

ARQUIVOS FABULOSOS, ARQUIVOS FANTASMAGÓRICOS: RUÍNA E VIRTUOSE NOS *LIPSYNCS DRAG*

Anderson Luiz do CARMO¹
<https://orcid.org/0000-0001-5093-6438>

Maria Brígida MIRANDA²
<https://orcid.org/0000-0002-0828-8585>

Resumo:

Este artigo debate aspectos da arte drag popularizados em plataformas virtuais em 2016 por meio de problemáticas do arquivo e por questões de gênero. Paul Beatriz Preciado, Victoria Perez Royo, Susan Buck-Morss, Diana Taylor, Jack Halberstam, Jose Estebán Muñoz e Walter Benjamin são referenciais para habitar a encruzilhada na qual desobediência de gênero, políticas do arquivo e cibercultura se encontram.

Palavras-chave: *Lipsync*. Ruína. Gênero. Arquivo. Drag.

FABULOUS ARCHIVES, PHANTASMAGORIC ARCHIVES: RUIN AND VIRTUE IN DRAG LIPSYNCS

Abstract:

This article discusses aspects of the drag art *made popular* on virtual platforms in 2016 through archive *problematics* and gender issues. Paul Beatriz Preciado, Victoria Perez Royo, Susan Buck-Morss, Diana Taylor, Jack Halberstam, Jose Estebán Muñoz, and Walter Benjamin are references to inhabit the crossroads at which gender disobedience, archival policies and cyberculture meet.

Keywords: *Lipsync*. Ruin. Gender. Archive, Drag.

¹ **Anderson Luiz do Carmo** é artista e pesquisador das artes. Graduado em Licenciatura e Bacharelado em Teatro no CEART-UDESC. Mestre em Teatro pelo PPGT-UDESC e doutorando na mesma instituição, Bolsista FAPESC. E-mail: ander_lc5@hotmail.com

² **Maria Brígida Miranda** é atriz, diretora teatral e doutora em Teatro pela La Trobe University, Austrália. Professora Associada, Departamento de Artes Cênicas e Programa de Pós-Graduação em Teatro. Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). E-mail: brigidademiranda@gmail.com



Subjetivar-se desde a ameaça sofrida não é abordagem inovadora, mas é de onde esta bicha que escreve pode falar de si e das suas: arremessando palavras para o futuro para que o passado possa ser lembrado. A ameaça de aniquilação das diferenças está implicada nos modos pelos quais as vidas ditas (por quem habita a norma) diferentes percebem seus contextos e neles produzem de modo a encontrar brechas de subversão nos processos históricos de apagamento. Nas próximas páginas habitaremos algumas destas brechas.

Uma ameaça é apresentada à problemática arquivística por Paul B. Preciado em *Testo Junkie* (2018): na autorização da barbárie a destruição dos arquivos é iminente. Conforme Preciado – e também Susan Buck-Morss (2018) – enumeram foi assim ordenado pela dinastia Qin na China de 213 a.C.; pelo decreto do imperador Teodósio a biblioteca de Alexandria veio abaixo no século V; o clero espanhol queimou os manuscritos astecas no início da colonização da América; do século XIV ao XVIII o Santo Ofício da Inquisição queimou o que se escrevia em árabe; o governo nazista ateou fogo em vinte mil livros do Instituto de Pesquisa Sexual fundado em 1919 por Magnus Hirschfeld; na revolução russa os livros da aristocracia czarista arderam; nos EUA macarthista dos anos 1950 livros comunistas viravam cinzas; em 1973 os livros sobre cubismo do poeta Pablo Neruda foram queimados pelo exército de Pinochet que acreditava tratarem-se de escritos sobre Cuba; a Biblioteca Nacional de Bagdá foi bombardeada em 2003 durante a caça a Saddam Housein.

Não é notável que nos últimos 10 anos não se tenha feito o mínimo para que 8³ prédios abarrotados de tesouros brasileiros não fossem reduzidos a pó? Qual a linha divisória entre ações terroristas e precarizações institucionais programáticas? Preciado escreve que:

As inovações teórico-políticas produzidas durante os últimos quarenta anos pelo feminismo, pelo movimento de libertação negra e pela teoria queer e transgênero parecem ser as últimas aquisições do pensamento. No entanto, no contexto de guerra mundial, esta coleção de pesquisas também poderia ser destruída tão rápido quanto um microchip derretido sobre calor intenso. Antes que todos os frágeis arquivos existentes sobre o feminismo e as culturas negras, queer e trans sejam reduzidos a sombras radioativas, é indispensável transformar esse conhecimento minoritário em experimentação coletiva, em prática física, em modos de vida e práticas de convivência. Já não pleiteamos, assim como nossos antecessores nos anos 1970, 1980, uma compreensão da vida e da história como efeitos de diferentes regimes discursivos, e, sim, defendemos o uso de produções discursivas como partes interessadas em um processo mais amplo de materialização técnica da vida que está ocorrendo no planeta (PRECIADO, 2018, p.368).

³ <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45348664>



Em face à aridez da crise sanitária que se arrasta sem previsão de término, constantemente a demandar resistência e reinvenção, escrevemos aqui sobre aquilo que apenas na ruína ganha corpo. Sobre o que encontra esplendor nas veredas da robusta arquitetura que arquiva o cânone da arte. Deslocamos a atenção para o que se salva por passar despercebido enquanto os livros são carregados para as fogueiras: um tipo específico de conhecimento minoritário experimentado fisicamente por drags queens ao hackear as vozes de suas divas em *lipsyncs*⁴.

Propõe-se uma ação de engendramento na reflexão referente a essa gambiarra estética, aqui apresentada como crítica ao que se presume como bom gosto e que não deve ser tomada como lamento à impossibilidade de alcançar uma suposta qualidade definida por quem ocupa a centralidade da produção e manutenção de narrativas sobre arte. Escrevemos aqui sobre linguagens cênicas que não são julgadas como dignas de integrarem arquivos, sobre o que é comentado à boca miúda nos bastidores, pois não deve ser apreciado. Oriunda das veredas que é, esta reflexão se volta temporariamente ao que é notoriamente repositório de performances-dejeto: as redes sociais e as plataformas de compartilhamento de conteúdo na internet.

