



## “HOW OLD ARE YOU?” Cotidiano e idade em *RuPaul’s Drag Race*

### “HOW OLD ARE YOU?” *Everyday life and ageism in RuPaul’s Drag Race*

*Max Milliano MELO*<sup>99</sup>,  
*Denise TAVARES*<sup>100</sup>

#### RESUMO:

Este artigo analisa as relações entre velhice e juventude no reality show competitivo RuPaul’s Drag Race. O objetivo de tal abordagem justifica-se pela complexa relação dos participantes do programa com a velhice, configurando uma movimentação ambígua que margeia a valorização da idade em alguns momentos, mas que, observada pela construção das personagens e do cotidiano instaurado na TV, parece projetar uma posição oposta. Diagnóstico que problematizamos destacando, aqui, o primeiro episódio da sétima temporada, onde o conflito entre participantes por conta da idade aparece como elemento central da narrativa. Balizam nossa análise as teorias do cotidiano, principalmente Kosik (1976) e Heller (1985), bem como as discussões em torno da construção da personagem e dos conflitos geracionais.

#### ABSTRACT:

This article analyzes the relations between old age and youth in the competitive reality show RuPaul’s Drag Race. This approach is justified by the complex relation of competitors with the old age, in a ambiguous movement that sometimes valorizes the aging process but, when seeing by the character construction and the everyday live of the program, seems to project in a opposite direction. We emphasize here the first episode of season seven, when the conflict of the contestants because of the age gap is the central element of the narrative. Guides our

---

<sup>99</sup> Mestre e doutorando do Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano da Universidade Federal Fluminense (PPGMC/UFF). Pesquisador do MULTIS - Núcleo de Estudos e Experimentações do Audiovisual e Multimídia.

<sup>100</sup> Doutora em Integração Latino-americana, Professora Associada da Universidade Federal Fluminense no Departamento de Comunicação Social e Coordenadora e Professora da Pós-Graduação Mídia e Cotidiano na mesma universidade. Pesquisadora do MULTIS - Núcleo de Estudos e Experimentações do Audiovisual e Multimídia.

analyses the theories about everyday life, especially Kosik (1976) and Heller (1985), as well the debates among the character construction and the generational conflicts.

#### **PALAVRAS-CHAVE:**

Cotidiano; idadeismo; televisão; reality show; drag queens

#### **KEYWORDS:**

Everyday life, ageism, television, reality show, drag queens

### **1. *Reality* e Cotidiano**

RuPaul's Drag Race é um *reality show* de competição produzido nos Estados Unidos pelo canal a cabo VH1 e, no Brasil, atualmente disponibilizado no catálogo de serviço de *stream* Netflix. Nele, um grupo de *drag queens*<sup>101</sup> participa de provas em busca do título de *America's Next Drag Superstar*. O programa, exibido desde 2009, tem temporadas anuais de cerca de 14 episódios, com cerca de 40 minutos cada. Frequentemente descrito pela mídia especializada como um “fenômeno cultural”, o sucesso do programa poderia ser medido, por exemplo, pelas premiações que vem recebendo. Chegou a ser indicado 25 vezes ao Emmy, o maior prêmio da indústria da TV dos EUA, sendo eleito em 2014, o melhor reality show da TV estadunidense pela crítica especializada, no Television Critics Association Awards.

Objeto de nossa investigação, RuPaul's Drag Race traz, como um dos seus eixos narrativos, o conflito geracional, conforme observamos em todos os episódios das 11 temporadas apresentadas até agora. Destas, destacamos a sétima temporada, por duas questões que a destacam das demais. Primeiro, porque conforme foi realçado pela própria apresentadora (em um comentário no *reality*) e pela mídia especializada<sup>102</sup>, a sétima temporada marca uma mudança no perfil das participantes: no lugar dos artistas que mantinham uma carreira independente do programa, passam a predominar entre as participantes, as *queens* que começaram a se montar inspiradas pelo *reality*<sup>103</sup>. Como comentou o portal de cultura LGBT Intomore: “Desde que as participantes jovens e brancas da sétima temporada encantaram a audiência, esse mesmo

---

<sup>101</sup> Entende-se drag queens a partir de Chidiac e Oltramari (2004) como um grupo de artistas (em geral, homens) que executam um trabalho artístico e performático através da elaboração caricata e luxuosa de uma personagem feminina.

<sup>102</sup> BBC: Is RuPaul's Drag Race good for Drag? Disponível em <<http://www.bbc.com/culture/story/20191002-is-rupauls-drag-race-a-good-thing-for-drag>>. Acessado em 19 nov. 2019.

<sup>103</sup> O movimento cultura de reemergência da Drag Queen, que deixa de ser uma figura proibida/marginalizada para se transformar em uma forma de expressão valorizada no universo LGBT é também fortemente sentido no Brasil. Sugerimos o trabalho de Nathalia Sato Campana (2017) como referência sobre o assunto.

padrão demográfico tem predominado entre os fãs do Drag Race”<sup>104</sup>. Ou seja, temos o início de uma geração de *queens* que não apenas performam para um programa de TV, mas que têm como principal referência e razão de suas escolhas o próprio programa de TV, em uma relação metalinguística e afinada ao diagnóstico da sociedade midiaticizada.

