



Sexualidad, Salud y Sociedad - Revista

Latinoamericana

E-ISSN: 1984-6487

mariaglugones@gmail.com

Centro Latino-Americano em Sexualidade e
Direitos Humanos
Brasil

Lopes da Silva Junior, Aureliano

Um passeio de ônibus: Priscilla, a rainha do deserto (1994) e alguns diálogos entre categorias sociais
e ficcionais

Sexualidad, Salud y Sociedad - Revista Latinoamericana, núm. 7, abril, 2011, pp. 142-165

Centro Latino-Americano em Sexualidade e Direitos Humanos

Rio de Janeiro, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=293322073007>

- ▶ [Como citar este artigo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Mais artigos](#)
- ▶ [Home da revista no Redalyc](#)

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Sexualidad, Salud y Sociedad

REVISTA LATINOAMERICANA

ISSN 1984-6487 / n.7 - abr. 2011 - pp.142-165 / Silva Jr., A. / www.sexualidadesaludysociedad.org

**Um passeio de ônibus: *Priscilla, a rainha do deserto* (1994)
e alguns diálogos entre categorias
sociais e ficcionais**

Aureliano Lopes da Silva Junior

Mestrando em Psicologia Social
Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, Brasil

> aurelianolopes@gmail.com

Resumo: O presente artigo objetiva uma reflexão acerca de alguns ecos do filme australiano *Priscilla, a rainha do deserto* (1994), dirigido por Stephan Elliot. Este filme alcançou grande sucesso no mundo todo, contribuindo para a popularização da figura das drag queens, com suas performances e excessos, para além de um nicho gay. Pretendo discutir como ficção e realidade entrelaçam-se nos diálogos entre obra artística e teoria. *Priscilla, a rainha do deserto* talvez tenha causado maior impacto em seu país de origem, sendo tomado como documento real da representação da diversidade, da identidade nacional e das relações étnicas australianas. Seguindo esta trilha, citarei alguns estudos suscitados pela obra em questão, como os de Damien Riggs (2006), Elaine Laforteza (2006) e Gilad Padva (2000), que em seus diversos tipos de argumentações transformam este filme em um objeto de discussão teórica e elemento cultural referente da realidade.

Palavras-chave: Priscilla, a rainha do deserto; *drag queens*; ficção; homocultura; *camp*

Un viaje en ómnibus: Las aventuras de Priscilla, la reina del desierto (1994) y algunos diálogos entre categorías sociales y ficcionales

Resumen: El presente artículo se propone una reflexión acerca de algunas repercusiones de la película australiana “Las aventuras de Priscilla, la reina del desierto” (1994), dirigido por Stephan Elliot. El éxito mundial de esta película contribuyó a popularizar a las *drag queens*, con sus performances y excesos, más allá del nicho gay. Procuro discutir cómo ficción y realidad se entrelazan en el diálogo entre obra artística y teoría. Quizás “Las aventuras de Priscilla, la reina del desierto” haya causado un impacto mayor en su país de origen, tomándoselo como documento y representación de la diversidad, la identidad nacional y las relaciones étnicas australianas. En esa línea, retomaré estudios sobre la obra en cuestión, como los de Damien Riggs (2006), Elaine Laforteza (2006) y Gilad Padva (2000), que transformaron esta película, a través de sus distintas argumentaciones, en un objeto de discusión teórica y un elemento cultural referente de la realidad.

Palabras clave: Priscilla, la reina del desierto; *drag queens*; ficción; homocultura; *camp*

A bus tour: Priscilla, Queen of the Desert (1994) and the dialog between social and fictional categories

Abstract: This article is a reflection on some echoes of the Australian film “The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert” (1994), by Stephan Elliot. The film enjoyed great success across the world, contributing to the popularization of drag queen characters, their performances, and cultivation of excess beyond the gay niche. Damien Riggs (2006), Elaine Laforteza (2006), and Gilad Padva (2000) have made this film an object of theoretical discussion as a cultural product. I discuss how fiction and reality intertwine in the dialogues between performance, art, and theory/reality. “The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert” might have caused a higher impact in its country of origin, received as a document representation of diversity, national identity, and ethnic relations in Australia.

Keywords: Priscilla, Queen of the Desert; drag queens; fictional production; homoculture; *camp*

A blasfêmia sempre exigiu levar as coisas a sério. [...] A blasfêmia nos protege da maioria moral interna, ao mesmo tempo em que insiste na necessidade da comunidade. Blasfêmia não é apostasia.
(Donna Haraway – Manifesto em favor dos ciborgues)

A afirmação de Genet de que “o único critério de um ato é sua elegância” praticamente equivale, enquanto afirmação, à de Wilde: “Em questões de grande importância, o elemento vital não é a sinceridade, mas o estilo”. Contudo, o que conta, finalmente, é o estilo no qual as ideias são afirmadas.
(Susan Sontag – Notas sobre o Camp)

Um passeio de ônibus: Priscilla, a rainha do deserto (1994) e alguns diálogos entre categorias sociais e ficcionais¹

I hereby christen this budget Barbie camper... Priscilla, queen of the desert

Priscilla, a rainha do deserto é um filme australiano lançado em 1994 e dirigido por Stephan Elliott. Conta a saga de duas drag queens e uma transexual que, a bordo de um precário, mas estiloso ônibus – a Priscilla do título – cruzam o deserto australiano rumo a Alice Springs, onde realizariam uma temporada de shows em um hotel cassino. Bernadette Bassenger ou Bernice ou ainda Ralph (nome de batismo que ela abandonou e odeia), Anthony “Tick” Belrose ou Mitzi Del Bra e Adam Whately ou Felicia Jollygoodfellow embarcam na aventura sem muita dimensão do que encontrariam pelo caminho, deparando-se com diversos problemas

1 Parte deste texto foi apresentado como comunicação oral no Simpósio Temático “47 – Heterossexualidades no Brasil contemporâneo: práticas, saberes e experiências”, inserido no “Seminário Internacional Fazendo Gênero 9: Diásporas, Diversidades, Descolamentos”, realizado entre os dias 23 e 26 de agosto de 2010, na cidade de Florianópolis/SC. Agradeço ainda às professoras do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social da UERJ, Anna Paula Uziel e Heliana de Barros Conde Rodrigues pela leitura e contribuições na elaboração do presente artigo.

mecânicos, cidadezinhas que parecem não comportar suas *personas*, o tempo e o tédio da viagem, ensaios no meio do deserto, preconceitos, constantes embates relacionais entre os/as três, risos, desencontros, encontros-surpresa, entre outros.

A viagem destas três personagens começa com um convite que Tick recebe de sua ex-esposa, Marion Barber, a dona do anteriormente referido hotel cassino no qual se apresentariam. Tick teve um filho, Benjamin, neste antigo casamento e a viagem seria o caminho para o encontro entre esta criança e seu pai gay e drag queen. Ele convida Bernadette (ou Bernice), uma experiente transexual que no passado fizera parte de um famoso espetáculo de transformismo, *Les Girls*. O convite da viagem lhe é feito no enterro de seu companheiro. Reticente no início, ela acaba aceitando como forma de superar o luto pela morte daquele que se não era o parceiro que desejava, ao menos era alguém que a aceitava e amava. Tick também convida Felicia, contrariando uma rabugenta Bernadette. Felicia, que nas palavras desta última é “um excelente artista, 24 horas por dia, sete dias por semana” (Priscilla, 1994), parece ser a que mais leva a vida como um fenômeno estético, seja tradicionalmente como drag ou não. É sempre² e tem no grupo ABBA³ a trilha sonora de sua existência. Sua motivação para embarcar nesta viagem pode ser apreciada no seguinte diálogo com Bernadette:

Felicia: Desde que era um rapazinho, tive um sonho... um sonho que agora tenho a oportunidade de realizar.

Bernadette: E é?

Felicia: Viajar ao centro da Austrália... escalar o King's Canyon como uma queen, em um vestido longo Gaultier de paetês, salto e uma tiara.

² Manterei o termo queen em inglês como forma de não perder a relação que este possui com drag queen. Uma queen não é necessariamente uma drag, mas pode ser qualquer um que estetiza sua existência com uma dose qualquer de afeminado, ou que simplesmente assume códigos e signos partilhados por uma comunidade gay (o termo gay estaria aqui diferenciado de homossexual, que seria visto como uma forma mais idealizada e normativa de ser). Um exemplo deste “ser queen” é também mencionado por Esther Newton (1979) é a referência a si e a estes/as outros/as sempre no feminino, o que pode ser observado claramente no filme *Priscilla*. Não me preocuparei neste trabalho em ser coerente ao utilizar unicamente o artigo feminino ou masculino para designar determinada personagem, de modo que os usos podem variar.

