorista brasileira. Iniciou sua carreira como *stripper*, em Poços de Caldas, e posteriormente dedicou-se à formação acadêmica de atriz. Foi colunista da extinta *G Magazine*, com uma coluna mensal sobre assuntos diversos da cultura gay brasileira.

Trabalhou como repórter do programa Hebe Camargo e como integrante do elenco *A Praça é nossa*, ambos da emissora SBT. Sua fama no cenário da cultura brasileira a tornou um dos principais ícones LGBT que ultrapassa o preconceito, adentrando no gosto popular.

Tendo sua estética voltada ao humor, Nany People se caracteriza de maneira extravagante e chamativa. Sua maquiagem, sempre carregada nos olhos, é uma forma de remodelar suas feições de maneira irreverente, mas não distante dos aspectos femininos. Suas perucas são sempre volumosas, auxiliando na ilusão de ombros pequenos e rosto fino ao articular suas proporções.

Nany trabalha com stand-up atualmente, relatando suas experiências enquanto drag queen em meio público. Sua vida cotidiana passa, portanto, a ter aspectos cômicos como maneira com que Nany encara o preconceito e as adversidades diante da vida de um indivíduo queer. Um de seus símbolos representativos é o uso de seu leque de tamanho anormal, que ao ser aberto cria um estrondo.

Com sua longa carreira, Nany People sabe administrar os elementos do vestuário feminino para readequar suas proporções. Sempre atenta-se em deixar ombros proporcionais aos quadris, criar uma cintura estreita e camuflar as dimensões de seus membros com o uso de joias, adereços e adornos. Desta forma, sua representação esboça muito bem a cultura drag queen brasileira, e dita tendência estéticas deste meio.

Tabela 5 – O Mito Nany People

SIGNO		Significante	Significado			
	Vestido	Vestido com corpete tomara que caia e franjas até tornozelos	Destaque para os seios e encobrimento de quadris			
	Maquiagem	Olhos contornados, bochechas sombreadas, batom, sobrancelha desenhada e brilhos	Realce das linhas do rosto, olhos e boca			
	Calçado	Salto alto de bico aberto	Pés pequenos e elegância			
	Jóias	Pulseiras, anéis e brincos grandes de pedrarias	Exuberância e exagero			
	Cabelo	Franja cobrindo testa, tiara e cachos em penteado	Estilo sofisticado			
	Silhueta	Cintura fina, quadris e busto exposto	Acinturamento e alargamento de quadris			
		Significante	Significado		MITO	
		Vestido tomara que caia com corpete e franjas que realçam partes do corpo	Redimensionamento dos quadris cobertos pelas franjas	Vestido		
		Contorno de olhos, linhas do rosto, boca, sobrancelha e brilhos	Reconstrução das linhas de maneira caricata	Maquiagem		
		Salto alto de bico aberto em pés pequenos e elegantes	Encurtamento dos pés	Calçado		
		Pulseira, anéis e brincos grandes e exuberantes com pedrarias	Diminuição de orelhas, dedos e braços	Jóias		
		Franja, tiara e cachos em penteado sofisticado	Estreitamento de ombros e rosto	Cabelo		
		Acinturamento, alargamento de quadris e busto exposto	Formar linhas paralelas entre ombros e quadris	Silhueta		

Fonte: Adaptação do autor a partir de Barthes, R. Mitologias, 2012.

6.5 SYLVESTER JAMES

Figura 12 – Sylvester



Fonte: Disponível em Repositório Digital Billboard¹²

Sylvester James foi uma cantora norte-americana entre os anos de 1970 e 1980. Nascida em Los Angeles, Sylvester iniciou sua carreira como cantora em um coral gospel pentecostal de sua comunidade. Evidentemente sendo diferente dos demais, foi expulsa do grupo e direcionou-se à grupos marginalizados de *crossdressers* negras que abraçaram sua voz e personalidade.

Posteriormente, em São Francisco, Sylvester ganhou fama ao integrar o grupo drag *The Cockettes*, um coletivo de artistas alternativos que produziam músicas próprias e musicais influenciados por cantoras de blues e jazz. Desta forma, Sylvester adentrou no movimento de contracultura e se destacando por sua originalidade.

Posteriormente, buscou carreira solo no estilo *disco music* no qual fez seus maiores sucessos. Seu estilo único de se apresentar em público tanto com

¹² Disponível em: <http://www.billboard.com/articles/news/pride/7832734/parson-james-favorite-gay-icons-madonna-david-bowie>; Acesso em out. de 2017.

elementos masculinos como femininos fez com que Sylvester representasse uma geração que buscava a ruptura dos padrões heteronormativos. Seu estilo pessoal consistia em um vestuário beirando à androgenia, mas sempre realçando sua feminilidade natural. Sylvester não limitou sua carreira à música, mas também integrou na luta de causas LGBT, em especial a transmissão do HIV dentro da comunidade gay.

Tabela 6 – O Mito Sylvester

SIGNO		Significante	Significado			
	Vestido	Conjunto de blusa solta de mangas com pedrarias e saia	Pontos focais nas pedrarias dos quadris e busto, aumentando-os			
	Maquiagem	Sombreado leve nos olhos e batom	Sutileza e realce leve nas feições			
	Calçado	--	--			
	Jóias	Pulseira e peça de cabeça	Remeter à cultura africana			
	Cabelo	--	--			
	Silhueta	Linhas indefinidas	Camuflagem das proporções			
		Significante	Significado		MITO	
		Conjunto de blusa e saia com atenção nas pedrarias	Quadris e busto feminilizado e encobrimento de outras proporções	Vestido		
		Sombreado nos olhos e batom sutil	Realce nos aspectos de feminilidade	Maquiagem		
		--	--	Calçado		
		Peça de cabeça e pulseiras remetendo à cultura negra	Diminuição dos braços e rosto	Jóias		
		--	--	Cabelo		
		Linhas indefinidas que camuflam as proporções	Corpo indefinido, camuflando possíveis proporções masculinas	Silhueta		

Fonte: Adaptação do autor a partir de Barthes, R. Mitologias, 2012.