1. Revirando escombros

No dia 6 de dezembro de 2016 um vídeo⁵ se somou ao arquivo de *memes*⁶ amontoados por curtidas nas redes sociais. Nele os corpos de duas bichas relacionam-se com a câmera enquanto sincronizam o movimento de seus lábios com as palavras enunciadas em uma música gravada que é reproduzida nas redondezas. O vídeo registra, importante sublinhar,

⁴ Opta-se por manter o termo em inglês – que em tradução literal seria “sincronização com os lábios” – por entender que o termo “dublagem” não dá conta de nomear o acontecimento em questão: a dublagem no português brasileiro termina por se referir a prática da criação de uma voz para uma obra audiovisual estrangeira ou de animação; o *lipsync*, por outro lado, faz referência ao engajamento corporal da artista drag na tarefa de criar a ilusão visual de que a música utilizada em sua performance estaria por ela sendo cantada. Por fim, enquanto um dublador cria uma voz para um corpo que já existe a drag cria um corpo para uma voz já existente.

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=j0-6wIvdIWo>

⁶ Apresentado por Richard Dawkins n’O *gene egoísta* (1976) meme teria no campo da memória função análoga a do gene no campo da genética. Com o advento das redes sociais a terminologia “meme” passou a se referir às formalidades que desempenham papel estrutural nos modos de comunicação ao citarem uma pequena porção imagética, sonora, literária popular e relacioná-la de modo cômico a eventos recentes.



não os corpos de dois homossexuais higienizados, palatáveis e comportados, mas de duas bichas: lacradoras, fechativas, tombadeiras⁷, elas se demoram no espaço de limite e interrogação entre masculino e feminino, sem pressa em responder perguntas e se deleitando com a dúvida que geram.

O vídeo é registrado na câmera de um celular. Um alto falante executa em volume máximo uma música gospel oriunda de cultos neopentecostais. Composta e gravada pela pastora Cassiane, *500 graus* apresenta imagens epifânicas de fenômenos da natureza associados à aparição de um panteão celestial e o consequente afugentamento de forças satânicas. Promessas de cura são cantadas em batidas que evocam o caráter percussivo de um ritmo brasileiro genérico e são dubladas pelas bichas dentro do reconhecível código dos *lipsyncs* popularizados nas performances drag.

Cassio di Freitas e Charles Santos, então alunos da Escola de Teatro da UFPA, eram também conhecidos na noite de Belém do Pará, respectivamente, como as drags Ravena e Ariel. Em entrevista dada ao canal Com Farinha⁸ os artistas narram o contexto da produção do vídeo.

A gente estava em um dia muito aleatório lá na Escola de Teatro da UFPA, só ouvindo música lá no estacionamento, porque tinha uma caixa de som altíssima lá. Batendo cabelo, fazendo um monte de palhaçada. E aí teve uma hora que eu disse pro Charles “mana, coloca essa música pra tocar” que é um louvor que a gente gosta muito, né? E aí a gente começou a dublar. Só que a nossa amiga que é outra louca, a July, começou a gravar e começou a falar um monte de coisa. E a gente estava lá muito fervorosa e essa demônia colocou no Facebook dela e estourou... (DI FREITAS, 47”).

O vídeo é filmado, por tanto, depois de as bichas já terem realizado outros lipsyncs, de músicas costumeiramente utilizadas para a bateção de cabelo, para o close, para o carão. Entende-se que há um estado psicofísico nos corpos instalado que coaduna a memória corporal da força catártica e evangelizadora forjada nos cultos pentecostais – onde se ouve a composição de Cassiane – com a lembrança sensorial profana e lisérgica dos lipsyncs drag próprios de casas noturnas e bares LGBTQIAP+.

⁷ A linguagem utilizada na escritura deste texto não se restringirá ao tom analítico e imparcial, e fará uso das terminologias próprias dos contextos a que se refere. O *Manifesto traveco-terrorista* de Tertuliana Lustosa, o livro *Linguagens pajubeyras* de Carlos Henrique Lucas Lima e o documentário *Paris is burning* de Jeannie Levingston apresentam reflexões acerca de práticas dialéticas como o pajubá brasileiro e o *reading/shade* estadunidense.

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=kZsC3XO29R4>



No vídeo em questão sucedem uma série de operações na imagética dos corpos nas quais se percebe o contínuo atravessamento destes universos tão díspares. Mais do que aglutinar regimes imagéticos distintos, o vídeo chama atenção para a capacidade de reduzir o corpo à mera imagem. A teórica espanhola Victoria Perez Royo⁹ nomeia carne, corpo e corporalidade as distintas dimensões de nossa existência material. A definição desta última aqui se aglutina ao amplo acesso a ferramentas técnicas (câmeras de celulares) e a plataformas de exibição (internet) com que se convive no final da segunda década do século 21.



Imagens do vídeo *Lip sync gospel - 500 graus*.

Se carne é a materialidade que adoce, alimenta-se, goza, engravida, defeca, se desintegra na morte, e corpo a resultante das técnicas de educação, controle e rituais, que necessariamente adjetivam o corpo como corpo-que-brinca/corpo-que-trabalha/ corpo-que-discursa/corpo-que-guerrea/corpo-que-reza (com uma forte reverberação dos postulados foucaultianos), a corporalidade (especialmente pertinente ao debate que se procura aqui articular) é o conjunto de imagens que a carne treinada para ser corpo consegue produzir, projetar e visibilizar. A corporalidade seria uma espécie de experiência extracorpórea, de saída do próprio corpo, mas o horizonte reflexivo seria menos místico e

⁹ <https://www.calstatela.edu/al/karpa/cuerpos-fuera-de-s%C3%AD-victoria-p%C3%A9rez-royo>.



mais estético. Perez-Royo propõe que se os recursos vocais e coreográficos expandem o limite dos corpos, uma vez que estes corpos

[...] conseguem viajar muito além do alcance limitado de seu corpo físico de modo que, por meio da memória, ou por meio de mídias inertes como o vídeo ou a fotografia, gravações sonoras ou amplificadores, são capazes de alcançar corpos distantes no espaço e no tempo. Esses deslocamentos constituem um aspecto central da corporalidade, nosso ser-corpo está determinado por todas estas viagens, para dentro e para fora, em direção ao outro e nos outros, que determinam nossos modos de produzir um corpo comum. Esta dimensão da corporalidade constitui, desde meu ponto de vista, um fator fundamental para pensar hoje tanto a cena como a política (PEREZ-ROYO, 2019)¹⁰.