³ Felicia é aficionada pelo grupo ABBA, o que causa uma irritação profunda em Bernadette. A primeira beira o absurdo ao discorrer sobre seu grande troféu: um pedaço das fezes de Agneta, uma das duas vocalistas do ABBA, o qual foi conseguido após uma visita ao banheiro recém-usado por esta cantora. Este grupo é reconvidamente um ícone gay/camp, sendo material de diversas apresentações de drag queens e transformistas. Em *Priscilla, a rainha do deserto*, a apresentação da música “Mamma Mia”, feita por Tick e Felicia no passado, paira na última parte do filme, sendo uma história conhecida até por Benjamin, o filho de Tick. A cena final do filme é este número.

Bernadette: Ótimo. É disto que o país precisa, uma bicha “montada”⁴ em uma pedra (Priscilla, 1994).

Partindo em viagem, as três experimentarão os mais diversos conflitos e situações, mas sempre com muita cor, muito brilho e muita música. Cabe pontuar aqui que a música em *Priscilla* não funciona apenas como trilha sonora para o espectador, mas é fundamental no desenrolar da narrativa, visto que elas são dançarinas e têm na música uma das bases de suas performances. Números musicais são mostrados por completo e se tornaram clássicos da cinematografia contemporânea, como a cena em que, perdidas no deserto, são acolhidas por uma comunidade aborígene e, como forma de interagir com um grupo diferente do que estavam acostumadas, apresentam o que vinham ensaiando para a música *I Will Survive*, de Glória Gaynor: dança bem coreografada, macacões coloridos como vestimenta, maquiagem marcante, perucas estilizadas de flores ou pequenas frutas e a boca da drag dubladora extraordinariamente articulada. As famílias aborígenes encaram a apresentação com um misto de curiosidade e diversão, incluindo a entrada na dança do responsável por levá-las até ali, não exatamente como uma drag, mas produzido com roupas e acessórios brilhantes.

Pode-se dizer que tanto esta cena, como diversas outras de apresentações musicais servem para pontuar a narrativa, teatralizando e espetacularizando ainda mais aquilo que poderia ser narrado como uma simples viagem. Há algum modo de algo que envolva uma drag queen ser simples? Há um tipo de suspensão, mas que é absolutamente integrada à narrativa. Talvez seja melhor dizer que há um misto de tons narrativos que transformam a história em uma narração prioritariamente estética. Esta transformação estética poderia ser relacionada ao que se convencionou chamar de *camp*.

O *camp* é uma forma estética (ou um tipo de esteticismo) nomeada primeiramente por Susan Sontag em 1964, e que se constitui como exageros, maneirismos, formas ficcionais de se conceber a realidade. É uma cultura, ou subcultura, como o nomeia Gilad Padva (2000), que tem nesta transformação estética sua força ética e política, as quais se apresentam de modo não tão claro ou militante, mas altamente imbricadas naquela forma estilizada de se ser e fazer. Em seu exagero, as formas *camp* são sutis: “camp é a arte que se propõe seriamente, mas não pode ser levada

⁴ “Montaria” refere-se ao personificar-se de uma drag queen ou de qualquer um que faça shows e intervenções deste tipo, como as *female impersonators* trabalhadas por Esther Newton (1979). Estas se aproximam das travestis, mas ganham aquele nome por também se personificarem no feminino com fins profissionais e artísticos. Talvez *female impersonators* correspondam, no Brasil, às transformistas. Muitas vezes as diferenças entre estas e as chamadas drag queens me parecem muito mais de caráter geracional do que de constituição da artista/personagem.

totalmente a sério porque é *demais*” (Sontag, 1987:328, grifos no original). O que é *camp* se dá o direito de blasfemar. Como ainda afirma Sontag em suas notas:

O gosto Camp é, acima de tudo, uma forma de prazer, de apreciação – não de julgamento. O Camp é generoso. Quer divertir. Só aparentemente é mal-doso, cínico. (Ou, se é cínico, não é um cinismo impiedoso, mas doce.) O gosto Camp não propõe que é de mau gosto ser sério; não zomba de quem consegue ser seriamente dramático. Ele descobre o sucesso em certos intensos fracassos (Sontag, 1987:336).

Outras duas cenas musicais também antológicas do filme que vão ao encontro destas palavras de Susan Sontag são os dois momentos em que Felicia se monta com uma malha de um reluzente prateado e, posicionada em um sapato de salto gigante também em prata fixado no teto do ônibus (que é prateado no primeiro e rosa no seguinte!), dubla trechos da ópera *La Traviata*, de Giuseppe Verdi. Nestes momentos, Felicia é quase uma instalação viva, com uma imensa calda de um tecido também prateado e brilhante, cintilando ao vento. É um contraste, um pouco (ou muito) de glamour na aridez do deserto. Isto é *camp*, ainda mais se pensarmos que momentos antes, após uma noite em que apareceram montadas em um bar de machões de uma pequena cidade e de algumas formas desafiaram a população local com seu modo de ser, tiveram seu ônibus pichado com os dizeres em letras garrafais: “Malditos aidéticos voltem para casa!”⁵ Embora Tick afirme que “é engraçado, apesar de achar que eu estou ficando durão, ainda machuca” (Priscilla, 1994), a vida continua, o show não pode parar e nada como a força constitutiva do *camp* para transformar a situação. Não de forma a negá-la, mas assumindo-a e ultrapassando-a esteticamente, seja através de uma manifestação artística, seja cotidianamente. Como afirma uma entrevistada de Esther Newton,

[...] esta é uma arte formidável. Esta é uma coisa fina... [...] É uma coisa do tipo rir de si mesmo ao invés de chorar. E uma boa camp fará você rir com ela, até onde você repentinamente sinta... você não se sente como se tivessem feito graça com você. Ela é do tipo que fez uma situação ruim ficar mais leve (Newton, 1979:110, 111).⁶

A estética *camp* pode ser lida como resposta às violências sofridas, a possíveis estígmatis (ou estereótipos), ou a uma cultura dominante, porém também podemos

5 No original em inglês: *Aids fuckers go home* (Priscilla, 1994).

6 Tradução livre, no original: “[...] this is a great, great art. This is a fine thing... [...] It's sort of laughing at yourself instead of crying. And a good camp will make you laugh along with her, to where you suddenly fell... you don't feel like she's made fun of you. She's sort of made light of a bad situation” (Newton, 1979:110, 111).

concebê-la como uma (sub)cultura positivada, caráter que penso ser mais interessante. Este me parece ser acima de tudo um modo estético de subjetivação e, portanto, produtivo e afirmativo. Além disso, não estamos nos referindo apenas a situações específicas nas quais a estética *camp* poderia ter sido utilizada como algum tipo de recurso de ação, mas à criação de uma subcultura, um mundo discursivamente vivo, partilhado e mantido, mesmo que de forma não deliberada ou consciente, por um grupo ou uma comunidade. David Bergman nos alerta para o fato de que “[...] na melhor das hipóteses, *camp* pode ser uma estratégia para ganhar terreno, liberdade para diferentes formas de se conduzir suas próprias vidas, na pior, isto pode dar a ilusão de liberdade quando de fato apenas repete de um modo diferente as velhas prescrições” (Bergman, 1993:15).⁷ Ressalva bastante próxima foi efetivada por Judith Butler ao discorrer sobre o documentário *Paris is burning* (1990), dirigido por Jennie Livingston:

Embora muitos leitores tenham interpretado que em *Problemas de Gênero* eu defendia a proliferação das performances drag como um modo de subverter as normas dominantes do gênero, gostaria de destacar que não há uma relação necessária entre drag e subversão, e este tipo de travestilidade pode ser usado tanto a serviço da desnaturalização como da reidealização das hiperbólicas normas heterossexuais de gênero. Na melhor das hipóteses, parece que drag é um local de certa ambivalência, o qual reflete a situação mais geral de se estar implicado nos regimes de poder pelos quais o sujeito é constituído e, por isso, de se estar implicado nos mesmos regimes de poder aos quais este se opõe (Butler, 1993:125).⁸

Tanto David Bergman quanto Judith Butler chamam a atenção para o fato de que nada seria subversivo em si mesmo, incluindo a estética *camp* e as performances drags que tradicionalmente poderíamos conceber como subversivas. Estas podem ser como também podem não o ser. Isto nos leva a afirmar que talvez subversão e sua companheira transgressão não sejam os termos mais adequados

⁷ Tradução livre, no original: “[...] at best camp can be a strategy to win room, freedom for different ways of conduction one's life; at worst it can give the illusion of freedom when in fact it only repeats in a different key the old prescriptions” (Bergman, 1993, p.15).

