



## Do *Drag* ao Pós-*Drag*: a performance travesti frente à etnicidade e à classe

Luc Schicharin

Université de Lorraine – Metz, França

**RESUMO – Do *Drag* ao Pós-*Drag*: a performance travesti frente à etnicidade e à classe** – O objetivo deste artigo é estudar os limites do discurso e das estratégias estéticas da performance *drag king*, inspirados pela teoria butleriana em *Problemas de gênero [Trouble dans le genre]*. Enfatizamos o risco potencial – mas realmente problemático – da estigmatização de homens vindos de minorias étnicas e de populações pobres em diversas ações *drag kings*. Assim, qualificamos de pós-*drag* as performances que abordam as interseccionalidades do gênero, da sexualidade, da raça e da classe sem reproduzir os estereótipos da hegemonia heterossexual branca.

Palavras-chave: **Performance. Travestimento. Etnicidade. Pobreza. Gênero.**

**ABSTRACT – From Drag to Post-Drag: the cross-dressing performance tested by ethnicity and class** – The objective of this article is to examine the limits of discourses and aesthetics strategies of drag king, inspired by the butlerian theory of *Gender Trouble*. We emphasize the potential – but really problematic – risk of the stigmatization of the men from ethnic minorities and from poor populations inside some drag king acts. Finally, we call post-*drag* performances which talk about the intersectionnalities of gender, sexuality, race and class without reproducing stereotypes of white heterosexual supremacy.

Keywords: **Performance. Cross-Dressing. Ethnicity. Poverty. Gender.**

**RÉSUMÉ – Du *Drag* au Post-*Drag*: la performance travestie à l'épreuve de l'ethnicité et de la classe** – L'objectif de cet article est d'examiner les limites du discours et des stratégies esthétiques du *drag king*, inspirées par la théorie butlerienne de *Trouble dans le genre*. Nous mettons l'accent sur le risque potentiel – mais réellement problématique – de la stigmatisation des hommes issus des minorités ethniques et des populations pauvres au sein de plusieurs actions *drag kings*. Enfin nous qualifions de post-*drag* les performances qui abordent les interseccionalités du genre, de la sexualité, de la race et de la classe sans reproduire les stéréotypes de la suprématie hétérosexuelle blanche.

Mots-clés: **Performance. Travestissement. Ethnicité. Pauvreté. Genre.**

## Introdução

Este artigo inscreve-se no prolongamento de uma reflexão doutoral sobre a problemática da interseccionalidade (Crenshaw, 2005 [1994]) nas performances *drag* dos anos 1990, bem como em uma nova abordagem estética da cena performativa que poderíamos qualificar como pós-*drag*. Mencionaremos práticas *drag*, algumas datadas<sup>1</sup> e outras mais recentes, antes de observarmos de que maneira elas investem-se na questão do gênero, da raça, da classe e da sexualidade; razão pela qual, de acordo com um método que cruza a filosofia da arte e a epistemologia da cultura *queer*, nos interessaremos por essas performances na medida em que nos permitam questionar as identidades interseccionais.

No texto a seguir, a etnicidade é abordada segundo uma perspectiva weberiana, ou seja, como uma *questão sociológica* (Lamine, 2005); o mesmo acontecerá com o conceito de *raça* que, segundo Frantz Fanon, transforma-se em problemática cultural (Fanon, 1971, p. 21). Assim, nosso texto não fará nenhuma distinção entre *raça* e *eticidade*, sendo estes termos empregados aqui como sinônimos. Também empregaremos a noção sociológica de *classe*, derivada das teorias marxistas sobre a luta das *classes dominantes* (burguesia) versus as *classes dominadas* (operária, proletária). No entanto, levaremos em conta que a sociologia completou a perspectiva marxista ao mencionar as *classes médias*, indicando a complexidade econômica da hierarquização social. Nosso emprego dos conceitos de *gênero* e de *sexualidade* provém, respectivamente, dos estudos feministas que apontam as diferenças sociais entre homens e mulheres, e da teoria *queer* que observa como a sociedade estrutura-se em torno da norma heterossexual e da opressão social dos gêneros/sexualidades *fora das normas*. O campo artístico da performance interessa-se pela sociologia dos estigmas (Goffman, 1975) e das desigualdades na medida em que o conjunto das minorias sociais investe-se nesta arte (Crémieux; Lemoine; Rocchi, 2013), buscando criticar qualquer forma de discriminação.

A estética *drag*, na medida em que pretende revelar a performatividade das identidades culturais, convida a questionar as capacidades da performance de enfrentar a complexidade política da interseccionalidade sobre as questões de gênero, de raças, de classes e de sexualidades. Esse ponto será estudado a partir de uma releitura crítica do princípio fundamental elaborado por Judith

Butler, segundo o qual a repetição paródica das representações homofóbicas, sexistas e racistas, efetuada pela performance travestida, implica em um distanciamento teatral e, conseqüentemente, na expressão e na recepção de um discurso crítico. Esse questionamento mostra-se crucial, mesmo que Butler tenha atenuado suas conclusões iniciais (Butler, 2009 [1993]), sobretudo porque esse tipo de reflexões teóricas obteve, no meio dos anos 1990, aplicações artísticas concretas nas cenas *drag kings* de Nova Iorque, São Francisco e Londres; além disso, nos últimos anos, colocou-se novamente a questão de uma (im)possível analogia entre as performances do gênero e da raça nas ciências filosóficas (Babbha, 2005; Dorlin, 2007) e nos meios de comunicação políticos/culturais (*The Advocate*, *The Huffington Post*). A teoria butleriana e as performances travestidas serão estudadas sob o prisma das reflexões estruturais e políticas que a interseccionalidade implica, a exemplo das questões trazidas por Kimberlé Williams Crenshaw, para identificar as problemáticas contemporâneas da performatividade e das identidades. Também realizaremos uma análise comparativa das práticas *drag kings* do final dos anos 1990 com uma obra de Del LaGrace Volcano, que se interessa pela identidade transgênero não-branca, e com os recentes trabalhos artísticos de 2Fik sobre gênero e raça. Poderemos compreender, assim, por um lado, como evoluíram os discursos e questões estéticas e, por outro, como hoje se tornou artisticamente possível responder (parcialmente) à complexidade política da interseccionalidade em uma estética pós-*drag*.

### ***Dragging Straight Whiteness: a relação política entre a performance drag e a hegemonia heterossexual branca***

No livro *Trouble dans le genre [Gender Trouble]* (2005 [1990]), Judith Butler afirmava que “[...] ao imitar o gênero, a *drag* revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência”<sup>2</sup> (Butler, 2005 [1990], p. 261). Através de sua concepção crítica do gênero e da diferenciação sexual dos indivíduos, Butler colocava em questão a norma heterossexual e atacava, *in fine*, as opressões homofóbicas/sexistas que tal hegemonia gera no mundo social. A teórica considerava que o jogo imitativo produzido pela *drag* operava como um revelador da “biopolítica” (Foucault, 1976, p. 154) dos corpos sexuados, e como uma possibilidade de emancipar-se das normas de gênero.

Com o livro *Ces corps qui comptent [Bodies that matter]* (Butler, 2009 [1993]), Butler especifica e reajusta algumas de suas teses iniciais, inclusive so-

bre a *drag*, relacionada fundamentalmente a uma figura feminina e *queer* do *problema de gênero*. Em um dos capítulos de *Ces corps qui comptent [Bodies that matter]*, Butler propõe uma análise do filme *Paris is Burning*, dirigido por Jennie Livingston (1991)<sup>3</sup>, na qual incita a levar em consideração que a imitação da *drag* ultrapassa amplamente a performatividade do gênero, envolvendo uma reflexão sobre a performatividade da raça, da classe social e da sexualidade (Butler, 2009 [1993], p. 129-146). Mas neste caso, qual o funcionamento estrutural e político desta articulação entre gênero, sexualidade, raça e classe?

