

# DRAG QUEEN: UM PERCURSO HISTÓRICO PELA ARTE DOS ATORES TRANSFORMISTAS.

Igor Amanajás<sup>1</sup>

## RESUMO

A presente pesquisa visa a estabelecer uma linha histórica sobre o surgimento e o desenvolvimento do artista *drag queen* ao redor do mundo até os dias de hoje. Para tal, utilizou-se um levante bibliográfico sobre temas que poderiam ser o sustentáculo para o desdobramento do assunto. A Teoria *Queer* e a história da arte (em especial, a do teatro) – assim como os fatores sociais e religiosos de cada região e época explorados – foram o mote para rastrear e contextualizar a jornada blasfematória desse artista. Apesar do recorte apresentado ser pretensamente amplo, muito ainda há de ser explorado acerca dessa temática. Observando-se essa linguagem cênica, pode-se concluir que, através dos tempos, a *drag queen* foi capaz de se adaptar e de se transformar de muitas maneiras e aspectos, desde sua estética ao conteúdo de seu discurso, como um verdadeiro artista vivo, com o intuito de levantar questões e desequilibrar a ordem social vigente.

**Palavras-chave:** *drag queen; teatro; arte; transformismo.*

## ABSTRACT

The following research intends to establish a historical lineup about the emergence and development of the drag queen artist throughout the world until nowadays. For that reason, a bibliographic listing about themes that would be a support for the subject deployment was used as tool. The Queer Theory, and the history of the art (in special, the theater history) – as well as the social and religious factors of each region and time explored – formed the starting point for tracking and setting the blasphemous journey of such artist. Despite the allegedly widespread crop appears to be, there still is much more about it to be explored regarding this thematic. Observing this scenic language, it is possible to conclude that, through time, the drag queen was able to adapt and transform herself in many ways and aspects, from her aesthetics to the content of her speech, as a true living artist aiming to raise questions and unbalance the existing social order.

**Keywords:** *drag queen; theater, art; cross-dressing.*

---

<sup>1</sup> Mestrando em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas. [iamanajas@yahoo.com.br](mailto:iamanajas@yahoo.com.br)

## 0. Introdução

A história da humanidade apresenta inúmeras passagens em que o ato de se vestir (montar) em *drag*, além de um posicionamento artístico e político, foi uma necessidade cênica imposta pela sociedade e pela moral vigente. Desde a Grécia clássica até os dias atuais, homens personificam a imagem feminina em diferentes aspectos, da maneira mais realista ao total estilizamento da forma. A *drag queen* sofreu metamorfoses reais tanto em sua estética como em sua função, mas nunca perdeu seu principal objetivo – a grande arte do estranhamento.

O interesse sobre esse assunto surgiu a partir da percepção de que a linguagem da *drag queen* poderia se caracterizar como um território dramático para o ator, assim como o *clown*, o bufão e a *commedia dell'arte*. Todas essas formas teatrais surgem a partir de manifestações da vida cotidiana e posteriormente se tornam objetos de estudos, pensados como territórios dramáticos em questão de linguagem e estética. Muito pouco estudo se tem sobre a *drag queen* e sua caminhada pelas várias sociedades e séculos, e muito ainda se confunde em termos de conceitos e terminologias. No decorrer deste artigo, pretende-se sinalizar que a *drag queen* trata-se de uma construção de um personagem e não uma opção sexual; logo, configura-se como teatro ou performance. Em suma, o estudo se concentra em investigar o traço histórico do que constitui a visão ampliada do artista personificador do feminino e pretende apontar que, através da história, a *drag queen* sempre foi um elemento espetacular pertencente da sociedade – goste ela ou não.

### 1. *Drag* não é travesti, bicha burra!

*“Todos nós nascemos nus. O resto é drag.”*

RuPaul Charles

Desde a última década, o cenário artístico brasileiro vem testemunhando a expansão do artista performático denominado de *drag queen*. Por excelência, essa forma artística foi vista por muitos e por um longo tempo como uma não-arte ou até como uma forma banal, descartável e, no mal sentido da palavra, popular. Designados a se restringirem aos guetos em que a comunidade LGBTTT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais) frequenta, os artistas *drag queen* hoje

alcançam um espaço mais expandido, seja nos meios de comunicação e propaganda em massa ou no cenário artístico. Algumas das causas que tornaram possível o desdobramento dessa linguagem (assim como um maior acolhimento pelo público de diferentes esferas sociais) foram a crescente mudança de pensamento da sociedade em relação aos direitos humanos e cívicos da comunidade LGBTT, a reordenação da concepção de identidade sexual e a luta das minorias por um espaço de igualdade e respeito – fato que ainda está muito longe de ser alcançado em sua plenitude. Mas quem é a *drag queen*?

Primeiramente, há de se desassociar o pensamento de que a *drag queen* é uma identidade de gênero, uma forma artística relacionada com a questão sexual do indivíduo. Por mais que a *drag queen* se apresente, na maioria das situações, em ambientes de cultura gay, a forma artística em si não se correlaciona diretamente com o conceito de identidade de gênero ou orientação sexual. Segundo Jaqueline Gomes de Jesus, em seu guia intitulado *Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos* (2012), o gênero consiste na denominação de homem e mulher em seus papéis atribuídos pela sociedade, não estando relacionado com o fator biológico determinado por macho e fêmea. Logo, identidade de gênero seria:

Gênero com o qual uma pessoa se identifica, que pode ou não concordar com o gênero que lhe foi atribuído quando de seu nascimento. Diferente da sexualidade da pessoa. Identidade de gênero e orientação sexual são dimensões diferentes e que não se confundem. Pessoas transexuais podem ser heterossexuais, lésbicas, gays ou bissexuais, tanto quanto as pessoas cisgênero (JESUS, 2012, p.14).

De acordo com a autora, a orientação sexual é definida pela atração afetivossexual, relativa à sexualidade e diferente da necessidade única e pessoal do indivíduo de pertencer a algum gênero. Jaqueline de Jesus ainda explica que a condição de gênero de cada pessoa é determinada pela sociedade e pela região, se há ou não uma religião envolvida e por fatores que são impostos até antes do nascimento. Assim, a concepção das atribuições de deveres e reconhecimentos do papel do homem e da mulher diferem em contextos culturais estabelecidos em regiões distintas.

Postos os conceitos anteriores, abre-se um outro leque de percepções de como cada um usufrui do potencial do seu próprio corpo. Ainda no território de

conceitos (muitos estudados a partir da sociologia e das novas teorias sociosexuais “Teoria *Queer*”), existe um grupo de pessoas que se travestem por um uso funcional do ato em si.

Queer é tudo isso: é estranho, raro, esquisito. Queer é, também, o sujeito da sexualidade desviante – homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis e drags. É o excêntrico que não deseja ser ‘integrado’ e muito menos ‘tolerado’. Queer é um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência; um jeito de pensar que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do ‘entre lugares’, do indecível. Queer é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina (LOURO, 2012, p.8).