⁸ Tradução livre, no original: “Although many readers understood Gender Trouble to be arguing for the proliferation of drag performances as a way of subverting dominant gender norms, I want to underscore that there is no necessary relation between drag and subversion, and the drag may well be used in the service of both the denaturalization and reidealization of hyperbolic heterosexual gender norms. At best, it seems, drag is a site of a certain ambivalence, one which reflects the more general situation of being implicated in the regimes of power by which one is constituted and, hence, of being implicated in the very regimes of power that ones opposes” (Butler, 1993:125).

para nos referirmos ao grau de mobilidade e mobilização de determinada coisa, principalmente quando nos referimos a formas estéticas e/ou artísticas. Penso que criação seria uma palavra mais interessante, a qual mantém a ambiguidade e a potencialidade de transformação e/ou reiteração que uma obra, evento ou ação poderia apontar. Criação parece nos colocar naqueles mesmos termos e lógica dos regimes de poder aos quais Butler se referia, implicando a nós e nossos contextos em sua produção.

Esta constituição de uma estética e de um modo afirmativo de constituição de si que poderíamos nomear ou de alguma forma caracterizar como *camp* é assim retratada por Denílson Lopes (2002):

A estetização da vida cotidiana implica uma revitalização lúdica da comunicação, da representação, artifício de sedução e liberação de uma identidade individual única. A aparência do vestuário faz do próprio corpo algo indeterminado, indefinido, fluido. A valorização da afetação, da aparência, não é a simples reedição de um dandismo esteticista e paródico na sociedade de massas, mas um aspecto da formação de uma sociabilidade sustentada por códigos específicos de uma ética do estético em contraponto a uma moral universal (Lopes, 2002:94).

Apesar de o *camp* ter sido teoricamente desenvolvido por Susan Sontag originalmente em 1964 e, portanto, já ser uma estética presente em tempos idos, uma estética do exagero mais claramente *camp* (ou mesmo *drag*) em suas proposições afirmativas e afetadamente marcada em seus modos de ser parece ter ganhado força após os míticos eventos de Stonewall, em 1969, na passagem apontada por John Gagnon de uma “comunidade homossexual” para uma “comunidade de gays e lésbicas” (2006[1990]:197). O *Gay Power* e suas palavras de ordem, as diversas manifestações sociais e políticas e a constituição das identidades que atualmente concebemos como população LGBT forjariam outro tipo de estética e sociabilidade homoeróticas. Não conseguimos precisar o momento do nascimento da noção de uma travestilidade *drag queen*, mas acredito que esta forma “verdadeiramente *fake* ou autenticamente *poser*”⁹ aplicada à construção de uma personagem espetacular e ficcional tenha ganhado força na década de 1980 dentro desta ideia do

⁹ Tradução livre, no original: “Although many readers understood *Gender Trouble* to be arguing for the proliferation of *drag* performances as a way of subverting dominant gender norms, I want to underscore that there is no necessary relation between *drag* and subversion, and the *drag* may well be used in the service of both the denaturalization and reidealization of hyperbolic heterosexual gender norms. At best, it seems, *drag* is a site of a certain ambivalence, one which reflects the more general situation of being implicated in the regimes of power by which one is constituted and, hence, of being implicated in the very regimes of power that ones opposes” (Butler, 1993:125).

Gay Power, bem como com os desdobramentos de uma estética pop da *Pop Art* e da cultura midiática.

Priscilla, a rainha do deserto desponta como um ícone desta estética *camp*/drag, como também se situa em um contexto pós-AIDS. A “peste” ou “câncer gay”, como era popularmente conhecida em seus primórdios, aparece como um verdadeiro golpe na comunidade gay que se afirmava em toda a sua positividade e possíveis diversidades de modo de ser. Como afirma Veriano Terto Junior, tanto no Brasil como em outros países do mundo, a partir da década de 1980, “velhos preconceitos contra a homossexualidade ganharam força e ações radicais contra homossexuais foram incrementadas, pois os homossexuais [masculinos] passaram a ser identificados como os responsáveis pela doença e os potenciais doentes” (1996:90). Um momento de profunda ambiguidade se instaura, pois ao mesmo tempo em que se tenta desvincular a AIDS da homossexualidade, grande parte da resposta a esta epidemia é promovida por ativistas homossexuais e grupos e ONGs homossexuais ou lideradas por aqueles.

Ainda segundo Terto Junior, “a vulnerabilidade dos homossexuais ao HIV está reforçada pelo estigma, pela posição de discriminação e marginalidade da homossexualidade na sociedade” (1996:97), estigma este e situação de discriminação que levam muitos gays e lésbicas a se conceberem de forma negativista. O filme *Priscilla* brinca um pouco com identidades gays, e formas como estas se mostram artística e cotidianamente. Traz para a cena a imagem da bicha louca (ou *sissy*), sendo que esta – “ao mesmo tempo o estereótipo da representação que os heterossexuais fazem da homossexualidade e da realidade do estilo de certos homossexuais – reúne todos os elementos dos preconceitos anti-homossexuais e do humor do meio” (Pollak, 1982:68).

Se lembrarmos de que na nossa contemporaneidade pós-AIDS o modelo do “homossexual militante” (Ferrari, 2006), másculo e comedido em seus afetos e relações, contrapõe-se à afetação, à feminilização e à liberalidade sexual das bichas, queens e/ou passivas, temos em *Priscilla* certo grau de resistência a esta hegemonia normativa dos modos de se ser gay. Talvez ancorada na misoginia que, mesmo após lutas e importantes conquistas das mulheres em nossa sociedade, ainda delega ao feminino um *status* de inferioridade e submissão no meio social, da mesma forma a feminilidade na homossexualidade é vista como negativa e hierarquicamente inferior ao modelo masculinista. Somam-se a isto todos os outros estereótipos negativamente relacionados à homossexualidade, como a promiscuidade e o próprio HIV-AIDS, os quais um modelo gay heteronormativo tenta negar, deles procurando fugir, por mais paradoxal que esta ideia pareça.

Este parece ser o dilema de Tick, que não sabe de que forma agir e como conciliar sua homossexualidade e a marginalidade associada a esta e o fato de ter

tido um filho anos atrás, o qual não via e que encontrará no fim de sua viagem pelo deserto australiano. Ser gay e ainda trabalhar como drag queen não parece ser compatível com o tradicional e por vezes sacralizado lugar de pai, como denotam as cenas em que ele rememora o nascimento do filho e seu casamento com a mãe deste, Marion Barber. Tais cenas adquirem tons de exageradas alucinações ou mesmo pesadelos, nas quais Tick é Mitzi, toda montada e protagonizando aqueles antigos marcos de sua vida como drag queen.

O acordo de Tick com Marion era para que seu filho não o visse como drag queen, mas após o grande show que as três artistas fazem no hotel de Alice Springs, os únicos aplausos entusiasmados vêm de Marion, Bob e Benjamin. Ao ver seu filho, Tick versão Mitzi desmaia em pleno palco e uma sincera troca de sorrisos entre pai e filho, quando Tick acorda no camarim, parece resolver todas as possíveis pendências entre os dois. Um diálogo entre Felícia e Benjamin, mostrado logo na sequência, vai neste mesmo sentido:

Felícia: Sabe o que seu pai faz para ganhar a vida?

Benjamin: Sei.

Felícia: Então deve saber que ele não gosta de moças.

Benjamin: Ele tem namorado?

Felícia: Não.

Benjamin: A mamãe também não tem. Ela tinha uma namorada, mas elas desmancharam.

Benjamin: Quer vir brincar no meu quarto? Tenho Lego (Priscilla, 1994).

