



S-TRANSEXUAL

Gay  
Lesbian  
Bisexual  
Transgender

Freedom

Rights

Commun

Respe

nd

GA

GA

GA

GA

GA

GA

GA

GA

# **Corpo, mídia e transgeneridade: políticas de visibilidade e práticas contra hegemônicas na performance de Conchita Wurst no Eurovision 2014**

*Body, media and transgenderism: political visibility and counter hegemonic practices in Conchita Wurst's performance at Eurovision 2014*

DOI: 10.15213/redes.n11.p134

HADRIEL GEOVANI DA SILVA THEODORO Y DENISE COGO

## **ABSTRACT**

This article presents a media content analysis of the text and contexts which makeup Conchita Wurst's performance at the Eurovision Song Contest 2014. Based on Harry Pross's Media Theory, as discussed by Baitello (2010), the study's main intention is to reflect on the elements founded in the gender relations which makeup the media's construction of Conchita's performance. On the basis of audiovisual analysis of videos about the performance which considered the corporealities, support and technological apparatus for transmitting content, we found that having reframed the feminine and the masculine the types of media involved in the performance begin to deeply question the dominant ideology in relation to gender identities, turning them, in their ambiguity, into a political discourse on difference. Furthermore, Conchita Wurst's performance provides evidence that transgenderism is capable of being inserted into not only traditional mediums of communication, such as television, but also into digital ones, reconfiguring the politics of visibility in regards to trans individuals.

**KEYWORDS:** MEDIA, COMMUNICATION, GENDER IDENTITIES, PERFORMANCE.



## RESUMO

O presente artigo propõe uma análise midiática dos textos e contextos inseridos na performance de Conchita Wurst no Festival Eurovision 2014. A partir da teoria da mídia de Harry Pross, proposta por Baitello (2010), o objetivo principal é refletir sobre os elementos, fundados nas relações de gênero, que compõem a construção midiática da performance de Conchita. Com base em uma análise audiovisual de vídeos sobre a performance de Conchita, que considerou as corporalidades, os suportes e os aparatos tecnológicos de transmissão de conteúdos, constatamos que, uma vez que ressignifica o feminino e o masculino, as mídias envolvidas em sua performance passam a questionar profundamente a ideologia dominante em relação às identidades de gênero, tornando-se, em sua ambiguidade, um discurso político da diferença. Além disso, a performance de Conchita Wurst evidencia que a transgeneridade é capaz de se inserir tanto nos meios de comunicação tradicionais, como a televisão, quanto nos digitais, reconfigurando as políticas de visibilidade em relação aos sujeitos trans.

PALAVRA—CHAVE: MÍDIA, COMUNICAÇÃO, IDENTIDADES DE GÊNERO, PERFORMANCE.

## 1. INTRODUÇÃO

Eurovision 2014<sup>1</sup>. Conchita Wurst, da Áustria, está prestes a se apresentar. As luzes se apagam enquanto a melodia começa. Instantaneamente alguns aplausos ecoam da plateia, assim como vaias. Uma voz sutil canta os primeiros versos: “Waking in therubble, walking over glass”. Mais vaias se misturam a aplausos. Algumas poucas luzes provenientes de refletores no teto iluminam o palco. A câmera, até então distante, aproxima-se aos poucos fazendo surgir, nas sombras, os contornos de um corpo feminino sendo envolvido por uma fumaça que emerge do chão. Outras luzes incidem no palco e revelam um vestido longo em tom claro. Cabelos longos e ondulados também são facilmente percebidos. “Youwouldn’tknow me atall, today” diz a letra da canção, e

---

1 Em português, Festival Eurovisão da Canção, concurso que ocorre anualmente desde 1956. O festival é realizado pela European Broadcasting Union (EBU) e transmitido para diversos países na Europa e também pela internet. O(a) vencedor(a) é definido(a) pelo voto de jurados e de telespectadores — via sms, telefonemas ou aplicativo para smartphones — em todos os países participantes. Para saber mais, consultar: <http://www.eurovision.tv/page/timeline>

uma luminosidade fraca clareia de relance a face onde observamos uma sombra, não muito definida, um pouco encoberta pelo microfone. Rapidamente, a câmera volta a se distanciar, exibindo o palco em um plano geral, afastado: a voz é propelida no oculto de sua personificação. Chega o refrão. “Riselike a phoenix”, explode a voz, e, finalmente, a câmera se movimenta indo da composição de um plano médio até o primeiro plano, desvendando por completo o corpo no qual a voz se materializa, e, sobretudo, o rosto de Conchita Wurst: sobrancelhas bem contornadas, olhos marcados em negro pela maquiagem, brincos, batom nos lábios e barba. “Out of the ashes”, canta.

Sim, o que vemos é uma imagem feminina com barba. O estranhamento provável, ou mesmo inevitável, que ela acarreta leva a um questionar do “real” gênero de Conchita: seria uma mulher ou um homem? A indagação direcionada a *elx*<sup>2</sup> resguarda, todavia, as chaves de um binarismo referente ao “caráter cultural das distinções entre homens e mulheres, entre ideais sobre feminilidade e masculinidade” (PISCITELLI, 2009, p. 119). Fortemente arraigada à consciência individual e coletiva acerca do Outro, esta dualidade restritiva enquadra nossa percepção em possibilidades herméticas, obstando qualquer miscigenação, sem que haja prejuízos de valor, das categorizações taxonômicas e de ordenamento social utilizadas para compor nossas identidades de gênero e apreender aquelas dos sujeitos com os quais nos relacionamos cotidianamente. Identidades estas, vale ressaltar, socioculturalmente construídas e (re)significadas de maneira sucessiva, refletidas nas especialidades, discursos e práticas sociais, que nos marcam antes mesmo do nascimento e acompanham nossas trajetórias de vida.

