

Melancolia de gênero e subversões drag: Um ensaio sobre a série Pose a partir da teoria *queer* de Judith Butler

Danielle Brasiliense¹
Mariana Pombo²

Resumo: Neste ensaio, propomos analisar a potência subversiva das práticas *drag* na série *Pose*, que retrata a ascensão dos bailes (*ballrooms*) nos anos 1980 e 1990 nos Estados Unidos, organizados pelas comunidades e casas (*houses*) que abrigavam pessoas LGBTQIAPN+ marginalizadas, incluindo as *drags queens*. Para isso, partiremos da teoria *queer* de Judith Butler, sobretudo do seu conceito de melancolia de gênero, proposto em interlocução com as teorias de Freud e Lacan. Em primeiro lugar, exploraremos a potência das performances *drag* em contestar a heteronormatividade e em denunciar que certas identificações e formas de amar foram excluídas da esfera tida como inteligível do sistema de sexo e de gênero hegemônico. Em segundo, analisaremos como a experiência de viver nas *houses* pode ser interpretada como abertura a reformulações coletivas do sistema de parentesco, na medida em que essas casas ressignificam o modelo de família baseado na norma cis-heteropatriarcal.

Palavras-chave: Melancolia de gênero. Performances *drag*. Pose. Teoria *queer*. Judith Butler.

¹ Jornalista, mestre em Comunicação e Mediação pela UFF e doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Professora associada do Departamento de Comunicação Social da UFF e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura na UFRJ. Email: dabrasiliense@gmail.com

² Psicóloga, mestre em Comunicação e Cultura e doutora em Teoria Psicanalítica pela UFRJ. Professora do curso de Psicologia e do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Email: marifpombo@gmail.com.

Pose, série de TV produzida por Ryan Murphy, Brad Falchuck e Steven Canals em 2018, retrata a importância do cenário denominado ballroom: os bailes que ocorreram entre os anos 80 e 90, nos subúrbios de New York, nos Estados Unidos, e que se transformaram na afirmação de uma cultura político-performativa de grande relevância para a história do movimento LGBTQIAPN+, especialmente pela luta de pessoas trans e travestis, pretas e latinas periféricas, assim como pela solidariedade no combate ao HIV e ao preconceito gerado contra essa comunidade com a epidemia do vírus. Além disso, a série apresentou um dos maiores elencos de pessoas transgênero na história da produção audiovisual televisiva e de *streamings*, e teve fim no ano de 2021, após o sucesso de três temporadas.

A série mostra diversos conflitos de seus personagens, mas o principal deles está relacionado ao sofrimento gerado por traumas familiares, por esses personagens não poderem performar seus corpos como gostariam, a partir das suas escolhas de gênero, seus gostos ou desejos sexuais. A cultura *ballroom* entrega a essas pessoas a possibilidade de vivenciarem uma realidade antes impossível, assim como a chance de experimentar, dentro de uma casa, a ideia de lar, cujos maiores valores são o amor e o acolhimento. Postos para fora de suas casas, abandonados pelas famílias originárias, os corpos considerados estranhos às instituições sociais de poder tradicionais passam a ser abrigados por mães gays, travestis e transexuais, que vivenciam momentos como *drag queens* nos bailes, que recebem em festa os membros de suas casas.

Essa temática é considerada muito relevante por nós, porque os dados de violência contra a população LGBTQIAPN+ no Brasil são absolutamente alarmantes, violência que parte do ambiente doméstico e de dentro da própria família, e é reproduzida nos espaços públicos, nos serviços de saúde e nas instituições de ensino, o que acaba resultando no que podemos chamar de expulsão escolar, dada a falta de preparo e compromisso das instituições para lidar com estudantes que integram as comunidades ditas minorias, assim como suas dificuldades no ingresso ao mercado de trabalho formal (BIANCHINI, 2020; SALABERT, 2021).

Quando focamos especificamente na população trans, o Brasil é, ainda, o país com o maior número de casos de assassinatos: segundo relatório da Transgender Europe (TGEU), ONG que trabalha para combater a discriminação e apoiar os direitos de pessoas trans ao redor do mundo, foram registrados, entre 2008 e 2015, 802 casos de assassinatos de pessoas trans no Brasil, número muito maior, por exemplo, que o do México (229) ou da Colômbia (105) (BRASIL, 2017). Dados mais recentes divulgados pela ANTRA – Associação Nacional de Travestis e Transexuais – (2020), sobre a situação em nosso país no primeiro semestre de 2020, ou seja, levando-se em conta os primeiros meses da pandemia, mostram um aumento de 39% no número de assassinatos de pessoas trans em relação ao mesmo período de 2019. Além disso, o documento também avalia que 70% da população LGBTQIAPN+ sofreu algum tipo de violência doméstica ao ter que cumprir as medidas de isolamento junto com a família.

Diante desse cenário de extrema violência, no qual a família de origem não é garantia de proteção ou de acolhimento para esses sujeitos, mas, ao contrário, fonte de mais sofrimento e discriminação, a cultura *ballroom* nos interessa como objeto de investigação porque se apresenta como possibilidade de construção de novos vínculos afetivos. Além disso, se alinha à ideia de subversão diante do imaginário do que é a família, assim como termina por questionar a própria sistematização do que são o sexo e o gênero. Ou seja, a cultura *ballroom* abre espaço para que corpos originalmente aprisionados por fantasias normativas, ritualizados pelo cumprimento das exigências de gênero e pautados pela heterossexualidade compulsória se libertem em um salão de exibição, num baile onde a única obrigação é mostrar a sua melhor performance. Os mais ousados, criativos, luxuosos e elegantes são os que merecem, ao final das batalhas, ganhar o troféu.

Na série *Pose*, os jovens trans, travestis ou gays experimentam a melancolia evidenciada no conflito entre as performatividades prescritas (pela sociedade, pelas famílias de origem) e as performances pelas quais atuam no mundo, a partir do gênero e da sexualidade que escolheram. Na cultura *ballroom*, esses sujeitos, não reconhecidos

pela sociedade patriarcal heterossexual como capazes de evoluir num sonho linear da ordem social, têm também a oportunidade de vivenciar movimentos de transformações e de subversões – de suas relações, de seus corpos e até das regras sociais instituídas. No primeiro episódio da série, inclusive, assistimos a cenas de um roubo organizado por Elektra, personagem travesti, mãe da *House of Abundance*. A família *Abundance* entra no Museu de Moda e Design em Nova York para roubar roupas de época expostas e usar na competição do baile, em um desfile da categoria “Realeza”. A nosso ver, essa primeira parte do episódio piloto de *Pose* já anuncia uma das principais discussões que iremos trazer neste texto: a subversão das normas.