Uma pasmada Felícia responde afirmativamente e os dois saem para a tal brincadeira, sem grandes questões a serem problematizadas ou resolvidas. Ao final do filme, Bernadette decide ficar com Bob em Alice Springs cuidando do hotel de Marion, enquanto esta tira férias, e Felícia, Tick e Benjamin, ao som de *Mamma Mia*, do ABBA, partem em “Priscilla” rumo a Sydney. Benjamin se diverte e Tick mostra-se muito mais tranquilo e realmente feliz por ter conseguido conciliar aquilo que acreditava ser dispar em sua vida. Mais um número musical é levado à tela, dando continuidade a esta popular canção que continua sendo tocada: Mitzi e Felícia dublam Agnetha e Anni-Frid do ABBA, reproduzindo suas roupas e poses características. Desta vez, a plateia reage efusivamente, cantando e dançando durante toda a apresentação, que conta com um alegre Benjamin como operador do canhão de luz que destaca nossas duas estrelas drag queens.

***Finally it has happened to me right in front of
my face, my feelings can't describe it***

Priscilla, a rainha do deserto é um *road-movie* ou um filme de estrada, gênero cinematográfico bastante recorrente e que constrói sua narrativa em cima de uma viagem que os personagens fazem ou são obrigados a fazer. Como pontua Guacira Lopes Louro, “nesse gênero de filme [...] o personagem ou os personagens estão em trânsito [...] [e] Ao se deslocarem, também se transformam e essa transformação é, muitas vezes, caracterizada como uma evolução” (Louro, 2004:12). Porém, a autora pede ao leitor que abandone qualquer ideia de um sujeito unificado, a qual seria mais coerente com a noção de evolução, mas que talvez justamente por isso implique uma concepção humanista centralizadora do sujeito, ou melhor, do herói sobre si mesmo. O que Louro quer enfatizar é que à imagem da viagem “se agregam ideias de deslocamento, desenraizamento, trânsito. [...] parece necessário pensar não só em processos mais confusos, difusos e plurais, mas, especialmente, supor que o sujeito que viaja é, ele próprio, dividido, fragmentado e cambiante” (Louro, 2004:13).

Podemos afirmar que os sujeitos que viajam em *Priscilla* são múltiplos, além da própria “*Priscilla*” que também é uma personagem e não é nem um pouco unificada ou linear. Mais importante do que abarcar uma possível transformação decorrente da viagem é lançar-se a ela sem muita preocupação com garantias e com a transformação em si. Os trânsitos e as transformações podem ser cotidianos e sutis e uma viagem pode apenas intensificá-los. Se não é uma epopeia do herói em busca de si mesmo, a viagem é abertura para o encontro e para o novo, para o mutável, ainda que nossas referências continuem sendo as mesmas do início da jornada. Será que continuam mesmo?

Dialogando com o romance *Noturno indiano*, de Antonio Tabucchi, e a viagem realizada pela personagem principal, Denílson Lopes postula que

Cria-se um jogo de identidades múltiplas, intercambiantes, como a dos deuses indianos. Menos que uma problemática de duplo, heterônimos, há um jogo de máscaras lúcido, irônico. E é desse jogo que advém o conhecimento de si. O aprendizado constitui-se menos uma quebra de idealizações, ilusões [...] do que um reencantamento de um mundo estranho mas próximo, desafiante. [...] O aprendizado decorre da própria consciência da inutilidade da viagem (:25), apesar de ter sido através dela (a viagem) que se chegou a essa percepção (Lopes, 2002:177, 178, grifos meus).

Não será exatamente a viagem que trará algum tipo de conhecimento ou transformação, mas a disponibilidade para viajar, o que não deve ser entendido apenas na literalidade de uma viagem tradicional. O que as três personagens do filme efe-

tivamente realizam é esta abertura à viagem – agora entendida de todas as formas metafóricas e não metafóricas possíveis – assumindo os riscos e as ironias de suas vidas, além da disponibilidade para se colocarem ao lado do outro.

Denílson Lopes se refere ainda a um “jogo de máscaras lúcido, irônico” que nos diz de possibilidades de subjetivação. Em *Priscilla* a máscara é literal e a criação desta leva a um constante e borrado jogo de modos de constituição de si. O personagem Tick poderia ser mais bem definido e se constituiria mais como Tick, Anthony ou Mitzi? São três nomes utilizados de forma lúcida, irônica e incongruente para dar-lhe corpo, incluindo a si próprio neste movimento. A incongruência aqui mencionada não seria um sinal negativo ou de fraqueza, ao contrário, seria a potência de um desdobramento de si, de múltiplas possibilidades de se ser alguém(ns) sem se transformar em um outro radical ou oposto a si e sem buscar uma síntese coerente de si. Como bem nos lembra Jack Babuscio, a ironia se “refere aqui a qualquer grande incongruente contraste entre um sujeito ou coisa e seu contexto ou associação”¹⁰ (1993:20), ou seja, alude aos contrastes cotidianos presentes na vida de qualquer um, principalmente daqueles que se assumem em algum grau de trânsito ou movimento. É a possibilidade da ficção e da estetização de si.

Ficção de si, cinema de ficção, cinema documentário... Afinal, quais são os limites entre ficção e realidade em uma obra artística, no caso, o filme *Priscilla, a rainha do deserto*? Uma das discussões que dizem respeito à figura das drag queens, principalmente quando as pensamos segundo uma estética do exagero (*camp*), é que elas operacionalizariam um esvaziamento político. Susan Sontag chega a afirmar que a estética *camp* é “descompromissada e despolitizada – pelo menos apolítica” (Sontag, 1987:320). Ora, ela estaria fora de uma noção tradicional do que seria político, mas penso que o *camp* é político justamente por não se pretender político. Sua política é a de criação, ficcionalização e alargamento de mundo. Paradoxalmente, o exagero é útil em suas proposições, o que exige um esforço do espectador para tentar lê-lo de outras formas que não apenas aquela ali apresentada. Ou que seja lido apenas desta última forma, aquele mundo possível que não exige coerência com uma suposta verdade.

O filme *Priscilla, a rainha do deserto* cria seu mundo e pelo menos aquelas drag queens que nomeia. A seu modo, discorre despreocupada e descompromissadamente sobre o que é um corpo drag e as possibilidades de generificação deste. *Priscilla* – o ônibus e o filme – efetiva uma viagem da litorânea Sydney para a interiorana Alice Springs, mas o que esta viagem pode suscitar no espectador, além de

¹⁰ Tradução livre, no original: “[...] and refers here to any highly incongruous contrast between an individual or thing and its context or association” (Babuscio, 1993:20).

bons momentos de prazer e entretenimento? Vários estudos têm sido feitos tomando este filme como ponto de partida ou caso exemplar para reflexão do estado atual dos estudos queer, culturais ou de gênero. Discute-se acerca de masculinidades, drag queens, transformistas, identidades queers, entre diversos outros pontos. Porém, para alguns estudiosos, as entrelinhas de *Priscilla*, aquilo que o filme apenas toca de leve ou utiliza como pano de fundo, parecem ser melhor objeto de reflexão do que o que a obra discutiria de forma explícita.

Ao cruzar o deserto australiano, o *road-movie* faz deste um personagem que é uma presença constante mas que não tem direito à fala, e este é o ponto tocado por estudos como os de Damien Riggs (2006) e Elaine Laforteza (2006): a questão racial australiana, focada na figura dos aborígenes e em seu passado colonial, é posta em discussão em contraponto à celebração de uma diversidade sexual que acabaria impondo um novo modelo branco de subjetivação. Já Gilad Padva (2000) foca seus argumentos na potencialidade de *Priscilla* ser uma resposta à opressão sofrida durante anos por grupos homossexuais e são suas palavras que veremos a seguir.