Nesta perspectiva, aqueles indivíduos que não se conformam às disposições bipartidas de mulher x homem, feminino x masculino, mas transitam entre tais categorias, são tidos como *transgêneros*, sendo que a transgeneridade se institui através de símbolos, corporais e/ou performáticos, que se recusam a ser alocados como pertencentes a apenas um gênero. De acordo com Preciado (2008), existe um discernimento ontológico—sexual entre um

---

2 No presente artigo optamos deliberadamente pela supressão de determinantes de gênero na língua portuguesa quando nos referirmos a Conchita Wurst, substituindo-os por “x”. Esta decisão reside no fato de não classificá-lx tendo como base moldes convencionais normatizados no desígnio do gênero, nem à feminilidade ou à masculinidade, visto que *elx* apresenta identidades de gênero interseccionadas. Além disso, buscamos conceder um espaço dialógico para que o leitor “preencha” este significado ausente de acordo com seu próprio repertório e impressões acerca de Conchita, reflexivamente. Estenderemos esse mesmo critério quando escolhermos não definir um sujeito ou grupo como pertencente a somente um dos gêneros.

sujeito *bio*, que mantém seu corpo em anuência com o gênero que lhe foi imposto ao nascer, e um sujeito *trans*, aquele que se vale de uma série de tecnologias<sup>3</sup> para alterar essa mesma designação. Conchita Wurst, assim, rompe com tal categorização sociocultural do gênero, transgredindo-o e posicionando-se como transgênerx.

Apesar de xstransgênerxs pertencerem a um grupo extremamente estigmatizado, expulso às margens e impelido à invisibilidade social, o que em partes ocorre pela patologização de suas identidades e estereótipos provenientes da cultura da cisgeneridade — correlação estrita entre o sexo biológico, a identidade de gênero e a sexualidade (HERDT, 1996) —, Conchita Wurst, no final da noite, ganha o Eurovision Song Contest e passa a ser noticiada pela imprensa internacional. Acaba, portanto, indo além de sua presença no festival, que, como veremos, é um texto congregador de sentidos múltiplos, e se converte em uma política de visibilidade para identidades desviantes.

Partindo dos conceitos da teoria da mídia trabalhados por Harry Pross (BAITELLO, 2010), buscaremos precisamente elaborar uma análise qualitativa dos textos e contextos inseridos na performance de Conchita Wurst. Esta se pautará no vídeo de sua performance na semifinal do Eurovision 2014, que tem duração de três minutos e dezoito segundos e foi transmitido ao vivo no dia 10 de maio de 2014<sup>4</sup>. Neste material midiático, a metodologia empregada propõe a decomposição das mídias integrantes de seus conteúdos audiovisuais e discursivos, objetivando promover uma reflexão acerca da transgeneridade, das corporalidades *trans* e das práticas contra-hegemônicas.

O objetivo do presente artigo se centra, portanto, em verificar os modos pelos quais as mídias envolvidas na performance de Conchita Wurst no Eurovision 2014 se instauram em representações da transgeneridade, e como elx se converte em um símbolo de resistência contra-hegemônica. No corpo, nos suportes e nos contextos de comunicação massiva e digital que compõem a performance de Conchita, buscamos refletir como ela articula (des)construções das supostas essências e estabilidades dos gêneros e das identidades de gênero, e como fomenta uma visibilidade para os sujeitos trans. Assim sendo, almejamos contribuir à compreensão das identidades de gênero na contemporaneidade, de sua multiplicidade e fluidez, no sentido de uma maior conscientização sobre o outro, o diferente, o estigmatizado, e para que a

---

3 Tais como modificações corporais, tratamentos hormonais, cirurgias plásticas, etc.

4 A apresentação de Conchita Wurst a ser analisada no presente artigo pode ser visualizada através do link: <http://www.eurovision.tv/page/multimedia/videos?id=1094730u> <https://www.youtube.com/watch?v=tYF-mFwFciY>

diversidade não se confunda com a diferença, pois como explicita Miskolci (2013, p. 15),

“o termo “diversidade” é ligado à ideia de tolerância ou convivência, e o termo “diferença” é mais ligado à ideia do reconhecimento como transformação social, transformação das relações de poder, do lugar que o Outro ocupa nelas”.

## 2. ITINERÁRIO METODOLÓGICO

O estudo aqui proposto acerca da performance de Conchita Wurst no Eurovision 2014 está fundamentado em uma perspectiva qualitativa, que se desenvolve a partir de uma análise audiovisual fundamentada na teoria da mídia proposta por Harry Pros, que a divide entre primária, secundária e terciária (BAITELLO, 2010), conforme detalharemos a seguir.

A visibilidade midiática alcançada pela performance de Conchita Wurst após sua vitória no Festival Eurovision nos conduziu à realização de um mapeamento de materiais referentes à apresentação da canção "Riselike a Phoenix" interpretada por elx na segunda semi-final. Priorizamos o levantamento dessa apresentação em dois espaços digitais: o site do Eurovision Song Contest e o site de compartilhamento de vídeos YouTube. No caso do site do Eurovision, a escolha como fonte para a coleta dos dados da análise se baseou no fato de ser o canal oficial do festival, onde os internautas podem ter acesso livre aos vídeos completos e conteúdos de todas as apresentações da edição, e, no caso do YouTube, por se tratar de um dos principais sites de compartilhamentos de vídeos online<sup>5</sup>.