Nesse grupo, estão os *crossdressers* e transformistas ou *drag queens* (no caso de mulheres, *drag kings*). O que difere o funcionalismo de um grupo para outro está na questão explicada por Jaqueline de Jesus:

Crossdresser: Pessoa que frequentemente se veste, usa acessórios e/ou se maquia diferentemente do que é socialmente estabelecido para o seu gênero, sem se identificar como travesti ou transexual. Geralmente são homens heterossexuais, casados, que podem ou não ter o apoio de suas companheiras.

Transformista ou Drag Queen/ Drag King: Artista que se veste, de maneira estereotipada, conforme o gênero masculino ou feminino, para fins artísticos ou de entretenimento. A sua personagem não tem relação com sua identidade de gênero ou orientação sexual (JESUS, 2012, p.10).

A partir daí, permite-se o entendimento de que *drag queen* não se trata do que o indivíduo se sente em relação a sua própria percepção, tanto interna quanto externa: é, na verdade, o que esse indivíduo faz como expressão artística. Uma mulher transexual pode “ter” uma *drag queen* (utilizar-se-ão verbos como “ter”, “possuir” ou “fazer” para aproximar o território cênico da *drag queen* em representar a personagem, no sentido de construção do artista performativo). Observando a *drag queen* em seu contexto artístico, não é possível deixar de levar em consideração alguns aspectos que definem a forma em que se apresenta nos dias de hoje. Fatores sexuais, políticos e sociais permeiam o modo como a arte das *drag queens* foi construída, uma vez que está baseada e assentada no território sociosexual em que estão inseridas. Ao longo da história da arte, pode-se perceber

vários momentos em que esse artista transformista é presente e que há uma transmutação na linguagem do transformismo até que se chegue à era contemporânea, não somente no Brasil, mas em um âmbito mundial.

## 2. “As irmã”<sup>2</sup> lá da antiguidade...

A jornada do artista transformista pode ser observada de modo prismático no que se refere a sua presença no mundo espetacular e que se dá em paralelo à história do teatro. Sabendo que o teatro existe desde o início da humanidade, é possível concluir que as raízes do transformismo também datam dos mesmos tempos remotos. O teatro grego, berço do ator, pode ser considerado o ponto de partida para essa análise, mas é sabido que, muito anterior ao despontar do teatro europeu, outras formas de teatralidade já haviam existido em diversas civilizações ao redor do planeta.

A utilização de máscaras e danças ritualísticas já marcavam o construir de um comportamento cultural inerente ao ser humano. O surgimento das máscaras se dá na necessidade do homem em mimetizar-se ou transformar sua aparência. Outros fatores – como o religioso e o estético – também estão implícitos no surgimento das máscaras. A partir do ano 534 a.C. em Atenas, o dramaturgo Téspis de Ática, ao participar da Dionisiaca (festivais em homenagem ao deus Dionísio), afasta-se do coro e assume o papel de solista, respondendo ao coletivo. Eis que nasce o ator. Desse momento em diante, as tragédias passam a ser escritas e representadas, destacando a função do ator da função do coro.

Frínico de Athenas, que foi discípulo de Téspis, ampliou a função do ‘respondedor’ (hypokrites), investindo-o de um duplo papel e fazendo-o aparecer com uma máscara masculina e feminina, alternadamente. Isto significava que o ator devia fazer várias entradas e saídas, e a troca de figurino e de máscara sublinhava uma organização cênica introduzida no decorrer dos cânticos. Um outro passo à frente foi dado, da declamação para a ‘ação’ (BERTHOLD, 2004, p.107).

Os gregos, quase sem querer, começaram a esboçar o que seria a personagem. Pavis, em seu *Dicionário do teatro*, diz que, no princípio, essa

---

<sup>2</sup> “Irmã” no singular, de acordo com a gíria gay, significa “os iguais”, “outros gays”.

identidade entre o homem e a personagem era apenas uma máscara, uma ainda persona. De qualquer maneira, a partir desse momento, ficou estabelecido que a função de vestir a máscara com personas masculinas e femininas seria um papel único e exclusivo do homem. Clitemnestra, Medéia, Electra, Ifigênia e Antígona: todas essas personagens foram vividas por homens na antiga Grécia. É importante ressaltar que, naquela época, o ator usava não somente a máscara para interpretar papéis femininos; roupas e enchementos também eram adicionados para a composição da personagem.

Ao longo dos anos, o artista *drag queen* apresentou-se em duas frentes, como aponta Roger Baker em seu livro *Drag: The History of Female Impersonation in the Performing Arts* (1994). A primeira é a característica secular, ou seja, aquela *drag* que se manifesta em rituais de forma pagã, exercendo a função satírica de blasfemar e dar voz ao indizível perante a sociedade, a personagem que muito se assemelha ao bufão. A outra forma diz respeito a sua característica sagrada, aquela que teria a responsabilidade de viver as personagens trágicas na Grécia, que pertenceriam a uma narrativa.

Por volta do ano 1100 d.C., incapaz de controlar as manifestações populares pagãs da sociedade, a Igreja decidiu trazer o teatral para dentro de sua casa e investir em pequenas encenações sacras para melhor entendimento de seus fiéis sobre a mensagem a ser passada (BAKER, 1994). À medida em que essas pequenas encenações se estabeleciam e intercalavam alguns pontos de comicidade em suas narrativas, a *drag queen* foi, mais uma vez, importada para a cena. Como as histórias bíblicas não abrem muito espaço para personagens femininas – uma vez que anjos são assexuados e as Marias contribuíam com poucas falas –, um jovem adolescente poderia muito bem assumir, sem problemas, essas funções. Por motivos sociorreligiosos, mulheres nunca foram permitidas em funções diretas relacionadas à Igreja. Tal fato foi tão enraizado no pensamento da comunidade daquela época que, até depois que o teatro se divorciou da Igreja e começou a lançar voos autônomos, a mulher continuou a se contentar com a posição de espectador.

Dentro das encenações da Igreja, alguns momentos cômicos começaram a ser introduzidos por atores que se apossaram de personagens femininos secundários e os transformaram em uma versão grotesca da personificação da mulher. Um exemplo bem claro desse fato é a personagem *Mulher de Noé*. Roger

Baker (1994) explicita que essa personagem era de tal forma cômica e tão grotesca que sua função era a de justamente provocar um outro olhar sobre a imagem feminina. Na narrativa da Arca de Noé, a mulher de Noé tagarelava, fofocava, recusava-se a entrar na arca e azucrinava seu marido pela ideia de construir uma. Algumas companhias terminavam a narrativa com os três filhos de Noé carregando uma mãe histérica para dentro da Arca.