Outro aspecto que for determinante pelo foco nesta temporada é que esta insere um elemento novo no programa: a participação de *queens* com mais de 40 anos de idade (Tabela 1). Embora formalmente não haja limitações quanto à idade máxima (a mínima é de 21 anos, a maioria nos Estados Unidos), são Tempest DuJour (47 anos) e Mrs. Kasha Davis (43) as primeiras participantes dessa faixa etária (< 40 anos) no *reality*<sup>105</sup>. Apesar da diferença não se mostrar bastante significativa se considerarmos apenas a idade média das versões anteriores (Tabela 1), o fato é que as tensões geracionais, conforme pretendemos discutir aqui, surgem mais evidentes a partir desta temporada. Isto é, a inclusão das duas participantes mais velhas não é ignorada pelo grupo e, como veremos, impacta nas relações, estrutura a narrativa e reforça alguns imaginários que existem em torno dos limites e desafios que o pertencimento a determinada faixa etária coloca, considerando a proposta do programa.

<b>Temporada</b>	<b>Idade Média das Participantes</b>	<b>Idade da Participante Mais Jovem</b>	<b>Idade da Participante Mais Velha</b>
1 <sup>a</sup>	28,6	24	39
2 <sup>a</sup>	26,7	20	37
3 <sup>a</sup>	26,3	23	36
4 <sup>a</sup>	29,1	21	40
5 <sup>a</sup>	30	21	39

<sup>104</sup> Do inglês: “Since season seven’s young, white queens charmed audiences, that same demographic has been dominating among Drag Race fans”. (Tradução nossa). Disponível em <<https://www.intomore.com/culture/why-season-7-is-the-most-important-rupauls-drag-race-season-ever>>. Acessado em 19 nov. 2019.

<sup>105</sup> Vale mencionar que na 9<sup>a</sup> temporada há uma participante ainda mais velha, de 52 anos. Mas optamos por focar na sétima, pelo seu pioneirismo, ou seja, por ser a primeira a lidar com a situação.

6 <sup>a</sup>	29,4	22	40
7 <sup>a</sup>	30,1	22	47
8 <sup>a</sup>	29,8	21	37
9 <sup>a</sup>	30,4	21	52
10 <sup>a</sup>	28,3	21	35
11 <sup>a</sup>	29,3	21	40

Tabela 1. Dados demográficos das participantes de *Rupaul's Drag Race*

Assim, o recorte deste texto definiu-se pelo objetivo de discutir as recorrências a um imaginário que se sedimenta no cotidiano e que as representações midiáticas parecem “espelhar” e corroborar. A análise do *reality*, portanto, busca problematizar o que pode ser reconhecido como paradoxo, considerando a manutenção de uma possível carga preconceituosa em um programa que se estabelece no território de afirmação e garantia dos direitos das minorias. Quanto à opção de focar apenas no primeiro episódio da temporada, esta se dá pelo limite de espaço e, também, pelo papel que tal episódio representa na narrativa fechada deste *realityshow*, cujas gravações ocorrem meses antes da exibição para o público. Isto porque, o primeiro episódio tem uma função de apresentação. É ali que o público começa a criar suas expectativas em torno da temporada e de cada participante em particular. As relações entre elas começam a se estabelecer influenciadas, inclusive, pela ordem em que entram no cenário (ou onde decidem colocar suas estações de trabalho, o que estabelece relações de parceria mais ou menos próximas com as demais competidoras). Vale destacar ainda, que o título de “primeira eliminada” é um estigma que persegue as participantes mesmo após o fim do *show*. Neste sentido, o primeiro episódio serve como uma apresentação do que acaba repercutindo ao longo de toda a temporada.

É também, no primeiro episódio que se estabelece o ritmo da temporada, que, em nossa análise será observado sob a perspectiva da cotidianidade, como a colocada por Heller (1985) e Kosik (1976). Isto é, consideramos, com estes autores, que a vida cotidiana é o espaço onde se dá a relação do homem com o mundo. Tal relação é sempre histórica e socialmente orientada, embora o indivíduo não a compreenda deste modo. Os dois autores, embora apresentem suas particularidades conceituais, convergem no sentido de compreender o coti-

diano como o local das ações imediatas e irreflexivas, movidas por um processo histórico não evidente.

No cotidiano a atividade e o modo de viver se transformam em um instintivo, subconsciente e inconsciente, irrefletido *mecanismo* de ação e de vida. As coisas, os homens, os movimentos, as ações, os objetos circundantes, o mundo, não são intuídos em sua originalidade e autenticidade, não se examinam nem se manifestam: *simplesmente* são. (KOSIK, 1976, p. 69, grifos do autor)

O cotidiano, segundo Kosik, estrutura-se a partir da pseudoconcreticidade, isto é, estabelece um processo onde os papéis sociais – características, potencialidades e lugares sociais, por exemplo – são tomados de forma naturalizada, o que permite, entre outras situações, ainda segundo o autor, que as classes oprimidas não se revoltam contra os opressores. Logo, todo processo revolucionário só teria lugar quando houvesse a quebra dessa falsa concreticidade. Ou seja, quando se compreendesse que o cotidiano é socialmente construído e que este processo tem significado a manutenção da hegemonia das classes dominantes. Em outras palavras, apenas vivenciando um processo de conscientização da construção social, haveria um caminho possível de reação contra as relações de opressão em todos os níveis – estas que, não percebidas, apresentam-se como “naturais”, conforme já destacamos.

Em trilha semelhante, Agnes Heller (1985) trabalha a noção de suspensão do cotidiano. Também reconhecendo este como espaço de disputas e construções, onde reside o “homem inteiro”, a autora propõe um processo de profunda reflexão e tomada de consciência, a que ela chama de suspensão do cotidiano. Após essa suspensão o homem retornaria à arena do cotidiano observando-o e percebendo-o em outros moldes. Modificado, portanto, ele seria capaz de transformar a sociedade em uma perspectiva de vida igualitária, mais justa e equilibrada para todos. Portanto, os dois pesquisadores enxergam o cotidiano como um espaço fundamental para a mudança social e para a observação dos sistemas de opressão existentes na sociedade.