Em sua análise de *Paris is Burning*, Butler relativiza um pouco o entusiasmo demonstrado em *Trouble dans le genre [Gender Trouble]* e interroga-se sobre a intencionalidade crítica da performance travestida, e sobre sua capacidade política em transgredir as normas sociais. Ela fundamenta seu discurso em uma desconstrução derridiana da performance “*drag*” de Vênus Xtravaganza, uma artista latino-americana do filme:

Sobre Vênus, Vênus Xtravaganza, ela busca certa transsubstanciação do gênero, a fim de encontrar um homem imaginário representante de uma posição racial e social privilegiada que lhe garanta uma proteção permanente contra o racismo, a homofobia e a pobreza. Seria insuficiente dizer que, para Vênus, o gênero é *marcado pela* raça e pela classe, pois o gênero não é a substância ou primeiro substrato, que raça e classe caracterizariam. Neste caso, o gênero é o vetor da transformação imaginária deste entrelaçamento entre raça e classe, o espaço de sua articulação. De fato, em *Paris is burning*, tornar-se real, tornar-se uma mulher de verdade, mesmo que este não seja o desejo de todos (algumas ‘meninas’ querem apenas ‘parecer’ de verdade, e apenas dentro das fronteiras do baile), constitui o espaço da promessa imaginária de uma liberação em relação à pobreza, à homofobia e à deslegitimação racista (Butler, 2009, p. 137-138)<sup>4</sup>.

Butler interpreta aqui a performance transgênero (do homem que se torna mulher) de Vênus Xtravaganza como a fantasia de uma mudança de raça (tornar-se branca) e de classe social (tornar-se burguesa), com o objetivo de obter uma vida social mais confortável. Como a teórica chega nessa hipótese? Entre outros fatores, porque o filme *Paris is Burning* apresenta Vênus Xtravaganza como uma performer que, além dos bailes, é uma prostituta transgênero. O documentário sugere que Vênus Xtravaganza utiliza suas capacidades performativas ao se prostituir para passar-se por uma mulher biológica (ou seja, não-transgênero); o filme também sugere que ela considera, de maneira ilusória, seu trabalho sexual de *escort girl*, como um equivalente social e/ou como a premissa

de uma relação conjugal com um homem branco, em uma casa de subúrbio (Schicharin, 2015, p. 90-102). Assim, para Butler – que não põe em dúvida essa parte da pós-produção de *Paris is Burning* – a performance não é tanto o resultado de uma crítica à hegemonia, porém mais um desejo de normatividade social (Butler, 2009, p. 140).

A imagem de Vênus Xtravaganza de tornar-se uma mulher branca é complexa na reflexão de Butler, pois está intimamente ligada a um desejo de pertencer à classe média: assim, ela não resulta de uma vontade de mudar sua cor de pele, nem mesmo de ser percebida socialmente como branca, pois a teórica afirma que, ao contrário, ela provém de uma visão fantasiosa da mulher negra, financeiramente sustentada por um homem branco (Butler, 2009, p. 139). A noção de “transformação imaginária” da raça, da classe e da sexualidade, mobilizada por Butler, define mais a imagem de ver-se livre da estigmatização como sujeito latino, pobre e *queer*, por intermédio da obtenção de uma identidade feminina, de uma vida heterossexual e *in fine* dos mesmos privilégios sociais que as mulheres heterossexuais e brancas de classe média; isso ocorre por intermédio de uma aliança conjugal, como mulher, com um homem branco.

No entanto, Butler nota que outros performers travestidos nos bailes não desejam *ser*, mas contentam-se em *imitar* a feminilidade, a postura de quem é branco, os modos de agir das classes superiores e a heterossexualidade, apenas no contexto do *ballroom* (Butler, 2009, p. 136). Todavia, mesmo no contexto artístico da cena, o realismo (*realness*) buscado pela performance de uma branquidade, indexada às questões de classe, de sexualidade e de gênero, suscita um debate teórico sobre a relação política dos artistas *queer* com as normas sociais. A imitação *drag* é resultante de uma repetição subversiva (paródica) da hegemonia ou de um desejo de adesão? Butler considera que existe uma “ambivalência” nas performances travestidas de *Paris is Burning* (Butler, 2009, p. 132); enquanto bell hooks afirma que o filme (dirigido por uma lésbica branca) tira proveito de mostrar como os *drag balls* incorporam “[...] uma representação brutal e imperialista da classe dirigente capitalista patriarcal branca que apresenta seu modo de vida como a única alternativa que faça sentido” (hooks, 1992, p. 149)<sup>5</sup>. Não é algo simples de determinar, na medida em que a questão *drag*, vista pela elite universitária como performance do “corpo dócil” (Foucault, 1975) em relação à hegemonia heterossexual e branca, deve considerar a interseccionalidade das identidades observadas. Isso nos leva a conside-

rar de três a cinco formas de opressões que enfrentam os performers da noite, e que se cruzam de maneira bastante complexa: o racismo, a pauperização, a homofobia, a transfobia e a transmisoginia<sup>6</sup>. Elsa Dorlin demonstrou o quanto a combinação entre sexismo e racismo foi particularmente perniciosa e impôs grandes dificuldades políticas ao feminismo afro-americano (Dorlin, 2007); Benoit Denizet-Lewis levantou a hipótese de que a acumulação da homofobia e do racismo tenha levado ao fenômeno de *down-low*<sup>7</sup> (Denizet-Lewis, 2003). Assim, seria realmente possível analisar comparativamente, como faz Butler no corpus de *Trouble dans le genre [Gender Trouble]*, a cultura *drag* de performers negros e a de artistas realmente brancos(as)<sup>8</sup>? Seria possível na medida em que persiste uma política de separatismo social, econômico e cultural nas cidades e na comunidade gay dos Estados Unidos? Seria possível considerar que as mesmas problemáticas condicionam tanto o gueto do Harlem com suas *casas* povoadas de *queers* pobres, latinos e afro-americanos, quanto os bairros gays, como o Castro em São Francisco (localizado a alguns quilômetros da Universidade de Berkeley, na qual Butler dá aulas), habitado principalmente por homossexuais brancos de classe média? Isso não nos parece tão óbvio.

Gostaríamos de ampliar essa problemática incluindo nela o exame crítico do ensaio antropológico visual realizado pelo artista Del LaGrace Volcano e pela teórica Judith Jack Halberstam, no livro *The Drag King Book*.

### ***Dragging Black Machismo: imitar o rapper, etnicizar a diferença sexual?***

Em *The Drag King Book*, encontramos uma reflexão semelhante sobre os cruzamentos entre performances do gênero, da sexualidade, da etnicidade e da classe social. Judith “Jack” Halberstam admite:

Como eu examinei várias confluências entre o gênero e a raça nos espaços *drag kings*, eu deveria começar apontando o fato de que as cenas lésbicas são segregadas. [...] De certa maneira, os clubes *drag kings* apresentam as mesmas formas de segregação que caracterizam as cenas lésbicas urbanas em geral: os clubes tradicionais tendem a atrair as mulheres brancas, e as mulheres negras frequentam outros clubes de acordo com o bairro e a música que é tocada neles. [...] Muitas *drag kings* que entrevistamos em Nova Iorque testemunham certa separação racial das esferas culturais. [...] Poucas *drag kings* com as quais falei em Nova Iorque ou em Londres, fossem brancas ou negras, estavam realmente dispostas a encontrar uma saída para este recorte racial dos espaços lésbicos. O número baixo de mulheres negras nos clubes de *East Village*, por exemplo, e a pequena proporção de mulheres brancas nos

clubes do centro da cidade, nos mostram a persistência da barreira racial (Volcano; Halberstam, 1999, p. 141-142)<sup>9</sup>.

