
“Lip Sync for your life”: corpo e performance nas dublagens de *RuPaul’s Drag Race*¹

Daniel Magalhães de Andrade LIMA²
Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

Resumo

No programa *RuPaul’s Drag Race*, o julgamento final de talento para as *drag queens* que competem pela vitória é a dublagem de canções, em geral, originalmente performadas por vozes femininas. Neste artigo, dedico-me a compreender como as performances das *drags* dialogam com as canções e atravessam conflitos da prática *drag*. Para tal, discuto as produções de coerência entre o corpo da vocalidade e o da visualidade, a capacidade das *queens* de encenar roteiros, agenciando as canções em suas performances, e levanto questões sobre a produção de si enquanto sujeitos que compõem os atos das dublagem.

Palavras-chave

Drag queen; dublagem; performance; voz; canção;

Por que pensar a dublagem em *Drag Race*?

Desde a estreia do show de talentos *RuPaul’s Drag Race* (em 2009, no *LOGO Tv*; desde 2017 no *VHI*) a maneira como as práticas *drag* são compreendidas na cultura pop³ mudaram enormemente. Não só as participantes do programa foram celebrizadas a um nível mundial – as mais cultuadas, inclusive, realizam turnês por boates de todos os continentes –, mas a maneira como a arte *drag* é compreendida em cada território se transformou frente o consumo do programa. Enquanto não podemos afirmar que as mudanças se dão exclusivamente pela popularidade de *Drag Race*, é inegável que o programa parece operar fortemente nas cenas *drags* do Brasil – *drags* brasileiras reconhecem constantemente influências de *Drag Race* em suas performances⁴, por

¹ Trabalho apresentado no GP Estéticas, Políticas do Corpo e Gêneros, XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando em Comunicação pelo PPGCOM-UFPE; e-mail: danmalima@gmail.com

³ Compreendo cultura pop aqui a partir da concepção de Thiago Soares (2013); de maneira geral: “atribuímos cultura pop, ao conjunto de práticas, experiências e produtos norteados pela lógica midiática, que tem como gênese o entretenimento; se ancora, em grande parte, a partir de modos de produção ligados às indústrias da cultura (música, cinema, televisão, editorial, entre outras) e estabelece formas de fruição e consumo que permeiam um certo senso de comunidade, pertencimento ou compartilhamento de afinidades que situam indivíduos dentro de um sentido transnacional e globalizante.” (P. 02).

⁴ Lívia Pereira (2016) realizou um levantamento de *drags* recifenses que passaram a se montar a partir do consumo de *Drag Race*; em entrevistas, artistas *drag* como Gloria Groove também se referem à influência do programa na cena brasileira: <http://portalpopline.com.br/entrevista-gloria-groove-fala-sobre-muleke-brasileiro-influencias-musicais-e-impacto-rupauls-drag-race-na-cultura-drag-nacional/>. Por fim, veículos de comunicação endossam a emergência pop da cena *drag* a partir do *reality* de RuPaul: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/de-rupaul-a-pablo-vittar-as-drag-queens-ganham-o-pop-atual-a-tv-e-as-gurias.ghml>.

exemplo, e termos como *shade*⁵ e *lip sync*⁶ se tornaram populares em antros da cultura gay urbana, especialmente nos frequentados por pessoas de classe média e alta.

RuPaul's Drag Race segue o molde tradicional de shows de talento: exibido semanalmente, *Drag Queens* dos Estados Unidos são selecionadas por *RuPaul*, um ícone drag ligado ao entretenimento desde os anos 1980⁷, para competir em provas de costura, moda, atuação, canto, dança e em demais performances vinculadas ao entretenimento – a cada episódio, uma das participantes é eliminada. Enquanto o programa parece tomar a ironia como forma – RuPaul está sempre repetindo que as *drags* não podem se levar a sério demais –, parodiando de maneira evidente demais programas do gênero⁸, a competição é levada bastante a sério: não é incomum esbarrar na internet com fãs das *queens* ponderando as histórias de vida que são encenadas enquanto encabeçam discussões fervorosas online em torno de que eliminações foram justas ou não.

Um dos pontos tidos como mais importantes na competição, e principal interesse deste artigo, é o método pelo qual as *queens* são eliminadas: a cada episódio, as duas participantes com piores desempenhos nas provas semanais precisam dublar simultaneamente pela salvação, ao som de uma canção escolhida pela produção do programa – em geral, as vozes que ouvimos nas músicas pertencem a divas como Whitney Houston, Lady Gaga, Celine Dion, Beyoncé, etc. Assim, sendo a última instância de avaliação das participantes, a dublagem em *Drag Race* opera como uma prova final de talento, em que se espera que as *queens* deem *tudo de si* – por vezes, quando a disputa é muito grande, seja pela comicidade ou dramaticidade, RuPaul “salva” as duas participantes da eliminação; o caso contrário também acontece: se as *queens* não parecem se esforçar, são, as duas, eliminadas.

Este foco à ação da dublagem – não só por parte da produção do programa, mas pelo consumo do público⁹ – parece enfatizar o potencial estético de cada apresentação, de maneira que os efeitos de presença agenciam grande parte da maneira como valoramos

⁵ Expressão semelhante ao termo “veneno” na cultura LGBT brasileira e é constantemente utilizado pelas participantes do programa.

⁶ O termo se refere à “sincronia de lábios” e é empregado pelos americanos para se referir à performance dublada de um material vocal, como quando *drag queens* dublam músicas de cantoras pop.