Performatividade e melancolia de gênero

Nos salões de festa *ballroom*, que acolhem corpos indesejados nessa sociedade higienista por não se afinarem com a ideia da existência de um sujeito unificado, binário, com desejos encarcerados, subverter é a ordem e o chamado. As *drag queens* se provocam, rivalizando a partir de suas diferentes casas, mas também alimentam entre si a autoestima dos corpos estranhos e rejeitados, por compreenderem a importância da transformação dos corpos como transitoriedade, em si fragmentados, cambiantes como qualquer um, mas longe de estarem desviados, perigosos ou mazelados. Trata-se de corpos melancólicos, subalternizados e subjugados pela condição violenta e segregadora da heteronormatividade social. As mães das *houses* criam potência de vida nos filhos jovens e instigam a capacidade de performarem suas verdades fora do padrão que lhes foi exigido desde que nasceram.

Aventureiros ou desviantes, seduzidos ou empurrados por quaisquer razões, há aqueles e aquelas que se desviam das regras e da direção planejada. Desencaminham-se, desgarram-se, inventam alternativas. Ficam à deriva, no entanto, torna-se impossível ignorá-los. Paradoxalmente ao se afastarem fazem-se ainda mais presentes. Não há como esquecê-los. Suas escolhas, suas formas e seus destinos passam a marcar a fronteira e o limite, indicam o espaço que não deve ser atravessado. Mais do que isso, ao ousarem se construir como sujeitos de gênero e de sexualidade precisamente nesses espaços, na resistência e na subversão das normas regulatórias, eles e elas parecem expor, com maior clareza e evidência, como essas normas são feitas e mantidas. (LOURO, 2022, p. 17)

A cena *ballroom* é, portanto, uma arena política de batalha por resistência dos corpos às restrições que lhes foram impostas. Vive-se, então, uma libertação possível da melancolia. Mas que melancolia seria essa? Em *Corpos que importam*, Butler (1993/2019), sustentando a sexualidade como construção³, denuncia a produção social de limites às formas de viver e de desejar, em que algumas delas são consideradas como radicalmente inconcebíveis ou intoleráveis, não podendo ser sequer imaginadas, bem como a incorporação desses limites por todos nós na forma de um repúdio permanente de certas possibilidades sexuais.

As condições nas quais um sujeito assume o sexo e a sexualidade são bastante complexas e não podem ser compreendidas apenas a partir de atos individuais. A própria noção butleriana de performatividade e sua diferença em relação à de performance aponta neste sentido: não se trata de um jogo livre, nem de uma apresentação teatral de si, mas de uma repetição ritualizada de normas, regulada e impulsionada por restrições heterossexistas. Enquanto a performance é o ato delimitado do ator, a performatividade é a reiteração de normas que excede, precede e constrange

³ Vale ressaltar que Judith Butler é uma autora da teoria *queer*, teoria que surge sobretudo a partir dos anos 1990, com a proposta justamente de problematizar e desconstruir de modo mais radical conceitos como sexo, gênero e sexualidade. Rompendo com movimentos sociais e de minorias existentes até então, os ativistas e teóricos *queer* trazem em seus trabalhos e militância uma crítica contundente à normalização social e sexual dos sujeitos e de seus corpos. Nesse contexto, a publicação de *Problemas de gênero* por Butler, em 1990, contribui de maneira decisiva para alavancar o debate sobre gênero e sobre a necessidade de desconstrução de pressupostos identitários essencialistas, sobretudo no âmbito do movimento feminista. A militância *queer* propõe que minorias diversas possam ultrapassar seus particularismos identitários, para, juntas, resistirem melhor à cisheteronormatividade.

esse ator. Inversamente, o que é atuado na performance esconde essas restrições que sustentam a performatividade.

Logo no episódio piloto de *Pose*, na primeira temporada, esse limite inconcebível de performance é mostrado na cena em que um dos personagens, Damon Richards, vivido pelo ator Ryan Jamaal Swain, é expulso da sua casa por seu violento pai, apoiado pela mãe religiosa. O pai diz que foi gentil a vida toda com ele por aceitar os argumentos de sua mãe, que o protegia dizendo que era preciso dar liberdade às almas dos artistas, devido ao modo delicado como o menino se apresentava. Apesar disso, essa mãe biológica que o protegia também considerou que Damon ultrapassou os limites quando revelou sua sexualidade, depois de ser questionado pelo pai por estar numa escola de balé e ter debaixo de sua cama uma revista gay. Enquanto Damon sustentava sua performatividade e reiterava as normas, especialmente as exigidas pela sua família de origem, frequentando escondido a escola de dança, disfarçando seus trejeitos corporais ou camuflando as revistas pornográficas masculinas, havia tolerância para que vivesse com eles na mesma casa, em um disfarce de harmonia.

No mesmo episódio da série, Damon, depois de dormir na rua e ser adotado pela mãe travesti da *House Evangelista*, ganha finalmente a oportunidade de atuar com sua performance e esquecer ou esconder por alguns minutos as restrições performativas que o jogaram para fora da casa de seus pais. O personagem participa de uma audição para entrar numa escola de dança renomada. Diante dos jurados, Damon constrói uma performance ao som da música de Whitney Houston, “I Wanna Dance With Somebody”, escolhida por ele mesmo. Há claramente uma grande melancolia em Damon, que pode ser elaborada e extravasada quando ele dança, explora todo o salão, coloca para fora toda a sua feminilidade e ousadia, e inclusive esbarra com os quadris em uma das juradas e desloca a mesa dos magistrados do lugar. Ao fim da música, vemos Damon cansado e aos prantos, em um choro triste e catártico. Damon não se contém, fica emocionado e derrama a melancolia de seu corpo, que grita por performar o que lhe convém, e não o que lhe obriga, prende e exige.

Após esse exemplo, podemos nos debruçar sobre a questão da melancolia, através do argumento de Butler (1993) de que, por trás da performance, há uma perda recusada, não reconhecida e não lamentada. Recorrendo ao conceito freudiano de melancolia – que se refere a uma perda sem luto, com o efeito da conservação do objeto perdido, com o qual o eu se identifica –, a filósofa apresenta a hipótese de que o gênero é uma espécie de melancolia. Na medida em que a heterossexualidade é produzida socialmente como legítima e a homossexualidade como ilegítima, o universo da escolha sexual é dividido entre parceiros permitidos e proibidos. Certos desejos são facilitados; e outros, impedidos de existir. A identificação de gênero, é, portanto, uma melancolia, na qual o sexo do objeto perdido é internalizado como proibição. É uma arena na qual proibição e desejo são insistentemente negociados – arena, também, por isso mesmo, propícia à resistência às normas e à reelaboração das restrições normativas.

Nesse sentido, os gêneros heterossexualizados se formam renunciando à possibilidade da homossexualidade. Desse modo, toda performance de gênero contém identificações “erradas” repudiadas, que não se mostram e que materializam as identificações manifestas. Há uma melancolia constitutiva da heterossexualidade, mais evidente nas versões hiperbólicas de homem e de mulher: “Nesse sentido, a melancólica lésbica ‘mais verdadeira’ é a mulher estritamente heterossexual, e o homem gay melancólico ‘mais verdadeiro’ é o homem estritamente heterossexual” (BUTLER, 1993/2019, p. 390).