Após uma discussão sobre o estabelecimento de uma normatividade baseada no capital e na comercialidade, mas que se estenderia para marcadores como raça, gênero, sexualidade, entre outros, Gilad Padva (2000) discorrerá acerca do *camp*, defendendo sua força enquanto política de resistência. Seguindo a lógica dominantes *versus* dominados, ele afirma que

Camp utiliza-se de seu desvio para contestar a opressiva ordem social regulada por uma heterodominância utilizando-se de uma força de inovação e inspiração. Sua visibilidade desviante, desde suas primeiras expressões, tem sido uma política com um componente essencial advindo de uma contrapraxis queer. Este desvio do consenso social e sexual é político porque o *camp* reflete um campo estético e ético que se recusa a ser visivelmente normalizado ou silenciado pelos dominantes (Padva, 2000:222).¹¹

Esta noção do *camp* como uma resposta à dominação talvez faça sentido em seus primórdios, os quais, segundo Padva, estão relacionados com a queda da aristocracia e a ascensão da burguesia no século XVIII. Para este autor, a apropriação

11 No original em inglês, “Camp uses its deviancy in contesting the oppressive social order ruled by heterodominance as a momentum of innovation and inspiration. Its deviant visibility, since its earliest expressions, has been a political one as an essential component of queer counter-praxis. This deviation from the social and sexual consensus is also political because camp reflects an aesthetic and ethical refusal to be visually normalized or silenced by dominance” (Padva, 2000:222).

dos maneirismos e dos falseamentos dos aristocratas¹² pelos homossexuais que emergiam como sujeito também naquele momento constituía um tipo de política contra os burgueses detentores do poder e criadores das novas normas culturais e sociais. Esther Newton (1979) e suas *female impersonators* – ainda mais se lidas dentro da teorização consensual nos estudos culturais e de gênero acerca da heteronormatividade como postulada por Judith Butler¹³ – também trazem esta ideia de resistência contra um tipo de dominação, no caso, a sexual e de gênero: “Não é apenas se evitando um comportamento efeminado e seus associados que alguém evita uma identificação pública como um desviante; a segregação dos símbolos nos âmbitos trabalho/casa, público/privado tem profundas implicações” (Newton, 1979:18).¹⁴

É possível pensarmos em matrizes normativas que norteiam determinada cultura e parece que sempre as teremos. O modelo branco burguês europeu heterossexual também possui sua força e cotidianamente nos deparamos com diversos exemplos de sua afirmação, como os muitos preconceitos contra grupos e pessoas diversas de uma normatividade que se esperaria delas. Mas haveria outra forma de concebermos a estética *camp* não apenas como resistência à norma?

Podemos aproximar a estetização proferida pelo *camp* a um tipo de estética da existência, noção pensada a partir dos escritos de Michel Foucault. Segundo este autor, a estética da existência diria de uma “elaboração da própria vida

12 Susan Sontag menciona o tom aristocrático da estética *camp* ao pensá-la em relação aos homossexuais, grupo que para ela, assim como os judeus, são “criadores de sensibilidades” (1987:335). Segundo suas palavras, “Aristocracia é uma posição em relação à cultura (bem como ao poder) e a história do gosto *Camp* faz parte da história do gosto esnobe” (1987:334). Este gosto *camp/esnobe* é bastante preeminente nesta estética, como pode ser visto no já citado documentário *Paris is burning* (1990), de Jennie Livingston: pessoas desfilam em uma competição na qual assumem um esnobismo extremamente teatralizado, recebendo gritos e aplausos, além de muitas poses para fotos (reais ou simplesmente imaginárias), ou nas palavras do personagem Charles Kennedy no livro *O mundo ao amanhecer* (original inglês de 1984), de Christopher Isherwood, tido como a primeira obra a abordar o *camp*, mesmo que resumidamente (o termo *camp* foi traduzido na edição brasileira como desvario): “De qualquer forma, elegância não é a palavra certa... Nas suas viagens *au bout de la nuit*, você com certeza se deparou com o termo ‘desvario’? [...] nesse caso, o sentido por mim atribuído teria de ser chamado de Alto Desvario. Alto Desvario é a base emocional do balé, por exemplo, e, logicamente, da arte barroca” (Isherwood, 1992:101).

13 Não entrarei aqui nas discussões de Judith Butler, mas sobre a heteronormatividade e a produção de uma matriz heterossexual segundo suas concepções, ver principalmente: *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 2003. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

14 Tradução livre, no original: “Not only does avoidance of nellie behavior and associates enable one to avoid public identification as a deviant; the segregation of symbols into work/home, public/private domains has profound implications” (Newton, 1979:18).

como uma obra de arte pessoal, ainda que obedecendo a certos cânones coletivos" (2006:289), constituindo-se através de "um esforço para afirmar a própria liberdade e dar à sua própria vida uma certa forma na qual podia se reconhecer e ser reconhecido por outros e onde a posteridade mesma poderia encontrar como exemplo" (2006:289).

Richard Miskolci é um pesquisador que vem tentando "dar esta virada *camp*" (Newton, 1979) que implicaria conceber nossos modos de subjetivação em sua positividade. Ele nos traz as seguintes palavras sobre a estética da existência:

Essas experiências têm compromisso com mudanças que levam à criação de novos estilos de vida baseados em uma ética capaz de criar subjetividades mais libertárias e, a partir delas, novas formas de sociabilidade. [...] A estética da existência só é possível como devir, quando desconstrói as representações sociais que criam e impõem identidades. A estilística da existência busca modificar as relações ancoradas na tradição e na norma e não por acaso emergiu das sombras em que antes viviam aqueles cujo preconceito social os inferiorizava ou invisibilizava (Miskolci, 2006:689, 690).

É uma afirmação da vida e de si, o que não implica a recusa de uma determinada normatividade, mas também não se constitui apenas como resposta a esta. A estética da existência é um tipo de subjetivação descompromissada, que se basta e, por isso, se abre à sociabilidade e a outros, sendo que estes não se constituem apenas como seus pares. Ser descompromissado é tão sério quanto blasfemar. As drag queens e a transexual/transformista de *Priscilla, a rainha do deserto* afirmam sua existência mesmo no deserto, lugar inicialmente tido como inóspito por elas. Mas quiçá seja o espaço liso do deserto e esta virtual falta de vida que lhes possibilitem experimentar devires-nômades e desterritorializações (Deleuze & Guattari, 2008:21), nomadismos de si mesmas e criações.

Talvez possamos aproximar esta estética da existência foucaultiana dos agenciamentos do desejo de Deleuze & Guattari. Em comentário à concepção de poder de Foucault presente nos livros *Vigiar e Punir* (1975) e *História da Sexualidade 1: A vontade de saber* (1984), Gilles Deleuze (1996) nos apresenta uma tensão entre sua noção de agenciamento do desejo e a ideia do poder produtivo de Foucault: os agenciamentos do desejo seriam esmagados em sua potencialidade mesmo em uma concepção produtiva do poder e, tomando a sexualidade trazida por Foucault em *A vontade de saber*, afirma que esta

[...] como agenciamento de desejo historicamente variável e determinável, com suas pontas de desterritorialização, de fluxo e de combinações – será assentada sobre uma instância molar, "o sexo". Mesmo que os procedimentos desse rebatimento não sejam repressivos, o efeito (não ideológico) é repressivo, uma vez que os agenciamentos são rompidos não só em suas

potencialidades, mas em sua microrrealidade (Deleuze, 1996:16).

Deleuze ainda irá afirmar que, em conversa com Foucault, este lhe disse que prefere o termo prazer a desejo, já que este último, em nossas concepções, tradicionalmente se liga fortemente à falta e à repressão, principalmente segundo teorizações psicanalíticas. Mas Deleuze investe em sua noção de desejo produtivo e credita ao prazer uma dimensão passível de bloquear os fluxos do desejo, pois tais fluxos são imanentes e prazer parece ligar-se a organizações e estratificações mais ou menos fixas. A afirmativa deleuziana encontra eco ao mesmo tempo em que estabelece tensões com os postulados foucaultianos.¹⁵

Será, então, que ao fim uma estética da existência, mesmo que em sua produtividade, seja sempre de alguma forma repressiva e delimitadora de ação, ainda que propague a abertura a possibilidades e potencialidades? O *camp*, como estética artística implicada na existência e vice-versa, não reduziria modos de vida mesmo ao pretender ampliar formas de relação e subjetivação?

