



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
INSTITUTO DE LINGUAGENS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

MATHEUS ALCÂNTARA MACHADO

**DISCURSOS *QUEER*: UMA ANÁLISE CRÍTICA DE DISCURSO EM/SOBRE
MÚSICAS DE ARTISTAS *DRAG QUEENS* BRASILEIRAS**

**CUIABÁ-MT
2026**

MATHEUS ALCÂNTARA MACHADO

**DISCURSOS *QUEER*: UMA ANÁLISE CRÍTICA DE DISCURSO EM/SOBRE
MÚSICAS DE ARTISTAS *DRAG QUEENS* BRASILEIRAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem na Área de Concentração de Estudos Linguísticos.

Orientador: Márcio Evaristo Beltrão

**Cuiabá-MT
2026**

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte.

M149d Machado, Matheus Alcântara.

Discursos Queer: uma Análise Crítica de Discurso em/sobre músicas de artistas Drag Queens brasileiras [recurso eletrônico] / Matheus Alcântara Machado. -- Dados eletrônicos (1 arquivo : 80 f., il. color., pdf). -- 2026.

Orientador: Márcio Evaristo Beltrão.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Linguagens, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem, Cuiabá, 2026.

Modo de acesso: World Wide Web: <https://ri.ufmt.br>.

Inclui bibliografia.

1. Análise Crítica de Discurso. 2. Linguística Queer. 3. Drag Queen. 4. Sexualidade. 5. Resistência. I. Beltrão, Márcio Evaristo, *orientador*. II. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Permitida a reprodução parcial ou total, desde que citada a fonte.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGEM

FOLHA DE APROVAÇÃO

TÍTULO: DISCURSOS QUEER: UMA ANÁLISE CRÍTICA DE DISCURSO EM/SOBRE MÚSICAS DE ARTISTAS DRAG QUEENS BRASILEIRAS

AUTOR: MESTRANDO MATHEUS ALCÂNTARA MACHADO

Dissertação defendida e aprovada em 25 de fevereiro de 2026.

COMPOSIÇÃO DA BANCA EXAMINADORA

1. DOUTOR MÁRCIO EVARISTO BELTRÃO (PRESIDENTE BANCA/ORIENTADOR)
INSTITUIÇÃO: UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO - UFMT

2. DOUTOR ANTONIO HENRIQUE COUTELO DE MORAES (MEMBRO INTERNO)
INSTITUIÇÃO: UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDONÓPOLIS - UFR

3. DOUTOR HÉLVIO FRANK DE OLIVEIRA (MEMBRO EXTERNO)
INSTITUIÇÃO: UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS - UEG

4. DOUTORA SOLANGE MARIA DE BARROS (MEMBRO SUPLENTE)
INSTITUIÇÃO: UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO - UFMT

Cuiabá-MT, 25 de fevereiro de 2026.



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Henrique Coutelo de Moraes**, Usuário Externo, em 26/02/2026, às 20:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Hélvio Frank de Oliveira, Usuário Externo**, em 27/02/2026, às 09:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Márcio Evaristo Beltrão, Usuário Externo**, em 27/02/2026, às 10:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufmt.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **8936278** e o código CRC **E86997E6**.

Dedico esta dissertação à minha mãe, que sempre me amou, me incentivou e investiu, com renúncia e esperança, para que eu me tornasse quem sou.

AGRADECIMENTOS

Há forças que não se explicam totalmente, mas se sentem. É a elas que começo agradecendo. À força que cria, sustenta e rege o universo, aquela que, para muitos, se manifesta como Deus, deixo minha gratidão por me guiar, proteger e sustentar ao longo deste percurso.

A minha mãe, Irany, ocupa um lugar central nesta trajetória. Foi por meio de sua garra cotidiana, muitas vezes silenciosa, que pude estudar por tantos anos sem precisar me preocupar com o básico: o que comer, o que vestir, como ir e voltar da escola e da faculdade. Esse cuidado constante, que raramente aparece nos currículos, é o que torna este trabalho possível. A ela, minha gratidão mais profunda. Aos meus irmãos, Luana e Luan, agradeço pela parceria, pela presença e por estarem comigo em toda e qualquer loucura. Ter vocês por perto sempre significou apoio, riso e a certeza de não caminhar sozinho.

Aos amigos que se tornaram refúgio e abrigo ao longo da vida, agradeço pela existência e pela permanência. De forma especial, à Duda, Zamim, Lu, Rafa e Anna: vocês são incríveis. Em diferentes momentos, foram pausa, força, escuta e companhia.

Durante a jornada acadêmica, encontrei pessoas que também se tornaram suporte e incentivo. A esses encontros, sou grato. Em especial, à Maju e à Márcia Helena, pela generosidade, pelo encorajamento e pela confiança, que fizeram diferença concreta no percurso até aqui.

Aos meus tios, Amanda e Alezandro, deixo um agradecimento muito especial. Em meio a este processo, vocês me acolheram em sua casa, oferecendo não apenas abrigo, mas cuidado e tranquilidade. Esse gesto, simples e imenso ao mesmo tempo, permitiu que a pesquisa seguisse viva quando tudo parecia exigir pausa.

Aos professores que fizeram parte deste período, minha sincera gratidão. Vocês foram inspiração, reafirmando em mim a crença em uma educação comprometida, crítica e de qualidade. Aprender, aqui, nunca foi apenas acumular conteúdos, mas disputar sentidos.

Ao meu orientador, Márcio Beltrão, agradeço pelo apoio, pela orientação e pelo incentivo ao longo de todo o processo. Sua garra, sua vontade de vencer e seu compromisso com a pesquisa me inspiram profundamente. Essa relação de orientação reafirmou em mim a ideia de que a pesquisa ainda tem sentido e que seguirá viva, apesar de tudo.

Aos professores Antônio e Hêlvio, agradeço por aceitarem compor a banca examinadora e por contribuírem com comentários e sugestões pertinentes, que ampliam as possibilidades de leitura e fortalecem este trabalho.

Por fim, mas não como encerramento, agradeço à comunidade LGBTQIAPN+ (clichê). Aos que vieram antes, deixo minha reverência pela força, pela coragem e pela permanência diante das intempéries. Vocês abriram caminhos para que hoje eu pudesse apresentar este texto e existir sem medo de ser como sou. De forma muito especial, agradeço às *drags* do Brasil, que fazem arte em meio ao caos, que ocupam o destaque e a linha de frente na guerra contra a nossa existência. A arte de vocês me salvou muitas vezes. Há algo de profundamente político no exagero e na imitabilidade do gênero. Em termos menos acadêmicos, e talvez mais honestos: amo vocês, gays de peruca.

“Vamos fazer a montagem da
nossa própria realidade.”
(Super Drags)

RESUMO

Este trabalho propõe a análise de discursos *queer* presentes em músicas de artistas *drag queens* brasileiras, buscando compreender como essas práticas discursivas representam identidades dissidentes e tensionam normas sociais, sexuais e de gênero. Parte-se do entendimento de que a linguagem, enquanto prática social, não apenas descreve, mas também regula e transforma realidades, sendo atravessada por disputas ideológicas e simbólicas. Em um país que lidera os índices globais de violência contra pessoas LGBTQIAPN+, e em um estado como Mato Grosso, que figura entre os mais violentos, esta pesquisa assume também um caráter ético-político de denúncia e resistência. O corpus é composto por sete músicas e entrevistas públicas de Pabllo Vittar, Gloria Groove e Lia Clark, produzidas entre 2017 e 2024. A investigação ancora-se na Análise Crítica do Discurso (Fairclough, 2003; Resende & Ramalho, 2023), articulada à Linguística Queer (Melo, 2024) e à teoria da performatividade de gênero (Butler, 2003, 2019), tendo como categorias principais o significado representacional do discurso e a interdiscursividade. Pretende-se evidenciar de que forma esses discursos artísticos podem se configurar como práticas de resistência, afirmando identidades LGBTQIAPN+ e reconfigurando simbolicamente a linguagem e o corpo.

Palavras-chave: Análise Crítica do Discurso; Linguística Queer; Drag Queens; Sexualidade; Resistência.

ABSTRACT

This study proposes an analysis of queer discourses present in songs by Brazilian drag queen artists, aiming to understand how these discursive practices represent dissident identities and challenge social, sexual, and gender norms. It is grounded in the assumption that language, as a social practice, not only describes but also regulates and transforms realities, being permeated by ideological and symbolic disputes. In a country that leads global statistics of violence against LGBTQIAPN+ individuals, and in a state such as Mato Grosso, which ranks among the most violent, this research also assumes an ethical-political dimension of denunciation and resistance. The corpus consists of seven songs and public interviews by Pablo Vittar, Gloria Groove, and Lia Clark, produced between 2017 and 2025. The investigation is based on Critical Discourse Analysis (Fairclough, 2003; Resende & Ramalho, 2023), articulated with Queer Linguistics (Melo, 2024) and Gender Performativity Theory (Butler, 2003, 2019), focusing on representational meaning and interdiscursivity as main analytical categories. The study seeks to demonstrate how these artistic discourses can function as practices of resistance, affirming LGBTQIAPN+ identities and symbolically reconfiguring language and the body.

Keywords: Critical Discourse Analysis; Queer Linguistics; Drag Queens; Sexuality; Resistance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Marsha P Johnson e Sylvia Rivera.....	50
Figura 2 - RuPaul.....	52
Figura 3 - <i>Drags</i> que abrem alas.....	55
Figura 4 - <i>BiShow</i> , Amor e Sexo.....	57
Figura 5 - Divulgação de eventos <i>drag em Cuiabá</i>	58
Figuras 6 e 7 - Divulgação da Quinta <i>Drag</i>	59

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Conceituando e diferenciando categorias: Travesti, Transsexual e <i>Drag Queen</i>	28
Tabela 2. Diferenciação entre Discurso e Discursos.....	36
Tabela 3. O corpus.....	45

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO I	20
PRESSUPOSTOS TEÓRICOS: O QUE É IMPORTANTE SABER PARA COMPREENDER ESTA PESQUISA	20
1.1 Da natureza à norma: a construção discursiva de gênero, sexo e sexualidade	21
1.2 A invenção da mulher e seus limites políticos	23
1.3 A emergência dos Estudos Queer	25
1.4 Linguagem, precariedade e dissidência: Linguística Queer	27
1.5 Tornar-se sujeito	28
1.6 Performatividade e crítica da norma: Drag	30
1.7 Discursos que desobedecem	34
CAPÍTULO II	36
ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO E O PERCURSO METODOLÓGICO DA PESQUISA	36
2.1 Análise crítica do Discurso	37
2.2 Discurso e Discursos	39
2.3 Significados do Discurso	41
2.4 Interdiscursividade	44
2.5 Enquadre teórico-metodológico de pesquisas em ACD	45
2.5.1 Organização do Corpus	49
CAPÍTULO III	51
ANÁLISE DE CONJUNTURA	51
3.1 Que Drag é esse?	51
Drag como linguagem estética, política e social	51
3.2 A influência do teatro na arte da montagem	53
3.3 Revolta de Stonewall	54
3.4 Mama ru me amou, paz!	56
RuPaul e a institucionalização midiática da cultura Drag	56
3.5 A arte Drag no Brasil	57
3.6 A arte Drag em Mato Grosso	60
CAPÍTULO IV	64
ANÁLISES	64
4.1 O corpo que fala antes de cantar	64
4.2 O corpo como tecnologia de poder e agência	66
4.3 Sexualidade dissidente e recusa da moral afetiva	68
4. Bruxaria, magia e linhagens dissidentes	71
CONSIDERAÇÕES FINAIS	75
REFERÊNCIAS	78

INTRODUÇÃO

“Se a Aretuza convocou, a bunda eu vou jogar.
Esse momento é meu, bee, eu não vou deitar.”
(Aretuza Lovi, Pablo Vittar, Gloria Groove - Joga Bunda)

A pesquisa de mestrado, aqui apresentada, é desenvolvida a partir de um olhar transversal e interdisciplinar, uma vez que compreende a linguagem não apenas como objeto linguístico, mas como prática social, cultural, política, como (re)construtora de realidades, ao mesmo tempo que é atravessada por disputas simbólicas de gênero, sexualidade e poder.

Desde a modernidade, instaurou-se um movimento intenso de regulação e controle das práticas sexuais, impulsionado por interesses políticos, econômicos e técnicos que passaram a incidir diretamente sobre os corpos e os desejos (Lopes, 2011). Esse processo histórico não apenas normatizou o que se pode ou não fazer, mas também quem pode ser visível, legítimo ou reconhecido. Ainda hoje, vivemos sob os efeitos dessa lógica disciplinadora: corpos dissidentes seguem sendo regulados, desejos desviantes seguem sendo vigiados, e existências que escapam à matriz binária hegemônica são frequentemente silenciadas, julgadas e violentadas. Trata-se de um cotidiano de negação, simbólica e concreta, que tenta apagar aquilo que insiste em existir fora da norma.

Estando no Brasil, o país que lidera os índices globais de assassinatos motivados por LGBTfobia, pensar, estudar e apresentar gênero e sexualidade não é apenas uma tarefa teórica, é uma responsabilidade ética, que carrega consigo os seus desafios. A linguagem, nessa disputa, não é neutra. Ela carrega e atualiza ideologias, produz sentidos, instala silêncios e também abre frestas para resistências. Esta pesquisa nasce dessa urgência: compreender como a linguagem vem atuando para reprimir e regular nossas vivências sexuais, bem como pode ser um campo de batalha, de resignificação e empoderamento para a nossa comunidade LGBTQIAPN+¹.

Parto da compreensão de que o discurso não apenas retrata o mundo: ele o molda, o regula e o tensiona. É nesse viés que os discursos *queer* emergem, muitas vezes à margem da

¹ A sigla que representa a comunidade dissidente e desviante já passou por diversas reformulações. Inicialmente GLS (gays, lésbicas e simpatizantes), foi alterada para LGBT (lésbicas, gays, bissexuais e transexuais) como forma de incluir mais identidades e combater a hierarquização de gênero. Com o tempo, adicionou-se o símbolo "+" (LGBT+) para abranger todas as demais orientações sexuais e identidades de gênero fora da norma heterossexual. Hoje, a sigla ampliada e que utilizo nessa pesquisa, LGBTQIAPN+ visa dar visibilidade a diferentes formas de existência, incluindo lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, queer, intersexo, assexuais, pansexuais, pessoas não-binárias e outras identidades, reconhecendo-as como realidades sociais legítimas.

sociedade, como forças que desafiam o que se convencionou chamar de norma. Assim, tento me debruçar sobre um campo que muito pode nos demonstrar ideologicamente², porém ainda é pouco explorado: as músicas de artistas *drag queens* brasileiras.

A proposta aqui é analisar esses discursos, principalmente os que tratam da sexualidade, do prazer, da dissidência e da afirmação de existências desviantes. Não com o olhar da censura, mas com o olhar atento de quem compreende que a transgressão também é pedagógica, que o deboche pode ser revolucionário, e que o corpo que goza, que dança e que fala sobre si é, muitas vezes, o mesmo corpo que sobrevive em um mundo que o deseja fora de cena. Assim como um corpo que, inconscientemente, (re)afirma, desafia e constrói essa realidade para diversos outros corpos.

Sendo eu natural de Cuiabá-MT, e ainda morando aqui, não posso ignorar os dados estarrecedores que atravessam esta pesquisa também de forma pessoal. Assim como a linguagem não é neutra, também não sou um pesquisador neutro em relação ao tema: sendo um homem gay, vivendo no país que mais mata pessoas LGBTQIAPN+ no mundo, o fato de apresentar esta pesquisa já pode ser considerado um ato revolucionário de coragem e de resistência, mostrando que, aos poucos vamos pulverizando purpurina e conquistando espaços com seriedade e leveza. Segundo o Observatório 2024 de Mortes Violentas de LGBTQ+ no Brasil, do Grupo Gay da Bahia³, Mato Grosso ocupa o terceiro lugar no ranking nacional de mortes violentas contra pessoas LGBTQIAPN+, e Cuiabá é a capital com a maior taxa de letalidade proporcional à sua população. São números gritantes que pedem que escutemos e que prestemos atenção em quem está sendo apagado. Contra isso, esta pesquisa se posiciona: é também denúncia, é também luto. Mas, sobretudo, é celebração.

Celebração dessas artistas que, mesmo diante da violência, se montam, se expressam, cantam, dançam e sobrevivem. As *drag queens* são, muitas vezes, linha de frente na luta contra a LGBTQfobia. Com humor, acidez, beleza e coragem, elas criam espaços/discursos no qual o dissidente se reconhece, onde o que é considerado "excesso" vira potência, e onde o prazer deixa de ser culpa para se tornar política. As letras de suas músicas, cheias de duplo sentido, de corpos, de provocações e de verdades não ditas, são territórios discursivos que merecem ser levados a sério.

Nesse sentido, este trabalho tem como objetivo geral analisar os discursos queer presentes em músicas de artistas drag queens brasileiras, com foco na forma como essas

² No capítulo 2 explico qual é o meu conceito de ideologia.

³ Disponível em:

https://grupogaydabahia.com.br/wp-content/uploads/2025/01/Observatorio_2024_de_Mortes_Violentas_de_LGBT-release-20-jan.-2024.pdf. Acesso em: 01 de julho de 2025

práticas discursivas constroem representações de identidades dissidentes e tensionam normas sociais, sexuais e de gênero. Os objetivos específicos são:

- Investigar como os discursos, através da linguagem, presente nas letras (re)configura identidades dissidentes.
- Analisar os sentidos produzidos nos discursos *queer* de cunho sexual e/ou marginalizados socialmente;
- Compreender os modos pelos quais tais discursos atuam como formas de resistência e afirmação política.

Diante desses objetivos, busco responder às perguntas que movem esta pesquisa que são:

1. Como as letras de músicas de artistas *Drag Queens* brasileiras constroem identidades dissidentes de gênero e sexualidade?
2. Como os discursos *queer* presentes nessas letras tensionam e subvertem normas sociais, sexuais e de gênero?
3. Quais sentidos emergem dos discursos de cunho sexual e/ou marginalizados nas performances musicais analisadas?
4. Como os discursos articulados nessas músicas operam como formas de resistência e afirmação política da comunidade LGBTQIAPN+?

O corpus da pesquisa é composto por entrevistas em múltiplos formatos (orais/vídeos e escrita) e letras de músicas performadas por artistas *drag queens* brasileiras, que tragam a temática *queer* com léxicos dissidentes, de modo particular a bunda como signo privilegiado de sexualização e seus sinônimos, além de sua circulação expressiva na cena pop e digital. A abordagem teórico-metodológica apoia-se na Análise Crítica do Discurso, especialmente nos estudos de Norman Fairclough, articulada à Linguística *Queer* proposta por Melo (2024) e à teoria da performatividade de Judith Butler (2003, 2019).

Como defende a ACD, “a ideologia é mais efetiva quando sua ação é menos visível” (Resende e Ramalho, 2023, p. 22), e é exatamente por isso que o discurso precisa ser analisado: para tornar visível o que está operando silenciosamente como senso comum. A proposta da ACD é, justamente, “a desconstrução ideológica de textos que integram práticas sociais para intervir de algum modo na sociedade, a fim de desvelar relações de dominação” (Resende e Ramalho, 2023, p. 22). É nesses gestos de análise e posicionamento crítico e engajado frente ao tema que esta pesquisa surge.