Halberstam se interessa pelos espetáculos *drag kings* de Dred e Shane que imitam rappers e cantores de R&B. Dred (Midred Gerestant) e Shane são artistas negros que realizam performances *drag king* das masculinidades oriundas da cultura afro-americana (principalmente na música). Em *The Drag King Book*, Halberstam menciona especialmente uma performance chamada *R&B Old School Show*, apresentada no HerShe Bar e no Club Casanova, na qual as duas performers imitam, durante cerca de quinze minutos, os rappers/cantores afro-americanos em voga nos anos 1980/1990: o repertório incluía canções de Run DMC, o *featuring* de Method Man e Mary J. Blidge *You're All I Need*, e *No Diggety* do grupo Blackstreet. A teórica do gênero observa que, no Club Casanova, Dred e Shane realizam uma performance irônica da música *King of Rock* do grupo de rap Run DMC, uma canção que mistura e debocha de alguns dos hinos do rock preferidos do público branco<sup>10</sup>. O espetáculo das duas *drag kings* negras, em uma performance de *King of Rock*, diante de uma plateia predominantemente branca, é uma encenação perfeita desta dinâmica satírica entre o rap e o rock instaurada por Run DMC.

Halberstam também relata que existem *drag kings* brancas que fazem performances de rap. Os movimentos estilizados dos rappers permitem que *drag kings* realizem performances de um gestual masculino extremamente etnicizado. Lizerace, por exemplo, faz performances de canções de rappers como Rob Base e Run DMC, mas às vezes também propõe algumas músicas do grupo de rap Beastie Boys<sup>11</sup>. Halberstam explica que, em uma entrevista, ao questionar Lizerace se pensava realizar a performance da masculinidade negra, a resposta teria sido: “Não, eu realmente não penso imitar os homens negros”. E acrescentou: “eu também não imito um homem branco que imita rappers negros. Apenas, eu gosto desta música e me parece óbvio utilizá-la em uma performance *drag king*” (Volcano; Halberstam, 1999, p. 145)<sup>12</sup>. O testemunho de Lizerace resiste ao enquadramento teórico no qual Halberstam deseja analisar sua performance *drag king*. A teórica *queer* tira a seguinte conclusão da entrevista:

Mesmo que Lizerace não tenha a sensação de realizar uma performance da masculinidade negra, é difícil não relacionar uma masculinidade negra à sua performance do rap. Também é preciso questionar o desejo de dissociar o rap da negritude e a tentativa de fazer dele apenas mais uma versão da músi-

ca 'pop'. Curiosamente, Lizerace parece ter medo de ser acusada de tentar fazer algo que ela não tem o direito de fazer, sua reticência em conectar sua performance a uma figura *drag* racializada é representativa da ansiedade sobre a identidade que surge quando se trata das performances transraciais (Volcano; Halberstam, 1999, p. 145)<sup>13</sup>.

Halberstam interpreta as declarações de Lizerace como um receio de reconhecer que suas performances sobre o rap operam uma imitação dos rappers negros; ela opta pela adoção de um discurso politicamente correto, que prefere argumentar sobre um acesso universal à performatividade do rapper. No entanto, a reticência de Lizerace é prudente e compreensível; sem dúvida, seria insensato responder (a Halberstam) que o arquétipo do rapper colabora com uma valorização da virilidade e do machismo na cultura hip-hop (bastante etnicizada e pauperizada), que a cultura feminista/*queer* branca busca parodiar através da performance *drag king*. Isso equivaleria a esquecer que, no plano histórico, é a hegemonia branca que condicionou os homens afro-americanos à invenção cultural dessa masculinidade, que constantemente deve provar sua superioridade em relação às mulheres. De fato, Elsa Dorlin nota que foi para obter reconhecimento pela cultura branca hegemônica que os afro-americanos quiseram acabar com a crença racista de que a mulher negra está acima do homem negro na hierarquia social. Assim, as comunidades negras integraram as normas dominantes do gênero (estabelecidas pelos brancos), nas quais as mulheres são submissas aos homens. A figura da *bitch* (da *ho*, da *mammy*, da *jezabel*, da adolescente depravada, da *hoochie*), ou seja, da mulher negra erotizada, animalizada e, assim, dominada no discurso e na iconografia falocêntrica do hip-hop, não provém do imaginário dos rappers, mas sim de uma construção ideológica anterior, que se estende do período escravagista até os dias de hoje, na qual os brancos denunciaram a existência de um matriarcado negro (Dorlin, 2007). Dessa perspectiva, seria quase indecente que uma artista branca como Lizerace (mesmo que sua performance travestida seja feminista ou *queer*) imitasse/parodiasse a supervalorização da dominação masculina negra no rap, sendo que seu próprio grupo étnico é o instigador histórico dessa situação. Apesar disso, é preciso questionar se artistas feministas e *queer* deveriam aceitar a propagação cultural de uma masculinidade negra dominante, de encontro às mulheres negras, para evitar serem acusados(as), como brancos(as), de participar da história racista de sua própria nação/etnia. A questão já foi colocada, em outro contexto (o da violência conjugal), por Kimberlé Williams



Crenshaw, que designou essa problemática através da noção de interseccionalidade (Crenshaw, 2005 [1994], p. 62-63). Continuemos a reflexão com nossa análise crítica de *The Drag King Book*.

### ***Dragging Latino-Gangster: quando, na performance, um latino equivale a um machista***

Ainda que o discurso que enquadra a personificação *drag king* de Lizerace como rapper seja prudente e desengajado, outras performances parecem, ao contrário, mais explícitas, ao se distanciarem da cultura musical para abordar a figura do *bad boy* em sua versão mais etnicizada e pauperizada. De fato, entre as figuras masculinas imitadas por performers *drag kings*, no livro de Volcano e Halberstam, encontram-se os malandros suburbanos, os grosseiros inconvenientes, os garotos de programa gays (*hustler*), os bandidos latino-americanos (*cholos*), os *hillbillies* e outros *trailer park trash*<sup>14</sup>, etc. Resumindo, toda a iconografia do *garoto mau* e do *macho*. Os estudos psicológicos contemporâneos consideram que os homens são mais afetados do que as mulheres por condições sociais desfavoráveis como a pobreza, a instabilidade familiar ou a falta de estímulos (Pinker, 2009, p. 21, 35-36). A agressividade, a incivilidade, a marginalidade e a delinquência são características atribuídas sobretudo aos homens (Bronner, 2008). As masculinidades marginais ou delinquentes possuem uma cultura performativa do gênero e da classe que é interessante de imitar no contexto da cena *drag king*; não apenas essas performances parodiam os discursos científicos sobre o gênero e a classe que produzem uma diferença sexual a partir da observação psicossociológica dos jovens, homens e mulheres, em situação desfavorável, mas elas também se apropriam das representações sociais e midiáticas desses marginais e delinquentes, caricaturizando a iconografia machista que enquadra esse tipo de masculinidades. Além disso, a performatividade de masculinidades marginais ou delinquentes nas figuras *drag kings* parodia justamente os códigos sociais do comportamento machista, homofóbico e racista que frequentemente acompanham as representações populares do malandro.

Em *The Dodge Bros Go*, *drag kings* realizam a performance da atitude e da indumentária dos gangster latino-americanos: as Dodge Bros usam bigodes falsos, adotam posturas que lembram o hip-hop, com os braços cruzados, imitam o estilo de vestuário dos *cholos*, cujas características principais são usar bandanas amarradas na cabeça, calças *baggies*, e camisas xadrez com apenas os botões superiores fechados. O fato de mulheres brancas imitarem o comportamento

de homens latino-americanos, particularmente bandidos, pode parecer como um estereótipo, pois é difícil atravessar as fronteiras étnicas e culturais sem (por sua vez) estigmatizar o modelo étnico e social da performance. No entanto, como é explicado em *The Drag King Book*:

Um dos membros originais dos Dodge Bros era Sonny, uma *drag king* latina, e por vezes os Dodge Bros queriam trabalhar com a estética do *cholo*. O fato é que, para outros membros como Flipper, era desconfortável trabalhar com outra cultura e outra forma de masculinidade racializada (Volcano; Halberstam, 1999, p. 146)<sup>15</sup>.