Parece-me que esta é a tensão fundamental e não nos caberia apontar o “transgressivo” e o “normativo”, entre outros termos e pares binários. O que precisamos ter em mente é que tanto para Foucault como para Deleuze o poder é produtivo e não nos é possível dele escapar ou nos situarmos fora de sua rede constitutiva. E mesmo o que não se pretenderia repressivo, de alguma forma será delimitativo ou ainda identitário em sua pretensão não identitária. Haverá um contorno, material e discursivo, que constituirá a “coisa” como a conheceremos, seja um conceito, um modo de ser, um corpo, um grupo, uma estética etc. Deste modo, me parece mais interessante pensarmos estéticas ou outros modos de ser e fazer, como o *camp*, como experimentações de si e do mundo, delimitadas mas também abertas, de certa forma identitárias mas processuais, nomeadas mas passíveis de serem recriadas

15 A diferenciação desejo e prazer não seria apenas uma questão terminológica. Em palavras de Deleuze: “Evidentemente, mais uma vez, trata-se de outra coisa e não de uma questão de palavra, embora, de minha parte, suporte muito pouco a palavra “prazer”. Mas por quê? Para mim, desejo não comporta qualquer falta. Ele não é um dado natural. Está constantemente unido a um agenciamento que funciona. Em vez de ser estrutura ou gênese, ele é, contrariamente, processo. Em vez de ser sentimento, ele é, contrariamente, afeto. Em vez de ser subjetividade, ele é, contrariamente, ‘hecceidade’ (individualidade de uma jornada, de uma estação, de uma vida). Em vez de ser coisa ou pessoa, ele é, contrariamente, acontecimento. O desejo implica, sobretudo, a constituição de um campo de imanência ou de um ‘corpo sem órgãos’, que se define somente por zonas de intensidade, de limiares, de gradientes, de fluxos. Esse corpo é tanto biológico quanto coletivo e político; é sobre ele que os agenciamentos se fazem e se desfazem; é ele o portador das pontas de desterritorialização dos agenciamentos ou das linhas de fuga. O corpo sem órgãos varia (o da feudalidade não é o mesmo do capitalismo). Se o denomino corpo sem órgãos, é porque ele se opõe a todos os estratos de organização, tanto aos da organização do organismo quanto aos das organizações de poder. São precisamente as organizações do corpo, em seu conjunto, que quebrarão o plano da imanência e imporão ao desejo um outro tipo de ‘plano’, estratificando a cada vez o corpo sem órgãos” (1996:20).

e transformadas. Há uma tensão constitutiva de nossos modos de subjetivação e relações sociais e que não precisa necessariamente ser “resolvida”, mas sim assumida enquanto tal e afirmada como diferença.

Na tentativa de fugir destas definições mais bem delimitadas, Gilad Padva (2000) postula que, apesar de trabalhar com binarismos, o filme *Priscilla, a rainha do deserto* é fundamentalmente *camp*, seja em suas músicas, cores, roupas, diálogos ou situações. Vimos tentando conceber a estética *camp* como afirmativa e aberta às possibilidades, mas para Gilad Padva esta parece ser apenas uma ferramenta – mesmo que glamourosa – de combate à opressão. Sua leitura da cena em que Felicia pinta Priscilla de rosa após o ônibus ter sido pichado com os dizeres “Malditos aidéticos, voltem para casa!” é simplesmente a de uma resposta *camp* à homofobia sofrida. O rosa pode significar a transformação de um estigma em seu contrário, mas Priscilla poderia ter sido pintada a qualquer momento do filme e o rosa teria outro significado. Mesmo antes da nova cor e depois da pichação, Felicia fez a cena já anteriormente mencionada com o vestido prateado em cima do ônibus, o que também poderia ser uma resposta à agressão. O que quero dizer é que pode não ter sido apenas a homofobia que levou à pintura de Priscilla. Tudo parece indicar que sim, mas não nos esqueçamos de que de uma forma ou de outra a vida e a viagem continuam e nos transformamos independentemente de opressões ou violências; não há uma necessária continuidade causa-consequência quando falamos de produção de subjetividade e de suas múltiplas formas de ser.

Ao passo que Padva afirma que o filme *Priscilla*, denunciando a opressão e celebrando a liberação neste tipo de carnaval, talvez possa trazer uma mudança de consciência em seu público, simplesmente por catalisar o orgulho e uma atitude mente aberta” (Padva, 2000:225),¹⁶ os autores Damien Riggs (2006) e Elaine Laforteza (2006) postularão que o longa-metragem é extremamente opressivo e não retrata de forma satisfatória alguns grupos, como os aborígenes australianos e os orientais.

Elaine Laforteza (2006) estrutura sua exposição em torno de a Austrália ser geograficamente um país oriental, mas se constituir de forma ocidental. Ela exemplifica seu argumento utilizando a personagem secundária Cynthia, esposa de Bob, um senhor que as passageiras de Priscilla encontram em uma pequena cidade e que as auxilia enormemente, inclusive segue viagem com elas e inicia um romance com Bernice. Cynthia é uma imigrante filipina mostrada de forma estereotipada e por vezes infantilizada. Segundo o personagem Bob, ele casou-se com ela após

¹⁶ Tradução livre, no original: “denouncing oppression and celebrating liberation in this carnival manner may bring about change in audience consciousness, just as it may catalyze pride and an open-minded attitude” (Padva, 2000:225).

passarem uma noite juntos e, bêbado, ter assinando uma certidão de casamento. Posteriormente ele diz que ela foi uma tonta, pois pensou que ele era de Sydney, de forma que seu plano de “golpe” não deu muito certo e ela se viu reclusa à vida de dona de casa em uma cidadezinha no deserto australiano.

A autora reclama por um mínimo de dignidade na composição de figuras orientais, a qual não encontra no desenho de Cynthia em *Priscilla*. Ela argumenta ainda que, além desta personagem ser construída como uma aproveitadora, seu sotaque é acentuado de forma a parecer ridículo, com erros de estruturação linguística ou mesmo sendo incompreensível. Para completar o quadro, em várias cenas em que está presente, a trilha sonora é composta por tradicionais músicas de estereotipados filmes chineses de kung fu (Laforteza, 2006:5), como uma em que, vestida em trajes mínimos, faz um “Ping-pong Show”¹⁷ para a plateia de um bar extremamente masculinizado. Cabe ressaltar que é o mesmo bar (e a mesma cena) que vaiou o show de drag queens de Mitzi, Bernice e Felicia.

Os argumentos de Elaine Laforteza são pertinentes. Ressaltamos o caráter descompromissado de uma obra, mas se retratar um grupo de forma depreciativa pode ser engraçado para alguns, não o é para outros, principalmente para os filipinos em questão. Esta autora diz que, ao mostrar a personagem Cynthia, a questão racial se sobrepõe à da sexualidade e reproduziu-se o mesmo preconceito que gays, lésbicas e trans sofrem. Na tela, um novo preconceito contra os que não se enquadram no ideal branco australiano se impõe. Ela cita Damien Riggs, que possui o mesmo argumento para fazer sua crítica ao filme *Priscilla*, porém focando nos aborígenes.

Riggs (2006) menciona duas cenas em que cangurus aparecem no filme: a primeira quando Bernice consegue ajuda com um casal de idosos para auxiliá-las a consertar Priscilla, que tinha quebrado. Eles carregavam um canguru no banco de trás de seu jipe, local onde ela teve que se sentar. A segunda cena é quando um canguru é mostrado sendo assado junto ao grupo de aborígenes, na mesma tomada da já referida apresentação da canção *I will Survive*. Este autor dirá que os idosos no jipe são mostrados como um tipo de caipiras do interior por não se importarem em ter uma carcaça de canguru no banco de trás, e ainda preconceituosos ao negarem ajuda ao trio por supostamente perceberem que são queens. Sobre a segunda menção ele dirá que a oferta do canguru assado é uma forma de aproximação dos aborígenes com as três, porém o fato de elas não conseguirem uma maior interação e ainda apresentarem um número de seu show denota a supremacia branca diante

17 Neste tipo de espetáculo, mulheres lançam bolinhas de pingue-pongue rumo à plateia com a força de seus músculos vaginais.

dos aborígenes, ou seja, a cultura branca australiana se impôs em face da aborígene, não abrindo espaço para esta se efetivar e se mostrar na tela.

Há claramente uma linha dividindo as queens de *Priscilla* e o grupo de aborígenes e o casal de idosos que encontram, a qual pode ter sido exacerbada com o objetivo de dar a dimensão de exagero e estranheza da figura das drag queens. Estas são mostradas quase como coloridas super-heroínas em sua expedição, ao passo que os aborígenes, Cynthia e os supostos “caipiras” adquirem tons “selvagens”, ou melhor, não tão “civilizados” como aquelas que ali viajam. Estes tons provocam proposições bastante radicais por parte de Damien Riggs (2006), que introduz seu livro dizendo que é alguém que vem dos estudos queer e descobriu os estudos raciais, tentando fazer uma ponte entre eles. Ele alega que antes destes estudos raciais ele dizia “‘sim, mas’ – sim eu tenho privilégios, mas eu ainda sou discriminado por ser um homem gay” e agora afirma “‘sim, mas’ – sim, eu experience a discriminação, mas como uma pessoa branca”¹⁸ (Riggs, 2006:xvi, grifos no original). A expressão “homem branco gay”, no original *white gay male*, marca seu lugar e é repetida exaustivamente em seu discurso.

