

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Bruno de Mattos Almeida

**Uma teoria *queer* entre Butler e  
Deleuze: uma trajetória entre  
conceitos, existências e a performance  
*drag***

Porto Alegre

2022

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Bruno de Mattos Almeida

**Uma teoria *queer* entre Butler e  
Deleuze: uma trajetória entre  
conceitos, existências e a performance  
*drag***

Tese de Doutorado em Sociologia, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Raquel Andrade Weiss

Porto Alegre

2022

CIP - Catalogação na Publicação

Almeida, Bruno  
Uma teoria queer entre Butler e Deleuze: uma  
trajetória entre conceitos, existências e a  
performance drag / Bruno Almeida. -- 2022.  
105 f.  
Orientadora: Raquel Andrade Weiss.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências  
Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia,  
Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Judith Butler. 2. Gilles Deleuze. 3. Simulacros.  
4. Performance Drag. 5. Teoria Queer. I. Andrade  
Weiss, Raquel, orient. II. Título.

Bruno de Mattos Almeida

UMA TEORIA *QUEER* ENTRE BUTLER E DELEUZE: UMA TRAJETÓRIA ENTRE  
CONCEITOS, EXISTÊNCIAS E A PERFORMANCE *DRAG*

Tese de Doutorado em Sociologia, apresentada  
como requisito parcial para a obtenção do título de  
Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em  
Sociologia da Universidade Federal do Rio Grande  
do Sul.

Porto Alegre, 28 de março de 2022

Resultado:

BANCA EXAMINADORA:

---

Guilherme Francisco Waterloo Radomsky  
Departamento de Sociologia  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

---

Henrique Saidel  
Departamento de Arte Dramática  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

---

Pedro Paulo Gomes Pereira  
Escola Paulista de Medicina – Saúde Coletiva  
Universidade Federal de São Paulo

---

Vi Grunvald  
Departamento de Antropologia  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

A todos aqueles que nunca deixaram de lutar  
pelas condições de existir e viver  
intensamente, e de sonhar com um mundo  
*queer*.

## Agradecimentos

Aos meus pais e a toda a minha família, pelo suporte inabalável e pelo amor e carinho que tornaram essa jornada não só possível, mas tolerável. Foram cinco longos anos repletos de dificuldades e frustrações, mas nos quais a certeza de sua presença sempre me deu forças para continuar.

À minha orientadora, Raquel Weiss, pelo acolhimento e pela incrível ousadia de aceitar caminhar nessa jornada difícil comigo. Te agradeço profundamente pela confiança que mostrou em mim, e pela coragem de aceitar de coração aberto os meus devaneios, minhas referências estranhas e minhas dificuldades, quando tantos outros na mesma posição recusariam o desafio.

A todos os amigos que participaram dessa jornada e me aguentaram durante todos os seus altos e baixos, dramas e alegrias. Ao Lucídio, meu coração e minha força, eu nunca vou conseguir colocar adequadamente em palavras o quando você significa para mim, e o quanto essa jornada só foi possível pela força que você me deu, e pelo quanto me ensinou. À Mônica, minha companheira perene dessa jornada, que me entendeu desde o primeiro dia, pelas risadas, choros, conselhos e piadas, sem você os últimos cinco anos teriam sido uó, bicha, e os próximos anos também seriam. E também Suelen, Dani, Tiago, Cláudio, Rodrigo e Camila, por fazerem a universidade (e os bares) se tornar um espaço de alegria em meio ao caos; também Carlos, Valdir, Beto, Maria Luiza, e todas as pessoas que fizeram Porto Alegre ser um lugar de conforto e alegria durante esses anos.

Aos amigos das antigas, os que sempre estiveram e sempre estarão, Pedro, Luis Felipe, Gabriel Ramponi, Gabriel Catani, Karel, Fábio, André que criaram espaços nos quais uma pessoa como eu, nas minhas estranhezas e ansiedades, pode ser quem eu sou em todos os momentos, entre as cornetas e as reclamações e os sonhos compartilhados, e pelos muito mais que ainda virão. Aos mais afastados ultimamente, mas não menos cruciais nesse processo, Olívio, João, Thiago, Rafael, Paulo, Bruno, Alcides, Daniel, Lucas e tantos outros sem os quais a minha jornada não teria sido tão alegre.

E por fim, a todos os autores, escritores, guerreiros, gays, lésbicas, travestis, *drags*, transformistas, não binários, trans, e tantos múltiplos mais, que me inspiraram e me incitaram a viver a minha vida na sua manifestação mais coletiva, mais complexa, mais desafiadora, mais diferente e mais alegre. Obrigado por tudo que fizeram, e por tudo que fazem.

## Resumo

Inspirada pela perspectiva decolonial e pela filosofia da diferença, esta tese opera na intersecção entre teoria social e estudos de gênero e sexualidade, na medida em que procura romper com o automatismo observado neste último, com o propósito de introduzir novas conexões possíveis para avançar e atualizar o estado da arte da teoria nesse campo. Para tanto, procurou-se investigar as condições de possibilidade e os efeitos de um agenciamento entre as teorias de Judith Butler e Gilles Deleuze, em sua produção individual e em seu encontro com Félix Guattari. Em termos mais específicos, o trabalho consistiu em uma reconstrução dos principais conceitos, argumentos e premissas desses autores, seguido de uma busca de aproximações e afastamentos no campo teórico. Esse agenciamento, com a intenção de ocupar um espaço *entre* os autores, tomou como fio condutor uma incursão pelo universo da performance *drag*, como um elemento que aparece nos trabalhos de Butler com grande importância, e emerge como um ponto de vista privilegiado para a produção desse encontro a partir da noção deleuziana de simulacros e da proposta de inversão platônica. O trabalho parte da hipótese de que a conexão entre Butler e Deleuze não apenas é possível, mas pode criar possibilidades importantes de acessar a potência da diferença, com a intenção de superar as interpretações binárias e rígidas sobre gênero, sexualidade, identidade, performatividade e resistência como ato político em oposição à heteronormatividade.

**Palavras-chave:** Judith Butler; Gilles Deleuze; Simulacros; Performance *drag*; Teoria *Queer*

## Abstract

Inspired by decolonial theory and the philosophy of difference, this thesis operates in the intersection of social theory and gender and sexuality studies, as far as it intends to break away from the automatism in those studies, with the intention to introduce new possible connections to advance and update the state of the art of theory in the field. With this intention, an investigation was made on the conditions of possibility and the effects of an *agencement* between the theories of Judith Butler and Gilles Deleuze, on his own work and his encounters with Félix Guattari. In more specific terms, the work consisted of a reconstruction of the main concepts, arguments and premises of both authors, followed by the possible points of convergence and divergence in the theoretical field. This *agencement*, made with the intention to occupy a space *in-between* both authors, has taken as a guideline an incursion through the universe of drag performance, as an element that appears on Butler's work with great importance, and emerges as a privileged point of view for the production of this encounter through the deleuzian notion of simulacra and the platonic reversal he proposes. This thesis works with the hypothesis that the connection between Butler and Deleuze is not only possible, but can create important possibilities to access the potency of difference, with the intention to surpass binary, rigid interpretations about gender, sexuality, identity, performativity and resistance as a political act against heteronormativity.

**Keywords:** Judith Butler; Gilles Deleuze; Simulacra; Drag Performance; Queer Theory

## Sumário

<b>1. Introdução.....</b>	<b>9</b>
<b>2. Considerações Epistemológicas: como acessar a potência das minorias .....</b>	<b>14</b>
2.1 A teoria contra o colonialismo de mentes e corpos.....	14
2.2 Produzindo conhecimento <i>queer</i> : entre Butler e Deleuze.....	19
2.3 Judith Butler, performatividade e a diferença iterativa.....	25
2.4 Deleuze e Guattari, rizomas, linhas e a diferença positiva.....	33
<b>3. Uma teoria ‘montada’: o universo <i>drag</i> e suas emergências.....</b>	<b>42</b>
3.1 Uma breve história do <i>drag</i> e de suas transformações.....	42
3.2 <i>Start your engines</i> : um estudo de caso sobre o <i>RuPaul’s Drag Race</i> .....	45
3.3 Ocupar-se de si mesmo para retornar ao mundo: a performance <i>drag</i> entre as paródias e os simulacros.....	53
<b>4. O que significa uma teoria <i>queer</i> deleuziana .....</b>	<b>70</b>
4.1 As linhas de fuga: heterotopias e a escolha de uma família para si .....	70
4.2 O agenciamento Butler e Deleuze.....	79
<b>5. Considerações Finais.....</b>	<b>98</b>
<b>Referências Bibliográficas .....</b>	<b>102</b>

## 1. Introdução

A tarefa de escrever um texto acadêmico em tempos de fascismo em evidência, do retorno dos extremismos que nunca de fato sumiram na realidade material de certos corpos, parece cada vez mais um projeto autoindulgente de produção da condescendência como forma estrutural de acesso ao conhecimento, a produção material do nada como resultado do encontro de sujeitos bem intencionados com a matéria viva da existência, de uma angústia existencial que se forma em torno de uma impotência lacerante em face a uma realidade que se recusa a ouvir os gritos daqueles que sofrem, e que no máximo aloca um espaço neutralizado de retroalimentação a essas boas intenções, que exasperadamente produzem saberes na esperança de afetar qualquer aspecto da realidade a que se dediquem. Esse terreno pantanoso, de uma existência entre a academia como modo de viver e sobreviver e uma materialidade penosa que parece surda e cega aos nossos esforços é a morada desse trabalho, o espaço em que se constitui e onde ganha concretude na realidade.

A produção de qualquer forma de escrita acadêmica, portanto, jamais pode ser separada dessa luta contra as dinâmicas hegemônicas de poder que perpassam a esfera que habitamos, e contra a materialidade da violência como estrutura de um capitalismo que não se renega a conectar-se diretamente às novas formas de ascensão do fascismo e da busca pela abolição dos corpos abjetos, dos sujeitos desviantes e das existências em resistência. Da mesma forma, a produção nos parece necessariamente dever partir de uma perspectiva que rejeite radicalmente a autocondescendência, o tratamento de sujeitos que existem como feridas nessa trama de poderes e saberes como mero objetos de uma pesquisa acadêmica, corpos dos quais se pode extrair conhecimento para a produção acadêmica, existências inferiores que deverão ser “esclarecidas” pelo pesquisador em busca de sua verdade.

É com essa inspiração pós-colonial, decolonial, e tantas outras formas de ser contra o colonialismo, um comprometimento com a celebração da diferença em todas as suas mais diversas formas, que este trabalho foi produzido. Um esforço para tentar produzir uma brecha, uma quebra, uma ferida, por pequena que seja, nesse (CIS)tema, uma tentativa de fazer correr fluxos e quebrar as barreiras que impedem sua circulação, de jogar luz aos cantos obscuros e ocultados na produção do conhecimento, com a crença otimista de que, muitas vezes, são as menores feridas que provocam maiores dores.

Dessa forma, este trabalho foi escrito em sua totalidade a partir da tentativa de ocupar uma posição minoritária, de fazer valer os devires e a experiência de se colocar em uma posição de risco, na multiplicidade das diferentes propostas teóricas e nos encontros e agenciamentos difíceis, aparentemente impossíveis de combinar, mas com a certeza de que não é possível criar o novo, mobilizar a potência positiva da diferença sem esse árduo trabalho de produzir nexos onde aparentemente eles não existem. Embora esta tese em sua forma final não seja mais do que uma tentativa inicial, um primeiro passo em direção a esse objetivo, também nos resta o consolo de que são essas pequenas tentativas que às vezes geram as fagulhas necessárias para que outros fogos se acendam.

Afinal, não há escrita acadêmica que não se realize somente no coletivo; desde a multiplicidade de conexões entre colegas, professores, interlocutores de todos os tipos, amigos e desafetos, todas as vozes que, de um modo ou de outro, participam desse processo em todas as suas etapas, até, finalmente, o estágio final, no qual o texto finalmente pode realizar aquilo que é sua razão de existir, entrando em contato com o coletivo e se multiplicando conforme é capturado por outros sujeitos em seus próprios processos de escrita e pesquisa.

Este texto é uma obra *queer*, e é essa potência, a de todos os meus antecessores e antecessoras, quaisquer pronomes ou identidades escolheram para si, que é mobilizada nessa empreitada. A força de décadas e séculos de luta, de resistência, de alegria e de tristeza, de uma multiplicidade de cores e jeitos e estilos que quebraram as fronteiras, ultrapassaram as limitações impostas e produziram com sua força um mundo no qual este trabalho pode existir. Este texto foi escrito, em toda a sua relativa insignificância em face aos feitos de seus antecessores, com a inabalável certeza de que é nessa multiplicidade de intensidades que queremos estar, o nosso espaço em meio à turbulência de um mundo hostil, mas que jamais será capaz de tapar os buracos que criamos, de abafar os fogos que produzimos, de fechar as brechas microscópicas que continuaremos a abrir a todo custo nesse tecido social. Essa é a tarefa que este texto procurou seguir como orientação, e é nessa coletividade de corpos abjetos, de sujeitos ‘anormais’, e nos espaços que esses corpos ocupam, que ele ganha vida.

Observar de forma cartográfica essas pessoas e os espaços que elas ocupam, as interações, amizades e relações familiares que criam, é percorrer as transformações e os impactos da existência na subjetividade desses sujeitos, significa ir de encontro a essa alteridade de forma a não esmagá-la sob a força de conceitos alheios a ela, mas também de trazer uma contribuição possível a partir da minha perspectiva sobre o que essa existência e resistência nos

tem a ensinar, e de uma recusa radical à posição de representante acadêmico em relação à essas pessoas. Não se trata, portanto, de descrever uma mera observação de uma realidade, mas de captar nessas interações que realizei com essas pessoas a materialidade das relações que se apresentaram, explicar o que vi a partir da fundamentação teórica e não apenas descrever o que observei como se fosse uma natureza pré-existente. Fugir desse sujeito de escrita positivista, universal, que flerta com a essencialização de um grupo subalterno é, portanto, a tarefa que este trabalho se impôs.

Para realizar essa tarefa da forma que pareceu mais adequada, o problema de pesquisa do qual partimos situa-se na intersecção entre teoria e práxis, isto é, uma pergunta de ordem teórica cujos pressupostos - e também os efeitos - estão entranhados em suas possibilidades práticas. Tratou-se de interrogar *de que forma o processo de traçar uma linha de fuga para si, a partir da definição teórica de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012), engendra um movimento de resistência à heteronormatividade que se constitui na materialidade pela criação de espaços de heterotopia*. A proposta foi, portanto, não apenas realizar uma investigação arqueológica sobre os processos de constituição de subjetividades, mas também observar essa subjetivação de corpos abjetos em resistência à uma heteronormatividade rígida, estéril, inerentemente conectada a uma moral hegemônica e às estruturas do capitalismo contemporâneo, que busca anular a possibilidade de brincar e experimentar diversas formas de existência de gênero para além das caixas pré-definidas e facilmente inteligíveis.

Esse problema de pesquisa inicial foi influenciado por diversos fatores, como a dificuldade de realizar uma pesquisa de campo extensiva em um contexto de pandemia e com dificuldades financeiras e de infraestrutura, assim como uma relativa inexperiência em operar nesse arcabouço metodológico. Através dos anos, a alternativa encontrada foi a de manter a pesquisa que já havia sido realizada, assim como a minha própria experiência como observador e frequentador desses espaços, como um pano de fundo a partir do qual este trabalho, de orientação mais especificamente teórica, foi construído. Um trabalho que ocupa a intersecção entre os estudos de gênero e sexualidade e a teoria social, mas também influenciado pelas produções no campo dos estudos decoloniais, pós-coloniais, da filosofia, da antropologia, das artes e da economia política.

Dado esse contexto apresentado, este trabalho assumiu como seu objetivo principal construir um nexos teórico entre as teorias de Judith Butler, e Gilles Deleuze em suas produções individuais e em seu encontro com Félix Guattari e com outros autores. Essa escolha teve como

intenção ir para além de um certo automatismo que se produziu nos estudos de gênero e sexualidade de utilizar os textos de Butler como uma referência facilmente acessada, muitas vezes sem repensar as conexões que poderiam ser produzidas a partir da mobilização de outros referenciais teóricos. A partir disso, a performance *drag*, pela sua relevância na obra de Butler e no âmbito da teoria *queer* e nos estudos de gênero, foi escolhida como um ponto de referência privilegiado, assim como uma superfície de contato estabelecida com a concretude da multiplicidade de relações que envolvem a vivência LGBTQI+ na contemporaneidade.

Para trabalhar esse problema de pesquisa, foi realizada a composição de um referencial teórico que pudesse informar a leitura dos autores mencionados, e também complementar seus escritos em pontos que necessitavam de mais aprofundamento, fossem estes comentaristas diretos ou apenas autores que em algum momento ocuparam esse espaço de intersecção com Butler e Deleuze. A partir desse referencial teórico, foram realizadas leituras estruturais e análises conceituais para compor o corpo do argumento apresentado neste trabalho. Outro processo metodológico central para a produção deste texto foi a abordagem cartográfica, inspirada em Deleuze e Guattari, que procura observar as multiplicidades e seus efeitos na realidade a partir de mapeamentos, de natureza geográfica em vez de histórica, observando os processos sociais, coletivos e subjetivos a partir dos lineamentos que produzem e das conexões relacionais que estabelecem. Além disso, para compor o pano de fundo que dá suporte a esse movimento metodológico, embora não diretamente exposto no trabalho, foram realizadas entrevistas iniciais e visitas à espaços de performance *drag* e de vivência *queer*, assim como etnografias digitais para observar a importância da internet e das redes sociais nessas experiências.

Para atingir os objetivos propostos, o trabalho foi composto em três grandes partes: a primeira, uma abordagem teórica que inicia no campo dos estudos decoloniais e pós-coloniais, os estabelecendo como influência importante e como lente analítica central para a observação posterior, e, em sequência, uma entrada nos universos teóricos de Butler e Deleuze, em suas especificidades, diferenças e aproximações. Na segunda parte, uma entrada mais aprofundada na performance *drag*, com uma breve história da prática, respaldada por um estudo de caso sobre o fenômeno *RuPaul's Drag Race* e seus efeitos no campo, seguida de uma análise sobre a produção teórica dos autores mencionados, e de outras referências, sobre a prática e seus efeitos. Em sequência, uma terceira parte na qual foi promovido um encontro possível entre Butler e Deleuze, a partir de suas concepções de desejo, corpo e os referenciais que mobilizam, com o conceito do simulacro em Deleuze funcionando como articulador teórico desse

movimento. Por fim, a última parte retoma o compromisso destacado nessa introdução com a autocrítica e a recusa da autocondescendência, e apresenta um breve estado da arte sobre as conexões elaboradas neste trabalho, assim como uma discussão sobre a complexidade da tarefa realizada e as dificuldades que se apresentaram durante todo esse processo.

## 2. Considerações Epistemológicas: como acessar a potência das minorias

### 2.1 A teoria contra o colonialismo de mentes e corpos

A filósofa argentina Maria Lugones (2014) nos confronta com uma posição extremamente interessante sobre o que significa trabalhar em prol das resistências:

Quando penso em mim mesma como uma teórica da resistência, não é porque penso na resistência como o fim ou a meta da luta política, mas sim como seu começo, sua possibilidade. Estou interessada na proliferação relacional subjetiva/intersubjetiva de libertação, tanto adaptativa e criativamente positiva. A resistência é a tensão entre a sujeitificação (a formação/informação do sujeito) e a subjetividade ativa, aquela noção mínima de agenciamento necessária para que a relação opressão ← → resistência seja uma relação ativa, sem apelação ao sentido de agenciamento máximo do sujeito moderno. (LUGONES, 2014: 939-940)

Para a autora, é impossível conceber trabalhar com relações de gênero em territórios marcados pela colonização sem conectar esse processo à sua formação histórica, a sua progressão até a contemporaneidade e em suas intersecções com outros aspectos da colonialidade, como o racismo e as relações de classe. Dessa forma, devemos pensar em uma colonialidade de gênero, no sentido de que desde o princípio desse movimento histórico há uma conexão intrínseca entre a exploração econômica, a dominação política na ocupação dos espaços e um processo “civilizatório” que impõe ao colonizado uma situação de sub-humano, binarizado entre as definições rígidas de macho e fêmea, alvo de uma “opressão de gênero racializada, colonial e capitalista heterossexualizada visando uma transformação vivida do social.” (LUGONES, 2014: 940). Esse movimento torna-se essencial para perceber o sujeito em situação subalterna não apenas como um oprimido de um sistema esmagador, mas compreender nesse movimento onde e como surgem as resistências e os processos de subjetivação contra-hegemônicos, como Foucault apresenta em sua teoria do poder, onde não há movimento de opressão sem a emergência de tecnologias e táticas de resistência. É por esse motivo que a teoria *queer* nos aparece também como uma ferramenta interessante, no sentido de estabelecer uma ponte entre essa perspectiva de estudo da colonialidade e as relações sociais de gênero e sexualidade:

Desenvolvida a partir de uma linha do pensamento feminista, a perspectiva *queer* expande o feminismo para a esfera da sexualidade, reiterando a crítica

ao saber como sempre inserido em relações de poder. O sujeito do conhecimento supostamente universal se revela não apenas branco e europeu, mas também homem, masculino e heterossexual. O direcionamento do desejo a pessoas do sexo oposto é um pressuposto a ser superado caso sejamos coerentes com uma proposta de superação crítica daquilo que já foi apresentado como saber neutro e que, hoje, podemos qualificar como o resultado de diferentes violências epistemológicas que ainda marcam boa parte da produção acadêmica nas ciências sociais, humanas e até na psicanálise. (MISKOLCI, 2017: 42)

O termo *queer*, utilizado pela primeira vez na teoria por Tereza de Lauretis, representa aqui um deslocamento e uma reconfiguração, uma rebelião contra as normas que produzem corpos normais, que impõem critérios de subjetivação rígidos e produzem uma sexualidade binária disciplinada pelos saberes/poderes vigentes. (PEREIRA, 2012).

O *queer* suplanta o ato identitário assumido e seus efeitos reificados em identidades. Na ação instável de transformar uma injúria numa forma orgulhosa de autodesignação é o movimento que sobressai. O *queer* é, assim, tanto adjetivo (ou substantivo) como, mais apropriadamente, verbo. Um verbo que desenha ações e deslocamentos arriscados, delineando trajetórias múltiplas de corpos instáveis, provisórios e cindidos. O ato performático muda; o que incomoda e abala é a mudança, não só porque altera os sujeitos que enunciam, mas porque insere a probabilidade de transformação. A multiplicidade de corpos *drags*, trans e gays assinala a possibilidade do transformar-se. Não é, portanto, a segurança do corpo cirurgiado, finalmente consoante com sua “identidade de gênero”, que o *queer* propaga, mas, sobretudo, a instabilidade dos corpos que não se conformam. Os corpos, as cirurgias, as próteses, as práticas sexuais; as transexuais, as *drags* e as travestis surgem em movimento, denunciando a precariedade daquilo que se anuncia como norma e que se instala como forma de vida coerente e via privilegiada. (PEREIRA, 2012: 373)

O gênero e a sexualidade, nesse sentido, serão entendidos como construções sociais que servem para a regulação e o controle dos corpos, movimentos de territorialização que definem margens, embora flexíveis conforme os interesses hegemônicos, do aceitável e do tolerável, que operam como mecanismos de normalização de identidades sexuais com a heterossexualidade como o padrão que se impõe para o resto das relações colonizadas. De acordo com Preciado:

O corpo *straight* é o produto de uma divisão do trabalho da carne, segundo a qual cada órgão é definido por sua função. Uma sexualidade qualquer implica sempre uma territorialização precisa da boca, da vagina, do ânus. É assim que o pensamento *straight* assegura o lugar estrutural entre a produção da identidade de gênero e a produção de certos órgãos como órgãos sexuais e reprodutores. Capitalismo sexual e sexo do capitalismo. O sexo do vivente revela ser uma questão central da política e da governabilidade (PRECIADO, 2011: 12)

Nesse sentido, o que podemos observar é uma relação entre a possibilidade de um pensamento desviante *queer* e as perspectivas pós-coloniais ou decoloniais; da mesma forma que o pós-colonial busca resistir a uma episteme marcadamente eurocêntrica, de caráter colonial, branco e capitalista, a teoria *queer* em suas insurgências se debate contra uma episteme heterossexual, que organiza os corpos na materialidade em um binarismo entre o abjeto, anormal, inaceitável, subjetividade desviante, e o padrão heterossexual ou seus desdobramentos no campo das relações homossexuais e transgênero<sup>1</sup>. As duas abordagens, portanto, não apenas nos aparecem como conectadas entre si, mas permitem avanços nos dois lados ao mobilizar as potências envolvidas nas lutas de resistência que ganham evidência nessas intersecções. Isso significa também que não é possível pensar em uma comunidade LGBTQI+ sem perceber a necessidade de problematizar o racismo, a misoginia e o classismo que perpassam as relações, e sem contextualizar o que isso significa no contexto da colonialidade de gênero específica à situação brasileira.

O corpo não é um dado passivo sobre o qual age o biopoder, mas antes a potência mesma que torna possível a incorporação prostética dos gêneros. A sexopolítica torna-se não somente um lugar de poder, mas, sobretudo, o espaço de uma criação na qual se sucedem e se justapõem os movimentos feministas, homossexuais, transexuais, intersexuais, transgêneros, chicanas, pós-coloniais... As minorias sexuais tornam-se multidões. O monstro sexual que tem por nome multidão torna-se *queer*. O corpo da multidão *queer* aparece no centro disso que chamei, para retomar uma expressão de Deleuze, de um trabalho de ‘desterritorialização’ da heterossexualidade. Uma desterritorialização que afeta tanto o espaço urbano (é preciso, então, falar de desterritorialização do espaço majoritário, e não do gueto) quanto o espaço corporal. Esse processo de “desterritorialização” do corpo obriga a resistir aos processos do tornar-se “normal”. Que existam tecnologias precisas de produção dos corpos “normais” ou de normalização dos gêneros não resulta um determinismo nem uma impossibilidade de ação política. Pelo contrário, porque porta em si mesma, como fracasso ou resíduo, a história das tecnologias de normalização dos corpos, a multidão *queer* tem também a

---

<sup>1</sup> O que nos referimos nesses desdobramentos é o que podemos chamar do “convite” que é proposto aos corpos LGBTQI+, em muitos casos bastante semelhante ao que se observa com relação ao racismo e ao machismo: se o sujeito desviante manter-se dentro de certas margens do aceitável, que no caso LGBTQI+ geralmente se organizam em torno das questões da promiscuidade, das ações nos espaços públicos e da aparência de masculinidade, ele será tolerado como um “bom gay”, enquanto os que resistem a essas formas de imposição da colonialidade são os intoleráveis, “as escandalosas”, os corpos desprezíveis. Esse “convite” naturalmente nunca se concretiza de fato; mesmo o “bom gay” eventualmente poderá ser alvo de preconceito e jamais será considerado com um status igual ao heterossexual, mas essa ilusão de possibilidade de aceitação faz parte do conjunto de relações que compõem a heteronormatividade como padrão de existência. Não se trata, portanto, de uma crítica a heterossexualidade como orientação sexual, mas sim da heteronormatividade como padrão organizador único.

possibilidade de intervir nos dispositivos biotecnológicos de produção de subjetividade sexual. (PRECIADO, 2011:14)

O trabalho ao qual nos propomos, portanto, necessita dessa constante preocupação epistemológica que está conectada inexoravelmente a uma forma de perceber o corpo *queer* na materialidade, como essa potência capaz de resistência, que na sua própria existência opera uma luta contra a heteronormatividade e contra a normalização dos corpos, mas também que se envolve em novas formas de produção de saber e novas tecnologias do saber. É isso que nos leva a performance *drag*, a esses corpos que se metamorfoseiam em diferentes aparências e compõem simulacros tão potentes quanto mais descartáveis são, e é por essa observação que se torna não apenas indesejável, mas de fato impossível, perceber essas performances a partir de uma teoria que remeta ao campo da identidade, da semelhança, da repetição normativa de uma nova construção moral, só que agora em um campo liderado pelos oprimidos; é por isso que a mobilização teórica que esse trabalho faz se envereda pelos caminhos da diferença, de uma teoria que possibilite fugir das epistemes hegemônicas e caminhar em direção a criação de uma relação muito específica com o campo de aprendizado.

É nesse sentido que buscaremos seguir os conselhos de Deleuze e Foucault sobre o papel da teoria, no sentido de tratá-la como uma caixa de ferramentas, como um conjunto de instrumentos que são mobilizados com o fim de entender e explicar uma relação empírica que pode ser observada, ou um campo teórico que seja alvo da investigação. Isso significa que é necessário manter como guia de orientação uma atitude que não seja de filiação completa a nenhuma corrente teórica propriamente dita, mas que mantenha a capacidade de trabalhar com esses arcabouços teóricos de forma crítica, os buscando ajustar, repensar ou até mesmo descartá-los em busca de outros, caso os desenvolvimentos teóricos e empíricos demandem um novo conjunto de ferramentas para sua compreensão. O que se torna mais importante, nesse caso, não parece ser a abordagem teórica em si, os conceitos a serem mobilizados, mas uma atitude teórica específica, um conjunto de lentes por meio das quais a materialidade será observada, a orientação que informou as idas a campo e o contato com a teoria. É nesse sentido que Foucault e Deleuze aparecem com tanta importância para a produção desse trabalho, pois é a partir de suas proposições, a partir da escolha da genealogia e da cartografia como essas lentes que orientarão a observação do campo proposto, que se torna possível produzir

conhecimento que mobiliza e inclui o trabalho desses autores, mas com um foco na contemporaneidade e nos saberes naturais aos estudos *queer* e LGBTQI+<sup>2</sup>:

Assim, a cartografia social aqui descrita liga-se aos campos de conhecimento das ciências sociais e humanas e, mais que mapeamento físico, trata de movimentos, relações, jogos de poder, enfrentamentos entre forças, lutas, jogos de verdade, enunciações, modos de objetivação, de subjetivação, de estetização de si mesmo, práticas de resistência e de liberdade. Não se refere a método como proposição de regras, procedimentos ou protocolos de pesquisa, mas, sim, como estratégia de análise crítica e ação política, olhar crítico que acompanha e descreve relações, trajetórias, formações rizomáticas, a composição de dispositivos, apontando linhas de fuga, ruptura e resistência. Tal estratégia desenha não exatamente mapas no sentido tradicional do termo e sim diagramas, que não se referem à topografia, mas a uma topologia dinâmica, a lugares e movimentos de poder, traça diagramas de poder, expõe as linhas de força, diagrama enfrentamentos, densidades, intensidades. (PRADO FILHO e TETI, 2013: 47)

Esses diagramas que emergem na composição desses processos de cartografia traçam um mapeamento daquilo que Deleuze apresenta como agenciamentos, “articulações singulares de forças que se mobilizam estrategicamente em torno de objetivos, envolvendo enunciações e relações de poder, tanto podendo capturar, anular e assujeitar, quanto organizar formas de resistência a jogos de objetivação e subjetivação.” (PRADO FILHO e TETI, 2013: 48). A observação desses agenciamentos, portanto, nos possibilita observar o campo social de uma forma complexa e multidimensional, no sentido de que é perpassado constantemente por movimentos micropolíticos que envolvem esses jogos de poder entre capturas, sujeições, mas também resistências e rupturas, o que nos permite uma compreensão do campo social a ser observado que supere um maniqueísmo empobrecido entre o grupo oprimido, “bondoso e sofredor”, sujeitado pelas forças “maléficas” da sociedade e de seus grupos dominantes.