Mais uma vez, a questão ética da paródia étnica coloca-se na performance *drag king*: moralmente, as performers podem parodiar masculinidades de etnias e de culturas diferentes das suas? A performance da etnicidade, que se sobrepõe à da masculinidade, pertence a uma prática artística etnocêntrica, sobretudo quando faz menção à problemática da exclusão social e da pobreza, inerentes ao fenômeno das gangs, que representa uma verdadeira catástrofe nas comunidades de imigrantes na América?

A questão é colocada novamente com Vinnie e Mario, *drag kings chicanos*, interpretados respectivamente por Malia Spanyol e Gina Dominguez, que ostentam um estilo gangster latino-americano mais elegante, influenciado pelo estilo *pachucos*, mais em uma versão contemporânea; camisas cinturadas com gola larga e aberta, corrente de ouro pendurada no bolso do casaco e botas de *cowboy*. Penteados com topetes, os personagens fumam charuto, olham a câmera com um olhar provocador, posam em um bar mexicano decorado com cores quentes e fortes. Em outra fotografia de Del LaGrace Volcano, intitulada *Mario from the Barrio & Vinnie Testosteroni*, os personagens *drag kings* estão olhando insistentemente na direção de duas mulheres refletidas em um espelho; elas imitam assim a atitude dos machões quando cruzam com garotas consideradas *desejáveis* na rua e nos bares. Mais uma vez, as performances *drag kings* colocam a problemática de uma representação estereotipada das comunidades latino-americanas como uma cultura machista. Há um paradoxo no fato de que as *drag kings* realizem a performance do homem latino-americano, pobre e imigrante, como uma forma de atitude dominadora, sendo que, em grande parte, eles fazem parte de populações desfavorecidas e oprimidas. No entanto, as performances *drag kings* também podem ser lidas como a paródia do pânico provocado pelas populações latino-americanas pobres sobre a classe média, e podemos assim considerar as performances fotografadas por Del La-

Grace Volcano como uma crítica aos estereótipos veiculados pelas mídias americanas<sup>16</sup> (Cortès, 2002, p. 166-167): a encenação do estilo “*latino-gangster-lover*” retoma a exuberância das *drag queens*, utilizando-a para exagerar uma masculinidade considerada agressiva. Dessa forma, a performance *drag king* apropria-se da representação popular dos Chicanos como homens machões (Perez, 2009, p. 9-36), mas para fazer o que disso? De fato, existe certa ambivalência no discurso cultural e político que divulga (inconscientemente) a estética *drag king* das performers brancas; a fidelidade com a qual a imitação *drag king* copia as representações estereotipadas dos homens latino-americanos nos incita a nos questionar sobre o distanciamento da imagem artística em relação aos discursos racistas da hegemonia branca.

### **A Performance das Atitudes da Pobreza Masculina: uma repetição da abjeção social?**

A estética e a cultura dos brancos oriundos das classes baixas americanas também são parodiadas pelas performances *drag kings*. Maureen Fisher interpreta o personagem Mo B. Dick, um malandro suburbano machista que afirma constantemente que *não é uma bicha*, sendo que, em outra fotografia, o personagem *drag king* recebe uma felação de um homem gay no *Christopher Street Pier*, um lugar de paquera homossexual. Da mesma forma, Kristabelle Munson interpreta Retro, um “‘*Uncle Louie*’, um americano branco de classe baixa, motorista de caminhão do interior de Nova Iorque, recém-saído da prisão”<sup>17</sup>. Munson afirma:

Tendo sofrido racismo diversas vezes enquanto transgênero asiática insular do Pacífico, eu sentia um grande prazer em ser capaz de usurpar o aspecto exterior de um homem branco pobre. No entanto, eu não o faço como um personagem racista; ele tem um coração de ouro, ele é o que os homens gays chamam um ‘*daddy*’ ou um ‘urso’ [*bears*] (Volcano; Halberstam, 1999, p. 146)<sup>18</sup>.

A referência à estética *bear* é interessante, pois, como sugere Katja Taylor, o aspecto *bear* é tão artificial e performático quanto o das figuras *drags* (Taylor, 2013, p. 105). Assim, é natural que, de um ponto de vista cultural e estético, ele reapareça no contexto da performance *drag king*. De uma forma semelhante a este artigo, Taylor propõe um aprofundamento:

A ideia do aspecto *bear* como *drag* e, particularmente, como uma performance do operário heterossexual. Os códigos de indumentária e imagem

corporal do *bear* inspiram-se tanto na indústria urbana (a construção) quanto no espaço rural (o *cowboy*, o *ranch* e o *white trash*: os brancos pobres do sul dos Estados Unidos). Eric Rofes questiona de forma pertinente esta erotização burguesa do corpo e da indumentária do homem e da classe operária em um contexto *bear* [...]. Rofes também pergunta por que os *bears* assumem as vestimentas e os maneirismos dos homens operários e que espécies de violência simbólica eles impõem a estes últimos através de suas performances – de onde vem esta sexualização das roupas do mecânico e de certos tipos de roupas íntimas? [...] Assim, os [homens gays burgueses dos anos 1990] sentiriam atração pela cultura *bear* considerada justamente como um espaço da reafirmação do privilégio de classe, ao mesmo tempo em que descobrem um prazer erótico na masculinidade branca operária (Rofes, 1997, p. 97; Taylor, 2013, p. 106-107)<sup>19</sup>.

A performance *drag king* de Kristabelle Munson opera de maneira semelhante à cultura *bear*, que é sua referência estética: o travestimento paródico reafirma o privilégio do elitismo intelectual da teoria *queer*, ao mesmo tempo em que sente um prazer erótico pela apropriação da aparência visual da masculinidade branca pauperizada. De fato, a problemática da indumentária *bear* é atualizada com Munson e é possível interrogar-se, como Rofes, que espécies de violência simbólica ela impõe aos homens brancos pobres?

Em *Trailer Park Trash*, *Harry Dodge & Annie Toone*, as performers imitam dois homens grosseiros que posam mostrando seus bíceps para afirmar que são os mais fortes; eles usam camisas coloridas com uma etiqueta na qual estão inscritos seus nomes, como nos uniformes dos mecânicos ou empregados de postos de gasolina, um está de jeans e o outro com uma calça de couro e cinto com fivelas grandes. A linguagem corporal dessas *drag kings* parece sugerir que as principais qualidades desses personagens estão nos músculos. Aliás, os homens designados pelo insulto *trailer park trash* (ou *white trash*) frequentemente são indivíduos modestos, considerados pelas classes médias e altas como ignorantes e briguentos. O mesmo ocorre com os *hillbillies*, cuja aparência e cultura são imitadas pela *drag king* da fotografia intitulada *Duke: The King of the Hill*: a performer usa um bigode e uma barbicha, travestida em um estilo *western* moderno, com um chapéu, uma camisa jeans com mangas dobradas, uma camiseta preta Harley Davidson, um jeans, um cinto com fivela grande, uma corrente de prata presa ao bolso de trás da calça, e uma espingarda nas costas. Nessa performance do *hillbilly*, a masculinidade é caracterizada por uma virilidade provocadora e agressiva: os pelos no queixo, as tatuagens, a violência

simbólica e fálica da espingarda, são as marcas de uma intenção de impressionar o mundo pela força física e o perigo. Nessas fotografias de Del LaGrace Volcano, a performance da masculinidade *drag king* sobrepõe-se à da branquidade e da pobreza. Mas quando criam seus personagens, as *drag kings* dos anos 1990 não procuram fazer um retrato realista de um *trailer park trash* ou de um *hillibilly*, elas exageram seu papel ao reproduzir estereótipos midiáticos: sua imitação paródica ironiza as representações socioculturais das masculinidades brancas pobres americanas. Essa constante sobreposição identitária, cultural e social da performance *drag king* não tem precedentes na história cultural das mulheres travestidas. Tal é a razão pela qual deve ser colocada a questão de uma estigmatização homonormativa (Cervulle; Rees-Roberts, 2010) das minorias étnicas e/ou das classes baixas, na performance *drag king*.

