

ARTE DRAG E RELIGIOSIDADE CRISTÃ: RUPTURA DE COERÊNCIA EXPRESSIVA COMO ESTRATÉGIA PERFORMÁTICA

DRAG ART AND CHRISTIAN RELIGIOSITY: THE RUPTURE OF EXPRESSIVE COHERENCE AS A PERFORMATIVE STRATEGY

Caio Barbosa Nascimento ¹

Resumo

Este artigo investigou performances midiáticas de artistas drags que incorporam aos seus fazeres e às suas práticas artísticas elementos próprios da religião cristã. Para tanto, foram mapeadas performances em videoclipe com o objetivo de compreender o processo de ruptura performativa intencionalmente produzida pela escolha de imagens, discursos e símbolos que atuam disputando a coerência expressiva em torno da identidade desses sujeitos. Metodologicamente, utilizou-se a perspectiva de Williams (1979) sobre estrutura de sentimento para analisar rompimentos, negociações e novas práticas emergentes nessas produções. Como resultado, observou-se que as performances midiáticas podem atuar enquanto gesto estético-político de recusa a lugares pré-estabelecidos para a articulação entre drag e religiosidade na cultura e na sociedade.

Palavras-chave

Performance; videoclipe; religião cristã; identidade

Abstract

This article investigated media performances by drag artists who incorporate elements of Christian religion into their artistic practices. To this end, performances in music videos were mapped with the aim of understanding the process of performative rupture intentionally produced through the selection of images, discourses, and symbols that contest the expressive coherence surrounding these subjects' identities. Methodologically, the study adopted Williams' (1979) perspective on the structure of feeling to analyze ruptures, negotiations, and emerging new practices within these productions. As a result, it was observed that media performances can function as aesthetic-political gestures of refusal toward the pre-established places assigned to the articulation between drag and religiosity in culture and society.

Keywords

Performance; music video; christian religion; identity

¹ Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Pesquisador autônomo. E-mail: caiobn.j@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4212-7961>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0224608260980278>

Introdução

Em 2024, na abertura das Olimpíadas Paris 2024, um grupo formado por *drag queens* e modelos trans apresentou uma cena na qual os atores apareceram referenciando o quadro "A Última Ceia" do pintor italiano Leonardo Da Vinci, que representa o episódio bíblico da última refeição de Jesus Cristo com seus apóstolos antes dele ser crucificado. A performance ensejou críticas de religiosos, políticos e militantes da direita na França e no mundo inteiro, que utilizaram as plataformas na internet para expressar que, segundo os jornais², consideraram a paródia "escárnio", "zombaria", "cristofobia" e "blasfêmia". O episódio mostra que criar, e fazer circular em formato audiovisual, performances nas quais colidam a estética *drag* e os signos religiosos pode gerar tensões e disputas.

Percebe-se, dessa forma, a existência de agentes do universo artístico que estão construindo suas produções expressivas sob o signo de uma aparente contradição, porque articulam, seja no palco ou em trabalhos áudio-verbo-visuais, a estética *drag* com discursos, valores e elementos materiais da religiosidade cristã, construindo sua arte embaralhando esses dois universos.

Esse artigo investiga as performances audiovisuais em videocliques disponibilizados no Youtube que trazem a presença de sujeitos que se apresentam como *drag queens* e que compartilham uma autoidentidade forjada na articulação intencional entre "estilos de vida" (Giddens, 2002) vistos como contraditórios. Essa articulação desafia o senso de coerência socialmente esperando para quem abraça cada uma dessas cenas - nesse caso, a expressão artística da religiosidade cristã e a construção da personagem na performance *drag*.

Ao falarmos da arte *drag*, nos referimos a uma prática de composição corporal que se expressa artisticamente a partir do processo de montagem – elaboração de uma aparência física, comportamento, personalidade, corpo distinto daquele com o qual se apresenta no cotidiano – para entreter, provocar experiências estéticas e intelectuais dentro de um contexto social, político e cultural específico. Nesse sentido, concordamos com Amanajás (2014, p. 03) quando postula que a arte das *drags* possui fatores sexuais, políticos e sociais importantes, mas que não entabula uma relação restrita com o conceito de identidade de gênero ou orientação sexual e que, portanto, não constitui uma prática exclusiva de pessoas LGBTQ+, podendo ser realizada por quaisquer sujeitos.

Para o desenvolvimento dessa pesquisa, optou-se pela análise empírica de videocliques produzidos por artistas no eixo norte-sul, formado por Estados Unidos e por Brasil, para evidenciar como esse fenômeno tem proximidades e diferenças em contextos sócio-religioso-culturais distintos. Selecionamos trabalhos de artistas que se apresentam como LGBTQ+ e, também, de artistas que se apresentam dentro da heterocisnormatividade, mas que estabelecem algum tipo de aliança com sujeitos *queer* que fazem *drag*. Todos os trabalhos analisados são de agentes próximos a tradições

² Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/paris-2024-drags-fazem-parodia-de-a-ultima-ceia-e-desfilam-na-abertura-veja/> Acesso em: 15 nov. 2024

cristãs do protestantismo e foram elaborados no escopo da indústria midiática, tendo a identidade *drag* como um de seus focos na relação com a cultura religiosa.

Dos Estados Unidos, serão analisados dois videocliques: o primeiro, encenado pela *drag queen* Flamy Grant³, que, em 2023, alcançou o topo das paradas cristãs no iTunes, denomina-se "Good Day", do álbum "Bible Bel Baby". O segundo, o single do cantor e compositor Derek Webb, feito em parceria com Flamy Grant, denominado "Boys Will Be Girls" (2023)⁴.

Já do Brasil, as análises serão feitas a partir do trabalho denominado "*Drag Goes Gospel*", realizado pelo duo de *drags* brasileiro formado por WesDrag e GragQueen: o Armário de Saia⁵. O duo canta em diferentes gêneros musicais, entre eles o gospel, e grava vídeos de suas apresentações. E, também, de uma produção em videoclipe do grupo musical "Preto no Branco". Focada na musicalidade da Black Music, o grupo criou, em 2020, o clipe da música "Meu Lugar É Seu Amor" (2020)⁶, no qual traz como protagonista uma mulher trans e sua relação com a arte *drag*.

Essas produções serão investigadas a partir do modo como mobilizam símbolos, imagens e discursos; práticas expressivas, arquivos e repertórios da religiosidade cristã e da cultura *drag*, para construir uma performance que deixe ver os múltiplos modos de vida desses sujeitos na sociedade contemporânea.

Metodologicamente, esta pesquisa parte da noção de análise cultural enquanto procedimento para investigar tanto as convenções (ou seja, as regularidades que permitem reconhecimento de coerências estabilizadas) quanto as configurações alternativas (as transformações e dissensos) que essas performances em audiovisual permitem entrever em torno das experiências vividas por esses sujeitos na relação que estabelecem com narrativas hegemônicas sobre a articulação entre religião cristã e o universo *drag*.