Essa postura nos parece especialmente necessária dado que qualquer observação empírica da comunidade LGBTQI+ irá sinalizar inevitavelmente que os microfascismos e as

---

<sup>2</sup> Em uma primeira vista, pode parecer contraditório a escolha desses dois autores, europeus, brancos e cisgênero, como referências teóricas centrais; no entanto, a questão nos parece menos a de remeter-nos a identidades fixas designadas a esses sujeitos, mas sim a de perceber a colonialidade como algo que se dá na prática por meio de ações. Como Deleuze menciona em seus trabalhos, é possível perceber um conjunto de devires minoritários que se manifestam nas ações de alguém que é, em termos de identidade, afiliado a um grupo molar majoritário, de tal modo que o que parece ser mais importante não é essa afiliação, mas os devires que perpassam e animam as ações dessa pessoa. Nesse sentido, esse trabalho se aproxima desses autores europeus em suas posições de dissonância em relação as correntes hegemônicas da episteme eurocêntrica em termos de grande teoria, e busca mobilizar seus trabalhos de forma crítica, a partir das contribuições realizadas nos espaços tradicionalmente subalternizados nos outros níveis teóricos de análise.

discriminações características da episteme hegemônica se repetem em diferentes formas nesses espaços, e mesmo nas camadas mais sujeitadas do processo, que produzem diversos outros movimentos microfascistas em sua própria dinâmica interna. Da mesma forma, a análise cartográfica nos permite ir além da dialética entre o múltiplo e o uno, para mergulhar nas relações rizomáticas e nas multiplicidades que emergem e escorrem pelo campo social, com um foco nas relações afectuais e não nos movimentos rígidos da identidade ou do reconhecimento.

Da mesma forma, trabalhamos com o campo social sob a perspectiva foucaultiana do dispositivo, que se refere a uma maquinaria complexa, social, mecanismo onde se articulam, se engancham e se desprendem diversas práticas, tecnologias, táticas de poder e saber e que produz efeitos de subjetividade. Esses dispositivos são sempre compostos por discursos, enunciados, tanto os ditos quanto os ocultados e interditos, que se relacionam entre si de forma maleável e relativamente instável, com alternâncias e mudanças de posição devido às ações dos sujeitos envolvidos no dispositivo, assim como nas mudanças epistemológicas que marcam os saberes em questão. (PRADO FILHO e TETI, 2013). Esse movimento é especialmente útil dado que, de acordo com as perspectivas *queer* e pós-colonial apresentadas anteriormente, não estamos tratando do campo social como uma realidade pré-existente que deve ser meramente observada e relatada pelo pesquisador, mas como um campo imanente entre interlocutores em interação onde o próprio pesquisador tem o seu papel, que não é ontologicamente superior ou central em relação ao campo.

## **2.2 Produzindo conhecimento *queer*: entre Butler e Deleuze**

A produção de conhecimento no campo dos estudos sobre gênero e sexualidade, assim como no âmbito mais recente da teoria *Queer*, é marcada por um conjunto de eventos históricos determinantes para o seu estabelecimento e reconhecimento como campo legítimo de estudos, tanto no ambiente acadêmico quanto com maior notoriedade na mídia e nas discussões em esferas públicas. Um desses grandes marcos é indiscutivelmente a produção teórica da filósofa estadunidense Judith Butler, em especial as duas grandes obras seminais para o campo, *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*, publicado em 1990, e o livro seguinte, *Bodies that Matter; on the discursive limits of sex*, publicado em 1993, nos quais Butler introduz

conceitos que se tornariam centrais para as análises produzidas no campo, como as noções de performance de gênero, performatividade e citacionalidade, por exemplo. A produção da autora gerou um marco histórico até certo ponto inescapável para o campo, de uma teoria que passou a ser utilizada e recuperada em diversos aspectos, ou que mesmo quando criticada, precisa ser considerada e jamais ignorada.

A proposta desse trabalho definitivamente não é a de ignorar a produção de Judith Butler, pois isso seria um desserviço aos inúmeros avanços possíveis no campo teórico que foram propagados por sua análise. No entanto, nos parece haver a necessidade de romper com um certo automatismo que se desenvolveu no campo da teoria *Queer* em especial, que trata um trabalho de complexidade filosófica e teórica considerável como o de Butler de uma forma exageradamente funcional, como uma ferramenta onipresente que pode ser utilizada em análises sociológicas, antropológicas ou políticas sem que haja um questionamento mais profundo de suas bases epistemológicas e dos efeitos produzidos por essa utilização teórica.

É nesse sentido que as palavras de Gilles Deleuze aparecem como um possível guia para uma abordagem butleriana que procure romper esse automatismo: ao descrever a forma como procurou trabalhar sobre a teoria de Immanuel Kant, por exemplo, em um texto presente no livro “Conversações”, Deleuze descreve o que produz como um “livro sobre um inimigo, que tenta expor como seu sistema funciona, as suas várias engrenagens – o tribunal da razão, os exercícios legítimos das faculdades.” (DELEUZE, 2008: 14). Não acreditamos ser necessário se prender na palavra “inimigo”, pois a proposta deleuziana está longe de ser hostil ou mal-intencionada em relação aos autores que mobiliza; o importante aqui é a abordagem, uma certa atitude filosófica em relação ao autor que está sendo trabalhado e uma forma diferente de enxergar o referencial: uma atitude não de reverência ou aceitação sem questionamento, mas que parte do princípio de que a produção do conhecimento avança conforme se toma a frente da difícil tarefa de romper com o automatismo fácil e prático da repetição teórica, em busca da criação da diferença e do comprometimento com a contemporaneidade.

A proposta central desse trabalho, dessa forma, tem como ponto de partida essa atitude filosófica, uma abordagem que encara a teoria social a partir de uma perspectiva na qual a teoria precisa, necessariamente, ser ferramenta de análise para o atual, para os processos contemporâneos que observamos. Como Deleuze afirma, em sua conversa com Michel Foucault, “Os Intelectuais e o Poder”:

Uma teoria é como uma caixa de ferramentas. Nada tem a ver com o significante... É preciso que sirva, é preciso que funcione. E não para si mesma. Se não há pessoas para utilizá-la, a começar pelo próprio teórico que deixa então de ser teórico, é que ela não vale nada ou que o momento ainda não chegou. Não se refaz uma teoria, fazem-se outras; há outras a serem feitas. É curioso que seja um autor que é considerado um puro intelectual, Proust, que o tenha dito tão claramente: tratem meus livros como óculos dirigidos para fora e se eles não lhes servem, consigam outros, encontrem vocês mesmos seu instrumento, que é forçosamente um instrumento de combate. A teoria não totaliza; a teoria se multiplica e multiplica. (FOUCAULT, 2000: 42)

É essa multiplicação que serve como motor para esta pesquisa, uma multiplicação que reconhece os avanços centrais da teoria butleriana e que separa para ela o seu espaço central na história do conhecimento na contemporaneidade; mas que encara como o maior elogio possível à teoria de um autor o processo da crítica, de trata-lo como “inimigo” em um diálogo produtivo, de levar ao limite as palavras e os conceitos para encarar a teoria social de fato como caixa de ferramentas, e não como dogma a ser reverenciado e repetido *ad infinitum*. É necessário superar a utilização do campo teórico apenas como um instrumental mobilizado a favor das lutas sociais e políticas, em rumo a um adensamento da produção de conceitos e agenciamentos produtivos entre a teoria e o campo social que permita de fato constituir uma relação na qual os dois elementos se alimentem dos avanços em cada esfera e trabalhem juntos em prol de uma crítica reflexiva, atenta à atualidade e em conexão direta com a experiência das pessoas envolvidas nesse contexto.

Essa orientação deleuziana, norte desta tese, diz respeito a uma forma específica de encarar a produção dos saberes, mas também implica uma escolha epistemológica central para todo esse processo, uma quebra com uma tradição representacional presente na história do pensamento ocidental e que informa os trabalhos de Butler com grande relevância. É a diferença que Claire Colebrook (2009) identifica entre uma tradição de base hegeliana em Butler, da diferença iterativa, em oposição àquilo que Deleuze propõe como uma diferença positiva, que busca quebrar com o sistema de negatividade, abrindo espaço para a produção de movimentos de diferença e repetição que não precisam ser sintetizáveis ou simétricos. Enquanto essa diferença iterativa opera a partir do princípio de que a diferença ocorre em um processo de repetição no qual cada ciclo introduz novos elementos que são processados e absorvidos, de forma sintética, para o próximo movimento, a proposta da diferença positiva é reconhecer a possibilidade da produção de sínteses assimétricas que não se resolvem facilmente em uma exaustão da contradição em processo:

Contra o modelo da diferença iterativa que permite a manutenção crítica das políticas de identidade, Gilles Deleuze oferece uma teoria da diferença positiva. Crucial para o entendimento da distinção entre o modelo iterativo da diferença pós-hegeliano e o entendimento de Deleuze sobre a diferença é o status das relações. Nos seus primeiros trabalhos sobre Hegel, Butler explica a crítica das relações internas de Hegel: se as relações fossem internas, então a maneira a partir da qual qualquer ser relacionado com o mundo seria determinado antecipadamente, de modo que seus encontros, jornadas e interações apenas desdobrariam o que já seria (Butler, 1987: 35). Contra isso, Hegel argumenta que algo é apenas em suas relações; não é que existam seres – ou mesmo um Ser – que então encontra a diferença. Em vez disso, há diferença ou relacionalidade da qual pontos de estabilidade e reconhecimento emergem. Consciência absoluta é apenas essa divergência – ou não sendo o *self-same* – reconhecendo a si mesma. É uma relação à relacionalidade, uma consciência consciente de que é nada além de sua distância e diferença de si mesma. (COLEBROOK, 2009: 15 e 16, tradução minha)

De acordo com Colebrook, portanto, Butler mantém a posição de inspiração hegeliana de que toda forma de identificação é possível apenas por um processo de repetição em um intervalo de tempo, com cada repetição introduzindo um grau de diferença no movimento; dessa forma, o sujeito que passa por esse processo é constantemente sujeitado a aquilo que ele não é, mantém-se em uma relação de dependência com o negativo que informa esse processo de repetição e sem o qual ele não seria possível. Por sua vez, Deleuze trabalha com uma perspectiva que, embora reconheça também que as relações são externas aos seus termos, procura não eliminar totalmente a potencialidade do ser na realidade, a partir do que o autor chama de um “passado puro”, um plano virtual que a cada encontro produz não só o termo em questão que se repete no processo de diferença e repetição, mas também a diferença que surgiu no movimento. Essa atualização constante de cada estágio do processo permite que o autor francês encontre sínteses que podem também ser assimétricas, positivas e pré-individuais, e que não estejam exauridas de princípio por uma relação de subjugação ao negativo. (COLEBROOK, 2009)

Se fossemos extrair um exemplo da genética, poderíamos dizer que a diferença iterativa nos dá a ideia de um organismo que passaria por mudanças e modificações por meio de repetir a si mesmo; cada geração ou cópia introduzindo mais e mais instabilidade e alteridade. A diferença positiva de Deleuze mostra como cada modificação de um indivíduo é precedida por micro-percepções ou encontros: antes do eu repetir-se a si mesmo, há repetições de intensidades ou de qualidades puras. Um vírus pode se repetir em meu corpo criando não um organismo diferente, mas uma potencialidade diferente – um novo vírus ou a modificação de um órgão, que então pode afetar a motilidade do meu corpo – não na maneira como eu ajo mas nas maneiras como agem sobre mim. Diferença não é a reiteração de alguma qualidade, mas

ocorre por meio do eterno retorno do poder para criar relações, produzir conexões. Concretamente, a ideia da diferença não produz um organismo sendo modificado por seleção, mas uma individuação e uma seleção que desconsidera o organismo, criando conexões entre corpos que são a anulação de qualquer corpo organizado. (COLEBROOK, 2009: 19, tradução minha)

Em suma, se trata de uma questão de referenciais teóricos e aproximações epistemológicas. Uma das perguntas que orienta este trabalho é, nesse sentido, o que acontece se considerarmos a teoria butleriana a partir de um referencial teórico que não remete à representação, à tríade Hegel – Freud – Lacan, mas que parte da proposta deleuziana de uma diferença positiva? Em termos mais específicos, interessa-nos a seguinte questão: o que acontece com a *performatividade*, com a *citacionalidade*, com as *paródias de gênero* e com as *identidades* quando deixamos correr por estas os fluxos da diferença, dos corpos e das produções teóricas interseccionais na contemporaneidade? Essa proposta parte, portanto, de uma compreensão de que não apenas é possível elaborar um encontro entre Butler e Deleuze, mas de que esse encontro pode ser frutífero para manter o dinamismo do trabalho de Butler, levá-lo a encontrar-se com outros limites e com outras formas de existência social, não porque falte algo em Butler; mas porque é possível criar mais a partir do que já se discutiu tanto. Não deixa de ser, de certo modo, uma desterritorialização de Butler; a tentativa da produção de uma *linha de fuga* que sai do coração da teoria da autora e que pretende ter o potencial de produzir o novo, a diferença, em um mundo no qual a teoria social precisa, cada vez mais, manter-se em contato com mudanças que transcorrem em velocidade incrível e contra movimentos fascistas e antidemocráticos.

Essa hipótese interpretativa sobre a qual este trabalho se baseou, na possibilidade teórica de reler Butler a partir de Deleuze, se apoia também em uma identificação simples; no fim, estamos tratando de dois autores com objetivos muito similares, com um comprometimento com os ideais democráticos e de liberdade, com o antifascismo e com uma crítica dura aos sistemas capitalistas de opressão e manutenção das relações de poder, dois autores que tem em Michel Foucault uma influência central e que se comprometeram constantemente em suas vidas a agir sobre o campo social. O que nos interessa são os diferentes percursos teóricos e epistemológicos que marcaram suas produções, e de certo modo destravar, libertar uma potencialidade a partir do encontro entre essas diferenças.

Para realizar esse objetivo, é necessário encontrar uma forma de trabalhar com teorias de um alto nível de abstração, mas sem perder uma superfície de contato com os processos

contemporâneos e com a atualização desses conceitos nas relações sociais. Embora a proposta deste trabalho se mantenha em uma discussão teórica, sem a escolha direta de uma pesquisa de campo sociológica tradicional, a operação dessa interface entre teoria e prática, entre conceitos abstratos e sua efetuação na atualidade será feita a partir de uma observação crítica de um aspecto do campo das relações de gênero e sexualidade que parece especialmente rico em sua capacidade de auxiliar a análise: a performance *drag* e as particularidades desse campo em sua história e nas relações contemporâneas.

Além de ser algo que foi diretamente analisado por Judith Butler em diversos textos, em especial no *Problemas de Gênero* como um exemplo privilegiado da distinção entre performance, identidade e sexo biológico, a performance *drag* apresenta diversos elementos centrais para a discussão a ser estabelecida: há um aspecto central de interseccionalidade envolvido, com questões raciais, de classe e de gênero perpassando a performance e suas consequências no campo social; é uma forma de performatividade que envolve diversos aspectos relacionados à representação, ao simbolismo e à produção criativa do gênero, com questões sobre como a identidade se produz como conexão coletiva na contemporaneidade, mas também como um aspecto restritivo da existência social, cada vez mais impactante conforme as diferentes formas de opressão e de colonização envolvidas; e por fim, como uma prática que abre uma possibilidade privilegiada para buscar essa conexão entre a produção teórica deleuziana e a análise butleriana, para buscar um avanço sobre a compreensão dessa performance que ilustre o potencial criativo do encontro Butler – Deleuze (e Guattari)<sup>3</sup>.

Dessa forma, o trabalho se organiza em três grandes seções, com o primeiro sendo uma introdução geral à teoria e aos conceitos apresentados por Judith Butler e Gilles Deleuze, com o objetivo de identificar momentos de aproximação e de distanciamento, tanto nos seus próprios trabalhos como nos referenciais teóricos mobilizados pelos autores. A segunda seção se debruça mais especificamente sobre essa interface com o campo social, avançando em uma retomada histórica da produção da performance *drag* como a conhecemos na contemporaneidade, com o encontro promovido entre Butler e Deleuze como aspecto central do texto. Por fim, na terceira

---

<sup>3</sup> Para os fins desse trabalho, nos referimos em maior parte a obra de Gilles Deleuze nos textos em colaboração com Felix Guattari, *O Anti-Édipo*, *Mil Platôs* e *O Que É A Filosofia*, mas também aos textos escritos apenas por Deleuze em outras ocasiões. Quando nos referimos a conexão entre Butler e Deleuze, dessa forma, está subentendida a presença de Guattari como interlocutor e colaborador direto com Deleuze, assim como também outros colaboradores e comentadores que serão trabalhados e apresentados durante o texto.

e última parte, uma análise aprofundada do potencial criativo desse encontro e o que isso pode trazer de novo para a teoria *queer* e para as análises contemporâneas de gênero e sexualidade.

### 2.3 Judith Butler, performatividade e a diferença iterativa

Os trabalhos de Judith Butler no começo da década de 1990 marcaram uma virada crucial na forma como as questões de gênero e sexualidade passaram a ser tratadas no meio acadêmico, e em muitos aspectos atingiram um grau de notoriedade tal, que até nas discussões em espaços públicos, a partir do senso comum, é possível perceber a influência da obra da autora. A potência de seu trabalho foi tamanha que até movimentos conservadores adotaram a filósofa como referência negativa, como no famoso caso de sua visita ao Brasil, recebida com hostilidade e insultos pela extrema direita no país.

Essa nova percepção sobre as relações entre sexo e gênero, e a grande palavra sempre remetida nessas alusões ao trabalho da filósofa, a performatividade, renderam inúmeros debates desde então e estiveram no centro do esforço acadêmico no campo, mas também a fizeram alvo da onda fascista contrária à chamada “ideologia de gênero” e outros termos incendiários de similar má-fé.

A produção da filósofa ganhou notoriedade com a popularização de seu primeiro grande livro, *Problemas de Gênero*, uma obra extensa na qual a autora remete a todo o seu vasto repertório nas ciências sociais para realizar aquilo que a autora Sara Salih se refere como “colapsar a distinção entre sexo e gênero para argumentar que não há sexo que não seja sempre também gênero” (SALIH, 2007: 55, tradução minha). Ou, como Butler mesmo afirma, no final do primeiro capítulo desse livro,

O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser. A genealogia política das ontologias do gênero, em sendo bem-sucedida, desconstruiria a aparência substantiva do gênero, desmembrando-a em seus atos constitutivos, e explicaria e localizaria esses atos no interior das estruturas compulsórias criadas pelas várias forças que policiam a aparência social do gênero (BUTLER, 2003: 59).

O gênero, a partir dessa perspectiva, passa a ser percebido como performatividade, uma série de ações operadas por um sujeito a partir de uma “estrutura reguladora altamente rígida”,

que permite um certo grau de agência, mas também constantemente se reafirma por meio dessa regulação com o estabelecimento de uma margem segura de inteligibilidade. A pessoa que age a partir desse processo constrói sua identidade por meio desse movimento constante de existência entre a criação de si mesmo (*poiesis*) e a rigidez de um sistema que só concede inteligibilidade a um número determinado de práticas de gênero específicas (*assujettissement*). É importante reafirmar que Butler não afirma que o gênero seja performance, dado que o conceito de performance exige um sujeito preexistente capaz de performar; na verdade, a ideia de performatividade questiona justamente a possibilidade desse sujeito, ao afirmar que “não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias ‘expressões’ tidas como seus resultados.” (BUTLER, 2003: 48).

Gênero é um ato que traz à existência aquilo que nomeia: nesse contexto, um homem ‘masculino’ ou uma mulher ‘feminina’. As identidades de gênero são construídas e constituídas pela linguagem, o que significa que não há identidade de gênero que preceda a linguagem. Se preferir, não é que uma identidade “faça” discurso ou linguagem, mas o oposto – linguagem e discurso “fazem” o gênero. Não há “eu” fora da linguagem pois a identidade é uma prática significante, e sujeitos inteligíveis culturalmente são os efeitos, e não a causa dos discursos que ocultam seus trabalhos. (SALIH, 2007: 56, tradução minha)

Dessa forma, não é possível haver uma essência interior, pré-linguística, que determina o gênero de uma pessoa, ou a forma como ela irá agir; mas o gênero se constitui por meio dessa repetição estilizada de atos a partir do corpo desde seus aspectos sociais mais simples, como a escolha de roupas, de cabelo, forma de falar ou agir, etc., e é a repetição constante desses atos, desde a infância, que inscreve nos corpos os marcadores de gênero determinados e inteligíveis em um contexto social, pela estrutura rígida que regula as possibilidades de existência em coletivo. A partir dessa visão, é possível pensar que todo gênero de certa forma se constitui como uma forma de paródia<sup>4</sup>, dado que o que há é uma percepção social do que significa ser homem, ou ser mulher, e um sujeito que age a partir dessa estrutura em um nível mais próximo de uma assimilação desses valores, ou de uma contestação aos mesmos. Nesse sentido, o que Butler apresenta nos leva a entender que não há gênero “natural”, pré-determinado, apenas construções de identidade que se apresentam como essenciais e naturais no contexto de uma sociedade constituída a partir da heteronormatividade, dado que a conduta apresentada como

---

<sup>4</sup> Como Butler apresenta, certas formas de performance evidenciam esse movimento da paródia de forma mais clara, como é o caso do exemplo dado pela autora no Problemas de Gênero sobre a performance *Drag*. Iremos entrar em maiores detalhes sobre essa questão nas próximas seções do texto.

“natural” também precisa constantemente ser reinscrita nos corpos, incentivada e premiada. É a noção de um gênero original que é parodiada, portanto (SALIH, 2007: 58), e a identidade heterossexual amplamente aceita como natural pela sociedade nada passa de apenas mais uma construção imitativa, reiterativa e em constante necessidade de reafirmação.

Há, portanto uma relação de contingência entre gênero e sexo, no qual a conexão direta entre o sexo de um corpo e seu gênero é tênue e mantida em estruturas rígidas por um sistema social que, por um lado, incentiva, por meio da inteligibilidade e do reconhecimento, certos “estilos” de existência, mas por outro lado também pune os desvios. Nesse sentido, a reiteração dessas normas de gênero não se trata apenas de uma simples escolha, mas também de uma estratégia de sobrevivência, de ocupação de espaços culturais em uma sociedade que exige que a performance de gênero de um corpo se encaixe em padrões facilmente observáveis e que não desviem muito de uma zona aceitável de variação. É fácil perceber essa tendência na sociedade ao se analisar a forma como a homossexualidade masculina, por exemplo, é tratada, com uma definição maleável do que seria o “bom” homem gay, aquele que “se dá ao respeito”, se veste de forma “adequada”, não age com trejeitos afeminados ou de forma muito visível; em oposição à “bichinha” ou a “maricona”, visto como presença que incomoda, que tem um efeito perturbador na estrutura rígida heterocentrada que associa estes valores ao sexo feminino.

É nesse sentido que Butler afirma que a paródia em si não tem necessariamente um valor subversivo, de desestabilização dos sistemas rígidos de gênero e sexualidade na sociedade; fazer gênero, entrar nesse processo de repetição e reiteração das normas não é um processo completamente livre, mas depende em muitos aspectos de um certo conjunto de ferramentas que a pessoa adquire durante a sua existência, e trabalha a partir delas. É importante então reafirmar que esse processo, para Butler, portanto se encontra sempre em um equilíbrio complexo de fatores: uma pessoa nunca é completamente livre para determinar de que forma se apresenta para o mundo, mas também nunca é absolutamente oprimida e forçada a agir de uma forma específica, há sempre uma margem de manobra possível onde a potencialidade de quebras e de construções e desconstruções existe.

É em “*Bodies that Matter*”, publicado em 1993, que Judith Butler efetua um novo avanço na sua produção teórica, com a introdução do conceito de citacionalidade, inspirado na obra do autor francês Jacques Derrida e do filósofo da linguagem J.L Austin. Derrida, em sua análise sobre os conceitos de enunciado constativo e enunciado performativo de Austin, observa que aquilo que o autor britânico considera como uma fraqueza dos signos, a

possibilidade constante de removê-los de contexto e utilizá-los de maneira criativa, é uma característica de toda linguagem, estar sempre passível de reiteração, apropriação e recitação. Derrida chama esse processo de enxerto citacional, o movimento que faz com que os signos sejam sempre potencialmente transplantados, removidos de seus contextos originais e recitados de formas inesperadas e criativas. (SALIH, 2007).

Butler parte dessa análise produzida por Derrida em “Corpos que Importam”, enxergando o potencial para a produção de estratégias *queer* na noção de citacionalidade:

Em ‘Corpos’, Butler enxerga potencial para subversão nas caracterizações de Derrida do signo citacional, e ela agora traça um movimento em sua própria teoria da performatividade para a citacionalidade, pois repensar a performatividade por meio da citacionalidade é visto como útil para a teoria democrática radical. Especificamente, Butler aponta que a citacionalidade de Derrida vai ser útil como uma estratégia *queer* para converter a abjeção e a exclusão dos sexos não-sancionados e das identidades generificadas em agência política. (SALIH, 2007: 63)

O potencial que Judith Butler enxerga é a chance de identificar práticas subversivas *queer*, que sejam capazes de resistir contra o sistema hegemônico heteronormativo, em um contexto no qual o ponto de partida de certa forma já está dado: como a autora já argumentava em “Problemas de Gênero”, um dos grandes obstáculos para uma resistência às normas de gênero socialmente impostas é o fato de que toda performatividade necessariamente parte de dentro do sistema de gênero binário e heterocentrado; ninguém existe e ninguém performa ações de gênero estando fora desse sistema, que está instalado e se repete iterativamente em nossas vidas e corpos desde o nascimento, o momento em que uma pessoa é determinada “menino” ou “menina”, e é incorporado nesse sistema de expectativas e restrições normativas. Esse é de certa forma o preço que um corpo paga para ser inteligível, uma necessidade para a manutenção de uma existência social, mas é também trabalhando nesse espaço que surgem as oportunidades para resistência das práticas subversivas.

Na medida em que a nomeação da “menina” é transitiva, isso é, inicia o processo pelo qual uma certa “feminilização [*girling*]” é compelida, o termo, ou seu poder simbólico, governa a formação de uma feminilidade corporalmente efetuada que nunca se aproxima totalmente da norma. Isso é uma “menina” que, no entanto, é compelida a “citar” a norma para se qualificar e se manter como sujeito viável. Feminilidade não é, então, produto de uma escolha, mas a citação forçada de uma norma, uma cuja historicidade complexa é indissociável de relações de disciplina, regulação e punição. De fato, não há “um” que assuma uma norma de gênero. Ao contrário, essa citação da norma gênero é necessária para se qualificar como “um”, para se tornar viável como “um”, quando a formação-sujeito é dependente de uma operação prévia de legitimação de normas gênero. (BUTLER, 1993: 232)

Isso é importante porque as reiteraões que marcam o processo de produção do gênero na sociedade e sua inscrição nos corpos não se tratam apenas de réplicas constantes das mesmas ações, mas de um processo complexo de repetição na qual as ações ecoam, remetem um “conjunto de práticas de autoridade prévias”, mobilizam um conjunto de convenções socialmente estabelecidas que provém inteligibilidade. Uma história constitutiva do discurso, que nos força a levar em conta como se formam os recursos discursivos dos quais fazemos uso constantemente, seja na assimilação em relação a norma social ou em sua contestação (BUTLER, 1993). O caso da recitação da palavra *queer*, por exemplo, é importante nesse contexto: uma prática linguística que surge como uma interpelação negativa, que busca envergonhar e diminuir o interpelado dentro de um sistema heterocentrado, mas que recupera uma força potencialmente subversiva por meio dos laços constituídos no meio de comunidades afetadas por essa interpelação, que passam a fazer uso da palavra em outros circuitos e em outros contextos.

A repetição forçada dessas normas heterossexuais, binárias e rígidas, é uma forma de manutenção por meio da reiteração nos corpos desses modelos, mas também um testemunho de sua fragilidade e de sua ineficácia. É ocupando esses espaços de fragilidade que as citações ganham um potencial subversivo considerável, e essa prática evidencia que as normas podem ser ressignificadas justamente porque são ineficientes, e, portanto, sempre podem ser rearticuladas.

Nesse sentido, o que Butler nos apresenta é um sistema de normas rígidas que aparece como imutável, inescapável e imposto de forma que nenhum sujeito, individualmente, é capaz de operar a mudança nesses espaços sem a ameaça constante de ostracismo e punição; no entanto, é no coração deste mesmo sistema, habitando os espaços da norma, que surgem as possibilidades de subversão, da recitação desses códigos em formas que de fato sejam capazes de desestabilizar a hegemonia heterocentrada. Naturalmente, para a autora, nem todo movimento de recitação das normas estabelecidas é necessariamente subversivo: ao contrário, em muitos casos a norma heterossexual se beneficia de certas desnaturalizaões, atos paródicos que são “domesticados” pela norma de tal forma que operam aquilo que a autora chama de “uma libertação ritualística para uma economia heterossexual que precisa constantemente policiar suas próprias margens contra a invasão da “*queerness*”, e essa produção deslocada e resolução de pânico homossexual de fato fortifica o regime heterossexual em sua tarefa de auto-

perpetuação” (BUTLER, 1993: 126). A autora cita filmes que contam com performances *drag* realizadas por homens héteros, como *Victor, Victoria* e *Tootsie*, como exemplos desse tipo de produção, onde a recitação das normas atua como um ponto de negociação social entre a heterossexualidade e o “pânico” da possibilidade homossexual em seu seio.

O que podemos observar então é o movimento que Butler chama de “paradoxo da subjetivação”, no qual o sujeito que resiste às normas rígidas de produção social do gênero pode fazer isso, e de certo modo é produzido mesmo, por essas normas. É por isso que para a autora, embora a agência nesse processo não esteja completamente fechada, está localizada como prática de reiteração, imanente ao poder, que opera na materialidade dessas normas reguladoras que de fato agem na sociedade (BUTLER, 1993). Não se trata, portanto, de um construtivismo onde a linguagem determina tudo, onde os discursos são privilegiados em detrimento da materialidade, mas sim de uma necessidade de compreender de que forma essa materialização das normas opera na produção de corpos, em especial os corpos abjetos, “sub-humanos” que são o “outro” da norma, a condição necessária para a manutenção da aparência de naturalidade e normalidade do paradigma hegemônico heterossexual. Esse processo está sempre conectado com a citação e a recitação dessas normas, com essa repetição que abre todo um leque de possibilidades de subversão e de assimilação que é por natureza imprevisível fora do contexto material das relações em jogo. Nesses circuitos operam diversos fatores, como a raça, as classes sociais, relações de renda e de produção, de forma que a produção do corpo com gênero jamais é um processo isolado das condições históricas e do contexto em que esse movimento ocorre e das violências relacionadas a ele.

Para analisar com mais profundidade de que forma esse movimento ocorre, Butler dedica-se a um processo de criação e de definição de um conceito que a autora denomina de violência ética, em sua obra “Relatar a si mesmo: Crítica da Violência Ética” (2015), publicada originalmente em 2003. A partir do debate que Butler inicia com a obra de Michel Foucault, ela observa a centralidade de uma transição teórica em um conceito central para o autor francês, a ideia de confissão:

Em seus últimos anos de vida, Foucault retornou à questão da confissão, modificando sua crítica anterior feita no primeiro volume de *História da Sexualidade*, em que censura a confissão como uma extração forçosa da verdade sexual, uma prática a serviço de um poder regulador que produz o sujeito como alguém obrigado a dizer a verdade sobre seu desejo. Ao considerar a prática da confissão no início da década de 1980, ele reescreveu sua posição anterior e constatou que a confissão incita uma ‘manifestação’ do eu que não tem de corresponder a alguma suposta verdade interna e cuja

aparência constitutiva *não* deve ser interpretada como mera ilusão. Ao contrário, em suas conferências sobre Tertuliano e Cassiano, Foucault entende a confissão como um ato de fala em que o sujeito ‘torna-se público’, entrega-se em palavras, envolve-se num ato estendido de autoverbalização – *exomologesis* – como forma de fazer o si mesmo aparecer para o outro. (BUTLER, 2015: 145).

Nesse sentido, como Butler analisa, para o Foucault dos últimos anos de sua vida, a confissão passa a se conectar com uma ideia de aparecer para o outro, de tornar-se público e verbalizar uma manifestação sobre si mesmo; manifestação esta que não é apenas uma expressão de si mesmo, mas uma prática de constituição de si que se realiza a partir do que Butler denomina como um “modo de reflexividade”, que se constitui como uma prática ética para o sujeito. (BUTLER, 2015).