⁷ RuPaul, montado e desmontado, já atuou em diversos programas de televisão e filmes, tem 10 álbuns musicais lançados e parece estar, atualmente, em seu apogeu comercial: em 2016 e 2017, o artista/empresário ganhou os prêmios Emmy de melhor anfitrião em *Reality Shows*.

⁸ Existe uma referência evidente na performance de RuPaul, apresentadora do programa, à atuação de Tyra Banks no programa *America's Next Top Model*. O título de ganhador do *Drag Race*, inclusive, se chama *America's Next Drag Superstar*.

⁹ A cada semana circulam nas redes a dublagem mais recente de *Drag Race* e diversas listas são colocadas no *Youtube* destacando “as melhores” performances.

as *drags* nos contextos da dublagem. Isto se acentua quando pensamos que as músicas dubladas são muitas vezes canônicas na cultura pop e trazem memórias afetivas e significações que interagem e são moduladas pelas performances das *queens*. Assim, a maneira como as dubladoras jogam com as canções parecem lidar com os nossos consumos destas músicas, remetendo às nossas escutas destes produtos; provavelmente também performamos, aos nossos modos, estes produtos sonoros, seja sozinhos ou em comunidade. Não só isso, as dublagens das *drags* no programa também parecem operar e circular como videoclipes¹⁰ das músicas performadas, acentuando a relevância que estabelecem na cultura queer.

Frente este contexto e dado o impacto de *Drag Race* na cultura pop em geral, mas principalmente nas práticas LGBT brasileiras, parece-me que investigar mais a fundo o consumo de música pop pelas performances das *queens* do programa é importante, pois pode nos fornecer maior entendimento sobre os valores que operam na cultura *queer* a partir do pop. Interessa-me aqui, então, investigar (a) como a dublagem em *Drag Race* interage esteticamente com o consumo das canções e (b) refletir sobre as características estéticas destas performances que conseguem guiar caminhos sensíveis em torno tanto da comicidade quanto pela comoção dramática, jogando com a ideia de artifício e organicidade.

Com isso, pretendo, sem pretensões de esgotar o tema, levantar ferramentas para pensar a dublagem em *Drag Race*, atentando para as disputas de valor que atravessam as estéticas e os corpos das artistas *drag*. Para fazê-lo, traço discussões teóricas enquanto reflito sobre algumas performances de dublagem do programa, trazendo questões enquanto as conflito e as analizo.

Os dois corpos da dublagem

Numa das dublagens mais celebradas de *Drag Race*, Sasha Velour e Shea Couleé, finalistas da nona temporada do programa (2017), performaram a música *So Emotional* – cantada por Whitney Houston – disputando a coroa de ganhadora. Como acontece de maneira recorrente no *reality*, enquanto vemos as duas *drags* se esforçarem para

¹⁰ Assimilo-me aqui a noção de videoclipe trabalhada por Simone Pereira de Sá (2017), que pensa a circulação deste tipo de material nos meios digitais e redes como o *Youtube* e o *Facebook*. Dentre diversas formas de operação de videoclipes, podemos reconhecer estes recortes de dublagens de *Drag Race*, por exemplo, como videoclipes, já que “tratam-se de videoclipes que não foram originalmente concebidos como tais, no sentido do videoclipe clássico, concebido para divulgar uma canção, mas que se insere no novo contexto de circulação do Youtube, redefinindo assim a própria ontologia desse artefato cultural.” (SÁ, 2017. P. 09).

construir coerência entre seus movimentos de corpo e lábio com as sonoridades instrumentais e vocais da música, também reconhecemos a voz de Whitney, escalando aos agudos, realizando melismas, evidenciando esforços físicos.

A voz de Whitney, afinal, como as nossas, se constitui como um fenômeno da corporalidade; por meio dos efeitos presentificados no material vocal, conseguimos não só remontar um corpo ao ouvir a música, mas também constituir, pela escuta, os esforços¹¹ envolvidos nos atos de sua gravação em estúdio. Roland Barthes (2012) denomina de “grão da voz” este corpo que reconhecemos especialmente na voz cantada: uma produção da experiência estética de reconhecimento do metal fônico que reverbera materialidade pela ressonância vocal. Como argumenta o autor, deparar-se com o grão é encontrar no material fônico “o corpo na voz enquanto canta, a mão enquanto escreve, o membro enquanto performa.” (BARTHES, 2012. P. 509, tradução nossa).

Reconhecemos na voz de Whitney, porém, não apenas o grão – que remonta o corpo no momento da performance vocal –, mas também compreendemos que este grão faz parte de uma corporalidade singular, que pelas nossas experiências midiáticas associamos com certa facilidade à cantora. Como nos indica Adriana Cavarero (2011), “a emissão fônica exaltada pelo canto, a voz que pressiona o ar e que faz vibrar a úvula, tem justamente uma função reveladora. (...). E comunica precisamente a unicidade única, vital e verdadeira de quem a emite.” (CARAVERO, 2011. P. 20). Nesta função da voz, ela compreende uma “fenomenologia vocálica da unicidade”, sugerindo que a emissão e escuta de voz esbarram sempre nas questões únicas que atravessam os corpos que produzem o som, dizendo respeito à “singularidade encarnada de cada existência enquanto esta se manifesta vocalmente” (ibidem. P. 22).