Ao denunciar a melancolia formativa do gênero a partir do repúdio da homossexualidade que encarcera os corpos, Butler (1993/2019) não está, porém, afirmando que só existiriam duas figuras de abjeção, a homossexualidade masculina e a homossexualidade feminina. Pelo contrário, o que a autora procura indicar é que a própria representação binária heterossexualidade normativa x homossexualidade abjeta foraclui cruzamentos complexos de identificação e desejo, que ultrapassam e contestam esse binarismo.

Há em *Pose* dois exemplos interessantes para pensarmos mais sobre essa questão da melancolia. O primeiro é a personagem Angel, uma mulher trans, vivida pela atriz Indya Adrianna, que se relaciona com um homem heterossexual casado, que descobre seu desejo subversivo nos encontros escondidos com ela. O segundo é a história da travesti interpretada pela modelo trans Dominique Jackson, a personagem Elektra, mãe da casa da Abundância, que, após a cirurgia de redesignação sexual, é impactada pela rejeição de seus clientes ao descobrirem sua mudança de sexo para o feminino.

Em primeiro lugar, vamos falar da história de Angel, que conhece no seu ponto de trabalho o jovem promissor Stan, vivido pelo ator Evan Peters. Recém-empregado pelas Organizações Trump, pai de dois filhos, o rapaz se sente pressionado pela família e pelo trabalho, mesmo instigado por melhoria salarial e status social. Acaba apaixonado por Angel, mas nega ser gay e, quando questionado por ela, diz: “eu sou o que eu deveria ser”. Stan vai descobrindo um novo mundo junto com Angel, ambos inseguros sobre seus corpos, ela por desejar ser mulher com curvas corporais, quadris largos e bunda grande e ele por desejar uma mulher que tem um pênis. E, ao mesmo tempo, também confusos sobre seus lugares de pertencimento, ela fica incomodada por não poder viver no mundo dele e ele também não se percebe pertencente ao mundo dos bailes *queer* do subúrbio. A complexidade da melancolia na relação desses dois corpos em mundos divergentes, angustiados pela tangibilidade dos seus corpos, ou seja, pela própria existência deles no mundo, se torna ainda mais gritante dada a lógica normativa do que é admitido ou proibido socialmente. Obviamente tudo isso potencializa o drama do casal, mas o que importa para nós é que as cenas protagonizadas pelos dois personagens na série revelam o conflito pelo potente imaginário da existência binária de gênero, que impede a liberdade utópica do desejo.

Da mesma forma ocorre com a personagem Elektra, que deixa de ser considerada interessante pelos homens heterossexuais que a procuram para fazer programa e, decepcionados, desistem do encontro após ela revelar que não tem mais o órgão genital masculino. São múltiplos os processos de melancolia revelados nessas

duas histórias, mas ambas envolvem um mesmo tipo de personagem, o homem heterossexual, que vive e reproduz o modelo normativo patriarcal da família tradicional, sofrendo os efeitos limitadores disso sobre sua própria vida afetiva e sexual.

Na série, os homens com suas performatividades heteronormativas buscam as mulheres trans e travestis como forma de subverter seu lugar de sujeitos que vivem a restrição de seus obscuros e genuínos desejos. Escolhem atuar com suas performances não-heterossexuais, portanto. Deixam assim, a poderosa personagem Elektra decepcionada, em conflito, ao perceber que sua desejada performance, seu sonho utópico com uma possível plenitude feminina ao juntar gênero e sexo, está fora dos desejos dos machos tidos como subversivos. Percebemos, assim, uma dupla melancolia, que não é restrita ao desejo sexual, ou à performance escolhida para viver no mundo, mas colocada pela própria condição de gênero. A melancolia é, portanto, uma condição de todo e qualquer corpo vivente.

Em *A vida psíquica do poder*, Butler (1997/2017) recorre ao texto freudiano “O ego e o id”, para reafirmar sua hipótese de que as identificações de gênero são produzidas através da identificação melancólica. De Freud, a filósofa adota a ideia de que a ruptura do apego a um objeto vem sempre acompanhada pela incorporação desse apego na forma de uma identificação. A identificação melancólica é tida como pré-requisito para deixar o objeto ir embora, em uma preservação psíquica do objeto, que substitui o investimento objetual que precisa ser abandonado. Mas a internalização da perda é também um mecanismo de negação dessa perda, que a mantém à distância, não reconhecida, sem passar pelo processo de luto.

Analogamente, então, masculinidade e feminilidade surgem, segundo Butler, como vestígios de um amor não pranteado e não pranteável, já que se estabelecem a partir da exigência da perda de certos apegos (homossexuais) e da impossibilidade de elaboração dessa perda.

Quando certos tipos de perda são impostos por um conjunto de proibições culturalmente predominantes, podemos esperar uma forma de melancolia culturalmente predominante que sinaliza a internalização do investimento homossexual não pranteado e não pranteável. [...] Nesse sentido, podemos entender que tanto a “masculinidade” quanto a “feminilidade” se formam e se consolidam por meio de identificações constituídas em parte por um luto renegado. (BUTLER, 1997/2017, p. 147-148)

Se Freud afirma que o eu é um precipitado de investimentos objetais abandonados e, ainda, um eu corporal, Butler complementa que esse eu corporal é também um eu com gênero; ou melhor, um eu com morfologia de gênero. A identificação melancólica de gênero abriga, no eu, o objeto de desejo barrado, esse objeto perdido de antemão que não pode ser pranteado. Em consequência, se instala no eu o pânico de gênero: pânico de perda de feminilidade pela mulher, caso deseje outra mulher, e pânico de perda de masculinidade pelo homem, caso deseje outro homem. Essa identificação melancólica, provocada pelo repúdio da homossexualidade, faz o desejo homossexual – que não é abolido, mas, sim, preservado junto à proibição – voltar-se sobre si mesmo, produzindo autocensura e sentimento de culpa pela proximidade da “monstruosidade”.

Judith Butler (1997/2017) sinaliza, porém, que a própria melancolia formadora do sujeito e da sua identidade de gênero é um resto inassimilável que aponta para os limites da subjetivação, de modo que o voltar-se contra as condições de formação do sujeito pode permitir novos devires do sujeito: “é na possibilidade de uma repetição que se repete contra sua origem que a sujeição adquire seu poder involuntariamente habilitador” (p. 101). O desafio que se coloca, então, é o de expansão do campo de inteligibilidade para que também as possibilidades de desejo e de identificação viáveis possam ser ampliadas.

O poder subversivo das performances *drag*

Partindo da premissa foucaultiana de que a sexualidade é construída no interior das relações de poder, de que não é possível haver, portanto, sexualidade anterior, fora ou além das normas, Judith Butler nos ensina que as possibilidades de resistência e de subversão do sistema normativo de sexo e de gênero devem ser pensadas nos próprios termos do poder. Se o poder é dissimulado como ontologia (BUTLER, 2004/2012, p. 303), determinando quais performances de gênero são reais e quais são falsas, não basta isolar e identificar os nexos de saber e de poder que produzem os campos de inteligibilidade e de ininteligibilidade. É preciso discernir, nessa trama de relações, os pontos de rupturas e de descontinuidades da trama em si, os lugares onde as normas não conseguem constituir a inteligibilidade prometida, onde as configurações do gênero se mostram maleáveis e transformáveis. E é a partir daí, dessas posições que escancaram a contingência das normas e, portanto, sua suscetibilidade à mutação, que devem ocorrer as ações subversivas.