Na articulação de Perez-Royo os deslocamentos imateriais do corpo são o que constituem a corporalidade e terminam por determinar nossa relação ser-corpo. Especialmente nos últimos anos – e de modo radical em tempos de distanciamento social e trabalho remoto – a corporalidade seria qualidade conectiva e viajante da existência corporal na medida em que pode ser captada em foto, áudio ou vídeo e propagar-se por meios digitais com relativa facilidade. Sob esta lógica a corporalidade mereceria especial atenção, pois, em virtude do alcance das redes sociais na vida contemporânea, é manejada esteticamente por um grande número de pessoas de modo cotidiano interferindo mesmo nos processos cognitivos, onde paulatinamente a experiência corpórea (ter um corpo e nele reconhecer-se) só se concretiza na incessante e saturada manipulação e visibilização online de imagens imateriais deste corpo. Daí a força dos atravessamentos imagéticos das corporalidades das bichas registradas no vídeo, onde as manipulações se dão por meio de um precariedade compositiva que opta por visibilizar uma resistência debochada e desaforada à qualquer inteligibilidade estruturada por meio de binarismos tais como masculino/feminino, sagrado/profano, tradição/revolta.

¹⁰ “[...] consiguen viajar mucho más allá del alcance limitado de su cuerpo físico de modo que, vía memoria, o vía medios inertes como el vídeo o la fotografía, grabaciones de sonido o amplificadores, son capaces de alcanzar cuerpos lejanos en el espacio y en el tiempo. Esos desplazamientos constituyen un aspecto central de la corporalidad, nuestro ser-cuerpo está determinado por todos estos viajes, hacia dentro y hacia fuera, hacia otros y en otros, que determinan nuestros modos de producir un cuerpo común. Esta dimensión de la corporalidad constituye, desde mi punto de vista, un factor fundamental para pensar hoy tanto la escena, como la política”. Tradução própria.



2. A drag como arquivista

A reflexão sobre esse *lipsync* gospel¹¹ que aqui engendramos pode ser pensada a partir de distintas miradas epistemológicas. Seria uma interrupção do pressuposto da continuidade em relação a sexo, gênero e desejo que a filósofa estadunidense Judith Butler articula ainda nos 1990 (BUTLER, 2015). A drag pode ser tomada como subjetividade-toxina desenvolvida na cobaia humana do laboratório farmacopornográfico que é neoliberalismo tecnológico, como articula Paul B. Preciado (2016). Criar no corpo a ilusão de estar gerando a voz mecanicamente gravada e reproduzida seria para Jack Halberstam (2020) uma virtuosidade do fracasso.

Há aí uma relação estabelecida entre um corpo marcado pela dissidência sexual e uma música que convoca imagens, mobilidades, comportamentos de afronta, resistência e celebração próprios da diva dublada. Butler articula essa questão de modo ainda pertinente ao questionar se “Seria a drag uma imitação de gênero, ou dramatizaria os gestos significantes mediante os quais o gênero se estabelece?” (BUTLER, 2015, p.9). Nesse sentido, os *lipsyncs* se convertem em recurso drag por excelência dramatizador de gestos significantes que estabelecem o gênero ao vasculhar em cada um de seus números o arquivo de divas que criaram vínculos com indivíduos desobedientes do gênero.

Das lila lied dos cabarés berlinenses, *Over the rainbow* eternizada na voz de Judy Garland, a disco *I will survive* de Gloria Gaynor, a radiofônica *Babalú* popularizada por Angela Maria, a visceral *Meu nome é Gal*, a arrasa quarteirão *It's not right, but is ok* de Whitney Houston e incontáveis outras articulam este vasto arquivo de feminilidades que se tornam divas gays por meio de uma performance da audiência que conjura sentidos outros e secretos para além das literalidades das composições. O teórico da performance Pablo de Assumpção Barros Costa reflete sobre a fruição da música de um modo que serve ao presente debate:

¹¹ “#lipsyncgospel” é a hashtag pela qual o vídeo em questão viralizou nas redes sociais e é difícil rastrear sua autoria. Assumimo-lo como conceito coletivo e ciberneticamente desenvolvido neste artigo. Não será possível debater os atravessamentos de religiões afro-diaspóricas em contextos pentecostais periféricos verificáveis no vídeo na evocação da entidade denominada Pombagira e documentada em muitos contextos das Américas. Fica aqui registrado um dos porvires desta investigação.



[a] aproximação analítica, que toma a música e a voz como campos de práticas sociais e populares mediadas pela intimidade, ativa uma metodologia adequada para medir e entender o fenômeno da escuta como inseparável da experiência coletiva e de sua capacidade de engendrar mundos. [...] voz e música não são apenas trilhas sonoras que servem de pano de fundo para as relações sociais, mas de fato modos de materializar mundos culturais particulares através de uma “rede de figuras” e “convenções expressivas” interrelacionadas, que invocam significados produzidos e partilhados por baixo da superfície literal e referencial do discurso (COSTA, 2016, p. 61).

Se a escuta realizada na coletividade permite que uma série de significados outros possam ser atribuídos ao que estaria sendo dito de modo literal na canção, a drag opera aí como espécie de corifeu de um coro que menos fala e mais escuta. Na escuta de uma música reside uma performance coletiva de constante negociação na qual se estabelece o sentido oculto de determinada canção compreendido apenas pelos que participam deste processo de confecção de um sentido secreto a ser decodificados por pares. O *lipsync* assume especial força mobilizadora de sentidos que regula níveis de inteligibilidade na medida em que evoca sonora e visualmente a “origem” da canção reforçando e destacando os sentidos atribuídos especificamente por pessoas LGBTQIAP+ que a escutam e a evocam nas performances.