Compreendo que a voz tem o potencial de enganar, de forjar identidades¹², mas, pelos escritos de Cavarero, a ideia de unicidade não está pautada em visões essencialistas sobre o sujeito – de que existiria um Eu oculto e verdadeiro que poderíamos conhecer pela voz –, mas sim na ideia de que a produção vocal elabora, no campo da experiência e da presença (GUMBRECHT, 2010), um corpo singular com atributos específicos e que

¹¹ Penso a ideia de “esforço” aqui próxima ao que Rudolf Laban (1978) constitui como sendo “os impulsos internos a partir dos quais se origina o movimento” (P. 51), sendo “visível” em vozes e corpos a partir do momento que fabulamos os movimentos envolvidos nas produções de sons e gestos. Alguns autores que abordam Laban no Brasil, como Ciane Fernandes (2006), preferem o termo “expressividade” para se referir ao mesmo fenômeno – mas acredito que, para este trabalho, o termo esforço remeta mais diretamente à fisicalidade do movimento.

¹² Como argumenta, Simon Frith: “a voz, em síntese, pode ou não ser uma chave para a identidade de alguém, mas certamente é uma chave para as formas como nós mudamos de identidade, para como fingimos ser algo que não somos, para como enganos pessoas, para como mentimos” (FRITH, 1996. P. 197. Tradução nossa.).

não poderiam ser emitidos por outra existência. Aqui, cada corpo produz uma voz, que só é singularizada quando conseguimos percebê-la como diferente dos nossos e demais corpos – o que acontece na escuta. O campo fenomenológico que produz singularidade na voz não é necessariamente o mesmo campo semântico que fabula o sujeito, a identidade – apesar de este segundo está intimamente ligado às possibilidades do primeiro.

Quando ouvimos Whitney ser dublada, então, por Sasha Velour e Shea Couleé, uma primeira questão se coloca em foco: o valor positivo que atribuímos à dublagem depende, em primeiro lugar, de, por meio dos efeitos de presença, as duas *drags* conseguirem produzir coerência entre os esforços do grão da cantora com seus *movimentos* e ações; os dois corpos visualmente singulares de Velour e Couleé disputam, de certa forma, a singularidade da voz de Whitney.

Esta sensação de coerência, possibilitada pelas nossas experiências estéticas, só é capaz de emergir diante da união da sincronia de movimentos e esforços das *drags* com a vocalidade e a verbalidade de Whitney. Isto é, saber e executar as palavras precisamente é essencial para uma dublagem ser entendida como boa¹³, mas não só isso, é preciso, também, corporificar a maneira como o material vocal – como o aspecto sonoro da voz – consegue jogar com a sonoridade das palavras. O grão que reconhecemos na voz, afinal, “concerne, sobretudo, ao modo como, por meio da volúpia da emissão sonora, a voz trabalha com a língua”. (CAVARERO, 2011. P. 30).

Este segundo aspecto, da performance de corpo da *drag queen* conseguir lidar com o grão da voz da canção, parece ser determinante para as dublagens mais celebradas, especialmente àquelas que apelam à dramaticidade e comoção. Lembro-me de uma série de dublagens da *queen* Latrice Royale na quarta temporada de *Drag Race* (referentes aos episódios 9, 10 e 11), em que, sem fazer os estilos de danças acrobáticas, a performer apelava ao mimetismo realista dos esforços do canto, acionando as corporalidades e imagens de cantoras gospel e disco. Em um dos arquivos em que narra o sucesso de sua dublagem contra Dida Ritz, sobre a música *I've got to use my imagination*, de Gladys

¹³ Este foco à sincronia das dublagens é reforçado de maneira recorrente nos arquivos de *Drag Race*: na mesma temporada, por exemplo, de Shea e Sasha, uma das participantes favoritas do público, Valentina, foi eliminada depois de iniciar uma dublagem contra a adversária Nina Bonina Brown, para a música *Greedy* (de Ariana Grande), utilizando uma máscara. RuPaul interrompeu a performance e insistiu para que a *drag* se livrasse do adereço; Valentina reiniciou a dublagem e não sabia a letra da música; o impacto disto pode ser observado na gravação de um público que assistia o episódio em transmissão ao vivo em um bar gay dos Estados Unidos e que reage de maneira enfática à ignorância de Valentina sobre a letra da canção.: <https://www.youtube.com/watch?v=T1yUhyKV4M>.

Knight, Latrice afirma: “você precisa entender de *onde* estas palavras estão vindo e levar a emoção para fora; é isto que eu faço”¹⁴. A maneira como o vocábulo forma a palavra, assim, parece estar em foco neste tipo de performance.

Enquanto Latrice, como arquivo, parece operar como um dos paradigmas para este tipo de performance, também podemos reconhecer estes esforços de acompanhar o jogo do grão com a linguagem em quase todas as dublagens do programa: nas performances de Shea e Sasha sobre a música de Whitney, por exemplo, a maneira como a voz da cantora modula as palavras da canção – rasgando em umas, suavizando em outras – parecem ser levadas em conta nas expressões físicas das duas *drags*. Apesar disso, evidentemente, as duas constroem, em seus corpos, espaços de manobra: enquanto seguem os roteiros vocais de Whitney, elas também jogam com eles.

