

---

# A ARTE É DIVINA DEMAIS PARA SER NORMAL: DRAG QUEERS E POLÍTICAS DE SUBJETIVAÇÃO NA CENA TRANSFORMISTA<sup>1</sup>

## ART IS TOO DIVINE TO BE NORMAL: DRAG QUEERS AND SUBJECTIVE POLICIES IN THE TRANSFORMIST SCENE

Djalma Thürler<sup>2</sup>

Armando Azvdo<sup>3</sup>

**Resumo:** Os autores entendem a *drag queen* enquanto uma experiência artística, enquanto espetáculo, existência temporária de um corpo sobre outro. Se valem de artistas estrangeiras e brasileiras para pensar como uma *drag queer* cria modos dissidentes, contraculturais para abrir pontos de fuga e implodir certos paradigmas normativos e essencialistas da arte drag.

**Palavras-chave:** Arte, Políticas de Subjetivação, Drag Queen.

**Abstract:** The authors understand the drag queen as an artistic experience, as a spectacle, the temporary existence of one body over another. They use foreign and Brazilian artists to think like a drag queer creates dissident, countercultural ways to open vanishing points and implode certain normative and essentialist paradigms of drag art.

**Keyword:** Art, Subjectivation Policies, Drag Queen

Uma das expressões artísticas de maior importância a nível representativo para a chamada comunidade LGBTQI+, o transformismo vive atualmente um momento de grande popularização, atingindo outros nichos de público, especialmente após a estreia do *reality show* estadunidense “RuPauls Drag Race”, em 2009, programa de competição que visa entregar o título de *America’s next Drag Superstar*. O *reality*, composto por desafios semanais, testa as habilidades, o desempenho e os conhecimentos sobre atuação, canto, dança, costura, performance, dentre outras mais para avaliar se as participantes possuem *charisma, uniqueness, nerve and talent*, “contudo, muitos ainda não entendem o que é a cultura *drag*, nem o longo percurso enfrentado por esses profissionais para alcançar a posição de destaque na mídia” (SILVA; SANTOS, 2018, p. 1).

---

1 Este trabalho foi realizado no âmbito da Linha de Investigação “Intersexualidades”, do ILCML, financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do Programa Estratégico “UID/ELT/00500/2013” e por Fundos FEDER através do Programa Operacional Fatores de Competitividade – COMPETE “POCI-01-0145-FEDER-007339”.

2 Professor Associado II e Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFBA, Coordenador do NuCuS e diretor artístico da ATeliê voadOR | djalmathurler@ufba.br

3 Mestrando do Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade da UFBA | armando.azvdo@gmail.com



---

Muitas vezes confundidas com transsexuais e/ou travestis, concordamos com Igor Amanajás, para quem é preciso

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. (AMANAJÁS, 2014, p. 2)

Entendemos, então, que as/os artistas transformistas estão a problematizar questões ligadas ao gênero enquanto fator biológico, mostrando em suas performances nos palcos dos bares ou casas noturnas onde costumam fazer *shows*, potências teatrais, ora femininas, ora masculinas, “espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes” (BARTHES, 1964, P. 41-42 *apud* PAVIS, 1999, p. 372). Por essa ótica, entender uma *drag queen* enquanto uma experiência de gênero que está para o palco e não para a vida, se mostra uma peça chave para a compreensão de algumas distinções entre o ser *drag* e a vivência trans, embora a primeira, enquanto experiência artística, possa ser performada tanto por homens e mulheres cis, quanto pelas pessoas transexuais e travestis.

*Drag queens/kings* e transformistas, de modo geral, são artistas que performam gênero enquanto espetáculo, enquanto existência temporária de um corpo sobre outro, um corpo utópico temporal que existe durante o tempo da performance, o tempo da montagem<sup>4</sup>, que é um tipo de performance, “um tipo de tradição das poéticas plásticas e visuais cuja centralidade de objeto se encontra enunciada na corporeidade do próprio artista. O artista toma o seu corpo como objeto central de sua reflexão, fazendo-a integrar-se ao conjunto do que se chama a *body art*” (NORONHA, 2005, p. 131). Fazendo uso da performance de gênero de maneira hiperbólica e muitas vezes estereotipada, a performance *drag* “subverte o sujeito que copia” (LOURO, 2016, 87-88) em shows, brinca com os conceitos de *homem* e *mulher* de maneira lúdica e cênica, traz uma corporeidade relativa à leitura que se tenha sobre o feminino e faz uso de elementos externos de caracterização, como figurinos, maquiagem e perucas que auxiliam o processo de transformação, porque

a montagem acontece por meio de truques e próteses com duração temporal. Nos rituais de metamorfose, o disfarce é a principal e mais eficiente estratégia para atingir um referencial estético idealizado. Porém, ao mesmo tempo em que se apagam atributos de um corpo, este suporte tem todas as suas características visuais eliminadas para dar vida ao personagem,

---

4 Termo proveniente do pajubá, espécie de dialeto usado por travestis e demais membros da comunidade LGBTQI+ brasileira que “pode ser a marca de uma aliança, (...) focos de resistência à cisheteronormatividade na sua política de apagamento e destruição material e epistemicida” (OLIVEIRA, 2019, p. 1).