6.6 RuPAUL

Figura 13 – RuPaul



Fonte: Disponível em Repositório Digital Pinterest¹³

¹³ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/419397784038535553/?lp=true>; Acesso em out. de 2017.

A drag queen mais famosa da atualidade, RuPaul (RuPaul Andres Charles), é o principal nome relacionado à cultura LGBT e do mundo pop. Em sua carreira teve trabalhos como atriz, modelo, cantora, compositora, escritora e, principalmente, apresentadora televisiva.

Sua carreira é marcada por sua constante evolução estética e participação na mídia. Inicialmente em Atlanta, no estado de Georgia, RuPaul lançou seu nome no circuito do cinema independente por volta da década de 80. Participou de inúmeros filmes e é reconhecido por integrar o elenco do vídeo clip da banda B-52's.

Teve seu nome associado à marca *MAC Cosmetics*, sendo reconhecida como a primeira drag queen supermodel. Ganhou maior fama, neste período, por suas composições musicais que alcançaram a lista da *Billboard*. Após isso, possuiu seu talk show matinal em que apresentava enquanto personagem drag.

Em 2008 lançou o reality show *RuPaul's Drag Race* que segue a linha das competições televisionadas. Neste caso, um grupo de drag queens concorriam a prêmios e contratos por meio de desafios que colocavam seu talento no entretenimento. Este reality show já alcançou a marca de 10 temporadas oficializadas, 3 temporadas *spin-offs* e mais um programa paralelo. Ganhou nos anos de 2016 e 2017 o prêmio Emmy como Melhor Reality Show Televisivo, além de outros prêmios.

RuPaul não limita sua carreira ao entretenimento. Sua luta engloba questões como direitos da comunidade LGBT, questões como HIV e AIDS, casamento homoafetivo e homofobia. Sua marca é sempre romper com as tradições sociais que limitam a liberdades das minorias e impliquem em segregações. Participa hoje da lista dos 100 indivíduos mais influentes, organizada pela revista *Times*.

Sua estética está sempre em mudança, mas a perfeição de sua ilusão enquanto drag queen nunca deixa de estar presente. RuPaul possui uma estética que sempre condiz com seu estilo, compreendendo as dimensões e limitações de seu corpo na construção de sua imagem. Perucas, maquiagem, vestidos e salto-alto são meticulosamente pensados para não quebrar com a ilusão de feminilidade que sempre busca.

Tabela 7 – O Mito RuPaul

SIGNO		Significante	Significado
	Vestido	Vestido de alça com paetês, curto, com fendas laterais e casaco longo de pele sintética	Sensualidade, traje de dança
	Maquiagem	Contornos, sobrancelhas desenhadas, sombreado nos olhos e batom	Feminilidade acentuada
	Calçado	Salto alto com bico estreito e ponta aberta	Pés delicados e diminutos
	Jóias	--	--
	Cabelo	Volumoso, comprido e cacheado	Releitura de cabelos negros femininos
	Silhueta	Cintura fina, seios presentes e quadril	Figura de "ampulheta", corpo feminino sensual

	Significante	Significado		MITO
	Vestido curto, com pernas expostas e casaco longo sobre braços	Reproporção dos ombros, disfarce dos braços, alongamento das pernas	Vestido	
	Contornos, sombreados e lábios femininos	Aumento dos olhos, estreitamento de mandíbula e bochechas	Maquiagem	
	Salto alto de ponta aberta nos pés pequenos	Readequação do tamanho dos pés	Calçado	
	--	--	Jóias	
	Volumoso e comprido, com cacho que remetam o cabelo negrp	Estreitamento dos ombros, diminuição do rosto	Cabelo	
	Cintura fina, seios e quadril compondo forma de ampulheta	Reporpoção das formas masculinas	Silhueta	

Fonte: Adaptação do autor a partir de Barthes, R. Mitologias, 2012.

6.7 LADY BUNNY

Figura 14 – Lady Bunny



Fonte: Disponível em Repositório Digital Portland Mercury¹⁴

¹⁴ Disponível em: <http://www.portlandmercury.com/events/18948505/lady-bunny>; Acesso em out. de 2017.

Lady Bunny (Jon Ingle) é uma personagem drag queen que iniciou sua carreira em Atlanta, nos Estados Unidos, ao lado de Rupaul. Nas noites de Nova York, Lady Bunny foi uma das primeiras integrante, junto a Amanda Lapoure e James St. James, no movimento conhecido como *Club Kids*, que consistia em um grupo de indivíduos que se apresentavam em casas noturnas com fantasias mirabolantes e comportamentos chamativos.

Além de DJ e promotor em casas noturnas de Nova York, Lady Bunny é conhecida por sua carreira de comediante e atriz em filmes de baixo orçamento, além de ser a fundadora do evento Wigstock para a comunidade LGBT, durante os anos de 1985 até 2005.

Sua personalidade escandalosa pode ser vista em seus trabalhos musicais de paródias das músicas pop. Pode ser visto também em seus shows de stand-up e participações televisivas. Lady Bunny usa da comédia como maneira de romper com costumes e padrões comportamentais, sendo um símbolo para a comunidade LGBT.

Seu estilo, principalmente, retoma valores estéticos dos anos 60, com seus vestidos de mangas longas e saias curtas. Seus cabelos também fazem releituras estrambólicas de penteados da época. Sua maquiagem é sempre com um viés cômico, transformando suas feições e provocando um estranhamento risível.

Uma tática de desconstruir seus olhos por meio da maquiagem é o uso de cílios postiços abaixo da linha dos olhos, aumentando seu tamanho e reforçando as linhas artificialmente construídas do rosto. Suas pernas sempre expostas são um contraponto de seu corpo, geralmente coberto, gerando uma silhueta típica dos anos 60.

Em meio público, sua presença enquanto indivíduo masculino é um mistério. Sua representação é sempre enquanto personagem drag queen. Desta forma, suas aparições são sempre encarnando sua personagem, sendo até retratada na série *Sex and the City*, em 2003.