Neste sentido, suas expressões físicas parecem conseguir modular a voz e a música, enfatizando alguns momentos, amenizando outros. Na primeira entrada do refrão da canção, por exemplo, enquanto Shea aposta no potencial dançante das sonoridades, Sasha se posiciona mais fixamente, gesticulando com os braços e vibrando vigorosamente com o tronco: a performance de Shea acentua o imaginário e a levada pop da canção de Whitney¹⁵, já a de Sasha, mais abstrata, parece lidar diretamente com os esforços dos agudos combinados à dramaticidade lírica da voz da música (*I get so emotional, baby / everytime I think of you / I get so emotional, baby / Ain't it shocking what love can do?*).

Neste sentido, a abordagem exacerbada por Sasha nesta performance é interessante pois parece enfatizar, pelo apego exagerado aos esforços da voz, as disrupções que a vocalidade pode provocar sobre uma lógica logocêntrica. Isto é, se a voz do canto já representa um “alegre triunfo do vocábulo sobre o semântico” (CAVERERO, 2011. P. 149), a exacerbação dos aspectos sonoros pelo corpo da *drag* potencializa este aspecto da voz, já que segue não só a narrativa semântica da letra da canção, mas principalmente as entonações e articulações sonoras da voz melodramática, que, como argumenta Cavarero (2011), estabelece relação com o grito, com o choro, com o riso e

¹⁴ Transcrevo e traduzo o áudio de Latrice vinculado ao programa; ele pode ser acessado no link: https://www.youtube.com/watch?v=D_6DmR4nqHM,

¹⁵ Refiro-me ao “imaginário pop” pensando as construções que atravessam a música pop como gênero musical. Richard Dyer (1979) argumenta que faz parte da cultura disco – com a qual a música de Houston dialoga – um forte erotismo e um destino final que parece visar a pista de dança e o consumo dançante das canções. Jeder Janotti (2003) demonstra que existem maneiras codificadas de dançar que revelam uma certa produção de sentido frente o consumo das músicas e que obedece a determinadas regras musicais. Simon Frith (1996) argumenta que, em termos pop, a maneira mais reconhecível de movimento musical é a dança em clubes. Frente a isto, reconheço na dança de Shea um modo codificado de consumo da música pop, que aparece em menor grau no dançar abstrato de Sasha.

com os sons dissociados do verbo¹⁶. Este efeito, do corpo que exacerba os esforços do material vocal, parece ser enfatizado e construído também pela materialidade do vídeo: *close ups* nos aproximam das gesticulações tensas de Sasha e passeios translativos da câmera dinamizam sua performance.

Em disputas como a de Jinx Monsoon e Detox, na dublagem de *Malambo n° 1* (de Yma Sumac), no antepenúltimo episódio da quinta temporada, este potencial de como o corpo lida com a voz se torna evidente: enquanto Detox imita, estereotipicamente, uma cantora de ópera, Jinx acompanha a vocalidade exacerbada de Sumac – que sobe a agudos operísticos e desce a graves profundos – com expressões faciais exageradas e rebolados que mobilizam todo o corpo da *drag*. Esta ação de Jinx, de acompanhar os melismas e vibratos da voz de Sumac com uma expressão do corpo todo, não se relaciona a uma ação simplesmente mimética – de parecer estar cantando –, mas joga especificamente com a evidência da dublagem – uma cantora dificilmente conseguiria realizar os vocais da canção se movendo daquela forma: seu envolvimento físico exagerado enfatiza os malabarismos sonoros da voz, os incorporando ao corpo como um todo.

Ensaio aqui, assim, que se a voz, que produz um corpo, joga com a palavra e com a significação, as performances das *drags* conseguem operar de maneira a exacerbar a fisicalidade do corpo projetado pela voz, acentuando ainda mais os efeitos de presença evocados pela vocalidade; isto é, o corpo da *drag* joga também com o corpo da canção. Assim, quando vemos uma dublagem em *Drag Race*, estamos lidando, sempre, com a relação de dois corpos: o da cantora que ouvimos e o da *drag* que vemos.

Proponho, então, que a maneira como o corpo *drag* interage e agencia o arquivo da canção joga com as produções de organicidade e artificialidade que atravessam ontologicamente à montagem das práticas *drag*, uma figura que é construída em torno de controvérsias de gênero. Para discutir esta questão, debato, a seguir, o corpo *drag* e sua capacidade de fabular narrativas na dublagem.

Os roteiros, a drag e a performatividade

Ao refletir sobre performance, Diana Taylor (2013) percebe o quanto os comportamentos expressivos e as estetizações de si são encenados a partir de roteiros,

¹⁶ Grande parte desta argumentação de Cavarero se baseia na noção de *chora semiótica*, de Julia Kristeva, que consiste, principalmente na infância, na “esfera pré-verbal e inconsciente, ainda não habitada pela lei do signo, na qual reina o impulso rítmico e vocal.” (CAVARERO, 2011. P. 161). Esta *chora semiótica* é filtrada pelo processo de aquisição da linguagem e se incorpora ao processo da fala; possui, porém, uma relação tensiva com o discurso e por vezes o fragiliza a partir da exacerbação do corpo, da relação que estabelece com o estado de pré-consciência do Eu.

que asseguram um certo caráter reiterativo às nossas ações, cotidianas ou não. Isto é, construímos nossas performances a partir do acionamento de memórias arquivais – aquelas que entendemos como mais duradouras, como documentos, edifícios, filmes – e de memórias repertoriais – aquelas que fazem parte de nossas vivências corporais e formações sociais ligadas à corporalidade; o roteiro atua como uma das instâncias pelas quais as reiterações do arquivo e do repertório se entrecruzam, “tornando visível, mais uma vez, o que já está lá – os fantasmas, as imagens, os estereótipos.” (TAYLOR, 2013. P. 60).