Percebemos que nos curtos minutos de uma música utilizada em um *lipsync* os arquivos são revolvidos e repertórios desvelados. A contribuição da pesquisadora Diana Taylor é fundamental ao partir da fratura entre arquivo e repertório e do poder do primeiro sobre o segundo. Para Taylor, arquivo deriva da raiz grega *arkhê* e se refere a um lugar em que se guardam registros, enquanto o repertório seria um inventário de ordem performativa, sem um espaço material a ele destinado que não o próprio corpo. Essa fratura se localiza na conquista da América Espanhola:

Práticas não verbais – como dança, ritual e culinária, entre outras –, que há muito tempo serviam para preservar um senso de identidade e de memória comunitária, não eram consideradas formas válidas de conhecimento. [...] A fratura, a meu ver, não é entre palavra escrita e palavra falada, mas entre arquivo de materiais supostamente duradouros (isto é, textos, documentos, edifícios, ossos) e o repertório, visto como efêmero, de práticas/conhecimentos incorporados (isto é, língua falada, danças, esportes, ritual) (TAYLOR, 2013, p. 48).

Na medida em que os *lipsyncs* se desenvolvem como ponto alto de uma performance da escuta que se serve de arquivos e repertórios para negociar significados subversivos em contextos de dissidência para indivíduos desobedientes de gênero, se poderia entender essa prática artística como ação de revirar arquivos. Mais especificamente de revirar arquivos desprezados, precarizados, destruídos.



Susan Buck-Morss – historiadora e grande comentadora da filosofia de Walter Benjamin – analisa de modo certeiro os processos que garantem a manutenção ou arquitetam a destruição de arquivos:

O que sobrevive nos arquivos faz isso por acaso. O desaparecimento é a regra. A aniquilação é o destino de cidades inteiras, obliterando muito mais do registro humano do que aquilo que é preservado. [...] Textos e imagens são ambos vulneráveis a ataques. Determinar quais objetos do passado ficarão disponíveis, as fontes escritas e visuais de quem serão preservadas, é assombrosamente arbitrário. Somente um crédulo de carteirinha pode ser confiante a respeito de sua organização providencial (BUCK-MORSS, 2018, p. 18).

Em seu texto Buck-Morss apresenta elementos que corroboram com a proposição que o arquivo é parcial e o que constitui assim o faz por permitir a elaboração de uma narrativa hegemônica. Por esse motivo a ação arquivística da drag – enquanto arauto de uma performance da escuta – mobiliza arquivos e repertórios que não lhes são próprios: porque o que poderia ser considerado como seu é repetidamente destruído. Como crítica a uma suposta neutralidade do arquivo e dando condições de situá-lo como narrativa branca e cis-hetero-patriarcal, Buck-Morss avança:

[...] indo mais fundo nos vestígios históricos, abaixo da lenda oficial, fica claro que “nosso” passado não é, e nunca foi, nosso. Os objetos sobrevivem através das mãos dos negociantes. Os livros se movem e prosperam na diáspora; o trabalho acadêmico floresce através do intercâmbio cosmopolita. Textos e artefatos seguem as rotas das peregrinações, das tropas militares e do comércio (BUCK-MORSS, 2018, p. 22).

Se Buck-Morss questiona a própria noção de propriedade sobre um passado hegemonicamente construído – posto que o que resta do passado é acessado mediante inúmeras edições, censuras, vendas – faz sentido estender a reflexão a ausência de arquivos que registrem as experiências minoritárias, entendendo que pistas sobre tais experiências só poderão ser encontradas em condições ruinosas. Como no caso do lipsync, que encontra fragmentos de um passado de resistência e deboche na contínua subversão dos arquivos oficiais.

Neste ponto é impossível não citar o texto benjaminiano de que evidentemente Buck-Morss se serve:



Há um quadro de Klee que se chama Angelus Novus. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de fatos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incansavelmente acumula ruína sobre ruína e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstruir, a partir dos fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não as consegue fechar. Esse vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta as costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até o céu. Aquilo a que chamamos de progresso é este vendaval (BENJAMIN, p. 14, 2014).

A tese do anjo presente no ensaio “Sobre o conceito de história” é provavelmente uma das imagens mais conhecidas e certamente uma das mais aterrorizantemente belas que Walter Benjamin (1892-1940) deixa e da qual não terminaremos de nos ocupar. De nossa parte, entretanto, desde a primeira mirada, ao lermos a nona tese se mostrou decepcionante botar os olhos na obra de giz pastel feita em 1920 por Paul Klee (1879-1940). A gravura expressionista pouco corroborava no espanto que as palavras de Benjamin despertavam a cada leitura. Talvez o nosso anjo fosse outro.

O anjo que aqui interessa poderia ser a aparição redentora que a música da pastora Cassiane conjura e que é profanada, subvertida, bichada pelo *lipsync* gospel. Interessa aqui a operação que converte o exército celestial da retórica neopentecostal anunciado como “milhares de anjos vindos num imenso trovão” em um corpo de baile formado por drags abrindo seus leques de pena em unísono e com estrondo. Drags-anjos engajadas na ação de revirar a montanha de ruínas que se empilha – aproveitando o sopro do vento do progresso para bater o cabelo e esvoaçar a montaria – e dali tirar elementos para suas performances incongruentes para o léxico hétero-cis-patriarcal.

O *lipsync* seria manifestação deste engajamento, seria versão possível do revirar e vasculhar as ruínas de outros modos de existência minoritários que foram imaginados ou que ainda podem surgir e que se manifestam nas fabulações oriundas da performatividade da escuta. Nessa medida se propõe que o *lipsync* é gambiarra arquivística – tecnologia minoritária e contra-hegemônica – que (1) tem como origem possível a prática cotidiana, privada e jocosa de gozo corporal atingido por meio da fabulação de estar produzindo a voz-prótese da diva dublando-a; (2) se desenvolve artisticamente em uma economia noturna, urbana, subversiva, festiva e rodeada de disparadores de prazer, como a dança, o sexo, as drogas; e (3) se converte em estrutura de poder que apresenta uma história afetiva e erótica das sociabilidades *queer* e que cada vez mais se encontra sob o signo da capitalização.