---

mas são convocados para construir em conjunto os códigos de um novo ser. (SANTOS, 2013, p. 3)

A montagem seria então o processo pelo qual as artistas se submetem para atingir o visual desejado e corporificar suas personagens *drags*. Laís Fontenelle Pereira destaca que

o termo se generalizou para a vestimenta *Clubber* e passou a significar um modo de se adornar mais extravagante ou *fashion*. Mas não podemos esquecer que o excesso como norma de vestimenta sempre encontrou sua expressão suprema na figura das *drag queens*, que, sem querer ser confundidas com mulheres, reproduziam um espírito hollywoodiano, com perucas, muitos paetês muitas cores berrantes, refletindo a estética do exagero e recuperando o *glamour* feminino. (PEREIRA, 2003, p. 76)

## A Genealogia da Montação

A história do transformismo remete à própria história do teatro. Amanajás, em seu artigo intitulado “Drag Queen: um percurso pela arte dos atores transformistas” (2014), apresenta uma linha cronológica do surgimento, inicialmente, de homens fazendo uso de máscaras e figurinos, atuando enquanto personagens femininas no teatro grego a partir de 534 a. C. até os dias de hoje, quando a arte transformista consegue atingir espaços além dos palcos dos teatros.

Ainda segundo Amanajás (2014), por volta de 1100 d.C., incapaz de controlar as manifestações populares pagãs da sociedade, a Igreja teria decidido trazer o teatro para dentro de seu espaço, propondo pequenas encenações de algumas passagens bíblicas. Por seu caráter altamente patriarcal, a igreja nunca teria permitido que as mulheres atuassem em funções diretas em suas atividades. Desse modo, as poucas personagens femininas que tinham em suas narrativas teatrais eram interpretadas por rapazes ainda adolescentes.

Alguns anos mais tarde, já desvinculado da igreja, mesmo que não houvesse lei impedindo ou proibindo a aparição de mulheres no palco elisabetano e jacobino, o então teatro elisabetano do século XVI, também reservava os papéis femininos<sup>5</sup> a jovens adolescentes homens – meninos entre dez e treze anos. Especula-se, inclusive, que “Shakespeare, ao conceber suas personagens femininas, ao rodapé da página em que descrevia tal papel, marcava-o com a sigla *drag - dressed as a girl*<sup>6</sup> -, para sinalizar que aquela personagem seria interpretada por um homem” (AMANAJÁS, 2014, p 10).

---

5 As mulheres somente vão entrar em cena, no teatro inglês, depois da Restauração da monarquia, após 1662.

6 Vestido como menina, em tradução livre.



Para o autor, algumas das causas que tornaram possível o desdobramento dessa linguagem (assim como um maior acolhimento pelo público de diferentes esferas sociais) foram as crescentes mudanças de pensamento da sociedade em relação aos direitos humanos e cívicos da comunidade LGBTQI+, além da reordenação da concepção de identidade sexual e da luta das minorias por um espaço de igualdade e respeito. Acrescentaríamos que, para a população LGBTQI+, o *armário* se constituiu uma política de sobrevivência e resistência a partir da criação de uma subcultura, dando “consistência abrangente à cultura e à identidade gays, ao longo do século XX” (SEDWICK, 2007, p. 22), criando modos específicos de sociabilidade mas, também, novos arranjos estéticos, como é o caso da cultura *drag*.

Em 1990, o aclamado documentário “Paris is burning”, da diretora Jennie Livingston, gravado em Nova Iorque em diferentes fases da década de 1980, apresentava para o mundo o universo dos chamados *BallRooms* – espaços de socialização dos corpos da comunidade LGBTQI+ negra dos Estados Unidos que “frequentemente serviam como um substituto para as famílias dos jovens gays e pessoas trans que haviam sido rejeitadas por suas famílias de origem, devido à sua sexualidade ou identidade de gênero” (SIERRA; NOGUEIRA; MIKOS, 2016. p.7). Nesse sentido, homens e mulheres, *bichas*, travestis e *drag queens* se organizavam nas chamadas *Houses*, que, em sua maioria, eram rotuladas com nomes de grifes e estilistas, sendo chefiadas por membros lendários que assumiam as posições de “pais” ou “mães” dos grupos. Mais do que coletivos, as *houses* funcionavam como espécies de famílias, unidas não só pelas semelhanças nas narrativas de vida de seus membros, mas por muito afeto e apoio mútuo.

Nos bailes (ou *Ballrooms*), as casas (ou *houses*) se reuniam para desfilarem seus melhores trajes e performances, disputando em verdadeiras guerras, em diversas categorias. Os vencedores recebiam troféus e a alcunha de *legendary*, tornando-se figuras de grande prestígio. O *runway*, uma das categorias mais importantes para os bailes, tratava-se de um desfile temático, no qual os competidores de cada família precisavam apresentar-se com a maior verossimilhança possível, segundo o tema definido, seja como uma grande atriz hollywoodiana ou um empresário branco. A idéia por trás das categorias era mostrar que mesmo colocados em condição de marginalidade, tendo acesso negado a espaços e oportunidades de emprego, os membros da comunidade sabiam se portar como suas inspirações. Era o mais perto que conseguiriam chegar da fama, da fortuna, do estrelato e dos holofotes, tendo como grande fantasia de vida o *American way of life* que vinha determinando o melhor jeito estadunidense de se viver. Baseado em muito luxo e poder, esse modo de vida era representado em narrativas protagonizadas por homens e mulheres de família tradicionalmente construídas por pessoas brancas, em todo tipo de publicidade, no cinema e demais espaços de pro-

paganda da época, como aponta Pepper Labeija, *drag queen*, mãe da *House Of Labeija*, em uma das passagens no documentário “Paris is burning”:

Sempre via como os ricos viviam e sentia isso, sabe, me estapeava e dizia: “eu tenho que ter isso!”. Porque eu nunca me senti bem em ser pobre. Nunca! Nem classe média serve para mim. Vendo os ricos como na novela “*Dynasty*” viviam, aquelas mansões, e eu pensava: “essas pessoas tem quarenta quartos em casa! Meu deus, que tipo de casa é essa?”. Nós temos três. E se eu poderia ter isso, porque não tive? sempre me senti enganada. Sempre me senti enganada por essas coisas assim”. (LABEIJÁ *In* LIVINGSTON, 1990)