Este caráter reiterativo aparece, muitas vezes, de maneira exacerbada nas performances de dublagem de *Drag Race*, dado que estas apresentações recorrentemente se baseiam em referenciar arquivos e repertórios da cultura pop: o acionamento exagerado de Detox da corporalidade da cantora de ópera, de Latrice da diva gospel e de Shea das maneiras de dançar de cantoras como Beyoncé, descritas anteriormente, são exemplos disso. Se compreendemos que os gêneros musicais são produtos de articulações complexas entre músicos, públicos, revistas, lojas e gravadoras – já que a categorização genérica está embebida em processos socioculturais – e que são constantemente encenados a partir de construções míticas, que tem suas regras fragilizadas pelas formas como são acionados performaticamente por cada artista, como argumenta Simon Frith (1996), podemos perceber que, nestas performances, se articular corporalmente às regras dos gêneros musicais parece ser importante para estabelecer coerências entre o corpo da voz e o corpo da *drag*.

As emergências de roteiros nas performances das *drags*, porém, são bem mais plurais do que este caráter reiterativo mimético que podemos perceber nas apresentações acima citadas. Cada performance, afinal, principalmente no contexto da dublagem, consegue fabular narrativas que conectam a ficcionalidade da performance teatralizada (o jogo com as significações da canção, o fato da apresentação ser evidentemente artística) com as características que dizem respeito à esfera da performatividade (BUTLER, 1991)¹⁷. Neste sentido, as controvérsias de gênero que atuam sobre o corpo da *drag queen*

¹⁷ A noção de performatividade, construída por Judith Butler (1991), aborda um processo de socialização mimético, no qual por meio de reincidências e imitações constantes as pessoas engendram suas expressões, de tal maneira que o sujeito se produz enquanto age, acionando, por meio de códigos performáticos, as memórias às quais somos submetidos socialmente. Ao se referir à formação de gênero, por exemplo, Butler levanta que a partir da performance compulsória e dos processos de repetição e imitação, podemos pensar que o “gênero não é uma performance que um sujeito elege fazer, mas gênero é performativo no sentido que constitui como efeito o próprio sujeito que parece expressar.” (BUTLER, 1991. P. 25, tradução nossa). Esta noção de performatividade é importante pois permite que percebamos que as identidades sociais construídas por meio da performance têm efeitos distintos de performances tidas como mais

parecem agenciar todas as performances de *Drag Race*, atuando sobre os roteiros que são compostos nestes microuniversos performáticos das dublagens – muitas vezes parecendo até encabeçar estes roteiros de encenação.

Os corpos das participantes de *Drag Race*, afinal, jogam constantemente com os estereótipos de gênero e o conflito de identidades – entre um corpo forçosa e socialmente compreendido, mesmo de maneira tensiva, como masculino e um corpo fabulado em torno da feminilidade. Não pretendo, aqui, compreender a fundo se este tipo de performance gera efeitos de resistência ou não ao sistema de gêneros – autoras como Carole Anne-Tyler (1991) já o fazem com muita fluência – mas acredito, e percebo, que a performance *drag*, principalmente frente a dublagem de vozes femininas, consegue evidenciar o caráter performático do gênero, evidenciando, mesmo quando sem intenção, a instabilidade e o próprio processo de formação das identidades de gênero, como descreve Judith Butler (1991)¹⁸¹⁹. Muitas das *drags* que atravessaram *Drag Race*, como é o caso da própria Sasha Velour, da mulher trans Peppermint ou da masculina Milk, inclusive, parecem propositadamente jogar com os códigos performáticos de gênero para transgredir a binaridade deste sistema dual. Frente a isto, podemos perceber que muitos dos gestos codificados e dos roteiros que são compostos nas dublagens só podem existir diante da controvérsia performática em que se constrói o corpo *drag*.

Na dublagem de Latrice Royale contra Kenya Michaels (na quarta temporada, em 2012, para a música *You make me feel like a natural woman*, cantada por Aretha Franklin), por exemplo, Latrice venceu a dublagem ao performar a música se voltando para uma barriga falsa que utilizava na ocasião, como se estivesse grávida. Aqui, a *drag* parece se utilizar da letra e dramaticidade da canção para compor um roteiro em que a maternidade a faz se sentir como uma mulher *natural*, apoiando-se numa concepção que vincula a mulher ao suposto destino biológico da reprodução. A maneira como os jurados parecem reagir a dublagem, entre risos e expressões de comoção, porém, parece

efêmeras – como é o caso da maior parte das performances artísticas, que tomam um caráter de maior instabilidade. A esfera da performatividade, afinal, tende a produzir uma ideia de permanência por meio da repetição, em especial quando lidamos com as performatividades mais inteligíveis – as expressões que são facilmente compreendidas socialmente, como a cisheterossexualidade – já que estas são recobertas de discursos e saberes que atribuem a elas um caráter de originalidade e naturalidade.

¹⁸ “(...) *drag* não é uma imitação ou cópia de um gênero primordial e verdadeiro (...); *drag* encena a própria estrutura de impersonação pela qual *qualquer gênero* é assumido. *Drag* não é a colocação de um gênero que pertence devidamente a um outro grupo, um ato de *expropriação* ou *apropriação* que assume que o gênero é a propriedade própria do sexo, que ‘masculino’ pertence ao ‘macho’ e ‘feminino’ à ‘fêmea’” (BUTLER, 1991. P. 21).