### 3. Linda, loira e japonesa!

Não apenas no Ocidente se estabeleceu a ilusão do artista masculino em criar, através de seu corpo, a personagem feminina: no Oriente, todas as principais formas teatrais clássicas que necessitam da ação direta do ator foram também concebidas a partir da construção do feminino. O teatro *Topeng* da Indonésia (forma do século XIII que se originou na ilha de Java, mas estabeleceu-se e desenvolveu-se na ilha de Bali no século XVII) é um dança-drama de máscaras em que, em sua forma originária, era dançado apenas por atores masculinos que interpretavam papéis femininos. Adereços como perucas, leques e máscaras eram utilizados para a construção da personagem, assim como gestos específicos e qualidade da leveza de movimentos. No início, um ator de *Topeng* era responsável por dançar as onze máscaras que compunham a apresentação teatral. Outras formas de teatro balinesas também se valeram desse recurso, como o *Wayang Wong*, que retrata a jornada épica de Rama e Sita nos escritos de Valmiki, o *Ramayana*.

Na Índia, o *Kathakali*, cuja origem se dá em meados do século XVII, valia-se somente de homens para a representação de papéis femininos, como as deusas representadas nas epopeias sagradas do hinduísmo, *Ramayana* e *Mahabaratha*.

O ator de Kathakali tem que se submeter a um treinamento rigoroso de 10 a 12 anos antes que possa ser considerado apto. Tradicionalmente, somente meninos eram ensinados Kathakali, provavelmente por causa do rigoroso e prolongado treinamento envolvido, mas agora existem companhias de apenas mulheres (BALAKRISHNAN, 2004, p.35).

Porém, a cultura que mais adotou o ator transformista para dentro dos palcos foi a japonesa. No Japão, o clássico cômico *Kyogen* e o dramático *Nô* foram, desde o século XIV, linguagens teatrais específicas do ator masculino. Tanto no

teatro Nô quanto no *Kyogen*, os mais jovens da família artística começavam a ser treinados muito cedo, assim como nas demais artes orientais. Cada jovem aprendiz leva em torno de dez anos para aprender um papel específico. Há alguns atores que se especializam somente em personagens femininas – *Onnagata* (女形). Berthold (2004, p.84) abre uma passagem em seu livro demonstrando a visão da sociedade japonesa quanto ao trabalho do ator: “Os japoneses não veem nada de estranho no fato de um homem expressar os sentimentos de uma mulher, sua felicidade ou desespero. Ao contrário, consideram a máscara como a expressão literal de uma verdade superior”.

O *Kabuki*, outra forma cênica do Japão desenvolvida no século XVII demonstra o rigor desse artista transformista e o desenrolar de suas tradições no palco:

Em 1624, o fundador da linhagem de atores chamada Nakamura, uma das mais renomadas das dinastias kabuki, construiu o primeiro teatro kabuki permanente em Yedo. Cinco anos mais tarde, o *onnakabuki* [kabuki feito por companhias exclusivamente femininas] foi proibido. Doravante a nenhuma mulher seria permitido aparecer no kabuki. Os papéis das damas banidas foram assumidos por atores adolescentes, bem como suas obrigações (BERTHOLD, 2004, p.91).

A expulsão das mulheres de cima dos palcos gerou um conflito muito maior do que o previsto, pois os grandes mercadores ricos e a classe de altos samurais continuaram a requisitar os prazeres dessas “damas” nos bastidores. Essa relação de seriedade entre o ator transformista e a personagem foi levada tão seriamente que o grande ator Yoshizawa Ayame acreditava que, até mesmo fora dos palcos, os atores intérpretes de personagens femininos não deveriam sair da personagem.

O terceiro dos astros dos primórdios do kabuki foi Yoshizawa Ayame (nascido em 1673). Era um intérprete de papéis femininos e levou o seu estilo tão a sério que terminou desenvolvendo um narcisismo quase hermafrodita. Mesmo fora do teatro, usava sempre roupas femininas, bem como uma altíssima e elaborada peruca e cosméticos, transpondo sua imagem cênica para sua vida privada. Alegava que um ator de papéis femininos nunca devia – mesmo depois do espetáculo, no camarim, ou nas ruas - ‘sair da personagem’. A absurda fixação de Ayame em transformar a *onnagata* numa cortesã, até mesmo na vida cotidiana, introduziu uma rigidez convencional no kabuki (BERTHOLD, 2004, p.95).



Em seu livro *Teatro leste e oeste*, Leonard Pronko aponta o significado do *onnagata* no teatro *Kabuki*:

O *onnagata* representa um profundo símbolo do mistério da metamorfose, que é o mistério do teatro. Ele, aparentemente, participa de dois mundos totalmente diferentes, não somente na sua dupla identidade como ator e personagem, mas em seu duplo papel de homem-mulher. O *onnagata* é uma dinâmica e gigante figura arquetípica que possui, além de sua dimensão teatral, uma dimensão metafísica. Estando o espectador consciente disto ou não, o *onnagata* age em uma vaga memória em seu inconsciente de uma perfeita integração entre o masculino e o feminino, a grande Mãe Terra que é a criadora e sustentadora, a divina androgenia na qual a bissexualidade é harmonizada (PRONKO, 1986, p.185).

A Ópera de Pequim, espetáculo cênico que agrega teatro, canto, dança, acrobacia, música, mímica e boa dose de virtuosismo, estabelece-se no século XVIII na China, nos grandes palácios imperiais da Era Ming. Homens e mulheres eram habilitados a participar artisticamente do evento cênico; porém, por motivos de moralidade social, os personagens femininos eram de responsabilidade dos atores das companhias, destinando a parte de dança para as mulheres, que não compartilhavam o palco com os homens. Como no resto do mundo, as mulheres inevitavelmente foram expulsas do teatro por questões morais, deixando o *tan* (ator que personifica a personagem feminina) a cargo de todos os papéis.

Mei Lan-fang, delicado homenzinho com uma graça sem idade, que por muitos anos retratou a beleza e o fascínio femininos, tornou-se ídolo internacionalmente aclamado do teatro chinês. [...] Mas, fosse o papel de um guerreiro ou de uma linda concubina, seria sempre interpretado por um homem, até o séc. XX. Embora não houvesse nenhuma exclusão categórica da atriz na China, como havia no Japão, até perto do fim da dinastia Ch'ing, no início do séc. XX, era considerado inconveniente para as mulheres aparecer no palco juntamente com homens. [...] O privilégio de interpretar papéis femininos, da 'feminilidade' masculina altamente estilizada, devia ser adquirido ao longo de anos de rigoroso treinamento, e isso era mais apreciado do que a própria condição natural" (BERTHOLD, 2004, p.67-70).