Em outro momento do documentário, a mãe da família Labeija fala sobre a influência que as vedetes tiveram para as *drag queens*, até serem superadas pela febre das divas do cinema como Marilyn Monroe e Elizabeth Taylor, as quais também foram substituídas, enquanto referência de beleza, estética e comportamento por *top models*, a citar, como exemplo, Christie Brinkley. Dorian Corey, outra *persona drag* de grande contribuição para a construção do documentário em questão, enfatiza a rejeição que existia em relação às personalidades negras enquanto influência, afinal

as crianças de hoje, as crianças que são jovens, eles usam a televisão, sabe? Fui à vários bailes e eles tinham categorias como da novela “*Dynasty*”. Sabe, querem que você se pareça com Alexis ou Krystle. Acho que é um sinal dos tempos. Quando cresci você queria parecer Marlene Dietrich, Betty Grable. Infelizmente, eu não sabia que queria era parecer com Lena Horne. Quando cresci, claro... As estrelas negras eram estigmatizadas. Ninguém queria parecer Lena Horne. Todos queriam parecer Marilyn Monroe. (COREY *In* LIVINGSTON, 1990.)

O depoimento de Dorian Corey reforça que, nos bailes, a subjetividade mirada pelas frequentadoras ia em direção à verossimilhança da mulher e dos ideais femininos hegemônicos, “ligados a padrões brancos de beleza e, portanto, dizem respeito a um sistema de poder e exclusão aprofundado em racismo” (SALES; MELLO, 2015, p.2), assim como fora “*Dynasty*”, a novela citada tanto por Labeija quanto por Corey. Essa série de televisão estadunidense, produzida pela emissora ABC, criada por Richard e Esther Saphiro e transmitida entre os anos de 1981 a 1989, com recordes de audiência, contava a saga da poderosa e milionária família de Petroleiros Carrington. Houve exibição de nova versão em 2017, que pode chegar em 2018 aos lares de todo o mundo através do sistema de *streaming* Netflix. Tal série foi, assim como o filme “*Gentlemen prefer blondes*” (1953), estrelado por Marilyn Monroe e tantos outros produtos da chamada *indústria cultural* estadunidense, a criar e reforçar um modelo padrão de vida, baseado em muito luxo e consumo de roupas de grife e jóias, além de propor um padrão de beleza branco e higienizado, que logo se



tornou o grande objeto de desejo não só de *drag queens*, como de travestis e mulheres transsexuais como Venus Xtravaganza. No citado documentário, Venus fala sobre a fantasia de vida da América branca: “Eu queria ser uma menina branca, rica e estragada. Elas conseguem o que querem e quando querem. Não tem que lutar com as finanças para conseguir coisas legais, roupas legais... Não é um problema para elas. (XTRAVAGANZA *In* LIVINGSTON, 1990).

Em algumas outras passagens do documentário podemos ver, ainda, *posters* de celebridades brancas e glamurosas colados nas paredes dos quartos das entrevistadas, enquanto elas as endeusam e falam do sonho das modificações corporais, como implantes de silicone ou uso de hormônios para atingir o ideal de corpo feminino, vendidos na mídia e largamente consumidos pela sociedade.

Agora, as *drag queens* já alcançavam o rádio, a televisão e o cinema, a exemplo da *drag* Divine que se tornou um ícone do cinema *underground* estadunidense atuando em diversos filmes do cineasta John Waters. Porém, é na década de 90 que a cultura *drag* atinge o *mainstream*, sendo retratada no aclamado filme “Priscilla: a rainha do deserto”. Além disso, houve também a ascensão da *drag queen* RuPaul, que representou o ápice da cultura, tendo ainda hoje feitos de grande relevância para sua categoria artística, como o *reality show* “RuPaul’s Drag Race”, citado por Luiz Henrique Silva e Aldo Luiz Santos, no artigo “Ascensão da cultura *drag*: Um fenômeno pós-”RuPaul’s Drag Race”:

RuPaul, uma *drag* negra, alta, loira, elevou a arte tão marginalizada nos anos 70 e 80 para o mundo da música, com seu *single Supermodel*; para o cinema, com suas produções originais e participação em filmes diversos; e para o mundo da moda, sendo modelo para diversas marcas. Contudo, nenhum desses feitos superou a criação de seu *reality show*, “Rupaul’s Drag Race”. (SILVA; SANTOS, 2018, p. 4)

Estreado na televisão estadunidense em 2009, apresentado por RuPaul, a competição protagonizada por *drag queens* premia em dinheiro e com o título de *America’s Next Drag Superstar*, ou seja, a melhor *queen* de cada temporada, tendo finalizado há pouco tempo a sua décima primeira edição, movimentando e incentivando a cena *drag* de todo o mundo.

Nesse mesmo movimento, em 2018, estreou na TV estadunidense pelo canal FX, a série ficcional “Pose”, criada por Ryan Murphy, Brad Falchuk e Steven Canals, que retrata alguns dos dramas vivenciados pela comunidade de *drag queens*, em Nova Iorque, no final dos anos 1980, em meio ao auge dos BallRooms, a crise da Aids e todas as demais violências às quais estavam submetidas. Sucesso de audiência, a série teve sua segunda temporada lançada no ano de 2019 e já tem

uma terceira temporada agendada, com lançamento previsto para 2020.