Tabela X – O Mito Lady Bunny

SIGNO		Significante	Significado			
	Vestido	Vestido até joelhos, gola simples, detalhes na barra e estrutura nas costas	Criação do rosto de um coelho, remetendo ao estilo dos anos 60			
	Maquiagem	Maquiagem pesada nos olhos, batom e presença de contornos	Elevação das maçãs, estreitamento de mandíbula, olhos remodelados comicamente			
	Calçado	Sapato de salto com bico fechado	Pés pequenos e finos			
	Jóias	--	--			
	Cabelo	Cabelo alto, com franja definida	Reforça estilo dos anos 60, penteado "hairspray"			
	Silhueta	Vestido sem contornos e pernas em destaque	Torso quase sem formato, escondendo real formato			
		Significante	Significado		MITO	
		Vestido estilo anos 60, com pernas a mostra e formato de coelho	Corpo incerto, valorizando pernas feminilizadas	Vestido		
		Olhos fortes e reconstrução das feições	Encobrimento dos traços masculinos pelo exagero	Maquiagem		
		Salto de bico fino e estreitamento de pés	Desconstrução dos pés masculinos	Calçado		
		--	--	Jóias		
		Cabelo alto dos anos 60, estilo "hairspray"	Estreitamento dos ombros, diminuição das feições do rosto	Cabelo		
		Sem formato definido além das pernas destacadas	Esconder proporções do corpo, tornando as pernas como um "todo" no discurso feminino	Silhueta		

Fonte: Adaptação do autor a partir de Barthes, R. Mitologias, 2012.

6.8 SILVETTY MONTILLA

Figura 15 – Silvetty Montilla



Fonte: Disponível em Repositório Digital Herberton Lopes¹⁵

A drag queen brasileira Silvetty Montilla (Sílvio Cássio Bernardo) é humorista, comediante, atriz e cantora nas noites, em casas LGBTs. É muito conhecida em São Paulo como apresentadora em boates paulistas, mas habilidade se

¹⁵ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/444730531930097105/?lp=true>; Acesso em out. de 2017.

estende também à televisão, fazendo quadros no programa *TV Fama* e *Eliana*. Foi integrante fixo da peça teatral de stand-up *Terça Insana*.

Antes de suas apresentações enquanto drag queen, já foi oficial de promotoria do Ministério Público de São Paulo e bailarino. Adentrou o cenários dos concursos de beleza com sua personagem drag, e passou a dedicar-se exclusivamente a esta carreira.

Seu principal público é LGBT. Desta forma, Silvetty usa deste espaço para lutar por causas desta comunidade. Foi apresentadora do reality-show *Academia de Drags*, espelhado no programa de RuPaul, exibido pelo Youtube. Expandiu sua carreira no teatro e televisão, mas seu principal foco é sua presença em casas noturnas.

Por chegar a se apresentar em uma mesma noite em várias casas de show, sua estética é sempre mais simples, porem sempre elegante. Silvetty sempre cria ilusões visuais com seus vestidos e perucas, transmitindo uma essência feminina. Ao mesmo tempo, seu estilo abarca elementos escrachados, devido ao seu humor, sendo muito conhecida pelos frequentadores das boates paulistas.

Tabela 9 – O Mito Silvetty Montilla

SIGNO		Significante	Significado			
	Vestido	Vestido de alça com pedrarias	Realçar atributos do corpo			
	Maquiagem	Lábios, olhos e feições contornadas, sobrancelha pintada	Feminilidade e sensualidade			
	Calçado	--	--			
	Jóias	Brincos longos e anéis de pedra	Elegância e luxuosidade			
	Cabelo	Longos e ondulados	Elegância e requinte			
	Silhueta	Busto e cintura definida	Feminilidade com atributos destacados			
		Significante	Significado			
		Vestido de alça com pedrarias que reforçam as curvas do corpo	Manipulação das dimensões corporais	Vestido	MITO	
		Lábios, olhos e feições contornadas de maneira feminina	Encobrimento de traços masculinos	Maquiagem		
		--	--	Calçado		
		Brincos e anéis luxuosos e grandes	Diminuir dimensões do rosto e mãos	Jóias		
		Longos e ondulados de maneira elegante	Estreitamento de ombros e rosto	Cabelo		
		Busto e cintura feminina	Construção do corpo feminilizado	Silhueta		

Fonte: Adaptação do autor a partir de Barthes, R. Mitologias, 2012.

6.9 WILLAM BELLI

Figura 16 – Willam



Fonte: Disponível em Repositório Digital Pinterest¹⁶

Willam Belli é uma atriz, modelo, personalidade televisiva, cantora e integrante da quarta temporada de RuPaul's Drag Race. Sua carreira televisiva é expressiva, participando de séries como *The District*, *Boston Public*, *Cold Case*, *The Shield*, *My Name Is Earl*, *Nip/Tuck* e *Sex and the City*. É reconhecida também por sua carreira como cantora pop nos grupos DWV e AAA.

Willam sempre chama a atenção por sua feminilidade e sensualidade. Sendo considerada uma *fish queen* [drag queen que consegue passar por mulher com facilidade], Willam possui uma estética refinada, sabendo alterar suas proporções e transformar seu corpo em uma nova personalidade. Seu rosto passa a ser lapidado pela maquiagem, alterando suas feições e brincado com as proporções de sua fisionomia.

¹⁶ Disponível em: <https://www.pinterest.co.uk/pin/444730531930097105/>; Acesso em out. de 2017.