Apesar de a presença da mulher já ter se estabelecido nos palcos orientais desde meados do século passado, ainda existem muitos atores, nessas diversas formas de teatro, que ainda representam os papéis femininos. Recentemente, no Japão, na década de 50, surgiu a dança macabra, chamada de *Butô*. Uma das

premissas da dança Butô é a do corpo morto para um espírito que se movimenta e vive livremente. Um dos fundadores da dança, Kazuo Ohno, só performava com roupas femininas e gestos sutis, causando uma impressão impactante de embate entre o feminino e o masculino em um corpo morto.

#### 4. Aquendendo<sup>3</sup> Shakespeare

De volta ao Ocidente, após um longo período de trevas para o teatro (e para as artes efêmeras, de um modo geral, em que muito pouco se fez e criou), a Idade Média entrou na história, deixando, por volta do século XVI, companhias itinerantes de comediantes mascarados, atores bufonescos e saltimbancos saídos de diversas cidades da Itália, que pautavam sua arte no improviso. Nesse momento, o teatro já havia se desvinculado da Igreja e seguia um caminho onde se contavam histórias de grandes heróis, genealogias e diversas narrativas desassociadas do tema religioso.

Após séculos em que a máscara foi extinta do contexto teatral ocidental (europeu, para ser mais exato), os atores italianos ressuscitaram a tradição de se transformar em outro através do mascaramento facial. A *commedia dell'arte*, nome dado pelo autor Carlo Goldoni muito após o surgimento das companhias itinerantes, é surgida da tradição dos bufões, carnavais, festas de solstícios e dos tolos. Tal evento de improvisação reunia atores que, com muita facilidade, conseguiam improvisar, dançar, tocar diversos instrumentos e possuíam uma habilidade corporal única. Nessas companhias, era comum o envolvimento das mulheres desempenhando diversas funções artísticas; porém, as máscaras eram uma atribuição do ator. Personagens como Ragonda eram vividos por atores, deixando as mulheres para interpretar os papéis sem máscara, da enamorada.

Nessa mesma época, em outra parte da Europa, começava a surgir um dos maiores dramaturgos do teatro de todos os tempos: sua obra revolucionaria o modo de se enxergar a arte do ator e a concepção do teatro no mundo ocidental. No teatro Elizabetano do século XVI, os papéis femininos escritos por Shakespeare ou qualquer outro dramaturgo eram interpretados por jovens adolescentes homens – meninos entre dez e treze anos. Julieta, Desdêmona, Ofélia e Lady MacBeth foram

---

<sup>3</sup> De acordo com o léxico gay, o Pajubá: “aquendar” significa “pegar, amassar, esfregar, furtar, grudar”.

atores transvestidos. Especula-se também que Shakespeare, ao conceber suas personagens femininas, ao rodapé da página em que descrevia tal papel, marcava-o com a sigla DRAG, *dressed as girl* (vestido como menina, em tradução livre), para sinalizar que aquela personagem seria interpretada por um homem. Não há provas concretas disso, pois nenhum manuscrito do autor sobreviveu ao longo dos 450 anos que o separam da contemporaneidade. O fato é que, sendo lenda ou não, a história é orgulhosamente contada e recontada pelas *drag queens*.

A *drag queen secular*, nesse período, viu-se deslocada e marginalizada, pois, perante a novos conceitos de personagens tridimensionalizados, essa *drag* parecia não se encaixar por sua forma anarquista e mítica. A forma de transpor isso se deu pela transformação dos cômicos esposa de Noé, Marias e Anjos em grandes damas da cena.

Paralelamente, as companhias de atores que se estabeleciam em Londres e arredores formavam-se companhias de crianças cantoras que, com o apoio da nobreza, chegaram a ser uma grande ameaça e expressiva concorrência. Em princípio, essas companhias de crianças eram compostas por meninos com aptidões para canto e retórica; entretanto, ao correr dos anos e com o crescente interesse dispensado a essas apresentações, passaram a encenar também narrativas. Tais enredos envolviam papéis femininos que eram atribuídos às crianças.

Seria inocente pensar que, tanto nas companhias profissionais de atores quanto nas companhias de crianças, os papéis femininos fossem interpretados de maneira realista. As personagens femininas de Shakespeare e seus contemporâneos sugerem uma forma mais realista de interpretação; porém, papéis como Lady MacBeth e Cleópatra dificilmente foram vividos por um garoto de treze anos, dado que tal aprendiz de teatro, como eram os jovens atores da época, não teriam experiência ou qualidade emocional para viverem as personagens, o que sugere que atores mais velhos e mais experientes as teriam interpretado. Na companhia de crianças, subentende-se que as personagens femininas eram personificadas de maneira estilizada e, para dar força à qualidade teatral, os personagens masculinos que com elas contracenavam deveriam seguir essa linha estética.

Em 1653, a Inglaterra passou por um período de restauração chamado Protetorado. Por decreto estabelecido pelos governantes, nenhum evento teatral poderia ser realizado. A medida causou o fechamento dos teatros e a aposentadoria

dos atores da época. Após 18 anos, o rei Carlos II assumiu o trono e reestabeleceu a vida nos palcos; contudo, os atores que aguardavam o momento glorioso de retorno aos palcos se viram diante de uma medida que mudaria todo o destino do teatro e subseqüentemente dos atores *drags*. A partir de 1674, as mulheres obtiveram permissão para subirem aos palcos e interpretarem papéis femininos. Baker escreve que tal evento ocorreu, em parte, por uma irritação do monarca Carlos II em presenciar homens adultos em trajes femininos ao invés de belas damas. Eventualmente a presença da mulher no teatro se tornou um mecanismo de exploração da sexualidade feminina, fazendo com que suas habilidades cênicas fossem as últimas das preocupações da plateia. De modo geral, as mulheres tiveram que inventar as técnicas e seu aprendizado no teatro: em verdade, mulheres não tinham acesso à literatura e a prévios estudos; logo, não há nenhum indício que prove que as atrizes pioneiras sabiam ler ou escrever. Inevitavelmente o trabalho dessas jovens atrizes não se restringia somente aos palcos – muitas acumularam funções de cortesãs. O fato é que as *drags* ainda continuaram a coexistir com a presença das mulheres por algum tempo até que sua função se tornasse desnecessária aos palcos.

Durante o século XVIII, devido a mudanças no pensamento da sociedade, ao acesso à leitura, às novelas e aos demais aspectos culturais, a *drag queen* que havia sido esquecida do teatro e se tornado motivo de piadas deu espaço a sua irmã satírica. Roger Baker aponta diversas situações e passagens documentadas em que relata-se a aparição de crossdressers em meio à sociedade europeia. Homens vestidos de mulher em suas mais luxuosas roupas da moda (aqui inicia-se a concepção da vestimenta como moda nos parâmetros dos dias de hoje, pois, na era Elizabetana, o código de vestimenta era relacionado ao status social e ao gênero) passeavam pelas ruas da França, Itália e Inglaterra e, pela primeira vez, a *drag queen* começou a se relacionar com o que é o homem homossexual.