As *queens* de Priscilla, principalmente Felicia e Tick e em menor grau Bernice, talvez façam parte desta mesma categoria de *white gay male* de classe média para a qual Riggs direcionará suas críticas. Porém, a estes marcadores de raça/etnia e classe social, somemos a sexualidade discordante das três figuras principais do filme, que resultará em três subjetividades diversas e singulares: uma transexual de meia-idade e dois gays afeminados e drag queens. Riggs utiliza-se do filme *Priscilla* como ilustração e introdução para a discussão racial que fará ao longo de seu livro, não trabalhando sexualidade transversalmente à raça, apenas apontando a importância de se discutir o componente étnico-racial na formação de nossas subjetividades, ainda mais em contextos de países com grande histórico de exploração e passado colonial, como é a Austrália e também o Brasil e outros países da América Latina.

Riggs (2006) e Laforteza (2006) apresentam argumentos consistentes para se pensar a questão do preconceito e da discriminação racial no filme *Priscilla, a rainha do deserto* e talvez pelo fato de o filme ser uma aventura na qual um modo camp de se ser gay, drag queen ou transexual será afirmado, outros marcadores sociais tenham sido relegados a segundo plano ou mesmo tratados de forma depreciativa. Podemos pensar em um preconceito arraigado e em uma afirmação de si que ainda hoje nos exigem uma clara delimitação daquilo que somos, reduzindo-

¹⁸ Tradução livre, no original: “‘yes but’ – yes I have privilege, but I still am discriminated against as a gay man” e “‘yes but’ – yes I experience discrimination, but I do so as a white person” (Riggs, 2006:xvi, grifos no original).

nos àquilo que “melhor” ou “verdadeiramente” nos caracterizaria. Deste modo, temos a produção de subjetividades social e singularmente estereotipadas, reduzidas em suas potencialidades de ser e transformação; nossa própria nomeação se dará de modo a relevar um único ou reduzido marcador social, dependendo do contexto e dos jogos de poder nos quais nos situamos.

Outro ponto que pode ser pertinente para pensarmos as possíveis discriminações levadas à tela no filme *Priscilla* é a questão da comunicação entre o objeto estético e seu público mais direto. Em shows de drag queens, ao menos no Brasil, é muito comum a utilização de estereótipos que no cotidiano são reiterados negativa e mesmo violentamente, mas que naquele momento e espaço adquirem outro significado e podem ser repetidos e recriados; mesmo a mais preconceituosa construção ganha tons humorísticos e provoca entusiasmados risos. Nomear o público de “veado”, “bicha” ou “passiva”, termos muitas vezes dirigidos a homossexuais masculinos com o intuito de agredir ou desvalorizar sua identidade pessoal, adquire contornos positivos de diferentes formas. Outra piada bastante recorrente em shows drag pelo país e que causa grande envolvimento do público é aquela feita com bairros localizados no subúrbio das grandes cidades, apontando aqueles e aquelas que “moram mal”, além de um jogo de identificação de comportamentos que denunciaria uma situação de pobreza ou precariedade econômica. O preconceito e a discriminação viram paródia e piada, mas apenas se produzidas e compartilhadas pelos e para os que são daquela paróquia.¹⁹ O filme *Priscilla* alcança considerável êxito ao retratar um estilo de vida e modo de ser camp, mas ao menos no que se refere às construções étnico-raciais ali apresentadas, acaba por produzir movimentos de preconceituosos estranhamentos.

Além destes que são apenas alguns estudos suscitados por *Priscilla*, cabe ressaltar que o filme acabou servindo de referência para um sem-número de shows de drag queens ao redor do mundo, bem como ajudou a construir (ou consolidar) uma cultura drag principalmente em Sydney, através de uma série de episódios documentais exibidos na TV australiana (2007), diversas discussões como as brevemente aqui mencionadas e talvez o ápice deste reconhecimento, a cerimônia de encerramento dos Jogos Olímpicos de Sydney, em 2000. O ônibus com o sapato de

19 Esta referência aparece no texto *O Riso*, de Henri Bergson (1983). Em manifestações artísticas marcadas pela piada e o humor, faz-se necessário algum tipo de partilhamento entre artista e público, um diálogo que faça esta construção humorística ter sentido: “O nosso riso é sempre o riso de um grupo. Ele talvez nos ocorra numa condução ou mesa de bar, ao ouvir pessoas contando casos que devem ser cômicos para elas, pois riem a valer. Teríamos rido também se estivéssemos naquele grupo. Não estando, não temos vontade alguma de rir. Alguém a quem se perguntou por que não chorava ao ouvir uma прédica que a todos fazia derramar lágrimas, respondeu: *Não sou da paróquia*” (Bergson, 1983:08, grifos no original).

salto e tecidos esvoaçantes desfilou diante do público e das câmeras de TV, repleto de drag queens e ao lado de outros carros alegóricos representando símbolos tidos como australianos, como o também personagem cinematográfico Crocodilo Dundee e a banda Midnight Oil.

E *Priscilla fights back*, a versão para os palcos do filme, estreou em Sydney em 7 de outubro de 2006 e teve fim em 21 de dezembro de 2008, atraindo mais de 5 milhões de espectadores. Da Austrália este musical foi para Londres, onde vendeu os mais de 3 milhões de ingressos disponíveis para toda a temporada antes mesmo de sua estreia. E segundo o diretor Stephan Elliot em recente entrevista à revista *Época*: “daqui a pouco vocês devem ter novidade por aí: fui procurado por uma companhia brasileira que deseja montar o texto no teatro” (Deodato, 2010).

Assim como célebres fotografias ou cenas cinematográficas que habitam o imaginário popular mesmo desconectadas de seu contexto, *Priscilla, a rainha do deserto* fixou a pose *camp* da diva drag em um imenso sapato de salto em cima de um ônibus. Da trajetória australiana de 1994 para o carnaval carioca da escola de samba Unidos da Tijuca em 2011, *Priscilla* ganhou destaque na Marquês de Sapucaí, no sambódromo carioca. Em um enredo que abarcava a relação entre as emoções de medo e coragem no mundo do cinema, uma versão brasileira da drag Felicia apareceu sentada em seu sapato prateado no topo da alegoria de um ônibus, nos moldes da protagonista do filme, mas cujo letreiro indicava o destino: Tijuca. *Priscilla* também deu o tom da ala intitulada “Sem medo de ser feliz”, que acompanhava tal alegoria, servindo de inspiração para os coloridos figurinos das drag ali representadas, com destaque para o adereço da cabeça que mesclava a peruca de flores da já referida cena do filme com o longilíneo pescoço e a cabeça de avestruz que aparece na cena musical final do filme. Parece que *Priscilla* continua mesmo em evidência, muito popular e viajando incessantemente.

Mamma mia, here I go again; my, my, how can I resist you?

Qual o sentido de retomar o filme *Priscilla, a rainha do deserto* mais de 15 anos após seu lançamento e estouro mundial? Qual sua possível relação com o campo dos estudos da sexualidade e gênero? Tentei trazer alguns argumentos que julguei pertinentes a uma parcial análise do filme em questão, bem como os argumentos de Damien Riggs (2006), Elaine Laforteza (2006) e Gilad Padva (2000) sobre a mesma obra e sua relação com o mundo social. Meu diálogo e o destes autores foi com o filme e algumas teorizações acadêmicas, de acordo com o foco de estudos de cada um. De diversas formas, *Priscilla, a rainha do deserto* foi apropriado e recriado segundo diferentes visões destes seus espectadores, incluindo minha presente leitura desta obra e alguns ecos sobre tal. *Priscilla* não é um docu-

mentário, mas é interessante notar como sua história é tomada em sua literalidade e gera as mais diversas discussões. Será que o “efeito de real”, segundo concepção de Roland Barthes citada por Eco (1994), foi por demais forte que o que é mostrado na tela é tomado como verdadeiro?