Além desta introdução, a dissertação está organizada em cinco capítulos, sendo que no Capítulo 1, apresento os pressupostos teóricos que sustentam esta pesquisa. Percorro discussões sobre gênero, sexo e sexualidade a partir de autoras e autores dissidentes como Simone de Beauvoir, Judith Butler, Michel Foucault e Guacira Lopes Louro, entre outros. Discorro sobre os estudos feministas, interseccionais e *queer*, com ênfase na performatividade de gênero e nos atravessamentos discursivos que produzem as identidades dissidentes. Discuto, ainda, os fundamentos da Linguística *Queer* como campo de investigação que articula linguagem, política e resistência. O capítulo também contempla uma reflexão sobre a construção do sujeito, a arte *drag* enquanto performance subversiva, e os discursos de poder que se entrelaçam na produção de identidades *queer*.

O Capítulo 2 é dedicado à Análise Crítica do Discurso (ACD), referencial teórico-metodológico que fundamenta as análises deste trabalho. Busco discutir o percurso histórico da ACD, seus principais conceitos e seu compromisso com a denúncia das desigualdades sociais. A linguagem é compreendida como prática social, atravessada por ideologias e estruturas de poder que se materializam no discurso. Também abordo a relação entre discurso, ideologia e identidade, articulando essas categorias com os pressupostos *queer* discutidos no capítulo anterior. Para além disso, apresento o percurso metodológico a partir dos seis estágios de pesquisa em ACD.

No Capítulo 3, realizo uma análise de conjuntura sobre a arte drag, abordando sua origem histórica e seu desenvolvimento no cenário internacional e nacional. Discuto como a arte *drag* se consolidou como linguagem política e estética de resistência, refletindo sobre o boom da nova geração *drag* e o cenário atual da arte *drag* no estado de Mato Grosso, com ênfase na cidade de Cuiabá.

Já no Capítulo 4, apresento as análises a partir do corpus de materiais. Através da lente da Análise Crítica do Discurso, examino os sentidos que emergem dos textos, com atenção especial para os discursos que abordam sexualidade, prazer, marginalidade e resistência. Investigo como esses discursos operam tensionamentos frente às normas de gênero e sexualidade, e como constroem identidades dissidentes a partir de marcas linguísticas, humor, ironia e contrabando discursivo. As análises são organizadas por categorias temáticas e discursivas recorrentes nas canções.

Por fim, nas considerações finais, retomo os objetivos da pesquisa e as principais descobertas, refletindo sobre os efeitos simbólicos e sociais dos discursos analisados. Discuto os limites e as possibilidades da investigação, além de sugerir desdobramentos para pesquisas futuras. Este trabalho, ao propor um olhar crítico e sensível sobre a linguagem e as

identidades *queer*, também pretende uma contribuição para o enfrentamento da LGBTfobia e para a valorização das expressões artísticas que desafiam o silêncio, a norma e a violência

Esta dissertação é, enfim, um gesto de escuta e de afirmação. Uma escuta atenta aos gritos, aos sussurros, aos palavrões, às ironias e às poesias que emergem da boca de artistas *drag queens* brasileiras. É uma afirmação de que, sim, há muito o que aprender com essas vozes que, mesmo sendo alvos de violência, seguem ocupando espaços com brilho, com dor, com coragem e com desejo.

CAPÍTULO I

PRESSUPOSTOS TEÓRICOS: O QUE É IMPORTANTE SABER PARA COMPREENDER ESTA PESQUISA

“Apenas a mente humana inventa categorias e tenta
forçar os fatos a serem colocados em caixinhas. O
mundo vivo é um continuum em todos e em cada um de
seus aspectos.” (Alfred Kinsey)⁴

Este capítulo está dividido em sete seções e seu objetivo é discorrer sobre os principais conceitos teóricos deste trabalho. Busco conceituar a discussão a partir de pressupostos teóricos que fornecerão uma base sólida para as análises que serão desenvolvidas nos capítulos posteriores. Assim, é justamente por meio das categorias humanas⁵ que pretendo discutir e compreender o "mundo vivo", um continuum marcado por instabilidade, tensões e disputas ideológicas inscritas e materializadas pela e na linguagem. Dessa forma, na primeira seção, é feita uma breve conceituação sobre gênero, sexo e sexualidade. A segunda seção discorre sobre os estudos feministas que tornam-se basilares para a teoria *queer* e para compreensão de gênero e sexualidade contemporânea. Na terceira seção do capítulo, trataremos sobre os próprios estudos *queer* para, na seção seguinte, tratarmos de uma vertente específica dos estudos *queer*: a Linguística *Queer*. A quinta seção trata da concepção de sujeito e corpórea, discutindo o modo como essas categorias constituem os sujeitos sociais atravessados por múltiplos discursos e sendo lidos em seus corpos. Na sequência, a sexta seção dá continuidade a essa discussão, focando na construção do sujeito *drag* e nas dinâmicas de performance de gênero. Na sétima seção, trataremos sobre Discurso(s), poder e *queer*.

⁴ Alfred Charles Kinsey (1894–1956), biólogo e sexólogo norte-americano, foi um dos pioneiros na pesquisa científica sobre comportamento sexual humano. Autor dos relatórios *Sexual Behavior in the Human Male* (1948) e *Sexual Behavior in the Human Female* (1953), Kinsey contribuiu para a quebra de tabus sociais e teorizou a sexualidade como um espectro, a partir da criação da Escala de Kinsey.

⁵ Entendo e defino aqui as categorias humanas como construtos que serão elaborados ao longo do capítulo. Podem ser consideradas as categorias de análise, bem como os conceitos teóricos. Afinal, é próprio do ser humano criar "caixas" (categorias) e, muitas vezes, exigir que todos se moldem a elas.

1.1 Da natureza à norma: a construção discursiva de gênero, sexo e sexualidade

Simone de Beauvoir (1980), em sua obra seminal *O segundo sexo*, inaugura uma virada teórica fundamental ao afirmar que “não se nasce mulher: torna-se mulher” (p. 11). Essa proposição rompe com concepções essencialistas ao indicar que as identidades de gênero são historicamente construídas e socialmente performadas, não sendo determinadas por uma suposta natureza biológica. A partir dessa afirmação, Beauvoir abre caminho para a problematização das normas reguladoras que sustentam o binarismo de gênero na modernidade. Se ser mulher é um processo e não uma essência, o conceito de “sexo” desloca-se de seu status ontológico e revela-se como categoria permeada por práticas discursivas e relações de poder. Desse modo, o corpo, em sua perspectiva, não é um dado natural, mas um campo simbólico sobre o qual se inscrevem expectativas normativas, tornando-se, assim, um lugar de significação e disputa.

Nesse horizonte teórico, compreende-se que gênero, sexo e sexualidade não devem ser entendidos como entidades fixas ou naturais, mas como construções discursivas, isto é, como efeitos de práticas sociais e linguísticas que nomeiam, regulam e produzem corpos, desejos e identidades. A linguagem, nesse contexto, exerce um papel central: ao nomear, a sociedade não apenas descreve o mundo, mas participa ativamente de sua constituição. Judith Butler (2003), ao desenvolver a noção de performatividade, afirma que o gênero é “uma espécie de ato, que está aberto à reinterpretação e à contestação” (p. 195). Para a autora, não há uma origem autêntica do gênero, uma vez que “o gênero é uma imitação para a qual não existe original” (p. 204). O corpo, nessa perspectiva, é também um produto da cultura, “uma superfície significante de uma inscrição cultural” (p. 190). Performar o gênero, portanto, significa não apenas reiterar normas e códigos socioculturais que sustentam a inteligibilidade dos sujeitos, mas também produzir brechas, falhas e deslocamentos capazes de abrir espaço para novas formas de existência. Como pontua Butler, “o fracasso em ser coerente com a norma abre a possibilidade de novas significações” (p. 201).

Essa concepção da linguagem como produtora de realidades encontra respaldo na Análise Crítica do Discurso (ACD). Norman Fairclough (2001, p. 89) compreende o discurso como uma prática social constitutiva das estruturas de poder, ideologia e identidade. Assim como em Butler, entende-se que a linguagem não apenas representa o mundo, mas intervém nele, moldando modos de ser e de viver. Ainda que oriundas de tradições teóricas distintas, ambas as perspectivas compartilham a compreensão da linguagem como campo de disputa, na qual normas podem ser reiteradas ou desestabilizadas.

Essa articulação entre discurso, corpo e poder também está presente na obra de Michel Foucault (1999), que evidenciou como os corpos e os desejos são historicamente moldados por discursos que regulam o que pode ser dito, visível ou oculto. Ao investigar o surgimento da categoria “homossexual”, Foucault mostra que a sexualidade não é um dado da natureza, mas um efeito das relações entre saber e poder. O “homossexual” não foi apenas descrito, mas produzido como objeto de vigilância, controle e análise, isto é, como uma identidade inteligível dentro do que Butler (2003) denominou de “matriz heterossexual”⁶ (p. 44), o conjunto normativo que delimita o que pode ser reconhecido como legítimo em termos de gênero e desejo.

Ora, o fruto direto dessa matriz é a heterossexualidade compulsória, pois ela revela como o discurso heteronormativo se infiltra no imaginário social e passa a ser visto como natural. Trata-se de uma lógica que estabelece a heterossexualidade como regra e qualquer vivência fora disso como desvio, erro ou anormalidade. Essa matriz, de origem também colonial, impõe uma visão rígida sobre os corpos e sobre o desejo, e pode gerar consequências graves, inclusive a exclusão e a violência contra quem não se encaixa nesse modelo. A sociedade passa a enxergar apenas dois tipos de corpo possíveis, baseados numa ideia de binarismo entre masculino e feminino: o corpo masculino, com cromossomos XY, associado ao sistema próstata-testículo-pênis; e o corpo feminino, com cromossomos XX, ligado ao útero, ovário e vagina, como aponta Melo (2024, p. 136). Essa distinção, apresentada como biológica e natural, na verdade é uma construção social que se repete tanto que acaba sendo tomada como verdade. A heteronormatividade, ao definir o que é certo ou esperado, oprime de forma estrutural e contínua todas as pessoas que não seguem esse padrão. Isso se expressa, por exemplo, na rejeição familiar de jovens LGBTQIAPN+, na hostilidade enfrentada por casais do mesmo sexo em espaços públicos, ou na negação de oportunidades a pessoas trans em ambientes escolares e de trabalho. Esses casos mostram que não se trata apenas de uma questão de opinião ou costume, mas de um sistema que impacta diretamente vidas e trajetórias.

Sendo assim, podemos inferir que: gênero é uma prática discursiva e performativa, produzida por meio da repetição de normas e reconhecimentos sociais; sexo, embora historicamente naturalizado, é também construído discursivamente, a partir de saberes que o legitimam como fundamento biológico da diferença; e sexualidade é um campo de regulação,

⁶ A "matriz heterossexual", segundo Judith Butler (2003), é o sistema normativo que pressupõe uma coerência obrigatória entre sexo biológico, identidade de gênero e desejo heterossexual, naturalizando esse alinhamento como único possível e apagando outras formas de subjetividade.

no qual se articulam discursos sociais, médicos, jurídicos e religiosos para normatizar os corpos e os desejos. Compreendidos como campos de disputa simbólica e política, gênero, sexo e sexualidade estão profundamente atravessados por relações de poder e pelas forças que operam sobre o dizível e o silenciável.

É a partir desses marcos teóricos que se torna possível refletir sobre as formas como a construção de identidades de cantoras *drag queens* e os discursos *queer*, presentes em suas músicas, tensionam as normas reguladoras da sexualidade e do gênero, desafiando os limites do que é socialmente inteligível e propondo novas formas de existência e expressão.

1.2 A invenção da mulher e seus limites políticos

A partir das reflexões sobre gênero e sexualidade, torna-se imprescindível compreender as contribuições dos estudos feministas para o desenvolvimento dessas discussões. O feminismo, enquanto movimento político e campo teórico, foi responsável por problematizar as desigualdades de gênero, desnaturalizando os papéis sociais atribuídos a homens e mulheres e denunciando a produção histórica da diferença como mecanismo de dominação.

Beauvoir (1980) é reconhecida como uma referência fundadora nesse campo ao afirmar que a identidade feminina foi construída historicamente como alteridade em relação ao masculino, como já citado anteriormente. Seu trabalho não apenas inaugurou uma crítica às estruturas patriarcais, mas também lançou as bases para que autoras como Judith Butler (2003) questionassem, posteriormente, não só as desigualdades de gênero, mas a própria noção de identidade como categoria estável e coerente.

Ao longo da história, o movimento feminista estruturou-se em ondas que, embora criticadas por parte das teóricas por sua tendência a uniformizar experiências diversas (Silva, 2016), funcionam como marcos didáticos para compreender os diferentes contextos e reivindicações das mulheres em distintos períodos. A primeira onda, surgida entre os séculos XVIII e XIX, concentrou-se em pautas jurídicas e políticas, como o direito ao voto e à educação, mas privilegiava um sujeito feminino branco e de classe média, desconsiderando as especificidades de outras mulheres (Louro, 2003; Davis, 2016). Já a segunda onda, na década de 1960, ampliou o escopo das lutas feministas ao denunciar as opressões estruturais que atravessam o cotidiano das mulheres, como a sexualidade, o trabalho e a violência doméstica, além de impulsionar a produção teórica e acadêmica sobre a condição feminina, consolidando o gênero como categoria de análise (Silva, 2016; Alcântara, 2025). A possível terceira onda,

ainda que não haja consenso sobre sua delimitação, marca-se pela valorização da diversidade e pela contestação da ideia de uma mulher universal, integrando nas análises elementos como classe, raça e orientação sexual (Alcântara, 2025). De modo geral, essas ondas revelam o percurso histórico de resistência à “condição social subalternizada das mulheres” e o esforço contínuo de desnaturalizar a sujeição feminina tida como destino (Alcântara, 2025, p. 22).

Além disso, os feminismos contemporâneos, especialmente os feminismos interseccionais, ampliaram esse debate ao evidenciar que o gênero não pode ser analisado de forma isolada. A interseccionalidade, conceito desenvolvido por Kimberlé Crenshaw (1991), demonstra que as opressões se sobrepõem como raça, classe, gênero e sexualidade e que essas interações produzem experiências singulares de desigualdade e silenciamento. Desse modo, a análise das identidades exige atenção à complexidade dos marcadores sociais que a elas estão associadas.

No entanto, embora os estudos feministas tenham produzido uma crítica contundente à naturalização das diferenças de gênero, eles também construíram, em muitos momentos, uma base discursiva comum sobre o que seria “ser mulher”. Essa mulher frequentemente associada à experiência branca, cisgênero, de classe média passou a funcionar como sujeito universal do feminismo, legitimando determinadas narrativas enquanto marginalizava outras formas de existência feminina e dissidente. Como aponta Judith Butler (2003), ao tentar definir “a mulher” como sujeito do feminismo, corre-se o risco de instituir uma identidade normativa que deve ser defendida e preservada, reproduzindo, assim, os próprios mecanismos de exclusão que se pretende combater. Para a autora, essa tentativa de estabilizar o sujeito político do feminismo acaba por reconduzir o campo à armadilha da representação de gênero que se propôs inicialmente a desconstruir.

É justamente dessa crítica que emergem os Estudos *Queer*, os quais colocam em xeque a própria noção de identidade como fundamento ontológico. Ao rejeitar a ideia de um sujeito fixo e universal, os estudos *queer* propõem um deslocamento teórico e político que abre espaço para múltiplas formas de ser, resistir e significar o gênero e a sexualidade. Nessa senda, inclui aquelas que escapam às categorias tradicionais e aos projetos normativos do feminismo hegemônico.

Essa perspectiva é fundamental, pois permite reconhecer que a identidade *drag*, longe de ser uma performance exclusivamente de gênero, articula múltiplas camadas de significação. Em muitas experiências, raça, classe e sexualidade se entrelaçam à performance *drag*, conformando discursos complexos e multifacetados que tensionam as normas de inteligibilidade social e produzem formas alternativas de existência.

1.3 A emergência dos Estudos *Queer*

Em continuidade à trajetória teórica, os estudos *queer* surgem tanto como uma extensão quanto como uma crítica às limitações de determinados feminismos, especialmente aqueles que pressupõem um sujeito universal e estável da política. Esses estudos recusam a fixação identitária e propõem uma abordagem mais fluida, descontínua e plural, centrada na instabilidade dos marcadores de gênero e sexualidade.

O termo *queer*, que hoje nomeia um importante campo dos estudos críticos sobre gênero e sexualidade, tem uma origem marcada por disputas. Surgido no inglês do século XVI com o sentido de “estranho” ou “excêntrico”, passou, a partir do século XIX, a ser usado como ofensa contra pessoas homossexuais, especialmente homens gays. Por muito tempo, chamar alguém de “*queer*” era uma forma de rotulá-lo como desviado, anormal ou indesejado. No entanto, esse xingamento foi ressignificado nos anos 1990 por ativistas da comunidade LGBTQIAPN+, que decidiram se apropriar do termo como forma de afirmação e orgulho. Um exemplo marcante desse processo aparece no Manifesto do grupo *Queer Nation*⁷, de Nova York, que afirma: “Usar ‘*queer*’ é uma maneira de lembrarmos como somos percebidas pelo resto do mundo [...] pode ser uma palavra dura, mas é também uma arma sagaz e irônica que podemos roubar das mãos dos homofóbicos e usá-la contra eles” (p. 10).

Ao adotar essa palavra como bandeira, os ativistas não apenas romperam com o insulto, mas também criaram uma identidade política dissidente, que recusa a normatividade e desafia as categorias fixas de gênero e sexualidade. Essa reapropriação é um exemplo claro de contrabando discursivo: o uso estratégico de termos opressores que, ao serem resignificados, adquirem novos sentidos e passam a funcionar como instrumentos de resistência. Assim, o *queer* deixou de ser apenas uma ofensa para se tornar um símbolo de rebeldia, crítica e transformação, marcando um território onde outras formas de viver, desejar e existir são possíveis.

No Brasil, contudo, o termo encontra outro terreno. Aqui, ele não chega sozinho; chega atravessado por uma língua que já possui suas próprias injúrias, seus próprios modos de ferir. Como lembra Bento (2017, p. 249), “A minha língua tem que fazer muita ginástica para dizer *queer* e não sei se quem está me escutando compartilha os mesmos sentidos.” (Bento, 2017, p. 249). Não se trata apenas de pronúncia, mas de reconhecimento. A palavra não carrega, no português brasileiro, a mesma memória de ofensa que permitiu sua reapropriação

⁷ Disponível em: https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2016/11/SI_cad53_ManifestoQueerNation.pdf. Acesso em: 02 de ago. de 2025.

no contexto estadunidense. Por isso, Bento propõe o termo *transviado*. Um termo que nasce da própria língua e de suas marcas históricas. Porque, no Brasil, “ser um transviado pode ser ‘uma bicha louca’, ‘um viado’, ‘um travesti’, ‘um traveco’, ‘um sapatão’” (Bento, 2017, p. 249). São essas as palavras que circularam como ataque. São elas que feriram. E são também elas que retornam resignificadas nas ruas, nas redes, nas músicas como gesto de enfrentamento.

Um dos mecanismos centrais na produção desses sentidos dissidentes é justamente o contrabando discursivo. Segundo Melo (2024), trata-se de uma operação de heterogeneidade discursiva em que sujeitos subalternizados se apropriam de palavras, frases ou textos originalmente usados para ofendê-los ou inferiorizá-los, resignificando-os de forma positiva e autoafirmativa. A construção de sentido, nesse caso, depende do contexto, pois é nele que se realiza a inversão semântica e política do discurso. Para além do exemplo do *queer*, outro exemplo emblemático disso ocorreu com a resignificação da palavra “vadia” no contexto da Marcha das Vadias, quando um termo historicamente ofensivo foi reivindicado como símbolo de luta e empoderamento.