Para isso, tomaremos o conceito de estrutura de sentimento de Raymond Williams (1979), a partir das leituras de Gomes (2007), Gomes e Antunes (2019) e Leal e Sacramento (2019), para observar como as performances desses sujeitos em videocliques evidenciam convenções, rompimentos e negociações com aquilo que é próprio da cultura cristã e da arte *drag*. A partir das categorias de dominante, residual e alternativo (Gomes 2007, p. 16) podemos indicar tanto o que é o dominante, que está inscrito na ordem das convenções e regularidades e está sempre disputando e articulando-se ao residual, que – por sua vez – são os "elementos efetivamente formados no passado, mas que ainda estão ativos no processo cultural, não só como elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente", bem como com práticas emergentes que apresentam, em relação ao dominante, "novos significados e valores, novas práticas, novas relações [...] que são efetivamente criados e que aparecem como substancialmente alternativos ou opostos".

Conceitualmente tomam-se como referência três linhas principais. A primeira, a partir de Giddens (2002) e Goffman (1983), abarca os processos de construção da

3 Perfil do Instagram em: <https://www.instagram.com/flamygrant/>

4 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=naFip5VH1kM>

5 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1aBOnhrosL0&t=124s>

6 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F-CSRXA32B4>

autoidentidade nas sociedades modernas enquanto resultado da ação de sujeitos autônomos e ativos na sua capacidade de realizar escolhas sobre seu estilo de vida e de apresentar, em performances socialmente construídas, narrativas de si que ora conformam, ora tensionam a coerência expressiva pretendida sobre suas identidades.

A segunda se estabelece no diálogo com a perspectiva das alianças afetivas para enfrentamento das normas hegemônicas, conforme apresentada por Butler (2015), que discute como vínculos afetivos são formados e desfeitos, de modos mais ou menos duradouros, marcando identificações, associações e diferenças entre os sujeitos sociais – sobretudo minorias políticas – transparecendo o que é importante para cada um e em quais configurações sociais, culturais e humanas desejam (ou precisam) se engajar e pertencer, ainda que isso denote contradições e tensões no âmbito de suas identidades.

Por fim, compõe a referência conceitual principal o panorama apresentado por Rancière (2005) sobre a partilha do sensível que nos permite entender as dinâmicas políticas e estéticas pelas quais as identidades e os valores de determinados sujeitos podem, ou não, transitar no comum: se seus ruídos são transformados em “palavras” e se seus modos de vida, normalmente marginalizados, podem adentrar em um novo regime de visibilidade que legitime suas partes exclusivas e os habilite a compartilhar aquilo que é comum a todos.

Em um momento de extremismos político em torno do religioso, em que determinadas existências são censuradas em nome de Deus, a criação dessas performances produz disputas políticas em torno de sensibilidades dissidentes na sua relação com o sagrado, seus valores e com os mitos de origem religiosa, evidenciando que há interesse desses sujeitos em tomarem parte nesse comum compartilhado.

A partir dessa pesquisa, pretende-se entender melhor se essas produções, cheias de fissura, constituem estratégias capazes de produzir transformações mais amplas nos modos como formas de coexistência entre religiosidade cristã e sexualidades dissidentes são compreendidas na sociedade no contexto midiático contemporâneo.

Coerências e rupturas na identidade de sujeitos *queer*

Como caracteriza Giddens (2002), nas sociedades modernas, o processo de construção da autoidentidade ocorre com o eu individual se constituindo a partir de entrelaçamentos de experiências locais e globais, mediadas por instituições modernas que – ao contrário das mais tradicionais – possibilitam a esse sujeito ser muito mais autônomo e ativo na sua capacidade de realizar escolhas sobre seu estilo de vida e apresentar aos outros sua identidade, performando narrativas de si.

Isso não significa que a apresentação de si seja sempre coerente e isenta de rupturas. Segundo Goffman (1983), é extremamente desafiador sustentar as cenas sociais que trazem uma representação de si sem trair a coerência expressiva, porque “há geralmente fatos que, caso expostos à atenção durante a representação, poderão descreditar, romper ou tornar inútil a impressão que ela estimula” (Goffman, 1983, p. 132).

Isso se torna ainda mais complexo quando pensamos em narrativas construídas e divulgadas nas ambiências digitais, dada à velocidade de circulação, à amplitude e à diversidade de plataformas, linguagens e atores envolvidos. Ao discutir a coerência expressiva das performances em rede, Polivanov e Carrera (2019) apontam ainda outro elemento: da mesma forma que ações de atores humanos e não humanos são responsáveis pela produção de fissuras involuntárias no processo de apresentação de si realizado por sujeitos em sites e redes sociais, também existem rupturas intencionalmente construídas, que não buscam a coerência expressiva, mas sustentam a contradição (real ou aparente) das representações enquanto gesto identitário, fenômeno que ainda carece de mais investigações.

Propomos que, nesses casos, o que parece estar em jogo é a confluência – ou colisão – daquilo que Giddens (2002) denomina de estilos de vida, definido pelo autor como “um conjunto mais ou menos integrado de práticas que um indivíduo abraça, não só porque essas práticas preenchem necessidades utilitárias, mas porque dão forma material a uma narrativa particular da autoidentidade” (Giddens, 2002, p. 79).

Para o autor, o contexto da modernidade confronta o indivíduo com a necessidade de fazer escolhas entre uma pluralidade de opções. Os seus hábitos, práticas rotinizadas, modos de agir e orientações cotidianas para consigo e para com o outro não lhe são algo simplesmente outorgados pela comunidade, mas resultam de um processo de autorreflexão que, ao longo do tempo, se constituiu em um padrão mais ou menos ordenado que, por sua vez, concedeu a esse indivíduo uma sensação de continuidade e segurança ontológica. Portanto, continua Giddens (2002, p.80), “Estilo de vida diz não apenas sobre o meu agir, mas sobre o meu ser. Quanto mais pós-tradicional a situação, mas o estilo de vida está no centro da autoidentidade”.

No entanto, o autor afirma também que o comprometimento com determinado estilo de vida leva os indivíduos a verem várias outras possibilidades como “inadequadas” a si. Isso porque existe a força de modelos, a pressão de grupos que estruturam o campo, além das circunstâncias socioeconômicas, que impõem limites e atuam segmentando, regionalizando e diferenciando os estilos de vida. Estes, na perspectiva do autor, ficam associados a ambientes de ação específicos e organizam modos de expressão setorizados que, em tese, não se misturariam:

Em parte por causa da existência de múltiplos ambientes de ação, as escolhas de estilo de vida e as atividades, muito freqüentemente, tendem a ser segmentadas para o indivíduo — modos de ação seguidos num contexto podem ser mais ou menos diferentes daqueles adotados em outros. Chamarei a esses contextos de setores do estilo de vida. Um setor do estilo de vida se refere a uma “fatia” do tempo-espço do conjunto das atividades de um indivíduo, dentro do qual um conjunto de práticas relativamente consistentes e ordenadas é adotado e encenado. Setores do estilo de vida são aspectos da regionalização das atividades. Um deles pode incluir, por exemplo, o que se faz em certas noites da semana, ou nos fins de semana, em contraste com outras partes da semana; uma amizade ou um casamento também pode ser um

setor do estilo de vida na medida em que se torna internamente coesivo por formas de comportamento escolhidas no tempo-espço (Giddens, 2002, p.81-82).