### **As Divinas brasileiras**

Talvez possamos dizer que, no Brasil, alguns dos artistas que mais tenham tido visibilidade nos palcos dos teatros, travestidos, foram os escandalosos *Dzi Croquettes*, artistas masculinos, barbados e de pernas peludas que, na década de 70, se apresentavam vestidos em saltos altos, paetês e muito glitter. Alcançaram reconhecimento em teatros no Brasil e na França, com *shows* de grande potência política e artística, como é retratado no documentário “Dzi Croquettes”, de 2009, dos diretores Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Djalma Thürler, pesquisador na Universidade Federal da Bahia, em 2011, reuniu as teorias de gênero de Butler e de poder de Foucault como fontes principais para o estudo “Dzi Croquettes: a instabilidade como imperativo, o hibridismo como riqueza” e pensou que

além de ser um grupo de estética arrojada, de rompimentos e mudanças radicais, foram responsáveis por questionar um padrão hegemônico de masculinidade e sexualidade. Os Dzi foram pós-estruturalistas quando ainda desenhávamos os pilares teóricos dessa corrente. Para eles o gênero era mutável, múltiplo, e não apenas o masculino e o feminino. Eles implodiram a constituição da masculinidade quando foram mulheres e *bichas* em corpos marcados por pêlos. 13 homens que ajudaram a dilatar as normas, a flexibilizar os “corpos dóceis” que, em plena ditadura militar, eram mais do que vigiados e punidos. (THÜRLER, 2011a, n.p.)

De alguma forma o fenômeno *Dzi*, “a história do grupo, bem como seus desdobramentos, merecem destaque na memória recente da cultura brasileira” (THÜRLER, 2011b, n.p.) porque, sem dúvidas, não apenas foram lidos como precursores do movimento gay no Brasil, mas, também, inspiradores de uma atmosfera cultural que contagiou, pelo menos, os últimos 30 anos do século passado, como o gênero teatral *Besteirol* e o grupo musical “As Frenéticas”. Além disso, também inspiraram *shows* em boates, bares, teatros, aparições na TV, como das personagens Vera Verão, Nanny People e, mais recente, na cena musical, Pabllo Vittar. Também são desencadeadores de inúmeras ações de *transmedia storytelling*, como redes sociais, *vlogs* e canais de comunicação que não param de crescer, num processo aparente de retroalimentação de si mesma.

Outro fenômeno que não podemos esquecer, quando se fala na história do transformismo no Brasil, é o das *Divinas Divas*, retratadas em documentário homônimo, em 2017, dirigido por Leandra Leal. O filme apresenta a trajetória dos ícones da primeira geração de artistas travestis reconhecidas do país, que, no palco do teatro Rival, no Rio de Janeiro, fizeram história.



Com relatos colhidos em meio a uma apresentação realizada em 2014 no próprio teatro Rival, Rogéria, Jane Di Castro, Divina Valéria, Eloína dos Leopardos, Camille K, Fujika de Halliday, Marquesa e Brigitte de Búzios contam sobre suas vidas nos palcos e nas ruas do Rio de Janeiro e do mundo, num período marcado pela ditadura militar. Este período, sinteticamente, privou muitas pessoas de liberdade, direitos e bom gosto, sensação próxima da que capturou Fernanda Young, em um paralelo entre o atual governo do Brasil e o regime militar. Segundo a escritora, há algo em comum entre o hoje e o ontem, “a cafonice que detesta a arte” (YOUNG, 2019, p.3).

As artistas travestis que surgiram durante os anos 60 e ganharam destaque com seus espetáculos, substituindo as famosas vedetes com seus teatros de revista – que aos poucos já deixavam de lotar as casas de *shows* da época (VENEZIANO, 1991) –, estiveram desafiando as lógicas normativas expressando suas identidades de gênero, enquanto travestis na vida e artistas transformistas nos palcos. Enfrentamento, nesse sentido, diferentes formas de cerceamento, porque

na década de 60, em plena ditadura militar, período em que essas artistas começaram a fazer sucesso nos teatros e boates *gays* do centro do Rio, as travestis não podiam circular nas ruas porque eram perseguidas pela polícia. Elas também eram impedidas de conceder entrevistas na divulgação dos *shows* que aconteciam no Teatro Rival, importante espaço cultural da época. Era um contexto de muita opressão, em um momento em que a homossexualidade ainda era oficialmente considerada uma doença no Brasil. (CHAMUSCA; JUNIOR, 2018, p 2)

No referido documentário, fica explícita, à época, a forma desumana como eram tratadas as travestis. Em uma das passagens do filme, a personagem Marquesa fala sobre ter interrompido a sua performatividade de gênero enquanto travesti, aceitando a transformação apenas nos palcos, para não afrontar sua família que, em certo momento, teria chegado a interná-la, submetendo-a a tratamento em um sanatório.

As divinas divas, no palco do teatro Rival, ao largo da prostituição que se mostrava como única perspectiva para um corpo travesti, eram um ato político, se apropriavam de ferramentas artísticas para firmar suas existências e afirmar publicamente suas percepções sobre identidades de gênero. Pioneiras na constituição de uma identidade coletiva travesti a partir da apropriação de tecnologias médicas, como o uso de hormônios e o implante de silicões, artistas como Rogéria e Camille K, que iniciaram suas carreiras enquanto maquiadoras de celebridades, passaram também a se verem como estrelas. Inspiradas em outras celebridades, como é o caso da Camille K em relação à cantora Marlene – famosa em meados dos anos 1940 –, começam a experimentar o feminino para atuar em *shows* e, pouco tempo depois, cotidianamente.

No filme, a, partir das muitas músicas incluídas nos repertórios de algumas das artistas e seus relatos de viagens à França, fica perceptível a relação que as divinas divas tinham com a cultura francesa e com as divas deste país. Em dado momento do filme, Eloína dos Leopardos, em conversa com as demais *divinas*, pergunta à Valéria como teria sido chegar em França e ter visto pela primeira vez um universo de travestis “prontas”, referindo-se à Zambella, Minouche, Bambi, Capucin – travestis que fizeram sucesso nas noites francesas, especialmente numa espécie de boate (ou *cabaret*) chamada de *Le Carrousel*, em Paris.