¹⁹ RuPaul parece também incorporar este argumento a partir de uma alegoria bastante sintética, reiterada pelo refrão da música tema de seu álbum *Born Naked* (2014); na canção-título a *drag* enuncia: “*we’re all born naked, and the rest is drag*” – referenciando-se a como nossas expressões de gênero são, também, práticas *drag*.

evidenciar e alargar o roteiro da performance: o corpo de Latrice não possui o potencial biológico de gestar e de, assim, constituir uma “mulher natural”; o fato de Latrice estar em *drag*, cantando para uma barriga falsa, está em jogo o tempo inteiro. Neste aspecto, como nos lembra Taylor, a familiaridade com a qual percebemos os roteiros de performances é também o aspecto que nos faz reconhecer as tensões entre os performers e os papéis encenados; na performance de Latrice, a gestação constitui, frente a voz de Aretha, um desejo inalcançável.

De maneira parecida, a reiteração de gestos codificados também ajuda a compor os roteiros sensíveis que atravessam os corpos *drag* nas ações de dublagem. Se pensarmos, por exemplo, nas ações de se despir ou, mais especificamente, de arrancar a própria peruca, perceberemos como os gestos são importantes na constituição de roteiros familiares: a peruca da *drag* que cai ou que é arrancada parece ser utilizada de maneira recorrente – pela edição do programa e pelas próprias *queens* em seus roteiros performáticos – para encenar entrega física e emocional ou vulnerabilidade. O gesto já foi repetido tantas vezes, inclusive, que algumas participantes – como *Milan*, que arrancava a peruca em todas as dublagens em que participava na quarta temporada – precisaram justificar em entrevistas o gesto visto como “excessivo”. Aqui, arrancar a própria peruca, um ato de se “desmontar”, de quebrar a fabulação feminina do *drag*, só parece ser possível pela controvérsia de gênero que constitui o corpo das participantes. Mais ainda, só é validado e aceito como gesto dramático quando entendido como bem inserido na performance – o que pode variar de acordo com a atuação de comicidade ou dramaticidade de cada corpo e, principalmente, com a vinculação ao momento da música em que a ação é realizada.

Na performance anteriormente citada, de Sasha Velour contra Shea Couleé, para a música *So emotional*, de Whitney, por exemplo, o gesto de arrancar a própria peruca parece ser um dos responsáveis para encenar diversos roteiros que significam a performance de Sasha sobre a canção. A *drag*, que ficou famosa no programa pela constante quebra de estereótipos femininos, se montando repetidamente de personagens femininas carecas, apareceu para a dublagem utilizando um vestido, luva e peruca vermelhos – adereços bastante básicos e conformados às regras de gênero. Enquanto dublava de maneira exagerada, a Sasha despiu suas luvas, deixando explodir no ar pétalas de rosas vermelhas que estavam escondidas dentro da sua vestimenta.

Em determinado momento da canção – no último refrão, quando a voz de Whitney se torna mais explosiva e apresenta mais modulações e ornamentações – Sasha removeu sua peruca, deixando pétalas, que estavam escondidas dentro do adereço, voarem pelo palco. Aqui, o gesto tanto exacerba a dramaticidade da canção, quanto nos pune pelo afeto que temos com este ato reiterativo, como também constrói um roteiro comum aos arquivos das *drags* – o de se desmontar, de mostrar as controvérsias de gênero presentes naquele corpo num momento dramático – e também constitui um roteiro de retorno a si: Sasha, neste momento, parece voltar a ser a *drag* que conhecíamos. A experiência estética vinculada à ação de tirar a peruca, aqui, parece ser guiada pelo reconhecimento do caráter reiterativo desta ação, pelo roteiro encenado frente à canção e, principalmente, pela condição fluida que este tipo de performance *drag* sublinha sob as identidades de gênero.

Acredito que tanto no caso de Sasha, quanto no de Latrice, e como acontece em diversos outros, as encenações das dublagens conseguem atuar como relatos de si²⁰, em que os roteiros – que atravessam a vivência *drag* de maneira geral e a vivência de cada uma em particular – performados passam a compor o sujeito que vemos ser fabulado nestas apresentações. As dublagens, assim, conseguem se configurar como instâncias que produzem esteticamente – junto as narrativas que assistimos ao longo de *Drag Race* – o sujeito que presenciamos em cada performance; sujeitos estes que se produzem, também, a partir da distinção, reafirmando singularidade.

A ética na estética da dublagem

A ideia de relato de si, como argumentada por Butler (2017), depende da constituição de cenas de interpelação, que dialogicamente convidam as pessoas a se constituírem como sujeitos ao construir narrativas sobre si mesmo – é ao sermos indagados “quem és?” que articulamos coerência ao nosso senso de “eu”. Acredito que, no contexto de *Drag Race*, o papel que a dublagem ocupa já funciona de maneira a interpelar – e a fazermo-nos, também, questionar – às participantes sobre suas paixões e condições de permanecer na competição; a resposta, dada performaticamente, é

²⁰ Penso *relato de si* a partir de Butler (2017), que reflete o quanto o sujeito se compõe e toma a compreensão de um Eu a partir do ato em que se relata, persuadindo-se em um sujeito coerente a partir do esforço deste ato, lidando com termos e normas éticas e remontando vivências que antecedem nosso senso de “eu”. Enquanto Butler, apresenta uma argumentação que se baseia, por vezes, fortemente no discurso, penso o relato que se constrói pelo corpo, pelos roteiros e pela gestualidade, que se insere, como colocam André Alcântara e Jeder Janotti (2016) ao situarem o relato de si no estatuto da performance.

construída para ser julgada por RuPaul, pelos jurados e por nós como última instância de talento.