Neste sentido, consideramos o *reality show* em questão um objeto que nos permite observar uma forma midiaticizada de cotidiano. Isso porque, segundo Kosik (1976), a cotidianidade sempre se impõe sobre as relações. Para o autor, quando se estabelece um acontecimento que retira as pessoas de seu cotidiano (como, por exemplo, uma guerra) há, em um primeiro momento, uma quebra nos ritmos cíclicos que marcam o chamado dia-a-dia, situação que desorganiza, de algum modo, as relações sociais. Contudo, após essa crise inicial, há o estabelecimento de um novo cotidiano. “Mas também a cotidianidade dominará a História: até a guerra tem sua própria cotidianidade” (p. 70), afirma o autor. Tal dinâmica aconteceria

porque o imperativo dos dias que se sucedem uns aos outros é sempre mais forte, o que se desdobra como uma tendência de (re)criação de novos ciclos de acontecimentos, levando o homem, novamente, ao seu estado de apatia social – ou, ao mundo da pseudoconcreticidade.

Assim, ao analisarmos Rupaul's Drag Race, observamos que mesmo o ritmo industrial da TV em um reality show constrói a sua própria forma de cotidianidade. Isso não significaria dizer que necessariamente os participantes, após algum tempo imersos nesse jogo, se “esquecem” da existência das câmeras (e demais aparatos), retomando sua vida comum fora do programa. Mas sim que tais aparatos são incorporados à vida comum destes. Resumindo, o que observamos é que, após um “choque” inicial, o programa estabelece a sua própria forma de cotidianidade. Neste caso, durante o período da manhã e tarde, se trabalha na *work room*, espaço repleto de máquinas de costura, manequins, tecidos e espelhos que permitem aos artistas participantes se prepararem para o desfile principal. Este ocorre a cada dois ou três dias de gravação, quando é realizada uma prova – canto, dança, atuação, improviso e costura são as mais frequentes – além de um desfile temático, onde as participantes precisam estar “montadas”, ou seja, vestidas de acordo com o tema proposto. O conjunto destes dois ou três dias de trabalho e o seu ápice no *main stage* compõem a narrativa de um episódio de cerca de 40 minutos.

O formato acima descrito vem se mantendo mais ou menos estável há mais de uma década, desde que o programa estreou em 2009. A cada desafio/episódio as *drags* são julgadas por um painel de jurados composto pela apresentadora do programa, a *drag queen* RuPaul, por dois jurados fixos – na temporada em questão, a cantora Michelle Visage e os apresentadores Carlson Kresley e Ross Methews, que se revezam nos episódios – e um ou dois convidados especiais (normalmente cantores, atores ou modelos de sucesso). Apesar do painel diverso, as decisões são concentradas na apresentadora: “Eu me consulto com os jurados, mas a decisão final cabe a mim”, é uma frase repetida com frequência. O ápice de cada episódio é o *lipsync for your life*, quando as duas candidatas com pior desempenho – na avaliação de RuPaul – dublam uma música. A *performance* nessa “batalha” define quem fica e quem é a eliminada de cada programa. Uma decisão que cabe, mais uma vez à própria apresentadora<sup>106</sup>.

---

<sup>106</sup>As informações técnicas sobre o programa são fruto de nossa observação do programa e/ou retiradas da base de dados IMDB.

Todo esse percurso de situações que se desenvolvem no tempo e espaço estabelece, para nós, uma cotidianidade. Afinal, os cerca de três dias de trabalho, que incluem avaliações e comentários por parte de uma banca de jurados e, claro, ações e reações das participantes, criaria um território de vivências suficientes para a imersão e/ou estabelecimento de um cotidiano tecido pelas relações preestabelecidas, histórica e socialmente construídas. Isto é, estamos falando de um território regido pela pseudoconcreticidade o que significa dizer que o programa também permite que os preconceitos e embates sociais aflorem e sejam registrados pelas câmeras. Situação que torna o *reality show* um interessante objeto de análise das dinâmicas sociais pois, a despeito de toda a artificialidade que cerca a TV – o ambiente de estúdio, as relações perenes, a competição – a força do cotidiano se impõe, nos permitindo observá-lo e dissecá-lo, a começar pelas personagens e personalidades que o vivenciam.

## 2. Personagens e Personalidades

O formato do *reality* com as decisões concentradas em apenas uma pessoa é fundamental para se compreender a dinâmica das participantes já que, sem critérios objetivos, “agradar” RuPaul – e sua subjetividade – se torna, em última análise, a questão fundamental para vencer o programa. Por isso mesmo, não raras vezes é possível notar que RuPaul está constantemente presentificada no programa. A começar pela decoração da *work room*, repleta de retratos e até mesmo uma estátua de cera da apresentadora, bem como no discurso das próprias participantes, que buscam construir suas performances adaptando seus gostos pessoais a uma ideia projetada do que a apresentadora irá ou não gostar.

Segundo Ramos (2013) a construção da personagem no documentário é resultado de um choque entre as intenções discursivas do realizador e um projeto de auto-representação do personagem, em uma realidade mediada pela câmera. Ou seja: a imagem que é plasmada na tela não é simplesmente a que o diretor deseja, muito menos a que o personagem busca construir, mas uma mistura de ambas. O realizador precisa da matéria real para construir seu discurso audiovisual. O personagem está à mercê do enquadramento do realizador, que detém a hegemonia sobre o dispositivo. Melo (2016) vai além ao estabelecer um duplo nível de interpretação do personagem: ele não apenas interpreta para a câmera – isto é, buscando uma representação favorável perante uma audiência, que naquele momento, só existe enquanto expectativa – mas também para o próprio realizador, numa relação face a face.