Eloína dos Leopardos, em suas falas, parece se orgulhar da aparência que construiu, citando em dado momento a extensa lista de procedimentos cirúrgicos pelos quais se submeteu, como as duas cirurgias plásticas no nariz, duas nas orelhas, além da diminuição dos lábios que, segundo a mesma, parecia o de uma “mulatona”, e o implante de seios que teria feito em Hong Kong. É importante ressaltar que, embora a experiência travesti, hoje, não necessariamente dependa de tais modificações no corpo, Eloína demonstra como em sua época tais procedimentos eram importantes para se atingir passabilidade:

Eu tive sempre isso de querer ser mais perfeita, sabe?! Eu procurei logo a fazer porque eu acho que para ser um bom travesti, tem que ter uma bonita pele, tem que tá com manicure, tem que ter uma bela mão... Eu sou de opinião assim, senão, se não tá dando, se cobre ou então não faz. Eu também vejo cada coisa aí na rua, que chega a assustar né. Primeira coisa: pra virar mulher tem que tirar a barba! que hoje não dói nada, na quarta vez já está bem. (LEOPARDOS *In* LEAL, 2017)

A cultura estadunidense também é forte influência para as *Divinas Divas*, assim como foi para os *Dzi Croquettes*, o que pode ser percebido a partir das referências que fazem aos grandes *shows* da *Broadway*, ao quadro com a imagem de Marilyn Monroe posicionado ao lado de Rogéria enquanto esta cede uma entrevista, ou à repetição constante da música “*New York, New York*”, presente em seus repertórios.

No contexto histórico do transformismo no Brasil, é válido ainda citar como uma das precursoras a emblemática Madame Satã, retratada no longa-metragem dirigido por Karim Ainouz, em 2002. Protagonizado pelo ator Lázaro Ramos, o filme acompanha a trajetória de José Francisco enquanto um anti-herói: uma *bicha preta*, atravessada por contradições, embora malandro violento e chefe de família rígido, sonhadora, sensual e sofisticada dançarina, inspirada por Josephine Baker.

Frequentadora do boêmio bairro da Lapa, no Rio de Janeiro, em meados do século XX, referência da cultura marginal do período, teria sido detida em vários momentos ao longo de sua



vida, na maioria das vezes por desacato à autoridade. Lutando capoeira com mais de um policial em muitas dessas ocorrências, geralmente estava respondendo a insultos que tivessem como alvos mendigos, prostitutas, travestis e negros.

Marginalizada, dentre outros motivos, por não ter submetido o seu corpo aos binarismos de gênero, apesar das diferenças de contextos e épocas vividas, a história de Madame Satã pode hoje ser colocada em paralelo à das *Divinas Divas* que, embora tivessem seus corpos travestilizados enquanto armas políticas frente à grande repressão que enfrentaram em suas épocas, ocuparam um lugar de reconhecimento por seus trabalhos. Porém, também por conta da estética higienizada que representavam, assim como Pabllo Vittar e RuPaul, as *Divinas Divas* estão a representar o feminino a partir de referências hegemônicas do cinema e da música *pop*, de modo geral, com visuais marcados por traços da heteronormatividade.

Vale ressaltar aqui também os contextos que separam as *Divinas Divas* de Pabllo Vittar, já que estiveram ativas artisticamente em períodos sociopolíticos distintos, além de representarem letras diferentes na sigla LGBTQI+, sendo as *Divinas*, em sua maioria, travestis ou transexuais, e a Pabllo, uma personagem *drag* do jovem gay Phabullo Rodrigues da Silva:

Se, na década de 60, as oito artistas travestis apresentadas no documentário estavam disputando a existência, uma vez que até os dias de hoje a expectativa de vida das travestis está muito abaixo do restante da sociedade, e tiveram suas carreiras circunscritas a casa de *shows* específicas, na atualidade, Pabllo Vittar disputa manter-se nos grandes palcos, pulverizando as barreiras que dividem cenas musicais *mainstream* e das comunidades LGBTQ. (CHAMUSCA; JUNIOR, 2018, p 3)

Como afirma Tess Chamusca e Edinaldo Mota Junior, Pabllo Vittar teria começado a ganhar notoriedade fazendo versões abrazeiradas de músicas *pop* internacionais, se inspirando também nas divas desta indústria musical como Rihanna, Beyoncé, Lana Del Rey, Nick Minaj e Ariana Grande, as novas divas internacionais após o fenômeno *pop* Madonna, que muito influenciou uma geração de *drags* ainda anterior à Pabllo. Para as autoras,

se Rogéria se intitulava a travesti da família brasileira, poderíamos dizer que Pabllo seria a *drag* da família brasileira, presente nos sons dos aniversários de crianças, nos programas de auditório de maior audiência da televisão, nas latas do refrigerante mais consumido no país. (CHAMUSCA; JUNIOR, 2018, p. 3).

Após RuPaul se popularizar no Brasil e Pabllo Vittar chegar à maioria dos lares brasilei-

ros com suas músicas dançantes, podemos registrar um grande crescimento da cena *drag*, ocupando especialmente o cenário musical brasileiro, a citar Glória Groove e Aretuza Lovi que, assim como Pablo, muito têm investido em parcerias com artistas renomados do cenário pop nacional...

### **Drag Queens e outras estranhezas**

Como diz Fujika de Halliday, em “Divinas Divas”: “Diva é diva!”. A problemática em torno do conceito deste termo, especialmente dentro da comunidade LGBTQI+, se dá pelo vínculo com as glamurosas mulheres do cinema e da música, que são colocadas enquanto referência de beleza e comportamento, como Marilyn Monroe, Madonna, Lady Gaga e tantas outras divas já mencionadas. Elas servem de influência para a transformação de *drag queens* e transformistas, que muitas vezes encontram dificuldade na reprodução de tais estéticas, sobretudo pelo alto preço que sua manutenção necessita.