O filme gerou e ainda gera questões, o que justifica tocarmos nesta obra, bem como na figura das drag queens. Se talvez conseguíssemos nomear o que seriam manifestações pertinentes à dita homocultura, teríamos músicas, filmes, artistas diversos, divas, locais, estéticas e um sem-número de outros referentes deliberadamente voltados ao chamado público gay (em maior grau LGBT), ou de alguns apropriados por tal parcela da população.²⁰ E tais artefatos ou manifestações atuam na produção de subjetividade das diversas homossexualidades, mesmo que de forma imprecisa ou não tão reconhecida como o são as temáticas de geração, religião, localidade, entre outras. Arte, estética ou manifestação artístico-cultural são termos para nomear aquilo que de diversos modos nos acompanha diletantemente, tornando a vida mais bela e nos transformando naquilo que somos e acreditamos ser.

Talvez a única reivindicação de tais artes – que ao serem apropriadas e dotadas de sentido são fundamentalmente artes ou estéticas da existência (Foucault, 2006) – seja a possibilidade de se afirmar. *Priscilla* se afirma e, para uma obra de drag queens absolutamente *camp*, ela “causou”. Para uma queen causar talvez seja o objetivo maior de uma vida e, então, só podemos aplaudir o delicioso show que tivemos e sempre teremos o prazer de ver ao nos voltarmos para ela, *Priscilla, a (verdadeira) rainha do deserto!*

Recebido: 28/09/2010

Aceito para publicação: 08/03/2011

20 Antes de *Priscilla* tivemos filmes com personagens drag/transformistas já clássicos, como *A Gaiola das Loucas* (original franco-italiano de 1978 e refilmagem norte-americana de 1997) ou *Essa Estranha Atração* (1988). Diversos filmes seguiram a trilha: *Para Wong Foo, obrigado por tudo!* *Julie Newmar* (1995) também trouxe três drag queens em viagem pelos EUA; *Wigstock* (1995) documentou o festival drag de mesmo nome que anualmente ocorria na cidade de Nova York; *Hedwig: Sexo, Amor e Traição* (2001) mostrou a saga desta transexual-drag em busca de sua música e amor; o documentário *Paper Dolls* (*Bubot Nyar*, 2006) sobre um grupo de imigrantes transexuais filipinas que se exercitam em um show de drag queens/transformistas em Israel; entre outros.

Referências bibliográficas

- BABUSCIO, Jack. 1993. "Camp and the Gay Sensibility". In: BERGMAN, David (org.). *Camp Grounds: Style and Homosexuality*. 1^a ed. Amherst: University of Massachusetts Press.
- BERGMAN, David. 1993. Introduction. In: ____ (org.). *Camp Grounds: Style and Homosexuality*. 1^a ed. Amherst: University of Massachusetts Press.
- BERGSON, Henri. 1983. *O riso*. 2^a ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores.
- BUTLER, Judith. 2008. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 2^a ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.
- BUTLER, Judith. 1993. "Gender is burning: questions of appropriation and subversion". In: _____. *Bodies that matter: on the discursive limits of sex*. 1^a ed. Londres: Routledge.
- DELEUZE, Gilles. 1996. "Desejo e Prazer". *Cadernos de Subjetividade*. Jun. 1996. São Paulo, PUC, p.13-25.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. 1997. "1227 – Tratado de Nomadologia: A Máquina de Guerra". *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 5. 1^a ed. São Paulo: Editora 34.
- DEODATO, Lívia (2010). "Bons costumes, pra esquecer os problemas". Coluna Mente Aberta [on-line]. Revista Época. Disponível em: <http://colunas.epoca.globo.com/menteaberta/2010/01/08/bons-costumes-pra-esquecer-os-problemas/>. Acesso em 18/06/2010.
- ECO, Umberto. 1994. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. 1^a ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- FOUCAULT, Michel. 2006. "Uma estética da existência; O uso dos prazeres e as técnicas de si". In: _____. *Ditos e Escritos: Ética, Sexualidade e Política*. Vol. 5. 2^a ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- GAGNON, John. 2006[1990]. "Preferência quanto ao gênero nas relações eróticas: a escala Kinsey e os roteiros sexuais". In: _____. *Uma interpretação do desejo – Ensaios sobre o estudo da sexualidade*. 1^a ed. Rio de Janeiro: Garamond.
- ISHERWOOD, Christopher. 1992. *O mundo ao anoitecer*. 1^a ed. São Paulo: Siciliano.
- LAFORTEZA, Elaine. 2006. "What a drag! Filipina/white australian relations in 'The Adventures of Priscilla, queen of the desert'". *Australian Critical Race and Whiteness Studies Association*, v. 2, n^o 2, p. 1-18.
- FERRARI, Anderson. 2006. *Anais da 29^a Reunião Anual da ANPED – Educação, Cultura e Conhecimento na Contemporaneidade. "A 'bicha banheirão' e o 'homossexual militante': grupos gays, educação e construção do sujeito homossexual"* [on-line]. ANPED. Available at:

- <http://www.anped.org.br/reunioes/29ra/trabalhos/trabalho/GT23-1688--Int.pdf>.
Accessado em 15/03/2011.
- LOPES, Denílson. 2002. “A viagem e uma viagem; Terceiro manifesto camp”. In: _____. *O Homem que amava rapazes e outros ensaios*. 1^a ed. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- LOURO, Guacira Lopes. 2004. *Um corpo estranho. Ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. 1^a ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- LOURO, Guacira Lopes. 2008. “Cinema e sexualidade”. *Educação & Realidade*. Jan./ jun. 2008. Vol. 33, nº 1, p. 81-98.
- MAKIN, Dominic. 2007. *The Drag Queens*. Sydney: ITV.
- MISKOLCI, Richard. 2006. “Corpos elétricos: do assujeitamento à estética da existência”. *Rev. Estud. Fem. [on-line]*. Vol.14, nº 3, p. 681-693 .
- NEWTON, Esther. 1979. *Mother Camp: Female Impersonators in America*. 2^a ed. Chicago: University of Chicago Press.
- PADVA, Gilad. 2000. “Priscilla Fights Back: The Politicization of Camp Subculture”. *Journal of Communication Inquiry*. Vol. 24, nº 2, p. 216-243.
- PARIS IS BURNING. 2010. Direção: Jennie Livingston. Intérpretes: Dorian Corey; Pepper LaBeija; Willi Ninja; Octavia St. Laurent; Angie Xtravaganza; Venus Xtravaganza. [São Paulo: Magnus Opus]. 1 DVD (76 min.).
- POLLAK, Michael. 1987. “A homossexualidade masculina, ou: a felicidade do gueto?”. In: ARIÈS, Philippe & BÉJIN, André. *Sexualidades Ocidentais – Contribuições para a história e para a sociologia da sexualidade*. 3^a ed. São Paulo: Editora Brasiliense.
- PRISCILLA, A RAINHA DO DESERTO. 1994. Direção: Stephan Elliott. Produção: MGM. Roteiro: Stephan Elliott. Intérpretes: Hugo Weaving; Guy Pearce; Terence Stamp [São Paulo: Fox Filmes], 1 DVD (103 min.).
- RIGGS, Damien W. 2006. *Priscilla, (White) Queens of the Desert – Queer Rights/Race Privilege*. 1^a ed. New York: Peter Lang Publishing.
- SONTAG, Susan. 1987. “Notas sobre Camp”. In: *Contra a interpretação*. 1^a ed. Porto Alegre: L&PM.
- TERTO JUNIOR, Veriano. 1996. “Homossexuais soropositivos e soropositivos homossexuais: questões da homossexualidade masculina em tempos de AIDS”. In: PARKER, Richard & BARBOSA, Regina Maria. *Sexualidades Brasileiras*. 1^a ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará; ABIA; IMS/UERJ.
- UOL ENTRETENIMENTO. 2009. “Priscila, A Rainha do Deserto” em Londres. (26/03/2009). [on-line]. Metrópolis. Disponível em: <http://mais.uol.com.br/view/1xu2xa5tnz3h/metropolis--priscila-a-rainha-do-deserto-em-londres-04023260D0C18326?types=A&c>. Acesso em 16/01/2010.
- VIP, Ângelo & LIBI, Fred. 2006. *Aurélia – A dicionária da língua afiada*. 1^a ed. São Paulo: Editora da Bispa.