Tabela 10 – O Mito Willam

SIGNO		Significante	Significado			
	Vestido	Vestido curto e transparente, manga 3/4 e lingerie de renda	Feminilidade e sensualidade evidenciados			
	Maquiagem	Olhos marcados, lábios com batom e contornos do rosto realçados	Sensualidade e estética reforçada			
	Calçado	Salto alto de bico estreito e ponta aberta	Pés pequenos e delicados			
	Jóias	Brincos grandes de pedraria	Sofisticação			
	Cabelo	Ondulados e compridos	Concordância com o visual sedutor			
	Silhueta	Cintura fina, quadris estreitos. Busto realçado	Sedução e sensualidade			
		Significante	Significado		MITO	
		Vestido curto e transparente com lingerie sensual	Corpor feminino reforçado pelos elementos	Vestido		
		Olhos, lábios e contornos marcados e sensuais	Reconstrução das feições do rosto, aginando mandíbula	Maquiagem		
		Salto em pés pequenos, bico estreito e aberto	Encurtamento e estreitamento dos pés masculinos	Calçado		
		Brincos grandes e sofisticados com pedrarias	Estreitamento de ombros e orelhas	Jóias		
		Ondulados, comprido e femininos	Afinar ombros e diminuir feições	Cabelo		
		Cintura fina, quadris estreitos, busto realçado pela lingerie sensual	Formação de um corpo feminino com ilusão de busto	Silhueta		

Fonte: Adaptação do autor a partir de Barthes, R. Mitologias, 2012.

6.10 KATYA ZAMOLODCHIKOVA

Figura 3 – Katya



Fonte: Disponível em Repositório Digital RuPaul's Drag Race Wiki¹⁷

¹⁷ Disponível em: http://rupaulsdragrace.wikia.com/wiki/Katya_Zamolodchikova; Acesso em out. de 2017.

Yekaterina Petrovna Zamolodchikova, ou simplesmente Katya (Brian McCook), é uma personagem drag queen da atualidade. Originalmente de Boston, Brian teve contanto com a ginástica olímpica cedo. Neste meio, suas influências da cultura russa começaram. Seu nome é a amálgama de 3 ginastas russas: Yekaterina Lobaznyuk, Eugenia Petrovna Kuznetsova e Elena Zamolodchikova.

Com início de sua carreira em 2006, foi participante da sétima temporada do reality show “RuPaul’s Drag Race”, em 2015, e da temporada “All Stars” em 2016, tornando-se mundialmente conhecida. Suas performances em casas noturnas envolvem *lip sync* (dublagem de músicas) misturadas com movimentos da ginástica olímpica. Atualmente é integrante do canal “Wow Presents” do Youtube em um quadro apresentado em conjunto com a drag Trixie Mattel, e em breve lançará um programa televisivo no canal VH1 com a mesma parceira.

Katya possui fortes influências russas não somente em seu nome mas na própria construção de sua personagem. Usando do idioma russo, Brian passa pela metamorfose drag queen apresentando muitos elementos da cultura russa em seu vestuário. Na figura, por exemplo, Katya utiliza um vestido curto com bordados característicos russos (ponto russo) na sua composição. Lembra ainda as figuras icônicas da cultura russa das matrioskas (mamães). Com a temática de contos de fadas, Katya constrói seu personagem com elementos característicos da cultura da antiga URSS e do estilo fantástico.

A construção do discurso mítico desta personagem inicia-se no vestuário. O vestido curto, com mangas três-quartos e um comprimento que atinge os joelhos é uma artimanha para desestruturar a estatura de um corpo masculino. Os braços tornam-se mais finos e curto, bem como as pernas, que simulam uma altura mediana feminina. A gola de rufos da era Moderna reforça um tom onírico que a vestimenta possui, além de camuflar o pomo-de-adão e estreitar os ombros. A meia-calça deixa reproduz uma pele lisa, sem pelos e uniforme.

A maquiagem, mesmo sóbria e simples, serve como uma reconstrução do rosto masculino, lapidando linhas geométricas do rosto de Brian. Os lábios são redimensionalizados, o nariz afinado, olhos delineados de maneira marcante e sobrancelhas redesenhadas em busca de uma feminilidade do rosto.

Tabela 11 – O Mito Katya

SIGNO		Significante	Significado			
	Vestido	Vestido curto, com mangas três quartos, gola bufante, franjas e meia-calça	Vestes rementendo à princesas, ornamentado para transmitir riqueza e			
	Maquiagem	Olhos contornados, batom, sobrancelhas desenhadas e contornos desenhados	Feições reforçadas, bochechas finas, lábios carnudos.			
	Calçado	Salto alto com bico fechado	Pés pequenos, alongamento das pernas			
	Jóias	Pulseiras, brincos e anéis	Adornos que dialogam com o estilo do vestido			
	Cabelo	Peruca volumosa, voltado para a esquerda, com tranças	Releitura de estilos clássicos de princesas e personalidades históricas			
	Silhueta	Cintura afinada, quadris aumentados e seios presentes	Feminilidade, figura longilínea			

		Significante	Significado		MITO
		Vestido rementendo à princesas	Descaracterização do corpo masculino	Vestido	
		Maquiagem com destaques nas feições	Remodelagem e simulação um outro formato de rosto	Maquiagem	
		Salto alto para pés pequenos	Repropocionalização da largura dos ombros	Calçado	
		Jóias combinado com vestido	Ilusão de proporções e tamanhos	Jóias	
		Peruca com estilo clássico	Repropocionalização da largura dos ombros	Cabelo	
		Silhueta desenhada	Construção de um novo corpo	Silhueta	

Fonte: Adaptação do autor a partir de Barthes, R. Mitologias, 2012.

O salto alto usado corrobora com a estética feminina e auxilia ao acobertar um pé masculinizado com um bico fechado. As joias reforçam ainda mais a estética onírica e fantasiosa do vestuário. Seus tamanhos levemente maiores que o normal sevem para desconstruir as dimensões do corpo masculino. As orelhas do homem, geralmente maiores, tornam-se pequenas. Os dedos longos e grossos são afinados e encurtados.

A *lace front* é uma espécie de peruca que replica a transição da testa e do início dos cabelos com perfeição. Neste caso, a aparência realista do cabelo, com a presença de raiz detalhada, fortalece um realismo alcançado. A dimensão destes falsos cabelos transforma uma estatura larga em algo mais esguio. Por fim, a silhueta alcançada, com o uso de enchimentos, compõe a estrutura de um corpo mulheril.