A análise audiovisual dos materiais coletados foi orientada pela teoria da mídia proposta por Harry Pros, que a divide entre primária, secundária e terciária (BAITELLO, 2010). A mídia primária diz respeito às corporalidades, a secundária aos suportes e a terciária aos aparatos tecnológicos de transmissão de conteúdos. Assim, buscamos decompor a performance de Conchita no Eurovision nestes três níveis.

No primeiro deles, analisamos as mídias apreendidas no corpo de Conchita, abarcando suas gestualidades, sua voz e a maneira pela qual ela-

---

5 Pertencente ao Google, o YouTube tem a possibilidade de integração a sites, a blogs, ao Facebook e até mesmo a e-mails. Além disso, permite aos usuários assistirem a qualquer vídeo sem precisar se tornar membro do site. O YouTube tem favorecido também a criação de grandes comunidades formadas em torno de vídeos, especialmente musicais.

bora uma imagem transitória entre o feminino e o masculino, através dele. No segundo, focamo-nos nos suportes que se exteriorizam deste corpo, especificamente a indumentária e seus acessórios. Já no terceiro nível, nos detivemos nos aparatos tecnológicos que perpassam sua performance, ou seja, os contextos da cultura de massa, característica de um meio de comunicação como a televisão, e da digital, impulsionada principalmente pela Internet, que permite a convergência de suportes e linguagens, além de possibilitar que a transmissão de todas as outras mídias contidas na performance de Conchita sejam amplificados na perspectiva de alcançar múltiplos públicos consumidores de tal produção.

A combinação desses elementos na análise audiovisual desenvolvida nos possibilitou perceber os processos de construção da transgeneridade em diferentes estratos midiáticos.

### **3. ANÁLISE TEÓRICO-EMPÍRICA DA PERFORMANCE DE CONCHITA WURST**

#### **3.1. CORPORALIDADES**

O corpo é mídia. O corpo comunica. Carrega em si informações e características que o definem enquanto tal e que, impreterivelmente, dotam-no de significados singulares, nos quais as vivências e escolhas perpetradas na história de nossas vidas estão inscritas. O corpo se processa em uma materialidade mutante e mutável, deslocando-se constantemente, desfazendo-se e se recompondo, interagindo com o mundo e, inclusive, com o Outro. Watzlawick, Beavin e Jackson (1967), ao proporem alguns axiomas e conjecturas da comunicação, asseveraram a impossibilidade da não-comunicação, sendo mesmo o silêncio um envoltório informacional com potência comunicativa. Seguindo nesta direção e estendendo a teoria diretamente ao corpo, verificamo-lo como um agente comunicacional intermitente.

Contudo, o que não devemos negligenciar é que este corpo não é necessariamente natural, ou seja, redutível às suas funcionalidades e organicidades. Vai um pouco além. O corpo, como o entendemos aqui, insere-se no texto da cultura, operante na ordem dos signos que nele refratam e são refletidos, configurando-o por meio da comunicação, cuja existência lhe é intrínseca, já que “todo ato de comunicação exige a presença de um suporte material para efetivar-se” (FELINTO, 2006, P. 36-37). Trata-se, então, de uma simbiose entre a comunicação do corpo e a comunicação pelo corpo.

Quando realizamos o constructo social dialógico que envolve o corpo, apreendemos sua tridimensionalidade; uma tridimensionalidade comuni-

cacional abarcada em seus odores, sons, cores, formas, tamanho e gestualidades que o habilitam na produção de significados. É onde encontramos sua mídia, visto que ela se traduz nos regimes de mediação no cerne da cultura, dos quais o homem se vale para criar em seu entorno uma sociosfera, organizando estruturalmente a realidade em que se encontra (LOTMAN, 1981). Portanto, da compostura da sociosfera da qual decorre a cultura, concebida por Lotman (IBIDEM, p. 39) como “geradora de estruturalidade”, o corpo se fortifica em sua aptidão midiática.

Valendo-se da sistematização tipológica proposta por Harry Pross, Baitello (2010) explicita uma Teoria da Mídia dispondo-a em primária, secundária e terciária, numa conceituação expandida que não a reduz apenas aos meios de comunicação, mas, além deles, engloba o corpo e suas expressões, a escrita e a imagem, os suportes. Detendo-nos de início sobre a mídia primária, que diz respeito exatamente aos “sons e ruídos naturais, os gestos e a aparência, os odores naturais” (BAITELLO, 2010, p. 62), observamos outra vez uma comunicação que se viabiliza pelas potencialidades corpóreas, o que valida a proposição primeira de que *o corpo é mídia*.

Neste sentido, o corpo de Conchita Wurst alcança especial notoriedade por comunicar contradições e ambiguidades referentes à assimilação tradicional das identidades de gênero, o que, conforme Butler (2009) defende, pode acarretar uma quebra do marco binário e, desta maneira, comprometer a estabilidade de uma ordem simbólica idealizada. E, “como para Butler o simbólico não é uma lei fixa, mas o resultado de uma série de atos performativos sustentados pela dinâmica da interatividade (...)” (DÍAZ, 2012, p. 117, tradução nossa), seu poder, que é extremamente dependente de uma cadeia de citações, ou seja, de reiteraões constantes dos *status* que promulga, pode ser quebrado nas direções as mais inesperadas.