E como a subordinação pode tornar-se um lugar de alteração (BUTLER, 1997/2017)? Mais uma vez em convergência com a teoria foucaultiana, que entende que o poder não constitui unilateralmente o sujeito e que resistências se dão então no campo das relações de poder, a autora acredita na possibilidade (e na potência) de que a sujeição se torne um lugar de alteração e de resignificação das normas. Mais do que isso, e por mais paradoxal que possa parecer, é da posição de subordinação que a ação subversiva pode surgir, das próprias brechas das normas. A mobilização contra a sujeição toma, então, a própria sujeição como recurso e visa, não retornar a um estado anterior já conhecido, mas, sim, abrir a novos devires, ainda desconhecidos.

Butler (2004/2012) retoma dois paradoxos principais: o paradoxo de que não podemos existir sem as normas, mas tampouco podemos aceitá-las do jeito que são, bem como o paradoxo de que as condições para nos conformarmos às normas são as mesmas condições para resistirmos às próprias normas. As normas, ao mesmo tempo,

produzem sofrimento e se configuram como espaço para politização. A filósofa também aposta no potencial subversivo dos corpos, que nunca citam ou imitam as normas de gênero de maneira igual ou constante, mas estão sempre no modo do devir, podendo, então, devir de outras formas: “o corpo é aquilo que pode ocupar a norma em uma miríade de formas, que pode exceder a norma, voltar a desenhar a norma e expor a possibilidade da transformação de realidades nas quais acreditávamos estar confinados” (BUTLER, 2004/2012, p. 306-307, tradução nossa).

A ação subversiva, de resistência e de deslocamento das normas, se dá no interior da repetição, mas é uma variação da repetição. É uma nova possibilidade de fazer o gênero que surge no interior das práticas de significação repetitiva e contesta os códigos rígidos dos binarismos hierárquicos, por ser em relação a eles um fracasso necessário, uma exibição exagerada, uma configuração incoerente ou um reposicionamento. As consequências dessa ação são o abalo das categorias de corpo, sexo, gênero e sexualidade, bem como a sua ressignificação subjetiva além da estrutura binária e heterossexual (BUTLER, 1990/2013).

É pela persistência e proliferação de identidades de gênero tidas como impossibilidades lógicas ou como falhas de “desenvolvimento” que os limites da matriz de inteligibilidade são expostos; e, assim, são criadas oportunidades para a produção de novas matrizes, rivais e subversivas, de organização do gênero. Por isso, como as normas circunscrevem a esfera do humanamente inteligível, reelaborá-las é ocasião para expandir nossas categorias mais fundamentais e, assim, a matriz cultural de ininteligibilidade, de modo que toda vida seja considerada vida, que todo corpo importe. Assim, Butler (2004/2012) compreende a ressignificação como política, como aquilo que permite uma transformação social radical.

Nesse contexto, podemos situar as performances *drag* e analisar suas possibilidades subversivas. A expressão *drag* é usada para definir pessoas que se vestem, com fins performáticos, com roupas e acessórios associados ao sexo feminino, produzindo um visual exageradamente feminino. Antes de mais nada, essas

performances são disruptivas porque, ao teatralizar e imitar de modo exacerbado a feminilidade, brincam com as categorias existentes e embaralham as distinções entre o sexo do performista, sua identidade de gênero e a identidade de gênero que está sendo performada. A *drag* movimenta, assim, três dimensões contingentes da corporeidade significativa: o sexo se desvincula do gênero; e os dois se distinguem do gênero que é performado (BUTLER, 1990/2013).

“Agora vamos ver a categoria Rainha feminina autêntica. É isso aí, é real, é feminina, é uma rainha! Arrasa, vadia! Vogue, vogue, vogue! Aplausos para elas, entreguem os troféus delas”, grita o celebrador do baile em Pose, no episódio 7 da terceira temporada. É importante ressaltar que a performance imitativa do gênero feminino realizada pela *drag queen* não é a cópia de um gênero verdadeiro, original. Pelo contrário, a performance mostra justamente que não existe original, que as posições tidas socialmente como naturais e binárias (masculinas ou femininas) são, elas também, imitações. Imitações, porém, que, submetidas tão constantemente a repetições e a sanções, ganham a aparência de originalidade e de universalidade.

A série Pose mostra exatamente a revolução da cultura *ballroom* com as subversões da “imitação” do feminino pelos desfiles *drags*, provocando em nós, espectadores, sensações parecidas às descritas com precisão e sensibilidade por Louro sobre a figura da *drag queen* (2022, p. 20):

Como uma personagem estranha e desordeira, uma personagem fora da ordem e da norma, ela provoca desconforto, curiosidade e fascínio. (...) A *drag* escancara a construtividade dos gêneros. Perambulando por um território inabalável, confundindo e tumultuando, sua figura passa a indicar que a fronteira está muito perto e que pode ser visitada a qualquer momento.

As batalhas de performances representadas nos bailes realçam o brilho desses corpos que se dedicam à transitoriedade, à superação das normas que encaixotam. Além disso, os desfiles nas categorias nas quais as *drags* batalham para levar o troféu de

melhor exposição possibilita aos corpos serem múltiplos, elásticos e excessivos, diversas vezes ambíguos, sem limites de identidades.

A cada episódio de Pose, as cenas de abertura se dão nos bailes. O personagem central, narrador e cerimonialista, Pray Tell, interpretado pelo ator Billy Porter, figura central na trama, mestre das cerimônias e narrador/mediador dos shows, celebra as *queens* desfilando e expressando suas poses, descrevendo suas performances e gritando para as *drags*: “icônicas, poderosas, merecem um troféu!”.

Quando o baile inaugural de Eros, o deus do amor, acontece no segundo episódio da segunda temporada, Pray pede que as *mothers* espalhem amor pela passarela através de seus filhos. Nesse baile, a primeira casa a se apresentar é a Evangelista, com a representação de Romeu e Julieta com o casal Angel, a jovem trans, e Papi, o rapaz hétero. O objetivo performático dessa cena é subverter a ordem binária de uma paixão, marcada por um forte imaginário social heteronormativo a respeito do amor, que afirma e configura historicamente a literatura romântica e seu formato linear sobre a existência do amor e seus sacrifícios, a partir da relação dos gêneros binários homem e mulher.