Quando determinados artistas produzem apresentações de si fazendo colidir “estilos de vida” distintos por meio de suas performances, eles, intencionalmente, elaboram rupturas na coerência expressiva enquanto gesto estético-político que visa a enfrentar, a contradizer e a resistir a discursos dominantes cristalizados em torno determinadas experiências sociais, no caso: a visibilidade social de performances que articulem a religiosidade cristã com a arte *drag* e, em alguma medida, com sexualidades dissidentes, na indústria midiática.

Propomos que essas performances buscam ressignificar as imagens desses sujeitos na relação com os valores religiosos, produzindo olhares sobre corpos, práticas e experiências que reconheçam essas expressões culturais como capazes de mediar o acesso ao sagrado, e não enquanto visibilidades destinadas à reificação, ao consumo imediato e à destruição. Em outras palavras, busca construir um olhar que reconheça as práticas performáticas de autoidentidade desses sujeitos, mesmo vinculando narrativas tidas, socialmente, como contraditórias.

Performances em colisão: corpos dissidentes e espacialidades religiosas

Os videoclipes encenados pela *drag queen* norte-americana Flamy Grant⁷, que em 2023 alcançou o topo das paradas cristãs no iTunes com a música “Good Day” do álbum “Bible Bel Baby”, dão mostras de uma produção cultural que tem como referência tanto a estética *queer* quanto o imaginário das religiões cristãs em performances que desafiam o senso de coerência e de unicidade que se espera das narrativas identitárias desses sujeitos para os quais são elencados lugares específicos da cultura onde podem e onde não podem transitar.

Flamy Grant, cujo nome verdadeiro é Matheus Blake, cresceu em um lar cristão na Carolina do Norte (EUA) e sofreu, ao longo da vida, para conciliar a sua sexualidade com a perspectiva moral da sua religião, tendo, inclusive, participado durante cinco anos do programa *Exodus Internacional*, maior movimento de promoção da assim chamada “cura gay” ou “terapia de reversão sexual”.

Após essa experiência, saiu da congregação que participava e adentrou uma igreja inclusiva, na qual encontrou espaço, também, para o canto e para a arte *drag*. Durante a pandemia da COVID-19, conseguiu arrecadar 10 mil dólares em um financiamento coletivo para o lançamento de seu primeiro álbum, que foca, sobretudo, na superação de traumas religiosos. Em 2023, lançou o videoclipe da música “What Did You Drag Me Into?”⁸ que evidencia o entrelaçamento tensivo de imagens, discursos e performances das narrativas religiosas e da cultura *drag*.

Inicialmente, nesse videoclipe, tudo aparece como polarizado: dentro e fora, centro e margem, cores neutras e cores vibrantes, discurso conservador e discurso

7 Perfil do Instagram em: <https://www.instagram.com/flamygrant/>

8 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rlsVNigFBYk>

progressista, cultura religiosa e cultura *queer*; até o momento em que o embaralhamento e a sobreposição de alguns desses elementos conduzem nosso entendimento para a elaboração de novos sentidos e de alianças afetivas em jogo naquela espacialidade.

O vídeo começa mostrando as portas fechadas de um templo cristão. Ouvimos, em *off*, uma voz masculina apresentando trechos das Escrituras Sagradas do cristianismo e logo somos conduzidos para o interior do templo no qual vemos um homem assumindo a postura de um líder religioso cristão, à frente de uma assembléia, composta de crianças, idosos, mulheres e homens.

Nosso olhar é conduzido a diferentes espaços da igreja: os vitrais com representações do livro sagrado; a cruz, o altar, o candelabro. Ele está diante de um púlpito, com a Bíblia aberta, lendo e explicando textos específicos e diz: “fora dessas paredes, eles estão tentando te derrubar, fazer você duvidar de sua fé [...] querem que você desconstrua o que Deus construiu certo e de forma infalível”. É, conforme aponta Lefort (1983), o discurso comumente encontrado no campo político e ideológico de nós contra eles, forjando a unidade em torno da invenção do “inimigo comum” (Lefort, 1983, p. 113), que pode tomar diferentes formas de acordo com a conveniência ou a necessidade do corpo social.

O líder religioso segue seu discurso e diz: “os servos do inimigo estão trabalhando para abalar seus fundamentos”. Nesse momento, as portas do templo são abertas e vemos um grupo de *drags queens*, lideradas por Flamy Grant, entrarem na igreja. A sequência de planos se altera entre os detalhes de suas vestes, calçados coloridos, anéis e pulseiras nas mãos, tecidos esvoaçantes, e a expressão de choque dos fiéis presentes. Em seguida, Flamy Grant empurra o líder religioso em direção a um dos bancos e a performance se inicia.

Desde o início, as *drags* assumem fisicamente o lugar do pastor, colocando-se à frente da assembleia, conforme vemos na figura 01. À medida que o vídeo se desenvolve, outros espaços do templo são ocupados. Elas dançam e cantam ainda sem interagir ou prestar atenção à assembleia religiosa presente, estão focadas apenas no seu show.

Esse espaço físico, e simbólico, relaciona-se à determinada atividade de liderança que não é permitida a todos exercer: implica falar e ser ouvido pela comunidade. Nas palavras de Rancière (2005, p. 16), em um espaço partilhado “as atividades definem competências ou incompetências para o comum” e sua ocupação reorganiza os modos de aparecer, quem pode ser visto e escutado pelos demais.

A tensão no videoclipe é construída pela entrada disruptiva das *drags* no espaço religioso. O modo como se colocam no centro, substituindo o personagem do líder religioso, mostra a perspectiva de trazer uma nova revelação, uma nova realidade. No caso, acerca de um desses grupos sociais minoritários que costumam ser fabulados como os “inimigos” a serem combatidos. Isso é feito, inclusive, a partir da música, que resgata os sofrimentos e as alegrias das experiências de um garoto que lida com suas expressões de gênero e potencial artístico na relação com seus pais e com Deus.

A intervenção no ambiente quer chamar a atenção para a necessidade de interromper a reiteração de discursos nas comunidades religiosas que deixem esses sujeitos de fora e apontem para suas identidades, práticas e artes como produções erra-

das ou pecaminosas. Em nenhum momento há a negação das identidades religiosa e *queer*, mas tudo caminha para o estreitamento de vínculos afetivos entre sujeitos vistos como improváveis.

Figura 1 - Drags ocupam lugar central no templo



Fonte: Youtube.

Participa do videoclipe, desde o momento em que as *drags* entram na igreja, um homem trans, que atua como *back vocal* na apresentação musical. Em certo ponto, ele toma um grande cálice em sua mão e o leva à boca, como que bebendo seu conteúdo. Para o cristianismo, beber do mesmo cálice significa “comunhão” com o sagrado e participação na mesma comunidade de crenças e de valores. Mesmo rápido, o gesto performativo pode ser lido, a partir de Butler (2015, p. 24), como o estabelecimento de uma relação dinâmica que inclui disputa, suporte, solidariedade e ruptura “entre grupos de pessoas que de outro modo não teriam muito em comum e entre os quais algumas vezes existe até mesmo desconfiança e antagonismo”.