A reprodução de um visual marcadamente heteronormativo parece ser uma premissa para o devir *drag*, com o uso de perucas das mais variadas tonalidades e tamanhos e maquiagens corretivas. Nesse sentido, em uma das primeiras temporadas do *reality show* “RuPaul’s Drag Race”, Ongina, uma das candidatas ao título de *America’s next Drag Superstar*, foi constantemente criticada por não usar perucas, embora estivesse sempre muito bem maquiada e vestida na maioria de suas montações. Enquanto fenômeno da indústria cultural estadunidense, como já dito anteriormente, RuPaul tem quebrado barreiras geográficas e influenciado o modo de fazer *drag* de diversos países, tanto quanto as divas do *pop* atuais já citadas.

A experiência do consumo se torna também bastante relevante para a cultura da montagem, quando muitas vezes se almejam vestidos, jóias e perfumes de grife – ou ao menos que assim pareçam –, para serem consideradas divas. José Juliano Gadelha em um de seus escritos, comenta o modo com que muitas *drag queens* encontram para manterem esses determinados padrões de montagem, como

o fascínio dessas personagens por bens caros, as vezes, é tão grande que algumas delas num desejo de possuí- los chegam a darem seu salário mensal completo no ato da compra de alguma peça ou a compram por meio de cartões de crédito ou cheque, nunca chegando a pagar de fato os produtos adquiridos. (GADELHA, 2009, p 206)

Como também aponta Gadelha, no caso das transsexuais brasileiras, os chamados “voos



de beleza” são vistos como oportunidades de viajar para cidades européias consideradas por muitas como “cidade dos sonhos”, almejando voltar para o Brasil ostentando uma outra aparência, a partir dos procedimentos estéticos aos quais se submetem, trazendo consigo bens de luxo como vestidos de grifes caras, sapatos de marcas famosas e joias valiosas:

Esse voo corresponde ao processo de levar pessoas de uma cidade, para elas atuarem como profissionais do sexo em outra cidade. Em geral, as trans chamam “voo da beleza”, porque, uma vez em locais como a Europa, os cachês são significativamente mais altos do que o preço do programa em países como o Brasil, e o que permite as brasileiras trabalhadoras do sexo ter, quando estão na Europa, mais capital para investirem na aparência corporal. Aqui a ideia de que se passa é que as pessoas voltam mais belas do que estavam antes do voo. (GADELHA, 2009, p 205)

Nesse sentido, ser ou parecer uma diva está muito mais relacionado a ter “cara de rica”, do que de fato ter dinheiro. Estamos falando de verossimilhança, “aquilo que nas ações, personagens, representações, parece verdadeiro para o público, tanto no plano das ações, como na maneira de representá-las no palco” (PAVIS, 1999, p. 428). Mas a noção de diva pode se tornar ainda mais complexa. Gadelha acrescenta que “diva” também pode ser a pessoa que possui características admiradas por outras pessoas. Dependendo da situação, uma *drag*, com a fama de audaciosa, pode ser tanto uma “diva” como uma “truqueira” ou “perigosa”, ou seja, apresentar características tidas como extremamente sujas, grotescas, obscenas pode levar alguém a ser uma “diva” para outrem (GADELHA, 2009, p 202).

Esse é o caso da já citada divina *drag queen* Divine, que nos filmes do cineasta John Waters exalta o estranho, chegando a comer fezes em uma das cenas de “Pink Flamingo” (1972), e aparecendo com o rosto desfigurado por ácido, sendo convidada a realizar *Freak Show* e se tornando uma musa do grotesco em “Female Trouble” (1974).

Os *freak shows*, que já são referência para muitas *drags*, eram espetáculos bastante populares nos Estados Unidos no século XIX, nos quais havia a exploração do que se entendia como exótico e anormal, tratando como monstros seres humanos que tivessem algum tipo de anomalia ou deformidade física, como era o caso, inclusive, de muitas mulheres com barba. Importante, pois, frisar que

o *freak*, a princípio, corresponde a uma matéria corporal “anormal”, mas também faz referência a comportamentos bizarros. Em seu trabalho sobre a “Freak Art e a Body Art”, Ozana (2005) observou que uma das atrações muito comuns do *Freak*, nos Estados Unidos, do sé-



culo XIX, eram fetos defeituosos trazidos de diferentes locais. Outra atração comum, nessa época, eram crianças siamesas e supostas mulheres barbadas. Porém, o público parecia não se contentar em ver que seres humanos tão bizarros esteticamente possuíam comportamentos “normais” como qualquer outro ser humano. (GADELHA, 2009, p. 200)

Atualmente, são muitos os termos que classificam as *drags* por estéticas e estilos, em categorias distintas. Não existe uma unanimidade nesses nomes, que podem variar de acordo com o lugar de onde se fala. Nesse sentido, usaremos aqui como referência, uma lista que encontramos no site *queerty.com* e que nos pareceu bastante completa por abarcar pelo menos onze estilos dos mais comuns<sup>7</sup>.