6.11 PABLO VITTAR

Figura 18 – Pablo Vittar



Fonte: Disponível em Repositório Digital Medium¹⁸

¹⁸ Disponível em: <https://medium.com/nada-errado/pablo-vittar-estou-aqui-para-desconstruir-g%C3%AAnero-f41d6656dd30>; Acesso em out. de 2017.

Pablo Vittar (Phabullo Rodrigues da Silva) é uma cantora pop brasileira que começou a ganhar atenção por volta de 2015. Sua carreira cresceu exponencialmente nos últimos dois anos, chegando a possuir mais seguidores no Twitter que veteranos como RuPaul. Suas músicas e sucesso a levaram ao reconhecimento internacional como ícone gay, sendo considerada pela revista *The New York Times*, em 2017, como emblema da fluidez de gênero. Também alcançou repercussão nas paradas de sucesso da *Billboard*.

Suas músicas o colocam em destaque, aparecendo em inúmeros programas e vídeo clips. Fez participação com outros cantores nacionais e já é presente nas músicas mais tocadas na atualidade. Seu estilo único agrada ao espectador e sua presença em espaços públicos é sempre pensada, com a composição de sua estética visual moderna e atrativa.

Pablo usa de sua plataforma de sucesso para militar sobre questões como gênero, sexualidade e homofobia. Seu espaço na mídia brasileira abriu oportunidades para tais discussão com grande abrangência popular. Sua personagem drag nas mídias ou em meio público consegue iludir o espectador em relação a sua representatividade, mesclando elementos do gênero feminino em sua estética. Mesmo com a ausência de seios e sua altura descomunal, Pablo consegue se apropriar de signos que transmitem a feminilidade na construção de seu corpo drag. Sua estética, sempre relacionada às tendências da moda consegue traduzir uma imagem extremamente feminina e sensual.

Tabela 12 – O Mito Pablo Vittar

SIGNO		Significante	Significado			
	Vestido	Blusa cropped com manga 3/4, mini shorts de cós alto	Sensualidade estilo "pin up"			
	Maquiagem	Batom, contorno dos olhos e nariz	Realce dos aspectos femininos			
	Calçado	Bota fechada de salto e cano baixo	Pés pequenos e delicados			
	Jóias	--	--			
	Cabelo	Pintado, comprido, volumoso e com ondulações até os ombros	Reforça a estética da vestimenta			
	Silhueta	Pernas e quadris expostos e cintura contornada	Sensualidade com destaque nas pernas e quadris			
		Significante	Significado		MITO	
		Blusa e mini shorts sedutores	Desconstrução do formato do torso e afinamento de ombros e braços	Vestido		
		Batom, contorno nos olhos e nariz para realçar a feminilidade	Afinamento de nariz masculino e aumento dos olhos	Maquiagem		
		Bota fechada de salto e cano baixo em pés pequenos	Estreitamento do tamanho dos pés masculinos	Calçado		
		--	--	Jóias		
		Pintado, comprido, volumoso, reforçando o contorno do rosto	Afinamento dos ombros e rosto	Cabelo		
		Pernas e quadris expostos como destaque	Alongamento de figura com diminuição das proporções do torso	Silhueta		

Fonte: Adaptação do autor a partir de Barthes, R. Mitologias, 2012.

6.12 CONCHITA WURST

Figura 19 – Conchita



Fonte: Disponível em Repositório Digital Revista Monet¹⁹

Conchita Wurst é um personagem drag queen austríaco de Thomas Neuwirth. Atua como cantora e compositora de músicas e tornou-se famosa a partir

¹⁹ Disponível em: <http://revistamonet.globo.com/Musica/noticia/2014/05/drag-queen-barbada-causa-polemica-em-concurso-musical-televisivo-na-europa.html>; Acesso em out. de 2017.

de sua participação, e vitória, no programa “Festival Eurovision da Canção” em 2014. Sua fama cresceu concomitantemente com discursos de ódio e homofobia em relação a sua participação televisionada no concurso.

Seu personagem drag difere, de certa forma, da construção de uma ilusão de gênero. Enquanto é imaginado que um indivíduo masculino tenderia a se enquadrar em certos aspectos da manipulação estética e visual de seu corpo, em busca de um discurso de feminilidade, Conchita foge do trivial ao encarnar sua personagem mesmo com a presença de pelos faciais.

Sendo então uma “bearded ladie” (dama de barba), Conchita não deixa de transmitir aspectos totalmente feminilizados tanto em seus trajes e manipulações por meio de maquiagens. Seu rosto persiste em conter elementos fortemente femininos que contrapõe à sua barba sempre presente. Mesmo com esse paradoxo, Conchita transgride as barreiras de gênero e consegue perambular tanto na feminilidade quanto masculinidade de sua estética.

Como pode ser visto acima, mesmo a presença de barba e ausência de seios, os elementos gerais englobam o universo da aparência feminina. Seu vestido, com pedrarias e rendas, contornam seu corpo, formando quadris femininos, uma cintura afinada e ombros paralelos aos quadris. Seu corpo, portanto, toma a forma de uma ampulheta, sendo um visual tipicamente feminino.

Suas feições são reforçadas pela maquiagem que, além de criar desenhos e sombreados comuns ao rosto de mulheres, realça a barba e as formas de seu rosto. Sua personagem, em nenhum momento, sofre qualquer tipo de falha ao criar uma simulação, pois ser drag queen, acima de tudo, é dobrar as questões que envolvem quaisquer estereótipos de gênero.

Conchita se identifica como indivíduo do sexo masculino e homossexual, mas suas aparições em meio público é o que a definem enquanto personagem drag, pelas formas com que se metamorfoseia e desconstrói seu gênero.