### ***White = homo. Black = hétero: a distinção sexual da iconografia drag king***

Observamos que, independentemente da classe social imitada (alta ou baixa), o potencial homossexual é mais explícito nas performances da masculinidade branca do que naquelas das masculinidades etnicizadas. Assim, cenas homoeróticas explícitas são interpretadas nas performances das *drag kings* Mo B. Dick e Retro (personagens masculinos brancos de classe baixa): em *Jay Blows Mo B*, *Christopher Street Pier*, Mo B. Dick interpreta o papel de um mandro, vestido com um casaco de couro sobre um moletom com capuz, que recebe uma felação de um homem gay que ostenta todos os sinais da virilidade homossexual (calça militar, chapéu de *cowboy*, cabelo raspado, etc.). Em *Uncle Louie @ the Porno Store*, Retro interpreta o papel de um homem branco machista e racista que vai comprar seus artigos eróticos na parte *especial gay* do *sex-shop*. Sua aparência é a de um caminhoneiro desleixado, um *white trash*, que fuma um charuto, usa um boné com a sigla STP, barba, óculos de sol, macacão com uma camisa marrom e uma jaqueta de camurça. Considerando que a performance *drag king* de um *homem* branco de classe baixa incita narrativas homossexuais, é possível questionar por que o mesmo imaginário não aparece nas performances de *bad boys* vindos das minorias étnicas, em *The Drag King Book*. No entanto, a expressão extremamente viril da masculinidade do homem latino na cultura visual do *gangster* é propícia ao imaginário homoerótico (Perez, 2009). Porém, o machismo dos homens latino-americanos, interpretado pelos personagens *drag kings* Mario e Vinnie, parece ser definido como heterossexual, como na fotografia *Mario from The Barrio & Vinnie Testosteroni*

(mencionada anteriormente), na qual as performers interagem com mulheres (outras performers ou apenas figurantes?) em um bar.

Assim, no imaginário da performance *drag king*, a homossexualidade aparece sobretudo no contexto da imitação da masculinidade branca. Isso nos leva a questionar se, ao contrário, as masculinidades negras ou latinas não seriam consideradas na cultura *drag king*, predominantemente branca, como figuras arquetípicas do *hétero-machista*; o que sugere que certas performances *drag kings* seriam motivadas por um inconsciente homonormativo, nos casos em que a masculinidade não-branca é implicitamente considerada como uma forma privilegiada do machismo. A questão continua em aberto.

Um importante limite político começa a ser percebido no modelo teórico de Butler, segundo a qual o *drag* atravessa as identidades, imita as normas dominantes para criticá-las, subvertê-las e desconstruí-las; as performances *drag kings* que reproduzem as masculinidades etnicizadas e/ou pauperizadas como uma paródia feminista/*queer* dos homens negros, latinos ou pobres implicam um erro problemático; as minorias étnicas e as populações pobres americanas não são representantes privilegiadas da hegemonia heterossexual branca e das opressões instauradas por ela. Na antropologia visual das performances *drag kings* apresentada no livro de Halberstam e Volcano, a perspectiva analítica considera as masculinidades imitadas nas performances travestidas, de forma prioritária, como incorporações sociais relacionadas ao problema da construção machista dos gêneros, mas esquece de considerar a construção racista dos gêneros na hegemonia branca. Isso conduz *in fine* à rearticulação (involuntária) de estereótipos etnocêntricos sobre as masculinidades de cor e/ou pobres que vivem nos países anglo-saxões.

### **Pós-drag: as novas performances artísticas do corpo e da identidade**

O objetivo deste artigo não é colocar um olhar acusador sobre os artistas ou sobre a antropologia visual de Volcano e Halberstam, mas de simplesmente questionar as representações propostas em *The Drag King Book*, em termos de relações de poder entre comunidades étnicas e classes sociais.

No mesmo período de *The Drag King Book*, Volcano realizou outra série fotográfica que pareceu trazer um ponto de vista diferente e mostrou outras experiências além das performances travestidas influenciadas pela teoria butleriana. Na série *Transgenital Landscape* (1996-1998), Volcano fotografa órgãos

genitais que se tornaram ambíguos em razão de uma alteração hormonal voluntária (transgênero) ou involuntária (intersexualidade). A fotografia intitulada *TransCock 1* (fotografia, 1996) permite uma análise particularmente interessante, pois retrata o sexo de Zachary Nataf (teórico *queer*, mulher em transição para homem) ao lado de uma régua que mede o aumento progressivo de seu *trans pênis* sob o efeito da testosterona. Essa obra faz referência às fotografias médicas dos sexos indeterminados, mas também, em uma abordagem mais contemporânea, ao fetichismo racial nas fotografias de Robert Mapplethorpe (Mercer, 1994). *TransCock 1* também faz eco às medidas genitais que permitem que os médicos determinem o gênero de recém-nascidos intersexuados (Dreger, 2013, p. 183). A obra de Del LaGrace Volcano e Zachary Nataf critica a dupla estigmatização do corpo negro e transgênero: ela se refere à identificação médica do gênero através da medida do sexo, mas também à fascinação homoerótica de Robert Mapplethorpe pela dimensão do pênis dos homens negros, que reitera um estereótipo racista ancestral (Le Bihan, 2006, p. 519). O enquadramento em plano fechado sobre os órgãos genitais remete às representações pornográficas modernas, cuja estética provém tanto das técnicas da fotografia e do cinema *obsceno* (o plano fechado), quanto do erotismo colonial (Alloula, 2001) e do interesse da medicina moderna (a ginecologia) pelo sexo anatômico. A postura política de Nataf, na intersecção das identidades *negra* e *transgênero*, autoriza-o a utilizar as mutações genitais resultantes da testosterona para trabalhar com os estereótipos de raça e de gênero no caso do sexo masculino negro, e para fazer com que se anulem mutuamente. Por um lado, o fato de mostrar seu *trans pênis* de duas polegadas contradiz o clichê do homem negro com um pênis grande. O enquadramento da fotografia em plano fechado, e suas dimensões de impressão, produzem um efeito de aumento que denuncia o fetichismo racista em relação ao tamanho do pênis negro, ampliando excessivamente o que a medicina chama de *micropênis*. Por outro lado, o fato de apresentar esse órgão genital como um *trans pênis* permite romper com o fetichismo midiático sobre o tema da mudança de sexo através de cirurgia (desde Christine Jorgensen nos anos 1950): Nataf não realiza uma faloplastia e provavelmente não busca obter o pênis de um homem negro biológico. Nesse ponto, diferentemente das performances *drag king* discutidas antes, Volcano e Nataf conseguem abordar o estereótipo do homem negro, sua epistemologia médica/colonial, sem rearticular, no entanto, a estigmatização social da masculinidade afro-americana.