É importante se deter no caráter superficial, bobo e fútil que automaticamente se associa a imagem de um corpo humano de difícil designação sexual dentro de uma lógica binária, que se engaja na sincronização de seus movimentos labiais com uma música na impossível tarefa de parecer estar de fato cantando. Essa ilusão é desde o começo ostentada em vez disfarçada, de modo que o objetivo da drag não é convencer quem assiste de que realmente está cantando ou de que aquela voz realmente é sua. O artifício e sua ação subversiva e deformadora do real agindo sobre a música são chamariz tanto quanto a música propriamente dita: o jogo entre possibilidade e impossibilidade e a comédia e tragédia daí decorrente é que vinculam artista e audiência. O que interessa não é se o artifício convence ou não. Interessa, precisamente, aquilo que pode ser produzido sob o signo da impossibilidade: o artifício – bem ou mal feito – como eixo de uma perturbação operada entre semântico, vocálico e escritural.

O *lipsync* não cria em nenhuma dessas esferas nas quais a música age: a drag não cria letra ou melodia, tampouco a canta. Parece, ao contrário, operar nos espaços entre estas instâncias, nas temporalidades em que estas instâncias da comunicação se desencontram. A ordem discursiva que o *lipsync* instaura se dá de modo parasitário, pirateado, contrabandeado. Uma gambiarra, na medida em que penetra a materialidade da música e não a modifica ou nela interfere, mas cria em paralelo a ela uma espécie de fantasmagoria. Algo que não existe de modo autônomo e concreto, mas pode ser reconhecido apenas pelo modo como afeta aqueles que a percebem.



Imagens do documentário *Paris is burning*.



Essa fantasmagoria não pode ser reduzida, novamente, a uma mera superficialidade. A prática do *lipsync* certamente é superficial, mas é também estratégia refinada e conectiva de subverter elementos da hegemonia opressiva neles camuflando desaforos e permitindo que sua plena interpretação se dê apenas por outras bichas. Aí mesmo os termos da existência dessa fantasmagoria se dão por meio de negociações que mais instauram tal existência fantasmática e menos provam sua existência. Debatendo a noção de fantasmagoria que emanava das práticas sexuais gays no período imediatamente posterior a crise sanitária do HIV/AIDS em meados dos anos 1990, Jose Estebán Muñoz articula que:

[...] eu chamo de fantasmagoria e trabalho cultural dos fantasmas que faz lembrar e desejar um tempo fora do nosso atual estado de cervo. Meu movimento crítico aqui – de utilizar palavras-chave e temas como “fantasmas”, “memória”, “desejo” e “utopia” – tem sido o de desvendar as redes do comum e as estruturas de sentimento que conectam pessoas queer através de diferentes marcadores identitários, incluindo o status negativo ou positivo de anticorpos e os corpos separados por linhas geracionais (MUÑOZ, 2018, p. 15. Grifo próprio).

A partir do desejo por um tempo fora do atual insinuar-se-ia a presentificação de algo que (ainda) não existe e não de algo que só está ausente. É potente a justaposição das palavras fantasma, memória, desejo e utopia, pois pode-se vislumbrar formulações onde o fantasma é indício de uma utopia que uma memória *queer* permite conceber quando deseja um tempo fora do atual. Quando deseja, por tanto, algo que não existe. Nessa medida entender que os *lipsyncs* são práticas realizadas por e para indivíduos LGBTQIAP+ é fundamental para entender que são também práticas de imaginação fugaz e coletiva de um outro tempo e um outro espaço que não está meramente ausente, mas (ainda) é inexistente.

Essa imaginação carrega uma dimensão utópica e é fugaz precisamente porque este tempo e este espaço fora do atual opressivo, cerceador, necropolítico e reacionário no qual estamos não é uma exceção para o coletivo que se abriga sob a sigla LGBTQIAP+, é sua regra. O *lipsync* assume caráter fantasmático também porque a prática de imaginar coletivamente um fora utópico não é recente, mas tão antiga quanto a opressão: há uma



memória dessas imaginações, uma memória que se ativa ao lipsyncar¹² músicas que invocam imaginários de resistência, deboche, subversão de distintas épocas.

Neste mesmo texto Muñoz evoca outra articulação relativa ao fantasma realizada pelo filósofo franco-argelino Jacques Derrida (1930-2004) e crítica a uma abordagem meramente dialética análoga a presentificação de algo ausente. Derrida propõe que

se insistimos tanto, desde o começo, na lógica do fantasma, é porque esta acena para um pensamento do acontecimento que excede, necessariamente, uma lógica binária ou dialética, a que distingue ou opõe efetividade (presença, atual, empírica, viva – ou não) e idealidade (não-presença reguladora ou absoluta). Essa lógica da efetividade parece de uma pertinência limitada. O limite [...] parece melhor do que nunca demonstrado, hoje, pelo que se passa de fantástico, fantasmático, “sintético”, “protético”, virtual, na ordem científica, e portanto tecno-midiática, e portanto pública ou política. Ele se tornou também mais manifesto, através do que inscreve a velocidade de uma virtualidade irreduzível em oposição com o ato e a potência no espaço do acontecimento, no acontecível do acontecimento (DERRIDA apud MUÑOZ, 2018 p. 14).

Desse modo a “velocidade de uma virtualidade irreduzível” referente aos imaginários que as músicas dubladas carregam se opõe ao “ato e a potência no espaço do acontecimento” que é a ação, por exemplo, do *lipsync* gospel na internet publicado em 2016 – momento onde as relações entre política, gênero e religião já apontam os absurdos que vêm se acumulando em nosso cotidiano brasileiro. E precisamente nessa oposição se daria a fantasmática ação de revirar as ruínas dos arquivos utópicos LGBTQIAIP+.