Esguix, de traços afilados, com curvas um tanto salientes e cabelos longos, o corpo de Conchita nos transmite um quê de delicadeza. Em sua performance, os gestos são contidos: permanece estática sobre um círculo negro sobrelevado no centro do palco durante toda a apresentação; o microfone fica em sua mão direita, com unhas grandes, e os movimentos do braço livre são amenos e nos remetem às asas de um pássaro, a fênix cantada na letra da música. O olhar, acentuado pela maquiagem sombreada contrastando com a cor clara de sua íris, ora fixa sem desvios a câmera, ora se perde em um horizonte fictício. No tocante à sua voz, Rheinboldt (2014)<sup>6</sup> afirma que na performance “a maneira

---

6 Análise vocal de Conchita Wurst em sua performance no Eurovision 2014, realizada por Juliana MelleiroRheinboldt, doutoranda em Música na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), mestre



de cantar e os recursos interpretativos empregados, por exemplo, são típica e intencionalmente femininos, embora o timbre, por vezes, também nos remeta a uma voz masculina”, expressando uma amálgama do feminino com o masculino, assim como verificamos em sua aparência.

De modo geral, sua performance é circunscrita em um refinamento, contenção de gestos e movimentos, a presença marcante do olhar e a afinação e dubiedade do timbre da voz. Essas propriedades performáticas formam, mesmo que indiretamente, uma correlação às percepções de feminilidade que temos em nossa cultura, na qual à mulher se destinam comportamentos refreados, a voz mais discreta, aspecto curvilíneo e uma sexualidade que não deve ser afluída ou em demasia. A subordinação daí decorrente é reflexo do que Bourdieu (2014) nomeia de “dominação masculina”, que, mediante uma violência simbólica processada na comunicação, inferioriza a mulher e o que ao feminino se vincula, incluindo o corpo.

O mundo social constrói o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão sexualizantes. Esse programa social de percepção incorporada aplica-se a todas as coisas do mundo, e antes de tudo, ao próprio corpo, em sua realidade biológica: é ele que constrói a diferença entre os sexos biológicos, conformando-a aos princípios de uma visão mítica do mundo, enraizada na relação arbitrária de dominação dos homens sobre as mulheres (...). (BOURDIEU, 2014, p. 24).

Porém, nas corporalidades de Conchita Wurst há uma peculiaridade que contrasta com este plano subordinado da mulher e do feminino, enredando um paradoxo em sua imagem: a barba. Símbolo do poder e da virilidade masculina, a barba é um distintivo sociobiológico do gênero, estabelecido em oposição fisiológica e, por que não, midiática, do corpo masculino em relação ao feminino: a barba se externaliza no corpo do homem e serve mesmo como uma legitimação à sua posição de dominante no interior das sociedades patriarcais, onde a hegemonia do masculino reside nas diferenças naturalizadas partindo de um princípio biológico dos corpos, que se infiltra na cultura e nas relações sociais. Neste viés naturalizante, “a barba, muitas vezes associada à honra masculina, diferencia os homens das mulheres, menos nobres” (SCHIEBINGER, 1993, p. 115 apud. BOURDIEU, 2014, p. 30).

---

em Música pela mesma universidade e licenciada em Educação Musical pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP).

Imagem 1 e 2 – Conchita Wurst em sua performance no Eurovision 2014



Fonte: Lost in internet e International Business Time, respectivamente<sup>7</sup>.

Ao manter a barba, como vemos nas imagens acima, Conchita instaura uma fissura na identificação da mesma com o masculino e desloca tanto o entendimento das identidades de gênero quanto a hegemonia do patriarcado para os campos da dúvida e contestações, principalmente no que se refere às suas essências sociais hierarquizadas (BOURDIEU, 2014). Isso diz respeito aos embates ideológicos, ao enfrentamento cultural para a produção de sentidos; uma disputa pelo poder, não no sentido do seu controle, mas de sua não-hegemonia (FISKE, 1987), travados na mídiatização dos corpos.

Soley-Beltran, a partir de seus estudos empíricos com transexuais, constata que “a importância do corpo é crucial, pois sua visibilidade e aparência jogam um papel central na definição e estabelecimento do gênero” (SOLEY-BELTRAN, 2012, p. 66). Isso significa que nossa exteriorização no mundo, nas múltiplas relações que temos diariamente, é perpassada por essa genitalização dos corpos. Partindo do entendimento de performatividade de Judith Butler, para quem o gênero é permeado por intencionalidades, ou seja, é uma performance reforçada permanentemente que produz os significados compreendidos na coletividade, Soley-Beltran (2012) nos ajuda a apreender os corpos e as performances ou atuações de gênero numa sedimentação mediante citacionalidade, na concepção derridiana, dos lugares comuns relativos ao gênero, em uma matriz. Essa é a *Matriz Heterossexual*, conceito também formulado por Butler,

---

7 <http://lostininternet.com/bearded-drag-queen-shines-at-eurovision/> Acesso em agosto de 2014.  
<http://www.ibtimes.co.uk/eurovision-song-contest-2014-highlights-singing-competition-1448038> Acesso em agosto de 2014.

“estruturada como uma linguagem classificatória, com categorias autoreferenciais, tais como estereótipos e lugares comuns, padrões de identidades normativas cujo cumprimento se vigia coletivamente como um bem comum” (SOLEY-BELTRAN, 2012, p. 60),

que Conchita embaralha, constrói inversamente, (des)constrói.

Por outro lado, tomando as ideias de Hall (2013) relativas à codificação das estruturas do sentido, ou seja, as mensagens do circuito comunicativo, podemos inferir que Conchita cria em seu corpo um discurso ideológico pleno, infringindo a estrutura discursiva em dominância, a da masculinidade. Mas esta resistência também pode gerar uma *contra-resistência*: devido a sua potência transformadora,

“acontecimento novos, polêmicos ou problemáticos que rompem com nossas expectativas ou vão contra os “constructos do senso comum”, o conhecimento “dado como certo” das estruturas sociais, devem ser atribuídos ou alocados aos seus respectivos domínios (...), antes que “façam sentido”” (HALL, 2013, p. 439).