Na lista encontramos as *drags amapô*, *queens* representadas por mulheres cis; as *Trans-Drag*, rainhas que tenham iniciado uma transição de gênero tomando medidas cirúrgicas ou hormonais para promover a aparência feminina; as rainhas andrógenas, que combinam características tanto masculinas quanto femininas em suas montações; as *beauty queens*, que se orgulham de parecer mulheres cis a partir principalmente de maquiagens polidas; as rainhas de concurso, *drag queens* extremamente polidas que vivem no calor dos concursos de beleza; as *club kids* que, proveniente dos clubes *underground* dos anos 1980/90 nos Estados Unidos, tem como estética e discurso o escândalo, a fabulosidade e o sexo, em montações que têm como propósito satirizar o próprio ato de se montar; as rainhas góticas que, sombrias e obscuras, se inspiram em visuais de filmes de terror para suas montações; as *tranimals*, que desconstroem a moda e a maquiagem utilizando frequentemente objetos encontrados, elementos de surrealismo, com perucas e roupas “desleixadas”, incorporando em suas performances referências *punk* e *rock*; as versáteis *queens* fluidas, que buscam transitar pelos demais estilos não se atendo a nenhum especificamente; as *queens* ativistas que, organizadas em grupos ou não, se montam para lutar por causas humanitárias; e ainda as *drags camp*, rainhas que empregam em suas estéticas valores da palhaçaria, como o exagero, a sátira e o bom humor.

A essa lista acrescentaríamos, inspirados em Divine, as *Drags Queens* que, em cena, buscariam performar a *drag* além da caricatura do feminino, trazendo em suas performances críticas sobre a norma, a normalidade e a normalização da própria cena, enquanto estética colonial, mas, também, marcas sociais da abjeção, da marginalidade e da invisibilidade. A *drag queer* se utiliza do feio, do anormal e do monstruoso como positividade de subjetividades marginalizadas de quem é, quase sempre, representante, e desfruta da política *queer* enquanto modo de autoafirmação, afinal, esta “adota a etiqueta da perversidade e faz uso da mesma para destacar a norma daquilo que é nor-

7

Os termos foram traduzidos e adaptados pelos autores.



*mal*, seja heterossexual ou homossexual. *Queer* não é tanto se rebelar contra a condição marginal, mas desfrutá-la” (NAGIME, 2015, p. 12).

Em nossos estudos sobre a estética e o gosto, percebemos o quanto tais conceitos podem ser relativos, de acordo com a sociedade, a época ou o contexto cultural em que se encontrem, embora saibamos que, historicamente, são as classes dominantes que têm ditado as regras do “bom gosto”, criando padrões de beleza e costumes que devem ser seguidos por todos que queiram ser relacionados ao conceito de beleza. Desse modo, tais membros das classes mais altas estão a ridicularizar os gostos das classes financeiramente mais baixas, exaltando, por outro lado, seus gostos e práticas e “na esteira desse pensamento, torna-se compreensível, porque certas pessoas desejam tanto possuir bens de luxo que estão fora do alcance econômico delas. (...) No mundo cada vez mais capitalista, relações desse tipo ocorrem em diversos países (GADELHA, 2009, p. 196).

Nessa esfera, surge o conceito de *kitsch*, que posteriormente pode vir a ser relacionado com o *camp*. Do alemão, *kitsch* está relacionado à arte do “mau gosto”, ou à falsificação do “bom gosto”, caracterizada pela pretensão em encarnar valores culturais e estéticos referentes à “alta classe”, sem necessariamente atingir a qualidade do seu modelo, sendo constantemente relacionada às classes médias que desejam ascensão social. Conscientemente, o *kitsch* pode ainda ser utilizado enquanto estética de uma arte provocativa, quando se quer questionar os valores da arte e da beleza, sendo o *camp*, nesse sentido, um outro modo de se relacionar com a estética, a partir da junção do erudito com a cultura de massa, se medindo não na beleza, mas no artifício e grau de estilização. Marginal, o *camp* se caracteriza pela vulgaridade proposital, mesmo quando se pretende refinamento.

A diferença conceitual de ambos os termos (*kitsch* e *camp*) estaria no modo como estes podem olhar para um mesmo objeto. Enquanto o primeiro tem apego e acha belo o que se entenderia como feio ou de “mau gosto”, “vulgar”, o segundo está a se interessar justamente pelo “mau gosto” em tal objeto. Entretanto, o *camp* termina por ser também uma experiência *kitsch*, porque

o *camp* lida com a ambiguidade. Se os amantes do Kitsch preferem certos objetos, porque acham belos, mesmo que outras pessoas vejam tais objetos como feios, as pessoas fascinadas pelo *camp* preferem os objetos que elas acham feios, e por isso também belos. O *camp* emerge como o belo do feio, o “bom gosto” do “mau gosto”. Assim, o *camp* estaria mais para a maneira de olhar do que o apreço imediato por certos objetos (GADELHA, 2009, p. 197).

Evocamos ambos os conceitos por entender seus ecos nos modos de se fazer *drag*, que,

como vimos – associado ao trabalho artístico e como elaboração e criação de uma personagem através da montagem – performa o gênero transformando seus corpos em outros corpos não segmentarizados por códigos sociais que permitem desobecer e superar o que Butler chama de “matriz de inteligibilidade” (2010), que é a forma pela qual se organizam as identidades de gênero e de sexualidade, fazendo com que alguns corpos importem e outros sejam excluídos.

Para Butler a figura da *drag queen* é exemplo potente e alegórico para justificar o caráter construído do gênero que, em sua performance, questiona a “invenção da natureza” (SEGATO, 2018, p. 25) demonstrando o caráter fictício de todo gênero, a não-existência de um original autêntico.

Desse modo, femininas, barbadas ou monstruosas, as performances *drags* estariam lançando e experimentando, através do fascínio ou do desconcerto, modos alternativos, dissidentes, contraculturais para abrir pontos de fuga e implodir certos paradigmas normativos e essencialistas.