As *drags* realizam uma troca de roupas no próprio espaço, apresentando vestes ainda mais decotadas. A atuação dos personagens que já estavam no templo remete ao horror; o pastor fica paralisado. Dois adultos que acompanham uma criança fecham seus olhos e ouvidos, como visto na figura 02. Só após esse *take* é que as *drags* comecem a interagir mais com o público. Sentam nos bancos da igreja, cantam próximas. Mas o choque e a rejeição ainda são grandes.

Figura 2 - Pais tentam impedir a filha de assistir à apresentação



Fonte: Youtube.

O pastor tenta fazer uma intervenção e impedir a continuidade da performance. Mas sua tentativa de “normatizar” aquela experiência e as apresentações acaba sendo rompida e a nossa própria expectativa de tensionamentos que poderiam continuar a ocorrer são quebradas quando as *drags* retiram as vestes do líder religioso e, por baixo, vê-se que ele utiliza roupas curtas, transparentes e em tons claros – rosa e branco – que remetem a uma visão um tanto estereotipada do homem gay cis, como é possível ver na figura 03.

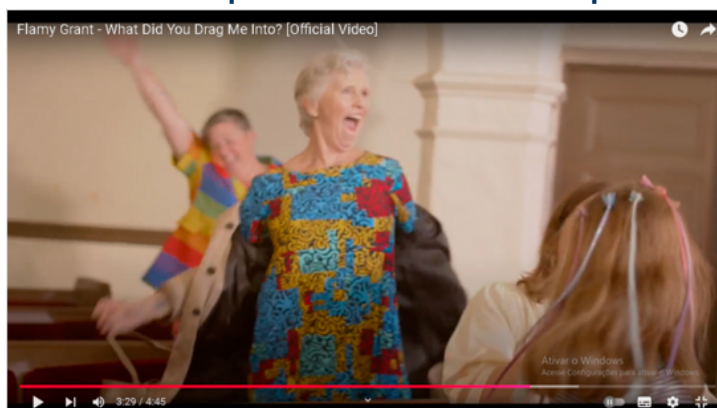
No entanto, após esse momento, há uma mudança na atitude do líder religioso. De constrangido, ele começa a entrar na atmosfera da dança e dar alguns passos e sorrir. Ele estende os braços para a assembleia e os balança, pedindo que se levantem em certa reafirmação de sua posição de liderança da comunidade. Só após essa “transformação” é que as *drags* se dirigem a diversos membros da assembleia e estendem suas mãos sobre alguns em um gesto que remete (sobretudo a partir de produções cinematográficas) ao lançar de um feitiço ou encantamento.

Figura 3 - Drags revelam outra identidade do líder religioso



Fonte: Youtube.

Figura 4 - Momento em que os fiéis mudam suas expressões e vestes.



Fonte: Youtube.

Desse momento em diante, outra dimensão ganha espaço no videoclipe. Todos os presentes começam a mudar suas roupas e aparecem com vestes coloridas que contrapõem os tons pastéis e escuros que marcavam a circunscrição do momento

anterior à entrada das *drags*, como podemos ver na figura 4. Inicia-se uma dança coletiva da qual todas as pessoas participam, com destaque para a imagem das crianças que estão no ambiente. Surge a bandeira LGBTQ+. Vemos diferentes corpos. Todos usando roupas curtas, coloridas, com dizeres inclusivos e mostrando seu corpo, o que contrapõe orientações mais comuns para a presença em um templo religioso. Ao final, é mostrada a cena de dois homens se beijando dentro do templo. Durante toda essa cena, continuamos a ver os símbolos e os elementos religiosos.

O que vemos nessa experiência da cultura popular midiática é aquilo que Gomes e Antunes (2019, p. 19) chamam de “sujeitos em luta política”, engajados em uma das principais lutas identitárias da contemporaneidade. Os autores explicam a importância de observar essas transformações nas convenções artísticas porque elas não são fruto de escolhas aleatórias, “mas estão essencialmente relacionadas a mudanças na estrutura de sentimento de determinada sociedade” (Gomes e Antunes, 2019, p. 13), e, portanto, possibilitam ver melhor as práticas culturais que estão sendo abandonadas e as novas que estão sendo adotadas no contexto social.

O videoclipe leva para dentro de um templo religioso uma performance que parece romper com as expectativas que se tem para essas espacialidades. Ao mesmo tempo, torna objeto de interesse para pessoas *drags*, trans e gays um lugar que, historicamente, parece rejeitar – expelir – esses corpos e essas expressividades para apenas aceitá-los, quando ocorre, apaziguados, convertidos, redimidos, longe do pecado e da influência do mal, inclusive no que diz respeito “aos papéis de gênero claros e codificados” como a canção diz que o pai tradicional prefere.

Inicialmente, a relação é tensa e oposta e assume o caráter de dissociação, desconexão entre os dois universos. Aos poucos, a igreja vai “se tornando” *drag*, se enchendo de cores, alegria, dança e música. Ocorre uma metamorfose na atmosfera e nas pessoas que estão lá. Os papéis são invertidos: ao invés de ouvirem a pregação e serem o objeto de conversão, as *drags* realizam a pregação e são eles que buscam modificar a mentalidade do outro.

A letra da música compõe a cena e apresenta uma narrativa que perpassa momentos específicos da vida de um personagem: primeiro, a infância em casa, quando já se construía uma aproximação com corporificação contestatória de normas pré-determinadas: as raízes da “montação” a partir do uso de roupas, acessórios e maquiagens da mãe, por exemplo. Em seguida, destaca outras experiências sociais, sobretudo as vinculadas à vida religiosa, na qual sua sexualidade, bem como o trânsito para personagens, modos de vestir e de atuar que apontam para o feminino cis perpassam suas práticas.

Materialidades, símbolos e convenções em disputa

É interessante notar que, apesar de significativo, é tímido o movimento do videoclipe para fazer confluir em uma mesma performance experiências religiosas e experiências *queer*. São tecidas aproximações e distanciamentos, alianças e conflitos, per-

tencimentos e estranhamentos a partir do discurso presente na música e de práticas incorporadas que ora reiteram, ora rompem com as convenções em torno daquilo que se entende como próprio de uma performance adequada ao recinto religioso e formas de articulação entre a crença cristã e as sexualidades dissidentes.

Na montagem, maquiagem, artefatos, figurino, peruqueria, dança, atuação e canto das *drags*, bem como em suas atitudes corporais, não é possível encontrar padrões de comportamento que remetam a situações convencionalmente identificadas como rituais e atitudes próprias da religiosidade cristã. Pelo contrário, a performance leva à espacialidade do templo o que é comum de ser vivenciado em um show de *drags* em bares e casas noturnas, nos quais outros marcadores como gênero, raça, classe e sexualidade estão mais presentes.

A dança, os gestos, o cantar, o carão, o uso do leque e tudo o mais que compõe propriamente a montagem e a performance *drag* dão continuidade às convenções que identificam a arte, evidenciando que, de antemão, não há forma de rebaixamento ou repressão dessa identidade por ela se encontrar entabulada com um espaço religioso.

No entanto, apesar da importância dos espaços, sabemos que é principalmente no corpo que a performance *drag* acontece. O corpo é o lugar político sobre o qual esses agentes constroem, desconstróem e reconstróem suas identidades, remodelando padrões de gênero, de comportamento e artísticos, apontando para questões pertinentes do seu contexto social e cultural. Por isso, é preciso questionar se essa performance mais “limpa”, que produz poucas interseccionalidades visuais e atravessamentos entre o religioso e o *queer*, não está, na verdade, exaurindo parte da potência disruptiva da apresentação e marcando distanciamentos e separações entre as esferas.