Judith Butler (2019) e Guacira Lopes Louro (2000) são autoras centrais para a compreensão da perspectiva *Queer*. Para Louro (2000), a teoria *queer* “questiona os binarismos e propõe uma política da desobediência” (p. 23), ao desestabilizar dicotomias como masculino/feminino e heterossexual/homossexual. Em consonância, Butler (2019) argumenta que as identidades de gênero não precedem a ação, mas são produzidas performativamente por meio da repetição de normas sociais, sempre abertas à reinterpretação, falha e subversão. Assim, o sujeito não é o ponto de partida, mas o efeito de práticas discursivas que o constituem como inteligível.

Beltrão (2019) destaca que a teoria *queer* “trabalha a proposta de pensar as categorias de gênero e sexualidade para além dos essencialismos e binarismos” (p. 100), recusando os modelos fixos que sustentam a hegemonia heteronormativa. O autor também observa que “usar a linguagem para reverter jogos de poder estabilizados e opressores de minorias também se constitui como fazer didático” (p. 43) o que alinha diretamente os estudos *queer* à noção de linguagem como prática performativa e política.

Outro ponto fundamental desses estudos é a compreensão de que a identidade é um efeito discursivo e, portanto, está sempre em processo, sendo continuamente reconfigurada nas práticas sociais e interações linguísticas. Don Kulick (2000), ao analisar performances *queer*, evidenciam como a linguagem é um dos principais instrumentos de construção,

manutenção e de subversão das identidades. A performatividade *queer*, nesse sentido, se realiza na linguagem e através dela, tornando possível a emergência de novas formas de habitar o mundo.

Dessa forma, os estudos *queer* não apenas ampliam o escopo da análise sobre gênero e sexualidade, como também oferecem ferramentas teóricas e metodológicas para investigar como práticas performativas articulam resistência, deslocamento e produção de sentidos dissidentes. Essas práticas tensionam os limites da norma, desorganizam a inteligibilidade do gênero e evidenciam o caráter político das performances identitárias. Como sintetiza Beltrão (2019), “*queer* é (re)inventar, (re)arquitetar, (re)(des)construir o (im)possível” (Beltrão, 2019, p. 11), ou seja, uma convocação ética e epistêmica a repensar o que é convencionado como natural, legítimo e normal.

1.4 Linguagem, precariedade e dissidência: Linguística *Queer*

A Linguística *Queer* (LQ) emerge como um desdobramento teórico dos estudos *queer*, trazendo para o centro da análise a linguagem como um dos principais dispositivos de produção, manutenção e contestação das normas de gênero e sexualidade. Trata-se de uma perspectiva crítica que rompe com as tradições normativas da linguística e insere a sexualidade e o gênero como categorias centrais para compreender as práticas discursivas e as relações de poder que elas mantêm.

Melo (2024) define a LQ como “uma nova perspectiva de investigação social que adota a linguagem como um elemento tão essencial e constitutivo quanto, muitíssimas vezes, imperceptível aos nossos olhos agudos sobre as desigualdades sociais” (p. 24). Para o autor, é por meio da linguagem que se atualizam operações simbólicas e institucionais que precarizam corpos, especialmente aqueles marcados por dissidências de gênero e sexualidade, muitas vezes com efeitos concretos de exclusão, violência e extermínio.

A LQ assume que não há exterioridade à linguagem, ou seja, que as identidades, desejos e posições sociais são produzidos e disputados discursivamente. Nessa direção, Melo (2024) afirma que “todas as teorias *queer* são, em menor ou maior grau, estudos sobre a linguagem” (p. 31), reforçando a centralidade da análise linguística para se compreender os modos pelos quais os sujeitos não-normativos negociam suas existências. Nesse sentido, a Linguística *Queer*, em articulação com a Análise Crítica do Discurso, oferecerá a base teórico-metodológica para investigar como sujeitos dissidentes de gênero, por meio do campo discursivo, constroem e sustentam suas performatividades. Além disso, permitirá

compreender, nas letras das músicas analisadas, quais elementos se configuram como inegociáveis para a afirmação de suas existências.

O objetivo principal da Linguística *Queer*, segundo o autor, “é investigar como indivíduos considerados não-normativos negociam suas identidades dentro das limitações discursivas das normatividades ao repeti-las ou subvertê-las através de suas performances linguísticas” (Melo, 2024, p. 35). Tal abordagem revela que os sujeitos *queer* não apenas sofrem os efeitos da linguagem normativa, mas também a reconfiguram, abrindo frestas para novos significados, resistências e modos de habitar o mundo.

Nesse sentido, a Linguística *Queer*, em articulação com a Análise Crítica do Discurso, oferece instrumentos teórico-metodológicos para compreender como sujeitos dissidentes de gênero constroem, sustentam e negociam suas performatividades por meio do campo discursivo. Ao analisar as letras de músicas de artistas *drag queen*, torna-se possível investigar como essas práticas discursivas e performáticas operam deslocamentos nos regimes de gênero e sexualidade, tensionando normas, produzindo dissidências e reivindicando espaços de fala e visibilidade. Além disso, essa abordagem permite identificar quais elementos se configuram como inegociáveis para a afirmação de suas existências, evidenciando o caráter político das expressões artísticas *queer*.

1.5 Tornar-se sujeito

A discussão sobre o sujeito, neste trabalho, não se restringe a uma definição conceitual isolada; ela estrutura a própria possibilidade de compreender como identidades se constituem, circulam e são disputadas. Em Foucault (1999), o sujeito não antecede as relações de poder, mas é produzido por elas. São os dispositivos e as tecnologias de governo que delimitam os contornos do pensável, do dizível e do vivível. Butler (2003), ao deslocar o foco para as normas de inteligibilidade, enfatiza que o sujeito emerge na repetição regulada de códigos sociais que estabilizam o gênero em repetição que, embora normativa, nunca é completamente bem-sucedida e, por isso, abre brechas para deslocamentos. Melo (2019), por sua vez, acentua o caráter instável dessa posição, compreendendo o sujeito como efeito discursivo situado, produzido nas fissuras da linguagem e atravessado por disputas históricas.

Em diálogo, essas perspectivas permitem afastar qualquer concepção essencialista de identidade. O sujeito não é origem nem interioridade pré-discursiva; ele é efeito reiterado de práticas e normas que o antecedem. Contudo, essa produção não ocorre em abstrato. Se o sujeito é efeito de dispositivos e regimes normativos, tais processos incidem sobre corpos

concretos, historicamente situados e socialmente avaliados. É nesse ponto que a noção de corpolítica se torna fundamental.

Frank e Lima (2023) demonstram que os sentidos não se distribuem de maneira homogênea entre todas as corporalidades. O corpo funciona como interface por meio da qual o poder se materializa e organiza regimes de legitimidade. Certas corporalidades são reconhecidas como universais ou neutras; outras são marcadas como exceção, excesso ou desvio. Tornar-se sujeito, portanto, implica também tornar-se legível dentro de um regime de leitura corporal que antecede a própria enunciação. O sujeito não apenas fala; ele é previamente lido.

Essa dimensão torna-se particularmente visível quando observada em contextos institucionais. Ao mobilizar a autoetnografia, De Menezes e Frank (2025) evidenciam como a escola atua na produção de inteligibilidades corporais, operando por meio de micropráticas de vigilância, correção e silenciamento. A constituição do sujeito passa, então, por um processo contínuo de interpelação em que o corpo é constantemente avaliado quanto à sua conformidade com expectativas normativas. Antes mesmo de qualquer afirmação identitária, a corporalidade dissidente já foi enquadrada por matrizes de inteligibilidade que acionam o cisheteropatriarcado e o racismo como estruturas reguladoras.

Essa articulação entre sujeito e corpolítica permite compreender que a constituição identitária não se dá apenas no plano discursivo, mas na intersecção entre discurso e leitura social do corpo. Ao considerar o discurso como prática social constitutiva, Fairclough (2001) enfatiza que os sujeitos são simultaneamente posicionados e posicionadores. Contudo, ao incorporar a dimensão corpolítica, torna-se possível perceber que esse posicionamento é atravessado por hierarquias corporais prévias, que condicionam os modos de recepção e legitimação do enunciado.

No caso do sujeito *drag*, essa reflexão ganha densidade. A identidade *drag* não pode ser reduzida a uma performance estética nem a uma simples subversão simbólica das normas de gênero. Ela se constitui na negociação permanente com regimes que regulam a legibilidade corporal e delimitam o que pode ser reconhecido como existência válida. A performance *drag* emerge, assim, como prática situada que tensiona tais regimes, ao mesmo tempo em que é por eles atravessada.

Partindo dessa perspectiva, esta pesquisa reconhece que gênero, sexualidade, raça e classe não operam isoladamente na constituição do sujeito. Tais dimensões se entrelaçam na produção de sentidos e na organização de hierarquias que atravessam o corpo e o discurso.

1.6 Performatividade e crítica da norma: Drag

O termo *drag queen*, embora amplamente difundido na cultura pop e nos debates sobre diversidade de gênero, não é originário da língua portuguesa, o que torna essencial sua contextualização histórica, linguística e cultural. A palavra *drag* carrega múltiplos sentidos: enquanto alguns sugerem que seria uma sigla para *dressed as a girl*, ou seja, “vestido como uma garota”, sua tradução literal do inglês é “arrastar”. Essa tradução sustenta a explicação compartilhada por Lorelay Fox, uma das drags mais conhecidas do Brasil, que relaciona a origem do termo aos longos vestidos usados por homens no palco, que se arrastavam pelo chão durante as encenações (França, 2022, p. 102). Mais do que um vocábulo estrangeiro, *drag queen* representa uma performance que desafia, reinventa e escancara os limites do gênero. Essa prática, ao contrário do que muitos imaginam, não é recente nem exclusiva da comunidade LGBTQIAPN+. Desde o teatro grego, por volta de 534 a.C., homens já interpretavam papéis femininos com o uso de roupas e enchementos, uma vez que as mulheres eram proibidas de atuar (França, 2022, *apud*. Santos, 2019, p. 22). No século XVI, durante o teatro elisabetano inglês, peças de William Shakespeare como *Romeu e Julieta* também eram encenadas por elencos exclusivamente masculinos, reforçando essa tradição performática (França, 2022, *apud*. Rodrigues, 2016, p. 22). Assim, antes mesmo de se consolidar como arte política, a performance *drag* já existia como prática cênica, anunciando, com seus vestidos que arrastam no palco, uma longa trajetória de transgressão, criatividade e reinvenção do feminino.

Assim sendo, a arte *drag* constitui um campo privilegiado para a análise da performance de gênero. Judith Butler (2003, p. 196) argumenta que o *drag* revela o caráter performativo do gênero ao intensificar e estilizar os signos culturais da feminilidade e da masculinidade. Para a autora, ao parodiar os códigos do gênero, o *drag* explicita que o gênero não é um dado natural, mas uma repetição ritualizada de normas culturais. Ou seja, o gênero é performativo, não essencial; ele se faz e se repete, e nunca é plenamente “habitado”.

Essa leitura é corroborada por Louro (2000), que compreende a performance *drag* como um ato que desestabiliza as fronteiras entre os gêneros, desnaturalizando a relação entre sexo, gênero e desejo. Para Taylor (2012), a *drag* não apenas encena o gênero, mas o reinventa, criando novas possibilidades de existir para além da normatividade.

Aqui, é importante diferenciar conceitos fundamentais quando falamos de gênero: identidade de gênero, orientação sexual e arte performativa não são sinônimos e não devem ser confundidos. Essa distinção é essencial para combater preconceitos e promover o respeito à pluralidade das vivências.

Assim, a identidade de gênero diz respeito à forma como a pessoa se reconhece: homem, mulher, ambos, nenhum ou outra possibilidade de gênero. Como afirma Jesus (2012), a identidade de pessoas transexuais e travestis não está ligada à genitália, tampouco a cirurgias ou diagnósticos médicos, mas sim à forma como essas pessoas se percebem no mundo. Ainda segundo a autora, ser trans “não é uma doença mental, não é uma perversão sexual, nem é uma doença debilitante ou contagiosa. Não tem nada a ver com orientação sexual” (Jesus, 2012, p. 7); ou seja, trata-se de uma questão de identidade. Corroborando com o assunto, Bento (2017) reforça que liberdade sexual e liberdade de gênero são categorias distintas e enquanto a sexualidade diz respeito à atração afetiva e/ou sexual, o gênero está ligado à construção social sobre o que é ser homem ou mulher. Isto é, uma pessoa trans pode ser heterossexual, homossexual, bissexual, entre outras possibilidades.

No caso das travestis, Jesus (2012) esclarece que essas pessoas vivem o gênero feminino, mas não se identificam nem como homens nem como mulheres. Elas se posicionam como um terceiro gênero ou até como um não-gênero⁸. Embora a palavra “travesti” ainda carregue estigmas, ela continua sendo uma forma de resistência e afirmação política. A autora aponta que há discussões sobre a utilidade do termo, sobretudo quando se considera que travestis não estão “fantasiadas”, como a etimologia do termo pode sugerir, mas vivenciam uma identidade real e legítima. É por isso que não se pode confundir travestilidade com arte performativa.

No campo artístico, temos as *drag queens* (e seus equivalentes masculinos, os *drag kings*⁹). São artistas que performam o gênero de forma caricata e exagerada, geralmente com fins de entretenimento. A vivência *drag* é uma expressão estética e cênica, e não uma identidade de gênero. Jesus (2012) destaca que essas pessoas fazem uso de uma feminilidade (ou masculinidade no caso dos *drag kings*) estereotipada em suas apresentações, o que caracteriza o transformismo (termo mais antigo para esse tipo de arte no Brasil). Nesse caso, a

⁸ Também reconhecido como agênero.

⁹ Embora esta pesquisa não aborde especificamente os *drag kings*, é importante reconhecer sua existência. *Drag kings* são artistas que performam características masculinas de forma igualmente estética e teatral, reforçando que a arte *drag* não se limita à expressão do feminino exagerado.

inversão e intensificação do gênero está a serviço do espetáculo, isso significa que não se trata de uma vivência identitária no cotidiano.

Com o objetivo de elucidar e facilitar o entendimento dessas categorias, elaborei a tabela abaixo, apoiando-me em Bento (2017) e Jesus (2012):

Tabela 1. Conceituando e diferenciando categorias: Travesti, Transsexual e *Drag Queen*

Conceito	Contexto	Está ligado à identidade de gênero?	Está ligado à orientação sexual?	Faz parte da arte performativa?
Travesti	Pessoa designada ao sexo masculino ao nascer que vivencia o gênero feminino e se reconhece na identidade travesti, podendo ou não se identificar também como mulher.	Sim	Não necessariamente	Não
Transsexual	Pessoa cuja identidade de gênero não corresponde ao sexo atribuído no nascimento	Sim	Não necessariamente	Não
<i>Drag Queen</i>	Artista que exagera características de gênero, nesse caso feminino, para fins artísticos	Não	Não necessariamente	Sim
Orientação sexual	Atração afetiva e/ou sexual por outros gêneros: heterossexualidade, homossexualidade, bissexualidade, assexualidade, pansexualidade e outras.	Não	Sim	Não

Fonte: Elaboração própria a partir dos conceitos apresentados por Bento (2017) e Jesus (2012).

Dessa forma, fica claro que a arte *drag* não é uma identidade de gênero. Trata-se de uma linguagem estética e performativa que, ao intensificar os códigos do feminino ou masculino, evidencia sua imitabilidade, conceito central na teoria da performatividade de Butler. Como aponta Carstens (2017), ao exagerar os signos de gênero, as *drag queens* escancaram a artificialidade da feminilidade e da masculinidade, provando que nenhum dos dois é natural ou fixo. O gênero, portanto, é uma farsa repetida com precisão, e a *drag* é quem melhor expõe esse truque. Embora a arte *drag* não esteja associada a uma identidade de gênero específica, muitas das grandes representantes do movimento, especialmente aquelas que alcançaram o mainstream no Brasil, como Pablo Vittar, Gloria Groove e outras tantas, se identificam como homens gays. Assim, a arte *drag* não apenas questiona as normas de gênero, como também se torna uma potente aliada na difusão e problematização das questões relacionadas à identidade de gênero e à orientação sexual no espaço público e midiático.

Essa concepção é aprofundada por Bezerra (2024), que, ao analisar a produção acadêmica brasileira sobre *drag queens* sob a ótica da arqueologia do saber de Foucault, defende que a *drag* deve ser compreendida como um trânsito entre subjetividade, arte e crítica social, e não como um personagem fixo. Para o autor, a *drag* é uma persona, uma expressão performática que não se separa do sujeito que a encarna, mas que tensiona e amplia seus modos de existir (Bezerra, 2024, p. 2). Ele rejeita a ideia de que a *drag* seja um "terceiro gênero" ou uma identidade essencializada.

Mais do que uma manifestação artística, a arte *drag* opera como um dispositivo político e crítico, nos termos de Foucault. Bezerra (2024, p. 3) observa que a *drag* aciona os dispositivos do poder, normas, discursos, visibilidades, para ressignificá-los e subvertê-los. É nessa chave que compreendemos a *drag* como prática de resistência e rearticulação de sentidos sociais, especialmente quando atravessa plataformas públicas como os palcos, as redes sociais ou as músicas.

Medeiros (2018) argumenta que a visibilidade *drag* contribui para a construção de novos imaginários sociais, criando espaços de resistência e contestação das normas cisheteronormativas. Da mesma forma, Santana (2021) defende que a performance *drag* desestabiliza os limites do gênero e provoca transformações simbólicas e culturais.

Neste trabalho, amparo-me na perspectiva de que a arte *drag* é um dispositivo performativo de crítica social, que subverte significados normativos por meio da paródia, da ironia, da hipérbole e da invenção de si. O foco estará sobre o uso da música como extensão dessa performance, compreendendo as canções produzidas por artistas *drag* como territórios de disputa simbólica e política. Suas letras, videocliques e presenças públicas funcionam como

performances que tensionam discursos dominantes sobre gênero, sexualidade, corpo, poder e desejo.

1.7 Discursos que desobedecem

O conceito de discurso, tal como desenvolvido por Foucault (1999), Fairclough (2001) e van Dijk (2008), é central para a compreensão de como as relações de poder se materializam por meio da linguagem. Para Foucault (1999), o discurso constitui uma prática social que produz e regula objetos, sujeitos e saberes, participando ativamente da constituição da realidade.

Fairclough (2001), dentro da perspectiva da Análise de Discurso Crítica, destaca o papel do discurso na produção e reprodução de ideologias, revelando como as estruturas linguísticas sustentam e naturalizam desigualdades sociais. Já van Dijk (2008) argumenta que o controle sobre o discurso representa uma das formas mais eficazes de exercício do poder simbólico, na medida em que influencia tanto a construção quanto a circulação do conhecimento.

Neste trabalho, as músicas interpretadas por artistas *drag queens* brasileiras serão compreendidas como práticas discursivas que desafiam as normas hegemônicas e oferecem sentidos alternativos sobre gênero e sexualidade. A análise buscará evidenciar de que maneira esses discursos performativos tensionam estruturas discursivas normativas, promovendo resistências e reconfigurações identitárias no espaço sociocultural contemporâneo.

Essa abordagem permite, portanto, uma aproximação com o que se convencionou chamar de discurso *queer*. No escopo da Análise Crítica do Discurso, os discursos *queer* podem ser compreendidos como discursos particulares, isto é, como práticas enunciativas situadas que compartilham condições de produção específicas e operam como formas de resistência simbólica (Resende & Ramalho, 2023). Tais discursos se organizam em torno de uma lógica de contestação, não apenas dos conteúdos normativos sobre gênero e sexualidade, mas também dos próprios modos de significação autorizados pela cultura hegemônica.