O teatro também estava mais atento a outras questões: o foco estava nas relações diárias das pessoas e não aconteciam em outros reinos, como algumas peças de Shakespeare, mas na atual Londres do século XVIII. Temas como infidelidade, estupro de inocentes, heranças, classes em ascensão, a caótica vida na cidade em comparação à vida no campo e a relação matrimonial entre homens e mulheres foram postas em cheque. Se a sociedade apresenta, nesse momento, um outro modo de relacionamento possível entre homem e mulher, certamente começa

a possibilitar o aparecimento do homem homossexual. Para a *drag queen* anárquica que espreitaria uma oportunidade para regressar à sociedade, as mudanças sociais no comportamento seriam perfeitos temas para serem satirizados. Peter Ackroyd observou que “quando a prática de crossdressing cessa de ser estilizada, preservando uma arena de ilusões entre performance e artista, somente o grotesco permanece”. Nessa época, surgiram casas (bares) chamadas de *Molly Houses*, em que *drag queens* se encontravam vestidas de tipos sociais da época para se comportarem como mulheres. De modo geral, ao longo do século, as mulheres foram alcançando o direito de representar personagens que valessem a pena, e não mais o habitual flerte com a plateia em um jogo de mostrar belas pernas e quadris. Mediante esse fato, os homens montavam-se em *drag* apenas por motivos cômicos.

Porém, apenas uma forma teatral ainda permitia o modo “sério” de personificação de mulheres por homens – a Ópera. Os *castrati*, como eram chamados os meninos italianos (onde a prática se originou), donos de vozes talentosíssimas, geralmente de famílias desfavorecidas economicamente, eram vendidos à Igreja para se juntarem aos coros e mutilados sexualmente para que suas vozes não se desenvolvessem em tons graves com a chegada da adolescência. Parece que, naquela época, a Igreja era bem mais tolerante com a castração de garotos do que com a ideia de mulheres emitindo qualquer som dentro da morada do senhor, ferindo, assim, o dever da mulher de permanecer em silêncio. À medida que esses garotos iam crescendo, suas vozes se desenvolviam em sopranos ou contraltos e, com o rápido desenvolvimento da ópera, principalmente na cidade de Veneza, estima-se que, durante o século XVIII, 70% dos cantores de ópera fossem *castrati*. Era comum que os *castrati*, em sua idade adulta, continuassem a se vestir em trajes femininos, assim como a tradição dos *onnagata* no Kabuki, não como uma extensão da arte, mas pelo próprio prazer de conflitar sua dúvida sexualidade, estando em *drag* onde a maioria das regras sociais não se aplicavam.

O contexto teatral do século XIX apresentou-se, na Europa, de maneiras bem diferentes. Na Inglaterra, os dramas shakespearianos foram substituídos por textos melodramáticos, romances sentimentais, comédias de um ato e farsas simples. Os dramaturgos dos séculos anteriores, por falta de opção, usaram os homens como suas heroínas e esses atores tinham o dever da séria ilusão do feminino. Durante o século XIX, as *drag queens* retornam aos palcos como partes

cômicas do drama. Baker (1994, p.146) cita que: “Eric Partridge em seu *Dictionary of Slangs and Unconventional English* data a palavra drag ao ano de 1887 mas, claro, palavras – especialmente gírias – estão em vigência por anos antes de se tornarem aceitas”.

Em meio ao triunfante retorno das *drag queens* ao cenário artístico, começou-se a enxergar esse ator como uma categoria à parte de seus colegas, significando que o ator *drag* atuaria em comédias como grandes damas. Jovens atores começaram a se vestir em *drag* e participar de peças teatrais, e algumas práticas como solos envolvendo algumas personagens já eram uma prática até o final do século. Nesse mesmo século, encontra-se o surgimento da palavra “homossexual” para distinguir um certo “comportamento” e, com a palavra, todas as implicações sociais, religiosas e sexuais da moralidade.

No final do século XVII o ator feminino havia se tornado uma figura cômica, uma criatura do burlesco e da paródia. Suas aparições no palco durante os próximos 150 anos ou mais eram ocasionais, mas pelos meados do reinado Vitoriano sua reabilitação estava em andamento e ele entrou no século XX com largo sorriso, as mãos na cintura, vestindo roupas estranhas parodiado a alta moda, um ninho de pássaro como peruca e uma maquiagem descontroladamente exagerada. [...] seu humor era robusto e terrenamente doméstico quando ele ganhou a confiança do público e compartilhou as provações da vida conjugal. Ele se tornou a dama pantomímica; amplamente popular, habitada por todos os principais comediantes da época e críticos sérios de teatro lhes deram avaliações sérias (BAKER, 1994, p.161).

A dama pantomímica invadiu a história, tornando-se a coqueluche dos palcos e a atração cômica mais carismática do início do século XX. As personagens possuíam um discurso que se relacionava diretamente com a classe média e trabalhadora da época e se lamentavam em seus monólogos causando o *pathos* na plateia e a imediata identificação. Tais personagens eram senhoras por volta dos seus quarenta e tantos anos que lançavam problemáticas pertinentes às mulheres daquela sociedade; a mulher feia que nunca arranjaría casamento e ficaria condenada a permanecer sob a custódia da família, a enfermeira, a viúva, a fofoqueira, a rotina da simples vendedora de flores das ruas e o dia-a-dia da dona de casa cujas tiradas cômicas eram dirigidas não somente às reais donas de casa, mas também aos seus maridos, uma vez que o grotesco exagerado das damas pantomímicas causavam o instantâneo estabelecimento da convenção teatral, ou

seja, o cômico era ainda mais risível porque era representado pela dúbia figura da caricatura da imagem feminina personificada pelo homem.

Em Londres, desde o século XIX, os homens já se reuniam em estabelecimentos chamados de *Music Hall* em que podiam cantar e realizar pequenas cenas cômicas. Aos poucos, as damas pantomímicas adentraram esse espaço e entoavam canções satíricas como parte do repertório de personagens. A dama pantomímica abrigava uma alta variação de personas e incluía elementos do *clown*, da comédia *stand up* e do canto popular. Pelos 40 ou 50 primeiros anos do século XX, a dama pantomímica foi a única forma de *drag queen* existente e, mais do que isso, era uma forma artística respeitada e aceita, personagem que todo o comediante eventualmente possuía em seu leque. Entretanto, viriam duas guerras mundiais, o mundo se reorganizaria, a moda feminina e o próprio pensamento das mulheres em relação a sua posição social seria resignificado e, com isso, o modo como a *drag queen* se apresentava seria revisto.