As reflexões de Ramos e Melo têm como referência o cinema documental, mas consideramos que as características típicas do *reality show* – o material real, a vida de improviso, a

imprevisibilidade, a presença voyeurística da câmera – se aproximam bastante das do documentário. Assim, acreditamos ser possível estender algumas das reflexões sobre a construção da personagem no documentário para este tipo de programa de TV. Neste, haveria uma relação de construção da personagem em quatro níveis. As participantes do programa atuam na construção da personagem numa relação face a face com as demais competidoras, já que, como coloca Goffman (1985), toda relação interpessoal pressupõe uma espécie de construção de personagem – o autor usa a metáfora das máscaras para se referir a este tipo de recorrência. Assim, para parecer moderna, de sucesso, ou talentosa frente às demais competidoras, por exemplo, cada *queen* escolhe que aspectos de seu “eu” pretende (ou não) visibilizar.

Já em um segundo nível há uma atuação semelhante, porém direcionada à equipe do programa que, na maioria das vezes, se encontra fora do quadro. Sobre tal relação temos poucas pistas pois raramente a interação entre equipe e participantes é exposta nas cenas. No episódio analisado, por exemplo, não há momentos em que tal relação é mostrada. No entanto, e talvez o mais significativo nível de atuação pois é bastante explorado, é o terceiro nível, isto é, a atuação das *queens* para RuPaul. Como a apresentadora é, constantemente, presente (ou presentificada, conforme já destacamos), trata-se de uma atuação que pode ser percebida principalmente por conta da frequência que as participantes especulam sobre como a apresentadora irá se posicionar sobre qualquer situação e/ou menção a fatos ou pessoas que aconteça no programa. Esta dimensão de atuação, conforme será discutido ainda neste texto, é muito fecunda para as problematizações que propomos já que o fato de RuPaul ser mais velha que a maioria das participantes torna a relação entre as diversas gerações mais complexa.

Finalmente, o quarto nível de atuação se dá entre as participantes e o público. Neste caso trata-se de uma audiência projetada pois não há plateia no programa, nem qualquer tipo de interação com o mundo externo durante as gravações que são realizadas quase um ano antes da exibição dos episódios. A expectativa de uma carreira pós-*reality show*, a reação da família e amigos após o final de cada temporada são frequentemente citadas, especialmente em entrevistas que são exibidas ao longo do programa, onde as participantes comentam suas impressões dos momentos vividos ao longo das gravações. No episódio analisado, por exemplo, a Tempest Dujour, a *queen* eliminada, discursa: “Eu não poderia estar mais orgulhosa. O

que me importa é o que meus filhos verão. Quero que vejam que podem realizar seus sonhos, que podem fazer o que quiserem. Ninguém é velho demais para nada”<sup>107</sup>.

São, portanto, estes quatro níveis de atuação que permitem perceber a complexidade da construção das personagens no programa pois, entre outros pontos, é possível observar que, a depender do interlocutor, cada uma dessas atuações pode apresentar um determinado discurso sobre velhice e juventude, como discutiremos a seguir. Assim, uma participante pode, na relação face a face com outra concorrente, adotar uma postura de preconceito em relação a uma *queen* mais velha, mas não exibir o mesmo comportamento quando se dirige diretamente ao público – nas entrevistas que são exibidas durante o programa. Delineia-se, deste modo, uma *persona* que exige um desvelamento não linear ou maniqueísta, como veremos em seguida.

### 3. Velhice e Juventude

Se há algo que a produção audiovisual, de modo amplo, colaborou para consolidar, é a não aceitação, na cultura ocidental, do envelhecimento humano, especialmente em seus aspectos físicos. Assim, se nas vivências comunitárias não-urbanas, por exemplo, a relação da idade com a sabedoria se colocava de modo fértil (FONSECA, 2008), não é difícil concordar com Castro (2016) que, ao analisar a produção hollywoodiana, aponta um processo de escamotear a velhice nessas realizações audiovisuais. Assim, atores e atrizes, segundo a autora, recorrem a processos estéticos, maquiagem e efeitos especiais, na perspectiva de vender a ideia de uma retenção do processo de envelhecimento. Trata-se de um fenômeno de venda de corpos “hiperativos” e “bem conservados”, buscando se afastar da concepção cristalizada de velhice.

No binarismo normativo e hierárquico entre velhos e não-velhos que permeia a construção social da juventude como padrão desejável, os jovens estão associados a atributos como saúde, beleza, sucesso. Para os mais velhos, reservam-se as conotações desagradáveis relacionadas com a deterioração de sua condição física e/ou mental na senescência (CASTRO, 2016, p. 86).

Abandonando a binarismo entre o mundo “real” e o mundo “distorcido” dos meios de comunicação, Castro apela para a noção de um processo dialógico de construção da velhice, onde a visão do idoso decrepito e limitado em suas habilidades e capacidades apresenta-se como uma visão da própria sociedade, dentro e fora dos meios de comunicação. Deste modo, segundo a autora, a mídia é resultado mas também agente do processo de criação dos padrões

---

<sup>107</sup> Utilizaremos neste trabalho as falas em português, segundo tradução das legendas da Netflix.

identitários limitados quando se trata da velhice, reforçando a noção de que se a velhice seria inevitável, deve-se, pelo menos, lutar contra sua ação, retardando seus efeitos e encobrendo seus sinais, sob o risco de um processo de exclusão social e imagético.