Poderíamos qualificar essa outra estratégia estética de “pós-*drag*”, pois ela não atua mais através da imitação paródica, mas inventa novas possibilidades críticas de representação. Em um registro mais recente, podemos considerar o trabalho do artista 2Fik<sup>20</sup>, que não é transgênero, mas que se identifica como um homem gay franco-marroquino que vive no Quebec; ele questiona a masculinidade homossexual, norte-africana, árabe-muçulmana, imigrante, através da criação de diversos avatares que lhe permitem abordar a interseccionalidade de sua complexa posição identitária. O trabalho artístico de 2Fik envolve, entre outros, autorretratos fotográficos (às vezes realizados em colaboração com outros fotógrafos), reinterpretação de quadros famosos (por exemplo: *La Grande Odalisque*, de Ingrès, *Le déjeuner sur l’herbe*, de Manet), nos quais o artista toma o lugar da figura feminina a fim de denunciar a erotização orientalista e sexista das mulheres árabe-muçulmanas nas sociedades passadas e atuais. O artista também efetua ações públicas fotografadas e/ou filmadas nas quais mescla registros identitários, culturais e indumentários incomuns (barba, vestidos, salto alto, hijab), questionando o olhar dos passantes face à sua identidade plural. Dessa forma, a obra de 2Fik propõe uma reflexão sobre o gênero e a etnicidade como identidade complexa, pois, de acordo com o artista, o hábito não faz o gênero, ou melhor, o hábito não pertence a um gênero. Os vestidos, os saltos, o hijab não necessariamente feminizam um homem que os utilize. Essa categoria de trajes, atribuídas ao sexo feminino, permite que o artista redefina o conceito de masculinidade. Ele declara:

Algumas pessoas, quando não me conhecem ou não conhecem meu trabalho, pensam que eu coloco meu gênero em questão ao usar salto alto. No entanto, meu gênero é totalmente resolvido. Se existe um momento no qual eu não tenho nenhuma dúvida sobre o fato de ser um homem biológico e psicológico, este momento é justamente quando estou desfilando de salto alto! (Charrette-Dione, 2016)<sup>21</sup>.

No caso de 2Fik, o *travestimento* (o artista não define assim sua abordagem, mas nos faltam palavras para qualificar sua arte) não perturba o gênero, ao contrário, ele é o fator que lhe permite sentir-se plenamente masculino. Aliás, o artista critica essa assimilação sistemática de um modo de vestir socialmente destinado às mulheres como uma expressão de feminilidade no homem, pois, para ele, o *prêt-à-porter* dito como feminino também pode direcionar-se à cultura masculina e/ou gay. Essa concepção livre da indumentária também permite que ele identifique certas crenças sexistas dos homens hétero e homos-



sexuais, especialmente sobre a ideia de que certos *trajes femininos* sejam um sinal de disponibilidade sexual (Charrette-Dione, 2016).

O gênero ganha uma dimensão étnica especial no trabalho de 2Fik, em razão de sua situação política pessoal como imigrante, culturalmente associado à tradição árabe-muçulmana, residente em um país ocidental supostamente laico. Assim, sua obra também se apresenta como uma arte política da/pela identidade que o permite desmontar

O medo de ser julgado: não viril, não masculino, uma louca. O medo de não corresponder à representação colonialista do árabe macho e escravo das vontades, fantasias e poderes dos países ricos. Todos estes conceitos que não [lhe] pertencem, que [lhe] foram programados e dos quais [ele] era vítima (Charrette-Dione, 2016)<sup>22</sup>.

Desse modo, o artista aparece frequentemente em autorretratos performativos multiculturais, nos quais aparecem lado a lado o hijab, a barba, o vestido e o salto alto, com o objetivo de desconstruir as representações misóginas, racistas e normativas que atravessam as problemáticas da norma e das representações pós-coloniais das expressões de gênero e de sexualidade etnicizada. A masculinidade alternativa de 2Fik, que provém da estética *drag queen*, mesmo que se distancie dela, desafia a super-virilização cultural e social do homem árabe-muçulmano, designado como machista e homofóbico pela hegemonia heterossexual branca no Ocidente – inclusive nas representações culturais qualificadas atualmente de “homonormativas” (Cervulle; Rees-Roberts, 2010). Essa estratégia, que consiste em utilizar a performance para desestabilizar as categorias identitárias, desconstruindo a legitimidade social e cultural da própria existência dessas categorias, permite que ele questione os dualismos incorporados socialmente (como as oposições homem/mulher, ocidental/oriental, laico/religioso) sem reificar jamais os estereótipos de gênero e de raça. Assim, o artista evita o risco de um efeito contraproducente da imitação crítica da estética *drag*, discutido ao longo deste artigo.

## Conclusão

Procuramos examinar aqui os limites de uma utilização artística e antropológica da teoria butleriana na representação fotográfica e na análise interpretativa das comunidades *drag kings* anglo-saxãs, abordando o risco de estigmatizar minorias étnicas e populações pobres. Tal análise nos levou a rever a teoria butleriana e sua maneira de pensar a questão da raça e da classe nas performances *drag* de comunidades latinas/afro-americanas, que a teórica pôde observar

no filme *Paris is Burning*: Butler relata uma relação ambivalente com a hegemonia heterossexual branca; de acordo com ela, os oprimidos *queers* negros aceitam e legitimam o mundo do opressor heterossexual branco como única possibilidade de chegar à realidade social, e eles/elas utilizam a performance travestida como um meio para projetar-se (fantasiosamente, ao menos) na hegemonia cultural que os exclui. O que conduz a questionar o *drag* como algo necessariamente subversivo, como Butler pensava e escreveu em *Problemas de gênero* [*Trouble dans le genre*]; no caso específico que ela estuda, o de *Paris is Burning*, o travestimento parece endossar a sujeição das minorias à norma social.

Também observamos uma ambivalência do travestimento nas performances *drag kings* que foram objeto de uma antropologia visual realizada pela artista Del LaGrace Volcano e a teórica Judith “Jack” Halberstam. Questionamos o que significa, para uma artista lésbica (*drag king*), *parodiar* ou *realizar uma performance crítica* de um homem negro, latino, ou de um *white trash*, na medida em que essas masculinidades minoritárias constituem categorias sociais que também são oprimidas pelo poder, na condição de masculinidades consideradas *agressivas e perigosas* pela ordem burguesa das classes médias e superiores brancas. Perguntamos, então, se em certos casos o *drag* não corroboraria (involuntariamente) certo discurso de abjeção social, tornando-se assim um elo do poder dominante branco, elitista e burguês contra o qual luta a teoria feminista e *queer*. Repetimos que não se trata aqui de acusar, mas simplesmente interrogar o poder das representações e sugerir que é necessário manipulá-las de forma prudente para não distorcer a estratégia e os objetivos políticos/estéticos iniciais, de revelar os dispositivos de opressão social através da encenação do poder.

Finalmente, propusemos uma alternativa artística a esse impasse filosófico da figura *drag* butleriana e pós-butleriana, através da exploração daquilo que consideramos como uma estética pós-*drag*. Assim, analisamos as políticas de interseccionalidade do gênero e da raça em dois trabalhos artísticos ao mesmo tempo diferentes e bastante semelhantes: em *TransCock 1*, Del LaGrace Volcano e Zachary Nataf interessaram-se na maneira de construir uma identidade transgênero afro-americana (transição de mulher para homem) que denuncia e, ao mesmo tempo, se distancia dos estereótipos de gênero e raça de acordo com os quais o homem negro tem um pênis grande. Nas fotografias e performances de 2Fik, a identidade masculina norte-africana ultrapassa as represen-

tações racistas da virilidade machista e homofóbica do homem árabe-muçulmano através de uma performatividade multiculturalista, na qual estão lado a lado registros indumentários que mesclam trajes masculinos/femininos, ocidentais/orientais, homossexuais/heterossexuais. Consideramos essa estética pós-*drag* – que não procura mais imitar as identidades normativas (de gênero e raça), seja de maneira dócil ou crítica – como a invenção de outras formas de viver e de incorporar suas identidades complexas, na era da globalização pós-colonial e do paradigma filosófico pós-gênero.