O surgimento da televisão, do cinema, da cultura pop e do movimento gay e feminista abririam espaço para uma outra possibilidade de *drag*, uma vez que a dama pantomímica não sobreviveria até o começo dos anos 70, pois os teatros de variedade e *stand up* foram deixados de lado pelo público que identificou na televisão uma nova forma de entretenimento. Outra categoria de teatro despontaria no começo do século e rejeitaria os elementos do burlesco e do grotesco, substituindo-os por glamour e pela vasta espetacularidade – o teatro musical. Em meio a esses acontecimentos, também perambulavam, por pequenos estabelecimentos, jovens que se vestiam na forma de lindas e atraentes mulheres, cujo glamour seria a palavra de ordem. Por não terem espaço nos grandes teatros, pois existia um vasto número de jovens atrizes para cumprirem os papéis de moças bonitas, essas formosas *drags* assumiram um papel de transição entre a dama pantomímica e a nova era de personificação feminina.

A década de 20 marca o surgimento de uma nova mulher no mundo Ocidental, ativa, que trabalha, dirige e é independente. O cinema estadunidense exerceu grande influência sobre a liberação da mulher, mostrando imagens de um ideal de beleza tanto masculino quanto feminino que levou as mulheres a diminuírem, por exemplo, o comprimento das saias e dos cortes de cabelo. Essa modificação na sociedade afetou diretamente o ator *drag queen* que, como já mencionado, preocupava-se com roupas da moda e com o glamour em um show de

entretenimento em que não somente bastaria cantar, dançar e improvisar (como perceberam as jovens e glamorosas *drags*), mas personificar grandes mulheres da vida real como parte de seu repertório.

Nos anos 50 teatros por toda a Inglaterra fechavam as portas, pois a sociedade acolhia a televisão como fonte primordial de entretenimento. Baker aponta, em seu livro, que, nessa mesma época, começou a borbulhar um movimento anti-homossexual que se proliferou em toda a mídia impressa e colocou as *drag queens* no anonimato pelos próximos 15 anos. Baker (1994, p.198) fala sobre: “Um artigo no *Sunday Pictorial* chamado ‘Homens do Mal’ observou, junto a outras coisas que, ‘Homossexualidade é abundante na profissão teatral... eles possuem maneiras delicadas... chamam uns aos outros de nomes femininos abertamente... usam roupas de mulher”.

## 5. As bee<sup>4</sup> política, meu amô!

Os anos 60 chegaram causando várias mudanças dos dois lados do Atlântico: a diminuição da censura (particularmente da literatura), a larga circulação da pílula anticoncepcional (permitindo que a mulher tivesse uma escolha e experimentação maior da sexualidade sem o risco da gravidez) e a diminuição das restrições impostas sobre a homossexualidade (em detrimento de sua descriminalização sob lei em 1967 na Inglaterra e do surgimento do movimento gay nos Estados Unidos dois anos mais tarde). No que diz respeito às artes, novas concepções se formavam: a cultura pop despontava e coexistia com a dita arte tradicional.

[...] [Os artistas da pop art] discutiam a crescente cultura de massa que se manifestava no cinema, na propaganda, na ficção científica, no consumismo, na mídia e nas comunicações, no design de produtos e nas novas tecnologias que se originaram nos Estados Unidos mas que então se espalhavam por todo o Ocidente. [...] No início dos anos 60 o público viu pela primeira vez criações que, desde então, se tornaram internacionalmente famosas: as serigrafias de Marilyn Monroe, feitas por Warhol, os quadrinhos feitos a óleo de Lichtenstein [...] colocados em ambientes domésticos que incorporam cortinas de chuveiros, telefones e gabinetes de banheiro de verdade (DEMPSEY, 2010, p. 217 e 219).

---

<sup>4</sup> Gay



A baixa cultura ou cultura de massa<sup>5</sup> foi acolhida por várias frentes artísticas da época: os Beatles no pop-rock britânico, Marilyn Monroe no cinema norte-americano e Andy Warhol nas belas artes, levando os críticos da época a definirem os artistas dessa nova onda como “novos vulgares”, “mastigadores de chiclé” e “delinquentes” pela aparente falta de comentário e crítica social, rebaixando a *pop art* ao nível de não-arte. Outra questão comercial que afetou o modo como a geração da década de 60 se comportava foi o aparecimento dos adolescentes como uma classe social que possuía dinheiro e precisava de entretenimento, moda e música.

Diante do cenário multifacetado e pluricultural que as grandes metrópoles apresentavam, a comunidade gay começou a ser vista de outra forma e, assim, como os adolescentes heterossexuais buscavam um estilo, os jovens homossexuais também buscaram uma identidade cultural própria através da música, da moda e das gírias. Apesar de uma maior abertura da sociedade perante os homossexuais, os novos bares gays foram, a princípio, construídos nas áreas periféricas, longe das famílias de bons costumes. É nesse contexto e dentro desses bares que a *drag queen*, mais uma vez, ressurge.

Aliado a todos esses fatores, é importante ressaltar que, desde a virada da década de 50 para 60 nos Estados Unidos e, em especial, em Nova Iorque, artistas de todas as vertentes uniam-se em busca de uma nova arte efêmera ou não, uma manifestação artística que se localizava no “entre”, no “ser” e “não ser”, cuja hibridização das linguagens e formas dava o caráter novo e desbaratinador do novo acontecimento artístico. O que pode ser considerado como o *manifesto da performance* foi escrito por Rauschenberg em 1966 e consta no livro *Estilos, escolas e movimentos*.

Nós nos denominamos Teatro Bastardo para expressar corretamente nosso relacionamento com o teatro tradicional (clássico e contemporâneo). Nossas influências são questionáveis e nosso pedigree é impuro. Nossa estética bastarda nos permite máxima

---

<sup>5</sup> Cultura: Antes, era usado para se referir à “alta” cultura, mas, hodierno, o uso do termo foi ampliado, incorporando a “baixa” cultura, ou cultura popular. Em outras palavras, o termo cultura geralmente se relacionava à literatura (acadêmica), música (clássica) e ciência. Depois, ele passou a ser empregado para caracterizar os seus correspondentes populares – literatura de cordel, canções folclóricas e medicina popular. Atualmente, o conceito de cultura tem um sentido bastante dilatado, abrangendo praticamente tudo que pode ser apreendido em uma sociedade – desde uma variedade de artefatos (imagens, ferramentas, casas e assim por diante) até práticas cotidianas (comer, beber, andar, falar, ler, silenciar). (BURKE, 2005, p.42)

liberdade e flexibilidade de trabalho. Nossos caprichos são sustentados por uma constante recusa em servir a qualquer significado, método ou mídia. Não temos um sobrenome e gostamos disso (DEMPSEY, 2010, p.223).