Para ser socialmente aceito, o velho é instado a manter a disposição e a aparência da juventude. O problema começa quando a velhice passa a ser encarada como aquilo que deve ser combatido a qualquer custo. Se a guerra contra o envelhecimento comparece como um imperativo de ordem moral, fica comprometida a dignidade na velhice. (CASTRO, 2015, p. 112).

Em trilha semelhante, Goldenberg (2008), apoiando-se no sociólogo francês Pierre Bourdieu, destaca o corpo como uma forma de capital, que pode ser valorizado (ou desvalorizado) dependendo do mercado em que está inserido. Assim, para a autora, na sociedade contemporânea, marcada pelo consumo e pela forte presença da mídia, corpos considerados “naturais” e valorizados por isso, são, na verdade, cultivados, através de todo o arsenal de produtos e recursos que o capitalismo tardio disponibiliza. “Se percebe como um indício de desleixo o fato de deixar o corpo com uma aparência “natural”. O mesmo poderia se pensar sobre o corpo gordo, envelhecido ou fora de forma” (p. 126).

Esse movimento midiático de negação da velhice poderia, ainda de acordo com Castro (2015 e 2016) e Goldenberg (2008), ser justificado por uma dinâmica econômico-social do envelhecimento baseado em perda de atributos como beleza e saúde e, portanto, perda de capital simbólico. Um diagnóstico que implica assumir que a deterioração física não aparece mais como sinônimo de amadurecimento, respeito e sabedoria, como em outras culturas – conforme já destacamos - mas sim como um símbolo de decadência e descuido com o próprio corpo. Ora, em um *reality show* como RuPaul’s Drag Race, baseado na criação de uma ilusão feminina por parte de atores homens, tal máxima, a nosso ver, é radicalizada. RuPaul (Imagem 1), por exemplo, que na época do episódio que analisamos estava com 53 anos, chega a utilizar fios presos ao rosto para dar uma aparência mais lisa e firme à pele. Espartilhos – outrora símbolos da opressão sobre as mulheres – também são ressignificados no programa pelo propósito – aqui, positivado – de construção de corpos mais curvilíneos e “femininos”. Ao mesmo tempo, em uma tentativa de valorizar a idade mais avançada do apresentador (se comparada com a maioria dos competidores), a maestria com que RuPaul esconde a idade, se transforma em um trunfo. De certo modo ela é valorizada por conseguir parecer muito mais jovem do que é.



*Imagem 1. Aspecto jovem de RuPaul em poster da 7ª Temporada  
Crédito: Reprodução*

No episódio analisado, logo na cena inicial as participantes chegam, uma a uma, ao *workroom*. É de praxe que ao fazerem suas entradas as *queens* busquem dizer uma frase que marque positivamente sua participação no programa. Aqui também observamos uma tentativa de ressignificação da velhice. Tempest DuJour (47 anos) e Mrs. Kasha Davis (43 anos) (Imagem 2), as participantes mais velhas, aparecem vestidas como mulheres de meia idade. Contudo, em sua imagem e fala tentam suplantar a figura da dona de casa em vias de envelhecimento para darem lugar à mulher que conserva *glamour* e sensualidade, a despeito do avançar da vida. No entanto, talvez a inabilidade de mascararem a idade ao nível de RuPaul, já aponte, desde este início, a uma mudança, na perspectiva de que ambas se direcionem na construção de personagens que assimilem, mais objetivamente, a idade real que têm.



*Imagem 2. Entradas das participantes Mrs. Kasha Davis (esquerda) e Tempest DuJour (direita). Crédito: Reprodução*

De todo modo, não se pode deixar de apontar que o movimento de escamotear o envelhecimento parece apresentar-se como uma tentativa de fuga de uma (auto) representação

estereotipada e, portanto, limitadora. Afinal, se recuperarmos os quatro níveis de atuação já discutidos neste trabalho – face a face com as outras participantes, face a face com a produção do programa, projetada com a apresentadora/juíza e, projetada com o público consumidor do programa – parece ser bastante compreensível o investimento em uma *performance* sintonizada aos valores culturais e sociais deste momento histórico em que o temor de ser vista como “velha” espelha uma percepção pública de incapacidade, ou seja, de ser uma participante menos competitiva e, também, menos digna de crédito dentro da competição.

A auto percepção, neste caso, remete, obviamente, à formulação do estereótipo, em uma dimensão que Freire Filho (2005) reconhece como radicalização das tipificações. Ou seja, se os tipos representam a simplificação e classificação dos indivíduos, conceito que, de certo modo, é fundamental à compreensão da organização social e da vida em sociedade, os estereótipos, que seriam construídos socialmente a partir dos tipos, levam a uma profunda limitação na representação do indivíduo.

[...] os estereótipos ambicionam impedir qualquer flexibilidade de pensamento na apreensão, avaliação ou comunicação de uma realidade ou alteridade, em prol da manutenção e da reprodução das relações de poder, desigualdade e exploração; da justificação e da racionalização de comportamentos hostis e, *in extremis*, letais. (FREIRE FILHO, 2005, p. 22).

Assim, o estereótipo constitui um processo de “prisão” dos indivíduos em grupos – neste caso, o dos “velhos” – com características muito bem definidas. Os estereótipos, na visão do autor, embasam comportamentos de perseguição, descrédito e, em última análise, violência, seja ela física ou simbólica. O estereótipo surgiria, portanto, a partir do olhar de uma classe dominante em relação a uma classe dominada, a fim de agir na manutenção do *status quo*.