As mensagens depreendidas do corpo—mídia de Conchita são textos relutantes, de refutação e ruptura com a normatividade do gênero: seu corpo masfeminino — ou femasculino — coloca em xeque as identidades tradicionais e se relaciona à ideia de Gumbrecht de desreferencialização, componente do momento histórico caracterizado como pós-moderno (FELINTO, 2006). Hall (2005), da mesma forma, partilha deste pensamento ao expor que as identidades estabilizantes do mundo social por longos períodos estão a ruir, possibilitando o surgimento de novas, variantes, descontínuas, de um indivíduo fragmentado. As identidades de gênero contidas no corpo de Conchita são, pois, multifacetadas, uma miscigenação híbrida e ao mesmo tempo ambígua entre os conceitos socialmente prescritos de mulher/homem e feminino/masculino, que viabiliza uma profusão de significações. Através de uma corporalidade e performance trans — que transita, transgressora — Conchita remodela os binômios referidos, originando uma passagem para a resistência, para o que é diferente e não apenas diverso, contravertendo uma essencialização da diferença (HALL, 2013). Elx desloca o olhar para nosso próprio corpo e as modificações que, consciente ou inconscientemente, nele operamos durante o percurso das construções identitárias possibilitadas por essa mídia orgânica, viva e pulsante, capaz de significar de

formas plurais, sendo parte da cultura, da política e da sociosfera, mas transformando-as, nutrindo-as com o novo (ou inesperado), sem o qual perecem, sem o qual não há sequer o reconhecimento do ser humano enquanto sujeito (FISKE, 1987).

### 3.2. SUPORTES

Posto que o corpo retém uma forte potencialidade midiática, ele deixa “marcas sobre outros suportes, extracorporais, sendo estes suportes os portadores de mensagens até outros corpos” (BAITELLO, 2010, p. 62), qualificando as mídias secundárias. Dentre estes, a indumentária é o que se encontra em destaque na performance de Conchita Wurst.

Como já exposto, as imagens 1 e 2 evidenciam que Conchita porta um vestido longo, de mangas compridas, tonalidade sóbria, com pedras, uma faixa na altura da cintura e detalhes em dourado — brilha no jogo de luzes do palco. Seu vestido é bem justo até a altura dos joelhos, onde se alarga, estendido numa grande cauda arredondada, em transparência. Não apresenta decote proeminente, apenas um corte em “v” que não passa da metade superior do peito. Grosso modo, classificaríamos delicado, elegante, sensual.

Tendo em vista tais atributos, podemos especificá-lo como culturalmente associado à imagem feminina, ao universo da mulher, mesmo porque as roupas são uma pseudolinguagem e também “representam diferenças de gênero” (MILLER, 2013, p. 21). O que pretendemos salientar nesta correlação é que a indumentária se institui como suporte midiático num elo intrínseco com as identidades, manifestação exterior de nós mesmos, pois “as roupas não são superficiais, elas são o que faz de nós o que pensamos ser” (IBIDEM, p. 22-23). Além disso, a moda de um modo geral é um componente considerável da identidade, “ajudando determinar de que modo cada pessoa é percebida e aceita. Possibilita escolher as roupas, os estilos e as imagens por meio dos quais será possível produzir uma identidade individual” (KELLNER, 2001, p. 337).

No entanto, por mais que ofereçam materialidades com as quais somos capazes de compor identidades múltiplas, a moda ainda se encontra disposta em arquétipos do gênero, feminino/masculino, ratificando uma violência simbólica se verificarmos que, deste modo, dita valores morais de consumo. A cisão na moda entre feminino e masculino, que influi sobre as construções identitárias do gênero, é histórica: ela se inscreve desde o século XIV, “essencialmente em razão do aparecimento de um tipo de vestuário radicalmente novo: nitidamente diferenciado segundo os sexos” (LIPOVETSKY, 2009, p. 31). Essas alterações na estrutura do vestuário feminino e masculino



sexualiza, também através de uma estética da sedução, a aparência em sua plenitude (IDEM, 2009). Assim, ao estabelecer no mercado o que se direciona à mulher ou ao homem, a indústria da moda ainda hoje reproduz tal biologização cultural do gênero na esfera de seus suportes, ou seja, transfere a eles um complexo sistema de sinais que os diferenciam em sentidos distintos (BAITELLO, 2010): estereotipa-se tanto a indumentária quanto a prática do consumo em si. Isso porque:

Nas sociedades do consumo, o corpo se converte em um signo do *self*, uma sorte de cabide de exibição que mostra nosso estilo de vida mediante sua aparência, indumentária e eleições de consumo que se comercializam e se apresentam como sinais identitários (GIDDENS, 1991; FEATHERSTONE, 1991 apud SOLEY-BELTRAN, 2012, p. 71).

Para Lipovestsky (2009), a circunspeção do vestir-se recai mais fortemente no homem. Através das reivindicações que se estendem desde o final do século XIX por mais visibilidade, representatividade e igualdade, ganhando força com o feminismo da década de 1960, a mulher “invade” o guarda-roupa masculino, passando a utilizar de seus trajes tradicionais como calças e ternos. Trata-se de um acirrado embate ideológico e político. Já ao homem cabe tão somente rivalizar com esta “ameaça” por intermédio da legitimação mais profunda de sua masculinidade, fundamental às sociedades patriarcais. É por isso que “o masculino está condenado a desempenhar indefinidamente o masculino” (IBIDEM, p. 154).