O oximoro “arquivos utópicos” é propositadamente ambíguo aqui: sugere, por um lado, uma lista preservada de utopias já imaginadas, verbalizadas e/ou minimamente conservadas; por outro sugere um arquivo que existe ele mesmo somente no nível da utopia. Ambas são operantes no debate que aqui se propõe. De fato há uma série de artistas e obras das mais distintas linguagens artísticas que não raro são associados aos imaginários LGBTQIAIP+, mas o que de mais importante nessas associações há é precisamente aquilo que opera por meio de uma inteligibilidade movediça e debochada, cujos pactos simbólicos surgem na mesma velocidade que se dissolvem. Assim, o arquivo em questão é um arquivo por vir, um arquivo de ruínas a serem desvendadas e fabuladas.

¹² Tomamos aqui a liberdade de inaugurar uma corruptela que converte em verbo no português brasileiro uma expressão do inglês estadunidense: lipsyncar como ação de sincronizar o movimento dos lábios com uma música que escuta objetivando nela incrustar discursos camuflados.



O filósofo espanhol Paco Vidarte articula a temporalidade da bichice de modo provocativo em sua *Ética bixa*, seu misto de ensaio verborrágico e panfleto pornográfico. Uma ontologia bicha, mais que é impossível, é inútil para Vidarte na medida em que:

A bixa, quando nasce, apaga todo rastro de sua origem. Para começar sai correndo de casa. Uma bixa, por definição, só tem futuro. E presente. Sempre houve bixas, sempre haverá bixas. Somos mais indigestas que um cozido. E em cada arrotto histórico somos diferentes. [...] À força de nos repetirmos, vamos mudando, querendo ou não. A única origem é repetir, repetir, bixas repetidas até o cansaço e que se transformam a força de repetir a si mesmas (VIDARTE, 2019, p.57. Grifo nosso).

Se a bixa de Vidarte só tem futuro e sua única origem é a ação de repetir bixas que se transformam por meio (mais uma vez) da repetição, em alguma medida se articulam ressonâncias entre esta ética bixa e os arquivos utópicos. Os lipsyncs, por tanto, seriam formalidade estética radical de uma ética bixa, revirariam arquivos que só existem por meio da fabulação de outros futuros. Ainda com Vidarte:

Você é sua origem. Você é o ponto de partida, o seu, o único de que você dispõe. [...] Não é preciso fazer muita arqueologia bixa para começar a atirar pedras e quebrar coisas. Ainda que no arrebatamento nos esmaguemos o fêmur da primeira australopiteca lésbica e destruamos os restos do primeiro casal gay neandertal que se conservava em perfeito estado. É preciso andar mais solta pela escavação e se preocupar menos com os fósseis. Não somos arqueólogas, somos filhas da puta com pressa de mudar o nosso meio. Não se pode voltar atrás. A origem está adiante, e o futuro, está nos esperando (VIDARTE, 2019, p.57. Grifo nosso).

A origem das existências LGBTQIAP+ é, nesta proposição, permanente engajamento na fabulação de uma futuridade. Ela existe apenas na medida em que é criada. A origem da bicha é uma prática de futuridade, uma fabulação.

3. A recusa da dublagem

Já na introdução de seu *Cruising utopias* (2009) Muñoz aposta em uma potência de criação própria das vidas *queer*. Para Muñoz, a *queerness* – a bichice – se trataria essencialmente de uma rejeição do aqui e do agora que é também insistência na potencialidade de um outro mundo. Não por acaso as primeiras – e belíssimas – frases da abertura de seu texto dizem:



A bichice ainda não está aqui. A bichice é uma idealidade. Dito de outra forma nós ainda não somos bichas. Talvez jamais toquemos a bichice, mas podemos senti-la como a luminosidade morna do horizonte imbuída de potencialidade. Podemos nunca ter sido bichas, e ainda assim a bichice existe para nós como uma idealidade que pode ser vertida do passado e utilizada para imaginar o futuro. O futuro é domínio da bichice. A bichice é um modo estruturante e instruído de desejar que nos permite ver e sentir além da quimera do presente¹³ (MUÑOZ, 2009, p. 1).

Para Muñoz a bichice não está aqui ainda. Ainda não seríamos bichas e nunca fomos bichas. A bichice era-é-será lampejo no horizonte que permite vislumbrar o passado e imaginar o futuro. A queerness de Muñoz, a nossa bichice é uma maneira estruturada de desejar que permite conceber algo para além do que agora se apresenta. O fora, o além, o depois, instâncias que se opõe ao aqui e ao agora povoam o argumento de Muñoz e, no entanto, é difícil tornar precisa qualquer descrição do que seriam estas instâncias. Assim sucede também com a “origem a diante” e a “origem em si mesma” nas quais Vidarte funda sua bixa que constrói o futuro enquanto constrói a si mesma. Assim também são os fantasmas e utopias derridadianos.

Menos vislumbres e mais desejos de futuro, tais operadores tem forte aspecto ruinoso, sendo pedaços de coisas inteiras que provavelmente jamais serão acessadas. Retomando a provocação de Benjamin, no anjo cujas asas são sopradas violentamente em direção ao futuro pelo vento do progresso, persistimos aqui também na ação de revirar as ruínas, de modo que o a futuridade de Muñoz – o desejo de um fora do aqui e do agora – e a ontologia adiante de Vidarte – a origem da bicha sendo seu engajamento no próprio futuro – não sejam atropeladas por essa ventania. É necessário ressaltar que a ventania em questão não é outra senão do progresso, processo histórico aniquilador que não corrobora com formalidades estéticas tais como os lipsyncs. Pelo contrário: os lipsyncs e uma interminável lista de precárias efêmeras práticas surgem precisamente como ações contra-hegemônicas, ações de resistência ao sopro do progresso. Uma resistência pequeníssima, do tamanho de uma pluma das asas do anjo. Mas ainda assim uma resistência.

¹³ “Queerness is not yet here. Queemess is an ideality. Put another way we are not yet queer. We may never touch queemess, but we can feel it as the warm illumination of a horizon imbued with potentiality. We have never been queer, yet queemess exists for us as an ideality that can be distilled from the past and used to imagine a future. The future is queemess’s domain. Queemess is a structuring and educated mode of desiring that allows us to see and feel beyond the quagmire of the present”. Tradução nossa.





Imagem do vídeo *Crystal LaBeija's epic read from The Queen (1968)* – “I have the right to show my color, darling!”