De maneira mais aberta, porém, podemos refletir que o ato de dublar – de se submeter à uma outra voz e tentar produzir coerência entre seu corpo e o da canção – é também uma maneira de se deixar ser interpelado: a canção acompanhada de uma voz específica, com suas articulações e normas de gênero, tanto musical quanto identitário, parece demandar, na dublagem, uma resposta da *drag queen* – se não à pergunta “quem tu és?”, pelo menos à questão “como lidas comigo?”. Em algum ponto, pois, a negociação com as normas que acompanham as canções parece ser inevitável; as *queens* que dublam estão, afinal, lidando com um material vocal e musical que é composto por melismas, vibratos, portamentos e que, na menor das hipóteses – como debatido anteriormente – as participantes precisam acompanhar corporalmente: estes aspectos já são indicativos e se referem a performances de gêneros (musicais e identitários). Afinal, a maneira como cada participante rompe ou se assimila com os arquivos que associamos às canções, produzindo autenticidade pelos efeitos de presença como se realmente cantasse à canção ou acentuando o caráter não-genuíno da dublagem, parece ser basilar para a maneira como valoramos e compreendemos cada *queen*.

Butler reconhece que, ao nos relatarmos, estamos utilizando termos e nos submetendo a normas éticas que não foram necessariamente criados por nós, nos assimilando e, por vezes, reformulando-os. Em consonância ao argumento da autora, Louis Althusser (1971), ao refletir sobre os aparatos ideológicos da sociedade, compreende que a maneira como nos constituímos enquanto sujeitos – a partir da interpelação de autoridades – age sobre um duplo: enquanto nos produzimos como *eus*, também nos submetemos aos aparatos ideológicos que nos interpelam, já que nos construímos diante das formas de ser sujeito que estão contidas nessas instâncias ideológicas. Argumento aqui, então, que – tomando o papel de primeiro governo que os estatutos de gêneros musicais e identitários parecem exercer nas dublagens – as maneiras como valoramos as participantes de *Drag Race* atravessam, muitas vezes, a capacidade das *queens* de se submeterem (ou se esforçarem para se submeter) às normas que associamos à cada produto que dublam.

Em parte, o valor positivo das performances de Latrice Royale, por exemplo, em especial quando dubla músicas gospel e disco, parece residir na capacidade de autenticar suas identidades, tanto montada quanto desmontada, a partir do sujeito que fabrica na

dublagem; a *queen*, afinal, se apresenta, quando desmontada, como um negro de meia idade, que utiliza a prática *drag* como forma de expressão, especialmente para lidar com sua biografia atravessada por sofrimentos e superação. Neste sentido, enquanto a prática *drag* é sempre atravessada por muitos artifícios, tenho tentado argumentar que, na experiência estética, existe um caráter de autenticidade que percorre as dublagens ao assimilarmos os roteiros, o jogo com a vocalidade e a produção de si enquanto sujeito na performance.

Se a produção de coerência entre o corpo e a voz é sempre importante na dublagem, possibilitando o acento e amenizações de algumas características da vocalidade de cada canção – como abordado ao começo da discussão –, isto também parece ter impactos sobre o sujeito que se produz pela performance de *lip sync*. Algumas *queens*, ao dublarem canções específicas, parecem acentuar ainda mais – para além do recorrente em *drag* – o caráter *camp*²¹ de suas performances.

Ben Dela Creme, por exemplo, ao dublar *Anaconda*, de Nicki Minaj, contra a *queen* Aja, em *RuPaul’s Drag Race All Stars 3*²² (2018), se utilizou de diversas incoerências entre si mesma e a canção para jogar com a comicidade. A canção se enquadra dentro do gênero pop/rap, contando com produções sonoras que acentuam o caráter bricolado da voz em estúdio, como distorções de timbre e sobreposições de materiais vocais, fragilizando até mesmo o reconhecimento do grão da voz e sua singularidade fenomenológica²³; líricamente, provoca jocosamente os padrões de beleza da branquitude, numa “ode” às bundas grandes, a partir do lirismo do rap, que é fortemente associado às culturas negras urbanas. A *queen* Dela Creme, por outro lado, se apresenta como uma mulher branca, inspirada em parte nos arquivos de donas de casa brancas do século XX e em personagens, igualmente brancos, burlescos.

Ao dublar a canção, a *queen* aproveita o distanciamento do seu personagem com o de Minaj para acentuar as cisões entre suas performances; utiliza a bricolagem vocal do estúdio – que em poucos segundos passa de risos exagerados, para sons de vibração com a língua e engasgos – para enfatizar a corporalidade hiperativa da vocalidade digital de

²¹ O *camp*, segundo Susan Sontag (1989), é uma sensibilidade que está associada ao inatural; na predileção pelo exagero. É, assim, “uma maneira de enxergar o mundo como um fenômeno estético. Essa maneira, a maneira do *camp*, não se refere à beleza, mas ao grau de artifício, de estilização” (SONTAG, 1989, p. 320). Autoras como Carole Anne-Tyler (1991) empregam o termo para pensar a estilização da montagem das *drags* ou o excesso de feminilização de homens gays.