No caso do estereótipo da velhice, do qual as participantes buscariam fugir, seriam atribuídas características como a deterioração mental e física e, como consequência, menor valor em um espaço midiático capitalista que valoriza atributos como o *sexy appeal* e a beleza como elementos de legitimação. Não se trata, conforme lembra o autor, de uma construção social autônoma e fora do processo histórico – o autor, aliás, defende a busca das raízes sociais dos estereótipos para combatê-los – mas uma construção que limita o indivíduo ao ponto de não haver possibilidade de reação.

Este parece ter sido o destino, ao longo da competição, das duas participantes aqui mencionadas, em especial Tempest DuJour<sup>108</sup>. Alguns momentos explicitam, com clareza, esse diagnóstico. Por exemplo, logo após a sua entrada, a participante se direciona a uma outra parte do cenário, onde interage com as demais competidoras. Ali, é interpelada por Kandy Ho (28 anos) que, antes mesmo de cumprimentá-la, pergunta: “Quantos anos você tem?”. A interrogação não passa despercebida às demais participantes. Ao contrário, elas a entendem como uma provocação, tanto quanto a própria Tempest que, na entrevista que comenta o episódio<sup>109</sup> se mostra ofendida com o comportamento da colega: “Que tipo de pessoa faz esse tipo de pergunta?”, comenta, revoltada, indicando o início de um conflito que se transforma em um dos principais temas do programa e é retomado pela edição em outros momentos em chaves distintas pois, se neste primeiro momento a provocação é um trunfo para a participante mais jovem, no momento-ápice do programa – o desafio principal – tal questão parece depor contra ela. Isto porque, ao responder qual participante havia menos lhe impressionado na competição, Kandy afirma: “Tempest, porque ela é mais velha. Mas eu acho que as *drags* têm de inovar, para não ficarem chatas”.

A afirmação provoca novo conflito entre as duas e, neste momento, a mais nova é acusada de idadeísmo. Em sua defesa, Kandy afirma que só fez o comentário por não gostar da apresentação da colega, posição que não pacificou a relação das duas e ainda trouxe outras consequências. Por exemplo, durante a deliberação dos jurados, Kathy Griffin, humorista e jurada, a acusou: “Você não vem falar de idade na frente de uma humorista de 53 anos. Jurado errado, *bitch*”. O conflito entre ambas, corroborado pela posição da jurada, pareceu impactar, diretamente, a apresentadora RuPaul. No entanto, de forma talvez surpreendente, esta indicou tanto a autora do comentário depreciativo para a eliminação como Tempest, a vítima da fala. Pelas regras do programa, a decisão final dependeu de um duelo de dublagem entre as duas. Simbolicamente, o embate poderia ser interpretado como uma disputa entre a oprimida e a opressora – classificação que dependeria sempre do nível de relação estabelecido com o público.

---

<sup>108</sup> A capacidade de escamotear com um pouco mais de sucesso a idade e construir uma personagem “*sexy e madura*” parece livrar Mrs. Kasha Davis de um julgamento maior naquele episódio. Ressalta-se, contudo, que ela seria eliminada dali a três episódios, o que sugere que a medida em que a competição vai ficando mais acirrada, tal capacidade mostra-se limitada. A perspectiva em que as três únicas participantes com mais de 35 anos foram eliminadas nas quatro primeiras semanas nos parece reforçar essa visão.

<sup>109</sup> A narrativa do programa inclui entrevistas gravadas em um outro plano, onde as participantes refletem sobre as situações vividas.

De todo modo, o resultado do embate foi a eliminação da participante mais velha, Tempest, deixando no ar, talvez, a percepção de uma “justiça” afinada à lógica do descarte naturalizado dos idosos. Isto é, se para Freire Filho (2005) o estereótipo, em última análise, é letal para quem é vítima dele, é possível observar que o aprisionamento à condição de “velha” foi letal para Tempest DuJour, uma vez que a eliminação do *reality show* significou seu apagamento na tela. Em paralelo, também é possível afirmar que a eliminação reforça um diagnóstico de que o programa também reconhece a idade mais avançada como uma *limitação*. Por outro lado, há uma ambiguidade que reforça um jogo de afirmação e negação em relação à idade já que o formato do programa pressupõe que as candidatas superem suas limitações. Neste sentido, vale lembrar que o desafio principal para as participantes é desfilar “nuas” – na realidade, a maioria optou por um *collant* que simulava a nudez. Ora, a exposição dos corpos idosos é, pelo menos para o senso comum, uma situação de angústia e conflito (CASTRO, 2016). Não bastasse essa situação, diga-se, algo constrangedora, a música escolhida para a dublagem final entre as duas participantes em conflito, “Jeronimo”, um *rap* acelerado de autoria da própria apresentadora RuPaul, exigia vigor físico das participantes durante a apresentação.

Assim, talvez se possa avaliar que quando coloca a participante Kandy Ho entre as duas piores da semana, o programa condene o idadismo praticado por ela. Contudo, em sua própria estrutura, a atração termina por ser conivente com tal ação, uma vez que se organiza a partir de provas que, de algum modo, privilegia saúde, beleza e vigor físico, temas associados à juventude, em detrimento à sabedoria e experiência, aspectos mais diretamente ligados à velhice.

#### 4. Trânsitos e Estigmas

Ao analisar os estudos sobre a juventude a partir das teorias pós-críticas, em especial o tribalismo, Groppo (2015) destaca a subjetivação como um processo fundamental para a compressão do comportamento e dinâmica juvenis. “O que estas teorias pós-críticas apresentam é o reconhecimento da convivência entre distintos discursos, dispositivos de poder e linhas de subjetivação, que atravessam os corpos e constituem seres, relações e produtos culturais híbridos” (p. 572). Assim, no lugar de enxergar o jovem como uma categoria estanque e com relações definidas de maneira estável com as diversas instituições, ou seja, o jovem como alguém que experiencia uma fase específica (e marcada) da vida, normalmente relacionada à rebeldia e contestação, o autor indica uma perspectiva onde as relações da juventude

com a cultura se tornam mais complexas, circunstanciais e instáveis, em um processo de valorização da diversidade.

Desta forma, ao analisarmos o primeiro episódio da sétima temporada de *RuPaul's Drag Race* a partir desta visão apontada por Groppo, observamos que para além do já discutido conflito geracional, as formas de apropriação dos elementos associados à velhice pelas participantes mais jovens do programa não se limitam ao idadismo. A velhice e a experiência apareceriam, também, como uma categoria passível de ser estetizada. Neste sentido, a participante Max (Imagem 3), de 22 anos, parece assumir os códigos da mulher idosa na construção da estética de sua personagem. Sempre utilizando perucas grisalhas, a *performer* apresenta no desafio inicial – onde cada uma deveria apresentar dois *looks* representativos de suas próprias estéticas – uma narrativa de valorização da idade como símbolo de poder e realização: na primeira cena aparece com uma roupa estilo anos 1960, com um cabelo armado e óculos escuros, numa performance que, ao nosso ver, remetia à ideia de uma terceira idade mais “artística”, *avant-garde*. Já no segundo look há uma estética mais moderna, com peças com modelagens não-tradicionais combinadas com os cabelos brancos, em uma espécie de velhice futurista o que remete, também, a uma versão culturalmente valorizada já que implica em conhecimento de códigos culturais aliado à capacidade de imaginar e criar.



*Imagem 3. Max apresenta duas versões da velhice.  
Crédito: Reprodução*

Por isso mesmo, acreditamos haver, nessas apresentações, uma relação ambígua com a velhice. Há uma valorização de símbolos outrora vistos como “antiquados” como um figurino fora de moda e os cabelos brancos – símbolo máximo da velhice – mas numa chave de representação da idade diferente daquela que as *queens* mais velhas (Tempest DuJour e Mrs. Kash Davis) apresentam. Nestas, as marcas mais evidentes da idade devem ser suprimidas em nome de uma representação da velhice sexualizada. Por outro lado, ainda assim haveria um

escamoteamento do conceito de ser velho – perspectiva aqui já debatida, a partir de Castro (2016) –, na medida em que a apresentação privilegia a imagem ativa e fisicamente vigorosa da mulher idosa. Em outras palavras, apesar da ressignificação do cabelo branco como símbolo de poder, há uma supressão das demais marcas físicas da idade, como rugas e falta de vigor físico. Mas, se essa estética “idosa-chic” parece acompanhar a participante nas suas demais apresentações, em outro momento do mesmo episódio tal representação se torna mais complexa ao assumir um outro olhar sobre a terceira idade, vinculado ao senso comum: no desafio principal, onde as participantes deveriam desfilarem nuas, Max (Imagem 4.) aparece com o corpo curvado, amparada por muletas, assumindo, portanto, o que seriam as limitações físicas que estão frequentemente presentes na vida cotidiana de quem está na chamada terceira idade.



*Imagem 4. Max representando as limitações físicas da velhice – Crédito: Reprodução*

A valorização estética do visual “velho”, feita pela participante Max, sugere que tais atributos podem ser vistos como positivos, desde que permaneçam na superfície, isto é, que se apresentem como uma opção estética, não como uma real condição. Ou seja, seria esperado das participantes a exploração estética das diversas faces da feminilidade. A jovem Max parece velha, enquanto a *velha* RuPaul parece jovem. Nos dois casos há o reconhecimento pela construção de personagens que exigem profundo esforço dos atores. Na medida em que conseguem escamotear a idade, as participantes mais velhas têm maior chance de se livrarem do estigma da idade – algo que não acontece com Tempest DuJour e Mrs. Kasha Davis. Ora, de acordo com Goffman (1975), o estigma se define como um conjunto de características físicas ou psicológicas que são utilizadas, socialmente, para identificar, de modo negativo, um indivíduo, ao ponto dele ser desacreditado em suas capacidades. O autor lembra, ainda, que o estigma é circunstancial, ou seja, depende da situação. Na sequência que destacamos, é possível perceber que o grande problema da velhice, no programa, seria ela não ser uma máscara, mas a real condição da participante que não consegue escondê-la. Tal perspectiva parece apresentar uma visão de que as duas *queens* em questão são julgadas negativamente por

não conseguirem sucesso no projeto de representação de uma velhice “ativa” que buscam para si, deixando transparecer as marcas da idade.

## 5. Considerações Finais

Em um conjunto de tradições de representação que privilegiam o vigor físico, a exuberância e a sexualidade, deixar transparecer as marcas da idade ainda é um tabu para a representação da mulher no audiovisual. Mesmo em um programa que adota como uma de suas principais bandeiras a diversidade – em especial a sexual e a de gênero – ainda há uma negação do velho enquanto fase inevitável da vida e, seria importante reconhecer, uma fase tão complexa e interessante quanto a juventude ou a vida adulta. Assim, quando consideramos tratar-se de um programa feito com, por e para LGBTQI+’s, nos parece ainda mais problemático a estigmatização da velhice, uma vez que, neste caso, o opressor seria uma classe que experimenta, historicamente, a opressão social, o que demonstra que mesmo entre grupos minoritários ainda há espaço para a perpetuação de relações desiguais de poder. Tal premissa parece especialmente problemática se observarmos que a faixa etária considerada “velha” para o programa foi a dos 40 anos – longe dos 60 anos, faixa legal, na maioria dos países, para a identificação do “ser velho”.

Classificado como um produto do entretenimento, o *reality show RuPaul’s Drag Race*, traz, evidente, uma série de discussões e questionamentos que, a esta altura do conservadorismo social, são evidentemente importantes. No entanto, a discussão que propusemos aqui, a partir de reconhecermos que a narrativa deste show midiático está articulada às marcas do cotidiano, isto é, constrói-se a partir do processo de naturalização do que ocorre na TV, tanto pela relação de tempo e espaço que configura uma cotidianidade vivenciada pelas participantes, como por uma dinâmica que estabelece um jogo ambíguo com o “excepcional”, desvela os múltiplos níveis de relações que nos parecem muito conectadas às tipologias que costumam fortalecer preconceitos e, até mesmo, estigmas. Nesse sentido, observar as personagens, suas ações e reações, configura um esforço necessário para rompermos com tipificações que em nada colaboram para os necessários (e transformadores) questionamentos da lógica da pseudoconcreticidade (KOSIK, 1976), essa que garante uma sociedade que busca ser estável a partir da manutenção das estruturas de poder e de relações de opressões, visíveis e invisíveis.

Assim, para concluir, acreditamos que vale observar, ainda, como, apesar deste diagnóstico relativamente negativo na forma como *RuPaul’s Drag Race* e seus participantes tra-

tam os mais velhos, a velhice, vista de forma mais complexa, e sem se escamotear as suas marcas físicas, pode se apresentar, também, como uma categoria interessante como fonte de inspiração estética e cultural para as gerações mais jovens. Tal é possível se houver valorização e reconhecimento das experiências vivenciadas pelos indivíduos da faixa etária mais velha. Além, é claro, de mudanças importantes e essenciais nas definições dos limites e preconceitos que rondam as idades na cena contemporânea. Portanto, e sem insistir em uma versão que pode parecer ingênua ou proselitismo vazio, o fato é que nesta sociedade do consumo, em que a velhice tem se imposto cada vez mais em termos quantitativos, tendo como paralelo a constância em que o novo e o moderno são, quase sempre, as principais fontes de interesse dos jovens (não por acaso, vale assinalar), abrir espaço para ressignificações da relação com a idade, mesmo que de forma circunstancial e até superficial pode – quem sabe? – ser mais um caminho para a aceitação da imagem do idoso e da promoção de discussões sobre os estereótipos que o cercam.

## REFERÊNCIAS

CAMPANA, Nathalia Sato. *O Ato Político Por Trás das Drag Queens: desmontando o essencialismo dos gêneros*. São Paulo, 2017, 118 p. Dissertação (Doutorado em Psicologia Social). Programa de Pós Graduação em Psicologia Social – PST. Universidade de São Paulo, 2017.

CASTRO, Gisela. O idadismo como viés cultural: refletindo sobre a produção de sentidos para a velhice em nossos dias. *Galaxia*. São Paulo, Online, n. 31, p. 79-91, abr. 2016.

\_\_\_\_\_. Precisamos discutir o idadismo na comunicação. *Comunicação & Educação*, São Paulo, v. 20, n. 2, p. 101-114, 1 out. 2015.

CHIDIAC, Maria Teresa Vargas; OLTRAMARI, Leandro Castro. Ser e estar drag queen: um estudo sobre a configuração da identidade queer. *Estudos de Psicologia*. Natal, Online, v. 9, n. 3, p. 471-478, dez. 2004.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Velho e velhice nas literaturas africanas de língua portuguesa. In: *Literaturas africanas de Língua Portuguesa: Percursos da memória e outros trânsitos*. Belo Horizonte: Veredas e Cenários, 2008. p.131-149

FREIRE FILHO, João. Força de Expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias. *Revista Famecos*. Porto Alegre, Online, n. 28, p. 18-29, dez. 2005.

GOFFMAN, Erving. *Estigma: Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: LTC, 1975

\_\_\_\_\_. *A representação do eu na vida cotidiana*. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

GOLDENBERG, Mirian. Nem Toda Brasileira é Bunda: Corpo e envelhecimento na cultura contemporânea. In.: CASOTTI, Letícia; SUAREZ, Maribel; CAMPOS, Roberta Dias. (Org.). *O Tempo da Beleza*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2008.

GROPPO, Luis Antonio. Teorias pós-críticas da juventude: juvenilização, tribalismo e socialização ativa. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 13 (2), p. 567-579, 2015.

HELLER, Agnes. *O Cotidiano e a História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

KOSIK, Karel. *Dialética do Concreto*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

MELO, Max Milliano. *Personagens Brasileiras: As domésticas de Gabriel Mascaro e Anna Muylaert*. Niterói, 2016, 180 p. Dissertação (Mestrado em Mídia e Cotidiano). Programa de Pós-graduação em Mídia e Cotidiano – PPGMC. Universidade Federal Fluminense, 2016.

RAMOS, Clara Leonel. *A construção da personagem no documentário brasileiro contemporâneo: autorrepresentação, performance e estratégias narrativas*. São Paulo, 2013, 265 p. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais). Programa de Pós Graduação em Meios e Processos Audiovisuais – PPGMPA. Universidade de São Paulo, 2013.