A falta de um diálogo mais corporificado, que revele a inscrição dessa identidade dupla, por um lado, pode ser também uma forma de evitar estereotipagens, polêmicas, acusações e a quebra da aliança afetiva com atores não *drags* das instituições religiosas; ao mesmo tempo em que suprime camadas de materialidade, de coisas, gestos, signos e experiências das quais as religiões cristãs são cheias, e que esses atores poderiam lançar mão, por meio da performance, para trazer novas camadas de sentido, elaborar uma estética diferenciada e projetar questionamentos e críticas ao contexto histórico no qual vivem.

É possível pensar melhor isso a partir da perspectiva discutida por Richard Schechner (2006, p.29) de performance como “comportamento restaurado [...] práticas repetidas que constituem rituais, situações, identidades, narrativas e novos padrões”, ou seja, algo tendo sido experimentado por um sujeito em determinado contexto é repetido, reiterado ou restaurado em outro contexto espaço-temporal permitindo novas experiências que podem tanto estabilizar convenções em torno dessas práticas culturais e identidades, quanto também romper com padrões e narrativas apaziguadas, reconfigurando os modos de agir, a forma como afetam e são afetados e o próprio conteúdo do conhecimento transmitido pelo encontro entre o público, o corpo, o contexto e os imaginários em torno dos quais se realiza a performance.

Por outro lado, é preciso reconhecer que, mesmo atenuados, há uma série de ações no videoclipe, sobretudo a ocupação dos espaços religiosos, a relação com expressões do sagrado e com o imaginário ligado ao cristianismo e, sobretudo, a proximidade com outros sujeitos que buscam reorganizar a cena hegemônica pela qual se dá a relação entre corpos dissidentes e religiosidade. Esse movimento – de afirmação do eu e de projeção em direção à alteridade – evidencia, conforme Yu, Farias, Gomes e Leal (2023), a força que os afetos possuem no processo de construção da identidade “enquanto vínculos, alianças, partilhas e disputas” (Yu; Farias; Gomes; Leal, 2023, p. 03).

Partimos da perspectiva apresentada pelos autores, a partir de Butler (2015), de que os afetos são aquilo que faz aparecer tanto identificações quanto diferenças e transparecem o que é importante para os sujeitos e em quais configurações sociais, culturais e humanas eles querem se engajar e pertencer, apesar de apresentar contradições e tensões.

Isso aparece bem diferente dos “estilos de vida” (Goffman, 1983) que apontam para encaixotamentos e resultam de pressões e expectativas sociais que estão sempre a ser gerenciadas no palco das interações sociais, alinhando o parecer e o ser que acaba dificultando a existência de vínculos que se mostram contraditórios.

Os afetos, por outro lado, ampliam os horizontes de vínculo e se abrem àquilo que é estranho e estrangeiro, colocando os sujeitos em movimento. Não se confundem com emoções: estas remetem sempre algo de “familiarizado” e de próximo, enquanto o afeto é criativo e dinâmico.

É nesse sentido que se estabelecem as alianças afetivas, discutidas por Yu, Farias, Gomes, Leal (2023), enquanto a ocorrência de conexão entre pessoas de identidades vistas e estabelecidas socialmente como antagônicas. Ou seja, mais do que apenas mostrar identidades e diferenças, os afetos estabelecem formas de comunicação, orientam práticas culturais, mobilizam os vínculos com o outro e marcam, também, os espaços de disputa política no social.

Ao abrigarem desfamiliarizações e mudanças, por sua vez, colocam-se aquém, para além e ao largo das construções identitárias (que podem conformá-los): eles expõem dinâmicas comunicacionais que, por um lado, não são compreensíveis sob chaves identitárias e, por outro, impulsionam e fundamentam transformações (Yu; Farias; Gomes; Leal, 2023, p. 14).

Assim, membros da comunidade LGBTQ+ podem buscar alianças afetivas com igrejas inclusivas e compor seu quadro de fiéis, como forma de ressignificar e resistir à negativa de sua fé e de sua espiritualidade, bem como ao discurso de incompatibilidade entre ícones, artes, práticas e estilos de vida vistos como não conciliáveis.

É importante notar que, dentro do próprio cristianismo, essas igrejas inclusivas e seus membros sofrem represálias, perseguições, perda de fiéis e de clérigos; além de muitas críticas na internet por realizarem, por exemplo, cerimônias religiosas de união

entre pessoas do mesmo gênero, combater práticas de homofobia e normalizarem sexualidades e corporalidades dissidentes da hetero-cis.

Ou seja, ao estreitar os vínculos com suas raízes em instituições religiosas, superando hostilidades e desconfianças, esses atores tornam a elaboração de sua auto-identidade um processo político de expressão de sua existência não apenas nos lugares em que foram previamente designados como mutuamente excludentes - ou religiosos, ou *queer*.

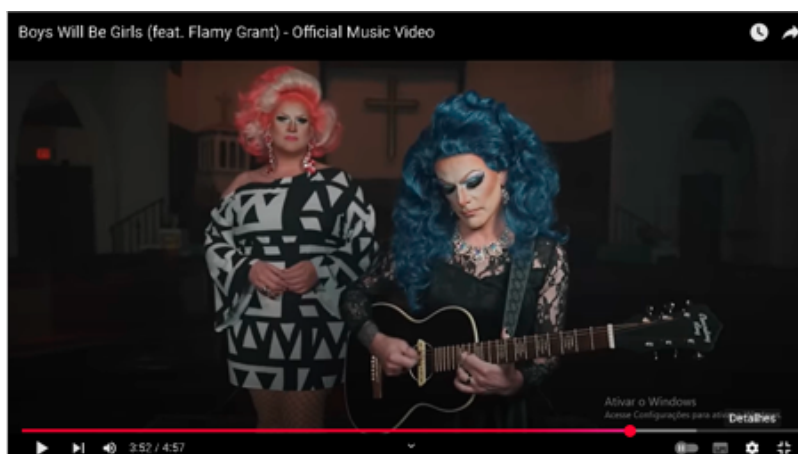
Cantar sua experiência com o divino, performar a arte *drag* em espacialidades voltadas ao culto religioso e receber o apoio e firmar alianças com outros sujeitos e líderes religiosos – mesmo que não compartilhem a identidade *queer* – é a estratégia para fortalecer o discurso de acesso legítimo ao sagrado, e dizer “aqui, também, é nosso lugar”; “cremos”; “queremos viver nossa espiritualidade” mesmo estando conformados com vivências LGBTQ+ e com a arte *drag*, que é vista como uma expressão artística mais ligada (apesar de não exclusiva) de membros dessa comunidade.

A partir disso é possível observar como a escolha desses sujeitos tem uma forte verve estético-política, que, conforme Rancière (2005, p. 17), “se ocupa do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto” e que questiona os lugares nos quais suas identidades podem transitar, seja a limitação em espaços sociais, a indústria do entretenimento e na própria possibilidade de ofertar experiências com o sagrado, por meio da música.