Tabela 13 – O Mito Conchita

SIGNO		Significante	Significado			
	Vestido	Vestido com detalhes em renda, aciturado, mangas longas e cauda de sereia	Elegância e feminilidade , corpo "ampulheta"			
	Maquiagem	Definição dos olhos, contornos de sobrancelha, lábios e barba	Salientar atributos faciais			
	Calçado	--	--			
	Jóias	--	--			
	Cabelo	Levemente ondulados, na altura dos seios	Alongament o da silhueta			
	Silhueta	Afinamento de cintura, acentuação de quadris, seios ausentes	Corpo em formato de ampulheta			
		Significante	Significado		MITO	
		Vestido elegante e feminino, com formato que destaca o corpo	Quadris e ombros ficam paralelos, feminilizando-os	Vestido		
		Maquiagem marcante reforçando as linhas femininas	Discurso de rosto feminino mesmo com pelos faciais	Maquiagem		
		--	--	Calçado		
		--	--	Jóias		
		Cabelo longo e ondulado que se soma a silhueta	Camuflam ombros e afinilamento de rosto	Cabelo		
		Cintura estreita, quadris e ombros paralelos, seios ausente	Desconstrução da masculinidade do corpo por meio de simulações	Silhueta		

Fonte: Adaptação do autor a partir de Barthes, R. Mitologias, 2012.

6.13 VERA VERÃO/JORGE LAFOND

Figura 20 – Vera Verão



Fonte: Disponível em Repositório Digital Revista Caras²⁰

Jorge Lafond foi um ator, comediante, dançarino e drag queen brasileiro mais conhecido pelo seu personagem Vera Verão. Iniciou sua carreira como bailarino profissional e se apresentou em diversos países. Trabalhou em muitos cabarés do Rio de Janeiro e, eventualmente, integrou o grupo de bailarinos do programa *Fantástico*.

Sua carreira televisiva foi extensa, participando dos programas de Jô Soares e Renato Aragão e na novela *Sassaricando*. Assumiu seu principal papel como a drag queen Vera Verão no programa *A Praça é Nossa*. Sua irreverência trouxe fama e reconhecimento, sendo lembrada por seus escândalos e sua famosa frase: “Eeeepa, bicha não...”.

²⁰ Disponível em: <http://caras.uol.com.br/nacionais/praca-e-nossa-completa-25-anos-e-relembra-personagens-vera-verao-golias.phtml>; Acesso em out. de 2017.

Vera Verão possuía uma estética exagerada, combinado com sua grande altura e personalidade. Seus vestidos, sempre chamativos, criavam uma caricatura de uma feminilidade, com composições desproporcionais e elementos cafonas. Mesmo com seu estilo diferenciado, Vera Verão marcou por ser uma das drag queens mais conhecidas e reverenciadas da televisão brasileira.

Tabela 14 – O Mito Vera Verão

SIGNO		Significante	Significado			
	Vestido	Vestido com ombreiras bufantes, gola lapela e laços	Exagero e ostentação			
	Maquiagem	Sombreado nos olhos e batom	Traços de feminilidade			
	Calçado	Salto alto de bico fechado	Pés pequenos e estreitos			
	Jóias	Brincos e pulseiras grandes	Elegância e riqueza			
	Cabelo	--	--			
	Silhueta	Pernas expostas, quadris largos, ausência de seios e cintura fina	Alongamento de figura			
		Significante	Significado		MITO	
		Vestido com ombreiras , laços e golas exageradas	Traços caricatos de uma figura feminina construída	Vestido		
		Sombra nos olhos e batom buscando feminilidade	Construção de um rosto feminilizado	Maquiagem		
		Slato de gico fechado em pés pequenos	Diminuição das dimensões dos pés	Calçado		
		Brincos e pulseiras grandiosas e ostentadoras	Estreitamento de elementos do rosto e braços	Jóias		
		--	--	Cabelo		
		Pernas, quadris e cintura destacadas com figura alongada e sem seios	Caricatura de feminilidade	Silhueta		

Fonte: Adaptação do autor a partir de Barthes, R. Mitologias, 2012.

6.14 DEVINE

Figura 21 – Devine

Fonte: Disponível em Repositório Digital The Baltimore Sun²¹

²¹ Disponível em: <http://darkroom.baltimoresun.com/2015/10/remembering-legendary-drag-queen-divine/#1>; Acesso em out. de 2017.

Atriz, performer e cantora norte-americana Divine (Harris Glen Milstead) foi um ícone da contracultura durante a década de 60. Personificando a cultura underground e indie, Divine ultrapassa barreiras ao retratar o lado alternativo e obscuro da cultura americana. Considerada uma figura de culto pela comunidade LGBT, foi considerada pela revista *People*, em 1988, como a Drag Queen do século. Sua relevância é evidenciada ainda hoje, sendo não só um ícone do cinema alternativo mas de toda uma cultura tida como subversiva.

Sua carreira como atriz teve grande repercussão ao estrelar inúmeros filmes de produção independente do diretor John Waters, dentre eles: *Pink Flamingos* (1972), *Female Trouble* (1974), *Polyester* (1981) e *Hairspray* (1988). Seus personagens ficcionais sempre escandalizam ao irem contra o *statu quo*, as tradições e os comportamentos em meio público.

Sua personagem mais icônica, ao interpretar em *Pink Flamingos* a personagem Babs Johnson, que nada mais é do que Divine se escondendo da sociedade por ser considerada a “pessoa mais imunda do planeta”. Esta personagem, representada na imagem acima, desconstrói as maneiras com que o indivíduo se representa em público, por se comportar de maneira espalhafatosa, e para muitos, ofensiva. Em uma de suas principais cenas, Divine ingere fezes de chachorro questionando o comportamento humano, os limites da arte e do papel do ator.

Divine sempre se caracterizou de maneira exagerada, tentando representar uma sociedade caricata e decadente. Suas roupas dialogam tanto com trajes elegantes como indumentárias da cultura *trash*. Esta união de estéticas antagônicas representa toda uma geração que buscou quebrar os padrões de uma sociedade careta e hipócrita.

Mesmo de sua forma caricata e hiperbólica, Divine se apropria de elementos da estética feminina para construir seu personagem. No caso de Babs Johnson (Figura 21), suas curvas, reforçadas pelo vestido e joia são equiparadas com sua maquiagem pautada no exagero e no despedaçamento das proporções de seu rosto.

Tabela 15 – O Mito Devine

SIGNO		Significante	Significado			
	Vestido	Vestido longo, com decote e mangas longas, barrado franzido	Classe e elegância			
	Maquiagem	Olhos e lábios exagerados	Simulação de maquiagem intencionament e desconexos			
	Calçado	--	--			
	Jóias	Brincos compridos e cravejados	Requinte e sofisticação			
	Cabelo	Cabelos pintados, amarrados em topete e armados	Hipérbole de um cabelo natural			
	Silhueta	Corpo com curvas, seios fartos e mamilos ressaltados	Corpo voluptuoso e feminilidade "plus size"			
		Significante	Significado		MITO	
		Vestido longo e elegante, decotado, mangas e barrado franzido	Acentuação de contornos construídos no corpo	Vestido		
		Olhos e lábios exagerados e desconexos da realidade	Encobrimento da feição masculina	Maquiagem		
		--	--	Calçado		
		Brincos sofisticados, grandes e cravejados	Diminuição do toamanho das orelhas	Jóias		
		Compridos, pintados, armados em topete com exagero	Exagero que rompe com o discurso elegante da roupa	Cabelo		
		Corpo curvilíneo, voluptuoso, feminino	Remodelagem do corpo masculino	Silhueta		

Fonte: Adaptação do autor a partir de Barthes, R. Mitologias, 2012.

CONCLUSÃO

O espaço social é a soma de todas as produções humanas e as relações decorrentes destas produções com o homem. Sua artificialidade é moldada a partir da convergência de linguagens e da cultura da visualidade contidas naquele espaço. Isto, somado ao fato de que este espaço passa a ser dividido por inúmeros integrantes que compõem este cenário plural e mutável, sempre em movimento, crescimento e transformação.

Estar inserido neste ambiente construído, portanto, reflete diretamente no indivíduo. Ao ser produtor e produto de um espaço em que a troca de significados e significações é constante, interfere ativamente no entendimento e formação da identidade do ser. Neste espaço no qual as possibilidades são infinitas, as representações e manifestações são a forma com que o indivíduo participa e atua neste grande palco social.

Ao ser ator em um cenário que participa incisivamente em sua formação faz com que existir publicamente seja uma criação de personagens que interagem e transmitem significados dependendo de seu contexto. O indivíduo, dentro desta possibilidade ampla de brincar com o “ser e não-ser”, assume proporções intermináveis, que se somam ou se contradizem.

Um exemplo claro dessa possibilidade em exercer papéis antagônicos em uma mesma trama social é a drag queen. Ao brincar com a sexualidade e dobrar o que é entendido por gênero, o indivíduo drag desconstrói toda uma concepção proveniente do espaço, onde os indivíduo já estão pressupostos a seguir determinadas funções.

Apropriando-se de elementos de ambos os gêneros, as drag queens surgem como rupturas do status-quo e da previsibilidade em ser e estar socialmente inserido no espaço público. As pausas do discurso urbano provenientes desses indivíduos não se resumem em uma simples disputa por aceitação ou normalização do que é diferente, mas são revelações que assumem um papel político e, acima de tudo, artístico.

A construção destas personagens parte da reprodução de questões estéticas contidas no espaço público que definem e padronizam o que é ser homem e ser mulher. A partir disto, o atrofiamiento destas normas ocorre por meio da apropriação e deturpação destes signos visuais. Por meio de hipérboles, estes artistas passam por uma troca momentânea de gênero, manipulando certos elementos para atenuar a natureza de seus corpos.

Estas manipulações de seus corpos, enquanto informações sociais, não ocorrem de maneira aleatória, e sim dentro de uma composição mitológica. Ao usar de signos com significantes e significados já previamente formulados e criar novas significações, os indivíduos drag queen ultrapassam as questões da linguagem e alcançam o patamar de mitos ambulantes.

O indivíduo drag é construtor das representações de si próprio, enquanto ser social, e manipulador do teor representativo que ele emana. Assim sendo, ao portar-se diante o outro, sua atuação transmite informações essenciais para a formação de uma identidade feita pelo observador. A manipulação, portanto, pode se dar em diversos níveis como em gestos, gírias, posturas, roupas e construção corporal. Nessa potência que os mitos permitem na formação de novos discursos, todo o sistema signico da moda feminina são reapropriados. Nessa nova instância mítica do discurso, a ilusão de feminilidade compõe a representação que a personagem drag queen possui.

Desta forma, a construção desenvolvida na criação da personagem pode ser analisada a partir da cultura visual ali manifestada. A união de signos à possibilidades de significação neles contidos faz com que o indivíduo drag seja, acima de tudo, uma forma de expressão. Neste universo de significados, é com Roland Barthes que se consegue alcançar a compreensão do discurso, sem perder a poesia com que estes discursos visuais são formulados.

Vale ressaltar a importância em se desenvolver um pensamento acadêmico/científico em relação a qualquer grupo marginalizado ou periférico, no caso as drags, que por muito tempo foram silenciadas pelo preconceito. Este trabalho não se limita aqui, mas permite um resgate [com a companhia dos

pensamentos barthesianos] das formas artísticas e culturais subterrâneas em outras produções.