## Referências Bibliográficas:

- AMANAJÁS, Igor. Drag queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas. *Revista Belas Artes*, São Paulo, n. 16, set-dez/2014.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão de identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- CHAMUSCA, Tess; JUNIOR, Edinaldo Mota. Por que precisamos problematizar o efeito Vittar? Centro de Pesquisa em estudos culturais e transformações na comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.
- GADELHA, José Juliano. *Masculinos em mutação: a performance drag queen em Fortaleza*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009.
- LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. 2. ed. 3 reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- NAGIME, Mateus. *New queer cinema: cinema, sexualidade e política*. São Paulo: Caixa Cultural, 2015.
- NORONHA, Marcio Pizarro. Imagens do corpo e embodiment das imagens. *Sociedade e Cultura*. Goiânia, v. 8, n. 2, p. 131-141, jul./dez. 2005.



- OLIVEIRA, João Manuel de. Performatividade Pajubá. *Rev. Estud. Fem.*, vol.27, nº2, Florianópolis, 2019.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PEREIRA, Lais Fontenelle. Montação: Uma forma de expressão, In: *Moda cluber e raver: uma tendência na cena contemporânea*. 114f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.
- PIFANO, Camila. Drag Queer: o corpo como arte e ferramenta de autoconhecimento. *Diário de Pernambuco*, out/2017.
- SALES, Nicolas Silva de; MELLO, Jamer Guterres. Subjetividade e singularização: notas sobre possíveis: abordagens ao documentário Paris is burning. Rio Grande do Sul: VII Encontro de Pesquisa em Comunicação – ENPECOM, 2015.
- SALIH, Sara. *Judith Butler e a Teoria Queer*. Trad. e notas: Guacira Lopes Louro. . Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.
- SANTOS, Joseyson Fagner dos. Cara, Coroa e Rainha: Gênero no espelho das drag queens. *Fazendo Gênero 10 - Desafios atuais dos feminismos*. Florianópolis, SC, 2013.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. Trad. Plínio Dentzien; Rev. Richard Miskolci e Júlio Assis Simões. *Cadernos Pagu*, nº28, jan-jun./2007.
- SEGATO, Rita. *Contra-Pedagogías de la crueldad*. 1ª ed. Cidade Autônoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.
- SIERRA, Jamil Cabral; NOGUEIRA, Juslaine Abreu; MIKOS, Camila Macedo Ferreira. Paris still burning?: sobre o que a noção de performatividade de gênero ainda pode dizer a um cinema queer. *Textura*, v. 18, nº38, set.-dez./2016.
- SILVA, Heitor; BANDEIRA, Álamo; BARROS, Simone. *Cultura Drag Queen: O que leva uma pessoa a se montar*. Universidade Federal de Pernambuco: 2017.
- SILVA, Luiz Henrique; SANTOS, Aldo Luiz. Ascensão da cultura drag: Um fenômeno pós RuPaul's Drag Race. In: *Conferência Internacional de Estudos Queer*. Universidade Federal de Sergipe, Aracajú, SE, 2018.
- SOUZA, Lúcio. Ballroom: Glamour, orgulho e resistência. 2017. Disponível em <https://medium.com/@luciosouza/ballroom-glamour-orgulho-e-resistencia-f8d393e095cb>. Acesso em: 15 de julho de 2019.
- THÜRLER, Djalma. “Dzi Croquettes: A instabilidade como imperativo, o hibridismo como riqueza”. *Contemporâneos: Revista de Artes e Humanidades*, v. 40, n.p., 2011a. Disponível em: [http://www.cime2011.org/home/panel6/cime2011\\_P6\\_DjalmaThurller.pdf](http://www.cime2011.org/home/panel6/cime2011_P6_DjalmaThurller.pdf). Acesso em: 12 de dezembro de 2016.
- THÜRLER, Djalma. Dzi Croquettes: Uma política queer de atravessamentos entre o real e o teatral. In: *Congreso Iberoamericano de Masculinidades y Equidad: Investigación y Activismo*, Barcelona. (trans)formando la masculinidad: de la teoría a la acción, 2011b.



---

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes; Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

YOUNG, Fernanda. *Bando de cafonas*. Coluna Opinião; O Globo. Rio de Janeiro, 2019

## Filmes e Séries citados

Dzi Croquettes. Direção: Tatiana Issa e Raphael Alvarez. São Paulo: Canal Brasil, 2009 (109 min.).

Divinas Divas. Direção de Leandra Leal. Rio de Janeiro: Daza Filmes, 2017 (109 min.).

Dynasty. Direção: Irving J. Moore. Produção: Aaron Spelling, Douglas S. Cramer, Richard Shapiro e Esther Shapiro. EUA: ABC Channel, 1981 (48-50 min.).

Female Trouble. Direção: John Waters. EUA: Saliva Films, 1974 (97 MIN.).

Gentlemen Prefer Blonde. Direção: Howard Hawks. EUA: 20th Century Fox, 1953 (91 min.).

Madame SATÃ. Direção: Karim Ainouz. Rio de Janeiro: Video Filmes, 2002 (99 min.).

Paris is burning. Direção: Jennie Livingston. EUA: Miramax Films, 1990 (76 min.).

Pink Flamingos. Direção: John Waters. EUA: Saliva Films, 1972 (93 min.).

POSE (Temp. 1). Direção: Ryan Murphy, Brad Falchuk, Nina Jacobson, Brad Simpson, Alexis Martin Woodall, Sherry Marsh. Produção: Janet Mock, Our Lady J, Lou Eyrich, Erica Kay. EUA: FX Channel, 2018 (45-78 min.).

Rupaul's drags race (Temp. 1). Direção: Nick Murray. Produção: Fenton Bailey, Randy Barbato, Tom Campbell, RuPaul, Steven Corfe, Pamela Post, Mandy Salangsang e Chris McKim. EUA: VH1 Channel, 2009 (42-60 min.).