Ao ter em mente que a indumentária é uma mídia que capacita a arquitetura de identidades e que condensa nas dinâmicas do mercado e da sociedade do consumo tipos identitários estanques quanto ao gênero, constatamos que Conchita Wurst circula por entre a rigidez em relação, substancialmente, ao masculino, rememorando-nos que “a moda e a identidade social fazem parte de um processo de luta e conflito social entre modelos e ideologias opostas” (KELLNER, 2001, p. 339). Por conseguinte, partindo da crítica exposta por Lipovestsky (2009), no que se refere ao seu vestido, o sentido básico englobado nesta mídia secundária é um discurso político desestabilizador da objeção masculina às mudanças que afetam de algum modo os pilares do patriarcado, a hegemonia deste dominante que, ao buscar reprimir a mulher e o feminino, acaba por aprisionar a si mesmo em trincheiras mentais e físicas que o afastam de um experienciar, descobrir e compreender o Outro, o novo. Submergimos na triste realidade que é a normalização do *habitus* (BOURDIEU, 2014), precisamente de onde provem grande parte dos estigmas e discriminações para com o sujeito transgênero, uma vez que não se adequa às normas socioculturais do gênero e da sexualidade.

Alguns outros elementos, além da indumentária, podem ser destacados no percurso de Conchita entre os gêneros: em sua performance, ela utiliza brincos grandes e cintilantes, anéis, sapatos de salto alto e maquiagem (máscara de cílios, sombra nas pupilas, batom de cor pastel), acessórios que são igualmente suportes e nos quais se encontram codificados textos de uma corporalidade. Todos esses componentes extracorpóreos apontados também estão em contraste com seu corpo dual, especialmente no que concerne à barba, pois seus suportes são característicos do universo feminino, enquanto a barba, do masculino. Conchita, assim, acentua a fluidez de uma transgeneridade e a perspectiva da reinvenção do próprio corpo e dos suportes que nele se aglutinam para longe da concepção bifásica instituída entre: mulher ou homem, feminino ou masculino. No afluxo entre os gêneros em que se formam as mídias primária e secundária da performance de Conchita, o “ou” é substituído pelo “e/ou”, na elaboração de um discurso político contra-hegemônico e não-normalizado, ou o que Bourdieu (2014) designa “subversão simbólica”.

### 3.3. APARATOS

As corporalidades e suportes de Conchita Wurst em sua performance no Eurovision 2014 se inserem em um contexto mais amplo do qual fazem parte uma cultura digital e de massa, que correspondem à extensão de sua presença em temporalidades e espaços heterogêneos. Especificamente acerca da cultura de massa ou “terceira cultura” — ao lado da clássica e da nacional —, Morin (1987) afirma que ela é derivada da industrialização e tecnicização que penetra o ser humano, depositando nele mercadorias culturais e fomentando uma noosfera flutuante na corrente da civilização. Podemos expandir este conceito à realidade atual, contemplando as novas tecnologias da informação e da comunicação (NTICs), com destaque à internet, que aumentam nossa capacidade comunicativa e relacional, a estimular uma cultura digital.

Transpomo-nos, assim, aos domínios das mídias terciárias, que, de acordo com Harry Pross, desenvolvem-se com o advento da eletricidade, “de aparatos que transmitem mensagens para outros aparatos similares” (BAITELLO, 2010, p. 62). Mas elas contêm todos os outros dois tipos de mídia, porque “independentemente do grau de complexidade da mediação primária, secundária ou terciárias, sempre há um corpo no início e no final de todo o processo de comunicação” (IBIDEM, p. 62-63). A performance de Conchita, neste caso, estende-se a tal mídia, caracterizada aqui pelos âmbitos televisivo e digital, e nela se enseja. É patente a relevância de a visualizarmos incorporada a uma cultura de massa

típica da televisão e das transmissões pela internet. Mais importante, porém, é reconhecermos que, no contexto televisivo do Eurovision, Conchita não está posta como uma abjeção, que, “em termos sociais, constitui a experiência de ser temido e recusado com repugnância” (MISKOLCI, 2013, p. 24). Para Butler, este abjeto é o rechaçado, tido como não-significativo e como não-visível, sendo o corpo abjeto aquele ininteligível, um *corpo que não importa* (DÍAZ, 2012). Mas na produção e codificação dos textos e contextos de sua performance, Conchita é, ao contrário de abjeto, umxOlimpianx.

No Olimpo da cultura de massa, no caminho do imaginário para o real e do real para o imaginário, estão os olímpianos, distintos por sua natureza sobre-humana, sua força sobre o imaginário e o real e o fomento de modelos de projeção e identificação, dando vida aos fantasmas que os mortais não realizam, convidando-os a realizá-los em seu próprio imaginário (MORIN, 1987). Situamos Conchita Wurst neste patamar porque elx simboliza a decomposição da sacralidade do gênero, recriando uma estética imagética de desreferencialização a partir de seu corpo, gestos, atitudes, etc. Elx compõe uma singularidade identitária da transgeneridade que a conduz ao nível simbólico e político da resistência e transgressão, através de sua voz, da arte da música, de uma semi-metamorfose que choca os sujeitos educados e normatizados pelo e no binarismo dos corpos e da sexualidade.