No caso específico da religião, o performático tem se mostrado uma mediação histórica importante para a expressão da identidade de indivíduos, grupos e comunidades, considerando práticas próprias dos rituais domésticos, comunitários ou coletivos, bem como aquilo que circula a partir das lógicas do entretenimento na indústria cultural, que hoje ocupa um importante papel no processo de visibilidade social do religioso.

É a partir disso que as performances desses atores acionam aquilo que Farias (2022, p. 99) identifica enquanto a tensão entre lembrar e esquecer, como o processo de criar representações que não apenas evocam as memórias e experiências de um passado, mas as reorganizam a partir de um lugar de não assujeitamento que ocupam no presente. Em outro vídeo, por exemplo, o também *Drag Queen* e cristão, Derek Webb, convida Flammy Grant para participar do videoclipe de sua música “Boys Will Be Girls” (2023).

No clipe, Derek adentra um templo religioso cristão vazio, pega seu violão em um canto e se coloca diante da câmera com as roupas que usa no cotidiano e que fazem parte do vestuário mais comumente utilizado por homens cisgênero no ocidente. Olhando para a câmera, ele começa a se barbear enquanto ouvimos os primeiros acordes da música. Após a barba feita, ele começa a cantar enquanto uma mão surge lateralmente e começa a fazer sua maquiagem, que vai se desdobrar em toda a montagem *drag*.

Figura 5 - Derek Webb à frente após montagem com Flamy Grant

Fonte: Youtube.

O clipe realiza uma partilha sensível significativa ao levar para o templo a transformação desse corpo, de seus marcadores de gênero masculino em certa corporalidade do gênero feminino, apresentando os múltiplos atravessamentos desse sujeito: homem cis, cantor, religioso, *drag*. Já a canção, além de um discurso de fortalecimento da autoestima: “Deixe-me começar dizendo que eu te amo”; empoderamento dos elementos próprios da arte *drag*: “Às vezes a armadura será pérolas, o que você veste, oh, mostra ao mundo o quão duro você está lutando”; também há uma estrofe que busca, na história e nos ensinamentos de Jesus Cristo, o fundamento para a demanda por reconhecimento e respeito, sobretudo por parte das igrejas cristãs:

Ouvi dizer que Jesus amou e passou sua vida com aqueles que foram abandonados por homens orgulhosos e medrosos. Então, se uma igreja não celebra e ama você, eles estão acreditando em mentiras que não podem salvar você ou eles. Porque você é tão linda por qualquer nome (Webb, 2023, s.p.).

Ele canta uma música autoral, melodiosa, com uma letra que abarca suas memórias e vivências, e ainda tocando violão. Todos os elementos performáticos de um bom artista gospel estão presentes na apresentação. A única diferença é que ele faz isso se “vestindo de mulher”, chamando a atenção para outras formas de existência.

Não que essa seja uma diferença de pouco valor. Contudo, em sua produção, Webb parece reforçar marcadores binaristas do feminino e do masculino e não explora as possibilidades mais *queer* com as quais *drag queens* e *drag kings* também jogam “uma vez que desestabiliza papéis de gênero que ainda são bastante fixos e presentes de maneira normativa em nossa sociedade” (Costa Filho; Lopes, 2024, p. 08).

Para os autores Costa Filho e Lopes (2024), a cena *drag* atual tem comportado uma diversidade maior de trabalhos – inclusive em produções audiovisuais, videocliques e programas de TV – que ultrapassam o foco em realizar algo, como uma imitação ou paródia de um gênero ao construir figuras montadas que borram os códigos cons-

trutores do que seriam femininos e masculinos (por exemplo, as monstras, ecodrags, tranimals e themônias),

Trazendo as questões de gênero em seus trabalhos, mas também outros aspectos importantes do que constituem suas identidades fluidas, que não são fixas e estão em constante transformação, buscando responder, paradoxalmente, o que torna uma pessoa única (Costa Filho; Lopes, 2024, p. 08-09).

A partir disso, é possível observar o potencial político das performances, que, se de um lado, faz ver disputas e conformidades nos marcadores de gênero, classe social, etnia; por outro, traz para a frente representações, identidades, alianças afetivas que são fundamentais para construir um posicionamento do “eu” reflexivamente estruturado diante do outro.

Disputas imagéticas em territórios digitais: emergência de uma *drag*-religiosidade midiática?

Ao disponibilizar suas performances nos acervos digitais, sujeitos que são *drags* e religiosos estão reorganizando experiências, ideias, sensibilidades e memórias na articulação desses dois estilos de vida para a formatação de algo novo nesse campo que podemos denominar de *drag*-religiosidade. Por *drag*-religiosidade, entendemos uma zona de contato entre práticas *drag* e práticas religiosas pensada em duas vias: primeira, o que há de *drag* no religioso – ou seja, sua capacidade performativa, sua abertura à diversidade e sua presença em espaços de entretenimento com potência política; e o que há de religioso na arte *drag* – sobretudo sua capacidade de dar acesso ao sagrado e produzir experiências de plenitude e transcendência.

Ao afirmar que, na sociedade ocidental, todo projeto de poder passa e opera, necessariamente, pelo domínio das visibilidades, daquilo que entra, permanece ou sai do campo do visível, Marie José-Mondzain (2013) explica que há uma disputa histórica entre o regime iconófilo e o regime iconoclástico da imagem, que são formas opostas dos espectadores constituírem um olhar e a própria subjetividade a partir da relação com o visível.

Enquadradas no regime iconófilo, algumas visibilidades são consideradas ícones capazes de representar o sagrado, dar concretude carnal à sua existência e fazê-lo participar da vida social, ligando o universo da vida comum a sentidos transcendentais; outras visualidades, sob o regime iconoclástico, não gozam do mesmo privilégio e seu destino é serem consumidos, destruídos e reconstruídos sobre outras bases. Aquilo que é classificado como ídolo não serviria para o transcendente, mas para ser consumido aqui e agora, no gozo imediato dos sentidos.

Ao produzir uma performance na qual os marcadores sagrados (sobretudo espacialidade, uso de alguns símbolos, musicalidades e discursos próprios do cristianismo) são mobilizados para reorganizar os lugares onde é possível ser ou não ser

drag ou para definir que corporalidade pode se engajar no louvor a Deus; associada à construção de alianças afetivas com sujeitos e instituições religiosas que extrapolam as convenções sobre como devem ser as expressões religiosas na cultura, esses e essas artistas estão a convocar para suas visibilidades um olhar mais iconológico e menos idolátrico: um olhar que reconhece que a dimensão do sagrado não é inacessível à realidade humana e artística de ser *drag*, mas pode aprender com ela a se colocar no espaço comum e de que olhar para esses corpos também permite ver algo e acessar experiências que façam sentido para além do espetáculo imediato a ser consumido e descartado. Queremos propor *drag*-religiosidade enquanto uma categoria analítica que possibilite construir conhecimento sobre experiências ainda não consolidadas na sociedade, mas que estão disputando espaço com os modos dominantes de ser *drag* e ser religioso.