Conforme Louro (2004), a noção de *queer* refere-se a uma forma de existir e pensar que rejeita a centralidade como modelo ou aspiração. Trata-se de uma postura que confronta as normas reguladoras impostas pela sociedade e acolhe a ambiguidade, os espaços intermediários e as zonas de indefinição. O *queer* se apresenta como uma presença deslocada,

capaz de causar incômodo, provocar reflexões, desestabilizar certezas e, ao mesmo tempo, despertar o fascínio. A partir dessa perspectiva, os discursos *queer* desafiam a normatividade ao habitar o espaço do excesso, da provocação e da indeterminação, forjando sentidos outros a partir das margens.

Essa lógica de apropriação e deslocamento manifesta-se de forma contundente nas letras e performances de artistas *drag queens* brasileiras, especialmente naquelas que mobilizam termos dissidentes, como palavrões, expressões corporais explícitas e referências a partes do corpo, para escancarar a construção performativa de gênero e operar o contrabando discursivo. Ao subverter estruturas linguísticas e simbólicas normativas, essas performances desestabilizam categorias hegemônicas, reconfiguram sentidos sociais e criam novas possibilidades de existência discursiva. Tais discursos não apenas resistem, mas também (re)articulam os próprios termos do debate social, instaurando novos lugares e novas políticas do corpo, do desejo e da linguagem.

CAPÍTULO II

ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO E O PERCURSO METODOLÓGICO DA PESQUISA

“Os sentidos das palavras entram em disputa dentro de lutas mais amplas.” (Fairclough, 2001)¹⁰

Este capítulo apresenta os fundamentos teóricos e metodológicos que sustentam esta pesquisa, organizada a partir de conceitos e categorias da Análise Crítica do Discurso (ACD), abordagem na qual se ancora o estudo. A ACD é compreendida aqui como método e como teoria, pois, como afirma Beltrão (2015, p. 55), “o método é empregado e se desenvolve no momento das análises, nas quais a teoria é aplicada e é utilizada para o desenvolvimento e a elaboração de questões teóricas, servindo como retroalimentação”. Ou seja, teoria, método e prática analítica formam um ciclo contínuo, no qual a própria ACD se atualiza e se reforça ao ser aplicada.

Ademais, reúne os principais fundamentos teóricos que sustentam a análise desenvolvida na pesquisa. Inicialmente, apresenta-se a Análise Crítica do Discurso em sua origem, seus objetivos e pressupostos, ressaltando seu compromisso com a transformação social, a crítica às desigualdades e a articulação entre linguagem, ideologia e poder. Em seguida, discute-se a distinção entre discurso e discursos, fundamental para compreender como a linguagem atua tanto na sustentação de estruturas sociais amplas quanto em manifestações localizadas. A partir disso, são explorados os significados do discurso propostos por Norman Fairclough, que envolvem representação, identificação e ação, permitindo entender como os discursos constroem sentidos, posicionam sujeitos e organizam formas de interação social. Por fim, é apresentada a interdiscursividade como categoria central da análise, evidenciando como diferentes discursos se articulam em um mesmo texto, revelando disputas de sentido, ressignificações e vozes em conflito, o que será essencial para compreender as tensões presentes nas músicas analisadas.

Assim, este capítulo teórico prepara o terreno para as análises que virão, fornecendo os instrumentos conceituais e metodológicos necessários para compreender como os discursos

¹⁰ Norman Fairclough é um linguista britânico e um dos principais teóricos da Análise Crítica do Discurso (ACD). Professor emérito da Universidade de Lancaster, desenvolveu uma abordagem que compreende o discurso como prática social, articulando linguagem, poder e ideologia. Suas obras, como *Language and Power* (1989) e *Discourse and Social Change* (1992), são referências fundamentais nos estudos críticos da linguagem.

atuam na construção de identidades, nas relações sociais e na produção de sentidos sobre corpos dissidentes.

2.1 Análise crítica do Discurso

A Análise Crítica do Discurso (ACD)¹¹ é uma abordagem interdisciplinar que compreende o discurso como prática social e o analisa a partir de uma perspectiva que articula linguagem, poder e ideologia. Essa abordagem, segundo Gouveia (2013), a depender de sua caracterização, pode ser tanto um método, quanto uma abordagem, uma teoria e/ou uma metodologia, sobretudo ela é substancialmente “uma metodologia de investigação social de base linguística” (p. 1060). Relativamente nova, surgiu nas últimas décadas do século XX como uma resposta crítica à tradição linguística estruturalista e às análises de discurso descontextualizadas, buscando compreender como os textos e práticas discursivas reproduzem ou desafiam relações sociais desiguais. Sua origem está associada a autores como Norman Fairclough, sendo esse seu maior representante, Teun van Dijk e Ruth Wodak, que fundaram uma linha teórica comprometida com a transformação social e com o desvelamento das estruturas de dominação encobertas pela linguagem naturalizada.

A proposta da ACD fundamenta-se na compreensão de que a linguagem é constitutiva da realidade social, e não apenas reflexo dela, ou seja, acredita que os discursos moldam as práticas sociais, bem como são moldados por eles (Batista Jr., 2018, p. 11). Dessa forma, revela uma relação dialética entre linguagem e sociedade. Essa perspectiva rompe com visões reducionistas da linguagem e assume que todo discurso é impregnado de valores, interesses e posicionamentos ideológicos.

A Análise Crítica do Discurso parte de uma concepção materialista da linguagem, ao compreender que ela não existe de forma isolada ou abstrata, daí a vertente crítica, mas está profundamente entrelaçada à vida social. Fairclough (2003) argumenta que a língua é inseparável das demais dimensões que compõem o tecido social, sendo impossível analisá-la sem considerar os contextos históricos, políticos e culturais que a atravessam. Essa relação indissociável entre língua e sociedade reforça a ideia de que os textos não são neutros nem autônomos, mas, ao contrário, estão sempre inseridos em eventos e práticas sociais complexas que lhes dão forma e sentido.

Nesse contexto, o discurso assume um papel central como mediador das relações sociais e como agente de transformação. Fairclough (2003) destaca que os textos, enquanto

¹¹ Também é conhecida como ADC, porém faço uma escolha de manter apenas ACD nesse texto, compreendendo que a crítica deve vir antes das práticas sociais discursivas.

parte dos eventos sociais, possuem efeitos causais, ou seja, são capazes de provocar mudanças reais na sociedade. Ao serem proferidos, escritos ou circulados, os discursos não apenas representam a realidade, mas também a modificam, influenciando percepções, reforçando estruturas, gerando resistências ou promovendo deslocamentos. Entre essas transformações, destaca-se a operação ideológica presente nos textos, que contribui para a legitimação ou contestação das relações de poder.

Assim, a ideologia ocupa lugar privilegiado na análise crítica. Ela é entendida como uma dimensão discursiva fundamental para o funcionamento das sociedades desiguais. De acordo com Fairclough, “ideologias são representações de aspectos do mundo que podem ser mostradas para contribuir para o estabelecimento, manutenção e mudança das relações sociais de poder, dominação e exploração” (Fairclough, 2003, p. 9). A ideologia, portanto, não se restringe à manipulação direta ou explícita, mas se infiltra nos discursos mais cotidianos, naturalizando formas de ver, sentir e agir no mundo.

É justamente por isso que a Análise Crítica do Discurso se dedica à desnaturalização da linguagem. A ideologia tende a ser mais eficaz quando atua de forma silenciosa, camuflada sob aquilo que se convencionou chamar de senso comum. Resende e Ramalho (2023) observam que, quanto menos visível for essa ação ideológica, maior é sua capacidade de sustentar desigualdades de poder. No momento em que um indivíduo toma consciência de que determinados aspectos naturalizados da linguagem operam em seu próprio detrimento, esses aspectos deixam de funcionar como senso comum e perdem, assim, parte de seu potencial ideológico. Desvendar esses mecanismos torna-se, portanto, um ato político de resistência e de conscientização.

A ACD não se propõe, contudo, a um simples exercício descritivo. Ela se constitui como prática crítica e engajada, voltada para a intervenção social. Nessa perspectiva, observa-se que “a ACD não é neutra. Ela sempre se posiciona criticamente” (Batista Jr., 2018, p. 13). Dessa forma, esse posicionamento crítico visa não apenas interpretar a realidade discursiva, mas também transformá-la, buscando promover justiça social. A proposta analítica implica a “desconstrução ideológica de textos que integram práticas sociais para intervir de algum modo na sociedade, a fim de desvelar relações de dominação” (Resende e Ramalho, 2023, p. 22).

O compromisso ético-político da ACD pode ser sintetizado na sua motivação fundamental: “a denúncia de relações de poder e de dominação que oprimem e excluem para, assim, tentar viabilizar uma sociedade mais igualitária, justa e democrática” (Batista Jr., 2018, p. 79). Essa denúncia se realiza pela análise crítica dos discursos que circulam em diversos

contextos, sendo eles institucionais, midiáticos, educacionais, políticos, e que operam na (re)produção das assimetrias sociais.

No entanto, é importante considerar a complexidade dessa prática crítica. Se, por um lado, desvelar os mecanismos ideológicos contribui para seu enfraquecimento, por outro, há um paradoxo implícito: a explicitação de uma estrutura ideológica também pode reforçá-la ou torná-la mais sofisticada, especialmente quando apropriada estrategicamente por sujeitos ou instituições com interesses de dominação. Surge, então, a questão: ao revelar algo através da linguagem e demonstrar o poder ideológico presente, estaríamos também oferecendo uma ferramenta para que essa mesma ideologia seja manipulada e potencializada em contextos específicos?

Essa tensão convida a refletir sobre o discurso como uma ferramenta ambivalente, capaz tanto de promover libertações quanto de reforçar opressões, a depender das estratégias discursivas e dos sujeitos envolvidos em sua produção e circulação. Tornar visíveis os mecanismos discursivos pode fortalecer sujeitos críticos e conscientes, mas também pode servir como recurso para que discursos de dominação se tornem mais sofisticados e persuasivos. Nessa perspectiva, Batista Jr. (2018) observa que o poder não está no discurso em si, mas se realiza por meio dele, à medida que posiciona os indivíduos em papéis sociais que colaboram para a manutenção de determinadas estruturas e hierarquias.

Assim, o papel do analista crítico do discurso exige responsabilidade e vigilância constante. A leitura atenta das práticas discursivas deve ser acompanhada da consciência de que a linguagem é terreno de disputa, e que cada análise, cada interpretação e cada denúncia carregam implicações éticas, sociais e políticas. A ACD, ao se propor como ferramenta de transformação, precisa considerar não apenas o que revela, mas também como, para quem e em que condições esse desvelamento ocorre.

Em suma, a Análise Crítica do Discurso oferece uma lente potente para compreender as formas como os discursos estruturam a sociedade, influenciam subjetividades e sustentam relações de poder. Ao mesmo tempo, ela nos lembra que a linguagem é sempre mais do que palavras: é prática social, é ideologia, é poder em ação.

2.2 Discurso e Discursos

Dentro da ACD, compreender a distinção entre "discurso" e "discursos" é essencial para a precisão metodológica e para a profundidade analítica. Ambos os termos, embora semelhantes na forma, carregam significados distintos e complementares no campo teórico. De acordo com Ramalho e Resende (2011, p. 41), "discurso", no singular, refere-se à

linguagem enquanto prática social, sendo assim, como um momento semiótico articulado a outros elementos da vida social, como as relações sociais, os fenômenos mentais e a atividade material. Nesse nível mais abstrato, o discurso é entendido como estrutura, como parte das engrenagens ideológicas que moldam e são moldadas pelas interações humanas. Tal concepção permite analisar a linguagem não apenas como forma de expressão, mas como uma dimensão constitutiva da realidade social, atuando na produção e reprodução de sentidos, valores e hierarquias.

Já os "discursos", no plural, referem-se a manifestações específicas e localizadas dessa prática social ampla. Sendo assim, Brandão e Beltrão (2023), elucida que essa diferenciação é destacada como estratégica para a observação crítica: enquanto o discurso singular se conecta à lógica estrutural e ideológica das práticas sociais, os discursos plurais dizem respeito às formas concretas de representação, como gêneros textuais, estilos e temas, que materializam sentidos em contextos particulares. São elementos passíveis de individualização e análise mais pontual, permitindo, por exemplo, que se observe como certos vocabulários, imagens ou performances reforçam ou desafiam normas sociais.

Ambas as perspectivas, macro e micro, não se excluem, mas se complementam em uma relação dialética. A análise crítica do discurso exige que se entenda tanto a totalidade estrutural em que um texto está inserido quanto os elementos particulares que o compõem e que podem carregar ideologias, resistências ou contradições. Essa articulação entre níveis distintos de análise é fundamental para que se possa compreender o papel do discurso na manutenção ou transformação das relações de poder.

Para facilitar a visualização dessa distinção, apresenta-se o quadro a seguir:

Tabela 2. Diferenciação entre Discurso e Discursos

Termo	Significado	Nível	Exemplo
Discurso (singular)	Linguagem como parte da prática social; estrutura ampla.	Macro	O discurso heteronormativo na sociedade.
Discursos (plural)	Formas particulares de dizer; enunciados.	Micro	Uma letra de música que carrega o <i>queer</i> consigo.

Fonte: Elaboração própria a partir dos conceitos apresentados por Ramalho e Resende (2011) e Brandão e Beltrão (2023)

2.3 Significados do Discurso

A compreensão dos significados do discurso propostos por Norman Fairclough constitui um dos fundamentos mais relevantes da ACD, pois permite desdobrar, de forma sistemática e crítica, a maneira como os textos se articulam à realidade social. Esses significados, denominados acional, identificacional e representacional, não operam isoladamente, embora seja possível sua análise de forma separada, mas se entrelaçam na construção dos sentidos que circulam nas práticas discursivas, revelando tanto formas de controle simbólico quanto possibilidades de resistência.

Antes de abordar essas três dimensões, é importante compreender que elas derivam de uma concepção mais ampla: a ideia de que os discursos estão sempre organizados dentro de estruturas denominadas ordens do discurso. Esse conceito, desenvolvido por Fairclough a partir das ideias de Foucault, refere-se a sistemas que regulam socialmente o uso da linguagem em diferentes campos da vida. As ordens do discurso não se limitam a regras linguísticas como gramática ou vocabulário. Elas incluem também gêneros, estilos e discursos específicos que, em conjunto, moldam e limitam o que pode ser dito em determinado contexto, por quem, e de que forma (Chouliaraki e Fairclough, 1999 *apud* Barros, 2015, p. 70). Essa estrutura funciona como um sistema semiótico que organiza as possibilidades discursivas e determina as fronteiras do aceitável, muitas vezes sem que nos demos conta.

Resende e Ramalho (2023, p. 62) destacam que essas ordens “organizam socialmente a linguagem e orientam a variação linguística” (Resende e Ramalho, 2023, p. 62) configurando, dessa forma, um repertório relativamente estável de práticas discursivas. Isso significa que cada prática social produz e utiliza gêneros próprios, que articulam discursos e estilos de maneira historicamente situada. Quando compreendemos que as nossas ações discursivas não são neutras nem espontâneas, mas reguladas por essas ordens, percebemos como o poder se infiltra até nas escolhas aparentemente mais banais da linguagem.

Com base nessa estrutura, Fairclough propõe três dimensões de sentido para análise: o significado acional (gêneros), o identificacional (estilo) e o representacional (discursos). O primeiro está relacionado à função do texto enquanto prática social de ação e interação. Esse é o domínio dos gêneros discursivos, entendidos como formas convencionais de uso da linguagem em determinados eventos sociais. Quando analisamos um texto em termos de gênero, investigamos de que modo ele participa de uma ação social e como contribui para moldar as relações sociais que o cercam (Resende e Ramalho, 2023, p. 62). Fairclough (2003) define os gêneros como formas discursivas específicas de interação. Isso significa que

diferentes tipos de texto, como uma entrevista, uma reportagem, uma carta ou uma música, não são apenas formatos distintos, mas formas distintas de agir discursivamente no mundo.

Além disso, há uma distinção importante entre pré-gêneros, como narrativas ou argumentações, e os gêneros situados, como uma notícia de jornal ou um depoimento pessoal, que já vêm marcados por contextos específicos (Barros, 2015, p. 73). Os gêneros, portanto, não apenas organizam a linguagem. Eles disciplinam formas de agir, conduzem representações do mundo e influenciam modos de identificação. Ao entendê-los como formas específicas de ação, é possível analisar como certos formatos textuais carregam consigo ideologias, muitas vezes disfarçadas de naturalidade (Resende e Ramalho, 2011, p. 61).

A segunda dimensão, o significado identificacional, refere-se ao estilo como elemento formador da identidade discursiva dos sujeitos. A linguagem não apenas serve para agir ou representar o mundo, mas também para definir quem somos. Como apontam Resende e Ramalho (2011, p. 67), a linguagem é um modo de se identificar a si e aos outros. Assim, os estilos discursivos, compostos por escolhas lexicais e sintáticas, são constitutivos dos processos de formação identitária. Brandão e Beltrão (2023, p. 11) enfatizam que essas produções linguísticas não apenas expressam identidades preexistentes, mas também participam ativamente da sua constituição. Na ACD, investigar estilos significa perguntar que tipo de sujeito está sendo construído nesse texto e quais valores, afetos ou posicionamentos esse estilo comunica. Para Barros (2015, p. 81), “é fundamental investigar como se dá o embate discursivo em relação a identidades, uma vez que discursos são inculcados em identidades”, ou seja, compreender os embates discursivos em torno da identidade é fundamental, pois os discursos não apenas atravessam, mas habitam as identidades sociais.

Por fim, o significado representacional diz respeito aos modos pelos quais os discursos constroem visões de mundo. Aqui, a linguagem atua como ferramenta de representação da realidade, seja ela objetiva ou subjetiva. Como afirma Barros (2015, p. 74), esse significado envolve tanto aspectos do mundo físico, como objetos, relações sociais, instituições, quanto aspectos do mundo mental, como crenças, valores e sentimentos. Representar o mundo não é apenas descrevê-lo, mas também escolher o que visibilizar, o que nomear e o que silenciar.

A esse respeito, Resende e Ramalho (2023, p. 70) lembram que diferentes discursos oferecem diferentes projetos de realidade. Uma mesma situação pode ser representada por discursos antagônicos, como um protesto visto ora como vandalismo, ora como ato de resistência. Esses discursos lexicalizam o mundo de formas distintas (p. 72), revelando o caráter ideológico que permeia toda produção textual. A multiplicidade de vozes em um único texto, fenômeno que os autores chamam de interdiscursividade, permite identificar como os

sentidos são disputados e reconfigurados em práticas sociais concretas. Essas disputas, como salientam Resende e Ramalho (2023, p. 75), muitas vezes revelam a instabilidade dos significados, evidenciando lutas simbólicas em torno de sua apropriação.

Essa reflexão é especialmente relevante em contextos de disputa simbólica, como os enfrentados por sujeitos dissidentes de normas hegemônicas de gênero, raça ou sexualidade. A forma como se fala, os termos que se escolhe, o tom que se adota, tudo isso diz sobre quem se é e também sobre quem se é autorizado a ser, demonstrando de onde se vem e qual sua bandeira, sua luta. É nesse potencial de análise e transformação que reside a força política e epistemológica da ACD.