Esse ato de tornar-se público conecta-se com a perspectiva que Foucault aborda nos volumes seguintes da *História da Sexualidade*, e que aparece em princípio no curso *A Hermenêutica do Sujeito*, que lida com os aspectos da prática do cuidado de si, *epimeleia heautou*, conceito grego apresentado na Hermenêutica e retomado principalmente no terceiro volume da *História da Sexualidade*, *O Cuidado de Si*. A constituição dessa “arte da existência dominada pelo cuidado de si” (FOUCAULT, 2014: 299), que entre os gregos e os romanos passava por elementos como a dietética, a economia da casa e a erótica, também tem como elemento central essa *exomologesis* que Butler menciona, uma relação ética sempre com um outro que não mais apenas é visto como aquele que extrai forçosamente a verdade ou aquele que analisa e dá um veredito, mas também como o interpelador para o qual aparecemos por meio do ato de fala.

Como Butler reforça, “não há criação de si (*poesis*) fora de um modo de sujeição (*assujettissement*) e, portanto, não há criação de si fora das normas que orquestram as formas possíveis que o sujeito deve assumir.” (BUTLER, 2015: 29). Nesse sentido, podemos perceber então dois elementos essenciais para a relação ética e do movimento da confissão: uma relação consigo mesmo (e com o outro), e uma relação com as normas externas ao sujeito.

Foucault explica que a pessoa que confessa deve substituir o si-mesmo interior pela manifestação. Nesse sentido, a manifestação não ‘expressa’ um si mesmo, mas toma seu lugar, e tal substituição é realizada pela inversão do si mesmo particular em aparência externa. Foucault conclui que temos de entender a própria manifestação como um ato de sacrifício, que constitui uma mudança na vida de acordo com a seguinte fórmula: ‘Tu te tornas sujeito de uma manifestação de verdade quando e somente quando desapareces ou te destróis como corpo real e existência real’ (BUTLER, 2015: 146,147).

Dessa forma, entregar-se a esse ato de aparição em público não significa operar um ato de revelar um sujeito já constituído internamente, mas sim faz parte do próprio processo de constituição de si mesmo, o modo de reflexividade mencionado pela autora que é parte integrante, enquanto prática social e ética, da própria subjetivação. É nesse ato de reflexividade e discurso, e na relação de interpelação de si por um outro, que se estabelece a relação social pública da vida ética.

No mesmo contexto, coloca-se em questão a relação entre esse processo de subjetivação e as normas que perpassam a sociabilidade e os regimes de verdade. Como Butler aponta, para que eu me manifeste para outrem, e para que este outro me reconheça, é necessário que aja um conjunto de normas que determinam um modo de “reconhecibilidade”, um quadro de referência que torna possível que eu veja e apreenda o outro enquanto sua manifestação, e que o outro me perceba também.

O regime de verdade fornece um quadro para a cena de reconhecimento, delineando quem será classificado como sujeito de reconhecimento e oferecendo normas disponíveis para o ato de reconhecimento. Para Foucault, sempre haverá uma relação com esse regime, um modo de engendramento de si que aparece no contexto das normas em questão e, especificamente, elabora uma resposta para a pergunta sobre quem será o ‘eu’ em relação a essas normas. Nesse cenário, nossas decisões não são determinadas pelas normas, embora as normas apresentem o quadro e o ponto de referência para quaisquer decisões que venhamos a tomar. Isso não significa que dado regime de verdade estabeleça um quadro invariável para o reconhecimento; significa apenas que é em relação a esse quadro que o reconhecimento acontece, ou que as normas que governam o reconhecimento são contestadas e transformadas. (BUTLER, 2015: 35).

Dessa forma, como afirmamos anteriormente, a subjetivação de uma pessoa está sempre perpassada por esse duplo movimento: a relação consigo mesmo enquanto manifestação, auto verbalização de si para um outro, interpelado; e essa relação consigo e com o outro sendo perpassada constantemente por um conjunto de normas externas à relação, que provém um ponto de referência para o reconhecimento de si e do outro enquanto inteligível ou não nesse contexto. Por conta desse processo, questionar essas normas e questionar a si mesmo é “colocar-se em risco”, pois arrisca-se constantemente a possibilidade de tornar-se irreconhecível ao ir contra as normas desse regime de verdade, que no contexto ocidental de nossa sociedade baseia-se em definições rígidas que exigem um conhecimento de si mesmo.

Encontramos aqui uma parte essencial da crítica de Butler: a sociedade moderna ocidental pressupõe um modelo de conhecimento de si que seria capaz de gerar uma única verdade sobre si mesmo, dentro de classificações predeterminadas e cristalizadas nessas normas

externas ao sujeito. O que a autora chama de “violência ética” é esse processo, a partir do qual se ignora uma opacidade essencial do sujeito para si mesmo com relação as condições sob as quais a subjetividade se forma.

A injunção força o ato de criar a si mesmo ou engendrar a si mesmo, ou seja, ela não age de maneira unilateral ou determinística sobre o sujeito. Ela prepara o ambiente para a autocriação do sujeito, que sempre acontece em relação a um conjunto de normas impostas. A norma não produz o sujeito como seu efeito necessário, tampouco o sujeito é totalmente livre para desprezar a norma que inaugura sua reflexividade; o sujeito luta invariavelmente com condições de vida que não poderia ter escolhido. Se nessa luta a capacidade de ação, ou melhor, a liberdade, funciona de alguma maneira, é dentro de um campo facilitador e limitante de restrições. Essa ação ética não é totalmente determinada nem radicalmente livre. (BUTLER, 2015: 31).

Essa prática social e ética que Foucault propõe não se resume apenas a manifestar-se enquanto categoria pré-definida externamente; não consiste apenas na relação violenta de um interpelador que extrai uma confissão sobre você, e o força a encaixar-se nas normas pré-estabelecidas, mas também abre um campo de possibilidades para o questionamento e o estabelecimento de lutas e conflitos. Como a autora menciona, ninguém é necessariamente obrigado a adotar as formas estabelecidas e as convenções tradicionalmente aceitas, mas colocar-se em risco de aparecer como ininteligível para os grupos sociais com os quais se tem contato sempre ocorre dentro ou sobre o que Butler denomina “horizonte histórico-social”, como uma tentativa de romper essa relação de normalidade constituída ou transformar o horizonte histórico-social em prol de uma existência subjetiva diferente do que é definido por um cenário heteronormativo tradicional (BUTLER, 2015). É nesse processo que, como discutimos anteriormente, surgem as possibilidades de subversão.

## **2.4 Deleuze e Guattari, rizomas, linhas e a diferença positiva**

A parceria entre Gilles Deleuze e Félix Guattari produziu inúmeros conceitos e análises importantes para a história contemporânea das ciências sociais, a partir do primeiro livro produzido na parceria, o *Anti-Édipo*, publicado em 1972. A proposta da esquizoanálise e a crítica elaborada sobre a psicanálise freudiana e lacaniana vinha de encontro com a obra dos dois autores, que já analisavam por conta a necessidade de produzir novas formas de operar conceitos e trabalhar com uma filosofia que questionasse uma epistemologia dominante no campo hegemônico europeu até então.

A intenção nesta tese foi a de trabalhar com certos aspectos específicos da obra de Gilles Deleuze prévia ao encontro com Guattari, em especial seu extenso trabalho sobre a natureza da diferença e repetição e suas análises sobre Espinosa, Kant, Nietzsche e Platão, pois esses são elementos centrais na produção de um nexo entre sua obra e o arcabouço teórico mobilizado no trabalho de Judith Butler. Com o objetivo de adensar a análise sobre a possibilidade de uma torção do trabalho de Butler a partir destes conceitos, a análise será focada principalmente no trabalho conjunto de Deleuze e Guattari em *Mil Platôs*, livro lançado em 1980 como sequência da análise proposta no *Anti-Édipo*. É no primeiro dos quinze textos publicados nesta obra que surge o primeiro conceito a ser mobilizado, talvez o que tenha tido maior impacto em termos de utilização ferramental: a noção de rizoma.

É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, da maneira simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe, sempre  $n-1$  (é somente assim que o uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele). Subtrair o único da multiplicidade a ser constituída; escrever a  $n-1$ . Um tal sistema poderia ser chamado de rizoma. Um rizoma como haste subterrânea distingue-se absolutamente das raízes e radículas. (DELEUZE e GUATTARI, 2000: 13 e 14)

Apresentado logo no primeiro “platô” do livro, o conceito de rizoma inaugura uma nova forma de pensar a multiplicidade, uma ferramenta conectada diretamente às décadas de trabalho que os dois autores produziram antes de se juntarem e que anuncia aquilo que está por vir nos platôs seguintes: uma obra difícil, volumosa e em certos momentos aparentemente de uma complexidade que inviabilizaria a sua utilização como ferramenta analítica, mas que mantém durante esse trajeto vertiginoso um comprometimento constante com o trabalho da diferença, com a multiplicidade e com a potencialidade da vida<sup>5</sup>.

O rizoma é descrito pelos autores como tendo seis princípios centrais, “características aproximativas”, sendo estes: princípios de conexão, heterogeneidade, multiplicidade, ruptura a-significante, cartografia e decalcomania. Os dois primeiros, apresentados juntos, mostram que o rizoma se difere necessariamente dos sistemas em formato de árvore pelo fato de que qualquer um de seus pontos pode, e deve, ser possivelmente conectado a qualquer outro ponto. O princípio da multiplicidade, por sua vez, mostra como nos rizomas não há uma unidade que seja o núcleo ou o pivô desses fluxos e agenciamentos, não há sujeito e objeto, mas sim

---

<sup>5</sup> Como Peter Pál Pelbart afirma, “A filosofia de Deleuze invoca um vitalismo próprio, nas antípodas de qualquer discurso obcecado pela finitude, a angústia, a castração, a morte.” (PELBART, 2010)

grandezas, intensidades, determinações e dimensões, uma multiplicidade substantiva que denuncia as “pseudomultiplicidades arborescentes”. (DELEUZE e GUATTARI, 2000).

O princípio de ruptura a-significante dá conta de outra característica central para a operação dos rizomas, o fato de que estes podem ser rompidos, quebrados em qualquer lugar dado na rede, mas também recomeçar, ser reconstruído a partir das mesmas linhas ou de outras linhas, em um movimento complexo entre linhas de segmentaridade (duras ou flexíveis) e linhas de fuga<sup>6</sup>. Por fim, o princípio de cartografia e de decalcomania, apresentados juntos, dão conta da aversão do rizoma a modelos estruturais, de eixo genético, que produzem aquilo que os autores chamam de um decalque, uma estrutura que sobrecodifica algo que já foi produzido anteriormente em um modelo arbóreo, hierarquizado; o rizoma, ao contrário:

Diferente é o rizoma, mapa e não decalque. Fazer o mapa, não o decalque. A orquídea não reproduz o decalque da vespa, ela compõe um mapa com a vespa no seio de um rizoma. Se o mapa se opõe ao decalque é por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para sua abertura máxima sobre um plano de consistência. Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. (DELEUZE e GUATTARI, 2000: 20 e 21)

Fazer o múltiplo, escrever a  $n-1$ <sup>7</sup> é, portanto, uma tarefa que exige um movimento dinâmico de repensar e atualizar as próprias bases do pensamento, a forma como os conceitos e a linguagem que empregamos foi produzida a partir de caminhos arborescentes, divisões binárias entre certo e errado, sim e não, sujeito e objeto, construções que não se limitam apenas

---

<sup>6</sup> Essa construção teórica específica sobre o funcionamento das linhas será crucial para a análise produzida na próxima seção, onde será analisada em maiores detalhes.

<sup>7</sup> Este termo se refere a forma como o rizoma se propõe a trabalhar com as ideias de multiplicidade e unidade / uno. No sistema rizomático, não há a possibilidade de um uno que seja universal, que generalize todas as diferenças da multiplicidade em um único elemento transcendental (que seria, portanto,  $n = 1$ , todas as instâncias da multiplicidade convergindo no uno); o rizoma opera sempre por multiplicidades que jamais se resumem apenas em um conjunto de unidades, ou que se acrescentam a unidade (o que formaria um  $n+1$ ), mas a unidade só pode estar no múltiplo a partir de uma subtração, o referido  $n-1$ . Fazer o múltiplo e escrever a  $n-1$ , portanto, significa rejeitar as divisões binárias do modelo arborescente e também o seu desenvolvimento em sínteses universais, em prol de um agenciamento que põe em jogo e faz fluir as multiplicidades que procuram superar os sistemas representacionais e identitários.

a um campo abstrato da discussão conceitual mas que também estão, sempre, na materialidade, na imanência das relações sociais e dos processos de subjetivação. É um passo crucial para o estabelecimento daquilo que se identifica no trabalho filosófico de Deleuze como um empirismo transcendental, uma busca constante pela imanência, mas com um projeto de superação, de quebra com a base representacional das ciências humanas por toda a sua história no ocidente, desde Sócrates, Platão e Aristóteles, Descartes, passando por Kant, Hegel e tantos outros nomes. É também uma quebra com o paradigma do idêntico, da identidade, em nome da busca pela potencialidade da diferença, capaz de libertar essa potência do positivo dos sistemas binários hierarquizados que a remetem constantemente ao negativo.

Essa proposta, apesar do seu alto grau de complexidade em termos abstratos e conceituais, tem como base uma análise do capitalismo e da forma que este se desenvolveu em conjunto com os sistemas de governo durante o século XX. Na esteira dos trabalhos de Michel Foucault, Deleuze e Guattari também compartilham a perspectiva de que realizar uma análise das relações de poder de forma verticalizada não dá conta da complexidade dessas relações sociais em sua materialidade; pelo contrário, uma análise tradicionalmente focada apenas nos aparelhos de Estado e nos grandes sistemas de hierarquia é incapaz de perceber as formas pelas quais o fascismo opera nas relações, o que os autores apresentam como microfascismos. Estes, ao contrário das formas mais tradicionais de fascismo de Estado, se encontram no seio das relações mais capilares do processo, e inclusive se cristalizam em enrijecimentos e quebras dos fluxos rizomáticos de grupos tradicionalmente oprimidos, não apenas em sua assimilação pelos processos molares do capitalismo e do estado, mas também em suas formas localizadas com as hierarquias de pequenos grupos e a manutenção da desigualdade nas relações de poder localizadas<sup>8</sup>.

O fascismo, dessa forma, não está apenas na ação hierarquizada, vertical de um estado ou de um grupo poderoso em escala nacional ou global, mas está também nas pequenas relações sociais e mais, na forma de produção de conhecimento com a qual trabalhamos. Isso não significa dizer que o rizoma e a filosofia da diferença seriam remédios automáticos para esse processo, como os próprios autores apontam:

---

<sup>8</sup> Esse questionamento, que os autores apresentam no “Anti-Édipo”, surge da recuperação do trabalho de Baruch de Espinosa, que se indaga sobre o porque dos homens lutarem por sua própria servidão como se fosse por sua salvação. Na contemporaneidade, essa crítica encontra seu aspecto concreto na realidade por meio das divisões hierárquicas em grupos tradicionalmente oprimidos, como, por exemplo, em grupos feministas transfóbicos, na manutenção do racismo e de uma posição hierárquica inferior a pessoas de trejeitos afeminados entre os grupos gays, etc.

É por isto que não se pode contar com um dualismo ou uma dicotomia, nem mesmo sob a forma rudimentar do bom e do mau. Faz-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante, atribuições que reconstituem um sujeito — tudo o que se quiser, desde as ressurgências edípicas até as concreções fascistas. Os grupos e os indivíduos contêm microfascismos sempre à espera de cristalização. Sim, a grama é também rizoma. O bom o mau são somente o produto de uma seleção ativa e temporária a ser recomeçada. (DELEUZE e GUATTARI, 2000: 17)

É nesse sentido que a importância do pensamento rizomático se constrói: não como uma solução imediata, que irá instalar o pensamento da multiplicidade contra as formas arcaicas arborescentes, binárias, antiquadas, opressoras do conhecimento ocidental, mas como um processo constante de trabalho e de produção do novo, da diferença. Não basta substituir categorias, operar um procedimento linguístico que tudo estará resolvido, pois mesmo nas ramificações mais desviantes dos rizomas há sempre o potencial para as reterritorializações, para a estratificação, cristalização do movimento e para a interrupção dos fluxos, para a emergência desses microfascismos.

A história dos movimentos de direitos LGBTQI+ é marcada por processos dessa natureza, em que uma quebra com potencial libertador acaba sendo capturada, absorvida dentro de sistemas nos quais se reconstróem os aspectos opressores que pareciam ser superados; um exemplo contemporâneo é a ampliação de setores do capitalismo para absorver causas LGBTQI+, produzindo o que é comumente chamado de setor do “*pink money*”, com empresas oferecendo produtos e serviços específicos para a comunidade apenas com o interesse de faturar e se aproveitar da publicidade positiva do processo. Nesse ponto encontramos uma intersecção com o trabalho de Judith Butler, que aponta, por exemplo, em sua análise do filme *Paris is Burning*, que “não há uma relação necessária entre o *drag* e a subversão, e que o *drag* pode ser usado também a serviço da desnaturalização e reidealização das normas de gênero hiperbólicas heterossexuais”. (BUTLER, 1993: 125)<sup>9</sup>

Para trabalhar sobre essa questão, se faz necessário entender de forma mais profunda como esses processos ocorrem, mediante três tipos de lineamentos imanentes que perpassam a existência de um sujeito e que compõem os rizomas: em primeiro lugar, duas linhas de

---

<sup>9</sup> Essa discussão será retomada com maior ênfase na segunda seção deste trabalho, com uma análise das críticas ao filme *Paris is Burning* apresentadas por autoras como Bell Hooks e Judith Butler.

segmentaridade, uma dura e outra flexível, e por fim as linhas de fuga. A linha de segmentaridade dura ou rígida se refere às relações fixas, rotineiras, repetitivas ou esperadas, conectadas ao polo molar, como por exemplo uma vida regrada: um sujeito tem um emprego fixo, com horários bem definidos, um casamento tradicional, tira férias visitando os mesmos lugares de sempre, movimentos previsíveis e repetitivos. A linha de segmentaridade maleável ou flexível, por outro lado, é conectada ao polo molecular, e traça alterações e modificações nesses processos, como por exemplo, uma paixão inesperada por um colega de trabalho, ou o dismantelamento de um ou mais elementos dessa rigidez fixa que ameaça, em alguns casos, até mesmo a destruição da linha dura ou sua reconfiguração. As linhas de fuga, por sua vez, constituem algo completamente novo, uma jornada em direção ao desconhecido, a algo não pré-existente, que designa rupturas com um modo de viver e com um modo de ser e engendra o novo. A fuga, nesse caso portanto, não se refere de modo algum a um processo de renunciar à ação, ou de acovardar-se frente a algo com o qual não se quer lidar, mas sim a um engajamento ativo com o mundo, imanente e prático, pelo qual o sujeito não apenas cria uma nova situação para si, mas também “faz algo fugir”, afeta o mundo e os espaços que ocupa por meio dessa força de diferença. (DELEUZE e GUATTARI, 2012)

Quanto às linhas de fuga, estas não consistem nunca em fugir do mundo, mas antes em fazê-lo fugir, como se estoura um cano, e não há sistema social que não fuja/escape por todas as extremidades, mesmo se seus segmentos não param de se endurecer para vedar as linhas de fuga. Nada de imaginário nem de simbólico em uma linha de fuga. Não há nada mais ativo do que uma linha de fuga, no animal e no homem. E até mesmo a História é forçada a passar por isso, mais do que por ‘cortes significantes’. A cada momento, o que foge em uma sociedade? É nas linhas de fuga que se inventam armas novas, para opô-las às armas pesadas do Estado, e ‘pode ser que eu fuja, mas ao longo da minha fuga, busco uma arma’. (DELEUZE e GUATTARI, 2012: 85-86)

De todas as linhas que distinguimos, pode ser que um mesmo grupo ou um mesmo indivíduo as apresentem ao mesmo tempo. Contudo, de modo mais frequente, um grupo, um indivíduo funciona ele mesmo como linha de fuga; ele a cria mais do que a segue, ele mesmo é a arma viva que ele forja, mais do que se apropria dela. As linhas de fuga são realidades; são muito perigosas para as sociedades, embora estas não possam passar sem elas, e às vezes se preparem. (DELEUZE e GUATTARI, 2012: 86)

Dessa forma, a partir da perspectiva apresentada por Deleuze e Guattari, as dinâmicas sociais encontram-se em um espectro entre dois polos opostos, embora inseparáveis: o molar e o molecular. O polo molar, caracterizado pela segmentaridade dura, é o plano das representações estáticas, das definições rígidas, dos processos institucionais de governo ligados à população toda, da macropolítica, da identidade em grandes grupos, da repetição, da rotina e

do capital; enquanto o polo molecular, ao qual se aproxima a segmentaridade flexível, tem como marca um caráter processual, ligado aos fluxos que animam o corpo social, remanejam seus segmentos e ameaçam a quebra das distribuições binárias, arborescentes, características do polo molar, como a divisão entre gêneros, classes, partidos políticos, etc. A linha de fuga, por sua vez, escapa a esse espectro ao atravessá-lo em direção ao não preexistente, a outros espaços e outras formas de ocupa-los, mas ainda é um movimento decididamente imanente, que se dá na materialidade das relações.

Traçar uma linha de fuga é, portanto, estabelecer um devir de transformação, de mudança, entrar por agenciamentos que não se fecham nas definições tradicionais e nos modos de vida socialmente aceitos a princípio, mas sem abdicar da participação no mundo: pelo contrário, como afirma Deleuze, é fugir, mas procurar uma arma, criar o novo, mas não perder a perspectiva da sua existência social e dessa cartografia<sup>10</sup>.

Quando esse movimento de fuga se encontra em confronto com uma organização molar de grande escala, no caso um Estado nacional, por exemplo, ou a manutenção das estruturas da heteronormatividade e do colonialismo, esse movimento de fuga, em seu aspecto do retorno ao coletivo, pode produzir aquilo que os autores chamam de uma máquina de guerra nômade. A máquina de guerra, em sua definição proposta no quinto volume de Mil Platôs, se trata de uma produção desejante que se coloca como exterioridade em relação ao Estado e a qualquer soberania política que por qualquer motivo deseje capturar ou se apropriar da força desse movimento de fuga. “Máquinas de guerra se constituem contra os aparelhos que se apropriam da máquina, e que fazem da guerra sua ocupação e seu objeto: elas exaltam conexões em face

---

<sup>10</sup> É importante lembrar que um dos principais elementos da obra de Deleuze e Guattari é uma predileção pela abordagem cartográfica, ao invés de uma perspectiva tradicionalmente histórica. Isso é central para os autores para que se possa entender os processos sociais, humanos e subjetivos a partir de movimentos e linhas, agenciamentos constituídos de uma forma dinâmica, ao invés de apenas pontos isolados, recortados em situações históricas rígidas e imutáveis. As linhas são, portanto, movimentos imanentes, a tentativa de uma descrição de processos que ocorrem na realidade, e não apenas construções teóricas desconectadas de uma realidade empírica. A mobilização que faremos desse conceito procura, então, não aplicar estes conceitos meramente em um campo escolhido, como uma teoria que será aplicada e testada na prática, mas sim observar que tipo de ferramentas essa perspectiva cartográfica de lineamentos nos proporciona para compreender a performance *drag* na atualidade do campo, em conjunção com as entrevistas que serão realizadas com as pessoas que estão traçando essas linhas no contexto *drag*. É importante também ressaltar que a opção por uma perspectiva cartográfica não significa o abandono ou a irrelevância de uma perspectiva histórica; pois da mesma forma que a análise genealógica em Foucault, que se aproxima da noção de cartografia em Deleuze e Guattari, esta sempre necessita de análises arqueológicas, de conteúdo mais tradicionalmente histórico, para compor um cenário e acessar os arquivos que nos ajudam a mapear as relações de saber e poder que estão envolvidas no processo.

da grande conjunção dos aparelhos de captura ou de dominação.” (DELEUZE e GUATTARI, 2012b: 118)

A máquina de guerra é um processo que sempre tem sua origem em um movimento minoritário, uma linha de fuga criadora, que se desloca para o exterior das estratificações sociais que procuram definir padrões aceitáveis de existência. Ocorre portanto sempre em um movimento complexo no qual há esse processo de fuga, mas constantemente também uma tentativa de captura e retorno à normalidade por parte da organização social, um movimento que segundo os autores se evidencia em diversos momentos pela história da formação dos Estados soberanos e do capitalismo, tendência que podemos observar nos inúmeros processos históricos nos quais uma manifestação, por exemplo, o surgimento de um grupo social com demandas próprias como os grupos LGBTQI+, aparece como resistência a uma opressão sistemática organizada, mas com o tempo vai sendo capturada em partes no processo do qual procurava se distinguir em primeiro lugar (o *pink money* e o foco recente na produção de mercadorias e serviços específicos para grupos LGBTQI+, ou de produtos culturais ascetizados e transformados em marketing específico).

É importante ressaltar que a máquina de guerra, aqui, não se refere necessariamente a terminologias bélicas de combate; a guerra e o combate são processos adjacentes, em alguns casos vistos como necessários, mas que só podem surgir se criam algo completamente outro ao mesmo tempo. A máquina de guerra falha e é inteiramente capturada pela estrutura do Estado justamente quando seu único objetivo se torna o fazer guerra.

Julgamos ter encontrado nos nômades uma tal invenção da máquina de guerra. Guiava-nos a preocupação histórica de mostrar como ela foi inventada como tal, mesmo se apresentava desde o início todo o equívoco que a fazia compor com o outro polo, e já oscilar em direção a ele. Mas, conforme a essência, não são os nômades que possuem o segredo: um movimento artístico, científico, ‘ideológico’, pode ser uma máquina de guerra potencial, precisamente na medida em que traça um plano de consistência, uma linha de fuga criadora, um espaço liso de deslocamento, em relação a um *phylum*. Não é o nômade que define esse conjunto de características, é esse conjunto que define o nômade, ao mesmo tempo em que define a essência da máquina de guerra. Se a guerrilha, a guerra de minoria, a guerra popular e revolucionária, são conformes a essência, é porque elas tomam a guerra como um objeto tanto mais necessário quando é apenas ‘suplementário’: elas só podem fazer a guerra se criam outra coisa ao mesmo tempo, ainda que sejam relações sociais não orgânicas. (DELEUZE E GUATTARI, 2012b: 117).

Pensar em um movimento social, artístico, criativo como uma máquina de guerra permite um conjunto de desdobramentos que são interessantes para este trabalho: em primeiro

lugar, remove qualquer possibilidade de uma abordagem ingênua que conceda aos movimentos estudados um status puro, eminentemente bondoso, de ‘resistência contra as forças do mal’; a máquina de guerra, como definida por Deleuze e Guattari, sempre incorpora em si a possibilidade de sua falha, de sua captura pelos próprios mecanismos contra os quais se revolta, ou até o risco de uma desterritorialização absoluta que só deixe terra arrasada ao seu redor. Em segundo lugar, reenfaz a necessária conexão entre os processos de produção de uma linha de fuga, que à primeira vista aparentemente ocorrem em um nível apenas individual, e o coletivo. Uma das críticas mais comuns ao trabalho de Deleuze e Guattari, que carecem de densidade interpretativa, é que a teoria dos autores iria contra a ênfase no coletivo dos movimentos tradicionais de esquerda, sem reconhecer que por toda a sua obra ambos constantemente reiteram a necessidade de empreender um retorno ao mundo, ao coletivo, ao social, para que esses processos criativos tenham impacto na realidade.

É a partir desse compromisso com a imanência e com a coletividade que este trabalho se propõe a analisar em seu núcleo a importância de analisar a teoria que nos informa em nossas observações sobre a contemporaneidade, enquanto trata o campo como uma ilustração do potencial do argumento teórico proposto. Para produzir esse nexos teórico entre a teoria *queer* e Judith Butler e os trabalhos de Deleuze e Guattari, iremos realizar uma jornada pelas especificidades de um campo até então pouco analisado academicamente, a performance *drag* em sua história e em sua presença na contemporaneidade. Se torna necessário então realizar uma pequena retomada histórica, para apresentar os pontos segundo os quais a teoria mobilizada pode ser informada pela diferença em movimento que se apresenta na multiplicidade das práticas *drag*, assim como sua posição como parte de um sistema de valorização capitalista no entretenimento e no campo da arte.

### 3. Uma teoria ‘montada’: o universo *drag* e suas emergências

#### 3.1 Uma breve história do *drag* e de suas transformações

O que chamamos por *drag queens* e *drag kings* é uma definição maleável utilizada para geralmente descrever a conduta de um homem que se veste como uma mulher, ou mulher que se veste como homem, com a intenção de personificar exageradamente um personagem feminino ou masculino em alguma obra artística, realizar alguma performance musical, teatral ou de dança ou até mesmo ser fotografado ou desfilar em passarelas como modelos femininos ou masculinos. A essa definição geral é possível acrescentar que tradicionalmente a maioria desses indivíduos se define como homossexual ou transexual, no sentido de que a performance *drag* se orienta para aquilo que Chidiac e Oltramari (2004) chamam de “conceito mais flexível de travestismo”, dado que tem um caráter temporal demarcado: o *drag* não vive em geral em seu personagem, mas o performa artisticamente em situações específicas. Existem registros de uso do termo *drag* há séculos, e a própria noção de um homem se vestindo de mulher para fins de entretenimento ou arte é conhecida no ocidente desde as civilizações gregas, assim como aparece em diversos momentos históricos em diferentes sociedades, como no Japão com o teatro Kabuki ou no teatro clássico europeu, nos quais as mulheres eram proibidas de participar. É importante colocar que há uma grande intersecção entre pessoas transexuais, em diferentes estágios de transição, e principalmente as *drag queens*, de modo que a auto identificação de uma pessoa como *drag* pode andar junta com outras maneiras de expressão de si em termos de gênero (BORTOLOZZI, 2015).

Nesse sentido, o que pensamos como *drag* na contemporaneidade é diretamente afetado pela progressão histórica do termo e da prática nos Estados Unidos, especialmente a partir dos anos 1970 e 1980, na onda dos movimentos de liberação LGBTQI+ no país, com a rebelião de Stonewall como um marco importante nesse processo<sup>11</sup>. Nomes como o de Marsha P. Johnson

---

<sup>11</sup> É importante ressaltar que nesse momento histórico, as definições já bastante flexíveis do que significa ser *drag* eram ainda mais confusas, em uma época na qual os procedimentos médicos ligados a transexualidade eram menos acessíveis ainda para a população de baixa renda, criando uma grande zona de indeterminação entre o que podemos chamar de *drag queens*, transformistas, travestis e transexuais. No entanto, essas definições rígidas não nos parecem ser de suma importância para o trabalho, dado que a proposta é trabalhar com pessoas que se auto identificam como *drags* e a abordagem metodológica proposta tem muito pouco a ganhar com a tentativa de produção de um conceito “definitivo” do que seria *drag*.

e de Sylvia Rivera ficaram marcados na história como ativistas que se apresentavam como *drag queens*, corpos abjetos, não-brancos que começavam a buscar uma resistência organizada contra a opressão no país. Esse processo foi acompanhado pelo surgimento orgânico de uma rica cena *underground* nas grandes cidades do país, com foco especial para a cidade de Nova York, em bares gays e casas noturnas que passaram a ser ocupadas por *drags* e na formação das chamadas casas de baile, os “*ballrooms*”, onde as famílias *drags* exibiam sua arte em competições por prestígio. Os *balls* eram espaços de expressão intimamente ligados a subalternidade nesses eventos, sendo ocupados majoritariamente por *queens* de procedência afro americana e latina, populações de baixa renda que se viam impossibilitados de realizar suas performances nos espaços *mainstream* da vida noturna da cidade, heterotopias nas quais a performance *drag* foi tomando forma durante sua progressão histórica e que influencia ainda hoje em muito a cultura associada<sup>12</sup>. Nos Estados Unidos a prática foi ganhando espaços inclusive entre produções *mainstream* nos cinemas e na televisão, culminando no que é hoje o produto cultural mais popular do mundo sobre *drag queens*, o programa *Rupaul’s Drag Race*, exibido na emissora VH1 e conduzido pela lendária *queen* estadunidense RuPaul,

No Brasil, a performance *drag* se confunde com a história do transformismo no país, e também com as performances do travestismo cênico no âmbito do teatro. Como Bortolozzi (2015) apresenta, o teatro no Brasil colonial já tinha personagens *drag*, e os bailes de carnaval e desfiles sempre foram espaços privilegiados onde a prática ocorria, em uma forte vinculação entre as artes cênicas, os desfiles de carnaval e ambientes tradicionalmente masculinos. A partir dos anos 1950 e 1960, principalmente, o travestismo cênico começa a ganhar popularidade e em sequência, especialmente na década de 1970, os espetáculos teatrais de travestis brasileiras começam a ganhar espaço, com a ideia do ator-transformista, geralmente associada a pessoas como Rogéria, Cláudia Wonder, Divina Valéria e outras (BORTOLOZZI, 2015). Desde então, principalmente a partir dos anos 1990, o conceito de *drag queen* foi importado dos Estados

---

<sup>12</sup> Enquanto a cena dos *balls* acontecia nos guetos de Nova York, ocupada pelos excluídos, o movimento dos *club kids*, liderado por personalidades como Michael Alig e James St. James, aparecia nos anos 1980 e 1990 como um homólogo desse movimento nos espaços *mainstream*. Conhecidos por sua ênfase em criar vestimentas completamente fora do esperado, os *club kids* também brincavam com as noções de gênero e com o binarismo tradicionalmente encontrado no mercado *fashion* ao se vestir de formas andróginas, ou deliberadamente buscavam confundir o observador sobre a identidade da pessoa que ali estava. Embora as intersecções entre a cena dos clubes de dança e os *ballrooms* e a cultura *drag* nesse momento histórico sejam significativas, trata-se de um trabalho arqueológico muito extenso e que, portanto, não será um foco principal deste trabalho. Para os objetivos deste trabalho, o importante é ressaltar que a cultura *drag* que hoje observamos tem em sua origem as potências desses grupos minoritários, e em muitos aspectos a linguagem usada, as formas de expressão e outras características da prática na contemporaneidade foram criadas e popularizadas nesses espaços de minoria.