Neste contexto evocamos o conceito afro-fabulação, de Tavia N’yongo. Essa convocação se dá tanto pelo escopo teórico do qual o teórico estadunidense faz uso, quanto por um dos acontecimentos estéticos dos quais ele se utiliza: Crystal LaBeija. A drag queen que N’yongo se refere é também ela em certa medida aparição fantasmática. Apresentada para as novas gerações de fãs da arte drag pela drag queen Aja em uma das provas competitivas da edição de 2018 do reality show *RuPaul’s Drag Race All Star*¹⁴ e citada no documentário dirigido por Jennie Livingston em 1990 *Paris is burning* por Pepper LaBeija, Crystal tem imagens suas registradas brevemente no documentário de 1968 *The Queen*¹⁵ – pré *Stonewall* portanto – quase em sua totalidade já montada como sua persona drag. Resta quase nenhuma informação sobre a pessoa civil que estava por trás da drag queen.

O arquivo com o qual Aja e Pepper – drags de gerações posteriores – lidam ao convocar Crystal LaBeija são suas breves e bombásticas imagens no documentário que acompanha uma das edições de um concurso de beleza drag de Manhattan. Ganhando pouca atenção ao longo da maior parte do documentário, nos dez minutos finais da obra – após perder as principais posições da competição – Crystal abandona o palco e atravessa a plateia de forma dramática em direção aos bastidores. Uma vez que foi seguida pela câmera, Crystal

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=PLZln712dxs>

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=RYCQE18TPeM>



inicia uma visceral intervenção arquivística através do que N'yongo chama de uma performance “para e contra a câmera”.

Crystal profere um discurso de discordância veemente em relação ao resultado da competição, promete processar Sabrina Flawless – organizadora e apresentadora do concurso – e dá razão a drags amigas suas que não estão presentes no evento, pois alertaram-na sobre o que sucederia. O discurso segue em uma análise cáustica da aparência da vencedora. Insistindo que não está atacando a competidora, mas julgamento que ela recebe Crystal convida, “Olhem para a maquiagem dela! É terrível!” e completa afirmando que “Eu sou bonita e eu sei que eu sou bonita”. Quando interpelada a partir do fato de não cumprir os requisitos da competição a resposta de Crystal termina de localizar a problemática de sua derrota: “Eu tenho o direito de mostrar a minha cor, querida”!



Imagem do vídeo *Crystal LaBeija aka Aja has the poerfect snatch*.

A fúria verborrágica de Crystal LaBeija rouba a cena e nesta ação reclama para si atenção da câmera e de todo o aparato audiovisual arquivístico, oferecendo outra narrativa para o documentarista. Uma perspectiva dos vencidos, que rompe com o pacto de racismo velado e que a retira de uma posição de objeto documentado para de uma sujeita crítica dos acontecimentos e dos modos de documentação e arquivo na situação operantes. N'yongo argumenta que



LaBeija simultaneamente reclama o aparato cinemático e disputa seu poder. Contra a hierarquia da visibilidade e da beleza, que deprecia o glamour feminino negro ela encontra beleza nela mesma. LaBeija afro-fabula um sistema alternativo de valores para que os documentaristas testemunhem, caso não registrem totalmente. Ela oferta para eles um vislumbre parcial de um mundo mais escuro e bichado do que aquele que The Queen é capaz de capturar. Ao fazê-lo, ela demonstra como performar para e contra a câmera. Como podemos começar a dar sentido à paradoxal vibração de uma forma de vida ameaçada, ou mesmo apagada, pelos esforços de documentação e representação? O que fazemos com os sentimentos que resistem à reivindicação retrospectiva? O reaparecimento persistente daquilo que nunca deveria ter aparecido, mas, ao contrário, deveria permanecer de fora ou abaixo da representação dá forma ao primeiro sentido [...] do termo “afro-fabulação” (N’YONGO, 2019, p. 11. Grifo nosso)¹⁶.

O “aparecimento persistente daquilo que jamais deveria aparecer” sustentam a operacionalidade das afrofabulações de N’yongo corporificadas nas imagens de Crystal LaBeija e com audíveis ecos no *lipsync* gospel que abre as discussões do presente artigo: a associação que aproxima os estados de gozo do transe religioso, do entorpecimento lisérgico e do engajamento artístico, em um país mergulhado em uma onda reacionária, provavelmente jamais deveria aparecer pois cria incontáveis implicações políticas. Quando N’yongo argumenta que “LaBeija afro-fabula um sistema de valores alternativo para os documentaristas testemunharem” a questão estrutural da fabulação novamente se conecta com o *lipsync* gospel bem como com a linguagem do *lipsync* de modo geral na medida em se disputa visibilidade a fim de criar uma alternativa a ser testemunhada. A afrofabulação – necessariamente racializada e desobediente de gênero – não inventa mentiras e nem coloca a narrativa oficial no lugar de mentirosa; ela narra os fatos alargando e se aventurando nos espaços e tempos a ele paralelos. Há uma questão central na fabulação racializada e sexualizada de N’yongo que diz respeito ao próprio estatuto de humanidade:

¹⁶ “LaBeija manages both to solicit the cinematic gaze and to dispute its power. Against a hierarchy of visibility and beauty, which disparages the black femme glamour she finds beautiful in herself and others, LaBeija afro-fabulates an alternate system of values for the documentarians to witness, if not fully record. She offers them a partial glimpse into a darker queer world than The Queen is able to capture. In so doing, she demonstrates how to perform for and against the camera. How might we begin to make sense of the paradoxical vibrance of a form of life endangered, or even erased, by efforts at documentation and representation? What do we do with feelings that resist retrospective vindication? [...] *The persistente reappearance of that which was never meant to appear, but was instead meant to be kept outside or below representation forms the first sense [...] the term ‘afrofabulation’*”. Tradução própria.