²² Série derivada de *RuPaul’s Drag Race*, em que ex-participantes do programa original lutam por uma nova coroa, desejando entrar no hall de ganhadoras de *RuPaul*.

²³ Parte destas discussões atravessam as reflexões de Thiago Soares sobre o *pixel da voz* (2016).

Minaj: Dela se contorce, balança o corpo todo, transitando de maneira incisiva entre os diferentes esforços da voz. Aqui, parece que a produção de Dela enquanto sujeito depende da sua incapacidade de se assimilar e se produzir em consonância às normas do *rap*, da negritude de Minaj e até do aspecto virtual do pop – também é isto, ao menos em parte, que averigua o tom cômico à sua dublagem. Ainda assim, é respondendo à maneira como a canção lhe interpela, que a *queen* lida com a submissão que lhe é esperada à música e à voz.

Neste fluxo, compreendo que tanto as performances que se baseiam na produção de coerência e numa espécie de organicidade fabulada entre corpo e voz/sujeito e música, quanto as que enfatizam as distâncias entre os mesmos aspectos, ainda que negociando sempre o corpo com o material vocal, se baseiam em algum tipo de “ética da dublagem”, que reconhecemos a partir dos efeitos estéticos. Este processo, em que homologamos valores éticos à fenômenos estéticos, parece nos indicar, em cada dublagem, como cada sujeito se produz diante das normas as quais é submetido e, principalmente, como lida com o seu próprio corpo frente às questões de gênero (musical e identitário), bem como de raça e de idade – ainda que, apenas, dentro do microcosmo de cada apresentação de dublagem. É a partir do reconhecimento de disputas éticas no corpo das *queens* e encenadas pela dublagem que, assim, consumimos suas relações com a vocalidade, com os roteiros que as atravessam e com os arquivos que acionam – acredito que a capacidade de construir organicidade e de acentuar os artifícios na dublagem se conectem com a construção de roteiros que apelem à comoção empática e à comicidade, respectivamente.

Em suma, estou aqui tentando reconhecer que enquanto o corpo da *drag queen* na dublagem disputa para produzir singularidade a partir da unicidade da voz, gerando efeitos de coerência na performance, os roteiros encenados pelas *drags* atuam fortemente sobre as concepções que fazemos da canção, ao, negociando com as normas de cada gênero e voz, se produzir como sujeito agente sobre a vocalidade e sobre a música. Isto é, atuar de maneira a celebrar os próprios artifícios ou de emprega-los para produzir organicidade, enquanto atuam sobre suas próprias singularidades, garante às *queens* alguma agência sobre a canção. Se a performance cantada acontece no presente e é sempre uma maneira de improviso que constitui a música enquanto a gera pela ação – como argumenta Frith (1996) – a performance *drag* também parece atuar de maneira parecida, ainda que vinculada à música pré-gravada da faixa de áudio que ouvimos. Isto é, enquanto

a *drag queen* dubla, ela fabula e constrói o próprio corpo e suas narrativas e, neste mesmo ato, desfaz, recria ou reafirma a canção que ouvimos.

Referências

ALTHUSSER, L. **Lenin and Philosophy and other Essays**. New York and London: Monthly Review Press, 1971.

BARTHES, R. **The grain of the voice**. In: STERNE, J. (org.). *The sound studies reader*. London: Routledge, 2012.

BUTLER, J. **Relatar a si mesmo – crítica da violência ética**. Belo Horizonte: Autêntica ed. 2017

_____. **Imitation and Gender Insubordination** In FUSS, D. (org.) *inside/out – lesbian theories/gay theories*; p. 13-31. New york and London: Routledge, 1991

TYLER, C. **Boys Will Be Girls: The Politics of Gay Drags**. In FUSS, D. (org.) *inside/out – lesbian theories/gay theories*; p. 32-70. New york and London: Routledge, 1991

CAVARERO, A. **Vozes plurais: filosofia da expressão vocal**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

DYER, R. **In defence of disco**. In: *Gay Left*, Issue 08, p. 20-23. 1979. Disponível em: <http://gayleft1970s.org/issues/issue08.asp>.

FRITH, S. **Performing Rites – On the value of popular music**. MA: Harvard University Press, 1996.

GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC – Rio, 2010.

JANOTTI, J. **À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva**. In: *Revista Eco-pós*, v.6, n.2. Rio de Janeiro, 2003.

JANOTTI, J. e ALCÂNTARA, J. **Como falar de si mesmo no videoclipe? A Música popular massiva como parte constituinte de um sujeito inacabado**. In: *comunicação e cultura* - v.14 – n.03 – set-dez 2016 – 354-367, 2016. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneapocom/article/view/17280>. Acesso em: 10 de junho de 2018.

SOARES, T. **Cultura pop: interfaces teóricas, abordagens possíveis**. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom), 2013. Manaus. Anais Eletrônicos. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-0108-1.pdf>>. Acesso em: 18 de setembro de 2016.

_____. **O pixel da voz**. In: *Revista Fronteiras – estudos midiáticos*. Porto Alegre: Unisinos, 2014. Anais Eletrônicos. Disponível em: <revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/download/fem.2014.161.03/4001>. Acesso em: 18 de setembro de 2016.

SONTAG, Susan. **Notas sobre o Camp.** In: SONTAG, Susan. *Contra a interpretação.* Porto Alegre: L&PM, 1987

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