Igualmente à história de Salmacis e Hermafrodito, Conchita se converte em um mito do transgênero, nessa transição inacabada e contínua: umxtransgênrx que não completa sua metamorfose, permanecendo em uma posição de custosa denominação e demarcação. Sua performance, sua exposição midiática e a projeção às massas de uma imagem com a qual poucos estão habituados, faz delx o que Morin (1987) nomeia de “herói modelo”, modelo de cultura. Como “no fundo, o gênero é relacionado a normas e convenções culturais que variam no tempo e de sociedade para sociedade” (MISKOLCI, 2013, p. 32), Conchita passa a ser umxolimpianx que hasteia a bandeira da diferença, por uma maior liberdade para a constituição identitária de gênero e, consequentemente, da sexualidade. Visto que “podemos compreender os corpos e as identidades dos anormais como potências políticas” (PRECIADO, 2014), elx comunica diretamente através das mídias — primária, secundária e terciária — um texto que reivindica a possibilidade de existência e visibilidade para o que “o normal”, ao se prescrever na sociedade e na cultura, subjuga automaticamente à anormalidade. Conchita transmite, portanto, um discurso político da diferença, e, uma vez que os textos da cultura das mídias “propiciam uma boa compreensão da constituição psicológica, sociopolítica e ideológica de determinada sociedade em dado momento histórico” (KELLNER, 2001, p. 153), voltamos a repensar em

sociedades nas quais construções hegemônicas inflexíveis do corpo, do gênero e da sexualidade já não comportam a velocidade das transformações constantes que ocorrem na contemporaneidade.

Em contrapartida, Hall (2013) assinala os riscos impelidos às culturas e às identidades pelas dinâmicas da visibilidade. A partir do conceito de multiculturalismo, o referido autor assevera a ineficácia das conjecturas que insinuam que somente a visibilidade pública da diferença proporcione a extinção das relutâncias a ela. Como Fiske (1987) e Hall (2013) defendem, a mídia é um espaço de disputas simbólicas, mas não devemos tomá-las no sentido de acreditar que as lutas por igualdade de direitos e cidadania nesse espaço sejam suficientes para modificar todas as dinâmicas sociais envolvendo as diferenças, mesmo porque as instituições que as controlam contém suas próprias ideologias que permeiam os modos de produção de conteúdos. Isso quer dizer que

“o significado (...) não possui origem nem destino final, não pode ser fixado, está sempre em processo e “posicionado” ao longo de um espectro. Seu valor político não pode ser essencializado, apenas determinado em temos relacionais” (HALL, 2013, p. 67).

Mas, muito embora seja incerto dizer que a imagem midiática de Conchita realmente altere as relações de gênero em sociedade, ela está no Eurovision 2014 e sua performance é transmitida para milhares de espectadores em todo o mundo. Como exemplo deste grande alcance, somente o vídeo de sua performance no Youtube conta com mais de 17 milhões de visualizações, e a audiência do programa na TV atingiu em torno de 6 milhões de telespectadores<sup>8</sup>, demonstrando que, aliada à emergência de uma sociedade em rede e de uma cultura digital possibilitadas pelos avanços nas NTICs, o conteúdo midiático congregado em Conchita adquire um alcance em nível global e possibilita sua existência. Desta maneira, ela entremeia a produção de conteúdo nas mídias e passa a fazer parte de uma cultura de massa e digital, uma vez representada nestes espaços comunicacionais. Poderíamos sustentar que a performance de Conchita se configura na intersecção com a cultura da convergência das mídias digitais: na interdependência entre as mídias estimu-

---

8 De acordo com site RTVE.ES, o Eurovision foi visto por 5.141.000 de telespectadores. As votações para decidir o(a) campeão(ã) abarcaram uma média de 6.343.000 telespectadores. Disponível em: <http://www.rtve.es/television/20140511/6343000-espectadores-vieron-votaciones-del-festival-eurovision/937081.shtml>. Acesso em agosto de 2014.



lada em uma sociedade em rede, a comunicação mediada pelas NTICs interferem tanto no modo como estabelecemos nossos processos comunicacionais quanto nas apropriações individuais e socialmente partilhadas que se desenvolvem através delas (COGO; BRIGNOL, 2011).

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

"O conceito de gênero requer pensar não apenas nas distinções entre homens e mulheres, entre masculino e feminino, mas em como as *construções de masculinidade e feminilidade* são criadas na articulação com outras diferenças (...); e como essas noções se embaralham e misturam no corpo de todas as pessoas, inclusive aquelas que (...) não se deixam classificar de maneira linear como apenas homens ou mulheres" (PISCITELLI, 2009, p.146, grifo do autor).

Com estas palavras, Piscitelli resume o quadro geral que buscamos compor a respeito de Conchita Wurst: na (des)construção das identidades de gênero em sua performance e mídias, perturba a aparente calma que o constructo social e cultural do gênero sobleva ao seu redor, mesmo aquela comumente relacionada ao transgênero e seu desejo de pertencimento total à representação do inverso à anatomia de seu corpo. Conchita promove uma aproximação entre os antagonismos arquitetados nas disparidades entre os gêneros e explora midiaticamente recursos para uma produção performática de identidades desviantes (PRECIADO, 2014): nelx, as características masculinas não anulam as femininas e vice-versa.

Sem enalteçê-lx, acreditamos que o importante seja observar que Conchita Wurst está ali, nas telas da televisão, invadindo os lares de milhares de europeus (e, graças à internet, de milhares de outras pessoas mundo afora), com uma imagem transgressora aos padrões hegemônicos que governam nossos corpos e sexualidade, subvertendo resistências elementares ao ritual da normalidade, que tem como fim último apenas a tentativa da manutenção do presente tal como ele está. Elx se faz ver; se faz ouvir. Resta-nos a validade de pensar que

“desconstruir as normas e, sobretudo, as convenções culturais impostas por uma tradição que se imiscui em nosso cotidiano violentando nossos desejos e mesmo nossa humanidade seria um primeiro passo insubordinado no caminho da transformação da cultura” (MISKOLCI, 2013, p. 51-52).