Unidos e se tornou o termo preferencial usado, popularizado nas performances de *queens* como Silvetty Montilla, Nany People, Márcia Pantera, Isabelita dos Patins e muitas outras, até chegar a um novo pico de interesse na contemporaneidade com a enorme popularidade do *RuPaul's Drag Race* e de artistas nacionais como Pablllo Vittar, Glória Groove, Grag Queen e Aretuza Lovi, por exemplo.

O sucesso dessas artistas e o renovado interesse na prática levou a um crescimento da popularidade, principalmente das *drag queens*, no país entre um público jovem majoritariamente LGBTQI+, e também em um maior número de pessoas realizando performances como *drag* pelo Brasil todo. Esse fenômeno pode ser observado em pequenos indicadores, como o crescimento da popularidade de *drag queens* brasileiras em plataformas online como o Instagram<sup>13</sup>, e também no crescimento de espaços dedicados para que essas pessoas se apresentem, como é o caso de Porto Alegre, com o surgimento do Workroom bar, aberto no início de 2017 e dedicado exclusivamente a performance *drag* em suas diversas formas.

As plataformas online se mostraram especialmente importantes no contexto da pandemia do COVID-19 nos últimos anos, que por longos períodos impossibilitou a ocupação dos espaços de excelência da performance *drag*, os bares LGBTQI+. Nesse contexto, os artistas foram obrigados a encontrar novas maneiras de se sustentar em uma prática que já raramente proporciona segurança financeira em primeiro lugar, a partir de apresentações online ao vivo por plataformas como o Instagram, por sua presença online no Twitter, TikTok, e por mecanismos de doações ou pagamentos online com o Venmo, o PicPay, o Pix e outros, que possibilitaram a transmissão pelos fãs das famosas “gorjetas” para os artistas e também a venda facilitada de mercadorias e produtos ligados as personas *drags*.

Essas transformações no contexto global ainda parecem muito recentes, e certamente inacabadas, para que se possa construir uma análise detalhada de seus impactos; no entanto, se há uma produção no universo *drag* que não sofreu tanto com a pandemia e o fechamento dos bares por períodos estendidos é o *RuPaul's Drag Race*, franquia criada pela *drag queen* americana RuPaul Charles e que se tornou um verdadeiro império midiático na última década. Por conta de sua importância, será essencial realizar um breve estudo de caso sobre a história

---

<sup>13</sup> Pablllo Vittar, por exemplo, conta com mais de 12,3 milhões de seguidores no Instagram, sendo a *drag queen* com mais seguidores na plataforma no mundo, superando até mesmo RuPaul e as *queens* mais populares participantes de *RuPaul's Drag Race*.

do programa e sobre algumas questões centrais relacionadas ao seu sucesso e o espaço *mainstream* que hoje ocupa.

As observações realizadas nesse estudo de caso se compõem com uma incursão inicial que foi feita durante este trabalho, que tinha como intenção realizar uma pesquisa de campo mais ampla, com entrevistas e etnografias em espaços de performance *drag*, antes da reconfiguração da pesquisa em direção a uma natureza teórica. Dessa forma, as experiências dessa incursão na cena, como participante, observador e fã, informam e funcionam como pano de fundo para a observação realizada e exposta a seguir, assim como para o argumento teórico.

### **3.2 Start your engines: um estudo de caso sobre o RuPaul's Drag Race**

A carreira de RuPaul Andre Charles transformou a performance *drag* nos Estados Unidos e pelo mundo como uma das primeiras instâncias de uma *drag queen* que atingiu fama no *mainstream* midiático como si mesma, sem ser um personagem em um filme ou apenas um alívio cômico em programas de televisão. Conhecido hoje por sua altura, pelos cabelos quase sempre loiros, corpo magro e pose glamourosa de super modelo, RuPaul, nascido em 1960 em San Diego, Califórnia, iniciou sua carreira como a maioria das *drag queens* estadunidenses de sua época: fazendo performances em bares LGBTQI+, nos espaços de resistência que sempre marcaram a vivência *queer* nas grandes cidades dos Estados Unidos. RuPaul desde o princípio tentava não se manter apenas na cena dos bares, com tentativas de pouco sucesso no cinema e na música (onde sua performance *gender bender* começou a atrair maior interesse, chegando a colaborar com artistas como B-52's, no famoso videoclipe de "Love Shack", Martha Wash e com outros artistas do meio LGBTQI+ como Glen Meadmore e a também seminal *drag queen* Vaginal Davis).

Foi pela música que RuPaul eventualmente teve seu primeiro grande sucesso, com o lançamento em 1993 do álbum "Supermodel of the World", um disco de música dance que trouxe bastante visibilidade a carreira do artista e levou eventualmente a saltos maiores, como um contrato como modelo para a MAC cosméticos e, em 1996, com o lançamento do "The RuPaul Show" no canal VH1, um talk show no qual entrevistava celebridades e artistas como Cyndi Lauper, Pete Burns, Nirvana, Olivia Newton-John e outros. RuPaul seguiu por uma década lançando música e fazendo pequenas participações em filmes e programas de televisão,

até que em 2008 o artista comandou a produção do piloto da série que viria a ser *RuPaul's Drag Race*, o reality show que teve sua primeira temporada exibida em 2009 no pequeno canal LGBTQI+ Logo e eventualmente se tornaria o maior sucesso de sua carreira.

O programa seguia o modelo de outras competições do mesmo estilo que já faziam sucesso nos Estados Unidos e pelo mundo, como “*American's Next Top Model*” e “*Project Runway*”, competições voltadas para o público feminino e LGBTQI+, apresentadas por celebridades da área (as modelos Tyra Banks e Heidi Klum, respectivamente) e que buscavam encontrar a próxima grande celebridade entre um conjunto de participantes pré-selecionados. Os participantes, sempre vindo de contextos diversos e com níveis de habilidade e sucesso prévio distintos, competem em um formato episódico semanal, com um desafio por semana que determina um vencedor e um perdedor, que é eliminado da competição, até que sobrem apenas entre três ou quatro competidores; estes participam então de um desafio final, geralmente mais complexo e demorado do que os desafios semanais, para que seja escolhido um grande vencedor da temporada.

O *RuPaul's Drag Race* em sua primeira temporada foi uma produção de baixo orçamento, quase um piloto elaborado para julgar o interesse do público na competição; com uma premiação relativamente pequena, apenas nove participantes e nove episódios, e com dificuldades técnicas óbvias, mesmo assim o programa alcançou boa popularidade e levou a produção de uma segunda temporada, já com uma premiação maior e com o estilo que se tornaria o modelo para todas as próximas temporadas do reality: por volta de 10 a 14 participantes convivendo em um espaço (chamado de *Workroom*, uma oficina ou ateliê de trabalho), competindo em desafios de importância variada (um mini desafio que inicia o episódio e um desafio mais amplo que finaliza, com uma dublagem final para decidir quem será eliminada) e com uma produção de muito maior qualidade. Desde então, o programa já conta com 14 temporadas na franquia principal, e um grande número de *spin-offs*: o primeiro, três temporadas de *Drag U*, uma competição na qual mulheres cisgênero eram transformadas por *drag queens* populares do programa; seis temporadas de *RuPaul's Drag Race All Stars*, no qual participantes populares que já competiram em temporadas anteriores ganham uma segunda chance de vencerem; e uma versão especial de quatro episódios com celebridades dos EUA sendo transformados em *drag queens* por participantes populares do programa, chamado de *RuPaul's Secret Celebrity Drag Race*. Além disso, o programa se tornou uma franquia internacional, com múltiplas versões oficiais sendo lançadas na Tailândia, no Reino Unido, no Canadá, Holanda, Austrália e Nova Zelândia, Itália e Espanha, e versões sancionadas, mas em

diferentes formatos, como as temporadas de *The Switch Drag Race* no Chile, além da produção recente de *RuPaul's Drag Race: UK versus The World*, uma temporada similar ao *All Stars* reunindo competidoras de destaque das edições americana, britânica, holandesa, canadense e tailandesa. A popularidade do programa também abriu caminho para a produção de programas alternativos, como o *The Boulet Brothers' Dragula*, focado em performances de terror nos Estados Unidos, e o *Queen of Drags* na Alemanha.

O sucesso constante das temporadas de *Drag Race* se reflete também em premiações na indústria: o programa foi nomeado 48 vezes para o prêmio Emmys, a maior premiação para a televisão nos Estados Unidos, vencendo 24 desses, incluindo melhor programa de competição por quatro anos seguidos, de 2018 a 2021. Essa popularidade ajudou a produzir diversas estrelas entre os participantes do programa, que se tornaram sensações midiáticas principalmente nos Estados Unidos, mas também pelo mundo, com participantes do programa criando plataformas de milhões de fãs e participando de diversos outros programas de sucesso, incluindo a produção da HBO *We're Here*, capitaneada exclusivamente por três ex-participantes do programa, e no concurso musical *Queen of the Universe*, produzido também por RuPaul.

O sucesso da série também chegou ao Brasil, embora de formas alternativas; não há hoje nenhuma forma legal de assistir as temporadas do programa na televisão ao vivo, com apenas algumas temporadas da série estando disponíveis na plataforma *Netflix*, com atraso em relação a sua transmissão nos Estados Unidos. No entanto, isso não impede que haja grande engajamento, principalmente nas mídias sociais, em torno dos episódios do programa, assim como bares e casas noturnas realizando exibições simultâneas por *streaming* dos episódios em seu lançamento. Na procura de aproveitar o sucesso do formato no Brasil, houveram rumores da produção de uma versão brasileira do programa, que seria apresentado por Xuxa Meneghel e transmitido no canal Multishow, da Rede Globo; no entanto, Xuxa assinou um contrato com o serviço de *streaming* Amazon Prime Video para apresentar, ao lado de Ikaro Kadoshi, *drag queen* com longa carreira no Brasil, um novo programa chamado de *Caravana das Drags*, ainda a ser lançado. Outras tentativas já haviam sido feitas no Brasil, como o *Academia de Drags*, capitaneado por Silvetty Montilla e que contou com duas temporadas transmitidas no YouTube em 2014 e 2016. Outra produção nacional é o *TNT Drag – The Next Talent*, produção independente que também foi transmitida pelo YouTube em 2020, com uma segunda temporada em 2021, e um *spin-off* chamado *TNT Macabra*, com foco na comunidade monstro e em temas de terror também em 2021.

A trajetória do programa foi, apesar do sucesso constante, também marcada por controvérsias e críticas em diversos momentos; o caráter de *reality show* de competição, que tenta produzir a aparência de uma produção que apenas mostraria a realidade das interações entre os artistas, os juízes e os desafios propostos, foi questionada em diversas ocasiões, com críticas sobre o favorecimento recebido por participantes que se encaixavam melhor em padrões de beleza tradicionais (em geral brancas, magras e de cabelos loiros, com uma performance ligada ao *fashion* tradicional, emulando modelos de passarela). Da mesma forma, muitas questões sobre raça e gênero surgiram em relação ao programa, principalmente em relação à participação de candidatas trans ou AFAB<sup>14</sup>: em 13 temporadas do programa nos Estados Unidos nunca houve uma participante AFAB<sup>15</sup>, e apenas três participantes abertamente trans concorreram nesse mesmo período. A polêmica surgiu principalmente após uma entrevista de RuPaul ao *The Guardian* em 2018, no qual afirmou que teria dificuldades em aceitar a participação de Peppermint, *drag queen* trans que participou da nona temporada, se “ela já houvesse feito sua cirurgia”. RuPaul reforçou, dizendo que “você pode se identificar como mulher e dizer que está em transição, mas isso muda quando o corpo começa a se transformar; se torna algo diferente, muda todo o conceito do que estamos fazendo” (FRAMKE, 2018). O show também foi duramente criticado pela utilização constante de termos interrogatórios a pessoas trans e travestis em inglês, como “*she-male*” e “*tranny*”, críticas que levaram a remoção das instâncias em que isso ocorria nos episódios futuros.

Além disso, outras controvérsias marcaram o programa, como a participação na 12<sup>a</sup> temporada da participante Sherry Pie, que após o anúncio de sua presença na temporada admitiu ter realizado por anos um esquema de *catfish*, no qual fingia ser uma produtora de shows de teatro musical e pedia favores sexuais online para jovens atores em troca de vagas em produções. A polêmica levou a desclassificação da participante, o que ocorreu, no entanto, após a finalização da produção da temporada; levando a uma situação bizarra na qual durante toda a temporada Sherry aparece como uma das favoritas, apenas para desaparecer no último episódio,

---

<sup>14</sup> AFAB se refere a *assigned female at birth*, um termo utilizado para se referir a pessoas que foram, em seu nascimento, designadas como mulheres. É um termo que procura ser mais inclusivo e não automatizar a relação entre a genitália e a identidade de gênero da pessoa em questão, além de considerar o papel da medicina tradicional na definição da identidade de gênero da pessoa no momento de seu nascimento e de seu registro oficial.

<sup>15</sup> A primeira participante AFAB na franquia ocorreu em 2021, com a entrada de Victoria Scone na terceira temporada da versão britânica do programa.

a final (que é sempre gravada meses após a finalização da gravação dos episódios anteriores). (ABAD-SANTOS, 2020)

Esse tipo de ocasião levou a uma exposição muito peculiar da relação entre um *reality show* e as histórias que apresenta; embora naturalmente se entenda que um programa de TV sempre terá um certo grau de influência de sua produção, esses episódios evidenciaram de forma muito explícita o que havia por detrás das cortinas em *Drag Race*, e em linha com o espírito das redes sociais contemporâneas, ao invés de reduzir sua audiência parece ter tido o efeito contrário; o engajamento nas redes sociais não parou de crescer, seja para falar bem e defender o show ou para criticá-lo.

Para além da importância cultural e de sua posição absolutamente dominante no campo enquanto primeira, e até então praticamente única, produção a alcançar sustentado sucesso no *mainstream*, *RuPaul's Drag Race* se apresenta como caso importante por essa conjunção de fatores muito específicos que circundam o programa. Um *reality show* obviamente produzido com mão pesada, que cria histórias de vilões tão facilmente quanto elege heróis ao enfatizar os passados de dor e rejeição de muitas participantes, se tornou um marco cultural que em sua complexidade reflete de diversas maneiras as próprias questões que afligem a comunidade LGBTQI+. O racismo, a transfobia, as relações abusivas, o passado de dificuldades e rejeição, a competição pelo sucesso e pelo engajamento online que pode definir ou destruir uma carreira no meio do entretenimento, acontecendo em tempo real em um programa que tanto questiona esses pilares muitas vezes tanto quanto os reforça; que ao mesmo tempo, em muitos momentos é a primeira, e única, produção representativa no *mainstream* que mostra pessoas LGBTQI+, afeminadas, com corpos fora do padrão de beleza, produzindo arte e ganhando espaço, mas também reafirma a dificuldade que *performers* negros, trans ou gordos tem para conseguir as mesmas oportunidades.

É essa multiplicidade de elementos aparentemente contraditórios convivendo juntos em uma mesma produção cultural que transforma o programa em um estudo muito interessante que ilustra possibilidades para pensar esse campo a partir de uma abordagem teórica diferente. Como Schottmiller (2017) apresenta, isso parece configurar aquilo que o autor define como “*Camp Capitalism*”:

Esse processo costuma envolver uma recirculação de estilos antigos e / ou uma celebração do ‘mau gosto’. Em ambas as instâncias, consumidores *queer* reivindicam commodities aparentemente sem valor em uma economia capitalista dominante heterossexista. Ao fazer piada com os objetos e / ou

celebrar as commodities, essas audiências criam um gosto distintamente *camp* para avaliar os produtos. Um objeto que não tem valor para pessoas hétero pode ter valor *camp* para pessoas *queer*. Quando as corporações heterossexuais começaram a perceber as audiências LGBT como consumidores em potencial, elas utilizavam frequentemente o *camp* como estratégia de marketing. (SCHOTTMILLER, 2017: 133, tradução minha)

Com *Drag Race*, RuPaul e World of Wonder adotam ambas as técnicas para produzir sua própria, *queer*, economia e base de fãs baseada no *camp*. Em vez de se apropriar de objetos da cultura heterossexual dominante, RuPaul faz marketing com seus próprios produtos. Em vez de redefinir commodities heterossexuais de acordo com o gosto *camp*, RuPaul reformula o marketing heterossexual por meio de uma valência *camp*. Enquanto historicamente pessoas *queer* redefinem commodities hétero ao abraçar o ‘mau gosto’, RuPaul redefine o marketing hétero ao abraçar a autopromoção descarada. RuPaul torna *queer* o consumerismo para criar sua própria forma de marketing *camp*, vendendo commodities *camp* e criando uma economia *camp*. (SCHOTTMILLER, 2017: 134, tradução minha)

O próprio conceito de *camp capitalism* chama a atenção por aparentar ser uma contradição em si. Como o autor apresenta, o conceito de *camp*, como retomado por autoras como Susan Sontag, parece criar um oxímoro quando conectado com a noção de capitalismo:

Para muitos desses estudiosos, *camp* precisa ser uma prática radical, especificamente *queer*, que não pode ser transformada em commodity – ou, que quando se torna commodity, deixa de existir e se torna uma forma menor (e.g., um efeito *camp*, ‘*camp*’ com letra minúscula ou *pop camp*). Porque muitos estudiosos *queer* procuraram recuperar o *camp* após a suposta apropriação feita por Susan Sontag e sua ‘desgayficação’ da prática, esses autores compreensivelmente querem celebrar as raízes radicais e *queer* do *camp*. No entanto, definir o *camp* nessa maneira estática falha ao não considerar como o *camp* necessariamente se transforma com o tempo enquanto (certas) pessoas *queer* ganham mais direitos civis e acesso econômico. (SCHOTTMILLER, 2017: 131, tradução minha)

O que o autor apresenta em sua análise é um processo muito importante para a compreensão de um fenômeno complexo como o *RuPaul’s Drag Race* e sua inserção massiva no mainstream: a inserção de produtos midiáticos destinados ao público LGBTQI+ na contemporaneidade necessariamente ocupa esse espaço entre as exigências do mercado e a inserção em uma comunidade que ainda mantém elementos de subversão e resistência à cultura heterocentrada dominante.

Como Marcelo De Trói (2018) complementa, é possível observar a existência de dois polos diretamente relacionados a produção artística: “o polo do mercado, do capital,

institucional, paranoico, molar, territorializante e o polo *queer*, anárquico, subjetivo, esquizofrênico, molecular, desterritorializante” (DE TRÓI, 2018: 93). Nesse esquema, quanto mais a produção artística se aproxima do polo *queer*, molecular, mais radicais elas serão; enquanto a aproximação do polo molar denota uma aceitação do papel do mercado, da cultura *mainstream* e do *establishment* artístico em questão. As apresentações artísticas *drag*, e de certo modo até mesmo as próprias decisões estéticas que caracterizam a produção subjetiva dos personagens *drags* estão de alguma forma tensionadas por essa polarização, não necessariamente em um contexto de afiliação clara a um dos movimentos apenas, mas em um campo de negociações que envolve os desejos da pessoa que realiza a performance, os espaços onde elas ocorrem e até mesmo o público que as recebe.

Nesse esquema, o *RuPaul's Drag Race* certamente se encaixaria mais próximo ao lado molar, enquanto no outro lado do espectro, o polo molecular, teríamos performances intencionalmente produzidas como subversão, como o exemplo das monstras, como Malayka SN ou Mamba Negra, *performers* de Salvador caracterizadas pelo forte teor crítico e político em suas apresentações. No entanto, é possível afirmar que a maioria das *drag queens* e *drag kings* encontram-se em uma relação complexa entre os dois polos, dificuldade característica dos artistas, na qual para sobreviver de sua arte é necessária uma boa recepção do público e a presença de espaços onde seja possível se apresentar, mas também que tem desejos e interesses próprios sobre como se apresentar sem se encaixar necessariamente nos padrões estabelecidos.

O que De Trói nos mostra, então, é que a performance artística em um contexto *queer* carrega em si um jogo de intensidades, vetores de desterritorialização que produzem afetos no mundo e são criadores de rupturas e brechas, mesmo em suas manifestações mais aproximadas desse *establishment*. Dessa forma, o questionamento não deve ser no sentido de conferir mais ou menos validade à uma performance artística conforme sua aproximação ou distanciamento de um ativismo político, mas sim perceber os efeitos subjetivos e materiais de uma aproximação a esse polo do mercado ou de uma abordagem molecular de ruptura com o *mainstream*. No caso do *RuPaul's Drag Race*, por exemplo, é possível observar que as *queens* de maior popularidade, e que conseqüentemente encontram-se em uma situação financeira superior e participam desse *camp capitalism* com maior sucesso, geralmente são aquelas que esteticamente se aproximam do padrão feminino, branco, magro e com roupas tradicionalmente celebradas pela indústria *fashion*. No entanto, essa tendência não é totalizante, e não se repete em todas as instâncias: o sucesso de participantes como Bob the Drag Queen, Symone ou Jaida Essence Hall, *drag*

*queens* negras que venceram a competição e se tornaram alguns dos maiores nomes na cena, mostra que essa relação é mais complexa do que aparentaria em uma análise binária radical.

Como Schottmiller apresenta,

Ao avaliar *RuPaul's Drag Race*, é muito comum encontrar estudiosos e críticos que abordam o fenômeno por uma estrutura binária. Eles questionam se *Drag Race* é hegemônico ou radical, comercial ou subversivo, progressivo ou prejudicial. Como meus dados etnográficos de *DragCon* demonstram, a resposta a essas questões é sempre *ambos*. O fenômeno absolutamente proporciona oportunidades para conversas politizadas radicalmente *queer* e performances de identidade subversivas. No entanto, ao mesmo tempo, para sobreviver, essa cultura requer que os fãs invistam tempo e dinheiro. (SCHOTTMILLER, 2017: 240, tradução minha)

O que podemos analisar é que o *RuPaul's Drag Race* se tornou um ponto de referência na cultura LGBTQI+ em uma relação complexa com o espaço que ocupa; ao mesmo tempo em que o programa define tendências, produz estrelas globais e gera valor em uma velocidade extrema, ele também se adapta e se rearranja conforme as tendências gerais da comunidade e da produção midiática na contemporaneidade: um exemplo é a maior presença de participantes trans, e até um participante que se define como heterossexual na décima quarta temporada do programa nos Estados Unidos, uma resposta clara às críticas feitas à produção pelos espectadores sobre a falta de representatividade em suas temporadas. Essa sintonia fina para se adaptar às demandas de um público crescente é remanescente da capacidade de adaptação do capitalismo contemporâneo, que se transforma a partir de elementos marginais que levam a sua estrutura aos limites, como a inserção de questões LGBTQI+ no circuito de valorização do valor. Nesse sentido, é possível enxergar o programa, e toda a estrutura criada ao seu redor<sup>16</sup>, como um microcosmo dos efeitos desse *camp capitalism*, e, naturalmente, com as consequências que esse processo de valorização trás para a comunidade.

O que encontramos então ao analisar o fenômeno *RuPaul's Drag Race* é uma produção midiática que se encaixa em diversos espaços e momentos em diferentes posições em um

---

<sup>16</sup> Os principais exemplos relevantes dessa estrutura são produções como a *RuPaul's DragCon*, evento realizado em Nova Iorque, Los Angeles e Londres que procura imitar a estrutura de grandes eventos como a *Comic-Con* para artistas e fãs de drag, e as turnês mundiais de artistas, em sua grande maioria participantes do programa, inclusive para países como o Brasil, que já contou com diversos shows das *drag queens* mais famosas do programa e já tem shows marcados para 2022, como o *The Realness Festival*, que acontecerá em Agosto de 2022 em São Paulo, com alguns dos maiores nomes do programa (Alaska Thunderfuck e Kylie Sonique Love, vencedoras de edições do *All Stars* do programa estão entre as atrações confirmadas), com ingressos que variam de 140 a 585 reais.

espectro entre o mercado, a comoditização da experiência *queer*, e uma posição radical e subversiva que afeta e faz tremer as estruturas da sociedade heterossexista que ainda mantém a LGBTfobia como um de seus pilares centrais. Na próxima seção iremos ampliar essa discussão nos afastando deste estudo de caso específico para retornar ao objetivo central deste trabalho, a apropriação teórica da performance *drag* e as ferramentas que tornam possível a produção de um saber que fuja dessa armadilha binária em direção a compreensão da multiplicidade dessa prática nos diferentes circuitos em que se envolve na contemporaneidade.

### **3.3 Ocupar-se de si mesmo para retornar ao mundo: a performance *drag* entre as paródias e os simulacros**

A performance *drag* implica na produção daquilo que Foucault chama de uma estética da existência, um processo de cuidado de si que implica em um trabalho criativo com relação ao próprio corpo e mente, com disciplina, a partir de regras que o sujeito determina para si, no caso *drag*, no processo de produção de um estilo, de uma forma de agir, de um jeito de performar e até mesmo de sua própria aparência enquanto ‘montada’. Esse movimento, no entanto, é sempre perpassado ao mesmo tempo por um elemento que vimos na teoria de Judith Butler como violência ética, a opacidade inevitável das condições originais de subjetivação em que se produz um indivíduo, e a necessidade que o mundo impõe de se definir claramente, a partir de normas externas, de forma a se tornar inteligível para a sociedade. É essa natureza conflituosa que faz a performance *drag* aparecer como elemento privilegiado para a observação desse cenário na materialidade.

Isso se dá pela presença de algumas peculiaridades específicas que cercam o universo *drag*: em primeiro lugar, segundo Butler:

A performance do *drag* brinca com a distinção entre a anatomia do performista e o gênero que está sendo performado. Mas estamos na verdade na presença de três dimensões contingentes da corporeidade significativa: sexo anatômico, identidade de gênero e *performance* de gênero. Se a anatomia do performista já é distinta de seu gênero, e se os dois se distinguem do gênero da performance, então a performance sugere uma dissonância não só entre sexo e *performance*, mas entre sexo e gênero, e entre gênero e *performance*. Por mais que crie uma imagem unificada da ‘mulher’ (ao que seus críticos se opõem frequentemente), o travesti também revela a distinção dos aspectos da experiência do gênero que são falsamente naturalizados como uma unidade através da ficção reguladora da coerência heterossexual. *Ao imitar o gênero,*

*o drag revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência.* (BUTLER, 2003: 196)

Nesse sentido, a própria existência como *drag queen* parece apontar para o estabelecimento de um campo de lutas e conflitos: mesmo que a *drag queen* não procure elaborar deliberadamente uma contestação da perspectiva tradicionalmente aceita na sociedade sobre gênero, a existência como *drag* por si mesmo estabelece uma relação conflituosa na qual a performance coloca em questionamento a própria noção de gênero, em um contexto no qual a noção de um sujeito reconhecido pelas normas exteriores como homem fazendo uma performance como mulher (ou o inverso, no caso dos *drag kings*) é pouco inteligível para as normas que norteiam a construção da subjetividade às quais Butler se refere.

Em segundo lugar, há uma relação particularmente marcada pela violência ética entre *drag queens* e os grupos LGBTQI+, no aspecto de sua inserção nos debates e nas interações sociais, visto que estas são tomadas como figuras de entretenimento, “palhaços” disponíveis para divertir, animar festas, ter uma personalidade expressiva e exuberante constantemente. Nesse aspecto, as relações interpessoais ganham uma nova camada de complexidade, a partir do momento em que a noção de um homem se vestindo como mulher apresenta-se como não-atraente em uma perspectiva sexual, o que altera as dinâmicas de relacionamentos e de atração entre os sujeitos em questão. Esse movimento leva também à formação de dinâmicas de resistência, nas quais *drags* se juntam em comunidades de apoio, suporte e cuidado - relativamente fechadas em si - entre pessoas que não são facilmente inseridas nas comunidades de maior porte.<sup>17</sup>

Fazer *drag* não é, então, simplesmente criar uma ilusão; é questionar, por meio da performance e da expressão artística, as próprias teias que amarram a normatividade de gênero em nossa sociedade, e estabelecer um espaço de conflito entre a tentativa de criação de uma estética da existência por meio da performance e a violência ética que perpassa essas relações

---

<sup>17</sup> Um aspecto central nessa dinâmica é a presença de uma misoginia latente principalmente entre os homens gays cisgênero, a partir de uma recusa radical a se relacionar com parceiros sexuais considerados efeminados demais. Como Richard Miskolci (2017) apresenta: “A identificação envolve um laço emocional, dá-se em um regime de representação em que o sujeito busca se inserir, evitando a reprovação social e/ou buscando reconhecimento. As normas sociais se impõem, portanto, por meio de coerções indiretas – frequentemente inconscientes – para aqueles sem referenciais cotidianos positivos com relação ao desejo por pessoas do mesmo sexo, o que pode torná-los – em maior ou menor grau – reféns de imagens midiáticas, a possível única fonte alternativa à sua disposição. Assim, homens que se interessam por outros homens são induzidos à identificação com aqueles que ‘passam por hétero’, o que serve como mecanismo compensatório para a experiência ou o medo de serem associados à homossexualidade, culturalmente associado ao indesejado.” (MISKOLCI, 2017: 279).

e exige que esse processo se cristalice, se enrijeça e dê respostas definitivas para aquilo que jamais será possível capturar fora de seu constante movimento. É colocar-se em risco de se tornar ininteligível, em prol da possibilidade de criar para si mesmo uma nova existência.

Tratar da performance *drag* como uma estética da existência, portanto, significa entender o processo de subjetivação de uma pessoa não apenas como um reflexo das construções sociais pelas quais todos navegamos na vida em sociedade, mas mobilizar um conjunto de técnicas de si, tecnologias da existência que abrem as portas para a possibilidade de transformação de si mesmo.

Estou me referindo ao que pode ser chamado de ‘artes da existência’. O que quero dizer com essa frase são as ações intencionais e voluntárias a partir das quais os homens não apenas determinam, eles mesmos, regras de conduta, mas também procuram se transformar, mudar-se no seu ser singular e tornar suas vidas uma *oeuvre* que carrega certos valores estéticos e segue certos critérios estilísticos. (FOUCAULT, 1990: 11, Tradução Minha).

Esse processo está sempre em contato com a moralidade estabelecida na sociedade em uma relação complexa de criação de si, ética e sujeição, *poiesis* e *assujettissement*, como Foucault e Butler apresentam. Toda moralidade contém, portanto, dois elementos centrais: códigos de comportamento e formas de subjetivação, e cada instância histórica dessa moralidade apresenta formas diferentes de relacionamento entre os elementos, sem que ambos possam ser completamente dissociados um do outro.

Em resumo, para que uma ação seja ‘moral’, ela não pode ser redutível a um ato ou série de atos que se conformam a uma regra, uma lei ou um valor. Com certeza toda ação moral envolve um relacionamento com a realidade na qual ela é feita, e uma relação consigo mesmo. A segunda não é apenas ‘autoconsciência’ mas autoformação como um ‘sujeito ético’, um processo no qual o indivíduo delimita aquela parte de si que vai formar o objeto de sua prática moral, define a sua posição relativa ao preceito que irá seguir, e decide por um certo modo de ser que vai servir a seu objetivo moral. Isso requer que ele aja sobre si mesmo, para monitorar, testar, melhorar e transformar a si mesmo. Não há uma ação moral específica que não se refira a uma conduta moral unificada; nenhuma conduta moral que não leve a formação de si mesmo como sujeito ético; e nenhuma formação do sujeito ético sem ‘modos de subjetivação’ e uma ‘ascética’ ou ‘práticas de si’ que deem suporte a elas. A ação moral é indissociável dessas formas de atividade sobre si, e não diferem menos de uma moralidade para outra do que os sistemas de valores, regras e interdições.” (FOUCAULT, 1990: 28, Tradução Minha).

Há, portanto, um processo tenso entre a produção de uma subjetividade na materialidade e a moralidade estabelecida em uma sociedade, e esse processo não se dá em uma via única: por vezes o sujeito dará mais importância à adequação aos padrões estabelecidos de conduta,

em outros momentos, procurará contestá-los em prol da determinação relativamente autônoma de um modo de ser para si mesmo. A performance *drag*, nesse sentido, explicita esse contexto de uma forma clara: a tensão existente entre, por exemplo, as *drag queens* consideradas *fishy*, ou seja, que procuram reproduzir a figura feminina da forma mais fiel possível, e as *butch queens*, os artistas andróginos ou que buscam apresentar uma estética de gênero fluído em suas performances.

Como interpretar a performance *drag*, portanto, nesse contexto, se torna a questão central. Se o *drag* é a constituição para si de uma estética da existência como resposta ética em meio a um processo de violência, torna-se necessário explorar de que forma esse processo se constitui. Para isso, será necessário mobilizar alguns conceitos centrais para a formulação de um entendimento sobre a performance *drag*.

Os papéis e as práticas sexuais, que naturalmente se atribuem aos gêneros masculino e feminino, são um conjunto arbitrário de regulações inscritas nos corpos que asseguram a exploração material de um sexo sobre o outro. A diferença sexual é uma heterodivisão do corpo na qual a simetria não é possível. O processo de criação da diferença sexual é uma operação tecnológica de redução que consiste em extrair determinadas partes da totalidade do corpo e isolá-las para fazer delas significantes sexuais.” (PRECIADO, 2017: 16)

O sistema sexo/gênero é um sistema de escritura. O corpo é um texto socialmente construído, um arquivo orgânico da história da humanidade como história da produção-reprodução sexual, na qual certos códigos se naturalizam, outros ficam elípticos e outros são sistematicamente eliminados ou riscados. A (hetero)sexualidade, longe de surgir espontaneamente de cada corpo recém-nascido, deve se reinscrever ou se reinstruir através de operações constantes de repetição de recitação dos códigos (masculino e feminino) socialmente investidos como naturais. (PRECIADO: 2017, 16)

Como Paul B. Preciado apresenta em seu Manifesto Contrassexual, o corpo é um “texto socialmente construído”, um resultado de séculos de operação de um sistema heteronormativo que normalizou a heterossexualidade e gerou, pelo que o autor chama de um “acidente sistemático produzido pela maquinaria heterossexual” (PRECIADO, 2017: 30), a homossexualidade como seu negativo. Dessa forma, como entender uma pessoa *queer* que se mobiliza por uma performance *drag* a contestar o gênero que lhe foi atribuído ao nascer? Preciado novamente nos indica um caminho:

Durante os dois últimos séculos, a identidade homossexual se constituiu graças aos deslocamentos, às interrupções e às perversões dos eixos mecânicos performativos de repetição que produzem a identidade heterossexual, revelando o caráter construído e prostético dos sexos. Mesmo porque a heterossexualidade é uma tecnologia social e não uma origem natural

fundadora. É possível inverter e derivar (modificar o curso, mudar, submeter à deriva) suas práticas de produção da identidade sexual. A bicha, a travesti, a *drag queen*, a lésbica, a sapa, a caminhoneira, a *butch*, a machona, a bofinho, as transgêneras, as *F2M* e os *M2F* são ‘brincadeiras ontológicas’, imposturas orgânicas, mutações protéticas, recitações subversivas de um código sexual transcendental falso. (PRECIADO, 2017: 30-31).

Essas “brincadeiras ontológicas”, a que Preciado se refere, são uma produção criativa movida pelos desejos em agenciamento, espaços de experimentação da criação de um novo eu, de um sujeito transformado e inerentemente “transformável”, uma resposta ética à violência ética e à rigidez dos códigos morais tradicionais.

Nesse sentido, o diálogo entre Preciado e Butler nos elucidam a necessidade de pensar em duas questões centrais para esse processo: as práticas discursivas e a materialidade dos corpos. Como Butler apresenta, a constituição das performances sociais contínuas de gênero, que se dão por meio do que ela chama de “repetição estilizada de atos”, se dá como um efeito de práticas discursivas. Isso ocorre pela realização de que se o gênero se dá por meio dessas performances, então necessariamente as definições consideradas tradicionalmente como pré-discursivas, a masculinidade e a feminilidade, também devem ser efeitos de uma prática discursiva que modula as possibilidades sexuais em definições rígidas dentro de uma heteronormatividade. Dessa forma, não há uma essência pré-existente ao gênero que condicionaria a produção da performance, mas esta se dá no corpo, por essa repetição estilizada de atos que produz o gênero nesses marcadores. Preciado, no entanto, apesar de reconhecer a importância das práticas discursivas apresentadas por Butler, afirma em sua crítica que essa escolha elimina de certo modo a materialidade dos corpos da discussão, ignora as realidades diferentes pelas quais passam corpos abjetos de configurações de gênero e sexualidade desviantes e os reduz demasiadamente a efeitos dessa prática discursiva. Não seria possível, portanto, observar a inscrição do gênero nos corpos sem contextualizar também as relações materiais que perpassam esse corpo, desde as violências sofridas, o risco incorrido na performance e nessa subversão desse código sexual que o autor menciona<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> De certo modo, é possível pensar que se o corpo é o espaço privilegiado onde essa repetição estilizada de atos ocorre, como Butler afirma, então haveria sim uma preocupação com a materialidade dos corpos em sua teoria. No entanto, a crítica que Preciado faz nos parece ainda relevante, não no sentido de buscar uma refutação do arcabouço teórico proposto por Butler, mas sim como um marcador necessário para que não se caia na armadilha de referir-se a processos que se dão na materialidade, na multiplicidade de afetos e intensidades envolvidos, como meramente elementos representacionais, efeitos de práticas discursivas sem corpo ou existência material. Embora naturalmente se possa pensar em semelhanças entre a experiência de dois corpos transexuais diferentes na materialidade, por exemplo, parte da tarefa

Seguindo essa linha apresentada de forma ainda bastante vaga por Preciado (2017), nos surge a necessidade de pensar na performance *drag* com esses dois elementos centrais: em primeiro lugar, a prática discursiva do ato de se declarar publicamente como *drag queen* ou *king*, compondo esse agenciamento entre um corpo e um discurso individual que mobiliza uma performance específica; e a corporalidade do movimento envolvido na constituição desse sujeito como *drag* em sua multiplicidade de experiências e afetos envolvidos, assim como na própria natureza da prática que implica uma transformação no corpo do sujeito, pelas vestimentas, maquiagens e todas as práticas envolvidas na produção de um corpo que atua como *drag*. Nesse sentido, a obra de Gilles Deleuze e Félix Guattari pode nos servir como uma ferramenta chave para o entendimento desse processo.

O que pretendemos mobilizar aqui é a potência positiva dos simulacros, a negação tanto do original como da cópia, do modelo e da reprodução, o “falso como potência” (DELEUZE, 2011, 268). A performance *drag* observada por essa perspectiva não se trata de elaborar uma cópia de uma mulher ou de um homem, de um modelo pressuposto do ser e agir como mulher ou homem em uma sociedade do contrato social heterocentrado (PRECIADO, 2017), mas sim uma linha de fuga que tem como resultado a produção de um simulacro, que passa por circuitos diferentes e tem na diferença sua principal potência, não na semelhança. Como Deleuze apresenta, na performance *drag* naturalmente a semelhança e a identidade subsistem: o sujeito que observa alguém montado como *drag* remonta a uma percepção tradicional de gênero. No entanto, o *drag* não pretende ser cópia, e faz ressoar as séries divergentes, no sentido de que supera o movimento de criação de uma ilusão para se tornar um modo de vida, uma existência estética.

O simulacro apresenta apenas uma enganosa e externa semelhança a um modelo eventual. O processo de sua produção, em seu dinamismo interno, é totalmente diferente daquele de seu modelo suposto; a semelhança é apenas um efeito de superfície, uma ilusão. A produção e função de uma fotografia não tem relação com a produção e função do objeto fotografado; e a pintura fotorealista por sua vez traz ainda outra diferença essencial. É a diferença mascarada, não a semelhança manifesta, que produz o efeito perturbador e extraordinário tão associado ao simulacro. (MASSUMI, 1987: 91)

---

necessária ao pensar-se gênero e sexualidade nos parece ser a de não remover esses corpos do conjunto de relações nas quais eles se inserem. Em outras palavras, manter uma preocupação constante com a diversidade, sem tratar as experiências individuais como exemplos universalizantes de uma realidade que deve ser acessada por meio de pesquisa, mas sim como elementos a partir dos quais podemos aprender sobre a vivência desses corpos e seus modos peculiares de resistência e existência.

O processo é o dessa diferença mascarada a qual Brian Massumi se refere: um sujeito que cria para si um personagem *drag* mulher ou homem, mas que não para por aí; lhe dá um nome, o constitui com uma personalidade própria, o define como gostando disso ou daquilo, tendo uma estética própria, sendo capaz de atos que o próprio sujeito se considera incapaz. Uma forma de falar sobre si mesmo, de falar para o mundo de forma franca sobre seus desejos, sobre seus interesses, se expressar como “vida outra” e ter a coragem de enfrentar o risco associado a existência *queer* na violência ética (e sempre potencialmente física, também) em uma sociedade que continuamente ainda exige a semelhança e a identidade fixa como pressuposto para a existência social.

Esse processo que observamos, então, na performance *drag*, onde o movimento de traçar uma linha de fuga se dá por meio de um simulacro, da criação subjetiva de um personagem para si mesmo que questiona a moralidade e a rigidez dos códigos sociais, provoca consequências que merecem uma investigação mais profunda. As linhas de fuga as quais nos referimos são uma manifestação criativa do desejo, de um desejo que não se submete a formas de representação tradicionais, como a um simbolismo que tem valor *a priori*, mas sim a um desejo que como Deleuze e Guattari apresentam, se manifesta como um maquinário, uma fábrica, é produtivo e criativo.

Ao invés de se conectar a objetos pré-existentes, o desejo é produtivo (‘faz’ coisas), e sempre que há desejo, há também vazamentos e excessos. Símbolos nunca podem ser desejados sem que novos ramos apareçam, partidas e conexões que se recusam a serem encaixadas no modelo tradicional papai, mamãe ou eu. O desejo não se restringe a microcosmos edipianos que refletem ou representam macrocosmos sociais; ao contrário, atividades políticas, financeiras, religiosas, de trabalho e familiares são todas misturadas pelo desejo, porque este não sabe nada de pessoas discretas. Como Deleuze e Guattari apresentam, o desejo é uma oficina de trabalho, não um teatro. A *psyché* não precisa de mediação simbólica, coordenação familiar ou justificativa racional para desejar, assim como não precisa ‘acreditar’ na família para produzir amor por membros de uma família, ou por qualquer outra pessoa.” (LAURIE e STARK, 2012: 21, tradução minha)

Essa linha de fuga produtiva, portanto, causa impactos na vida das pessoas que entram nesse movimento, mas também altera o mundo, ‘faz fugir’ forças de diferença, leva à criação de diferentes relações subjetivas e também da ocupação e da ressignificação de diferentes espaços.

No caso da performance *drag*, como se dá essa linha de fuga, e quais são as consequências disso? De que forma as relações de grupo e dos indivíduos particulares nesses espaços operam essas fugas?

Para responder essas perguntas, em primeiro lugar no que se trata do aspecto individual do processo, faz-se necessário uma análise mais profunda da forma pela qual o sujeito *drag* se manifesta em relação ao mundo em seu processo de subjetivação, pela forma da construção de um simulacro. Para isso, partiremos da definição que Gilles Deleuze faz do simulacro, em sua discussão com a definição tradicional platônica feita em “Platão e os Simulacros”, texto retirado de seu livro “Lógica do Sentido”:

Se dizemos do simulacro que é uma cópia de cópia, um ícone infinitamente degradado, uma semelhança infinitamente afrouxada, passamos à margem do essencial: a diferença de natureza entre o simulacro e cópia, o aspecto pelo qual formam as duas metades de uma divisão. A cópia é uma imagem dotada de semelhança, o simulacro, uma imagem sem semelhança. O catecismo, tão inspirado no platonismo, familiarizou-nos com esta noção: Deus fez o homem à sua imagem e semelhança, mas, pelo pecado, o homem perdeu a semelhança embora conservasse a imagem. Tornamo-nos simulacros, perdemos a existência moral para entrarmos na existência estética. A observação do catecismo tem a vantagem de enfatizar o caráter demoníaco do simulacro. Sem dúvida, ele produz ainda um efeito de semelhança; mas é um efeito de conjunto, exterior, e produzido por meios completamente diferentes daqueles que se acham em ação no modelo. O simulacro é construído sobre uma disparidade, sobre uma diferença, ele interioriza uma dissimilitude. Eis por que não podemos nem mesmo defini-lo com relação ao modelo que se impõe às cópias, modelo do Mesmo do qual deriva a semelhança das cópias. Se o simulacro tem ainda um modelo, trata-se de um outro modelo, um modelo do Outro de onde decorre uma dessemelhança interiorizada. (DELEUZE, 2011: 263)

Deleuze evoca a noção de simulacro para exercer aquilo que ele chama de uma “reversão platônica”, processo que o autor descreve como tarefa central da filosofia desde Hegel e Kant, passando por Nietzsche, da busca pela superação da distinção essência-aparência. Para isso, Deleuze procura elaborar o que ele descreve como “tornar manifesta à luz a motivação do platonismo” (DELEUZE, 2011, 259), uma tentativa de questionar aquilo de mais essencial que há no sistema platônico sobre a existência. Não entraremos nesse momento nos aspectos mais específicos da crítica filosófica proposta por Deleuze, mas o movimento de reversão platônica gera como efeito uma reconstrução do conceito de simulacro que era caro a Platão. Para este, a cópia e o simulacro eram diferentes em um sentido qualitativo; a boa cópia, fundada em uma ideia de semelhança, deve buscar copiar da forma mais idêntica possível um modelo original, enquanto o simulacro é perverso, “submerso na dessemelhança”, se afasta do modelo e,

portanto, deve ser rechaçado como falso e perigoso. Inaugura-se dessa forma um domínio da representação, do idêntico, do semelhante enquanto aspecto central da relação entre aparência e essência. (DELEUZE, 2011).

Como Henrique Saidel apresenta, sobre o legado filosófico de Platão:

O mesmo é aquele que surge sempre igual a si mesmo, orgulhando-se de uma identidade pétrea irrefutável. A cópia é uma reparação secundária do modelo, via instauração do Mesmo, ostentando a sua similitude servil a algo anterior que não deixa de ser ela mesma. No entanto, essa reparação é defeituosa e enganosa. Ao deslocar-se do original e tentar apresentar-se como ser autônomo, a cópia confessa sua própria indignidade, advinda do fato de não passar de mera aparência, mera simulação parcial e limitada do original, de verdade. (SAIDEL, 2019: 152 e 153)

Platão tem medo de um indivíduo que não seja sempre igual a si mesmo, constante, uno e fixo, sempre calmo, previsível e (auto)controlado. Os processos identitários de subjetivação que, em suas complexas relações de poder ao longo da História, conformam um sujeito (uma massa de sujeitos) perfeitamente estável e dócil, tem aí um de seus pressupostos filosóficos. A permeabilidade, a inconstância e a abertura ao devir que a arte pode proporcionar aos que dela participam são perigosas não só para a cidade ideal da República platônica, mas também para muitos dos regimes de poder e domínio (não só de governo) modernos e contemporâneos. (SAIDEL, 2019: 154)

Como Saidel apresenta, essa visão da arte como aspecto perigoso e indesejável à vivência social é contestada por Aristóteles, a partir da recuperação de um sentido de utilidade à arte elaborado por meio do conceito de mimesis, a partir da qual a arte ganha como função uma capacidade de agir em prol da melhoria da natureza, a partir do “poder de adequar a natureza ao horizonte de expectativas daquele que a contempla” (SAIDEL, 2019: 159). Isso significa que a função social da arte, nesse contexto, para Aristóteles, se torna um processo de ‘atualização conformada’, que apresenta aquilo que a natureza teria potencial de fazer se estivesse em seu estado perfeito. Essa concepção orgânica da arte, no entanto, mantém a mimesis como um processo secundário, negativo, que só pode existir enquanto é continuidade de um processo do domínio da representação, em uma prisão identitária rígida e estável.

Nesse sentido, Deleuze partilha de certa forma da condenação à mimese elaborada por Platão, mas de uma forma absolutamente distinta; enquanto este a critica porque se trataria apenas de uma imagem degradada, e necessariamente sempre falsa, do ideal, uma cópia afastada do modelo original e portanto abjeta, perigosa, para Deleuze a mimeses aristotélica falha ao

continuar a pressupor a existência de um modelo original a ser copiado, ao manter a importância crucial da oposição entre original e cópia, se mantendo portanto firmemente localizada no espaço da representação. (SAIDEL, 2019). É a partir disso que Deleuze se dedica a reverter essa proposta platônica, apresentando o simulacro como conceito positivo, dotado de importância:

Reverter o platonismo significa então: fazer subir os simulacros, afirmar seus direitos entre os ícones ou as cópias. O problema não concerne mais à distinção Essência-Aparência, ou Modelo-cópia. Esta distinção opera no mundo da representação; trata-se de introduzir a subversão neste mundo, ‘crepúsculo dos ídolos’. O simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução. Pelo menos das duas séries divergentes interiorizadas no simulacro, nenhuma pode ser designada como o original, nenhuma como cópia. Não basta nem mesmo invocar um modelo do Outro, pois nenhum modelo resiste à vertigem do simulacro. Não há mais ponto de vista privilegiado do que objeto comum a todos os pontos de vista. Não há mais hierarquia possível: nem segundo, nem terceiro... A semelhança subsiste, mas é produzida como o efeito exterior do simulacro, na medida em que se constrói sobre as séries divergentes e faz com que ressoem. A identidade subsiste, mas é produzida como a lei que complica todas as séries, faz com que todas voltem em cada uma no curso do movimento forçado. Na reversão do platonismo, é a semelhança que se diz da diferença interiorizada, e a identidade do Diferente como potência primeira. O mesmo e o semelhante não têm mais por essência senão ser simulados, isto é, exprimir o funcionamento do simulacro. Não há mais seleção possível. (DELEUZE, 2011: 267-268).

O simulacro como conceito articulador permite que Deleuze se afaste de um dos princípios centrais de organização da mimese como conceito em Aristóteles, a referencialidade, sua conexão constante com as ideias de necessidade e verossimilhança. A ausência desse lastro desloca e subverte a rigidez estéril da mimese como apenas o de ser uma função social representacional, e abre um novo universo de possibilidades a partir de um conceito que é, como Saidel afirma, “altamente inflamável, instável” (SAIDEL, 2019: 163), pois este é propriamente o objetivo do autor: mostrar que não só o simulacro pode ser mais interessante, mais capaz de produzir agenciamentos criativos e diferentes, mas que além disso, o conceito evidencia “que a própria noção de original e cópia não passa de ilusão, de invenção, de simulação” (SAIDEL, 2019: 164)<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Nos parece ser curioso e notável que o movimento teórico que Deleuze opera nessa reversão platônica em relação ao conceito de mimese e sua crítica nos parece muito semelhante à mobilização da performance *drag* elaborada por Judith Butler em Problemas de Gênero. Enquanto Deleuze apresenta o simulacro como conceito articulador das possibilidades criativas da cópia, em um movimento que evidencia que a própria noção de original não passa

Discutir a performance *drag* a partir desses termos, portanto, levanta algumas questões importantes para essa análise; assumir essa reversão do platonismo como um princípio faz surgir uma questão sobre a natureza da performance e, de forma similar, do próprio *performer*: se a diferença e a multiplicidade que produzem e transformam o novo surgem, na produção do simulacro, no afastamento em relação ao modelo proposto, haveria uma diferença em capacidade subversiva entre diferentes tipos de performance *drag*? No mesmo sentido, como julgar uma performance artística de entretenimento a partir desses critérios políticos em um contexto altamente diverso de pessoas nos mais variados estágios de suas vidas, já que não há um vetor comum de classe, raça ou mesmo gênero na comunidade *drag*?

Um caminho para pensar nessas questões é apontado pela ativista americana bell hooks em sua apreciação do documentário *Paris is Burning*, presente no livro *Black Looks: Race and Representation* (1992). Para a autora:

Para homens negros, levar a sério aparecer como *drag*, sejam eles gays ou hétero, é ir em oposição a uma representação heterossexista da masculinidade negra. Flexionar e misturar o gênero por parte de homens negros sempre foi uma crítica da masculinidade falocêntrica na experiência negra tradicional. No entanto, o poder subversivo dessas imagens é radicalmente alterado quando informado por uma construção racializada ficcional do ‘feminino’ que de repente torna a representação da branquitude crucial para a experiência da personificação feminina como gênero, digamos, que a noção idealizada de fêmea / feminino é realmente uma idealização sexista da feminilidade branca. (HOOKS, 1992: 147, tradução minha).

*Paris is Burning*, da diretora Jennie Livingston, se tornou um ícone no campo por ser uma das primeiras produções em documentário que procurava mostrar a realidade por trás da performance *drag*, com foco especial no fenômeno muito comum na cidade de Nova York, o *Ballroom*. Os bailes eram característicos nas décadas de 1980 e 90 por serem espaços onde as comunidades *queer* fora do *mainstream* se juntavam e apresentavam sua arte, principalmente em bairros pobres de negros e latinos na altamente segregada realidade dos EUA. O filme acompanha a história de alguns personagens dessa cena, mostrando o glamour das apresentações e das produções da comunidade, mas também os dramas pessoais e dificuldades de seus participantes.

---

de ilusão, Butler apresenta a performance *drag* também como elemento ‘inflamável’, que em sua existência evidencia que a própria noção de gêneros originais, fixos, não passa de uma criação artificial, ilusória, contingente.

Ao analisar o filme, hooks aponta que a cineasta aborda a questão como uma estrangeira, alguém de fora que procura se ausentar da produção, mas que isso apenas reflete a forma como a branquitude retrata as pessoas daquele espaço como “sujeitos nativos” em uma etnografia, em uma visão colonial que não questiona as bases sobre as quais opera com uma “base privilegiada de inocência”. (HOOKS, 1992).

O filme de Livingston é apresentado como se fosse um documentário politicamente neutro, provendo um sincero, até celebratório, olhar sobre os bailes *drag* negros. Mas é precisamente esse clima de celebração que mascara a extensão sobre a qual os bailes não são necessariamente expressões radicais da imaginação subversiva trabalhando para minar e desafiar o status quo. Muito do foco do filme na pompa pega o ritual do baile *drag* negro e faz dele espetáculo. Ritual é o ato cerimonial que carrega consigo sentido e significado para além do que parece, enquanto o espetáculo funciona primariamente como uma mostra dramática de entretenimento. Aqueles de nós que cresceram em um cenário negro segregado, no qual participamos de diversos concursos e rituais sabemos que os elementos de um ritual dado que são empoderadores e subversivos podem não ser imediatamente visíveis para uma pessoa de fora. E é por isso que se torna fácil para um observador branco tratar rituais negros como espetáculos. (HOOKS, 1992: 150, tradução minha).

Embora bell hooks esteja tratando de um fenômeno específico, um filme que mostra a realidade de uma comunidade majoritariamente negra em um contexto de classe específico, sua análise evidencia a necessidade de pensar essa performance a partir de um movimento necessariamente interseccional. Quando tratamos de uma forma de entretenimento, principalmente se levamos em consideração suas manifestações que atingem o *mainstream*, como no caso do *RuPaul's Drag Race* por exemplo, é necessário levar em conta essa relação complexa entre a manifestação de um movimento que tem um lado subversivo inerente em relação à contestação da ordem heteronormativa de gênero, mas que ao mesmo tempo não é separável de suas intersecções com elementos de raça e classe e com sua transformação em espetáculo midiático absorvido nos circuitos do capitalismo.

Retomando Deleuze e Guattari, há um processo de linha de fuga que se opera na subversão do gênero na performance, mas que se insere em circuitos nos quais essa desterritorialização opera novas reterritorializações, que em muitos casos são capazes de neutralizar a potência subversiva em prol de uma inserção no campo da valorização do capital no entretenimento, uma captura da força em um movimento que a transforma em algo palatável para o *mainstream*. Nesse sentido, se seguirmos a linha apresentada por bell hooks, nos parece que toda performance *drag* que tem como objetivo atingir esse espaço de notoriedade do espetáculo necessariamente entra em processos nos quais a força subversiva se perde em

construções racializadas, generificadas que deixam de contestar a ordem vigente para se adequar a ela.

Uma outra alternativa para informar essa discussão e as questões levantadas surge no trabalho de José Esteban Muñoz, autor cubano-americano que apresenta o conceito de *burden of liveness*, uma performance forçada de alteridade. Analisando a carreira de Alina Troyano, artista lésbica de origem cubana, com seu personagem Carmelita Tropicana, Muñoz explica:

A performance ao vivo para uma audiência de elite é a única forma imaginável de sobrevivência para sujeitos minoritários na ordem hegemônica na qual os *chusmas* vivem dentro e em oposição a. Esse fato se correlaciona com o que eu chamo de *burden of liveness*, que inflexiona a experiência de sujeitos pós-coloniais, *queers* e de outras minorias. A história da alteridade é contaminada por um mandato a “performar” para a diversão de um bloco de poder dominante. Se há um local aceitável para ‘*queers*’ no imaginário nacional homofóbico, certamente é o palco – sendo ‘engraçado’ para uma audiência heterossexual. O sujeito minoritário é sempre encorajado a performar, *especialmente* quando os direitos humanos e civis se desintegram. (MUÑOZ, 1999: 187, tradução minha)

Essa alternativa apresentada por Muñoz ilumina outra questão altamente relevante para a discussão da performance de gênero em geral, que é a necessidade, e até mesmo em muitos casos, a obrigação de adaptação a um meio que é geralmente hostil. Como o autor define, “sujeitos minoritários nem sempre dançam porque estão felizes; às vezes dançam porque estão atirando na direção de seus pés” (MUÑOZ, 1999: 189).<sup>20</sup>

Nesse sentido o que podemos observar é que há um nexos necessariamente interseccional no processo de produção de uma performance *queer* em uma sociedade heteronormativa; embora a homofobia enquanto estrutura seja um elemento em comum que ergue barreiras contra qualquer tipo de performance *queer* no espaço público, essa barreira implica um conjunto de mediações e agravos que surgem com relação a aspectos raciais, de classe e culturais, como um cumulativo abstrato de opressões que se manifesta na realidade de forma violenta e cruel.

---

<sup>20</sup> É importante ressaltar aqui que a argumentação de Muñoz não resume a agência dos sujeitos minoritários a apenas esse movimento forçado de adaptação a um meio hostil, mas apenas indica que infelizmente esse processo ocorre de forma recorrente em uma organização social que continua a ser ativamente agressiva e violenta para uma parcela significativa da população *queer*. No entanto, mesmo em meio a esse processo terrível de hostilidade, as resistências *queer* muitas vezes encontram formas de lidar com essa condição de vida por meio do humor, da ironia e da produção de espaços de desidentificação, como Muñoz detalha ao analisar as manifestações artísticas de Vaginal Davis e Carmelita Tropicana, em especial. (MUÑOZ, 1999)

Embora a performatividade associada à prática do *drag* pareça em sua superfície opcional e mobilizada por um vetor direto do autor em direção aos espaços que ocupa, a perspectiva apresentada por Muñoz nos leva a perceber esse fardo que opera constantemente, e não apenas no meio artístico; retomando Butler, se torna possível extrapolar essa análise do meio artístico para as demais esferas da experiência *queer* na contemporaneidade, agindo como uma forma de violência ética que afeta diretamente a existência enquanto pessoa LGBTQI+. É importante lembrar que não faltam exemplos de homens gays ou mulheres lésbicas de sucesso; mas que há um padrão visível em qualquer observação rasa de que tipo de pessoa chega a essas posições, como por exemplo no Brasil, a presença na televisão nos anos 1980 e 1990 de figuras como Clodovil, Jorge Lafond, a “Vera Verão”, Rogéria, e outros que apenas encontravam espaço no *mainstream* midiático enquanto performavam o papel de que lhes era esperado: entretenimento de comédia, sem inserções políticas e, de preferência, “para hétero ver”.

É importante ressaltar que o nexos que estamos apresentando não apenas se configura na relação entre uma performance *queer* e um espaço tradicionalmente homofóbico, mas também se reproduz de diversas maneiras também em espaços tradicionalmente LGBTQI+ e em suas representações midiáticas. Como também se configuram o que Muñoz chama de blocos de poder dominantes dentro dos espaços *queer*, com a manutenção de certos padrões considerados ideais e que privilegiam o sujeito cisgênero, branco, masculino e magro, esse *burden of liveness* é algo que também marca os espaços e produtos midiáticos especificamente *queer*, no qual a experiência de pessoas que não se encaixam nesses padrões é marcada pela mesma necessidade de performar para as elites, sob o risco de ostracismo ou rejeição caso essa premissa não seja aceita, configurando o que parece as vezes operar como uma *Matryoshka* de padrões, na qual a cada nível de especificidade que se alcança se encontram novos padrões idealizados e novos modos de diferenciação hierárquica entre posições relativas nas comunidades.

Do ‘gay dócil’ e divertido fazendo compras com suas amigas heterossexuais no shopping, ao homem gay branco musculoso que faz sucesso como padrão inatingível de beleza dentro da comunidade LGBTQI+, ao homem gay branco, mas agora com pelos e uma barriga pouco notável, nas comunidades de ursos e *leather*, até a *drag queen* de personagem branca, magra e loira com *looks* caros de designers, em todos esses espaços se reconfigura de alguma forma a necessidade de adaptação a um padrão dominante e essa obrigação, pelos sujeitos minoritários de cada instância, de lidar com essa realidade ou com as consequências de sua recusa.

Como Richard Miskolci mostra, em sua pesquisa sobre os aplicativos de encontros no meio gay,

Em outras palavras, o evidente não é a preponderância efetiva de musculosos, mas a hegemonia do masculino-modelar nas autorrepresentações e nos perfis dos parceiros procurados. Os malhados, sarados ou musculosos formam um segmento que prioriza o corpo modelar como sinônimo de masculinidade, o que é adotado midiaticamente como representação hegemônica nos segmentos homossexuais. O modelar envolve mais ser másculo do que ‘bonito’, ou seja, a generificação convencional do corpo de gays é o que os torna desejáveis na gramática das representações vigentes. (MISKOLCI, 2017: 235 e 236).

O autor continua, a respeito das diferenciações hierárquicas no meio:

A discrição, para os usuários, envolve corpo e corporalidade, aparência e maneiras, de forma que o gênero apropriado – masculino – é compreendido como um conjunto que envolve a aparência física, os gestos e a forma de falar, em suma, o que poderíamos caracterizar como uma performance heterossexual. A masculinidade heterossexual, como imaginada por esse segmento, é o modelo a definir o que é desejável e erótico nas plataformas on-line. O regime de representação on-line se assenta no pressuposto de que o homem heterossexual seria naturalmente masculino e sua masculinidade o bem simbólico mais valioso em si mesmo ou em um parceiro potencial. A maioria dos homens que desejam outros homens não seria masculina ou, ao menos, sua masculinidade seria incompleta ou falha, frequentemente compreendida também como artificial ou ‘forçada’, uma tentativa imperfeita de mimetizar um gênero que lhe escaparia por desejar outro homem, e por isso mesmo, estar sob o risco constante de se alocar no feminino, em uma condição ainda inferior à das mulheres – daí as frequentes afirmações nos perfis on-line de que ‘se quisesse uma mulher eu pegava uma de verdade’” (MISKOLCI, 2017: 237).

Enquanto o homem discreto, branco, musculoso e masculino está no topo dessa cadeia alimentar, naturalmente esse não é um padrão inescapável ou nem mesmo o mais presente no meio; mas o processo que define essa hierarquização de padrões desejáveis se repete nos diversos meios que, em muitas ocasiões, surgiram como formas de combate à celebração constante de padrões inatingíveis. Um exemplo típico é a comunidade dos chamados Ursos, homens geralmente grandes e peludos que se juntaram em comunidades localizadas para fugir das pressões dos padrões típicos de beleza, mas que com o tempo foram também mantendo e estabelecendo novos padrões de quem seria ou não um “verdadeiro urso”, com também uma ênfase constante no processo da representação da masculinidade como ponto chave para a atração. É um movimento dinâmico de aproximações, desterritorializações e reterritorializações que está em constante movimento e opera de forma diferente em seus aspectos regionais

localizados, mas que tende a produzir efeitos opressivos e de resistência em todas as suas manifestações.

Nesse sentido, a argumentação que Muñoz apresenta ilumina uma questão essencial sobre a subversão e a resistência na performance *queer*, para além do que hooks e Butler questionaram. De fato, como as autoras apresentaram, nos parece impossível negar que existam performances *queer*, ou mais especificamente *drag*, que se encaixam nos padrões hegemônicos e que não podem ser configuradas como subversivas ou de resistência; mas como Muñoz argumenta, “é importante manter em mente que nem todas as performances são libertadoras ou transformativas. Performance, na posição do sujeito minoritário, às vezes é nada menos do que trabalho forçado.” (MUÑOZ, 1999: 189).

Esse trabalho forçado aparece de diversas formas nos diferentes contextos da existência *queer*, e pode ir desde suas manifestações mais inócuas, como uma *drag queen* adequando sua aparência, maquiagem e vestuário aos padrões da moda e do público o qual se apresenta para alcançar mais sucesso, até experiências violentas de opressão que afetam pessoas trans que não “passam” como imediatamente homem ou mulher em um sistema binário no qual essa diferença estética pode significar a ameaça constante de agressão ou ostracismo na sociedade heteronormativa, e até mesmo internamente nas próprias comunidades LGBTQI+.

É a partir dessa perspectiva que a noção do simulacro apresentada previamente pode aparecer como uma chave analítica importante para elucidar algumas das questões apresentadas nessa seção. Se a vivência do sujeito *queer* por si só cria brechas e fendas na sociedade heteronormativa, mas essa existência não se configura necessariamente num processo social de resistência e subversão por muitas vezes se encaixar naquilo que hooks apresenta como o espetáculo de entretenimento, talvez a opção que nos reste seja nos afastar dessa perspectiva binária que percebe atos e vivências como subversivas ou não, em direção a uma cartografia rizomática que possa perceber na especificidade das manifestações localizadas, micropolíticas, esse movimento complexo que é carregado de *burden of liveness* e diferentes estratégias de inclusão e sobrevivência.

Se torna necessário, então, analisar de forma mais profunda quais seriam as consequências teóricas desse afastamento e da tomada da noção de simulacro como conceito chave para a compreensão desses processos. Na próxima seção, será realizada uma discussão sobre os espaços ocupados por estes artistas *queers* e as relações criadas entre si, para introduzir

uma discussão mais ampla sobre os efeitos do que significaria pensar em uma teoria *queer* deleuziana em essência.

## 4. O que significa uma teoria *queer* deleuziana

### 4.1 As linhas de fuga: heterotopias e a escolha de uma família para si

As linhas de fuga que encontramos na performance *drag* em seu aspecto individual entram em contato com dois elementos coletivos conectados entre si: a produção de novas relações de amizade, e a ocupação de espaços e sua transformação em “contraespaços”, ou o que Michel Foucault chama de heterotopias.

Uma das questões centrais sobre a existência LGBTQI+ no contexto atual da sociedade gira em torno das relações de família e de amizade, especialmente em se tratando de uma comunidade na qual a relação com a família na “revelação” de uma identidade sexual é geralmente tensa, e muitas vezes os espaços de refúgio, segurança e carinho entre pessoas se dão entre grupos de amigos em situações semelhantes ao invés de em um núcleo familiar tradicionalmente constituído. A performance *drag* é especialmente significativa nesse contexto, dado que o processo implica duas “saídas do armário”: a primeira, como pessoa LGBTQI+, e a segunda, como *drag queen* ou *drag king*, o que, como mencionado anteriormente, pode afetar significativamente as relações afetivas e familiares do indivíduo, especialmente por evocar a tênue distinção entre a transexualidade e a performance *drag*, além das concepções sobre masculinidade e feminilidade envolvidas.

O *drag* é uma manifestação artística que não encontra um corpo de conhecimento associado às formas de ensino tradicionais: um sujeito que deseja fazer *drag* precisa buscar o entendimento sobre como se maquiar, como se montar, o que fazer para encontrar espaços para realizar suas performances no contato com outros sujeitos que já estão na prática a mais tempo; não há uma “escola para *drags*”, ou uma via tradicionalmente reconhecida como ideal para que isso ocorra. A linha de fuga *drag*, portanto, inevitavelmente se encontra com os movimentos pessoais de outros indivíduos, pessoas que se encontraram ou que já passaram por uma situação similar, e essas conexões de amizade se estabelecem em espaços que se tornam heterotopias de resistência a um contexto de desamparo e até mesmo de violência<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> O exemplo mais clássico desse processo se encontra historicamente no surgimento da arte *drag* como a conhecemos hoje no ocidente, os Estados Unidos dos anos 1970-80. Devido à forte intersecção entre o travestimento e a transexualidade com a performance *drag*, grande parte dos *performers* pioneiros na prática encaravam dificuldades tremendas em uma época na qual a prática era estigmatizada e rejeitada de forma mais veemente ainda pela sociedade. Isso levou a um movimento forte de criação de espaços

A heterotopia, como Foucault apresenta, é um espaço que tem mais significados do que se observa em uma abordagem inicial, um espaço onde corpos geralmente considerados indesejáveis se encontram no que parece ser uma representação física de uma utopia, um espaço próprio onde se constituem relações diferentes do que se considera tradicionalmente aceito. Como o autor apresenta no quinto princípio das heterotopias, esses espaços não são penetráveis de imediato: ou a entrada neles é vista como compulsória, como uma punição ou única via de sobrevivência (como uma prisão ou um abrigo para moradores de rua, por exemplo), ou como algo que deve ser conquistado, por meio de rituais e manifestações pessoais, que é o caso das heterotopias geradas pelas linhas de fuga *drag* (FOUCAULT, 1984). A pessoa que procura participar como artista *drag* em um bar voltado para apresentações do gênero, por exemplo, precisa encontrar a aprovação e a recomendação de suas ‘irmãs’ para que seja aceita naquele espaço, e isso vem pelas conexões pessoais de amizade que vão se constituindo nesses processos.

Para o autor, a heterotopia se apresenta como a inversão da ideia de utopia; enquanto esta é marcada pela imaterialidade e por ser um “espaço irreal”, com a proposta de ser um arranjo perfeitamente harmônico, a heterotopia se dá na materialidade, na concretude da ocupação de espaços por corpos abjetos, um espaço de fragmentação, de combate, contestação e onde as regras sociais são invertidas, reconstruídas ou até mesmo abandonadas totalmente. Nesses espaços, há uma manutenção de uma ordem que é voltada em sua maior parte para a satisfação de desejos e necessidades do presente, da vida cotidiana, sem grande preocupação com a sustentabilidade do espaço ou a duração do arranjo, e é perpassado sempre por uma relação conflituosa entre a liberdade de auto regulação e o conjunto de normas determinadas como centrais para aquele espaço, que geralmente se dão por meio de regras não-escritas, não-verbalizadas de conduta que são aceitáveis entre aquele grupo. (VALVERDE, 2009).

Ao fazê-lo, Foucault destacava que a heterotopia causaria efeitos não apenas sobre a ordem pública ou sobre um grupo dominante: esse tipo de espaço

---

de heterotopia, principalmente de dois tipos: as casas *drag*, que eram espaços tradicionalmente constituídos por uma *drag queen* mais antiga, que já se encontrava em uma situação financeira melhor, para acolher e ensinar as *drags* mais jovens que tinham sido expulsas de casa ou não tinham espaços para sobreviver; e os salões de baile, tradicionalmente nos porões dos guetos das grandes cidades, especialmente Nova York, onde as *drags* se reuniam para se apresentar em desfiles e competiam nas categorias definidas pelos organizadores, que reuniam um espaço privilegiado para a convivência LGBTQI+ e para a ressignificação de espaços que eram tradicionalmente ocupados por grupos heterossexuais, como os salões de baile e as danceterias. O documentário *Paris is Burning*, analisado anteriormente, é um outro exemplo documental de como esses espaços operam.

causaria uma sensação de desconforto a todos aqueles que o vivenciam. Porém, Foucault destaca que o espaço heterotópico continuaria a ser frequentado pelos indivíduos na medida em que sacia algum tipo de necessidade. Com isso, Foucault julgava positivo o papel das heterotopias para a renovação social, ainda que não ocorresse de forma ordenada. (VALVERDE, 2009: 12)

Nesse sentido, é possível observar as heterotopias como espaços onde diversos tipos de interações convivem em diferentes níveis de relação: para cada participante legitimamente validado por suas interações a ocupar aquele espaço, há uma relação própria com o espaço que se conecta com suas necessidades e desejos, com o seu nível de engajamento e com a profundidade das relações que criou com os outros indivíduos ali, não havendo uma regra que defina como deve ser a participação de cada sujeito no espaço. No entanto, esses arranjos, que em primeira vista parecem frágeis ou instáveis, podem ser aspectos essenciais no processo de subjetivação de sujeitos que se encontram em uma posição subalternizada, em especial nesse caso, com relação às performances de gênero contra hegemônicas. Como Alôs (2009) coloca,

Se o policiamento das identidades de gênero e sexualidade é tão sagaz, de que maneiras esses sujeitos encontram suporte para a manutenção, no espaço social, dessas identidades sexuais contra-hegemônicas? Uma hipótese seria a de que as heterotopias sexuais estão configuradas de maneira a possibilitar uma certa legitimação – ainda que por vezes parcial e provisória – de tais identidades. O internato, a caserna e os prostíbulos, em um determinado momento histórico, funcionaram como as heterotopias legitimadoras das identidades sexuais não-burguesas e não-heterossexuais, as quais desafiam os pressupostos heteronormativos. Em um momento histórico posterior, heterotopias específicas começam a ser delineadas, tornando-se espaços específicos de produção, circulação e legitimação de identidades e práticas sexuais contra-hegemônicas. Posto em outras palavras, a noção de heterotopias sexuais designa os espaços sociais nos quais se torna possível a formulação e a disseminação de identidades sexuais subalternizadas (ALÔS, 2009: 234).

O que encontramos então nos espaços ocupados por *drag queens* e *drag kings* nos grandes centros urbanos são instâncias dessas “heterotopias específicas” destacadas por Alôs, espaços onde não apenas essas pessoas se encontram, mas também onde se produzem essas identidades e práticas, onde a resistência contra a heteronormatividade que se produz nessas existências contra hegemônicas ganha um espaço privilegiado de luta, da formação de espaços

de cuidado de si e dos outros, de relações de amizade e parentesco que vão muito além da perspectiva binária tradicional entre família nuclear heterocentrada ou amigos<sup>22</sup>.

No caso de Porto Alegre, cidade onde foram realizadas a maior parte das incursões em campo, por exemplo, esses espaços podem ser encontrados em algumas instâncias, tanto antigas quanto novas na cidade, em bares e casas de show como o Vitraux clube e o Workroom bar, que são os principais espaços ocupados por essas pessoas e pelos públicos que buscam assistir as performances e interagir com as artistas. O Workroom, nesse sentido, é um espaço privilegiado, pois foi um bar especificamente construído, no começo de 2017, para ser palco para apresentações *drag* e reunir seu público, em que as *drags* não apenas se apresentam, mas participam da administração e da condução do bar em seu cotidiano. Esses espaços, portanto, tornam-se locais privilegiados para a observação desse movimento que surge em uma manifestação subjetiva de um desejo, leva ao encadeamento de uma linha de fuga em uma performance artística, por meio da criação de um simulacro, e se torna um processo social e coletivo no encontro desses indivíduos em um espaço heterotópico de resistência onde essas relações próprias de amizade se constituem.

A amizade, como uma relação sem forma e sem *telos*, provém um contraponto a agenda política LGBT da busca pela legitimidade social no direito de casamento. A amizade é uma alternativa imanente a uma institucional – portanto, concretizada, amortecida – forma de união. Enquanto o casamento encena a privatização dos prazeres e das práticas relacionais, a amizade se mantém propriamente comunal, em comum. (ROACH, 2012: 14, tradução minha)

Nesse sentido, por gravitar nessa zona de relativa indeterminação entre o institucionalmente aceito e reconhecido e o rechaçado, interdito, as relações LGBTQI+, como

---

<sup>22</sup> Nessa discussão, no entanto, não nos filiaremos à utilização do termo “heterotopia sexual”, como apresentado por Alôs, por alguns motivos: embora naturalmente a sexualidade seja um dos componentes centrais na formação desses espaços, a observação inicial dos espaços propostos para esse trabalho nos mostraram que não parece haver aqui necessariamente uma conexão empírica entre um conjunto de práticas sexuais contra hegemônicas e a constituição desses espaços, dado que em diversas instâncias a sexualidade nesse espaços se dá em movimentos de circulação muito próprios, perpassados em diversos momentos ainda pela misoginia, pelo racismo e pelas normas rígidas morais hegemônicas. Nesse sentido, vamos utilizar a expressão “heterotopia de resistência” como uma proposta teórica inicial, já que o principal aspecto que encontramos no contato empírico com esses espaços é a resistência em relação à heteronormatividade e às normas de estabelecimento de identidades de gênero, mas esse conceito também precisará eventualmente de mais desenvolvimento. É importante ressaltar que por mais que a definição tradicional apresentada por Foucault seja relativamente vaga e pouco extensa, o autor apresenta o termo sempre com alguma qualificação, nunca apenas heterotopia, mas sempre heterotopia de algum tipo, o que torna importante a busca por uma qualificação adequada para a observação desses espaços.

Foucault apresenta, necessitam de um processo de constante reinvenção, de reafirmação de intensidades afetivas que atravessam os corpos em contatos uns com os outros. Isso não significa, obviamente, que não ocorram conflitos nesses espaços, que são também constantemente marcados por sentimentos de abandono, de traição ou de desamparo; mas se conecta com uma ética do cuidado de si que tem como ponto chave a experimentação, essa reinvenção constante do contato entre as pessoas com a amizade como um “programa vazio”, um espaço a ser ocupado e onde novas relações podem ser inventadas para além das formas pré-determinadas de funcionamento. (PELLIZZARO, 2015).

Em sendo uma relação de poder -e por isso fundada na liberdade- a amizade é uma relação agonística em que vigora a luta e a incitação recíproca. Tem a ver assim com o jogo estratégico. Por isso mesmo a amizade torna-se um desafio para quem entra no jogo da relação, porque é um jogo em que as regras não estão dadas, um jogo de experimentação, em que somos desterritorializados da “normalidade” de nossas vidas instituídas e desafiados a romper com o funcionamento harmônico da ordem social. (PELLIZZARO, 2015: 124)

Dessa forma, as heterotopias e as relações de amizade são indissociáveis entre si e se encontram em todos os passos do movimento: o desejo de se tornar *drag* anima uma transformação no mundo e coloca essas pessoas em uma linha de fuga que a faz se encontrar com seus irmãos e irmãs de ‘outras famílias’, a ocupar os espaços ressignificados pela presença dessas pessoas e a criar diferentes tipos de vínculos do que os que aparecem na família nuclear heteronormativa ou nas relações de amizade tradicionais.

Outro aspecto que deve ser levado em conta nessa análise é a multiplicação de plataformas não-convencionais onde esses movimentos artísticos se desenvolvem, com o forte crescimento da importância das plataformas digitais e online para a produção, disseminação e popularização do entretenimento. Não é possível falar sobre *drag* na atualidade sem considerar a importância massiva que plataformas como o Instagram, o Twitter, o YouTube, o Twitch, o TikTok e até o menos relevante no momento, mas ainda de grande alcance, Facebook. Especialmente durante o período da pandemia do COVID-19, com muitos bares e casas de show tradicionais fechadas ou com restrições para o público, essas plataformas se tornaram absolutamente essenciais para que artistas de todos os gêneros mantivessem uma conexão com seus públicos, ganhassem novos fãs e produzissem conteúdo de formas diferentes. No caso específico da performance *drag*, a grande maioria de artistas estabelecidos começaram a produzir apresentações online por meio de *lives* no Instagram ou no YouTube, e ampliaram em muito sua participação na plataforma em maior crescimento no momento, o TikTok.

Em conjunto com essa ampliação das performances online, diferentes métodos de arrecadação de renda também fizeram a diferença, com o crescimento no uso de aplicativos como o Venmo, o CashApp, o PayPal, que permitem que os fãs e os espectadores desses shows online mandem gorjetas e doações para os artistas, assim como, no Brasil, o crescimento do uso do Pix como método de transferência de dinheiro. Além disso, plataformas como o YouTube e o Twitch, contam com suas próprias formas de monetização do conteúdo, seja por meio de propagandas ou doações diretas (ou, no caso do Twitch, por serviços de assinatura diretamente conectados ao canal do artista em específico), que foram alternativas bastante procuradas para manter a importante “presença online” que se tornou necessária para artistas de todos os ramos, e por momentos única opção nos períodos de quarentena.

As mídias sociais, nesse contexto, se tornaram algo absolutamente essencial para a vida de um *performer queer*, um espaço de contato direto com um público que não necessariamente ocupa os mesmos espaços urbanos ou até mesmo compartilha uma nacionalidade, mas que encontra em comunidades online pontos de intersecção em comum entre interesses, gostos e características que produzem relações complexas e multifacetadas. Naturalmente, em plataformas onde o anonimato relativo é a regra, há também diversos elementos tóxicos e violentos, aspectos de opressão e reconfiguração de padrões aceitáveis de conduta que se reproduzem e se transformam na esfera online, mas também há um potencial enorme para a propagação da performance artística que gera um curto circuito nas hierarquias tradicionais de produção e exploração do trabalho artístico.

Um exemplo claro é a proliferação das chamadas *drags* de instagram; enquanto a performance *drag* tradicionalmente sempre se deu em espaços notadamente coletivos, em um contexto no qual o acolhimento por veteranas da cena e a participação em espaços de apresentação era a forma de entrada para a maioria dos artistas, recentemente é possível observar um aumento considerável de *drag queens* e *kings* que começaram a se montar em casa, sozinhos, por fora dessa rede localizada de apoio e acolhimento, seja por não haver uma comunidade específica em suas cidades, ou por serem muito jovens para frequentar esses espaços ou outros motivos. Essas *queens* e *kings* se produzem, então, principalmente com o foco na maquiagem e nos *looks*, com uma intersecção bastante comum entre a comunidade e os *beauty influencers* muito populares em plataformas como o YouTube, dando dicas de maquiagem e produzindo conteúdo adjacente, longe do que eram os tradicionais pilares do *drag* na performance ao vivo em espaços *queer*. É possível encontrar uma espécie de cisão, entre o *drag* tradicional que continua operando com o foco do entretenimento ao vivo, com dublagens,

músicas, dança, comédia e outros tipos de apresentação em casas de show e bares LGBTQI+, e todo um outro fenômeno cultural que acontece por meio das mídias sociais em plataformas online, com intersecções por vezes conflituosas entre essa nova e velha guardas.

Como Alôs apresenta, essa produção massiva de informação e comunicação interpessoal na internet configura aquilo que podemos chamar de heterotopias digitais:

Os *softwares* de comunicação em tempo real, desta forma, configuram-se também como *heterotopias virtuais*, e a conversação em tempo real passa de simples espaço de *comunicação* a espaço subversivo de contestação e de negociação por novas possibilidades de subjetivação. Estes novos espaços possibilitam novas relações sociais que escapam às redes dicotômicas de “masculino vs. feminino” ou “homossexualidade vs. heterossexualidade”, instaurando resistência aos regimes de normalização dos gêneros. (ALÔS, 2009: 244)

Um importante aspecto para que isso ocorra é o fato de que o usuário de uma rede social atua, ao mesmo tempo, como consumidor e curador do próprio conteúdo que consome: a própria pessoa, em meio a algoritmos<sup>23</sup> que operam nos fundos de qualquer aplicativo conectado à internet, determina até certo ponto o conteúdo que vê e as pessoas que segue, e com quem interage ou não. Nesse sentido, se produz aquilo que popularmente pode ser chamado de “bolhas” de conteúdo, com a possibilidade de pessoas se fecharem em uma comunidade excluindo ou bloqueando completamente qualquer conteúdo que saia das diretrizes que procura. Essas relações virtuais encontram-se, então, nesse espectro entre um universo de possibilidades potencialmente subversivas de comunicação direta, com mínima interferência de uma hierarquia pré-estabelecida, mas que ao mesmo tempo em muitos aspectos se fecha em si

---

<sup>23</sup> Não iremos entrar em maiores detalhes sobre a forma de produção e operação desses algoritmos, mas para os objetivos deste trabalho é importante enfatizar que também operam elementos interseccionais de grande importância nesse processo. Os algoritmos de conteúdo que operam no *background* de toda rede social, e não apenas delas, mas também de plataformas de busca como o Google, são produzidos com o intuito de personalizar a experiência do usuário através de perfis pré-determinados de consumo, apontando para cada um deles um conjunto de páginas, contas ou propagandas que encaixe em seu gosto pessoal, de forma que sua operação está sempre mediada por uma questão financeira, desde as propagandas diretas de produtos e serviços até por em evidência publicações patrocinadas em plataformas como o Facebook ou o Instagram. Naturalmente é possível observar que também se reestabelecem aqui elementos de raça e gênero, pois o mero fato de que as sugestões personalizadas dos perfis seguem um padrão de sucesso e relevância nos circuitos de valorização do valor no meio LGBTQI+, leva indiretamente a um padrão de beleza associado ao homem, cisgênero e branco. Nesse sentido, essa experiência que se apresenta como individual e personalizada acaba por reafirmar as estruturas de poder das quais teoricamente se afastaria.

mesma em uma relação potencialmente excludente de autoafirmação e reterritorialização do espaço.

Apesar disso, os elementos que constituem a heterotopia parecem estar presentes nessas interações virtuais, com a constituição de uma nova materialidade no espaço virtual, com suas próprias regras sociais, ocupada pelos corpos abjetos e sujeitos que não se encaixam nos espaços tradicionais de interação social. Também se encontra presente a questão da aceitação social no espaço, dado que para atingir seguidores ou se conectar com diferentes pessoas na comunidade é necessário prover algum tipo de participação interessante, seja pelo conteúdo, pelo humor ou pela adequação a certos padrões efêmeros de conduta que se estabelecem principalmente em espaços como o Twitter, onde isso se apresenta de forma mais clara. Da mesma forma, as relações de amizade que se produzem nesses espaços digitais, cada vez mais relevantes no contexto da pandemia do COVID-19 e a proliferação da comunicação por voz e vídeo online, se estabelecem com a produção de espaços seguros de troca de experiências, tanto pelas conversas diretamente privadas quanto pelos grupos criados nesses espaços, como o Whatsapp, o Telegram ou o Facebook, ou mesmo entre os seguidores fieis de alguma página agregadora de conteúdo ou alguma personalidade em específico.

O que aparece como um fenômeno muito interessante nessa discussão é a capacidade de produção de resistência em espaços inerentemente conectados a estrutura do capitalismo contemporâneo. Enquanto há uma relação mais direta entre uma cultura de resistência *queer* e os bares e casas de show especializados onde ocorre a performance *drag*, o caso dessas heterotopias virtuais é especialmente interessante pelo modo como surgem: Plataformas absolutamente integradas e essenciais para o processo de valorização do capitalismo na internet como o Instagram, o Twitter ou o Facebook, ao mesmo tempo são espaços nos quais essas negociações e contestações de natureza subversiva ocorrem.

Nessas ‘máquinas de terceira espécie’, como as chamam Deleuze e Guattari, “sujeição ou servidão formam dois polos coexistentes, antes que duas fases.” (DELEUZE e GUATTARI, 2012b: 171), ou seja, um espectro onde coexistem elementos estruturais da sujeição e da servidão em diferentes elementos desse dispositivo.

Sublinhou-se recentemente a que ponto o exercício do poder moderno não se reduzia à alternativa clássica ‘repressão ou ideologia’, mas implicava processo de normalização, de modulação, de modelização, de informação, que se apoiam na linguagem, na percepção, no desejo, no movimento, etc. e que passam por microagenciamentos. É esse conjunto que comporta ao mesmo tempo a sujeição e a servidão, levadas aos extremos, como duas partes

simultâneas que não param de se reforçar e de se nutrir uma à outra. Por exemplo: somos sujeitados à televisão na medida em que fazemos uso dela e que a consumimos, nessa situação muito particular de um sujeito do enunciado que se toma mais ou menos por sujeito da enunciação (...); a máquina técnica é o meio entre dois sujeitos. Mas somos submetidos pela televisão como máquina humana na medida em que os telespectadores não são mais consumidores ou usuários, nem mesmo sujeitos que supostamente a ‘fabricam’, mas peças componentes intrínsecas, ‘entradas’ e ‘saídas’, *feedback* ou recorrências, que pertencem à máquina e não mais à maneira de produzi-la ou de se servir dela. Na servidão maquínica há tão somente transformações ou trocas de informação das quais umas são mecânicas e outras humanas. (DELEUZE e GUATTARI, 2012b: 170).

Enquanto esses aplicativos operam no espaço da internet a partir da axiomática do capital, como verdadeiros aparelhos de captura que tornam qualquer interação em seus espaços em potencial valorização, por meio da propaganda, do mercado financeiro e da especulação, a forma de operação dos usuários nesses espaços não para de criar brechas, levar os sistemas aos seus limites operacionais e questionar essas conexões tradicionalmente estabelecidas.

Entretanto, as próprias condições da máquina de guerra de Estado ou de Mundo, isto é, o capital constante (recursos e material) e o capital variável humano, não param de recriar possibilidades de revides inesperados, de iniciativas imprevistas que determinam máquinas mutantes, minoritárias, populares, revolucionárias. (DELEUZE e GUATTARI, 2012b: 116).

É a potência dessas “máquinas mutantes, minoritárias, populares e revolucionárias” que nos interessa nesse movimento. Se, como Foucault argumenta, não há dominação ou hegemonia sem resistência nos jogos de poder, da mesma forma isso ocorre no movimento molar, majoritário, da sociedade heterocentrada, que a todo momento produz as condições para o surgimento das resistências a si mesma. Ao extrapolar esse movimento a um de seus limites, às margens dessa sociedade e em direção às capilaridades na borda desse sistema, os padrões hegemônicos que produzem e sustentam a comunidade LGBTQI+ também recriam possibilidades para seus revides, para que a potência desses processos ‘minoritários dentro de uma minoria’ transforme e quebre a rigidez que se instala na reprodução desses padrões. É essa possibilidade transformadora, que emerge da margem das margens do sistema como algo abjeto, terrível, que abre a possibilidade de pensar em um movimento teórico que abranja e celebre esse processo de resistência.

## 4.2 O agenciamento Butler e Deleuze

A promoção de um agenciamento entre Butler e os trabalhos de Deleuze, tanto sozinho quanto em sua conexão com Félix Guattari, apresenta uma possibilidade para pensar em uma teoria que de fato seja capaz de celebrar a produção dessas formas de resistência para além de um binarismo estéril que as reduza a manifestações meramente das esferas tradicionais da política ou da economia.

Como Anna Hickey-Moody e Mary Lou Rasmussen apresentam, no entanto, essa conexão não é fácil de imediato:

Se iremos trabalhar com teoria de formas que tenham impacto fora da academia, e, como educadores terciários que são frequentemente pressionados a justificar a relevância e a significância da teoria em nosso currículo, somos pragmáticos sobre o papel da diferença nas estruturas ontológicas de Deleuze, Guattari e Butler. Sim, eles são antitéticos, e além do mais, essas diferenças precisam ser explicadas e minadas. No entanto, para além das suas respectivas ontologias, existem também uma agenda meta-política em jogo. Apesar da dissociação ferrenha de Deleuze em relação as políticas de ‘esquerda’, seus escritos cada vez mais são tomados de forma a avançar ou argumentar a favor de sujeitos minoritários, assim como também é o trabalho de Judith Butler. (HICKEY-MOODY e RASMUSSEN, 2009: 47, tradução minha)

Um dos principais aspectos que permite essa conexão é a própria atitude de Judith Butler ao lidar com o material que move sua teoria, com o legado do humanismo e da filosofia com a qual trabalha, como a autora responde sobre os trabalhos de autores como Bruno Latour e Donna Haraway:

Eu prefiro trabalhar o legado do humanismo contra ele mesmo, e penso que tal projeto não está necessariamente em tensão com aqueles que procuram deslocar o humanismo por meio do recurso a vocabulários que dispersam a agência através do campo ecológico. Existem duas maneiras de desfazer o mesmo problema, e parece importante que existam pensadores e ativistas que trabalham nos dois polos do problema. (MEIJER e PRINS, 1998: 285 e 286, tradução minha)

De forma similar, como apresentamos anteriormente, a teoria de Deleuze, e seus encontros com Guattari, da prática teórica como um movimento de traição, um processo no qual elementos que não necessariamente aparentam se conectar de forma harmoniosa podem se juntar para a criação de algo novo, a partir da potência da diferença mobilizada nesse processo

criativo. Lidar com esses elementos antitéticos no encontro entre Butler e Deleuze parece, então, ser uma recomendação apreciada por ambos os autores; o que resta é encontrar uma forma de ocupar esse espaço entre ambos de forma a produzir a diferença neste encontro.

O processo que procuramos não é, portanto, o de comparar teorias entre Butler e Deleuze, opor os autores um ao outro como teses e antíteses para procurar a construção de uma síntese definitiva sobre como trabalhar com eles. Trata-se da ocupação de um espaço *entre* os autores, como Deleuze e Guattari recomendam, no qual seja possível mobilizar elementos de ambos os lados, respeitando as diferenças estruturais e ontológicas, para produzir algo novo que não se filie necessariamente a nenhum dos dois lados, mas que transite nesse agenciamento não como um binário em oposição, mas como um espectro entre dois polos, se aproximando e se distanciando nesse movimento conforme necessário.

É que o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. *Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio. (DELEUZE e GUATTARI, 2000: 36)

Trabalhar, portanto, com Deleuze, Guattari e Butler, em uma relação que substitui a rigidez arbórea do binário representado pelo ‘ou’, em direção a uma sucessão de movimentos nos espaços entre que sejam definidos pela conjunção ‘e... e... e...’. Provocar um agenciamento entre esses autores, portanto, implica na produção de uma cartografia própria que não se prenda nas questões do ser, como Deleuze e Guattari apresentam:

Para onde você vai? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis. Fazer tábula rasa, partir ou repartir de zero, buscar um começo, ou um fundamento, implicam uma falsa concepção da viagem e do movimento (metódico, pedagógico, iniciático, simbólico...). Kleist, Lenz ou Büchner têm outra maneira de viajar e também de se mover, partir do meio, pelo meio, entrar e sair, não começar nem terminar. Mas ainda, é a literatura americana, e já inglesa, que manifestaram este sentido rizomático, souberam mover-se entre as coisas, instaurar uma lógica do E, reverter a ontologia, destituir o fundamento, anular fim e começo. Elas souberam fazer uma pragmática. (DELEUZE e GUATTARI, 2000: 36)

Dessa forma, as diferenças que parecem irreconciliáveis entre as obras dos autores em questão continuam a existir; porém, livres da necessidade binária de determinação entre um certo e um errado e da necessidade de constituir sínteses rígidas que determinem a forma correta de trabalhar um assunto, essas diferenças não mais impedem o agenciamento entre essas ideias,

mas animam todo um conjunto de possibilidades criativas que encontram nessa diferença justamente a potência para a criação do novo. Essa pragmática já aparece em indicações como a que fazem Hickey-Moody e Rasmussen:

Enquanto Butler sugere que se opõe a Deleuze porque não encontra ‘registro do negativo em seu trabalho, e... teve medo de que ele estivesse propondo uma defesa maníaca contra a negatividade (2004: 198), no mesmo texto Butler nota que regularmente recebe ensaios e comentários de pessoas que insistem que ela é Deleuziana (2004: 198). Em consonância com mensagens tão contraditórias, não estamos argumentando que as posições de Deleuze e Butler devem ser vistas como um encaixe simples. No entanto, nós argumentamos por uma utilidade teórica em pensar Butler e Deleuze lado a lado para imaginar o futuro da teorização *queer*. (HICKEY-MOODY e RASMUSSEN, 2009: 51)

Da mesma forma, como as autoras apresentam, há uma certa hostilidade do outro lado também; em muitos momentos pensadores que partem dos trabalhos de Deleuze e Guattari apresentam uma determinada falta de generosidade com os trabalhos de Butler, declarando que os trabalhos da autora se reduziriam ao campo da negatividade, do reativo, do *queer* como uma força exclusivamente que procura desconstruir pela oposição negativa as normatividades. (HICKEY-MOODY e RASMUSSEN, 2009). Enxergar o *queer* como uma força positiva, ativa, que produz no mundo diferença, não deve implicar portanto em um abandono completo dos aspectos do negativo que claramente influenciam a existência *queer* em sociedade, mas sim a ocupação desse espaço entre as teorias que permita a constatação pragmática da atualidade, mas também abra portas para transcender esse campo da negatividade em direção a produção de soluções criativas e ideias que não caiam inevitavelmente em um marasmo rígido e imóvel.

A questão que nos resta para esse trabalho é encontrar uma entrada nesse *entre*, um conjunto de questões centrais que permitam elaborar esse movimento rizomático entre os autores e precipitar um agenciamento produtivo que traga à tona a potência que surge nesse encontro. Uma dessas questões centrais parece ser o papel do desejo na obra dos autores. Como Hickey-Moody e Rasmussen apresentam:

Os conceitos de desejo que são mobilizados por Butler, Deleuze e Guattari são diferentes. Butler trabalha com um conceito psicanalítico de desejo ao lado de uma noção hegeliana do dialético e uma leitura do poder foucaultiana. Deleuze e Guattari desenvolvem uma ontologia do desejo pós-freudiana, pós-marxista que concebe fluxos de desejo de uma maneira comparável aos fluxos heterogêneos de poder capilar em Foucault. Desejo, como o poder, é tudo. Está em todos os lugares: é positivo, produtivo e generativo e não é apenas formado em relação à falta ou à sexualidade. Um de nossos pontos centrais é que é essa própria incompatibilidade, essa diferença irreconciliável, que faz a

união entre Deleuze, Guattari e Butler tão irresistível e tão útil – se fossem os mesmos, por que precisaríamos de ambos? (HICKEY-MOODY e RASMUSSEN, 2009: 46, tradução minha)

Parece importante então trabalhar com ambas as concepções de desejo para encontrar de que forma essa ‘diferença irreconciliável’ pode operar como um agenciamento produtivo. No trabalho de Judith Butler, a inspiração hegeliana aparece como uma tentativa de trazer Hegel para a teoria contemporânea, de forma a conectar a filosofia do autor alemão com o modo de experiência do atual. Como apresenta Olkowski (1999), dois principais pontos emergem dessa empreitada: em primeiro lugar, um método fenomenológico que coloca o desejo como algo que se encontra necessariamente na experiência ordinária do dia a dia, de forma que “o sujeito que deseja deve experienciar aquilo que deseja de tal forma que o que deseja é aquilo que procura saber” (OLKOWSKI, 1999: 40). Em segundo lugar, haveria uma conexão direta entre o desejo satisfeito e o processo de refazer a identidade, no qual o desejo, como modo de interrogação do ser e de questionamento da identidade, leva o sujeito que deseja a tomar esse modo de ser como seu e se encontrar com o que deseja como algo outro, estranho, diferente, que estaria, portanto, já saturado de sua própria negatividade. A satisfação desse desejo, desse modo, ocorreria a partir da transformação do que é diferente em idêntico, reemergindo daquilo que foi perdido no processo da alteridade, de modo que a experiência daquilo que foi perdido, da falta no desejo, produz um novo ponto de vista para o sujeito, uma ‘ficção’ que, em um movimento cíclico, se reconstrói a cada novo desejo e a cada novo processo, de forma iterativa. (OLKOWSKI, 1999).

Então para Butler, a importância da negatividade se encontra na função de criação e recriação da identidade, uma função que apenas a negatividade, por meio da ação do desejo corporal, pode cumprir. Isso é possível na medida em que a consciência é *internamente* relacionada a aquilo que procura saber, inextricavelmente envolvida no círculo hermenêutico do cognoscente e de seu sensual mundo da experiência. Portanto, a relação entre a consciência e seu outro não é lógica nem metafísica; é primeiramente retórica e depois fenomenológica. Consciência apenas se torna si mesmo pela articulação do que é outro, mas no momento dessa articulação, pela experiência do desejo, o outro retorna para a consciência como seu si mesmo mais completo. Ou, como Butler eventualmente expressa, ‘a sensualidade do desejo se torna seu [da consciência] acesso a sensualidade do mundo.’ A autoconsciência retórica é o processo por meio do qual a consciência conceitua o mundo perceptivo e sensual. É apenas nesse ponto que o desejo pré-linguístico, corporal aparece. O desejo se mostra como a ‘articulação sensual’ da autoconsciência; reencena a articulação retórica no nível sensual, sem, no entanto, afetar a diferença ontológica entre o si e o outro. O que muda é a maneira a partir da qual a alteridade, diferença, o perdido ou ausente, é conceituado. Após a articulação sensual da autoconsciência pelo desejo, a alteridade é conceituada como

ganhando uma mais expansiva e expandida identidade. (OLKOWSKI, 1999: 41, tradução minha)

Esse conceito do desejo em Butler se baseia no pressuposto de que este deve ser sempre historicizado e conectado com a relação entre o indivíduo e a cultura, a sociedade em que se encontra e as condições a partir das quais realiza esse encontro com essa alteridade. É a partir dessa dinâmica que Butler elabora sua crítica ao conceito de desejo em Deleuze, que, segundo ela, colocaria o desejo como o ‘lócus privilegiado da ontologia humana’, e que faltava no autor francês uma historicização dessa ontologia. Como Olkowski apresenta, Butler entra em contato e trabalha com autores como Foucault, Derrida e Lacan justamente porque nestes encontra uma tentativa de localizar o desejo em termos puramente sociais e históricos, tentativa essa que não existe nos trabalhos de Deleuze. (OLKOWSKI, 1999).

Em relação a esse ponto não podemos negar que a abordagem deleuziana apresenta um certo grau de ‘deshistoricização’, dado que o autor, especialmente em seus trabalhos junto a Guattari, afirma de diversas formas que está mais interessado na produção de cartografias, de uma geografia do desejo, e que não se preocupa com fazer história. No entanto, como Olkowski afirma, a crítica de Butler apresenta certos problemas que precisam ser discutidos a partir da obra de Deleuze.

A crítica de Butler, em diversos sentidos, ecoa a crítica hegeliana sobre a concepção de desejo em Baruch de Espinosa, na qual o desejo é uma modalidade fundamental da existência humana, uma agência que se autoatualiza e aparece especificamente no ser humano como desejo. A crítica hegeliana a esse movimento teórico é de que a definição espinosista seria meramente uma expressão de uma agência mais poderosa, na qual o ser humano necessita da negatividade, da obstrução de seus desejos, para se tornar indivíduo, ou seja, não universal. A crítica butleriana sobre a concepção de desejo de Deleuze segue essa linha, ao atribuir um universalismo ahistórico à teoria deleuziana. (OLKOWSKI, 1999)

A partir dessa concepção de desejo, altamente inspirada não apenas por Espinosa, mas também por Nietzsche, o que Deleuze procura em sua obra é desconectar o desejo da negatividade, o que necessita de uma concepção particular do que significa o corpo nesse processo; um corpo, nessa concepção, não se reduz apenas a corporalidade humana, mas pode ser químico, biológico, geográfico, topológico, social, político, e opera por meio de uma semiologia de regimes, organizações sociais, políticas, culturais e econômicas entre seres vivos. (OLKOWSKI, 1999). Esse corpo está sempre sendo articulado por forças, que são de dois tipos:

quantitativas ou qualitativas. A primeira se refere a um elemento quantitativo de diferença entre duas forças, um diferencial, como um movimento de vetores que se opõem e geram um diferencial resultante; já o elemento qualitativo é gerado por esse diferencial, e pode ser considerado ou ativo, ou reativo. O que essa concepção inspirada em Nietzsche produz é que não se pode analisar uma força fora do campo de relações em que se insere, pois sem esse elemento diferencial que produz a qualidade não há movimento, apenas imobilidade. É importante reafirmar também que esse diferencial não se resolve em síntese, não chega a uma conclusão final, mas se mantém como diferença.

A importância de entender forças como ativas ou reativas está na capacidade de agir no mundo, e se refere diretamente ao entendimento nietzscheano sobre a moralidade do escravo. As forças ativas produzem, criam o novo, enquanto as forças reativas agem para remover a potência das forças ativas; é por isso que para Nietzsche, o que diferencia as forças é a lei, pois esta atuaria sempre com a intenção de designar a dominância das forças reativas contra as forças ativas. Um escravo, nesse sentido filosófico, e não literal, é aquele que é dominado pelas forças reativas, e só pode triunfar ao utilizar a lei como artifício reativo contra as forças ativas. A partir dessa leitura, para além de Nietzsche, Deleuze argumenta que essa força ativa não é física, mas sim ética; enquanto na filosofia socrática o desejo é uma experiência de dor, ausência, falta, seguida pela satisfação dessa falta e o prazer subsequente, para Deleuze o desejo é o limite do poder, a capacidade de todo corpo de conquistar aquilo que procura, uma força ativa, inspirada na vontade de poder nietzscheana, mas com essa diferença crucial no significado do que significa essa força ativa. (OLKOWSKI, 1999)

Como Olkowski afirma,

Na análise da moralidade do escravo em Nietzsche, como Butler aponta, o nobre e poderoso, altivo, se chama de bom. Ao fazer isso, ele cria o 'bom' como um valor. O altivo e poderoso chama o que é comum e humilde de 'baixo', significando uma crítica daquilo que é comum. Para Nietzsche, avaliações feitas a partir da base de uma maneira 'nobre' da vida carregam o valor 'bom'. Mas Deleuze não concorda com as avaliações de Nietzsche; em vez disso, ele chega a conclusão de que avaliações derivadas de um modo de ser, uma maneira de viver, são críticas e criativas – isso é, éticas e estéticas – e que são constituídas como diferença na origem, o resultado da força ativa. A maioria das avaliações são, de fato, não ativas; a maioria pode ser traçada até a vingança, e, portanto, são reativas. Isso não é resultado de uma repressão exterior, seja do cristianismo ou da força coercitiva do capitalismo e da repressão psicológica. É realmente uma questão de uma forma baixa de viver. Deleuze inicia *Nietzsche e a Filosofia* com a afirmação inicial de que 'nos temos as crenças, sentimentos e pensamentos que merecemos dado nossa maneira de ser ou estilo de vida'. E Deleuze e Guattari argumentam em o Anti-

Édipo que o fascismo não é apenas uma organização de poder estatal, mas também é cotidiano, local, molecular; em outras palavras, é uma forma de ser, um estilo de vida. (OLKOWSKI, 1999: 46, tradução minha)

Dessa forma, o que podemos perceber é que a força ativa, ou o desejo, não é uma questão de lutar contra um Estado opressivo, uma religião, uma família, mas é algo que depende de toda a história de forças que se constitui em um corpo, e pelo histórico desse encontro entre forças pela posse desse corpo. O que isso significa é que uma força não pode dominar esse conflito por meio da negação, mas apenas pela afirmação de sua diferença em relação a outras forças. Como Olkowski apresenta, “... o desejo não é, para Deleuze, simplesmente uma questão de bom, mas oprimido desejo, em oposição ao poder malvado. Como Nietzsche deixou claro, tudo tem ou é poder; é apenas uma questão de quanto ativo ou reativo o poder é e o que um corpo é capaz de fazer” (OLKOWSKI, 1999: 47, tradução minha).

Dessa forma, o que podemos observar na obra de Deleuze não é um universalismo, como Butler acusa, mas uma crítica radical da generalização como forma de produção de conceitos, que procura radicalizar o universalismo até o ponto em que ele desapareça. Essa concepção de forças agindo sobre corpos não leva, também, a uma primazia do indivíduo na análise social, mas sim proporciona a possibilidade de pensar nessas forças como processos em movimento que só fazem sentido enquanto vistos de forma relacional, dentro do contexto e da situação específica em que se encaixam. O que o corpo é capaz de fazer, questão que já era muito cara para Espinosa e reaparece com importância crucial no trabalho de Deleuze, depende dessa relação entre forças e, ao mesmo tempo, não se reduz nem a uma decisão meramente individual, removida do mundo, nem à uma rigidez determinista que o reduziria a reproduzir a condição humana histórica na qual se encontra.

Um exemplo de trabalho que opera a partir dessa concepção no campo do feminismo é o de Elizabeth Grosz, que procura responder às críticas feitas por autoras feministas como Luce Irigaray à obra de Deleuze e Guattari em seu ensaio “*A Thousand Tiny Sexes: Feminism and Rhizomatics*”. Grosz apresenta seis pontos onde seria possível criar uma conexão entre a teoria feminista e a obra dos autores, destacando, em primeiro lugar, como essencial a proposta dos autores de deslocar a importância da estrutura lógica binária que domina a filosofia ocidental deste Platão (GROSZ, 1994).

Dado que é impossível ignorar o pensamento binarizado ou dicotômico, e ainda que dado que tais paradigmas teóricos e metodologias estão

profundamente implicados em regimes de opressão e subordinação social – dos quais a opressão da mulher é a mais severa – qualquer conjunto de procedimentos, incluindo rizomáticas, que procura problematizar ou rendê-las anacrônicas parece ser merecedor de uma inspeção feminista mais próxima. (GROSZ, 1994: 169, tradução minha)

Em segundo lugar, Grosz reafirma a importância do interesse na questão da diferença.

Em segundo lugar, e também alinhado com os desafios feministas às formas predominantes do masculinismo na filosofia, é o interesse deles na questão da diferença, uma diferença capaz de ser entendida por fora da dominância ou do regime do Uno, o si mesmo, o jogo imaginário de espelhos e duplos, a estrutura de pares binários na qual o que é diferente pode ser entendido apenas como variação ou negação da identidade. Deleuze afirma conceptualizar a diferença em termos além daquilo que apresenta como as quatro ‘ilusões’ da representação, identidade, oposição, analogia e semelhança. Ao conceituar uma diferença em e para si, uma diferença que não é subordinada à identidade ou ao idêntico, eles invocam duas formas de energia e alinhamento: o processo do devir, e a noção de multiplicidade, um devir para além da lógica, restrições e confins do ser, e uma multiplicidade para além do apenas dobrar ou multicentrar de sujeitos em proliferação (GROSZ, 1994: 170)

Essa multiplicidade a que Grosz se refere não se trata apenas de uma visão pluralizada da identidade, um conjunto de identidades diferentes, mas sim de uma coletividade que não é totalizável, dinâmica e sempre em mudança, que aparece como o que Deleuze e Guattari definem como ‘assemblage’, definido pela capacidade de transformação constante. Essas assemblages se definem pelo exterior, ou seja, pelas linhas de fuga e processos de desterritorialização que provocam mudanças em sua natureza e as levam para as margens do processo. (GROSZ, 1994).

Em terceiro lugar, Grosz encontra uma importante aliança entre o feminismo e as teorias de Deleuze e Guattari no sentido de que procuram entender a disputa política como um campo descentralizado, diverso, molecular, de conexões rizomáticas não hierarquizadas, ocorrendo localmente.

De uma certa forma, pode ser feito o argumento de que o entendimento Deleuziano-Foucaultiano da política teoriza de forma mais clara e direta do que as filosofias políticas rivais ou alternativas (incluindo o marxismo, socialismo, liberalismo e anarquismo) os tipos de conflitos teóricos e políticos nos quais as feministas estão envolvidas. Tais conflitos não podem ser concebidos apenas como coletivizados ou ações de grupo (eles implicam noções de coletividade ou multiplicidade e de grupo que não haviam sido, antes de Deleuze e Guattari, adequadamente teorizados); conflitos ocorrem não apenas em multiplicidades de tamanho de grupos, mas também naquelas multiplicidades internas a ou funcionais por meio e através dos sujeitos, dentro

de sujeitos, contra o controle do ego e do superego, contra o processo de edipianização que irá permitir uma proliferação de devires e a produção de marginalizações de todos os tipos. (GROSZ, 1994: 170).

Em quarto lugar, a autora se refere à noção de corpo, da qual tratamos anteriormente, ao colocar a importância de entender o corpo da mulher para além dos binarismos típicos, e também em relação com diversos outros corpos da natureza, humanos e não-humanos, com a intenção de superar o falocentrismo em direção a um pensamento que leve em consideração aquilo do que o corpo é capaz, as conexões que estabelece e o que pode se tornar, um Corpo sem Órgãos que não é, naturalmente, literalmente vazio, mas que não é determinado ou estruturado em função de seus órgãos<sup>24</sup>.

Em quinto lugar, Grosz retorna a questão do desejo que já tratamos anteriormente, enfatizando a tradição, que segundo a autora segue de Platão até Lacan e além, que trata o desejo como apenas:

Negativo, abissal, uma falta no nível da ontologia mesmo (o que foi mais aptamente articulado no entendimento de Hegel sobre a falta [do objeto]), uma falta no ser que procura ser preenchida por meio da (impossível) obtenção do objeto – o objeto, para o homem, presumivelmente, a obtenção ou posse da mulher, mulher como objeto perene do desejo masculino, mas sem um desejo congruente próprio (pois a mulher ter desejo é colocá-la no mesmo nível ontológico do homem – uma impossibilidade teórica nos textos falocêntricos, daí a enigmática e perpétua questão sobre o desejo feminino: o que a mulher quer?). (GROSZ, 1994: 171)

Esse ponto é absolutamente central para a autora, que constata que uma visão positiva, afirmativa do desejo é necessariamente interessante para o feminismo dada a posição central da mulher como repositório da falta constitutiva do desejo platônico, a partir da noção de que essa falta só faz sentido para o homem enquanto há um ser, a mulher, que personifica e dá corpo a

---

<sup>24</sup> Um exemplo desse processo é a vivência de uma mulher trans que não passou por nenhuma cirurgia de redesignação sexual: apesar de ainda ter em seu corpo órgãos considerados pela biologia como masculinos, a pessoa não é determinada por esses órgãos em suas conexões, fluxos e no que é capaz de fazer. O Corpo sem Órgãos sinaliza a possibilidade de desestruturar a organização tradicional do corpo, que atribui funções específicas para os órgãos, em prol da produção de um corpo pelo qual as intensidades fluem livremente por meio do desejo. Outro exemplo é o tabu com relação ao prazer anal constituído pela heteronormatividade, que é visto ou como sinal de inferioridade e fraqueza, no caso do homem gay, ou como fetiche e violência, no caso da mulher. O tabu, nesse caso, designa uma única função aceitável para o ânus e interdita as outras como indesejáveis e abjetas, impedindo os fluxos de desejo e as intensidades que poderiam circular pela experimentação no corpo.

essa falta, como o outro do homem que é objeto desse desejo carregado do negativo. (GROSZ, 1994)

Por fim, em seu sexto e último ponto, a autora argumenta sobre a importância da centralidade da ética no trabalho de Deleuze e Guattari, não em um sentido clássico de um sistema abstrato de regras e obrigações morais, como na moralidade cristã, mas como uma possibilidade de repensar as relações entre grupos dominantes e subordinados a partir de uma ética que diz respeito a capacidade de agir, e as possibilidades de conexões, arranjos, ligações entre máquinas e objetos parciais. Uma ética, portanto, que se preocupa mais com práticas concretas do que com imperativos morais, ativamente política e, que, como Olkowski aponta, “cria disposições e oportunidades para continuamente reconfigurar direitos e os diversos grupos e assemblages para quem esses direitos se aplicam. Em resumo, ética nunca é estática; é um processo em progresso.” (OLKOWSKI, 1999: 56).

A conclusão que Grosz chega é a de posicionar em uma posição entre o feminismo e as teorias de Deleuze e Guattari; enquanto a autora mantém uma posição cautelosa, alertando para que essa conexão teórica não sirva para calar vozes do feminismo ou para subordinar novamente os desafios da mulher em face às tentativas de subordinação pelo patriarcado, ela também reconhece um papel importante para esse agenciamento:

O trabalho de Deleuze e Guattari levanta questões cruciais sobre o investimento político de posições específicas dentro do feminismo, em suas formas liberal, marxista e socialista, que podem ser vistas como participantes de uma molarização, um processo de reterritorialização, uma sedimentação das possibilidades de devir da mulher. Ele proporciona um modo de análise e contestação dos comprometimentos ontológicos e estruturas intelectuais de modelos de conhecimento que certamente devem ser de algum interesse e valor para feministas, na medida em que é experimental, inovativo e auto conscientemente político. Seu valor concreto e específico deve permanecer uma questão em aberto: depende totalmente no que feministas serão capazes de utilizar este trabalho no futuro, que sistemas de desejo ele pode funcionar para produzir, que redes ou máquinas de poder pode servir para dar suporte ou desestabilizar. (GROSZ, 1994: 179).

As análises apresentadas por autoras como Hickey-Moody e Rasmussen, Olkowski e Grosz mostram que certamente há uma forma de trabalhar com Deleuze e Guattari no âmbito dos estudos feministas e da teoria *queer*, mantendo uma certa cautela, como alerta Grosz, mas um potencial para ampliar os horizontes e produzir novos agenciamentos criativos no campo teórico, e também do ativismo e da política.

Com a intenção de explorar esse potencial, para além da bibliografia trabalhada, retomamos os escritos de Judith Butler à luz dessa análise, com o propósito de explorar alguns temas nos quais o encontro com a obra de Deleuze e Guattari tem esse potencial para criação do novo, em especial a questão da identidade e do desejo, do corpo e de suas capacidades, e da resistência em relação às normas do sistema de gênero binário e heteronormativo.

Em *Bodies that Matter*, Butler argumenta, sobre a dinâmica da identificação:

Compreendida como um esforço fantasmático sujeito à lógica da iteratividade, uma identificação sempre ocorre em relação a uma lei, ou, mais especificamente, uma proibição que opera ao entregar uma ameaça de punição. A lei, entendida aqui como a demanda e a ameaça emitida por e pelo simbólico, compele a forma e a direção da sexualidade por meio da instilação do medo. Se a identificação procura produzir um ego, o que Freud insiste que é ‘em primeiro lugar um ego corpóreo’, de acordo com uma posição simbólica, então a *falha* de fantasmas de identidade constitui um espaço de resistência à lei. Mas a falha ou recusa de reiterar a lei não muda a estrutura da demanda que a lei faz em si mesmo. A lei continua a fazer suas demandas, mas a falha a cumprir com a lei produz uma instabilidade no ego no nível do imaginário. Desobediência à lei se torna a promessa do imaginário, e, em particular, da incomensurabilidade do imaginário com o simbólico. Mas a lei, o simbólico, é deixada intacta, mesmo que sua autoridade de compelir conformidades estritas com as posições que apresenta seja questionada. (BUTLER, 1993: 105 e 106, tradução minha)

Parece crucial questionar se a resistência a uma lei imutável é *suficiente* como contestação política da heterossexualidade compulsória, quando essa resistência é restrita de forma segura ao imaginário e, dessa forma, restrita de entrar na estrutura do simbólico em si. Até que ponto o simbólico é elevado sem querer a uma posição incontestável precisamente por meio de domesticar a resistência dentro do imaginário? Se o simbólico é estruturado pela Lei do Pai, então a resistência feminista ao simbólico *protege* sem querer a lei do pai ao relegar a resistência feminista ao menos duradouro e menos eficaz domínio do imaginário. Por esse movimento, então, a resistência feminista é ao mesmo tempo valorizada em sua especificidade e desempoderada tranquilizadamente. Ao aceitar a divisão radical entre simbólico e imaginário, os termos da resistência feminista reconstituem ‘esferas separadas’ sexualmente diferenciadas e hierarquizadas. Apesar da resistência constituir um escape temporário do poder constitutivo da lei, não consegue entrar na dinâmica pela qual o simbólico reitera seu poder e, dessa forma, alterar o sexismo estrutural e a homofobia de suas demandas sexuais. (BUTLER, 1993: 106, tradução minha).

É importante lembrar que essa lei que Butler cita, as normas estabelecidas para gênero e sexualidade na sociedade, não é primordial ou prévia às citações que dela são feitas na produção das identidades; para a autora, como a lei deve ser citada de forma iterativa para se manter, ou seja, cada sujeito que constitui uma identidade precisa constantemente repetir atos

generificados para que essa lei se mantenha, a lei perpetuamente constitui a possibilidade de sua própria falha. (BUTLER, 1993).

Retomando a discussão que fizemos no primeiro capítulo, encontramos aqui de novo a questão butleriana da diferença iterativa, a proposta de que a criação do novo, a diferença só pode surgir em um processo em contato com a lei e de repetição citacional de suas demandas, ou, como Colebrook (2004) define, de trabalho crítico dentro dos sistemas que nos produzem como sujeitos. Nesse cenário, a sujeição é inevitável; dado que todo sujeito se constitui em sociedade, a partir dessa lei estabelecida, não há possibilidade de produção de identificações sem que se estruture esse processo iterativo citacional.

O problema que surge com essa premissa é, como Nigianni e Storr (2009) apresentam, o fechamento de possibilidades em direção a uma percepção da diferença como sempre sendo desviante em relação a um modelo único, um movimento no qual a produção da alteridade e do minoritário só pode ocorrer em função de, e em resposta à essa lei dominante e insuperável. Como Nigianni e Storr argumentam, ao se referir a um crítico imaginário:

Dessa forma, isso falha em conceber diferença para além do nível do significante, fora da lei; então a ‘nossa’ afirmação por uma diferença positiva que precede a significação e pré-existe a constituição é simplesmente inimaginável, ininteligível por meio de um arcabouço linguístico. Parece que, para você, diferença só pode carregar a definição majoritária dos outros minoritários, já que é condenada a remanescer um produto de um processo ou... ou: uma diferença excludente, traumatizante, trabalhando pela negação, identificação e melancolia, que produz outros-diferentes sempre travados em posições inferiores. (NIGIANNI e STORR, 1999: 4, tradução minha)

Esse é o risco da teoria butleriana; manter os processos de identificação subordinados a uma diferença iterativa, que precisa necessariamente sempre se referir aos termos da lei, e que produz sujeitos que parecem se manter em posições hierarquicamente inferiores na concretude. Isso, claramente, não é o objetivo político de Butler, mas parece ser um subproduto de sua manutenção de um conceito de desejo e de identidade que necessitam desse movimento do negativo para se manter coerentes. O que Butler nos proporciona é um entendimento do processo corrente, uma constatação de que, dadas essas condições, uma sociedade heteronormativa, patriarcal, sob o domínio da representação, o movimento minoritário de constituição de si necessariamente vai passar por esse contato com a lei e com as ameaças de punição caso forem descumpridas. A proposta que fazemos não é, portanto, de que essa constatação esteja errada; mas sim que essa estrutura teórica não abre espaços, caminhos para

uma resistência que vá além de apenas manter sua posição minoritária, e é nesse ponto que a teoria deleuziana guattariana tem potencial para inserir novas possibilidades criativas que transcendam essas limitações.

Como aponta Colebrook (2009), o modelo teórico de Butler parte do sujeito, e então interroga suas condições de possibilidade em meio a um conflito permanente entre reconhecimento, ligado a sujeição às regras, e autonomia, enquanto Deleuze parte de uma teoria de “intuição positiva”, que procura ir além do sujeito para pensar em afetos, intensidades que o organizam. Nesse sentido, uma teoria *queer*, para Butler, necessita que o sujeito fale por si mesmo, mas a partir de uma exterioridade, ou seja, ser um sujeito em relação com um outro que o reconhece como capaz de falar e existir; enquanto para Deleuze, as condições pra teoria devem ir para além do si mesmo e do organismo, do corpo enquanto funcional e organizado pelas normas sociais, pois enquanto nos mantemos na identidade, na repetição daquilo que somos, nos mantemos dentro do que já está constituído. É necessário, então, para o autor, uma contra atualização do presente, repetição também, mas não de si mesmo, e sim das intensidades e encontros que animam o corpo e que são propriamente *queer* em sua resistência às normas do sistema heteronormativo. (COLEBROOK, 2009).

Em termos bem específicos, isso requer uma quebra radical e distinta com as políticas de identidade. Enquanto a ética for definida como a manutenção de indivíduos como são, restringimos a potencialidade a vida a apenas uma de suas formas constituídas. Apenas por meio de pensar intensidades além do humano podemos começar a viver eticamente. Portanto, políticas *queer* não devem envolver nem o reconhecimento de si, nem a recusa da normatividade, mas a afirmação do pré-pessoal. Em vez de julgar problemas políticos de acordo com seu significado e convenção - ou as relações que organizam certos afetos e desejos – precisamos pensar em desejos de acordo com séries virtuais, todos os encontros que são potenciais ou ainda não atualizados. (COLEBROOK, 2009: 21)

É nesse ponto que retomamos a performance *drag* como fenômeno privilegiado para pensar nessa questão teórica. Como apresentamos anteriormente, a performance *drag* implica um movimento que contesta a normatividade de gênero na sociedade ao fluir entre performances de gênero diferentes, performances que envolvem uma transformação do corpo, em geral manifesta pela performance de um gênero que não é o mesmo do próprio artista ‘desmontado’, por meio de maquiagem, vestimentas e formas de agir ou interpretar.

Enquanto Butler inicialmente entende esse processo como uma paródia, que explicita o elemento contingencial do gênero e a distinção realizada entre sexo biológico, identidade e

performance de gênero, fica sempre a questão sobre um teor qualitativo da performance; ou seja, se ela é subversiva ou não, e quais as condições necessárias para que essa performance seja um ato subversivo. Essa paródia funciona, essencialmente, como uma subversão interna: o *drag*, na melhor das hipóteses, repete a normatividade para desestabilizá-la de dentro, por meio da repetição iterativa dessas normas em uma forma diferente, mas isso não ocorre sempre: há performances que simplesmente se adequam à normatividade e reproduzem seus elementos centrais, sem contestá-los politicamente.

Em uma perspectiva deleuziana, no entanto, essa não é a questão central. O que importa aqui não seria, portanto, a repetição iterativa da norma, mas sim uma performance estética que artisticamente apresenta intensidades puras, sensações que vão além da percepção de si mesmo como um movimento representacional de identidade. Esse movimento coloca em jogo o corpo, não apenas como sendo um organismo ligado a um indivíduo, mas enquanto potencial, capacidade de agir e afetar a si próprio e ao mundo a sua volta, *assemblages* que só fazem sentido de forma relacional, em coletivo, fazendo multiplicidade com o mundo e com outros indivíduos. Isso ocorre em espaços de convivência *queer*, espaços de apresentações, movimentos coletivos de amizade e de produção de espaços de heterotopia onde o foco central não é o movimento repetitivo das normas, mas sim a produção dessa diferença positiva.