[...] é a própria exceção da negritude e da bichice do padrão humanista que produz a possibilidade de imaginar uma outra humanidade. Se nós “ainda” não recebemos o status humano de forma consistente, se permanecemos como sombra enigmática sobre o projeto humano, o formato de humanidade que poderíamos visar seria totalmente diferente da humanidade como conhecemos hoje. [...] corpos negros que eram objetos de especulação podem tornar-se corpos especuladores. Em lugar de um ideal humano moldado para conformar-se a ideia global de raça, as estéticas queer e trans nos indicam um mercado negro de técnicas que constantemente fabricam novas categorias humanas a partir do fabuloso, amorfismo trevoso de um mundo anti-negro. Em vez de emergir do desenvolvimento capitalista ou da evolução biológica, a afro-fabulação “desarranja” a linha do tempo linear desenvolvimentista [...] nós ainda não sabemos o que um humano fora do mundo anti-negro pode ser, fazer ou parecer. A poética crítica da afro-fabulação é um meio de habitar no choque dessa realidade sem ser por ela tomado (N’YONGO, 2019, p. 26. Grifo nosso)¹⁷.

No argumento de N’yongo é precisamente o caráter excepcional que a branquitude hetero-cis-patriarcal lega a negritude e a bichice que instauram a possibilidade e, mais importante, a vontade de imaginar outros modos de existência. Constante nesses modos outros seria o trânsito da posição de objetos de especulação para corpos que especulam, o que, para N’yongo, permite que as afro-fabulações reorganizem a linearidade progressiva da história.

É de uma importância radical que a reflexão de Tavia N’yongo se dê em redor da figura fantasmática de Crystal LaBeija: em Paris is Burning quando Pepper LaBeija se refere a Crystal é para dar crédito a ela pela criação da Casa LaBeija. As casas eram construtos literais – lares que acolhiam pessoas LGBTQIAP+ expulsos por suas famílias – e simbólicos – coletivos/gangues artísticas – em torno das quais as competições de vogue documentadas em Paris is Burning se davam. Crystal é, no vernáculo vogue, uma *legendary mother*, uma

¹⁷ “[...] *it is the very exception of blackness and queerness from the humanist standard that produces the possibility of imagining humanity otherwise.* If we are “not yet” consistently accorded human status, if we remain an enigmatic shadow cast over the human project, then the shape of the humanity that we might envision would be wholly different from humanity as we know it today. [...] *black bodies that were objects of speculation can become speculative bodies.* Rather than a human ideal modeled to conform to the global idea of race, queer and trans aesthetics point us toward a black market of techniques and technologies that are constantly fabricating new genres of the human out of the fabulous, formless darkness of an anti-black world. Rather than emerging out of capitalist development or biological evolution, *afro-fabulation “anarranges” the developmental and linear timeline of history.* [...] we do not yet know what a human outside an anti-black world could be, do, or look like. The critical poetics of afro-fabulation are a means of dwelling *in* the shock of that reality without ever becoming fully of it”. Tradução minha. Chamo atenção para a expressão “mercado negro” utilizada como tradução para “black market”: se por um lado reitera um clichê preconceituoso – ao associar a cor preta com uma atividade que se dá fora do campo da legalidade – a tensão linguístico-social que tal expressão engendra parece ser intencional dentro do contexto; destaco também a escolha de “corpos especuladores” e não “corpos especulativos” objetivando salientar a capacidade de corpos negros e de corpos trans como corpos que geram e gerem especulação, e não são por ela invadidos. Já a expressão “amorfismo trevoso” como tradução de “formless darkness” evidentemente se afasta de uma literalidade encontrada em “escuridão sem forma”, no entanto faz uso da linguagem de modo mais experimental e poético tal como o próprio N’yongo faz e convida a fazer ao longo do texto.



mãe que fez/virou lenda: a competição da qual todo o imaginário vogue emerge é criada por Crystal depois de sua fabulação raivosa de The Queen. Cerca de 50 anos depois deste ocorrido, da recusa a se submeter aos ideais de beleza branca e da oferta suntuosa de uma nova narrativa, drags e fãs mundo afora pirateiam semanalmente os episódios de RuPaul's Drag Race e fabulam tempos e espaços outros para suas bichices, como no caso do lipsync gospel. Crystal LaBeija e nós jamais nos encontramos; ainda assim sempre estivemos juntas.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- BUCK-MORSS, Susan. **O presente do passado**. Florianópolis: Cultura e Barbárie Editora, 2018.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- COSTA, Pablo de Assumpção Barros. Ressonâncias *queer* na música popular brasileira: voz, escuta, pertencimento. In **Iberic@!:** revue d'études ibériques et ibéro-américaine. 2016. Disponível em <http://iberical.paris-sorbonne.fr/numeros/numero-9-printemps-2016/> acessado em 06/11/2020.
- HALBERSTAM, Jack. **A arte queer do fracasso**. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2020.
- LIMA, Carlos Henrique Lucas. **Linguagens pajubeyras: re(ex)istência cultural e subversão da heteronormatividade**. Salvador: Editora Devires, 2017.
- LUSTOSA, Tertuliana. Manifesto traveco-terrorista In **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 17, volume 01, número 28, setembro de 2016. Disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/25929/18560> , acessado em 06/11/2020
- MUÑOZ, Jose Estebán. Fantasma do sexo em público: desejos utópicos, memórias queer In **Periódicus**, Salvador, n. 8, v. 1, nov.2017-abr.2018. Disponível em <https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/24603> , acessado em 06/11/2020.
- N'YONGO, Tavia. **Afro-fabulations: the queer drama of black life**. Nova York: New York University Press, 2019.
- PEREZ ROYO, Victoria. Cuerpos fuera de si: fabricaciones de um cuerpo común em la escena contemporánea In **La scena expandida**. Disponível em <https://www.calstatela.edu/al/karpa/cuerpos-fuera-de-s%C3%AD-victoria-p%C3%A9rez-royo> acessado em 06/11/2020.



- PRECIADO, Paul Beatriz. **Manifesto contrassexual**. São Paulo: N-1 Edições, 2016.
- PRECIADO, Paul Beatriz. **Testo Junkie: sexo drogas e biopolítica na era farmacopornográfica**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.
- VIDARTE, Paco. **Ética bixa: proclamações libertárias para uma militância LGBTQ**. São Paulo: N-1 Edições, 2019.

*Recebido em 06 de novembro de 2020
Aceito em 13 de maio de 2021*