Mediante essa avalanche cultural de diferentes possibilidades, os artistas *drag queens* possuíam um grande material para se comunicar com seu público. As inspirações eram muitas e as grandes divas hollywoodianas e da música pop alicerçaram um imaginário irreverente, fashionista e soberbo da imagem da mulher que é maior que o mundo. Judy Garland, Marilyn Monroe, Betty Davis, Barbra Streisand, Cher, Diana Ross, Madonna, Etta James e tantas outras proporcionaram a todos os personificadores femininos um vasto material e desejo de magnificar suas performances. Durante as décadas de 70 e 80, as *drag queens* não só se resumiram a aparições em show em bares, mas alcançaram o rádio, a televisão, a Broadway – musicais como *Alô, Dolly!* e *A gaiola das loucas* – e o mundo do cinema. Nos filmes, não só participariam em *drag*, mas como tema condutor da narrativa: *Priscilla, a rainha do deserto*; *Para Wong Foo, obrigada por tudo!* – *Julie Newmar*, *Tootsie*; a versão cinematográfica de *A gaiola das loucas*; *Quanto mais quente, melhor*, e *Uma babá quase perfeita* são exemplos de filmes que abordam o tema *drag queen*.

Larissa Pelúcio (2009) informa categoricamente que, apesar de, no Brasil, o movimento das *drag queens* ter despontado na década de 90, ainda se rastreiam traços que nos provam a existência de *drags* (ou protótipos de *drags*) nos anos 70. A frente do movimento gay no Brasil dá-se um pouco depois da Europa e dos Estados Unidos. Após o período de ditadura militar, surgiu um movimento de liberdade de expressão sufocado por anos pela intensa censura e restrição dos direitos dos cidadãos. O tema homossexualidade começou a ser discutido timidamente em meados dos anos 60 e encontra voz, pela primeira vez, nos jornais anarquistas e contra-governo. O primeiro periódico relacionado a esse assunto foi o *Lampião da esquina* e, durante as próximas duas décadas, surgiram muitos outros. Seria inocência pensar que, nos 450 anos anteriores, desde o teatro catequético, o Brasil não tenha presenciado atores *drag queens* em seu contexto cênico. Vale muito lembrar que a tradição teatral brasileira se deu bastante pela influência direta do teatro europeu português através do teatro de revistas, *vaudevilles*, e melodrama. Assim como a *drag queen* passou por uma transformação monumental (e

glamorosa) de estética, linguagem e conceitos perante o cenário mundial, o mesmo ocorreu em terras tupiniquins.

Roger Baker constata que, ao final da década de 70, em Londres e em Nova Iorque, estavam estabelecidas duas vertentes de *drag queens*: aquela que criava a personagem cômica e as que se espelhavam nas grandes divas do pop. Por algum tempo, nenhuma *drag* aceitaria que temáticas políticas fossem o centro de suas performances, uma vez que estar em *drag* era significado de diversão. Em meados dos anos 70, contudo, ser gay se tornou um ato político e, uma vez que ser artista é, em si, um ato político e social, mesmo que não intencional, a *drag queen* despontou como um dos maiores símbolos da luta pelos direitos gays. Nasce daí uma nova categoria de *drag*: a *drag queen* radical.

Na virada para a década de 80, a comunidade gay sofreu um baque que incitaria o terror nos olhares da sociedade. A devastação que a AIDS promoveu deixou mais uma vez as *drag queens* para escanteio, obrigando-as a, mais uma vez, confinarem-se em bares gays e, paulatinamente, desaparecendo da cena. O final dos anos 80 mostra um ressurgimento das *drags* em clubes gays e, para os adultos que haviam convivido com *drags* militantes da década anterior, a *drag queen* tornou-se algo essencialmente gay. O recente consumo de ecstasy nos clubes gays e heterossexuais redefiniu, de certa forma, a vestimenta das *drags* em algo mais conceitual, mas, ainda sim, luxuoso. Jean Paul Gaultier foi um dos estilistas que se inspirou nos trajes dos clubes e os transferiu para as passarelas. Mas Gaultier não foi o único que se apossou da cultura *drag* em seus trabalhos, a rainha do pop, Madonna, a partir das *drags* modelos, criou um tipo de dança chamada *Voguing* – trata-se de uma sequência de poses feitas por top models.

Os anos 90 chegam abraçando a *drag queen* de volta ao convívio da sociedade: *drag* agora possui a função de entretenimento, seja em *lipsyncs* (dublar uma música de alguma cantora de modo verossímilhante ou caricatural), *voguing* ou em esquetes cômicas abordando principalmente a cultura e o universo gay através de zombarias, roupas conceituais e magníficas e de um dialeto próprio dessa comunidade. Não só entretenimento, os artistas *drag* posicionaram-se, mais uma vez, na frente da luta pelos direitos da comunidade gay, tomando a causa com um fervoroso ativismo político e tornando-se um dos símbolos mais significativos das paradas gay nos dois lados do Atlântico. A cultura *drag pop* chegou a seu auge com

RuPaul, um negro alto de peruca loira e idêntico a uma top model em cada centímetro.

RuPaul é um espetacular ato de auto-reinvenção e reivindicação Drag. Ele criou uma personagem – atrevida, forte, linda e negra – mas argumenta que sua performance é de um personificador feminino, alegando que ele não se parece com uma mulher, e sim com uma Drag Queen: ‘Eu não penso que eu poderia nunca me assemelhar com uma mulher. Elas não se vestem desta forma. Somente Drag Queens se vestem assim. [...] Tudo é Drag. Só que a minha é mais glamurosa’ (BAKER, 1994, p. 258).

RuPaul elevou a arte das *drag queens* no mundo através de seus *singles* (*Supermodel* ficou em segundo lugar na Billboard, perdendo somente para *I’m Every Woman* de Whitney Houston), filmes, trabalhos como modelo fotográfica e de passarela e, desde 2009, comanda seu próprio *reality show* na televisão, onde *drag queens* de todo canto dos Estados Unidos concorrem ao título de próxima *drag queen superstar*, mostrando habilidades artísticas, desde atuação até confecção de vestidos de alta costura. *RuPaul’s Drag Race* tem recebido grandes celebridades do showbiz através dos anos e tem sido topo de audiência em vários países do mundo. Além de disseminar a cultura gay e a arte das *drag queens*, o show tem aberto possibilidade e espaço para vários artistas *drags* poderem ser vistos e reconhecidos por seus trabalhos. Conchita Wurst é outro artista austríaco que recentemente alcançou reconhecimento internacional por inúmeros motivos: foi vencedor da edição de 2014 do programa europeu Festival Eurovisão de Canção e é uma *drag queen* barbada. Ao contrário do que muitos pensam, isso não é uma particularidade de Conchita e nem sequer é algum traço de novidade. As *bearded queens* são uma categoria de *drag queens* que baseiam sua estética em uma concepção da androginia muito utilizada pelos astros do rock da década de 70 em prol do movimento gay e de uma maior abertura de expressão. Esse movimento andrógono também se deu no Brasil através do grupo de performance/teatro/musical Dzi Croquettes, que enfrentou a ditadura nos anos 70. O grupo composto por artistas masculinos, barbados e de pernas peludas chocou a sociedade ao se apresentarem de salto alto, vestidos e glitter na maquiagem, tornando-se o escândalo e o deleite dos públicos do Brasil e de Paris. O Dzi Croquettes alcançou reconhecimento internacional por sua postura política e artística, o que destaca que o grupo formado

por esses 11 artistas militantes da causa gay em paetês foram os precursores do que enxerga-se hoje como *drag queen* no Brasil.