Em síntese, a análise dos significados acional, identificacional e representacional permite à ACD compreender como os textos funcionam socialmente. Os gêneros nos mostram como os textos atuam; os estilos, como constroem sujeitos; e os discursos, como representam o mundo. Esses três significados, quando articulados, revelam a profundidade da relação entre linguagem, ideologia e poder, abrindo caminhos para se compreender tanto os mecanismos de naturalização das desigualdades quanto os movimentos discursivos que buscam desestabilizá-las. No contexto desta pesquisa, que tem como foco os discursos presentes nas letras de músicas de artistas *Drag Queens* brasileiras, interessa particularmente o potencial da linguagem para produzir sentidos sobre identidades dissidentes, desafiar normas e afirmar subjetividades politicamente marginalizadas. Assim, opta-se por concentrar a análise no significado representacional do discurso, por entender que é nele que os enunciados textuais manifestam suas escolhas sobre o que nomear, visibilizar ou silenciar, estruturando representações sobre gênero e sexualidade.

Essa escolha está diretamente alinhada aos objetivos da pesquisa, que envolvem examinar como os discursos *queer* articulados nas canções reconfiguram identidades, tensionam normas e expressam resistência política. Para operacionalizar essa análise, será utilizada a categoria de interdiscursividade, compreendida aqui como a articulação de múltiplos discursos em um mesmo texto. A interdiscursividade permite observar como diferentes discursos são mobilizados simultaneamente, muitas vezes em confronto, compondo um campo de disputas simbólicas e de produção de sentidos. Ao lançar mão dessa categoria, torna-se possível identificar as marcas discursivas que revelam como os textos analisados constroem representações do mundo social, especialmente no que diz respeito às formas de resistência e afirmação política da comunidade LGBTQIAPN+. A seção seguinte apresenta essa categoria com maior aprofundamento.

2.4 Interdiscursividade

A interdiscursividade é uma das categorias analíticas centrais do significado representacional, pois permite observar de que maneira diferentes discursos são mobilizados, combinados, justapostos ou tensionados dentro de um mesmo texto ou prática discursiva. Trata-se de uma ferramenta teórica que revela a heterogeneidade discursiva como constitutiva dos enunciados e essencial para compreender as dinâmicas de poder que os atravessam.

Neste trabalho, a categoria de interdiscursividade será utilizada como ferramenta analítica para examinar os textos selecionados, com foco na forma como diferentes discursos são articulados na construção do significado representacional. A escolha dessa categoria se justifica pela necessidade de compreender como os enunciados analisados mobilizam discursos diversos e como essas articulações configuram disputas simbólicas em torno da representação de sujeitos e práticas sociais.

Segundo Ramalho e Resende (2011, p. 142), a interdiscursividade se refere à presença de múltiplos discursos em um texto, bem como às formas pelas quais esses discursos são articulados, mesclados ou contrastados. Essa abordagem não se limita a identificar quais discursos aparecem, mas também considera como eles aparecem: em que condições, com quais traços linguísticos e sob quais estratégias de textualização.

Essa perspectiva é especialmente relevante quando se observa, por exemplo, discursos de resistência ou de contestação. Muitas vezes, eles não emergem de forma isolada, mas sim em meio a uma teia de referências interdiscursivas, que podem incluir discursos normativos, midiáticos, institucionais, religiosos ou científicos. Como indicam os estudos analisados por Fairclough (2003) é possível reconhecer diferentes discursos examinando as formas como certos aspectos do mundo são lexicalizados, ou seja, como são nomeados, adjetivados, classificados e descritos no interior do texto.

O exame da interdiscursividade exige atenção a marcas específicas que revelam a presença desses discursos. Isso inclui as relações semânticas entre palavras, o uso de colocações recorrentes, de metáforas estruturantes, de presunções ideológicas, e de escolhas gramaticais que carregam sentidos particulares (Fairclough, 2003, p. 191-194 *apud* Ramalho e Resende, 2011, p. 115). Essas escolhas não são neutras: elas revelam como os discursos circulam socialmente, quais se sobrepõem, quais são silenciados e quais são resignificados.

Batista Jr. (2018, p. 153) argumenta que os diferentes discursos interdiscursivamente articulados estão intimamente relacionados a diferentes posições ocupadas pelas pessoas no mundo. Essas posições não são apenas simbólicas, mas também estruturam formas específicas

de relações sociais. Assim, a interdiscursividade também se torna um campo de disputa: por meio dela, se expressam relações de dominação, cooperação, competição, resistência ou desejo de transformação. Cada discurso incorporado a um texto contribui, de alguma forma, para reforçar ou questionar uma determinada ordem social.

Nesse sentido, analisar a interdiscursividade em um texto é também um modo de revelar como o poder opera discursivamente: quais discursos ganham centralidade, quais se complementam e quais se confrontam. Em uma canção, por exemplo, é possível encontrar traços do discurso religioso justapostos a discursos *queer* e feministas, que juntos configuram sentidos e tensionam normas. Essa abordagem teórica, quando aplicada metodologicamente ao corpus desta pesquisa, permitirá identificar as tensões discursivas e os modos como certas representações se consolidam ou se contrapõem no interior dos textos analisados.

Portanto, a interdiscursividade não é apenas um fenômeno linguístico, mas um processo socialmente enraizado, que permite analisar o modo como diferentes vozes sociais se entrelaçam em práticas discursivas situadas. Reconhecer essa multiplicidade é, assim, um passo fundamental para compreender como os textos produzem sentidos e participam ativamente da construção e da disputa por significados no mundo social.

2.5 Enquadre teórico-metodológico de pesquisas em ACD

Essa seção tem como objetivo apresentar, de forma didática e detalhada, o percurso metodológico adotado nesta pesquisa. A partir dos princípios da Análise Crítica do Discurso (ACD), expostos neste capítulo, descrevo aqui o passo a passo do processo investigativo, incluindo a justificativa da abordagem qualitativa, a organização do corpus, a fundamentação da escolha analítica, e as etapas do ciclo de análise conforme proposta de Barros (2015). A escolha pela abordagem qualitativa se justifica pelo objetivo central da pesquisa: compreender sentidos, práticas e representações sociais expressos na linguagem. Segundo Flick (2009), a pesquisa qualitativa permite investigar fenômenos complexos e subjetivos, priorizando os significados construídos socialmente, o que é compatível com o interesse desta dissertação em analisar como discursos de artistas *Drag* constroem e tensionam identidades de gênero e sexualidade por meio de músicas e, ainda, apoia-se em entrevistas públicas para fundamentar e entender, ainda mais, o emergir desses discursos.

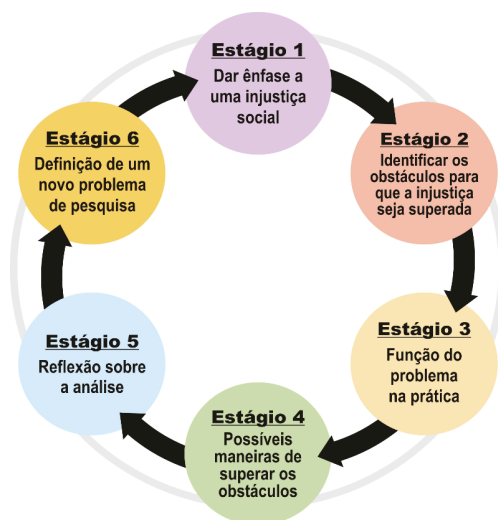
O corpus desta pesquisa é composto por sete músicas e por entrevistas concedidas por Pablio Vittar, Gloria Groove e Lia Clark, produzidas entre os anos de 2017 e 2024. A delimitação temporal não é aleatória: corresponde ao período de consolidação dessas artistas

no mainstream brasileiro, momento em que suas produções passam a circular de maneira ampliada nas plataformas digitais, na mídia televisiva e nos espaços de disputa simbólica sobre gênero e sexualidade. Trata-se, portanto, de um recorte que acompanha a intensificação da visibilidade *drag* no cenário pop nacional. A seleção das músicas não se baseou apenas na popularidade das artistas, mas em critérios discursivos específicos. Foram escolhidas canções nas quais o corpo e léxicos relacionados ao corpo, de modo recorrente, a bunda, assume centralidade lexical e performativa, funcionando como eixo de representação e como superfície de disputa simbólica. Nessas músicas, observa-se a hiperlexicalização de termos ligados à sexualidade, ao prazer e à exposição corporal, bem como a reapropriação de palavras historicamente utilizadas como injúria. Esse conjunto permite analisar como a linguagem opera na construção de identidades dissidentes e na tensão de normas de gênero e sexualidade. Todos os dados, aqui utilizados, são de domínio público (YouTube, portais de notícia, redes sociais e plataformas de streaming), por isso não será necessária a submissão ao Comitê de Ética, uma vez que não há coleta de dados inéditos nem interação com participantes humanos.

Antes de iniciar a análise dos textos, será realizada uma análise de conjuntura, etapa essencial para a ACD, que parte do princípio de que todo discurso está inserido em contextos históricos, políticos, sociais e ideológicos específicos. Nesse sentido, será construído um panorama da cena *drag*, desde suas origens e manifestações em circuitos *underground* até sua ascensão ao *mainstream*¹². Por fim, o olhar se voltará para o contexto mato-grossense, com destaque para a cena *drag* em Cuiabá, apresentando artistas locais, eventos e estéticas que ajudam a compreender as condições de produção e circulação dos discursos que compõem o corpus desta pesquisa.

A pesquisa seguirá o ciclo metodológico da ACD, conforme sistematizado por Barros (2015), que organiza o processo em seis etapas. Abaixo, apresento essas etapas adaptadas ao percurso desta dissertação.

¹² Os termos *underground* e *mainstream* dizem respeito a diferentes esferas de circulação cultural. O *underground* refere-se a manifestações culturais que ocorrem à margem dos circuitos comerciais e institucionais, geralmente ligadas a grupos minoritários e com menor visibilidade pública. Já o *mainstream* diz respeito ao que é amplamente difundido e consumido, associado à cultura de massa e às grandes mídias. No caso da cena *drag*, essa passagem do *underground* para o *mainstream* representa não apenas uma ampliação de visibilidade, mas também transformações nas formas de atuação, estética, linguagem e recepção dessas performances, com impactos tanto na legitimação quanto na comercialização dessas identidades, abrindo caminhos para a comunidade LGBTQIAPN+.



Enquadre teórico-metodológico de pesquisa em ACD (BARROS, 2015), adaptado de Chouliaraki e Fairclough (1999) e Fairclough (2003), tendo como base a crítica explanatória de Bhaskar (1989).

Dessa forma, tudo começa com a percepção de uma injustiça social. Ao observar o cenário artístico e midiático brasileiro, ficou evidente que as *Drag Queens*, aqui selecionadas, vêm ocupando um espaço importante na luta por visibilidade da comunidade LGBTQIAPN+. Essa presença forte despertou uma curiosidade inicial: de que forma esses corpos e vozes se manifestam discursivamente em meio a tantas disputas por reconhecimento, espaço e direitos? A partir desse olhar mais atento, voltei-me para a produção musical dessas artistas e percebi que temas relacionados à sexualidade apareciam com frequência, especialmente com destaque para referências ao corpo, como a “bunda”. Isso me fez pensar: será que esses elementos são apenas provocativos, ou há ali sentidos mais profundos, ligados à representação da identidade e resistência? Com o amadurecimento da pesquisa, entendi que o foco não poderia se limitar a esse aspecto corporal, mas ainda mantém grande foco nele. Era preciso ampliar a lente e olhar com mais atenção para os discursos pessoais *queer* que atravessam essas produções e que, de maneira muito potente e significativa, marcam presença nas falas e performances dessas artistas. A partir disso, selecionei os materiais que iriam compor o corpus, com o objetivo de entender como esses discursos constroem sentidos alinhados às perguntas e objetivos da pesquisa.

Com o tema definido, o próximo passo é identificar os obstáculos que dificultam a superação dessa injustiça. Aqui, o foco está em entender o que impede que esses sujeitos dissidentes de gênero e sexualidade sejam plenamente reconhecidos. Entre os principais entraves, apareceram os discursos religiosos conservadores, a moral tradicional, a imposição da heteronormatividade e a presença ainda forte da censura cultural em muitas mídias. Todos esses fatores atuam como formas de silenciamento e estigmatização de existências que não se encaixam nos padrões normativos. Neste momento, finalizei a definição do corpus e das categorias de análise. Mantive o foco em músicas e entrevistas que expressassem discursos *queer* de maneira pessoal e subjetiva. Para analisar esse material, optei por trabalhar com duas ferramentas importantes: o significado representacional do discurso e a interdiscursividade, que me ajudaram a perceber como diferentes sentidos e vozes se cruzam e se complementam nesses textos.

Depois disso, é hora de pensar sobre a função dessa injustiça na vida social. Ou seja, por que essa exclusão acontece e o que ela produz? Ficou claro que marginalizar esses corpos e identidades não é algo aleatório. Na verdade, trata-se de um mecanismo social que ajuda a manter uma determinada ordem, baseada em valores cisheteronormativos. Quando há um silenciamento desses discursos *queer* reforça-se a ideia de que só existe uma forma legítima de viver, de ser e de se expressar. Essa reflexão ajuda a aprofundar o entendimento sobre o papel social da exclusão e da invisibilização.

Na sequência, a pesquisa se volta para os caminhos possíveis de transformação. Ao mergulhar nos discursos das artistas selecionadas, encontram-se muitas estratégias de resistência e reinvenção. Por meio do humor, da ironia, da erotização consciente e da exposição de vivências pessoais, essas artistas criam novas formas de ocupar o espaço público e de desafiar os discursos hegemônicos. Essa etapa do trabalho é fundamental para mostrar que, mais do que denunciar, o discurso também atua, propõe, cria, afeta e transforma. É nessas frestas que surgem novas possibilidades de identificação.

Em seguida, é essencial realizar uma reflexão crítica sobre a própria análise. Isso significa voltar o olhar para o processo interpretativo e questionar: como os sentidos emergem dos textos? Que tensões aparecem? Que vozes se destacam e quais são silenciadas? Reconhecer tanto as potências quanto os limites da análise é importante para manter uma postura ética, consciente e comprometida com o objeto de estudo e com o processo de pesquisa em si.

Para finalizar, é comum que, ao concluir uma pesquisa como esta, novas perguntas começam a aparecer. Afinal, investigar discursos nunca é um processo fechado, pelo contrário, ele nos leva a olhar mais fundo e a querer entender ainda mais. Surgem então algumas curiosidades que, embora não sejam o foco principal deste trabalho, podem apontar para caminhos futuros: como esses discursos são recebidos por diferentes públicos? Que outras formas de resistência estão surgindo em outros espaços? Essas inquietações mostram que a pesquisa não termina aqui. Ela continua, alimentada pela escuta, pela vontade de questionar e pelo desejo de transformar a realidade à nossa volta.

2.5.1 Organização do Corpus

Para tornar mais visível a estrutura e a distribuição dos dados empíricos utilizados na pesquisa, apresento abaixo uma tabela que reúne as informações essenciais sobre os materiais selecionados. As músicas e entrevistas não foram escolhidas para formar pares fixos, isto é, uma música relacionada diretamente a uma entrevista, mas sim por sua relevância discursiva individual, ainda que, em alguns casos, haja sobreposições temáticas entre eles. A análise será feita respeitando essas especificidades.

Tabela 3. O corpus

Tipo de Material	Título	Artista <i>Drag</i>	Ano de Publicação	Fonte (Plataforma, programa, veículo etc.)
Música	Chifrudo	Lia Clark	2017	Youtube
Música	I got It ¹³	Pabllo Vittar	2017	Youtube
Música	Joga Bunda	Aretuza Lovi, Pabllo Vittar e Gloria Groove	2018	Youtube
Música	Bumbum de Ouro	Gloria Groove	2018	Youtube
Música	Amor de Que	Pabllo Vittar	2019	Youtube
Música	Bandida	Pabllo Vittar	2020	Youtube
Música	Sereia	Lia Clark e Pabllo Vittar	2023	Youtube
Entrevista	Lia Clark: 'Como <i>drag</i> me sinto poderosa. Sendo preto e gay, não sentia'	Lia Clark	2023	Universa Entrevista

¹³ Trata-se de uma música da artista Charli XCX com participação de Pabllo Vittar; para fins de análise, será considerada apenas a participação de Pabllo Vittar.

Entrevista	De frente com Blogueirinha: Pablo Vittar T2E12	Pablo Vittar	2023	Youtube
Entrevista	Glória Groove: 'Ser você mesmo vale muito a pena, e o Drag me ensina a não me levar tão a sério'	Gloria Groove	2024	CBN

Fonte: Elaboração própria

A tabela organiza os dados por tipo de material (música ou entrevista) e está organizada por ano de lançamento, ou seja, do mais antigo para o mais recente, sem exigir um pareamento rígido entre eles, o que permite ao leitor uma visão mais ampla e sistêmica do corpus selecionado. Dessa forma, é possível observar com mais clareza como os discursos circulam e se articulam de maneira interdiscursiva ao longo da pesquisa. Vale reforçar que, para fins de análise, serão utilizados apenas excertos representativos dos materiais, e não os textos na íntegra, o que favorece um recorte mais objetivo e alinhado aos propósitos do estudo.

CAPÍTULO III

ANÁLISE DE CONJUNTURA

“We’re all born naked and rest is drag” (RuPaul)¹⁴

3.1 Que *Drag* é esse?

***Drag* como linguagem estética, política e social**

A arte *drag*, antes de ser reconhecida como expressão artística associada às dissidências de gênero e sexualidade, já se manifestava historicamente como prática atravessada por convenções cênicas, disputas simbólicas e regimes específicos de visibilidade. No contexto brasileiro, entretanto, essas práticas jamais circularam de forma neutra ou desprovida de significação moral. Conforme demonstra Trevisan (2018), performances de travestimento masculino foram progressivamente capturadas, desde o final do século XIX, por discursos médicos, policiais, jurídicos e jornalísticos, que passaram a interpretá-las como indícios de desvio sexual. Assim, muito antes de a *drag* ser nomeada enquanto linguagem artística, o corpo montado já se encontrava submetido a processos de vigilância, classificação e punição.

Nesse sentido, a indagação “que *drag* é esse?” não se orienta pela busca de uma definição essencial ou de uma categoria estética fechada, mas pela compreensão das condições históricas, sociais e discursivas que tornaram possível a encenação de gêneros deslocados do corpo que os performa. No Brasil, a *drag* emerge como linguagem fortemente marcada pela associação com a homossexualidade masculina, não por um vínculo ontológico, mas como efeito de uma longa história de leitura institucional do corpo dissidente. Trata-se, portanto, de uma prática que se constitui em resposta criativa a regimes de controle que produziram determinados corpos como problema social.

A compreensão da *drag* como linguagem articula-se diretamente à noção de gênero enquanto construção performativa. Conforme discutido por Louro (2000; 2004) e Butler (2003), o gênero não se apresenta como essência natural, mas como efeito reiterado de práticas sociais e discursivas reguladas. A *drag*, ao exagerar, estilizar e parodiar códigos de feminilidade e masculinidade, evidencia os mecanismos que sustentam a própria norma. O

¹⁴ “Todos nascemos nus e o resto é *Drag*” (tradução nossa)

gênero revela-se, assim, como algo aprendido, reiterado e regulado. A performance *drag*, nesse contexto, não cria o artifício do gênero, mas o torna visível, produzindo uma pedagogia cultural que desnatura aquilo que se apresenta como naturalizado.

Essa leitura é aprofundada quando a *drag* é compreendida não como encenação pontual, mas como prática contínua de performance. Krambeck (ano) propõe pensar o corpo *drag* como corpo em cena permanente, no qual a performance ultrapassa o espaço do palco e o momento da apresentação, atravessando diferentes contextos e temporalidades. Nessa perspectiva, a *drag* não se limita a entrar em cena, mas constitui-se como a própria cena. O corpo montado comunica constantemente, produz sentidos e disputa inteligibilidade no espaço social, configurando-se como prática multiperformativa, na qual se articulam simultaneamente gênero, identidade, estética, dissidência e posicionamento político.