Em outro desfile da mesma categoria Eros, outras *drags* giram pela passarela com seus vestidos: uma revela ser a fada madrinha e outra, a gata borralheira, transvestida de menina orfã que, com um toque da varinha, se transforma em princesa Cinderela. A plateia vai ao delírio com gritos, assobios, aplausos e estalos de dedos dedicados ao pedido de nota máxima dos jurados. Pray lança a pergunta no meio do baile: “O que a casa Verocity está fazendo com esse clássico da Disney?” O questionamento do personagem diz respeito ao desmonte da tradição que acontece naquele momento, ou seja, a subversão dada pelas *drags* trazia ressignificações possíveis para o mundo prioritário de representações heteronormativas.

A performance *drag* denuncia, portanto, o caráter artificial da heterossexualidade normativa. O fato de vestir-se como mulher, além de não significar que a *drag* se identifique com a identidade de gênero feminina, tampouco determina sua

orientação sexual. Aqui lembramos a afirmação de Freud (1920) de que há, em cada indivíduo, três conjuntos diferentes de características, que variam independentemente uma da outra e podem ser encontradas em permutações múltiplas: os caracteres sexuais físicos; os caracteres sexuais mentais (isto é, a posição sexuada); e o tipo de escolha de objeto. No caso da *drag*, essas permutações parecem ser ainda mais complexas e indeterminadas, já que estão em jogo tanto a sexualidade do sujeito que performa como a da personagem que é performada.

Ou seja, as performances *drag* contribuem para dois movimentos cruciais. O primeiro é a denúncia de que está em funcionamento, em nossa cultura, uma série de suposições ontológicas sobre a diferença sexual e sobre a heterossexualidade. O segundo, ainda mais importante, é a demonstração de que essas suposições ontológicas estão abertas à rearticulação, como Butler assinala:

Como a *drag* ou, de fato, muito mais que a *drag*, o próprio transgênero ingressa no campo do político? Sugiro que o faz não só nos fazendo questionar o que é real e o que tem de sê-lo, mas também nos mostrando que as noções contemporâneas de realidade podem ser questionadas e como novos modos de realidade podem ser instituídos. (BUTLER, 2004/2012, p. 306, tradução nossa)

Além disso, retomando a articulação entre performatividade e melancolia de gênero, Butler (1993/2019, 1997/2017) defende que a prática *drag* alegoriza a melancolia heterossexual, ou seja, expõe os processos performativos pelos quais os gêneros heterossexualizados se formam, através do repúdio da homossexualidade. Como vimos, como a identificação de gênero se constitui a partir da incorporação de uma perda recusada, não lamentada, a performance da *drag* seria uma atuação dessa perda não reconhecida, sem luto. “Se há uma perda não pranteada na performance da *drag*, talvez essa perda seja recusada e incorporada na identificação performada, uma perda que reitera uma idealização de gênero e sua inabitabilidade radical” (BUTLER, 1997/2017, p. 154). A *drag* evidencia, então, a melancolia pela qual os gêneros

masculino e feminino se formam, a partir, por sua vez, da impossibilidade de prantear, respectivamente, o masculino e o feminino, como possível objeto de amor.

Ao atuar apegos renegados e identificações “imperformáveis”, a figura da *drag queen* aponta que o próprio gênero pode ser entendido em parte como “atuação” do luto não resolvido de possibilidades de amor excluídas, nunca pranteadas, mas preservadas por identificações intensificadas. A mesma figura aponta também que o gênero, ao forçar certas identificações e impedir outras, é um lugar impossível de ser coerentemente habitado, a não ser a muito custo e sofrimento.

De acordo com essa hipótese, as práticas melancólicas da *drag* evidenciam a intangibilidade das normas heterossexuais de gênero, contestam a natureza e a originalidade da heterossexualidade. Ao colocar em relevo esses ideais inatingíveis e ao denunciar que algo foi excluído da esfera do “sexo”, esfera regulada pelo imperativo da heterossexualidade, a *drag* poderia ser entendida como operando com o que a filósofa chama de retorno perturbador, desestabilizador: “não apenas como contestação imaginária que efetua o fracasso no funcionamento da lei inevitável, mas como rompimento habilitador, a ocasião para rearticular radicalmente o horizonte simbólico em que alguns corpos começam a importar mais do que outros” (BUTLER, 1993/2019, p. 53).

Butler (1993/2019) avança no argumento quando analisa o documentário *Paris is burning*, filme de 1991, produzido e dirigido por Jennie Livingston, que retrata os concursos e bailes *drag* na década de 1980, no Harlem, a maior inspiração para a série *Pose*. Os bailes são entendidos pela filósofa como espaços ocasionais nos quais é possível parodiar, reelaborar e ressignificar as normas aniquiladoras, mortíferas, de gênero e de raça, como falamos anteriormente. Mas, o que nos interessa pensar agora é que tanto o documentário como a série *Pose* servem para demonstrar que a travestilidade não é imediatamente ou obviamente subversiva, porque pode ser usada a serviço tanto da reidealização como da desnaturalização das normas heterossexuais de

gênero. Butler parece apostar justamente na potência que essas performatividades de gênero, sexualidade e raça podem ter, com suas ambivalências mesmo.

Lembrando que a performatividade implica justamente em uma virada do poder contra si mesmo, em se implicar naquilo a que se opõe, para que modalidades alternativas de poder possam advir, as práticas das *drag* e das travestis de *Paris is burning* e *Pose* apontam justamente nesta direção: elas tanto se apropriam das normas homofóbicas, misóginas e racistas da cultura branca heterossexual – que ditam, inclusive, algumas categorias dos concursos, como o executivo, a estudante da Ivy League (a liga mais prestigiada das universidades norte-americanas) e o militar –, como as subvertem, trazendo inclusive outras referências de sexualidade, raça e classe para a competição.

Nesse sentido, as existências *drag* podem ser entendidas como uma contestação da realidade e das normas, como já demonstramos acima. É nos desfiles das *balls* em *Pose*, com as temáticas Princesas, Realeza, Modelos na passarela e tantas outras, que as personagens buscam forças e autoestima nas suas performances mesmo em meio a enterros de amigos cotidianamente, como mostra o episódio "Coragem" da segunda temporada. Ou mesmo quando as personagens estão em tratamento com AZT na tentativa de melhorar suas chances de vida. Subverter a ordem é um processo essencial em meio à dor causada pelo pânico social de uma epidemia. As personagens se reposicionam, colocam os melhores saltos e roupas, olham por cima dos ombros e andam (*walk*). Há força ao desfilar nas passarelas das *balls* com as performances do gênero que escolheram vivenciar. As cenas se intensificam com o luxo das roupas, dos adereços, da alegria e também dos deboches espalhados nos salões.

A contestação da realidade e das normas também fica evidente quando Blanca incentiva a filha Angel a não trabalhar mais no píer onde se prostituía e a ser uma modelo trans famosa, dois destinos que rompem com o socialmente esperado para uma mulher trans pobre. A música que narra as primeiras fotografias de Angel é Vogue de Madonna, no primeiro episódio da segunda temporada. Nessa cena, Blanca, logo após

sair do hospital e ser notificada de que seu tratamento contra o vírus não está dando resultados, ao som de Madonna, gira, faz sua pose de protagonista da própria vida, potente, poderosa, joga seus cabelos, rebola quando o rádio diz: “*Strike your pose!*” Blanca sorri e dança no salão feliz ao ouvir pela primeira vez o *hit* que viria a fazer grande sucesso, embalar as casas de dança pelo mundo afora, levando também o reconhecimento daqueles corpos subversivos, subalternizados e adoecidos pelo HIV nos anos 90.