### Notas

- <sup>1</sup> As performances drag kings não desapareceram no final dos anos 1990. Essa cultura ainda existe hoje (ver, por exemplo, o filme *Paroles de king!* de Chriss Lag, feito em 2015). Trata-se aqui de mostrar que o corpus mobilizado neste artigo pertence ao final dos anos 1990.
- <sup>2</sup> N. do T.: na versão francesa “[...] en imitant le genre, le drag révèle implicitement la structure imitative du genre lui-même – ainsi que sa contingence”.
- <sup>3</sup> O filme *Paris is Burning* apresenta os bailes de travestis de Nova Iorque no final dos anos 1980 e no início dos anos 1990, frequentados majoritariamente pelas comunidades queer latinas e afro-americanas.
- <sup>4</sup> N. do T.: na versão francesa “Pour ce qui est de Vénus, Vénus Xtravaganza, elle vise une certaine transsubstantiation du genre, afin de trouver un homme imaginaire qui représenterait une position raciale et sociale privilégiée lui assurant une protection permanente contre le racisme, l’homophobie et la pauvreté. Et il serait insuffisant de dire que, pour Vénus, le genre est marqué par la race et la classe, car le genre n’est pas la substance ou le premier substrat, tandis que la race et la classe seraient des attributs qui viendraient le caractériser. Dans ce cas, le genre est le vecteur de la transformation fantasmagorique de cet entrelacement de race et de classe, le site de son articulation. En effet, dans *Paris is burning*, devenir réel, devenir une vraie femme, bien que ce ne soit pas le désir de tous (quelques ‘enfants’ veulent simplement ‘faire’ vrai, et ce uniquement à l’intérieur des frontières du bal), constitue le site de la promesse fantasmagorique d’une délivrance à l’égard de la pauvreté, de l’homophobie et de la délégitimation raciste”.
- <sup>5</sup> N. do T.: na versão francesa “[...] une représentation brutale et impériale de la classe dirigeante capitaliste patriarcale blanche qui présente son mode de vie comme la seule alternative qui ait du sens”.

- <sup>6</sup> A transmisoginia designa a mescla do ódio contra as pessoas transgênero e do ódio contra as mulheres. É uma ideologia que não admite que um homem possa tornar-se uma mulher e que considera esse fenômeno abjeto, condenável e/ou risível.
- <sup>7</sup> O down-low designa a performance através da qual os gays negros pretendem ser homens heterossexuais.
- <sup>8</sup> Butler não dá nenhuma precisão sobre a etnia ou a classe social das drags que ela estuda em *Problema de gênero*, sem se distanciar, ela insiste bastante sobre o elemento não-branco e a pobreza em sua análise crítica de *Paris is Burning*, o que nos leva a pensar que este não-dito caracteriza certa proximidade cultural e social entre a identidade política da teórica (branca e universitária) e a dos artistas observados na época.
- <sup>9</sup> N. do T.: na versão francesa “Puisque j’ai examiné les nombreuses confluences entre le genre et la race dans les espaces drag kings, je devrais commencer par pointer le fait que les scènes lesbiennes sont très ségréguées. [...] Dans une certaine mesure, les clubs drag kings présentent les mêmes formes de ségrégation qui caractérisent les scènes lesbiennes urbaines en général: les clubs traditionnels tendent à attirer les femmes blanches, et les femmes de couleurs peuplent d’autres clubs en fonction du quartier et de la musique qui peut être jouée sur place. [...] Plusieurs des drag kings que nous avons interviewés à New York attestent d’une sorte de séparation raciale des sphères culturelles. [...] Peu de drag kings à qui j’ai parlé à New York ou à Londres, qu’elles soient blanches ou des personnes de couleur, étaient vraiment disposées à trouver une issue à ce découpage racial des espaces lesbiens. La faible proportion des femmes de couleur dans les clubs de l’East Village, par exemple, et le petit nombre des femmes blanches dans les clubs de centre-ville, nous montre la persistance de la barrière raciale”.
- <sup>10</sup> O absurdo dessa rivalidade entre o rock (mais voltado a um público branco) e o rap (mais dirigido a um público negro), ridicularizado pelo grupo Run DMC, culmina na música e no videoclipe da música *Walk This Way*, feita em featuring com o grupo de hard rock Aerosmith.
- <sup>11</sup> Os membros do grupo Beastie Boys são rappers brancos.
- <sup>12</sup> N. do T.: na versão francesa “Non, je ne pense vraiment pas imiter les hommes noirs.” e “je n’imite pas non plus un garçon blanc qui imite les rappers noirs. C’est ainsi et c’est tout, j’aime cette musique et il semble que ce soit une chose évidente pour moi que de la performer en tant que drag king”.
- <sup>13</sup> N. do T.: na versão francesa “Alors même que Lizerace a le sentiment qu’elle ne performe pas la masculinité noire, il est difficile de ne pas attacher une masculinité

noire à sa performance du rap. Aussi faut-il questionner l'envie de dissocier le rap de la négritude et la tentative d'en faire simplement une autre version de la musique 'pop'. Lizerace, curieusement, semble avoir peur d'être accusée d'essayer quelque chose qu'elle n'a pas le droit de faire, sa réticence à connecter sa performance à un drag racialisé en dit long sur l'anxiété autour de l'identité qui surgit lorsque les performances transraciales sont en question”.

- <sup>14</sup> Os hillbillies qualificam as populações americanas que vivem nas montanhas, representadas como famílias numerosas, pobres, que vivem em trailers, sem educação e violentas. Os trailer park trashes designam as camadas pobres da população americana, sem educação e que vivem em trailers.
- <sup>15</sup> N. do T.: na versão francesa “Un des membres originels des Dodge Bros était Sonny, une drag king latina, et de temps en temps les Dodge Bros voulaient jouer avec l'esthétique cholo. Toujours est-il que, pour d'autres membres comme Flipper, cela les mettait mal à l'aise de jouer avec une autre culture et une autre forme de masculinité racialisée”.
- <sup>16</sup> As imagens de Del LaGrace Volcano lembram as séries de televisão, os filmes e os videoclipes de hip-hop nos anos 1990, repletos de estereótipos sobre as populações latino-americanas, representadas como bandidos (thug). Sobre isso, ver: *Colors* (filme, dirigido por Dennis Hopper, 1988), *American Me* (filme, dirigido por Edward James Olmos, 1992), *Mi Vida Loca* (filme, dirigido por Allison Anders, 1993) e *Blood In Blood Out* (filme, dirigido por Taylor Hackford, 1993).
- <sup>17</sup> N. do T.: na versão francesa “Oncle Louis’, un américain blanc de la classe pauvre, conducteur de camion du fin fond de New York, récemment sortie de prison”.
- <sup>18</sup> N. do T.: na versão francesa “Ayant expérimenté le racisme à de nombreuses reprises en tant que transgenre asiatique insulaire du Pacifique, je prenais un grand plaisir à être capable d’usurper l’aspect visuel d’un homme blanc pauvre. Cependant, je ne le joue pas comme un gars raciste; il a un cœur d’or, il est ce que les hommes gays aiment à appeler un ‘papa’ [daddy] ou un ‘ours’ [bears]”.
- <sup>19</sup> N. do T.: na versão francesa “L’idée du look bear comme drag et tout particulièrement comme une performance de l’ouvrier hétérosexuel. Les codes vestimentaires et l’image corporelle du bear sont inspirés à la fois par l’industrie urbaine (la construction) et par la campagne rurale (le cowboy, le ranch et le white trash: les blancs pauvres du sud des États-Unis). Eric Rofes interroge de manière pertinente cette érotisation bourgeoise du corps et des habits de l’homme de la classe ouvrière dans un contexte bear [...]. Rofes se demande ensuite pourquoi les bears assument les costumes et le maniérisme des hommes ouvriers et quelles sortes de vio-

lence symbolique infligent–ils sur ces derniers par le biais de leurs performances – d’où vient cette sexualisation des habits du mécanicien et des sous-vêtements thermiques? [...] Ainsi, les [hommes gay bourgeois des années 1990] seraient attirés par la culture bear justement en tant que sites de la réaffirmation du privilège de la classe tout en découvrant du plaisir érotique dans la masculinité blanche ouvrière”.