Do ponto de vista histórico, práticas que podem ser compreendidas como antecedentes da arte *drag* estiveram presentes em contextos nos quais mulheres eram impedidas de ocupar os palcos. No teatro grego clássico e, posteriormente, no teatro elisabetano, homens interpretavam personagens femininas por imposições morais e institucionais. Embora tais encenações não carregassem o sentido político atribuído à *drag* contemporânea, elas evidenciam que o feminino pôde ser encenado por corpos masculinos desde que rigidamente circunscrito ao espaço da representação. O tensionamento emerge quando essa encenação ultrapassa os limites da cena e passa a incidir sobre a vida cotidiana.

É precisamente essa fronteira que se torna instável na modernidade. Com a intensificação dos processos de regulação dos corpos e dos desejos, performances de gênero deslocadas passam a ser associadas ao desvio, à marginalidade e à perversão. Bento (2017) aponta que a produção moderna das identidades sexuais esteve acompanhada por dispositivos de vigilância e punição que empurraram corpos dissidentes para zonas de precariedade social. No Brasil, como demonstra Trevisan (2018), o travestimento masculino passou a funcionar como prova social de homossexualidade, sendo reiteradamente registrado em arquivos policiais, laudos médicos e narrativas jornalísticas. A *drag*, antes mesmo de existir como nome, já existia como problema social.

Nesse cenário, práticas de montagem anteriormente toleradas em espaços específicos passam a ser deslocadas para circuitos marginalizados, como bares, boates, cabarés e ambientes noturnos. É nesse deslocamento que a *drag* assume uma dimensão explicitamente

política. O exagero, o riso e o deboche deixam de operar apenas como recursos estéticos e passam a funcionar como estratégias de sobrevivência simbólica. Sodré (2002) observa que práticas culturais marginalizadas recorrem frequentemente à teatralização e ao excesso como formas de resistência à normatividade dominante. Ao assumir conscientemente sua artificialidade, a *drag* expõe a violência da norma que exige naturalidade e coerência.

Nessa perspectiva, a *drag* não pode ser compreendida apenas como personagem ou espetáculo. Trata-se de uma persona performativa que articula subjetividade, arte e crítica social, inseparável das condições materiais e simbólicas do sujeito que a encarna. A *drag* constitui-se, assim, como linguagem viva, construída no corpo e pela cena, que reivindica o direito de existir publicamente e de tensionar os limites do que é socialmente inteligível. Reconhecer sua emergência histórica implica compreendê-la como prática atravessada por interdições, deslocamentos e resistências, muito antes de sua legitimação enquanto forma artística reconhecida.

3.2 A influência do teatro na arte da montagem

A relação entre a arte *drag* e o teatro não é circunstancial nem recente. A montagem encontra no campo teatral uma de suas matrizes históricas mais consistentes, especialmente no que diz respeito à construção de personagens, ao uso expressivo do corpo, do figurino e do gesto, bem como à compreensão do gênero como algo encenável. Antes de ser associada às dissidências sexuais e de gênero, a montagem já operava como recurso cênico legitimado em contextos nos quais a presença feminina no palco era interdita.

Entretanto, a arte *drag* contemporânea promove uma ruptura significativa em relação ao teatro tradicional. Se este organiza a cena como espaço separado da vida cotidiana, a *drag* dissolve essa separação. O corpo não se limita a representar um personagem inserido em uma narrativa ficcional, mas transforma-se em suporte contínuo de enunciação. O que está em jogo não é apenas a técnica teatral, mas a produção de um corpo que se comunica politicamente no espaço social.

No contexto brasileiro, essa herança teatral articula-se de forma singular com tradições culturais marcadas pelo humor, pela paródia e pela inversão de papéis. DaMatta (1997) destaca que o riso e a caricatura ocupam lugar central nas manifestações culturais brasileiras, especialmente no carnaval e no teatro de revista. A figura do transformista, amplamente presente nesses espaços ao longo do século XX, antecipa elementos que hoje reconhecemos

na arte *drag*, como o exagero, o deboche e a crítica social mediada pelo humor. A montagem, nesse contexto, não apenas entretém, mas comenta a realidade e expõe suas contradições.

Ao escancarar o artifício, a *drag* desloca a performance do campo da representação para o campo da enunciação política. Diferentemente do teatro tradicional, que busca a suspensão da descrença, a *drag* convida o público a reconhecer a construção da cena e, por extensão, a construção do gênero. A influência do teatro, assim, não se limita a um antecedente histórico, mas constitui um repertório estético e simbólico continuamente resignificado pela arte da montagem.

3.3 Revolta de *Stonewall*

Figura 1 - Marsha P Johnson e Sylvia Rivera



Fonte: National Herald¹⁵

A Revolta de *Stonewall*, ocorrida em 1969, em Nova York, é frequentemente apresentada como marco inaugural dos movimentos LGBTQIAPN+ contemporâneos. No entanto, compreendê-la apenas como ponto de origem implica o risco de apagar uma longa história prévia de existências dissidentes que já resistiam, ainda que de forma fragmentada, subterrânea e cotidianamente silenciada. Mais do que um início absoluto, *Stonewall* pode ser compreendida como um momento de condensação e ruptura, no qual a violência sistemática

¹⁵ Disponível em:

<https://www.nationalheraldindia.com/india/pride-month-remembering-stonewall-protests-50-years-on>. Acesso em: 12 nov. 2025.

dirigida a corpos dissidentes deixou de ser suportada de forma passiva e passou a ser enfrentada publicamente.

Até então, práticas dissidentes de gênero e sexualidade, incluindo aquelas associadas à arte *drag*, circulavam majoritariamente em espaços marginalizados, como bares, clubes noturnos e ambientes clandestinos. Esses locais funcionavam como zonas de tolerância precária, permanentemente vigiadas e sujeitas à repressão policial. Conforme aponta Bento (2017), a modernidade instituiu regimes rígidos de controle dos corpos e dos desejos, nos quais a dissidência sexual passou a ser tratada como ameaça à ordem moral e social. Nesse contexto, corpos montados, sobretudo aqueles que tensionavam de maneira visível as normas de gênero, tornaram-se alvos preferenciais da violência institucional.

Stonewall emerge justamente desse cenário de opressão reiterada. As batidas policiais no bar Stonewall Inn não constituíam exceção, mas faziam parte de uma rotina de perseguição, extorsão e humilhação direcionada a pessoas LGBTQIAPN+, com incidência particularmente forte sobre *drag* queens, travestis e pessoas trans. O que diferencia esse episódio de tantos outros é a recusa coletiva em aceitar, mais uma vez, a violência como destino inevitável. Quando esses corpos decidiram não recuar, a performance deixou de operar apenas no plano estético e passou a se configurar como confronto direto. O corpo, até então protegido pela lógica da clandestinidade noturna, ocupou o espaço público à luz do dia.

Essa passagem do espaço marginal para a rua representa um deslocamento fundamental na história das dissidências sexuais e da arte *drag*. A performance, antes circunscrita a contextos específicos de sociabilidade, torna-se gesto político explícito. Butler (2003) contribui para essa leitura ao afirmar que o corpo, ao se tornar visível em contextos que o negam, produz fissuras na ordem normativa. A presença corporal dissidente no espaço público não apenas reivindica direitos, mas disputa simbolicamente quem pode existir, circular e ser reconhecido socialmente.

Louro (2004) ressalta que momentos de ruptura não emergem de forma espontânea, mas se constroem a partir de acúmulos de violências, silenciamentos e resistências cotidianas. Nesse sentido, Stonewall não cria a dissidência, mas a torna irrecusável. A *drag*, que até então operava principalmente como linguagem estética e estratégia de sobrevivência cultural, passa a ser reconhecida também como linguagem política, capaz de articular corpo, visibilidade e enfrentamento simbólico. Além disso, a rua converte-se em palco político, e a performance

deixa de depender de dispositivos cênicos tradicionais. O simples ato de existir, montada ou desmontada, passa a configurar-se como gesto político.

3.4 Mama ru me amou, paz!¹⁶

RuPaul e a institucionalização midiática da cultura *Drag*

Figura 2 - RuPaul



Fonte: Parade¹⁷

Se Stonewall marca o momento em que o corpo dissidente deixa de recuar diante da violência institucional e ocupa o espaço público, as décadas seguintes colocam a arte *drag* diante de um novo desafio: negociar sua existência em contextos de visibilidade ampliada e institucionalizada. A passagem da rua para a vitrine midiática não ocorre de forma linear nem isenta de conflitos. Ao contrário, trata-se de um processo atravessado por tensões, disputas simbólicas e reconfigurações profundas na forma como a *drag* passa a ser percebida, consumida e reconhecida socialmente.

¹⁶ Trecho da música *Festa com Moção*, das Good Girls, grupo formado por integrantes do elenco da primeira temporada do *Drag Race Brasil*, programa que contribuiu significativamente para a ampliação da presença drag no cenário midiático mundial. O verso tornou-se recorrente ao longo da temporada, sendo constantemente retomado de forma irônica e afetiva pelas participantes, uma vez que foi enunciado por Diva More, a primeira drag eliminada da competição, funcionando posteriormente como meme interno e marca discursiva de memória coletiva entre as competidoras.

¹⁷ Disponível em: <https://parade.com/tv/rupauls-drag-race-season-16>. Acesso em: 12 nov. 2025

Nesse contexto, a figura de RuPaul¹⁸ emerge como referência central na história recente da arte *drag*. A partir da década de 1990 e, sobretudo, com a consolidação do reality show *RuPaul's Drag Race* nos anos 2000, a *drag* deixa de circular predominantemente em espaços marginalizados e passa a ocupar plataformas midiáticas de alcance global. Esse deslocamento inaugura uma nova fase da cultura *drag*, na qual a performance deixa de operar exclusivamente como resistência e passa a integrar, de modo ambíguo, o circuito do entretenimento e do mercado cultural.

Compreender a relevância de RuPaul exige, contudo, ir além de uma narrativa centrada no sucesso individual. O que está em jogo não é apenas a ascensão de uma *drag* queen específica, mas a incorporação da arte *drag* por lógicas midiáticas de consumo, competição e espetacularização. Sodré (2002) observa que a mídia não apenas amplia a visibilidade de determinadas práticas culturais, mas também as reorganiza segundo critérios de rentabilidade e aceitabilidade. Dessa maneira, é importante destacar que a entrada da *drag* no mainstream não elimina sua dimensão política, mas a transforma. Butler (2003) lembra que a performatividade nunca é totalmente controlável e que toda repetição normativa carrega a possibilidade de falha. Mesmo em contextos altamente regulados, a *drag* segue produzindo fissuras, deslocamentos e desconfortos, ainda que agora sob novas formas de vigilância mediadas pela lógica do entretenimento.

3.5 A arte *Drag* no Brasil

A história da arte *drag* no Brasil é inseparável da história da dissidência sexual e de gênero no país. Diferentemente de narrativas que situam a *drag* exclusivamente como entretenimento noturno ou fenômeno recente, faz-se necessário reconhecê-la como prática artística e política que atravessa décadas, marcada por enfrentamentos diretos à censura, à violência estatal e à moral conservadora.

¹⁸ RuPaul Andre Charles, nascido em 1960, na Califórnia (EUA), é uma drag queen, cantor, ator, empresário e apresentador de televisão. Após mudar-se para Nova York, destacou-se inicialmente como dançarino e artista drag no circuito underground. Seu reconhecimento internacional ocorreu em 1993, com o lançamento do álbum *Supermodel of the World*, impulsionado pelo sucesso da canção *Supermodel (You Better Work)*, que alcançou posições de destaque nas paradas de música dance nos Estados Unidos. Ao longo da década de 1990, RuPaul expandiu sua atuação para o cinema, a moda e a televisão, tornando-se uma das primeiras pessoas gays assumidas a apresentar um talk show na TV, *The RuPaul Show*, em 1996, além de um programa de rádio em parceria com Michelle Visage. Desde 2009, atua como apresentador e produtor executivo do reality show *RuPaul's Drag Race*, vencedor de múltiplos prêmios Emmy, contribuindo de forma decisiva para a ampliação da visibilidade e da aceitação social da arte drag em escala global.

Um dos marcos incontornáveis dessa trajetória é o grupo Dzi Croquettes, surgido no início da década de 1970, em pleno contexto da ditadura militar. Formado por artistas como Lennie Dale, Bayard Tonelli e Cláudio Gaya, o grupo combinava teatro, dança, música e humor em performances que borravam deliberadamente as fronteiras de gênero. Com corpos masculinos maquiados, figurinos femininos e gestualidades coreografadas, os Dzi Croquettes expunham a artificialidade das normas de gênero em um momento histórico marcado por forte repressão política e sexual. Conforme aponta Trevisan (2018), o grupo constituiu uma das primeiras expressões públicas e organizadas de dissidência corporal no Brasil, transformando o palco em espaço de afronta e liberdade.

Ainda que o termo *drag queen* não fosse utilizado à época, o impacto estético e político dos Dzi Croquettes reverbera diretamente na construção da cena *drag* brasileira. Para além da contestação do binarismo de gênero, o grupo introduz o deboche como linguagem política, elemento que se tornaria marca fundamental da *drag* nacional.

Nas décadas seguintes, especialmente a partir dos anos 1980 e 1990, a arte transformista¹⁹ ganha força em casas noturnas e espaços teatrais, com figuras que se tornariam referências históricas. Rogéria, frequentemente denominada “a travesti da família brasileira”, ocupa espaços na televisão, no teatro e no cinema, tensionando estigmas em um período no qual a presença de corpos dissidentes na mídia era rara. Sua atuação evidencia as contradições de uma sociedade que consome o espetáculo, mas resiste à legitimação plena dessas existências no cotidiano.

Paralelamente, artistas como Miss Biá, Laura de Vison, Silvetty Montilla, Márcia Pantera, Salete Campari, Kaka di Polly e Nany People consolidam uma estética *drag* brasileira marcada pelo exagero, pelo humor ácido e pela crítica social. França (2022) destaca que essas *drags* não apenas performavam o feminino, mas construíam personagens que dialogavam diretamente com o público, comentando política, sexualidade e marginalização por meio do riso.

¹⁹ No Brasil, práticas hoje reconhecidas como arte *drag* circularam, ao longo do século XX, sobretudo sob as denominações *transformismo* e *transformista*, associadas a espetáculos teatrais e ao entretenimento noturno. A difusão do termo *drag* ocorre de forma mais sistemática apenas no início do século XXI, em diálogo com referências culturais anglófonas, configurando um processo de reconfiguração discursiva e não de ruptura com experiências anteriores.

Figura 3 - *Drags* que abrem alas



Fonte: Google Imagens

A relação entre *drag* e ativismo torna-se ainda mais evidente com a ocupação do espaço público. Na primeira Parada do Orgulho LGBT de São Paulo, realizada em 1997, *drags* estiveram entre os principais corpos visíveis do evento. Ao deslocar a performance do espaço noturno para a rua, essas artistas contribuíram para a construção de uma estética da visibilidade LGBT no Brasil. Segundo Simões (2016), tratava-se de corpos exagerados e indisciplinados, que rompiam com qualquer tentativa de assimilação silenciosa.

Esse processo ocorre em um cenário de intensa violência. O Brasil figura historicamente entre os países com maiores índices de assassinatos de pessoas LGBTQIAPN+, o que confere à arte *drag* um caráter de urgência política. Como argumenta Bento (2017), existir publicamente enquanto corpo dissidente no país é, por si só, um ato de risco, e a performance se configura como estratégia de enfrentamento simbólico dessa precariedade.

3.6 A arte *Drag* em Mato Grosso

Embora a história da arte *drag* no Brasil seja frequentemente narrada a partir de grandes centros urbanos, como São Paulo e Rio de Janeiro, essa centralização produz apagamentos significativos, sobretudo no que diz respeito às dinâmicas locais de emergência, circulação e permanência da performance *drag* em outros territórios. O deslocamento do olhar para fora do eixo hegemônico não implica negar a centralidade desses polos, mas reconhecer que a arte *drag* se constrói de maneira desigual no país, atravessada por condições regionais específicas. É nesse movimento que se insere a análise da arte *drag* em Mato Grosso, com especial atenção à capital, Cuiabá, cidade marcada por conservadorismos históricos, disputas morais intensas e um contexto social pouco favorável à visibilidade pública de corpos dissidentes.

No estado de Mato Grosso, a constituição de uma cena *drag* enfrenta obstáculos estruturais significativos. A ausência de políticas culturais voltadas à diversidade, a predominância de discursos religiosos conservadores e a forte associação entre masculinidade, virilidade e valores tradicionais limitam de forma expressiva os espaços de legitimação artística. Nesse contexto, a arte *drag* permanece majoritariamente restrita ao período noturno e a eventos voltados especificamente ao público LGBTQIAPN+, o que evidencia tanto a precariedade de sua circulação quanto os mecanismos sociais que regulam sua visibilidade. Conforme aponta Bento (2017), a precariedade que atravessa corpos dissidentes não se reduz à dimensão econômica, mas opera também no plano simbólico, por meio da negação reiterada do direito à existência pública. Em Mato Grosso, essa negação tende a se intensificar, produzindo um cenário em que a presença *drag* é constantemente tensionada entre visibilidade e risco.

Apesar dessas limitações, a arte *drag* existe, resiste e, ainda que de forma gradual, vem ampliando seus espaços de circulação em Cuiabá. Diferentemente de narrativas que localizam a resistência *drag* apenas em décadas anteriores ou em grandes centros, observa-se que, na capital mato-grossense, a consolidação de uma cena mais visível se intensifica a partir de meados de 2016. Um marco simbólico desse processo foi a participação da *drag* cuiabana Sarah Mitch no quadro *Bishow*, exibido no programa *Amor & Sexo*, apresentado por Fernanda Lima. O quadro propunha o desafio de homens cisgênero heterossexuais se montarem como *drag queens*, orientados por madrinhas *drags* de reconhecimento nacional. Ao lado de nomes como Gloria Groove e Aretuza Lovi, Sarah Mitch representou Cuiabá em um programa de

alcance nacional, evidenciando a potência estética e performativa da arte *drag* produzida fora do eixo hegemônico. Ainda que o participante orientado por ela não tenha vencido a competição, sua presença funcionou como gesto de visibilidade inédita para a cena *drag* cuiabana, deslocando imaginários e ampliando possibilidades de reconhecimento. A Figura 4 apresenta, da direita para a esquerda, Sarah Mitch, representante cuiabana; Glória Groove; Fernanda Lima, apresentadora do programa; Lorelay Fox, jurada fixa do quadro; e Aretuza Lovi.

Figura 4 - *BiShow*, Amor e Sexo



Fonte: Gshow²⁰

A partir desse período, observa-se a intensificação de iniciativas locais voltadas ao fomento da arte *drag* na capital. Eventos como *Drag Dinner Cuiabá* e *Drag Lunch* passam a articular gastronomia e performance, reunindo *drags* nacionais e regionais em experiências que tensionam a lógica da arte restrita à boate noturna. Esses eventos não apenas ampliam o público, mas produzem novos modos de circulação da *drag* em contextos diurnos e semi-institucionalizados, ainda que de forma pontual e instável.

²⁰ Disponível em:

<https://gshow.globo.com/Bastidores/noticia/2016/01/conheca-drag-queens-que-participam-do-quadro-bishow-no-amor-sexo.amp>. Acesso em: 14 nov. 2025.