Blanca rodopia, senta para fazer a unha da madame branca e burguesa, que tenta explicar: “este é o novo single da Madonna, vai ser o sucesso do verão”. Blanca reitera: “A mulher mais famosa do mundo está cantando sobre nós”. Depois, no Baile da noite, Blanca diz para sua rival: “Madonna está jogando holofote em nós, garota”. Enquanto isso, Angel entra desfilando ao som da música que diz: “Damas com atitudes, rapazes que estavam no clima, façam uma pose!”. Ao final da cena, Blanca deixa um recado para as outras *drags mothers*: “Vogue nos fará estrelas, Madonna vive à beira do futuro. E o que é mais futurístico do que um mundo inteiro ainda não descoberto, transbordando coragem, beleza e talento puro?”.

Butler (1993/2019) aborda a ambivalência entre apropriação e subversão das performances *drag* a partir do padrão de “fazer-se real” (“*realness*”) que perpassa o concurso e o julgamento do desempenho das participantes. Por um lado, há a tentativa de aproximação da passabilidade, de produzir, com a performance, um efeito de naturalização e de autenticidade; e, para isso, as normas são encenadas, até hiperbolizadas. Tornar-se uma mulher real tem importância, porque traz consigo a promessa fantasmática de ser resgatada da pobreza, da homofobia e do racismo. Por outro lado, é justamente porque nem sempre é possível fazer-se real – o que no concurso corresponde a ser lido, “gongado”, isto é, ter sua performance percebida como artificial, pronta para ser vetada, desclassificada das batalhas – que a artificialidade das próprias normas que regulam e legitimam a passabilidade ficam expostas, assim como os insultos sofridos pelos sujeitos tidos como não passáveis. É o que acontece logo no

início da série quando é contada a história da personagem Blanca, uma mulher trans, que, ainda sozinha, resolve participar do baile. Pray gonga a sua peruca, a sua roupa e os jurados apontam suas placas com as notas mais baixas. Nesse momento, o ideal se separa da apropriação, e o mecanismo social violento pelo qual certas fantasias e imaginários são erigidos como parâmetros naturalizados da realidade é denunciado. Depois que Blanca é acolhida pela House Abundance, de Elektra, ela volta a desfilar, agora com apoio de uma feminilidade que destila luxo, autoestima e potência ao erguer seu corpo nas poses.

Norma, família e precariedade

Há ainda outra hipótese levantada por Butler (1993/2019, 2004/2012) sobre a potência subversiva das performances *drag*, que diz respeito à reformulação do sistema de parentesco. Nesse caso, a resignificação do gênero se dá em termos coletivos, a partir das experiências de viver em comunidades alternativas e dos laços sociais e fraternos que as minorias sexuais estabelecem nessas comunidades, que se configuram como formas importantes de luta contra o racismo, a violência, a homofobia e a transfobia, bem como de apoio para a criação de novos discursos, minoritários.

Mais uma vez, a subversão se produz a partir da apropriação de categorias já existentes, que derivam da cena familiar (casa, mãe, criança) e da sua concomitante resignificação, permitindo deslocamentos nas relações familiares e de parentesco. Os bailes são ocasião para a formação de casas (*houses*) de gays, *drag queens* e travestis, cada uma comandada por uma mãe (*mother*), que acolhe e dá seu sobrenome aos filhos. Assim, por meio da resignificação dos próprios termos da família, instituição que produz exclusão e abjeção, criam-se comunidades e novas relações de parentesco, que, ao contrário da família baseada na norma cis-heteropatriarcal, sustentam e acolhem aqueles que não se enquadram no modelo de inteligibilidade hegemônico. Não se trata

da imitação acrítica de um modelo tido como ideal de família, mas da construção social e discursiva de uma comunidade que cuida, ensina, abriga e habilita seus agregados.

Nesse sentido, as casas da cultura *ballroom* representadas na série *Pose* demonstram essa condição ambivalente de, por um lado, manutenção de um status da norma, mas, por outro e ao mesmo tempo, o esforço de subvertê-la. As figuras maternais performadas pelas mulheres trans e travestis aludem às de uma família tradicional, com seus jantares à mesa, as comemorações natalinas ou de ação de graças, os cuidados com os filhos no que diz respeito à educação, ao exemplo de responsabilidade, à repreensão ao uso de drogas ou à participação no tráfico delas. A personagem Blanca Rodriguez Evangelista, vivida pela atriz trans Michaela Antonia Jaé Rodriguez, é o maior exemplo dessa realidade na série. Blanca cuida de seus filhos atentamente em diversas cenas como uma mãe “tradicional”: os medica quando doentes, transforma seus desejos em presentes, aconselha, repreende, cobre com lençol antes de dormir. Blanca é especialmente importante com seus conselhos e demonstrações de preocupação sobre as práticas sexuais e a prevenção de doenças sexualmente transmissíveis dos jovens.

Desse modo, por um lado, a família é, em *Pose*, assim como na vida real, um lugar significativamente cultivado, não apenas como representação de afeto e acolhimento, mas sobretudo daquilo que se espera socialmente desse pilar social que agrega, constrói e ordena o mundo. Seja biológica ou por adoção, com laços legais ou por livre escolha, a família é uma instituição que garante a moralidade e exige uma submissão dos membros a suas autoridades. Percebemos a valorização das condições da família como espaço privado, como projetada desde o século XVI na história da humanidade sobre a ideia de família, como organização pedagógica, gestora da alma e do corpo do indivíduo, cujo objetivo é primordialmente garantir a transmissão de normas, a manutenção da conduta social para uma boa civilidade e para o futuro de uma sociedade “bem sucedida”.

Porém, por outro lado, as famílias e os vínculos afetivos entre os personagens que vão se formando em *Pose* se diferenciam fundamentalmente das famílias tradicionais, porque estimulam e exigem transgressões nos discursos e nas práticas performáticas de gênero. Quando assistimos, por exemplo, às cenas das famílias à mesa para as refeições – cenas, aliás, que são muito frequentes ao longo de toda a série –, a transgressão é evidente, na medida em que, de saída, não há dois corpos cis, de mulher e de homem, representando o casal parental. Há, sim, uma multiplicidade de corpos, em sua maioria trans, corpos que se diferenciam muitíssimo entre si, inclusive no que diz respeito à raça, mais uma vez rompendo com a ideia normativa que temos de uma família, em que seus membros se parecem fisicamente e, muitas vezes, também em seus gestos, maneiras de se comportar e de falar. Ali, ao contrário, cada personagem tem um estilo próprio, uma forma original de se apresentar e estar no mundo.