Desafiar essas convenções, articulando sua autoidentidade em torno do que é classificado enquanto inarticulável, produzindo performances em arquivos audiovisuais disponibilizados em contexto digitais, tem sido a conquista de alguns indivíduos que pode transformar o modo como sexualidades dissidentes são vistas e percebidas em comunidades religiosas. Ou seja, ao olhar para esse fenômeno, é possível, “descobrir as tendências, identificar os movimentos que regem a mudança, [atentos] a certo senso de movimento, de processo histórico, de conexões com o futuro e o passado” (Gomes e Antunes, 2019, p. 18).

No caso do Brasil, ainda são tímidos os exemplos de interação entre cultura *drag* com expressões religiosas que são disponibilizados na rede. Vamos analisar, brevemente, dois trabalhos mapeados e nos quais foram realizadas partilhas em cenas construídas para as ambiências digitais.

O primeiro é o caso do duo de drags, o Armário de Saia⁹. Formado pela união entre WesDrag e GragQueen, que se conheceram em 2015 e ganharam destaque com seus trabalhos musicais no Youtube durante a pandemia, o duo tem realizado projetos autorais, mas também produz versões de músicas em diferentes gêneros musicais, entre eles, o gospel com o trabalho denominado “*Drag Goes Gospel*”.

Nos vídeos (não videocliques) disponibilizados em sua plataforma no Youtube, conforme a figura 6, os artistas, montados de *drag* – mas sem toda a exuberância visual que caracteriza essas performances comumente –, se sentam diante da câmera e cantam alguma música gospel. Dando pouco destaque à montagem e deixando de lado qualquer elemento específico que caracterize ou remeta à religiosidade, as *drags* partilham sua experiência com o sagrado e com a vivência da espiritualidade, sem demonstrar vínculo específico com alguma instituição religiosa. Nos comentários, é possível ver falas de reconhecimento, apoio e admiração de pessoas que se declaram evangélicas.

9 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1aBOnhrosL0&t=124s>

Figura 6 - Projeto Drag Goes Gospel do Armário de Saia.

Fonte: Youtube.

Uma experiência um tanto diferente ocorre com o grupo musical Preto no Branco. Formada em 2015, na cidade de Belo Horizonte – MG, a banda traz a musicalidade da Black Music, do Soul e, sobretudo, da música gospel. Trata-se de um grupo de evangélicos, que, em uma das suas canções, organizam discursiva e visualmente a forma pela qual a sua própria identidade religiosa pode ser vivenciada por pessoas LGBTQ+, projetando certa aliança com esse público, com o qual não se identifica de antemão. É um trajeto diferente em relação ao que temos mapeado até o momento.

O videoclipe da música “Meu Lugar É Seu Amor” (2020)¹⁰ começa com o testemunho de uma mulher e de um homem, presumidamente lésbica e gay, dizendo que cresceram na igreja cristã e que, ao sofrerem discriminação, se sentiram isolados e não amados por Deus. As imagens do clipe seguem construindo uma narrativa que representa o momento em que uma família evangélica descobre que seu filho é gay. A partir daí, são apresentadas cenas de homofobia, violência e diferentes formas de rejeição.

Em uma das cenas, após ser expulso de casa, o personagem do clipe vai a uma lanchonete e é atendido por uma mulher que, após falar com ele, volta ao balcão, toma uma bíblia e fica lendo. Nas cenas seguintes, vemos o rapaz entrar em uma vida de festa, bebidas e vida noturna, condições normalmente vistas como pecaminosas pelo cristianismo evangélico. Os diferentes momentos conduzem o personagem à prática do transformismo.

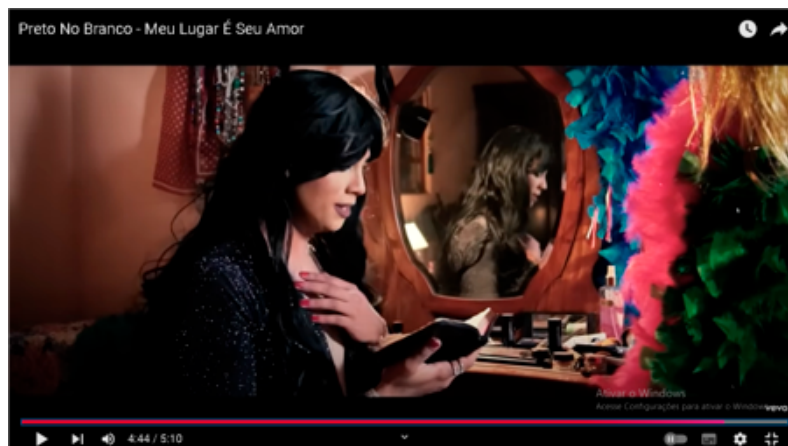
Montada, ela sai à rua e sofre agressão, sendo socorrida pela mesma mulher que a atendeu antes na lanchonete e que lhe dá de presente uma bíblia, após uma conversa e acolhimento. Toda a cena é montada para a narrativa de “salvação”, “redenção” e “recomeço”, como algo que passa pelo contato com o Evangelho e com pessoas evangélicas.

No final do videoclipe, vemos a personagem – ainda travestida – lendo Bíblia Sagrada. Ela parece estar feliz e, depois de um tempo, se ajoelha com o livro na mão e representa um momento de “adoração” a Deus. Para além de certo estereótipo sobre a condição da pessoa LGBTQ+ – sempre vítima de violência ao fazer escolhas por essa

¹⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F-CSRXA32B4>

identidade - na cena, ler a Escritura e colocar seus joelhos no chão ajuda a construir um olhar sobre esses corpos como capazes de acessar realidades espirituais, sem precisar se desmontar para isso. Desse modo, o contato com o sagrado pode ocorrer em espacialidades mais próximas à comunidade LGBTQ+ e pessoas que fazem *drag*, sejam ou não LGBTQ+, também são capazes de favorecer o encontro com o divino.

Figura 7 - Cena mostra a personagem lendo a Bíblia e orando



Fonte: Youtube.

Estamos, portanto, diante de um duplo cruzamento em contextos digitais: primeiro, o movimento a partir do qual a estrutura de relevância alcançada pelo imaginário sacro-religioso se fortaleceu na articulação entre força do mercado gospel, que desenvolve produtos culturais (shows, discos, livros, vídeos, filmes) destinados ao público religioso; e, segundo, a abertura de parte das produções seculares para acolher temáticas, agentes, discursos e produções expressivas de grupos religiosos. Esse duplo movimento estimula um processo de criações simbólicas e materiais nesse campo artístico que pode, conforme explica Leal e Sacramento (2019, p. 27) a partir de Williams (1979), criar um futuro alternativo para a relação entre religiosidade cristã e sexualidades dissidentes, legando às gerações futuras práticas, valores e expressões que não estejam incorporadas ao que hoje é dominante.

Isso, é importante frisar, pode ocorrer a partir da oferta de produtos materiais e simbólicos, pois, conforme explica Cunha (2016, p. 53), no contexto capitalista, o acesso ao sagrado se dá, também, pelo mercado das mídias que promove a ampliação da oferta de produtos e serviços voltados para as necessidades de diferentes públicos.