Figura 5 - Divulgação de eventos *drag* em Cuiabá



Fonte: Instagram²¹

Outro espaço relevante para a consolidação da cena *drag* na Baixada Cuiabana é o Maraffa Bar, que realiza semanalmente a chamada *Quinta Drag*, configurando-se como um dos poucos espaços contínuos de visibilidade para a arte *drag* na cidade. Com apresentação fixa da *drag* Sophie Boomer e de sua filha *drag*²² Jennie Boomer, o evento assume papel central na formação de público, no acolhimento de novas artistas e no reconhecimento da diversidade estética da cena local, contando frequentemente com *drags* convidadas e promovendo intercâmbios entre diferentes gerações e estilos de performance.

²¹ Disponível em: @draglunchcuiaba e @dragdinnercuiaba

²² No contexto da cultura *drag*, é recorrente a prática pela qual artistas mais experientes acolhem e orientam pessoas em processo de inserção na cena, estabelecendo relações simbólicas de filiação. Essas relações são expressas por meio das denominações *mãe drag* e *filha drag*, sendo comum que as filhas adotem o sobrenome artístico de suas mães como forma de pertencimento e reconhecimento dentro da comunidade.

Figuras 6 e 7 - Divulgação da Quinta Drag



Fonte: Instagram²³

Além dessas iniciativas, a cena *drag* cuiabana se constitui a partir de trajetórias individuais que dialogam diretamente com o território e com suas tensões sociais. *Drags* como Alyssa Fresh, marcada por uma estética voltada ao humor, e Nelly Winter, que articula performance *drag* e produção literária, exemplificam a multiplicidade de linguagens e posicionamentos políticos presentes na cena local. Essa diversidade evidencia que a arte *drag* em Cuiabá não pode ser compreendida como homogênea ou linear, mas como campo de disputa simbólica, negociação constante e invenção estética situada.

Ao situar Cuiabá no centro da análise, não se pretende romantizar a precariedade nem construir uma narrativa heroica da resistência. O objetivo é evidenciar que, mesmo em contextos marcados por limitações severas, a arte *drag* se constrói, produz linguagem e disputa espaço. Em Mato Grosso, existir enquanto *drag* parece-me muito difícil. A cena se organiza lentamente, entre a noite, os eventos independentes e as brechas midiáticas, revelando que a história da arte *drag* no Brasil é plural, descentralizada e profundamente atravessada por desigualdades regionais, nas quais o simples ato de aparecer já assume densidade política.

²³ Disponível em: @maraffabar

CAPÍTULO IV

ANÁLISES

Este capítulo concentra-se nas análises do corpus desta pesquisa. Nele, serão examinados recortes enunciativos extraídos de músicas e de entrevistas de Pabllo Vittar, Gloria Groove e Lia Clark, produzidas e veiculadas entre 2017 e 2024. O objetivo é investigar como, nesses materiais, se articulam *discursos queer* que constroem identidades dissidentes e tensionam normas sociais, sexuais e de gênero.

A análise fundamenta-se na Análise Crítica do Discurso, especialmente na perspectiva de Norman Fairclough (2001; 2003), com ênfase na categoria de interdiscursividade no âmbito do significado representacional. Os recortes serão examinados a partir da identificação dos discursos mobilizados nas letras e falas públicas, bem como das formas de articulação entre eles.

As seções estão organizadas por eixos temáticos recorrentes no corpus, de modo a evidenciar como corpo, prazer, agência sexual, léxicos dissidentes e performatividade *drag* operam discursivamente na produção de sentidos e na disputa por representações.

4.1 O corpo que fala antes de cantar

Antes que a música comece, o corpo já disse algo. Antes do primeiro verso, já houve enfrentamento, negociação, explicação, defesa, afirmação. No caso de Lia Clark, Pabllo Vittar e Gloria Groove, suas corporalidades não são apenas suporte da performance musical; são instâncias discursivas anteriores à canção. São corpos que falam antes de cantar.

Em entrevista ao Universo (UOL), Lia Clark afirma que, como *drag*, passou a experimentar uma sensação inédita de potência. Ela declara que “*como drag me sinto poderosa*” e reconhece que, sendo “*preto e gay*”, nem sempre se sentia assim antes da arte *drag* ocupar esse espaço em sua vida. Essa fala é profundamente reveladora. O corpo que antes era atravessado por marcadores sociais que o colocavam em posição de vulnerabilidade, negro, afeminado, gay, torna-se, na *drag*, corpo central, visível, luminoso. Não se trata de uma fantasia que encobre; trata-se de uma reorganização simbólica. A montagem não apaga o corpo anterior, mas o reconfigura. O que antes era alvo de julgamento torna-se instrumento de presença. Antes de qualquer música sobre poder, o corpo de Lia já havia anunciado essa potência.

No programa *De Frente com Blogueirinha*, Pabllo Vittar também explicita essa negociação pública do corpo. Ao ser questionada sobre sua irmã gêmea, responde: “*Até porque eu sou um homem e ela é uma mulher. [...] Sou, por debaixo desse cabelo.*” A frase carrega uma complexidade que não pode ser ignorada. Ao afirmar-se homem, mesmo montada, Pabllo recusa tanto a leitura simplista que reduz a *drag* a “fantasia”, quanto a expectativa de que a performance apague sua materialidade social. Há aqui uma consciência performativa. O corpo *drag* não é negação do corpo social; é sua extensão estilizada, consciente, estratégica. Ao dizer “*sou, por debaixo desse cabelo*”, ela escancara a camada construída do gênero, mas sem abdicar da autonomia de nomear a si mesma. Antes de cantar sobre desejo, sensualidade ou autonomia, seu corpo já tensiona os limites da inteligibilidade de gênero no espaço midiático.

Gloria Groove, em entrevista à CBN, oferece outra camada dessa reflexão ao afirmar que “*ser você mesmo vale muito a pena*” e que “*o drag me ensina a não me levar tão a sério*”. Essas frases parecem simples, mas carregam uma dimensão política significativa. Quando Gloria diz que a *drag* a ensina, ela reconhece a arte como espaço de aprendizagem e consciência. A *drag* não é máscara que esconde; é lente que revela. Ao “*não se levar tão a sério*”, ela desmonta a rigidez normativa que exige coerência absoluta entre corpo, gênero e identidade. A leveza aqui não é superficialidade. É o reconhecimento de que as normas que regulam o que é “*ser homem*” ou “*ser mulher*” são construídas, repetidas e, portanto, passíveis de deslocamento.

Esses três momentos evidenciam que o corpo *drag* não começa a falar na música. Ele já está em discurso quando é entrevistado, quando responde a perguntas sobre família, gênero, trajetória, quando afirma sua existência diante de uma câmera. Ele já está sendo lido e respondendo a essa leitura. Há uma dimensão corpolítica inevitável: corpos LGBTQIAPN+ historicamente foram regulados, patologizados, ridicularizados ou silenciados. Ao ocuparem o espaço midiático e afirmarem “*me sinto poderosa*”, “*sou, por debaixo desse cabelo*”, “*ser você mesmo vale muito a pena*”, essas artistas deslocam o regime de visibilidade. O corpo deixa de ser objeto de explicação alheia e torna-se sujeito de enunciação.

É nesse ponto que a música entra como continuidade, não como início. Quando Lia canta sobre poder, quando Pabllo performa sensualidade, quando Gloria articula força e vulnerabilidade em suas letras, elas não inauguram um discurso — elas o expandem. A agência corporal que aparece nos refrões já havia sido anunciada na entrevista. A

reconstrução da figura feminina, a celebração do corpo, tudo isso já estava latente na maneira como se colocam no mundo.

Assim, compreender o corpus apenas a partir das letras seria insuficiente. É preciso reconhecer que esses corpos já haviam falado antes de cantar. E o que disseram — sobre potência, identidade, leveza e existência sustenta, legítima e amplia o que a música tornará audível.

4.2 O corpo como tecnologia de poder e agência

Em todas as letras analisadas, o corpo e, de modo recorrente, a bunda, ocupa posição central na construção identitária. Contudo, não se trata de um corpo passivo, nem de um corpo capturado pela lógica tradicional do olhar masculino objetificador. Ao contrário, o corpo é construído discursivamente como tecnologia de poder, instrumento de comando, sedução e autoridade simbólica, como se observa em enunciados como:

“Minha bunda é mais forte que feitiçaria” (I got it)

“Ela joga a bunda, ela é quem comanda” (Joga Bunda)

“Essa bunda tem muita luz” (Bumbum de ouro)

A centralidade da bunda, longe de reduzir o corpo à sexualização, opera como estratégia de reapropriação simbólica. Historicamente, o corpo, especialmente o corpo feminino e os corpos LGBTQIAPN+, foi alvo de normatização, vigilância e disciplinamento. A sexualidade foi enquadrada como algo a ser regulado; o prazer, como algo a ser contido; e determinadas corporalidades, como desviantes ou excessivas. Sob a perspectiva foucaultiana (1999), o corpo é a superfície de inscrição do poder: é nele que incidem dispositivos de controle, saberes médicos, religiosos e jurídicos que definem o que pode ser visível, desejável ou aceitável.

Entretanto, nas letras analisadas, observa-se um deslocamento significativo desse regime. O corpo não aparece como objeto disciplinado, mas como local de resistência e acontecimento. Se os discursos hegemônicos historicamente precarizaram corpos dissidentes, especialmente corpos LGBTQIAPN+, racializados e feminilizados, as letras promovem uma reconfiguração: o corpo passa a ser fonte de autoridade e centralidade simbólica. A bunda, elemento frequentemente erotizado e estigmatizado, é ressignificada como potência. Não é algo que se oferece ao olhar; é algo que “*comanda*”, que “*hipnotiza*”, que “*tem luz*”, que supera “*feitiçaria*”.

Do ponto de vista discursivo, a repetição de verbos de ação — “*joga*”, “*bate*”, “*rebola*”, “*senta*”, constrói uma corporalidade ativa. Não se trata de um corpo sobre o qual algo é feito, mas de um corpo que faz. A sintaxe privilegia a ação e desloca a posição do sujeito: “*ela é quem comanda*”. Esse enunciado é particularmente revelador, pois reorganiza a relação tradicional entre corpo e poder. O corpo não é comandado; ele comanda. Há aqui uma inversão da hierarquia simbólica que historicamente posicionou corpos femininos e LGBTQIAPN+ como objetos de consumo visual e sexual.

Essa reconfiguração não se limita à figura da mulher. Ao enfatizar o corpo como potência e agência, as letras tensionam regimes que regulam todas as corporalidades dissidentes. A comunidade LGBTQIAPN+ historicamente vivenciou processos de patologização, criminalização e invisibilização de seus corpos. Corpos gays foram associados à promiscuidade; corpos trans, à anormalidade; corpos travestis, à marginalidade; corpos não-binários, à ilegibilidade. Ao reivindicar o corpo como centro de luz, comando e feitiçaria simbólica, produzem um gesto coletivo de reinscrição: afirmam que esses corpos não são erro nem excesso indesejado, mas criadores de sentidos.

Dessa forma, esses corpos performados dialogam diretamente com Butler (2003), ao evidenciar o gênero como efeito de atos reiterados. A feminilidade encenada nas letras não busca autenticidade nem naturalização; ela é excessiva, hiperbólica, reiterada. O exagero, seja na sexualidade, seja na ostentação, não é mero recurso estético, mas estratégia política. Ao intensificar signos culturalmente associados à feminilidade (rebolar, seduzir, exibir curvas), a performance *drag* revela o caráter imitável e construído dessas normas. Se o gênero é repetição estilizada de atos, a *drag* expõe essa repetição ao levá-la ao limite. A hipérbole funciona como paródia, e a paródia, como crítica.

Sob a lente da corpolítica (Frank & Lima, 2023), torna-se ainda mais evidente que o corpo não é apenas biologia, mas campo de leitura social. Certas corporalidades são reconhecidas como universais; outras, como desvio. A performance *drag* tensiona esse regime de legibilidade ao ocupar o espaço público com um corpo que é simultaneamente masculino e feminino, normativo e excessivo, legível e perturbador. Ao afirmar que “*essa bunda tem muita luz*”, a letra não apenas elogia uma parte do corpo; ela reivindica visibilidade. Luz é metáfora de centralidade, presença, irradiação. Um corpo historicamente empurrado para a sombra torna-se foco.

Ainda, o discurso moral que associa a exibição corporal à vulgaridade é tensionado por um discurso de empoderamento; o discurso religioso que vincula o corpo ao pecado é atravessado por um discurso de celebração; o discurso heteronormativo que enquadra o prazer como ameaça é confrontado por um discurso queer que o assume como direito. A bunda, nesse contexto, não é apenas elemento erótico: é signo político. Ela condensa disputas sobre controle, visibilidade, desejo e legitimidade.

Assim, o corpo que emerge no corpus é simultaneamente tecnologia de poder e tecnologia de si. Ele age sobre o outro, reorganiza o espaço simbólico e reivindica autoridade. Ao transformar o que foi historicamente motivo de vergonha em fonte de luz e comando, as letras produzem uma inversão semântica e política que ultrapassa a dimensão individual. Trata-se de um gesto coletivo de afirmação para mulheres e para a comunidade LGBTQIAPN+, cujos corpos foram reiteradamente marcados como inadequados ou excessivos.

Em síntese, o corpo não é cenário da performance; ele é o próprio discurso em ação. Ao “*jogar*”, “*rebolar*” e “*comandar*”, ele não apenas executa movimentos: ele reinscreve sentidos. Se o poder disciplinar tentou reduzir esses corpos ao silêncio ou à margem, as letras os recolocam no centro, transformando o que era objeto de controle em instrumento de agência e resistência.

4.3 Sexualidade dissidente e recusa da moral afetiva

Outro eixo estruturante do corpus é a recusa explícita da moral sexual tradicional, isto é, o conjunto de normas que historicamente organizou a feminilidade a partir da fidelidade, da contenção do desejo, da romantização do amor e da monogamia como ideal civilizatório. As letras analisadas desmontam esse regime ao deslocarem o amor do lugar de destino moral para o de negociação, e a sexualidade do campo da culpa para o da agência. Enunciados como “Tô traindo meu marido” (Chifrudo), “Eu não quero que você se prenda no meu amor” (Amor de Que) e “Hoje eu tô solteira, tô na bagaceira” (Bandida) operam como atos discursivos que reconfiguram o que pode ser dito, vivido e reconhecido como legítimo no interior de uma matriz afetivo-sexual hegemonicamente heteronormativa.

Esse deslocamento não ocorre de modo abstrato: ele se concretiza em um corpo e em uma voz que se inscrevem no feminino. A sexualidade feminina aqui é performada por *drags*, artistas, nesse caso que se reconhecem como homens, que se apresentam vestidas de mulher,

enunciam no feminino e mobilizam marcas linguísticas e simbólicas associadas ao universo socialmente codificado como “feminino”. Tal escolha é central para a leitura analítica: não se trata apenas de uma estética de palco, mas de uma operação de reconstrução discursiva da figura feminina. À luz de Beauvoir (1980), o feminino não pode ser entendido como essência, mas como produção histórica e social. Dessa forma, esse “tornar-se” é materializado na linguagem e na performance: a *drag* não apenas representa uma mulher; ela reinscreve o feminino como categoria instável, disputada e politicamente atravessada.

A noção de performatividade de gênero, conforme Butler (2003), é decisiva para compreender o alcance dessa reinscrição. Se o gênero é um ato reiterado, uma repetição de normas culturais sem origem autêntica, então o feminino que emerge nessas letras não é mera cópia de um modelo pré-existente, mas um arranjo performativo que explicita a artificialidade das normas e, simultaneamente, abre espaço para novas inteligibilidades. A performance *drag*, ao intensificar signos de feminilidade e colocá-los em circulação em registro marcado pelo excesso, pela ironia e pela afronta, faz aparecer o gênero como construção: revela seus códigos, suas expectativas e seus mecanismos de controle. Nesse sentido, a incoerência ou o “fracasso” em corresponder à norma abre possibilidades de deslocamento e (re)significação. O feminino *drag* não é desvio do feminino hegemônico; é a evidência de que o próprio feminino hegemônico é normativamente produzido e disciplinado.

Esse ponto se torna ainda mais significativo quando se observa o modo como as letras (re)organizam temas tradicionalmente controlados pela moral patriarcal. A traição, culturalmente associada ao discurso masculino e frequentemente naturalizada como expressão de virilidade, foi historicamente interdita às mulheres sob pena de desonra e exclusão. Quando o enunciado afirma “Tô traindo meu marido”, ele desloca a traição de seu enquadramento moralizante e reconduz a sexualidade feminina ao estatuto de escolha. A mulher aqui não é punida discursivamente; ela se afirma como sujeito do desejo. Trata-se de uma reversão simbólica que recusa o lugar da vergonha e (re)inscreve a experiência sexual como agência.

A mesma lógica opera na tematização da solteirice e da “bagaceira”. A mulher solteira, na tradição normativa, foi ora construída como incompleta (por não cumprir o destino matrimonial), ora como ameaça (por circular sexualmente sem tutela). Ao declarar “Hoje eu tô solteira, tô na bagaceira”, a voz lírica suspende o horizonte da respeitabilidade e (re)inscreve a solteirice como condição legítima de prazer e autonomia. O enunciado “Eu não

quero que você se prenda no meu amor” desativa a romantização do amor como posse e exclusividade, recusando a gramática afetiva que sustenta a monogamia compulsória e a mulher como propriedade emocional.

É nesse cenário que a figura da “quenga”, da “bandida”, da “piranha” e da “cachorrada” se torna central. Esses termos, historicamente utilizados como injúrias morais para disciplinar mulheres sexualmente ativas, funcionam como dispositivos de controle social. Nas letras, contudo, observa-se um processo de (re)apropriação e inversão semântica: insultos são convertidos em emblemas; marcas de abjeção são convertidas em identidades afirmativas. Assim, tal operação pode ser compreendida como contrabando discursivo: sujeitos subalternizados retomam palavras utilizadas contra si e as reinscrevem em outro regime de valor. Assim, “quenga” deixa de operar como rótulo degradante e passa a funcionar como signo de liberdade e potência.

Contudo, é fundamental destacar que essa reconfiguração não diz respeito apenas à figura da mulher. Ao tensionar a moral afetiva que organiza a feminilidade normativa, as letras também desestabilizam um regime que regula e precariza toda a comunidade LGBTQIAPN+. A heteronormatividade, enquanto matriz que define quais relações, corpos e desejos são legítimos, não disciplina exclusivamente mulheres cisgênero, mas também corpos gays, lésbicos, bissexuais, trans, travestis, não-binários e demais dissidências. Ao deslocar categorias como traição, fidelidade, posse e “decência”, as *drags* ampliam a disputa representacional para além do feminino, questionando a própria lógica que estabelece quais afetos são aceitáveis e quais devem ser silenciados.

Nesse sentido, quando uma *drag* canta no feminino e reivindica para si a posição de “quenga” ou celebra a “bagaceira”, ela não apenas reconstrói a figura feminina; ela tensiona o regime que regula a sexualidade como um todo. A afronta à moral afetiva torna-se, assim, gesto político coletivo, um deslocamento que beneficia não só a mulher enquanto categoria discursiva, mas também sujeitos LGBTQIAPN+ que historicamente tiveram seus desejos patologizados, criminalizados ou ridicularizados. A sexualidade dissidente aqui não reivindica aceitação pela via da respeitabilidade; ela se afirma pela exposição da norma como construção histórica e pela reivindicação do direito ao prazer, à circulação e à multiplicidade de afetos.

Do ponto de vista da Análise Crítica do Discurso, pode-se afirmar que essas letras operam no plano representacional ao articular interdiscursivamente discursos moralizantes,

românticos, heteronormativos e queer. Ao tensionar essas vozes no interior do texto, produzem disputas de sentido sobre amor, desejo e legitimidade. O que se observa não é apenas provocação estética, mas reconfiguração simbólica: a norma é devolvida à sua condição de construção histórica, e novas possibilidades de existência, para mulheres e para a comunidade LGBTQIAPN+, são discursivamente abertas.