Se o cenário *queer* da cultura *ballroom* é diverso e livre, a importância da família responde à contradição de viver entre a norma e as delimitações performáticas do corpo que dança, desfila e se expressa nos bailes de batalhas familiares. Como nos ensina a teoria *queer*, a subversão se dá sempre a partir de uma repetição diferenciada do que já existe, e não da invenção de algo absolutamente novo, desvinculado da realidade opressora a ser combatida. Portanto, o exercício da maternidade nas *houses* de *Pose* alude a um modelo idealizado do que significa socialmente ser mãe (o cuidado, a proteção, inclusive a moralização de certos comportamentos), mas vai muito além disso.

Antes de mais nada, há nas *houses* uma ruptura importante com o patriarcado cis e heterossexual pelo fato de não haver um homem ocupando a função do pai da família e também pelo fato de uma mulher travesti, que experimenta livremente sua sexualidade e que biologicamente não poderia gerar um filho, ocupar o lugar de mãe, lugar socialmente associado unicamente à mulher cis monogâmica, cuja sexualidade estaria sob controle e vigilância. Além disso, cada filho/filha é acolhido/a tanto pela mãe como pelos irmãos em sua absoluta singularidade no que diz respeito a sexo, gênero e

performances corporais, o que também aponta para uma diferença radical em relação às famílias de origem, violentas e excludentes.

Consideramos interessante explorar um pouco mais essa diferença, que se relaciona com o que Butler chama de constituição de uma comunidade a partir do reconhecimento da condição precária compartilhada. Por precariedade, Butler (2006, 2015, 2018) nomeia o fato de que toda vida depende, para se manter, de condições externas (sociais, econômicas, políticas) que tornam uma vida vivível. “Precariedade implica viver socialmente, isto é, o fato de que a vida de alguém está sempre, de alguma forma, nas mãos do outro” (BUTLER, 2015, p. 31).

A precariedade em Butler refere-se à condição desamparada compartilhada da vida humana, também apontada por Freud, remetendo à dependência do outro e ao fato de cada corpo estar potencialmente ameaçado por outros corpos, também precários. E o problema denunciado por Butler é justamente que essa precariedade não seja reconhecida como compartilhada e, por isso, seja maximizada em alguns e minimizada em outros. No lugar de um reconhecimento recíproco de precariedade, o que ocorre é que nem todo sujeito conta como sujeito, nem toda vida é qualificada como vida e é passível de lamento e de luto. Em toda cultura, há aqueles que são reconhecidos como humanos, com cuja precariedade é possível se identificar, e aqueles que são menos humanos, ou até menos que humanos, cuja precariedade não consegue sequer ser vista e com os quais não é possível, então, nenhuma identificação. A consequência é que determinados sujeitos – como as mulheres, os negros, os imigrantes e, especialmente, a população LGBTQIAPN+ – têm sua precariedade maximizada e suas condições de sobrevivência ameaçadas, são privados de direitos e mais expostos à violência e à morte. Sofrem, portanto, a precarização da vida, precarização que resulta de uma distribuição diferencial da condição de precariedade.

Também Louro (2022, p. 18) nomeia, com outras palavras, essa mesma problemática da precarização das vidas LGBTQIAPN+:

Os sujeitos que cruzam as fronteiras de gênero e sexualidade talvez não “escolham” livremente essa travessia, podem se ver movidos para tal por muitas razões, podem atribuir a esse deslocamento destinos significados. Podem, tal como quaisquer outros viajantes, ver sua travessia restringida, repudiada ou ampliada por suas marcas de classe, de raça ou por outras circunstâncias de sua existência.

Nesse contexto de desequilíbrio de distribuição social de vulnerabilidade, os personagens de *Pose* são justamente vidas que, por confrontarem as normas, são relegadas a um campo de inteligibilidade e de maior precarização. Mas, talvez por isso mesmo, eles protagonizam cenas muito bonitas que exemplificam bem a potência da comunidade que pode se constituir a partir do reconhecimento da condição precária compartilhada, como vimos com Butler.

Há muitos exemplos interessantes de como isso acontece. Quando Blanca tem cancelado o contrato de aluguel de um salão de beleza por causa da transfobia do proprietário do estabelecimento, várias irmãs de diferentes casas se unem para um protesto na rua. Ou ainda, quando, na segunda temporada da série, a personagem trans Candy, representada pela atriz Angélica Ross, é encontrada assassinada em um motel, é um momento em que todas as casas se reúnem como uma grande família para lutar pela realização do funeral de uma irmã comum a todos. A narrativa exhibe uma frase real de um importante líder da cultura *ballroom*, Hector Xtravaganza, da casa Xtravaganza, dos anos 60: “Sangue não cria família, cria parentes. Família são aqueles com quem compartilhamos bons e maus momentos, e ainda assim os amamos no final. São esses que devemos escolher”.

Ao longo e sobretudo mais para o final da série, também assistimos a diversas ações dos personagens no que diz respeito ao tratamento da AIDS, que infelizmente levou à morte muitas pessoas da comunidade LGBTQIAPN+ nos anos 80 e 90: uns cuidam dos outros, oferecem suporte emocional a quem precisa ser hospitalizado, organizam eventos musicais nos hospitais de internação, lutam publicamente pelo direito à saúde e ao acesso dos mais pobres a tratamentos recém-descobertos para a

doença. Todos esses exemplos mostram como, nesse processo de construção de uma comunidade, as diferenças (de gênero, sexualidade, raça, casa, etc.) entre as pessoas perdem importância diante da força que o grupo unido representa na luta contra tantas opressões e violências.

Considerações finais: rumo a novas comunidades e alianças

Desse modo, procuramos argumentar, ao longo deste ensaio, sobre como a série *Pose* apresenta um material muito rico para analisarmos as subversões das normas de gênero e da família, e para valorizarmos as potencialidades de corpos marcados pela precaridade e pela melancolia socialmente produzidas.

Para além da melancolia que é inerente aos corpos, como abordamos no início do texto, é importante pensar como os corpos que subvertem o gênero se tornam ainda mais desamparados e sofridos sob o efeito de uma epidemia como a do HIV, com todos os seus efeitos sociais estigmatizantes e os colaterais proporcionados pelos testes químicos elaborados pela indústria farmacêutica. As lutas políticas, as reivindicações, assim como a violência policial, o descaso do governo e as denúncias da insuficiência da medicação AZT – tudo isso é abordado em *Pose*.

Especialmente no último episódio, todos se preocupam e se dedicam a uma luta pelo futuro. Assim declaram por diversas vezes os líderes das casas, como a *mother* Blanca Evangelista e o personagem Pray Tell. Um exemplo disso se passa quando Pray, ao começar a se recuperar das mazelas causadas pelo vírus, anuncia aquilo que os bailes representam para ele: “esperança, alegria e família”. As *houses*, as mães e os bailes, como representação desses três pilares indicados por Pray, são, portanto, marcas desse território familiar, que, embora com apelos de uma instituição tradicional, serve a esses corpos subalternizados como lugar importante para aplacar tamanha melancolia, diante do desamparo não apenas pela exigência social que os rodeia de performar o que não

são, mas por estarem à deriva, morrendo por conta de uma epidemia que os deixa ainda mais às margens.