Ser e estar drag queen não deve ser limitado a um receita ou uma constância. Sendo uma forma de manifestação artística, a caracterização drag não se limita ao uso dos mesmos elementos visuais. A arte se expande, modifica, se altera e, acima de tudo, rompe com o tradicional. O indivíduo drag não faz parte de uma normalização estilística, mas serve para quebrar a monotonia do discurso urbano, carregado de preconceitos e previsibilidade. Ser drag queen é lutar, se posicionar. É resistir.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.
- _____. **Inéditos vol. 3: imagem e moda**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. **Elementos da Semiologia**. Lisboa: Edições 70, 2007.
- _____. **Mitologias**. Lisboa: Edições 70, 2012.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- BENJAMIN, Walter. **Modernidade e os Modernos**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA, 2000.
- _____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; 2007; 1ª reimpressão.
- BUTLER, Judith. **Gender trouble: Feminism and the subversion of identity**. New York: Routledge, 1990.
- CAMARGO, Francisco Carlos; Hoff, Tânia Márcia Cezar. **Erotismo e Mídia**. São Paulo: Expressão e Arte, 2002.
- CANEVACCI, Massimo. **Dialética do indivíduo: o indivíduo na natureza, história e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- CARLOS, Ana Fani Alessandri. O turismo e a produção do não-lugar. In: YÁZIGI, Eduardo; CARLOS, Ana Fani Alessandri; CRUZ, Rita de Cássia Ariza da (Orgs.). **Turismo: espaço, paisagem e cultura**. São Paulo: Hucitec, 1999.
- CHIDIAC, Maria Teresa Vargas; OLTRAMARI, Leandro Castro. **Ser e estar drag queen: um estudo sobre a configuração da identidade queer**. Estudos da Psicologia, v. 9, n. 3, p. 471-478, 2004.
- DOLAN, Jill. **Gender impersonation onstage: Destroying or maintaining the mirror of gender roles?** In: Women and Performance: A Journal of Feminist Theory, 2, p.5-11. 1985
- DUPAS, Gilberto. **Tensões contemporâneas entre público e o privado**. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- FERRARA, Lucrécia D'Alessio. O Turismo dos descolamentos virtuais. In: YÁZIGI, Eduardo; CARLOS, Ana Fani Alessandri; CRUZ, Rita de Cássia Ariza da (Orgs.). **Turismo: espaço, paisagem e cultura**. São Paulo: Hucitec, 1999.
- FERREIRA, Rubens da Silva. **A informação social no corpo travesti** (Belém, PA): uma análise sob a perspectiva de Erving Goffman. Revista Ciência da Informação, mai/ago 2009, Brasília, v.38, n. 2, p. 35-45.
- GARBER, Marjorie. **Vested interests: Cross-dressing and cultural anxiety**. New York: Routledge, 1992.
- GARRINI, Selma Peleias Felerico. **Do Corpo Destemido ao Corpo Untramedido: A revisão do corpo na Revista Veja de 1968 a 2010**. 2010. 250p. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

_____. **Do Corpo Destemido ao Corpo Untramedido:** Reflexões sobre o corpo feminino e suas Significações na Mídia Impressa. In: Intercom – V Congresso Nacional de História da Mídia, 2007, São Paulo: Facasper e Cíee, 2007, 12p.

GOFFMAN, Erving. **A Representação do Eu na Vida Cotidiana.** Petrópolis: Vozes, 1985.

_____. **Estigma:** notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre identidade de gênero:** conceitos e termos. Brasília, 2012. Disponível em: <<http://issuu.com>> Acesso em: 26 de julho de 2016.

LAGO, Mara. C. de S. **Modos de vida e identidade:** sujeitos no processo de urbanização da Ilha de Santa Catarina. Florianópolis: UFSC, 1996.

LOPES, Dirce Vasconcellos; CREMONEZ, Pedro Henrique. "**Postcards as representation of the city: a vivid pictorial journey.**" 12th World Congress of Semiotics: New Semiotics, Between Tradition and Innovation. Sofia: IASS/AIS, Setembro de 2014.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes. (Org.). **O corpo educado:** pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. P. 7-34.

_____. **Um corpo estranho:** ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MARCUSE, Herbert. **O homem unidimensional.** São Paulo: EDIPRO, 2015.

NORBERG-SCHULZ, Christian. O Fenômeno do Lugar. In: NESBITT, Kate (org). **Uma Nova Agenda para a Arquitetura:** Antologia teórica 1965-1995. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 443-461.

OLIVEIRA, Ana Claudia. **Vitrinas – acidentes estéticos da cotidianidade.** São Paulo: EDUC, 1997

RUPP, Leila; TAYLOR, Verta. **Drag queens at the 801 cabaret.** Chicago: University of Chicago Press, 2003a.

_____. **Chicks with Dicks, Men in Dress.** Journal of Homosexuality, v.46:3-4, p.113-133. 2003b.

SANTOS, Milton. **Por uma Geografia nova:** da crítica da geografia a uma geografia crítica. São Paulo: Editora HUCITEC USP, 1978.

_____. **Espaço e Sociedade.** 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1982.

_____. **Metamorfoses do espaço habitado.** São Paulo: Editora HUCITEC USP, 1988.

_____. **O espaço do cidadão.** 2ª ed. São Paulo: Nobel, 1993.

_____. **Pensando o espaço do homem.** São Paulo: Edusp, 2004.

_____. **A natureza do espaço.** 4ª ed. São Paulo: Edusp, 2006.

_____. **Espaço e Método.** 5ª ed. São Paulo: Edusp, 2014.

SARTRE, Jean Paul. **O ser e o nada:** ensaio de ontologia fenomenológica. Petrópolis: Vozes, 2000.

SCHACHT, Steven. **The multiple genders of the court:** Issues of identity and performance in a drag setting. In S.P. Schacht and D.W. Ewing (Eds.), *Feminism and men: Reconstructing gender relations* (pp. 202-24). New York: New York University Press, .1998

_____. **Gay masculinities in a drag community:** Female impersonators and the social construction of 'other.' In P. Nardi (Ed.), *Gay masculinities* Newbury Park, CA: Sage, p. 247-268. 2000.

SENNET, Richard. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade.** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TEWKSBURY, Richard. **Men performing as women:** Explorations in the world of female impersonators. *Sociological Spectrum* 13, p.465-86. 1993.

_____. **Gender construction and the female impersonator:** The process of transforming 'he' to 'she.' *Deviant Behavior: An Interdisciplinary Journal* 15, p. 27-43. 1994.

TÍLIO, Rogério. Reflexões acerca do conceito de Identidade. **Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades.** v. 8, n. 29, abr-jun 2009, p. 109-119.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso:** a homossexualidade no Brasil da colônia a atualidade (5a ed.). Rio de Janeiro: Record, 2000.

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

VOLOBUEF, Karin. A janela da esquina: E. T. A. Hoffman, arte e prosaísmo. **Teresa revista de Literatura Brasileira.** V. 12-13. São Paulo, 2013, p. 362-372.