Dessa forma, esses trechos realizam uma dupla operação: reconstrói a figura feminina fora do eixo da culpa e, simultaneamente, amplia o horizonte de inteligibilidade para corpos e desejos dissidentes. Ao transformar o estigma em insígnia e a afronta em afirmação, as *drags* não apenas encenam liberdade; produzem, discursivamente, condições para que outras formas de existir possam ser reconhecidas como legítimas.

4. Bruxaria, magia e linhagens dissidentes

“Controlo qualquer um com a minha bruxaria/ Minha bunda é mais forte que feitiçaria/ Encanta, magia, atíça, vicia/ Consigo o que eu quero se rebolo assim/ Não existe ninguém aqui igual a mim” (I got It)
“Papo que é lendário, o famoso eldorado” (Bumbum de Ouro)
“A neta das bruxas vocês não queimaram/ Hoje fazem magia com a raba pro alto” (Bandida)

A recorrência de imagens ligadas à bruxaria não pode ser compreendida como mero recurso estético ou ornamentação pop. Trata-se de uma escolha simbólica carregada de densidade histórica e política. A figura da bruxa, ao longo da modernidade ocidental, foi produzida por discursos religiosos, jurídicos e médicos como corpo perigoso, herético, desviante. Mulheres que escapavam ao controle moral e reprodutivo como viúvas, curandeiras, parteiras, mulheres que detinham saberes sobre o corpo e a sexualidade foram inscritas na categoria da feitiçaria. A bruxa, nesse sentido, não era apenas uma personagem folclórica, mas um efeito discursivo de um regime de poder que precisava nomear, vigiar e punir aquilo que escapava à norma.

Foucault (1999) demonstra que os corpos e os desejos não são dados naturais, mas produzidos em redes de saber-poder que delimitam o que pode ser reconhecido como legítimo. Assim como o “homossexual” emerge como categoria discursiva no século XIX, a bruxa também foi produzida como figura inteligível dentro de um campo moral-religioso que

precisava organizar o desvio. Em ambos os casos, o que está em jogo é a fabricação discursiva de um inimigo interno, sendo aquele ou aquela que ameaça a ordem, a família, a moral e a hierarquia.

Ao reivindicar essa linhagem simbólica “*neta das bruxas*” a letra não apenas evoca um imaginário místico, mas produz uma genealogia dissidente. Não se trata de negar o estigma histórico, mas de (re)apropriá-lo. A perseguição converte-se em herança. O que antes justificava a fogueira torna-se insígnia de continuidade. Nesse movimento, observa-se uma operação clara de contrabando discursivo (Melo, 2024): um termo carregado de condenação é sequestrado de sua função disciplinadora e reinscrito como marca de poder e pertencimento.

Essa aproximação entre a figura da bruxa e a comunidade LGBTQIAPN+ não é arbitrária. Historicamente, discursos cristãos hegemônicos produziram tanto mulheres insubmissas quanto sujeitos dissidentes de gênero e sexualidade como ameaça moral. A matriz heterossexual, nos termos de Butler (2003, p. 44), organiza o campo do reconhecível ao estabelecer coerência obrigatória entre sexo, gênero e desejo. Aqueles que escapam a essa coerência tornam-se inteligíveis apenas como erro, pecado ou perversão. A heterossexualidade compulsória, como desdobramento dessa matriz, infiltra-se no imaginário social e passa a operar como norma naturalizada.

Nesse contexto, tanto a bruxa quanto o sujeito LGBTQIAPN+ ocupam uma mesma posição simbólica: a exterioridade. São corpos localizados fora do sagrado legitimado, fora do amor legítimo, fora da família reconhecida. Quando a moral religiosa nomeia esses corpos como desviantes, produz não apenas exclusão social, mas expulsão simbólica do campo do aceitável. Essa expulsão gera uma vizinhança histórica: o corpo feminino indisciplinável e o corpo *queer* tornam-se próximos porque compartilham o lugar do rechaço.

É nesse ponto que a misticidade adquire novo significado. A aproximação com o imaginário da bruxaria não indica uma essência mística desses corpos, mas uma resposta simbólica à rejeição. Se o discurso religioso os posiciona como ameaça demoníaca, a performance *drag* responde convertendo o “feitiço” em potência. O que era acusação transforma-se em poder encantatório. Quando a letra sugere que sua “*magia*” é capaz de “*controlar qualquer um*”, não está apenas exaltando a sedução, está invertendo a direção do controle. Historicamente, esses corpos foram controlados, regulados, examinados. Aqui, eles controlam.

A magia, nesse sentido, funciona como metáfora da performatividade. Butler (2003, p. 195) afirma que o gênero é “uma espécie de ato”, aberto à reinterpretação. Nesse caso, a bruxaria, enquanto prática ritual, depende de repetição de gestos, palavras, fórmulas. Não há essência mística inata; há efeito produzido. Do mesmo modo, o gênero não é substância, mas efeito reiterado. Assim, o encantamento não é milagre, antes, é performance.

Sob a lente da Análise Crítica do Discurso, essa operação pode ser compreendida como interdiscursiva (Ramalho & Resende, 2011). No interior da letra, articulam-se múltiplos discursos: o discurso religioso da condenação, o discurso pop da ostentação e do brilho, o discurso feminista da autonomia corporal, o discurso *queer* da dissidência. A palavra “bruxa”, historicamente vinculada ao pecado e à heresia, é recontextualizada em uma formação discursiva de empoderamento. Fairclough (2003) nos lembra que os discursos representam o mundo de formas específicas, lexicalizando-o de maneira particular. Ao se dizer “*neta das bruxas*”, a letra não apenas nomeia uma identidade; ela representa o mundo como espaço em que o perseguido se torna linhagem.

Além disso, essa representação atua no nível identificacional. Como apontam Resende e Ramalho (2011), a linguagem é também modo de identificação. Ao assumir a bruxa como ancestralidade simbólica, o sujeito constrói uma identidade que não busca respeitabilidade dentro da norma, mas orgulho na margem. Trata-se de um deslocamento importante: não se pede inclusão no campo do sagrado tradicional; cria-se outro campo de legitimidade.

A sexualidade, nesse horizonte, deixa de ser ameaça a ser contida e passa a ser força encantatória. A ideia de que o corpo “tem magia”, “tem luz”, “controla” reconfigura o que Foucault (1999) chamou de dispositivos de poder. Se o corpo foi historicamente objeto de regulação moral e religiosa, aqui ele é reescrito como fonte de autoridade. Assim, não é o corpo sobre o qual se age; é o corpo que age.

Essa inversão é profundamente política. Ao associar-se à bruxa, a performance *drag* reivindica a continuidade de uma história de perseguição, mas também de resistência. A bruxa foi queimada porque sabia, porque escapava, porque desejava fora do permitido. O corpo *queer* é violentado porque também escapa. Ao unir essas figuras, a letra produz uma aliança simbólica entre diferentes momentos históricos de controle moral. A fogueira e o púlpito compartilham uma lógica disciplinadora.

Contudo, ao transformar a acusação em encantamento, a performance opera o que Beltrão (2019) chama de (re)inventar o impossível. A palavra que pretendia reduzir passa a expandir. O discurso que visava silenciar torna-se combustível de visibilidade. A bruxa, antes símbolo de desordem moral, converte-se em emblema de saber, desejo e poder.

Desse modo, a misticidade presente nas letras não é fuga da realidade, mas reescrita simbólica dela. É uma resposta estética e política à exclusão religiosa. É um gesto que afirma: se nos colocaram fora do sagrado, faremos do “fora” nosso território de poder. A magia, aqui, não aponta para transcendência espiritual abstrata; aponta para a capacidade de produzir efeitos no mundo por meio da linguagem, do corpo e da performance.

Assim, ao reivindicar a bruxaria como linhagem, o corpus articula memória histórica, crítica religiosa e performatividade queer em um mesmo movimento discursivo. O que antes foi condenado como feitiço hoje retorna como estética, como identidade e como arma simbólica. O corpo que já foi nomeado como pecado assume-se agora como encantamento. E, nesse deslocamento, revela que os sentidos nunca são fixos: entram em disputa dentro de lutas mais amplas (Fairclough, 2001).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegar ao fim, que não é propriamente um fim, desta dissertação é reconhecer que as músicas de artistas *drag queens* brasileiras, quando observadas, se constituem como espaços potentes de disputa simbólica, de reconstrução identitária e de enfrentamento político. Não se trata apenas de entretenimento. Trata-se de linguagem em funcionamento, produzindo sentidos, deslocando normas e reorganizando aquilo que se entende por corpo, gênero, sexualidade e poder.

Ao longo da análise, tornou-se evidente que o corpo, especialmente a bunda, não aparece nas letras apenas como provocação estética ou recurso humorístico. Há algo mais profundo em jogo. Esse elemento corporal é construído como lugar de visibilidade, de agência e de comando. Aquilo que historicamente foi alvo de controle, vigilância e moralização passa a ocupar o centro da cena. O corpo que antes era silenciado passa a falar. E fala alto.

Esse deslocamento não é simples. Ele tensiona normas muito enraizadas sobre o que pode ou não ser mostrado, desejado e vivido. Nesse movimento, fica evidente que o corpo não é apenas atravessado por relações de poder, mas também é um dos principais lugares de sua disputa. Ao colocar a bunda no centro, essas produções não apenas provocam. Elas desestabilizam. Elas expõem os limites das normas e, ao mesmo tempo, mostram que esses limites podem ser ultrapassados.

Ao performar esse feminino dissidente, as *drag queens* não apenas brincam com o gênero. Elas escancaram que o gênero é uma construção. Algo que se repete, que se aprende, que se performa. E, justamente por isso, algo que pode ser deslocado. Esse movimento amplia as possibilidades do que pode ser reconhecido como legítimo, tanto para mulheres quanto para sujeitos da comunidade LGBTQIAPN+.

Retomando as perguntas que orientaram esta pesquisa, é possível afirmar que as letras analisadas constroem identidades dissidentes por meio de estratégias como a ironia, a hipérbole, a sexualidade explícita e aquilo que aqui foi chamado de contrabando discursivo. São sentidos que escapam, que atravessam, que se infiltram em espaços amplos como a música pop. Ao fazer isso, essas produções tensionam normas e evidenciam o caráter performativo do gênero, disputando sentidos sobre corpo, desejo e poder.

Mais do que isso, essas músicas operam como formas de afirmação política em um contexto brasileiro ainda marcado por violências contra corpos LGBTQIAPN+. Em um país que ainda mata, silencia e marginaliza essas existências, ocupar o palco, a pista e as plataformas digitais já é um gesto de resistência. Existir, nesses termos, é um ato político.

As *drags* que cantam, dançam e se montam mesmo diante da hostilidade ensinam algo importante. A disputa por sentidos não acontece apenas nos espaços formais de produção de conhecimento. Ela acontece também na música, no refrão, no corpo que rebola, no olhar que desafia. Quando transformam estigma em brilho e ofensa em performance, essas artistas não apenas respondem à violência. Elas produzem outros modos de existir.

No entanto, é preciso reconhecer que esta pesquisa também é atravessada por limites. Toda escolha metodológica implica um recorte, e todo recorte implica deixar algo de fora. Nesse sentido, houve uma delimitação do corpus que privilegiou determinadas artistas e músicas. Essa escolha foi necessária para dar conta da análise, mas não esgota as possibilidades do campo. Também houve um recorte temporal, concentrado em produções mais recentes. Isso significa que outras fases da produção *drag*, anteriores ou mesmo posteriores, não foram exploradas em profundidade. Há uma história mais longa e também desdobramentos futuros que permanecem em aberto. Outro aspecto importante é a centralidade temática no corpo, mais especificamente na bunda. Esse foco permitiu aprofundar certas questões, mas ao mesmo tempo deixou em segundo plano outros marcadores que também são fundamentais, como raça, classe, regionalidade e outras dimensões do corpo. Além disso, optou-se pelo uso exclusivo de dados públicos, especialmente letras de músicas e materiais disponíveis. Essa escolha garantiu viabilidade e segurança metodológica, mas limita o acesso a outros aspectos importantes, como os processos de produção, circulação e recepção dessas músicas. Por isso, é possível dizer, com certa ironia, que ainda há lugares aonde o corpo/corpus não chegou. E são justamente esses espaços que indicam caminhos para novas investigações.

Nesse sentido, algumas possibilidades de pesquisa se mostram especialmente relevantes. Uma delas é a expansão metodológica e teórica, incorporando análises multimodais que considerem não apenas as letras, mas também videocliques, figurinos e a estética visual como um todo. A linguagem *drag* não se constrói apenas na palavra. Ela se faz no visual, no gesto, na performance. Outro caminho envolve os estudos sobre políticas de plataforma. Algoritmos, censura e monetização interferem diretamente na circulação dessas

produções. Entender como esses mecanismos operam é fundamental para compreender os limites e as possibilidades da expressão *queer* na atualidade. Também se abrem possibilidades para comparações internacionais, investigando como discursos *queer* na música pop se organizam em diferentes contextos culturais. Isso pode ajudar a identificar o que é específico do contexto brasileiro e o que se aproxima de dinâmicas globais. Além disso, há espaço para estudos de recepção e circulação discursiva. Não basta olhar apenas para a produção. É importante entender como essas músicas são ouvidas, interpretadas e ressignificadas por diferentes públicos. Os sentidos continuam circulando depois que a música é lançada. Por fim, uma ampliação do corpus para incluir outros corpos dissidentes pode enriquecer ainda mais o debate. Diferentes identidades de gênero, diferentes experiências corporais e diferentes marcadores sociais podem trazer novas camadas de análise e complexidade. Assim, a pesquisa demonstra que ainda há muito a ser explorado. O corpo continua em movimento. Continua produzindo sentidos. Continua abrindo fissuras.

No fim, ou melhor, neste ponto de passagem, o que esta dissertação buscou afirmar permanece simples e urgente. Há conhecimento, há crítica e há política nas vozes que rebolam. E escutá-las com atenção é também uma forma de se posicionar no mundo. É uma forma de construir modos de vida mais livres, mais plurais e, sobretudo, mais nossos.

REFERÊNCIAS

- ALCÂNTARA, Maria Júlia Faleiros. *De Maria a Madalena: uma análise interdiscursiva da dualidade do papel feminino no garimpo em relatos de uma mulher no livro de João Carlos Barrozo*. 2025. 93 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2025.
- BARROS, S. M. Realismo crítico e emancipação humana: contribuições ontológicas e epistemológicas para os estudos críticos do discurso. Campinas: Pontes, 2015.
- BATISTA JR, José Ribamar Lopes; SATO, Denise Tamaê Borges; MELO, Iran Ferreira. *Análise de discurso crítica para linguistas e não linguistas*. São Paulo: Parábola, 2018.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. 2. ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1980.
- BELTRÃO, Márcio Evaristo. *Desestabilização de traços ideológicos homofóbicos na formação crítica de professores/as: um estudo baseado na análise crítica do discurso*. 2015.
- BELTRÃO, Márcio Evaristo; BARROS, Solange Maria de (org.). *Transgressão como prática de resistência: um olhar crítico sobre os Estudos Queer e a Socioeducação*. 1. ed. Cuiabá: EdUFMT, 2019.
- BENTO, Berenice. *Transviad@s: gênero, sexualidade e direitos humanos*. EdUFBA, 2017.
- BEZERRA, Pedro Henrique Almeida. *Arqueologia do saber da produção científica e acadêmica sobre drag queens no Brasil*. Revista Brasileira de Estudos da Homocultura – REBEH, v. 7, e18369, 2024. Disponível em: <https://www.academia.edu/128633150>. Acesso em: 20 jun. 2025.
- BRANDÃO, Álvaro José Antunes; BELTRÃO, Márcio Evaristo. *Análise crítica do discurso: alguns conceitos da teoria de Norman Fairclough*. In: MORAES, Antonio Henrique Coutelo; BELTRÃO, Márcio Evaristo. *Discurso, crítica e (auto)emancipação: uma homenagem à professora Solange Barros*. São Paulo: Mentis Abertas, 2023. p. 7-24.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 20. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CARSTENS, Ingrid Segurão. *Drag queens na publicidade: sexo, gênero e diferenças como protagonistas*. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Publicidade e Propaganda) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.
- CRENSHAW, Kimberlé. *Mapping the margins: intersectionality, identity politics, and violence against women of color*. Stanford Law Review, v. 43, n. 6, p. 1241-1299, 1991.
- DE MENEZES, Jonatan Damasceno Alves; DE OLIVEIRA, Hélvio Frank. “A MULHERZINHA VAI ESCREVER”: AUTOETNOGRAFIA CORPOLÍTICA DE UMA MASCULINIDADE TRANSVIADA NA ESCOLA. Diversidade e Educação, v. 13, n. 2, p. 823-847, 2025.

FAIRCLOUGH, Norman. *Analysing discourse*. London: Routledge, 2003.

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Brasília: Editora da UnB, 2001.

FLICK, U. *Introdução à pesquisa qualitativa*. Tradução: Joice Elias Costa. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2009.

FRANÇA, Wezelley Campos. *Quem vê close não vê corre: um estudo acerca da visibilidade, representatividade e ato político da arte drag*. COR LGBTQIA+, v. 1, n. 2, p. 100-124, 2022.

FRANK, Hélvio; DE LIMA, Valcy Corrêa. *Corpolítica de autorias de textos literários no livro didático "Se liga nas linguagens: português"*. REVELLI-Revista de Educação, Linguagem e Literatura (ISSN 1984-6576), v. 15, 2023.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 10. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

JESUS, Jaqueline Gomes de. *Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos. Guia técnico sobre pessoas transexuais, travestis e demais transgêneros, para formadores de opinião*. Brasília, 2012.

GOUVEIA, C. A. M. *Análise crítica do discurso: dimensões teóricas e metodológicas*. In: *Estudos de homenagem a Arnaldo do Espírito Santo*. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos, 2013.

KULICK, Don. *Gay and lesbian language*. Annual Review of Anthropology, v. 29, n. 1, p. 243-285, 2000.

LOPES, Moisés Alessandro de Souza. *"Homens como outros quaisquer": subjetividade e homoconjugalidade masculina no Brasil e na Argentina*. 2010.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

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

MEDEIROS, Gabriel. *A performance drag como resistência política: visibilidade, corpos e discursos*. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 26, n. 2, p. e47332, 2018.

MEDEIROS, Renan. *Drag e resistência: a visibilidade como construção de novos imaginários sociais*. Revista Estudos de Gênero e Sexualidade, v. 4, n. 2, p. 45–60, 2018.

MELO, Iran Ferreira de. *Linguística Queer*. Campinas, SP: Pontes, 2024.

MELO, Iran Ferreira de. *Mídia, discurso e sexualidade: modos de representação LGBT*. São Paulo: Annablume, 2019.

RAMALHO, Viviane; RESENDE, Viviane de Melo. *Análise de discurso (para a) crítica: o texto como material de pesquisa*. Campinas: Pontes Editores, 2011.

RESENDE, Viviane de Melo; RAMALHO, Viviane. *Análise de discurso crítica*. São Paulo: Contexto, 2. ed. 3ª reimpressão, 2023.

SANTANA, Winny Gabriela Pereira de. *Gerações drag queens em Campo Grande: entre espaços, memórias, disputas e (re)afirmações*. 2021. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2021.

TAYLOR, Verta. *Drag Queens and Drag Kings: the difference gender makes*. *Sociology Compass*, v. 6, n. 9, p. 752-763, 2012.

VAN DIJK, Teun A. *Discurso e poder*. São Paulo: Contexto, 2008.