A família permanece significativamente representada no último episódio da série, reiterada pela sua importância. A morte dos personagens, assim como a última, de Pray, ganha cenas de luto diante da comunhão na mesa: se o luto é socialmente recusado a essas pessoas, como vimos com Butler, elas mesmas resistem, organizando seus próprios rituais e elaborando juntas suas perdas e dores. Uma cena icônica desse episódio é a visita da mãe de Pray Tell à Blanca, quando diz estar envergonhada por ter rejeitado seu filho por tanto tempo, mas reconhece o amor de amiga e de mãe que Blanca teve por ele e diz: “Obrigada por amar o meu filho”. O diálogo entre elas é um dos exemplos mais importantes de representação das novas possibilidades de alianças.

Numa outra cena importante que se dá na mesa de jantar em família, um dos membros da comunidade, Rick, vivido por Dyllon Burnside, ex-amante de Pray, descobre que este deixou de tomar o coquetel para dar o remédio a ele, também contaminado pelo vírus. Percebemos o gesto como uma forma de amor à família e à ideia de futuro pela juventude que Rick vivia, assim como uma forma de manter viva a esperança da qual falara antes. Nessa época, os coqueteis liberados pela indústria farmacêutica eram contados pelo governo e não havia para todos, apenas para os inscritos no programa de teste e acompanhamento nos hospitais.

Ainda no último episódio, a performance das *drags* Blanca Evangelista e Pray Tell interpretando Diana Ross em “Ain’t no mountain high enough” é um momento auge para pensar nessas questões aqui tratadas, em que a vida em comunidade representa a força e o talvez o maior símbolo de esperança que as pessoas experimentam: “If you need me, call me/ No matter where you are, no matter how far/ Just call my name, I’ll be there in a hurry/ On that you can depend and never worry (...) Ain’t no mountain high enough/ Nothing can keep me/ Keep me from you”. Nessa cena comovente, o luto que é recusado socialmente a esses sujeitos pode ser elaborado coletivamente a partir do canto e do choro compartilhados: se a sociedade não se

mobiliza ou afeta por seu adoecimento e sua morte, eles próprios tomam a voz e reafirmam que suas vidas importam, que suas mortes merecem ser lamentadas e que eles estão, enquanto comunidade, disponíveis uns para os outros, para tolerar o sofrimento e resistir à hostilidade da sociedade em geral.

Comunidade diz respeito mesmo à construção de novos comuns, de novos em comum, de novas relações consigo mesmo e com o outro, de novos laços de pertencimento e de solidariedade, que rompam com a distância imaginária eu x outro. Se nos bailes a rivalidade entre as casas é mantida e tem importância para a dinâmica dos desfiles e das competições em si, fora deles é a ideia de comunidade, de família ampliada, que é cultivada pelos seus membros. Berenice Bento (2017), ao abordar as experiências trans identitárias, entende que, ainda que as pessoas trans sejam muito diferentes entre si, podem criar uma “comunidade de emoções”: outra possibilidade de criação de laços de solidariedade a partir do compartilhamento de experiências, sentimentos, preconceitos, violências.

Essa comunidade de emoções pode ser entendida como outro modo de construir traços de identificação baseados na condição precária dos sujeitos de que fala Butler, que abre para relações fraternas e solidárias em que as diferenças sejam respeitadas. E é exatamente isso que a série *Pose* retrata.

Referências

- Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA). **Boletim nº 03/2020**, 2020. Disponível em: <https://antrabrasil.files.wordpress.com/2020/06/boletim-3-2020-assassinatos-antra.pdf>. Acesso em: 10 de março de 2024.
- BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo: Sexualidade e gênero na experiência transexual**. 3.ed. Salvador: Devires, 2017.
- BIANCHINI, Lia. População trans ainda sofre com violência e falta de acesso à saúde e educação. **Brasil de Fato**, 2020. Disponível em: <https://www.brasildefatopr.com.br/2020/01/30/populacao-trans-ainda-sofre-com-violencia-e-falta-de-acesso-a-saude-e-educacao>. Acesso em: 10 de março de 2024.
- BRASIL, Amcham. Transgênero, transexual, travesti: os desafios para a inclusão do grupo no mercado de trabalho. **Estadão**, 2017. Disponível em:

<https://www.estadao.com.br/economia/ecoando/transgenero-transexual-travesti-os-desafios-para-a-inclusao-do-grupo-no-mercado-de-trabalho/>. Acesso em: 10 de março de 2024.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão de identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013 (Trabalho original publicado em 1990).

BUTLER, Judith. **Corpos que importam: Os limites discursivos do “sexo”**. São Paulo: N-1 Edições, 2019 (Trabalho original publicado em 1993).

BUTLER, Judith. **A vida psíquica do poder: Teorias da sujeição**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017 (Trabalho original publicado em 1997).

BUTLER, Judith. **Vida precária: El poder del duelo y la violencia**. Buenos Aires: Paidós, 2006.

BUTLER, Judith. **Deshacer el género**. Barcelona: Paidós, 2012 (Trabalho original publicado em 2004).

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

FREUD, Sigmund. A psicogênese de um caso de homossexualismo numa mulher. In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, v. XVIII (p. 159-183). Rio de Janeiro: Imago, 1996 (Trabalho original publicado em 1920).

LIVINGSTON, Jennie. **Paris is burning** [Filme documentário]. Miramax Films, 1991.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: Sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

MURPHY, Ryan; FALCHUCK, Brad; CANALS, Steven (Produtores). **Pose** [Série de TV]. Fox 21 Television Studios; 20th Television, 2018-2021.

SALABERT, Duda. Os impactos da pandemia na população trans. **Nexo Jornal**, 2021. Disponível em:

<https://www.nexojornal.com.br/os-impactos-da-pandemia-na-populacao-trans>. Acesso em: 10 de março de 2024.

Gender Melancholy and Drag Subversions: An essay on the series “Pose” based on Judith Butler’s queer theory

Abstract: This essay proposes to analyze the subversive power of drag practices in the series *Pose*, which depicts the rise of 1980s and 1990s U.S. ballrooms organized by communities and houses that hosted marginalized LGBT people, including drag queens. In order to do this, we will start with Judith Butler's queer theory, especially her concept of gender melancholy, which was proposed in dialogue with the theories of Freud and Lacan. First, we will explore the power of drag performances to challenge heteronormativity and to denounce the fact that certain identifications and

ways of loving have been excluded from the sphere that is considered intelligible by the hegemonic system of sex and gender. Second, to the extent that these houses resignify the family model based on the cis-heteropatriarchal norm, we analyze how the experience of living in the houses can be interpreted as opening up to collective reformulations of the kinship system.

Keywords: Gender melancholy. Drag performances. Pose. Queer theory. Judith Butler.

Recebido: 10/06/2024

Aceito: 14/03/2024