Segundo Martino (2016, p. 75), essa condição de mercadoria, própria da indústria cultural, não impede que essas produções sejam vistas como significativas e importantes para a sua comunidade, porque “o ambiente da mídia, com seu componente tecnológico, é essencialmente um mundo de troca de significados” (Martino, 2016, p.73).

Por isso, mesmo mantendo uma forte conotação comercial, o espetáculo midiático não é inteiramente capturado, ou restringido apenas, pelo mercadológico. É nessa perspectiva que Martin-Barbero (1995, p. 05) argumenta que o midiático traz uma forte conotação de “*reencantamiento del mundo*” enquanto uma forma de atualizar os ritos sociais arcaicos.

Considerando as performances desses cantores e cantoras (seus comportamentos restaurados, gestos e outros modos de atualizar repertórios e arquivos dessas matrizes culturais), foi possível compreender melhor como seus atos de apresentação de si em videoclipe assentem, resistem ou recusam os roteiros pré-estabelecidos para sua identidade ambígua, tornando visível a memória pessoal e coletiva, os saberes e as experiências que expressam a autoidentidade construída por esses sujeitos que são ao mesmo tempo drag-e-religiosas.

Considerações finais

Neste artigo, foram analisadas quatro diferentes performances em videocliques nas quais os marcadores da cena religiosa e da cena *queer* são mobilizados para apresentar e reorganizar os modos, lugares, práticas e corpos que podem se engajar na experiência religiosa cristã mais ou menos institucionalizada.

No videoclipe de *"What Did You Drag Me Into?"*, há uma tentativa de estabelecer uma centralização da cena *queer* sobre a religiosa por um processo de transformação do ambiente, da musicalidade, dos gestos, dos modos de vestir e do posicionamento dos corpos em cena. Apesar disso, não há um diálogo materialmente mais híbrido, no qual o religioso e o *queer* se apresentem juntos como algo novo e distinto.

No videoclipe de *"Boys will be girls"* há uma minoração da presença *drag* em relação à cena religiosa. No templo, não há a presença da comunidade de fé e não vemos nenhum tipo mudança mútua resultante da interação discreta entre as duas cenas. Além disso, os marcadores de binarismos são reafirmados discursivamente entre *"boys"* e *"girls"*, não apresentando possibilidades mais fluidas nas relações de gênero.

O vídeo de *"Drag Goes Gospel"* apresenta uma experiência religiosa e *drag* mais individualizadas. Não há a presença forte dos signos e das práticas característicos nem da cena religiosa nem da cena *drag*. Tudo é reduzido a gestos mínimos: tanto no que diz respeito à construção de uma atmosfera religiosa, por meio do canto e de uma postura que remete à oração, quanto do universo *drag*, com toda sua exuberância de danças, espaço cênico e produção corporal.

Já no videoclipe *"Meu Lugar É Seu Amor"*, as cenas religiosa e *queer* são colocadas em conflito em uma perspectiva externa ao templo, mas dentro de uma narrativa que versa sobre situações cotidianas de atrito entre esses dois universos, o que os outros videocliques, de alguma forma, tentam sanar.

Foi possível entender que, nesses trabalhos, "a autoidentidade se torna um empreendimento reflexivamente organizado" (Giddens, 2002, p. 12), e que aquilo que pode ser visto como incoerente nos padrões hegemônicos é exatamente o que determinados sujeitos utilizam para narrar continuamente suas biografias e elaborar o "eu" enquanto resultado de um processo reflexivo. Ao mesmo tempo, esses sujeitos – por estarem se apresentando no palco midiático – tendem a "incorporar e exemplificar os valores oficialmente reconhecidos" (Goffman, 2009, p. 41) dialogando com o que é comum na sociedade, para ter sua performance reconhecida enquanto pertencente a determina-

do cenário. Mesmo que esse processo implique adaptações, resistências e formulações alternativas.

Ainda foi possível observar que a potência política dos corpos montados que insistem em aparecerem em lugares sagrados passa pelo “contato com as diferenças, algumas vezes em modos de proximidade não escolhida” (Butler, 2015, p. 35) e que, quando circulam no ecossistema digital por meio de produções audiovisuais, mesmo que não tenham um conjunto de reivindicações evidentes, um apelo por respeito e liberdade está sendo representado (Butler, 2015, p. 33).

Assim, esses videoclipes têm se mostrado instrumentos importantes para redistribuir o sensível, levando em conta as formas contemporâneas de circulação cultural nas ambiências digitais e realizando um gesto estético-político “que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (Rancière, 2005, p. 17), o que implica a recusa de lugares previamente estabelecidos para determinados sujeitos na sociedade.

Espera-se, ainda, que a categoria de *drag*-religiosidade, aqui proposta de forma inicial, possa ser mais bem desenvolvida e testada em futuras pesquisas, contribuindo para a consolidação de um referencial teórico-metodológico capaz de dar conta da complexidade que atravessam essa realidade em construção.

Referências

AMANAJÁS, I. Drag queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas. **Revista Belas Artes**, v. 16, n. 3, 2014. Disponível em: <https://revistas.belasartes.br/revistabelasartes/article/view/306>. Acesso em: 19 abr. 2025.

AMARAL, A.; SOARES, T.; POLIVANOV, B. Disputas sobre performance nos estudos de Comunicação: desafios teóricos, derivas metodológicas. **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 41, n. 1, p. 63–79, jan./abr. 2018. <https://doi.org/10.1590/1809-5844201813>

BUTLER, J. **Notes toward a performative theory of assembly**. Cambridge: Harvard University Press, 2015.

COSTA FILHO, F.; LOPES, E. Questões de gênero e mais além: a interseccionalidade na Arte Drag. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 14, n. 3, 2024.

CUNHA, M. Elucidações contemporâneas nos estudos brasileiros em mídia e religião: a perspectiva das mediações culturais e comunicacionais. In: BELLOTTI, K. K.; CUNHA, M. do N. (Orgs.). **Mídia, religião e cultura: percepções e tendências em perspectiva global**. Curitiba: Prismas, 2016.

GIDDENS, A. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

GOFFMAN, E. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2009.

GOMES, I.; ANTUNES, E. Repensar a comunicação com Raymond Williams: estrutura de sentimento, tecnocultura e paisagens afetivas. **Galáxia** (São Paulo, online), Especial 1 – Comunicação e Historicidades, 2019.

LEFORT, C. **A invenção democrática**: os limites da dominação totalitária. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MARTÍN-BARBERO, J. Diálogos de la Comunicación, n. 41, **revista da Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social**, 1995. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/198374>. Acesso em: 19 abr. 2025.

MARTINO, L. M. **Mídia, religião e sociedade**: das palavras às redes sociais. São Paulo: Paulus, 2016.

MONDZAIN, M.-J. **Imagem, ícone, economia**: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2013.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO Experimental Org.; Editora 34, 2005.

SCHECHNER, R. **Performance Studies**: an introduction. New York: Routledge, 2006.

TAYLOR, D. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

WILLIAMS, R. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

YU, W.; OLIVEIRA, D.; GOMES, I.; LEAL, B. Amar é suficiente? Afetos e gênero nas disputas por legitimidade e tradição em AmarElo – É tudo pra ontem. **Esferas**, v. 1, n. 27, p. 1–30, 2023.

Recebido em: 17 dez. 2024
Aprovado em: 13 mar. 2025