Como apresentamos anteriormente de forma preliminar, é o movimento da inversão platônica que nos interessa aqui, a empreitada proposta por Deleuze no sentido de romper com a estrutura lógica binária, do real e ideal, original e cópia, homem e mulher, matéria e conceito que, como Grosz (1994) apresenta, estão ligados intimamente aos processos de opressão e sujeição social. Enxergar a performance *drag* apenas como diferença iterativa, significa subordinar sua performance artística, coletiva, múltipla, a apenas uma expressão identitária que, na melhor das hipóteses, se insere no regime normativo para desestabilizá-lo ou, na pior, é absorvido por este e se torna representativo das mesmas normas rígidas opressivas. No entanto, partir do simulacro como modo de existência implica abrir todo um novo campo de possibilidades para o potencial da performance, dado que o que está em questão aqui não é mais uma diferença de qualidade entre subversivo ou subjugado, mas sim um campo de intensidades imanente, que quebra com as políticas de identidade ao operar por meio dos afetos, das sensações que provoca nas multiplicidades em que se insere.

Nesse sentido, o artista que realiza essa performance não o faz por um desejo que se articula pela falta, pelo negativo, mas sim com a produção maquínica do desejo e da diferença

como força motriz. Esse resgate de um *drag* que não se resume a mera paródia de elementos considerados socialmente aceitáveis, em direção a uma performance artística que faz tremer as estruturas da normatividade o quanto mais se dirige para as margens dela, fazendo simulacro e não cópia, permite uma releitura dos efeitos dessas performances de uma forma alternativa.

Não há dúvida de que existem performances *drag*, em todas as arenas em que isso ocorre, seja nas casas de show, televisão, internet, etc., que reproduzem aspectos repressivos da normatividade, que se adequam a padrões estéticos e aspectos mercadológicos específicos exigidos para a inserção nos circuitos capitalistas que envolvem esses espaços. Mas ao invés de descartar essas manifestações artísticas como simplesmente inúteis, ou até mesmo como ativamente tendo efeito negativo contra a luta LGBTQI+, a perspectiva deleuziana permite uma interpretação distinta desses movimentos que nos possibilita ir além de um movimento binário restritivo que trabalha com intencionalidades vagas e julgamentos imprecisos sobre o que seria político ou não.

Naturalmente é mais fácil de observar esse elemento em performances que tem suas intenções claras, movimentos artísticos como o das monstras que fazem performances diretamente em oposição à normatividade; no entanto, até mesmo as performances que surgem num contexto claramente capturado pelos circuitos capitalistas, como o *RuPaul's Drag Race*, também estão produzindo intensidades, sensações, elementos que ultrapassam o entendimento tradicional organizado do corpo, e que, mesmo sendo produzidas com o objetivo direto de ganhar dinheiro, geram efeitos muito mais complexos e múltiplos do que apenas isso. Como o exemplo de Mia the Witch, que escreve no blog “Grafia *Drag*”<sup>25</sup> sobre sua experiência como monstra, e cita o quanto foi inspirada pelo programa de RuPaul e por divas de sucesso comercial como Lady Gaga e Pabllo Vittar.

O que mobilizamos aqui é, portanto, uma teoria social que não procura apenas interrogar as causas, as intenções por trás das ações e seu significado, mas que foca nos efeitos dos agenciamentos, dos mecanismos e dispositivos que se compõem nas zonas de capilaridade do poder, em suas margens e movimentos micropolíticos. Isso parece particularmente importante pela dificuldade inerente de avaliar significados e intencionalidade em uma manifestação artística *queer*, como vimos na avaliação de bell hooks (1992) sobre *Paris is Burning*: há um

---

<sup>25</sup> O Grafia Drag é um blog cultural elaborado por artistas da cena *drag* e transformista que são pesquisadores da UFRGS, com a intenção de produzir “memória e conhecimento a partir desses territórios”. Para mais informações, acessar [www.ufrgs.br/grafiadrag](http://www.ufrgs.br/grafiadrag)

conjunto complexo de elementos operando em cada manifestação específica, a heteronormatividade, o racismo, questões de renda, local, coletivo, que tornam sempre difícil esse processo.

Da mesma forma, como Muñoz (1999) apresentou, estamos lidando com um processo que é muitas vezes perpassado pela violência e pelo *Burden of Liveness*, a exigência social para que uma pessoa *queer* seja divertida, engraçada, provenha entretenimento para os grupos sociais dominantes. Enquanto uma participante de um programa como *RuPaul's Drag Race*, por exemplo, escolhe participar pelas oportunidades de sucesso que o show proporciona, também não se pode ignorar o fato de que sua carreira como artista depende, de diversas formas, da maneira como se apresenta nessa oportunidade; não são poucos os casos de participantes que, ao assumir papéis de “vilão” ou de desinteressantes, chatas, tiveram extrema dificuldade em continuar suas carreiras fora do programa. Esse movimento naturalmente também ocorre em um espaço interseccional, o que significa que essas oportunidades não são as mesmas para todos e definitivamente as consequências de uma performance fora do ideal normativo também não são proporcionais. O *Drag Race* é um exemplo fácil pelo sucesso que a franquia atingiu, mas também é importante notar que esse mesmo movimento de inclusão e exclusão acontece em outros espaços menores, bares locais, shows de *drag*, onde pessoas influentes no meio costumam ter a capacidade de decidir quem se apresenta ou não em uma casa, ou que tipo de oportunidade será dada a uma artista ou outra.

O que o simulacro e a inversão platônica nos permitem observar é, então, uma teoria social *queer* que dá mais um passo em direção a se desvencilhar das estruturas rígidas do binarismo e da filosofia tradicional, de modo a reconhecer as mais diversas manifestações intensas da diferença e os efeitos que essas linhas de fuga provocam na contemporaneidade. De certo modo, um movimento semelhante ao que Jean-Paul Sartre exprime sobre a existência ou não de Deus, em sua defesa do existencialismo: se Deus existir, os valores, as ordens, o destino estão determinados; dado que não é possível afirmar certamente se ele existe ou não, a hipótese mais produtiva, que permite a produção do diferente, é a da não existência. Ou seja, uma abordagem teórica que não procure determinar exatamente significados em contextos vagos e incertos, mas que mobilize a força daquilo que tem potencial para a produção do novo.

Enquanto o desejo for refém da negatividade, de uma falta constituinte que organiza todo o sistema de referência de um ser em relação ao mundo, o que resta é uma luta constante, interminável, contra um inimigo mais poderoso e que nunca será vencido, uma estrutura

heteronormativa, sexista, racista e classista, que determina condutas válidas e permite, no máximo, certas falhas constitutivas que são rapidamente absorvidas de volta no sistema em seu movimento cíclico ou são expelidas e levadas à morte e à abolição. A submissão da performance e das manifestações da diferença a um crivo hostil que determina se são válidas ou não, a partir de critérios políticos de adequação e sistemas rígidos binários de avaliação, que aponta o dedo e diz “você não é subversivo o suficiente pois não o faz do meu jeito”, não só opera como “fogo amigo”, mas reforça aqueles próprios sistemas de dominação que presume combater ao produzir microfascismos.

Não se trata de inserir Deleuze, Guattari ou quem for como solução mágica para estes problemas, sem critério e sem contexto. Mas sim em buscar um comprometimento com a atualização, de si mesmo e da forma como trabalhamos, das teorias que empregamos e dos efeitos das ações que realizamos, em prol de uma vivência mais livre, que intensifique a potência daqueles que são diferentes de nós, mas também da diferença em nós. Como Lugones (2014), argumenta:

A possibilidade de fortalecer a afirmação e a possibilidade do ente em relação assenta-se não pelo repensar a relação com o opressor a partir do ponto de vista do/a oprimido/a, mas pelo avançar a lógica da diferença, da multiplicidade e da coalizão no ponto da diferença. A ênfase está em manter a multiplicidade no ponto de redução – não em manter um “produto” híbrido, que esconde a diferença colonial –, nas tensas elaborações de mais de uma lógica, que não serão sintetizadas, mas sim transcendidas. (LUGONES, 2014: 949 e 950)

A autora nos apresenta um ponto crucial para complementar a argumentação que foi proposta até o momento: não basta manter a relação entre opressor e oprimido, assumindo a posição deste contra esse, ou até mesmo procurar inverter a relação e submeter os opressores em um sentido tradicional a formas análogas de opressão, com uma sede de vingança que, embora possivelmente justificada em sua agressividade, não resulta em uma dinâmica diferente em seu processo. O importante é, como ela apresenta, manter a multiplicidade no ponto de redução, ou seja, deixar de procurar uma síntese perfeita entre elementos contraditórios no campo social, mas sim transcender esse processo em direção ao que a autora chama de lógicas de coalizão, em oposição à lógica das dicotomias:

Entre as lógicas em operação estão as muitas lógicas que se encontram com a lógica da opressão: muitas diferenças coloniais, mas uma lógica de opressão. *As respostas a partir dos lócus fragmentados podem estar criativamente em coalizão*, um modo de pensar na possibilidade de coalizão que assume a lógica

da descolonialidade e a lógica da coalizão de feministas de cor: a consciência oposicional de uma erótica social, a qual assume as diferenças que tornam o ser-sendo criativo, que permite encenações que são totalmente desafiadoras da lógica das dicotomias. A lógica da coalizão é desafiadora da lógica das dicotomias; as diferenças nunca são vistas em termos dicotômicos, mas a lógica tem como sua oposição a lógica de poder. A multiplicidade nunca é reduzida. (LUGONES, 2014: 950).

Essa abordagem descolonial é crucial para que um trabalho como este não se desconecte da realidade em que surge, e na qual é produzido. Assim como Deleuze e Guattari já haviam manifestado, ao dizer que um livro é uma multiplicidade, Lugones também ecoa a importância da coletividade nas mais diversas formas de resistência à colonialidade e nos trabalhos produzidos nesse contexto.

Não se resiste sozinha à colonialidade do gênero. Resiste-se a ela desde dentro, de uma forma de compreender o mundo e de viver nele que é compartilhada e que pode compreender os atos de alguém, permitindo assim o reconhecimento. Comunidades, mais que indivíduos, tornam possível o fazer; alguém faz com mais alguém, não em isolamento individualista. O passar de boca em boca, de mão em mão práticas, valores, crenças, ontologias, tempospaços e cosmologias vividas constituem uma pessoa. A produção do cotidiano dentro do qual uma pessoa existe produz ela mesma, na medida em que fornece vestimenta, comida, economias e ecologias, gestos, ritmos, habitats e noções de espaço e tempo particulares, significativos. Mas é importante que estes modos não sejam simplesmente diferentes. Eles incluem a afirmação da vida ao invés do lucro, o comunalismo ao invés do individualismo, o “estar” ao invés do empreender, seres em relação em vez de seres em constantes divisões dicotômicas, em fragmentos ordenados hierárquica e violentamente. Estes modos de ser, valorar e acreditar têm persistido na oposição à colonialidade. (LUGONES, 2014: 949).

Sem esse foco no coletivo, na multiplicidade, como a autora diz, a colonialidade de gênero e a dominação de um sistema heteronormativo, branco, europeu e masculino parecem um elemento dado, um passado congelado que não pode ser rejeitado na concretude, a paralisia própria que a colonialidade provoca nos corpos e nas mentes daqueles que são diretamente afetados pelos seus processos de desumanização. (LUGONES, 2014).

Não há resposta possível à colonialidade que não seja um trabalho em multiplicidade, e da multiplicidade. Mas como Lugones, Deleuze, Guattari e tantos outros autores nos ensinaram, não basta reduzir essa multiplicidade a um simples coletivo de pessoas: é preciso colocar essas relações e os corpos que participam delas em movimento, contra as lógicas de poder que desumanizam e levam à aniquilação dos corpos abjetos e das subjetividades ditas anormais; nunca cair na armadilha de se manter estático, de cair na fossilização imposta pelos poderes que

desejam a manutenção do status quo, e então “A partir desse lócus fraturado, o movimento consegue manter modos criativos de reflexão, comportamento e relacionamento que são antitéticos à lógica do capital” (LUGONES, 2014: 948). Deixar de lado o encantamento com os conceitos universais em busca desse lócus fraturado da resistência, onde a diferença mostra sua força e transforma aqueles que sempre foram objetos de uma lógica de poder em sujeitos ativos, capazes de compor essa multiplicidade em movimentos de corpos, mentes e intensidades.

É Glória Anzaldúa, pensadora *chicana*, que descreve com precisão a tarefa desse movimento que buscamos realizar:

Confundir os homens que se desviam da norma geral com o homem, o opressor, é uma grave injustiça. Asombra pensar que nos hemos quedado en ese pozo oscuro donde el mundo encierra a las lesbianas. Asombra pensar que hemos, como feministas y lesbianas, cerrado nuestros corazones a los hombres, a nuestros hermanos los jotos, desheredados y marginales como nosotros. Por serem os/as maiores cruzadores/as de fronteiras, os/as homossexuais têm laços fortes com os *queer* brancos, negros, asiáticos, ameríndios, latinos, e com os *queers* na Itália, na Austrália, e no resto do planeta. Vimos em todas as cores, todas as classes, todas as raças, todas as épocas. Nosso papel é o de conectar as pessoas entre si – os/as negros/as com os/as judeus/ias com os/as índios/as com os/as asiáticos/as com os/as brancos/as com os/as extraterrestres. Isso é transferir ideias e informação de uma cultura para outra. Homossexuais de cor têm mais conhecimento de outras culturas; já que sempre estiveram na linha de frente (apesar de, muitas vezes, no armário) de todas as lutas pela liberação nesse país; têm sofrido mais injustiças e têm sobrevivido a todas, apesar das dificuldades. Os chicanos precisam reconhecer as contribuições artísticas e políticas dos seus *queers*. Povo escute o que sua jotería está dizendo. O mestizo e o *queer* existem nessa época e nesse ponto do continuum evolucionário com um objetivo. Somos uma mistura que prova que todo sangue é intrinsecamente ligado entre si, e que somos crias de almas similares. (ANZALDÚA, 2005: 711 e 712)

A mensagem de Anzaldúa se mantém completamente atual e relevante tantos anos depois; uma luta que é interior, de adquirir consciência sobre nossas próprias situações, de compartilhar essa consciência com aqueles que se encontram nas mesmas fronteiras ou em espaços análogos, e até mesmo com aqueles que jamais viveram, e jamais entenderão na pele o que significa ocupar algum espaço minoritário, mas que estejam dispostos a ampliar as vozes dos que rejeitam as lógicas de poder majoritárias. Uma luta interior, mas que só existe em sua vivência no exterior, em um terreno social que está sempre em disputa e pelo qual as intensidades da resistência fluem e ameaçam quebrar as estratificações da normatividade hegemônica e da colonialidade.

## 5. Considerações Finais

Mas, justamente, o que nos interessa são as passagens e as combinações, nas operações de estriagem, de alisamento. Como o espaço é constantemente estriado sob a coação de forças que nele se exercem; mas também como ele desenvolve outras forças e secreta novos espaços lisos através da estriagem. Mesmo a cidade mais estriada secreta espaços lisos; habitar a cidade como nômade, ou troglodita. Às vezes bastam movimentos, de velocidade ou lentidão, para recriar um espaço liso. Evidentemente, os espaços lisos por si só não são liberadores. Mas é neles que a luta muda, se desloca, e que a vida reconstitui seus desafios, afronta novos obstáculos, inventa novos andamentos, modifica os adversários. Jamais acreditar que um espaço liso basta para nos salvar. (DELEUZE e GUATTARI, 2012b: 228)

Estudar gênero e sexualidade em um contexto da teoria social é uma tarefa ainda relativamente nova, um novo campo que não para de se transformar, se adaptar a novas realidades e encontrar aceitação e relevância nos espaços onde anteriormente era visto como apenas uma novidade inócua, um conjunto de problemas inferior e restrito em relação aos ‘verdadeiros’ problemas merecedores de pesquisa. Uma longa luta, uma jornada que foi marcada pelas posições corajosas de sujeitos minoritários que não se deixaram abalar pelas constantes recusas, contestações, ridicularizações e desprezo daqueles que, seja pela defesa de seus próprios privilégios, ou pela defesa de suas linhas de pensamento contra o novo que ameaçava os deslocar nas cadeiras e salas de aula, trabalhavam direta ou indiretamente contra esse movimento.

Pois a academia, assim como o espaço que ocupa na sociedade, também é um espaço estriado; organizado e determinado por décadas, ou até séculos, de história e tradição, por pessoas que foram criadas e moldadas nesse espaço detentor do conhecimento e da produção dos saberes, e que encontram na manutenção dessas estruturas um espaço confortável e seguro. Há uma certa ironia na constatação de que o espaço onde o conhecimento se torna público e ganha disseminação, um espaço no qual a criação do novo no campo dos saberes é a prioridade e a missão designada, continue a apresentar dificuldades em incorporar novos campos do conhecimento e a abrir diálogos relevantes com novos interlocutores para além de suas margens.

Afinal, é dessa forma que um espaço estriado se comporta: a divisão dos espaços e a forma tradicional de sua organização deve ser respeitada, e precisa ser reinstalada e reafirmada a todo momento em face à desafios que tenham o potencial de desestabilizá-la. Como Judith Butler nos mostrou, as estruturas conservadoras e opressoras criam a todo momento as

condições para sua própria falha, e operam iterativamente para se manter; e como Gilles Deleuze e Félix Guattari nos mostraram, há sempre um processo de captura ocorrendo pelo qual as estruturas dominantes de poder absorvem a potência das manifestações revolucionárias que acontecem em seu meio; e, ao mesmo tempo, não há reterritorialização que não abra espaços para novas desterritorializações, não há espaços estriados que não secretem mais espaços lisos, não há sedentarismo sem nomadismo.

As grandes transformações no âmbito do conhecimento também operam dessa mesma forma na produção dos grandes campos do saber; não é possível falar sobre algo que não tenha sido estabelecido como relevante historicamente, não é possível recusar a inserção em um campo de conhecimento constituído pelo coletivo dos saberes anteriormente produzidos, pelo apego a revisão bibliográfica como tarefa essencial e sinal de respeito a um estado da arte daquilo que foi produzido historicamente.

Para além da própria tarefa de produzir e debater saberes, a própria estrutura onde o conhecimento se insere é um espaço estriado, universidades com salas de aula bem divididas, programações e horários designados, faculdades, institutos e departamentos que se multiplicam de forma arborescente produzindo estruturas rígidas nas quais o saber se subdivide, se fragmenta, e nas quais os sujeitos que dedicam sua vida a essa jornada se encaixam como peças em uma máquina.

O objetivo deste texto não foi realizar uma análise mais profunda desse processo e dos impactos que provoca, tampouco julgar se essa estriagem é positiva ou negativa, necessária ou não, mesmo porque já existe ampla bibliografia se referindo ao tema e porque cada encontro nesses espaços, cada jornada traçada nesses meios é um caminho próprio, cercado por suas especificidades, por seus fluxos, desejos e paixões felizes ou tristes. Essa estriagem é um fato, um acontecimento que se dá na concretude das relações na atualidade, uma mera constatação. Ao mesmo tempo, como não há espaço estriado que não secrete espaços lisos, essa própria estrutura rígida permite sempre escapes, linhas de fuga, fluxos em direção às margens desses espaços que mobilizam um potencial transformador, revolucionário, desejante, que maquinam e formam agenciamentos inesperados a todo tempo, seja em uma estrutura universitária que promove e acolhe isso, seja ‘na marra’, batendo de frente com a rigidez insípida de espaços mais conservadores.

O que tentamos mostrar nesta tese é que, retornando a Deleuze e Guattari, um espaço liso não basta para nos salvar. Mesmo no campo dos estudos de gênero e sexualidade, que em

seu próprio surgimento, pela força de pessoas que brigaram e sofreram para seu estabelecimento, foi uma dessas manifestações de um espaço liso surgindo em meio à estruturas estriadas, sempre existe o risco do enrijecimento e da reterritorialização. Mesmo as teorias mais revolucionárias que transformaram o campo dos saberes e mudaram a concepção sobre como entender o mundo à nossa volta precisam constantemente ser repensadas, atualizadas, questionadas para que se mantenha o potencial criativo nesses espaços. Questionar um grande autor não é faltar com respeito em relação à sua obra ou seu impacto histórico; mas sim é a maior mostra de respeito possível, um movimento essencial que assopra vida nova em espaços que já começavam a sofrer com a rigidez e com as soluções fáceis da repetição.

Foi com essa reverência que procuramos trabalhar com os autores referidos, principalmente Judith Butler, pela importância das transformações que produziu e pelo enorme horizonte de possibilidades que seu trabalho criou através dos anos. E, também, com a mesma atitude que buscamos autores como Deleuze e Guattari, apesar das muitas críticas à viabilidade desse encontro teórico, críticas sobre a utilidade de trazer dois homens, franceses, cisgêneros, brancos, para falar sobre teoria *queer* e sobre *drag* a partir do Brasil. No entanto, o que vemos é a necessidade, mais importante do que nunca no contexto atual, de andar em um espaço entre dois processos essenciais: por um lado, observar a realidade que nos circunda, com seus avanços, retrocessos e estruturas de organização, e constatar a forma como ela funciona; algo que Judith Butler realizou com maestria. E, ao mesmo tempo, do outro lado, continuar a procurar formas de transcender essa realidade em direção a um mundo mais inclusivo, menos conservador, em que a rigidez das estruturas não impeça as manifestações criativas e o potencial primoroso que só a diferença pode proporcionar: e é nesse ponto que Deleuze e Guattari continuarão sempre relevantes.

Em um mundo ideal, sem as pressões estruturais, temporais, financeiras, e atualmente também, pandêmicas, este trabalho seria apenas o começo disso tudo: certamente há muito mais a ser dito sobre esse encontro, sobre sua viabilidade, potencial, sobre a cautela necessária para mobilizar esses conceitos, sobre os efeitos que esse agenciamento produz e como potencializá-los; mas infelizmente as circunstâncias da concretude determinaram que esse início se tornasse um resultado final.

As complexidades inerentes a esses gigantes arcabouços teóricos nesse encontro já seriam suficientes para provocar dificuldades na produção deste trabalho, sem mesmo considerar as dificuldades geradas por um período longo sem suporte financeiro, com poucos

interlocutores disponíveis e uma estrutura institucional muitas vezes hostil, ou apenas indiferente, a esta empreitada. No entanto, não há como negar que a finalização deste trabalho, apesar de todas essas dificuldades, traz também um grau importante de satisfação e de superação, para além do desapontamento com a curta análise produzida sobre um assunto que merecia muito mais amplitude. Em vez de se agarrar ao que poderia ter sido feito, às possibilidades não realizadas, parece ser mais de acordo com o espírito dos grandes autores mobilizados aqui uma atitude de alegria, pela produção de algo que, pequeno que seja em meio a um mar de produções acadêmicas, manifesta um potencial para o novo. Uma pequena diferença introduzida no coração do sistema, uma pequena quebra por onde correram forças diferentes, alheias, obscuras, abjetas, imperceptíveis, uma pequena ferida *queer*.

Há muito o que se dizer sobre o que este texto poderia ter sido; uma conexão mais profunda com a literatura pós-colonial, decolonial, especialmente em suas manifestações propriamente brasileiras e sul-americanas parece um caminho produtivo para um futuro no qual ressurgira a possibilidade de dar sequência a este trabalho. Um trabalho mais propriamente antropológico, com um mergulho mais profundo nas heterotopias, nos espaços de convivência *queer*, que se ocupe com a tarefa de escutar artistas *drag* e dar voz direta àqueles que não participam em muitas vezes do espaço acadêmico; ou algo que se encontre com o rico campo de conhecimento que trabalha com os processos não-humanos, para além do antropoceno, a partir de grandes autoras e autores como Donna Haraway, Karen Barad, Isabelle Stengers e Bruno Latour.

Para além dessas possibilidades não realizadas, desse potencial não atualizado, no entanto, este é o trabalho que foi possível, aquilo que, em referência à inspiração espinosista que caminhou junto conosco durante essa jornada, um corpo foi capaz de fazer. E no fim das contas, é isso que importa. A partir de agora, este trabalho vai entrar em novos circuitos, participar de novos agenciamentos com diferentes corpos, carregando em si o potencial de fazer parte de um esforço coletivo para ir além das nossas capacidades atuais, e quem sabe, da produção de um mundo no qual os próximos corpos que forem animados por intensidades similares tenham mais facilidade de realizar o potencial da diferença nesses espaços.

## Referências Bibliográficas

ABAD-SANTOS, A. RuPaul's *Drag Race* contestant Sherry Pie is disqualified after admitting to sexual misconduct. *Vox*, Washington D.C., 7 de mar. de 2020. Disponível em: <[vox.com/2020/3/7/21168226/rupaul-drag-race-disqualifies-sherry-pie-catfishing-sexual-harassment](http://vox.com/2020/3/7/21168226/rupaul-drag-race-disqualifies-sherry-pie-catfishing-sexual-harassment)>. Acesso em: 28 de jan. de 2022.

ALÔS, A. Heterotopias do Desassossego: literatura e subversão sexual na América Latina. *Cerrados*, 2009. Vol. 27: 231-249.

ANZALDÚA, G. La consciencia de la mestiza / Rumo a uma nova consciência. *Estudos Feministas*, set./dez. 2005. Vol. 13, n. 3: 704-719.

BELIZÁRIO, F. For a post-colonial queer theory: coloniality of gender and heteronormativity occupying the borders of translation. In: BAPTISTA, M.; LATIF, L. (Coord.). **Gênero, Direitos Humanos e Ativismos – Atas do V Congresso Internacional em Estudos Culturais**. Coimbra:Grácio, 2016.

BUTLER, J. **Bodies that Matter: On The Discursive Limits of “Sex”**. New York: Routledge, 1993.

\_\_\_\_\_. **Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

\_\_\_\_\_. **Relatar a si Mesmo: Crítica da Violência Ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BORTOLOZZI, R. A arte transformista brasileira: rotas para uma genealogia decolonial. *Quaderns de Psicologia*, 2015. Vol. 17, No 3, 123-134.

CHIDIAC, M.; OLTRAMARI, L. Ser e estar *drag queen*: um estudo sobre a configuração da identidade queer. *Estudos de Psicologia*, 2004. Vol. 9 (3): 471-478.

COLEBROOK, C. **Gender**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004

\_\_\_\_\_. On The Very Possibility of Queer Theory. IN: NIGIANNI, C; STORR, M. (Orgs.). **Deleuze and Queer Theory**. Edinburgh: Edinburgh Press, 2009.

DELEUZE, G. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2008.

\_\_\_\_\_. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2, Volume 1**. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2000.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2, Volume 3**. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2, Volume 5**. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2012b.

\_\_\_\_\_. **O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia 1**. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

DE TRÓI, M. **Corpo Dissidente e Desaprendizagem: Do Teat(r)o Oficina aos A(r)tivismos Queer**. 2018. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

FOUCAULT, M. **A Coragem da Verdade: O Governo de Si e dos Outros II**. 1 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

\_\_\_\_\_. **A Hermenêutica do Sujeito**. 3 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

\_\_\_\_\_. **A História da Sexualidade I: A Vontade de Saber**. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

\_\_\_\_\_. **The History of Sexuality II: The Use of Pleasure**. New York: Vintage Books, 1990.

\_\_\_\_\_. **A História da Sexualidade III: O Cuidado de Si**. 1 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

\_\_\_\_\_. Des Espaces Autres. *Architecture, Mouvement, Continuité*, outubro 1984. n. 5. Pp 46-49.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do Poder**. São Paulo: Paz e Terra, 2000

FRAMKE, C. How RuPaul's comments on trans women led to a *Drag Race* revolt – and a rare apology. Vox, Washington D.C., 7 de mar. de 2018. Disponível em: <<https://www.vox.com/culture/2018/3/6/17085244/rupaul-trans-women-drag-queens-interview-controversy>>. Acesso em: 28 de jan. de 2022.

GROSZ, E. "A Thousand Tiny Sexes: Feminism and Rhizomatics." In *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy*, ed. Constantin V. Boundas and Dorothea Olkowski, pp. 187-210. New York: Routledge Press, 1994.

HICKEY-MOODY, A; RASMUSSEN, M. The Sexed Subject In-between Deleuze and Butler. IN: NIGIANNI, C; STORR, M. (Orgs.). **Deleuze and Queer Theory**. Edinburgh: Edinburgh Press, 2009.

HOOKS, B. **Black Looks: Race and Representation**. Boston: South End Press, 1992.

LAURIE, T.; STARK, H. Reconsidering Kinship: Beyond the Nuclear Family with Deleuze and Guattari. *Cultural Studies Review*, 2012. Vol. 18. n. 1: 19-39.

LUGONES, M. Rumo a um feminismo descolonial. *Estudos Feministas*, set./dez. 2014. Vol. 22, n. 3: 935-952.

MASSUMI, B. "Realer than Real: The Simulacrum According to Deleuze and Guattari." *Copyright*, no.1: 1987, 90-97.

MISKOLCI, R. **Desejos Digitais: Uma Análise Sociológica da Busca por Parceiros On-line**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

MEIJER, I; PRINS, B. How Bodies Come to Matter: An Interview with Judith Butler. *Signs*, Vol. 23, No. 2. (Winter, 1998), pp. 275-286

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

NIGIANNI, C; STORR, M. ...so as to know 'us' better, Deleuze and Queer Theory: two theories, one concept – one concept – one book, many authors... . IN: NIGIANNI, C; STORR, M. (Orgs.). **Deleuze and Queer Theory**. Edinburgh: Edinburgh Press, 2009.

OLKOWSKI, D. **Gilles Deleuze and the Ruin of Representation**. Berkeley: University of California Press, 1999.

PARIS is Burning. Direção: Jennie Livingston. Miramax Films, 1991. 1 DVD (78 min).

PELBART, P. Gilles Deleuze e a Utopia Imanente. *Cult*, 14 de mar. de 2010. Disponível em <<https://revistacult.uol.com.br/home/utopia-imanente/>> Acesso em: 28 de jan. De 2022.

PELLIZZARO, N. A Amizade na Perspectiva de M. Foucault. *Argumentos*, jul./dez. 2015. Ano 7, n. 14: 113-126.

PEREIRA, Pedro Paulo. Queer nos trópicos. *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*. São Carlos, v. 2, n. 2, jul-dez 2012, pp. 371-394.

PRADO FILHO, K.; TETI, M. A cartografia como método para as ciências humanas e sociais. *Barbarói*, jan./jun. 2013. n. 38: 45-59.

PRECIADO, P. B. **Manifesto Contrassexual: Práticas Subversivas de Identidade Sexual**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

\_\_\_\_\_. Multidões queer: notas para uma política dos ‘anormais’. *Estudos Feministas*, jan./abr. 2011. Vol. 19, n. 1: 11-20.

ROACH, T. **Friendship as a Way of Life: Foucault, AIDS, and the Politics of Shared Estrangement**. New York: SUNY Press, 2012.

SALIH, S. On Judith Butler and Performativity. 2007. Disponível em: <[http://www2.kobe-u.ac.jp/~alexroni/IPD2020/IPD2020%20No.2/Salih-Butler-Performativity-Chapter\\_3.pdf](http://www2.kobe-u.ac.jp/~alexroni/IPD2020/IPD2020%20No.2/Salih-Butler-Performativity-Chapter_3.pdf)>. Acesso em: 28 de jan. de 2022.

SCHOTTMILLER, C. **Reading RuPaul’s Drag Race: Queer Memory, Camp Capitalism and RuPaul’s Drag Empire**. 2017. Tese (Doctor of Philosophy in Culture and Performance) – University of California, Los Angeles.

SAIDEL, H. **As Artes do Cover: Performance para além da Cópia e do Original**. Rio de Janeiro: POP LAB; Circuito, 2019.

SPIVAK, G. Quem reivindica alteridade? In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro:Rocco, 1994.

THE WITCH, Mia. Nasce uma Monstra. *Grafia Drag*, 2021. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/grafiadrag/nasce-uma-monstra>>. Acesso em: 28 de jan. de 2022.

VALVERDE, R. Sobre Espaço Público e Heterotopia. *Geosul*, jul./dez. 2009. Vol. 24, n. 48: 7-26