<sup>20</sup> As obras de 2Fik podem ser vistas no site: <[2fikornot2fik.com/fr](http://2fikornot2fik.com/fr)>. Também em sua conta no Instagram: <<https://www.instagram.com/2fikornot2fik>>.

<sup>21</sup> N. do T.: na versão francesa “Certaines personnes, lorsqu’elles ne me connaissent pas ou ne connaissent pas mon travail, croient que je remets en question mon genre en portant des talons. Pourtant, mon genre est totalement réglé. S’il y a bien un moment où je n’ai aucun doute sur le fait que je suis un homme biologique et psychologique, c’est bien quand je suis en talon en train de faire du runway!”.

<sup>22</sup> N. do T.: na versão francesa “La peur d’être jugé: pas viril, pas masculin, une folle furieuse. La peur de ne pas répondre à la représentation colonialiste de l’Arabe macho et soumis aux envies, fantasmes et puissances des pays riches. Tous ces concepts-là qui ne sont pas [s]iens, qui [lui] ont été programmés et dont [il] souffrai[t]”.

## Références

ALLOULA, Malek. **Le Harem Colonial, Images d’un Sous-Érotisme**. Paris: Séguier, 2001.

BABBHA, Hommi. **The Location of Culture**. New York: Routledge, 2005 [1994].

BRONNER, Luc. La Délinquance: le problème c’est l’homme. **Le Monde**, Paris, 2008. Disponible sur: <[http://www.lemonde.fr/idees/article/2008/05/02/delinquance-le-probleme-c-est-l-homme-par-luc-bronner\\_1040491\\_3232.html](http://www.lemonde.fr/idees/article/2008/05/02/delinquance-le-probleme-c-est-l-homme-par-luc-bronner_1040491_3232.html)>. Consulté le: 1 février 2017.

BUTLER, Judith. **Trouble dans le Genre: pour un féminisme de la subversion**. Paris: Éditions de la Découverte, 2005 [1990].

BUTLER, Judith. **Ces Corps qui Comptent: de la matérialité et des limites discursive du “sexe”**. Trad. de Charlotte Nordmann. Paris: Amsterdam, 2009 [1993].

CERVILLE, Maxime; REES-ROBERTS, Nick. **Homo Exoticus**. Race, classe et critique queer. Paris: Armand Colin, 2010.

CHARRETTE-DIONNE, Patrick. Virilité à talons hauts, immigration et cabane à sucre hallal, devenir un Artiste: 2Fik t’explique. **The Warning**, 2016. Disponible sur:

<<http://thewarning.info/tendances/virilite-a-talons-hauts-cabane-a-sucre-hallal-integration-a-la-quebecoise-devenir-un-artiste-2fik-texplicue>>. Consulté le: 3 février 2017.

CORTÈS, Carlos E. **The Making, and Remaking, of a Multiculturalist**. New York: Teachers College Press, 2002.

CRÉMIEUX, Anne; LEMOINE, Xavier; ROCCHI, Jean-Paul. **Understanding Blackness Through Performance, Contemporary Arts and the Representation of Identity**. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

CRENSHAW, Kimberlé Williams. Cartographies des Marges: intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur. **Cahiers du Genre**, v. 2, n. 39, p. 51-82, 2005 [1994].

DENIZET-LEWIS, Benoit. Double Lives On The Down Low. **The New York Times Magazine**, New York, 2003. Disponible sur: <<http://www.nytimes.com/2003/08/03/magazine/double-lives-on-the-down-low.html>>. Consulté le: 3 février 2017.

DORLIN, Elsa. Performe ton genre, performe ta race! Repenser l'articulation entre sexisme et racisme à l'ère de la post colonie. **Sophia**, Bruxelles, 2007. Disponible sur: <[www.sophia.be/index.php/fr/pages/view/1166](http://www.sophia.be/index.php/fr/pages/view/1166)>. Consulté le: 1 février 2017.

DREGER, Alice D. **Hermaphrodites and the Medical Invention of Sex**. Londres & Cambridge: Harvard University Press, 2013.

FANON, Frantz. **Peaux Noires, Masques Blancs**. Paris: Seuil, 1971.

FOUCAULT, Michel. **Surveiller et Punir**. Paris: Gallimard, 1975.

FOUCAULT, Michel. **Histoire de la Sexualité**. T1: la volonté de savoir. Paris: Gallimard, 1976.

GOFFMAN, Erving. **Stigmates: les usages sociaux des handicaps**. Paris: Éditions de Minuit, 1975.

hooks, bell. **Black Looks: race and representation**. Boston: South End Press, 1992.

LAMINE, Anne-Sophie. L'ethnicité comme question sociologique. **Archives de Sciences Sociales des Religions**, Paris, p. 131-132, juillet/décembre 2005. Disponible sur: <<http://assr.revues.org/3078>>. Consulté le: 1 février 2017.

LE BIHAN, Yann. L'ambivalence du regard colonial porté sur les femmes d'Afrique noire. **Cahiers d'Études Africaines**, Paris, v. 3, n. 183, p. 513-537, 2006.

MERCER, Kobena. **Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies**. New York: Routledge, 1994.

PEREZ, Daniel Enrique. **Rethinking Chicana/o and Latina/o Popular Culture**. New York: Pallgrave MacMillan, 2009.

PINKER, Susan. **The Sexual Paradox: Extreme Men, Gifted Women and the Real Gender Gap**. Toronto: Vintage Canada, 2009.

ROFES, Eric. Academics as Bears: Thoughts on Middle-Class Eroticization of Workingmen's Bodies. In: WRIGHT, Les. **The Bear Book: Readings in the History and Evolution of a Gay Male Subculture**. New York: Harrington Park Press, 1997. P. 89-99.

SCHICHARIN, Luc. **L'Esthétique Drag: de la performance travestie à l'art transgenre. Usage et contre-usage de la théorie butlérienne**. 2015. Thèse (Doctorat en Arts) – École doctorale Fernand-Braudel, Département Arts, Université de Lorraine, Metz, 2015.

TAYLOR, Katja. **Queering clothes, clothing queers: dé/construction de l'identité de genre et de sexe dans les styles vestimentaires gays britanniques et américains (1969-1999)**. 2013. Mémoire (Art et Histoire de l'Art) – Université de Paris 1 Panthéon Sorbonne, Département Art And Art History, Paris, 2013.

VOLCANO, Del LaGrace; HALBERSTAM, Judith "Jack". **The Drag King Book**. Londres: Serpent's Tail, 1999.

Luc Schicharin é doutor em artes, estética e ciência da arte. Sua tese é intitulada *L'esthétique drag, de la performance travestie à l'art transgenre: usages et contre-usages de la théorie butlérienne* [A estética drag, da performance travestida à arte transgênero: usos e contra-usos da teoria butleriana], sob a orientação de Roland Huesca e Olivier Goetz. Atualmente, ele é membro do Centro de pesquisa sobre as Mediações [*Centre de Recherche sur les Médiations*] (EA 3476) da Université de Lorraine, em Metz (França).

E-mail: [schicharin.luc@sfr.fr](mailto:schicharin.luc@sfr.fr)

Este texto inédito, traduzido por André Mubarak, também se encontra publicado em francês neste número do periódico.

*Recebido em 21 de julho de 2016  
Aceito em 05 de fevereiro de 2017*