Em São Paulo e no Rio de Janeiro, a partir da década de 90, testemunhou-se o grande evento da *drag queen* da cultura pop, inserida tanto nos clubes gays quanto em outros eventos de ativismo e mídias. Dentre elas, podemos citar Salete Campari, Silvetty Montila, Nany People e Dimmy Kier, que construíram suas carreiras em cima de personagens cômicas, irreverentes e queridas pelo público de vários grupos sociais. No âmbito mundial, a virada do milênio nos apresentou um globo totalmente conectado, promovendo enxurradas de informações por minuto, uma sociedade dinâmica e porosa. O pop, por incrível que pareça, conseguiu galgar mais um andar em direção à cultura de massa e se enraizar como parte intrínseca do dia-a-dia do cidadão. Novas divas foram coroadas, cada vez mais ousadas e inventivas, dando liberdade de expressão e reinvenção à cultura gay e jovem. Beyoncé, Shakira, Kylie Minogue, Britney Spears, Fergie, Nick Minaj e Lady Gaga serviram mais do que inspiração para as *drag queens*: tornaram-se um modo de vida.

No presente momento, em todo o Brasil, pode-se citar outros artistas *drag queens* que despontaram nas últimas décadas: Natasha Racha, Tália Bombinha, Michelle Summer, Léo Áquila, dentre inúmeros outros. Não somente nos clubes e festas gays a *drag queen* acha espaço hoje em dia. Salete Campari, Dimmy Kier e Léo Áquila, por exemplo, já se candidataram algumas vezes a cargos políticos. Nany People e Silvetty Montilla estão presentes na televisão, no cinema e em peças cômicas. Montilla recentemente estreou uma web reality show inspirado em *RuPaul's Drag Race* para *drag queens* brasileiras: a *Academia de Drags*.

A entrada da Drag Queen na televisão brasileira se dá muito antes, entretanto: quem não se lembra da Vovó Mafalda ou de Vera Verão, ou de qualquer uma das mais de 50 personagens femininas construídas por Chico Anysio? E das frequentes aparições de algum dos trapalhões vestidos em *drag*? Ou, retrocedendo um pouco mais, no começo do cinema no Brasil, com Grande Otelo e Oscarito? O fato é que, ao longo de sua imensa trajetória na arte e, sobretudo na sociedade, a *drag queen* tem sido uma forte arma de provocação, blasfêmia, divertimento, e fator de estranhamento em que o masculino e o feminino se fundem na construção de uma personagem e de uma linguagem cênica que gerou aprovação e fúria no decorrer da história.

Se a *drag queen* hoje é bem vista assim como toda a cultura gay? Ou se é qualificada como uma forma autêntica de arte performativa? Se a *drag queen* ajudou a sociedade a ser mais receptiva quanto às questões das diferenças e das igualdades? Creio que as respostas sejam todas negativas, mas, assim como o princípio fundamental da arte, a *drag* é um ser anárquico e misterioso e que, se ainda causa olhares perturbados e medrosos, os encara com diversão, cores e plumas.

## 6. Considerações finais ou “Vamo fechar que eu tô cansada! Meu cu!”

Atualmente, o Brasil vem sendo arrebatado paulatinamente pela invasão da *drag queen*. Parte se deve a uma influência estrangeira substancial do mundo pop e de artista *drags* importados, e outra parte se deve a uma maior porosidade e modificação nas novas gerações da sociedade. Como visto anteriormente, a *drag queen* surge da necessidade de criar um estado de “entre” perante a ditadura imposta pelas condições de gênero. Quase como um bufão, a *drag* nasce teatralmente da vida cotidiana e vai assumindo seu devido lugar sob as luzes da ribalta. Equilibrando-se precariamente sobre a linha do teatro e da vida, o personificador feminino tem seus lampejos de ascensão e sombra no decorrer da história.

Em virtude das várias transformações obrigatórias em perpetuar sua existência, a *drag queen* se tornou um artista camaleônico capaz de uma abrupta modificação de estilos, linguagens e conteúdo. Seja na esfera espetacular como política, o artista está presente e atuante, lutando para despertar uma sociedade adormecida e se adaptando às demandas do mundo volátil contemporâneo. Apesar de existir uma empolgação frenética acerca de montar-se como uma *drag queen* pelos jovens – principalmente gays – é importante delimitar a linguagem: *drag queen* não se trata apenas de se vestir de mulher e exalar beleza para fins de divertimento próprio – o artista tem responsabilidades para com sua arte e sobretudo, com a sociedade para a qual se torna a voz e levantador de ideias. A *drag queen* possui uma função social cênica, seja de entretenimento ou de política que não se basta no autoprazer e no divertimento corriqueiro.

Conclui-se, através da linha histórica do performer observado que, diferentemente de algumas linguagens cênicas que têm dificuldades em se readaptar à mudança de contexto ou possuem uma transformação vagarosa, a *drag queen* se torna uma figura pioneira e confrontativa, rompendo barreiras e desafiando o senso comum. Muito se alcançou no que se refere ao desenvolvimento da linguagem e da grandiosidade da espetacularidade. Pode-se, certamente, apostar que esse território dramático é um terreno fértil para o novo e para o inesperado, uma vez que a *drag queen* reinventa a si e ao mundo que a circunda. A forma é progressiva e possibilita inúmeros desdobramentos; o discurso é satiricamente franco e abusadamente feroz; a estética é excessiva e hipnotizante; e o ato, em si, um acontecimento digno do mais puro glamour.

## 7. Referências bibliográficas

BAKER, Roger. **Drag: a History of Female Impersonation in the Performing Arts**. Nova Iorque: New York University Press, 1994.

BALAKRISHNAN, Sadanam P. V. **Dances of India: Kathakali**. Nova Deli: Wisdom Tree, 2004.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas & movimentos: guia enciclopédico da arte moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos**. Brasília: Publicação *online*, abr. 2012. Disponível em: <[http://www.sertao.ufg.br/up/16/o/ORIENTAÇÕES\\_POPULAÇÃO\\_TRANS.pdf?1334065989](http://www.sertao.ufg.br/up/16/o/ORIENTAÇÕES_POPULAÇÃO_TRANS.pdf?1334065989)>. Acesso em 20 de nov. 2014.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PELÚCIO, Larissa. **Abjeção e desejo: uma etnografia travesti sobre o modelo Preventivo de AIDS**. São Paulo: Annablume, 2009.

PRONKO, Leonard C. **Teatro: leste & oeste**. São Paulo: Perspectiva, 1986.