Ademais, as mídias envolvidas na performance de Conchita nos levam a questionar o ordenamento social dos gêneros e realmente indagar o que é feminino e o que é masculino. A hegemonia biopolítica em torno dos corpos, dos gêneros e das sexualidades, na qual se multiplicam as concepções transcendentais das estéticas do gênero, dos códigos de reconhecimento visual e de concepções psicológicas invisíveis (PRECIADO, 2008), expõe, através do exemplo de Conchita, seus alicerces mais recônditos. Se a transgeneridade se processa enquanto uma construção midiática, o feminino e o masculino não o seriam também? E tais construções não estariam passíveis de serem desfeitas?

Conchita Wurst, deste modo, atesta a premência em alterar o modo de conceber as posições identitárias, não as retendo como estruturas rígidas, mas, sim, como lugares temporais, dinâmicos, que se conectam e se inter-relacionam uns com os outros (DÍAZ, 2012). Na verdade, nos deparamos com os esboços de um sujeito pós-identitário, que já não pode ser alocado facilmente nas dicotomias que governam os gêneros e as sexualidades: as categorias de mulher ou homem, feminino ou masculino, trans ou bio, homossexual ou heterossexual, todas elas se intercalam. Advimos num fluxo (midiático, corporal, semiótico e político) contínuo entre elas. Para Preciado (2008), tais diferenças, principalmente aquelas referentes aos *bio-corpos* ou *trans-corpos*, irão se tornar obsoletas no decorrer do século. Até lá, as visibilidades em torno da transgeneridade, como a que ocorre com Conchita, ainda permanecem como relevantes textos de luta, de resistência e de ressignificação contra-hegemônica inseridas em nossa cultura.

## 5. REFERÊNCIAS

- BAITELLO, NORVAL (2010). *A serpente, a maçã e o holograma: esboços para uma teoria da mídia*, São Paulo: Paulus, 2010.
- BOURDIEU, PIERRE (2014). *A dominação masculina*, Rio de Janeiro: BestBolso.
- COGO, DENISE; BRIGNOL, LILIANE D. Redes sociais e os estudos de recepção na internet. *Revista Matrizes*. Ano 4 – nº 2 jan./jun. 2011. São Paulo. p. 75-92
- DÍAZ, ELVIRA BURGOS (2012). *Desconstrucción y subversión*. In.: SABSAY, Leticia; SOLEY-BELTRAN, Patricia (organizadoras). Judith Butler en disputa: lecturas sobre la performatividade, Barcelona-Madrid: Egales.
- FELINTO, ERICK (2006). *Passeando no labirinto: ensaios sobre as tecnologias e as materialidades da comunicação*, Porto Alegre: EDIPUCRS.

- FISKE, JOHN. British Cultural Studies and television. In: ALLEN, Robert. *Channels of discourse*. University of North Carolina Press: Chapel Hill and London, 1987, p. 254 - 291.
- HALL, STUART (2013). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- HALL, STUART (2005). *A identidade cultural na pós-modernidade*, Rio de Janeiro: DP&A.
- HERDT, GILBERT (1996). *Third sex, third gender: beyond sexual dimorphism in culture and history*. New York: Zone Books.
- KELLNER, DOUGLAS (2001). *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*, Bauru: EDUSC.
- LIPOVETSKY, GILLES (2009). *O império do efêmero: a moda e o seu destino nas sociedades modernas*, São Paulo: Companhia das Letras.
- LOTMAN, IURI (1981). *Sobre os mecanismos semióticos da cultura*. In: LOTMAN, Iuri; USPENSKI, Boris, *Ensaio de Semiótica Soviética*. Lisboa: Livros Horizontes.
- MILLER, DANIEL (2013). *Treco, troços, coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material*, Rio de Janeiro: Zahar.
- MISKOLCI, RICHARD (2013). *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*, Belo Horizonte: Autêntica Editora UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto.
- MORIN, EDGAR (1987). *Cultura de massas no século XX – o espírito do tempo 1: neurose*, Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- PISCITELLI, ADRIANA (2009). *Gênero: a história de um conceito*. In: Almeida & Szwako. *Diferenças, igualdade*, São Paulo. Berleandis & Vertecchia.
- PRECIADO, BEATRIZ. *Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”*. Disponível em: <http://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/07/05/437/> (Última consulta: 30 de agosto de 2014).
- PRECIADO, BEATRIZ. (2008). *Texto junkie. Sexe, drogue et biopolitique*. França: Éditions Grasset & Fasquelle.
- RHEINBOLDT, JULIANA MELLEIRO. *Conchita Wurst: avaliação vocal*. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por julianamelleiro.r@gmail.com, em 29 de maio de 2014.
- SOLEY-BELTRAN, PATRÍCIA (2012). *No-body is perfect*. *Transexualidad y performatividad de género*. In: SABSAY, Leticia; SOLEY-BELTRAN, Patrícia (organizadoras). *Judith Butler en disputa: lecturas sobre la performatividad*. Barcelona-Madrid: Egales.
- WATZLAWICK, PAUL; BEAVIN, JANET; JACKSON, DON (1967). *Alguns axiomas conjecturais de comunicação*. In: \_\_\_\_\_. *Pragmática da comunicação humana*, São Paulo: