



PERIÓDICUS

ISSN: 2358-0844

n. 11, v. 2 mai. -out. 2019

p. 17-44.

# Prazer, eu sou arte, meu querido: apontamentos historiográficos para uma genealogia do travestimento *drag queen*<sup>1</sup>

Thiago Henrique Ribeiro dos Santos<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este artigo tem como objetivo cartografar rastros bibliográficos que possibilitem localizar o travestimento de *drag queens* em uma longa trajetória de metamorfoses de gênero com propósitos artísticos. Metodologicamente, fazemos uma revisão bibliográfica, principalmente, a partir de autores como Amanajás (2014), Baker (1994), Berthold (2001), Newton (1972) e Trevisan (2004). Identificamos que, embora não possam ser chamadas de *drag queens*, pois isso seria anacrônico, expressões de travestimento artístico podem ser identificadas em diferentes contextos socioculturais, temporais, geográficos e com níveis distintos de prestígio social.

**PALAVRAS-CHAVE:** travestimento; *drag queen*; genealogia *drag queen*.

**Abstract:** This article aims to cartography bibliographic traces which make possible to locate drag queens' transvestism in a long trajectory of genre metamorphoses with artistic purposes. Methodologically, we do a literature review, mainly, from authors Amanajás (2014), Baker (1994), Berthold (2001), Newton (1972) and Trevisan (2004). We have identified that, although they cannot be called drag queens, as this would be anachronistic, expressions of artistic transvestism can be identified in different sociocultural, temporal, geographic contexts and with different levels of social prestige.

**Keywords:** transvestism; drag queen; drag queen genealogy.

**Resumen:** Este artículo pretende mapear trazos bibliográficos que permitan localizar expresiones *drag queens* en una larga trayectoria de metamorfosis del género con fines artísticos. Metodológicamente, realizamos una revisión bibliográfica, principalmente, de autores como Amanajás (2014), Baker (1994), Berthold (2001), Newton (1972) y Trevisan (2004). Hemos identificado que, aunque no pueden llamarse *drag queens*, ya que esto sería anacrónico, las expresiones de travestimientos artísticos pueden ser identificadas en diferentes contextos socioculturales, temporales, geográficos y con diferentes niveles de prestígio social.

**Palabras clave:** travestimiento; *drag queen*; genealogía *drag queen*.

---

<sup>1</sup> Este artigo inclui os capítulos 1 e 2 da monografia de especialização em Jornalismo Cultural, defendida pelo autor em 2017, na PUC-SP, intitulada *As donas da porra toda: Uma leitura política da produção de conteúdo autoral nas mídias alternativas das drag queens Lorelay Fox, Gloria Groove, Pablllo Vittar e Rita Von Hunty*.

<sup>2</sup> Possui graduação em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade de Sorocaba, Especialização em Jornalismo Cultural pela PUC-SP, e é mestrando em Comunicação e Práticas do Consumo pela ESPM-SP. Faz parte do Grupo de Pesquisa CNPq JUVENÁLIA - Culturas juvenis: comunicação, imagem, política e consumo. E-mail: thiago.rizan@gmail.com

Recebido em 28/09/18

Aceito em 31/10/19

Ai, meu Jesus  
 Que negócio é esse daí?  
 É mulher?  
 Que bicho que é?  
 Prazer, eu sou arte, meu querido  
 Então, pode me aplaudir de pé  
 (*Dona*, Gloria Groove)

## 1. Que comecem os trabalhos: dos palcos dos teatros aos das casas noturnas

Provocados pela atual ascensão midiática de audiovisuais *drag queens*, nacional e internacionalmente, este artigo tem como objetivo cartografar rastros bibliográficos que possibilitem localizar os corpos protagonistas de tais audiovisuais em uma longa trajetória de metamorfoses de gênero<sup>3</sup> com propósitos artísticos. Todavia, trataremos de metamorfoses de gênero com especificidades muito próprias e articulá-las em busca de uma genealogia *drag queen* pode soar anacrônico. Acrescentamos, no entanto, que, em momento algum, estamos afirmando que este termo “*drag queen*” – propagando durante o início dos anos 1990, no Brasil, e período-limite do recorte temporal da investigação aqui proposta – possa ser sobreposto, indiscriminadamente, às metamorfoses que veremos. Incidiremos sobre manifestações artísticas que se distinguem entre si nas características da performance, na temporalidade, na geografia e no prestígio social, porém, todas possuem uma recorrência: são protagonizadas por corpos considerados socialmente masculinos que se valem de elementos do universo socialmente considerado feminino com objetivos artísticos. Esse é o fio que conduz nossa costura e permite entrelaçar tais manifestações artísticas em nosso esforço historiográfico de ler certas expressões de travestimento, supostamente díspares, como rastros de uma possível genealogia *drag queen*.

Pensamos em rastros a partir da teoria dos rastros de Walter Benjamin (2009) e Carlo Ginzburg (1989), autores que propõem ler a história a partir dos fragmentos, dos índices, das ausências, das marcas deixadas por aquilo que esteve e não está mais lá. Coletar rastros, ensina Ginzburg (1989), é uma habilidade humana que remonta a milênios atrás. Segundo ele, nossos ancestrais reconstruíram

---

<sup>3</sup> Utilizamos metamorfoses de gênero, conforme Santos (2012), para nos referirmos a expressões corporais que tensionam as categorias convencionais de feminino e masculino. Dentro dessa seara de metamorfoses, há travestis, *drag queens*, transexuais, *crossdressers*, entre outras possibilidades que não se enquadram no escopo deste artigo. Aqui, trataremos apenas de uma dessas metamorfoses, a *drag queen*, que se vale da manipulação de signos socialmente interpretados como masculinos e femininos com propósitos artísticos, distinguindo-se, portanto, de outras metamorfoses com propósitos identitários, como as travestis e transexuais.



suas presas “pelas pegadas na lama, ramos quebrados, bolotas de esterco, tufo de pêlos, plumas emaranhadas, odores estagnados” e aprendeu-se a “farejar, registrar, interpretar e classificar pistas infinitesimais” de presas invisíveis, que não mais estavam onde seus rastros as denunciavam (GINZBURG, 1989, p. 151). Em nosso caso, tornamo-nos, então, caçadores de rastros bibliográficos de expressões de travestimento que podem indicar, como os rastros dos autores, uma historiografia monstruosa – pois não linear nem homogênea – das audiovisualidades protagonizadas por *drag queens* contemporâneas.

Os rastros bibliográficos que nos interessam são os de *expressões artísticas e públicas* chamadas, neste artigo, de “travestimento”. Precisamos nos deter um pouco sobre esse termo antes de avançarmos devido a sua polissemia. Diferentes nomenclaturas são associadas ao ato de homens vestirem roupas supostamente de mulheres: travestimento corporal<sup>4</sup>, travestimento<sup>5</sup>, travestismo<sup>6</sup>, transvestismo<sup>7</sup> e travestilidade<sup>8</sup>. Cada termo traz em si uma tentativa da autora e do autor que o emprega de pontuar a especificidade da metamorfose de gênero praticada pelos sujeitos sobre os quais se interessam. Neste artigo, direcionamos o olhar para metamorfoses com propósitos de entretenimento, caracterizadas por Vencato (2002) e Santos (2012) por serem temporárias, ocorrerem em espaços específicos e terem objetivo artístico, de entreter.

Tal explanação é fundamental para continuarmos, pois identificamos que esse travestimento que nos interessa – cênico, artístico – pode ser observado desde a Antiguidade através da história do teatro. Na Grécia Antiga, por exemplo, a partir de 534 a.C., o uso de máscaras femininas e masculinas para interpretar era exclusividade dos homens, que também usavam roupas e enchementos para a composição de personagens, revela Igor Amanajás (2014). Séculos depois, a prerrogativa masculina sobre a arte teatral, a associação do ofício de atriz à imoralidade e o controle da Igreja sobre a arte e as histórias representadas por ela, nas quais não havia espaço para a figura feminina, salvas raras exceções, foram os principais fatores para distanciar a mulher dos palcos e, conseqüentemente, tornar o travestimento

---

<sup>4</sup> Cf. PRECIADO, Paul B. Cartografias queer: o flâneur perverso, a lésbica topofóbica e a puta multcartográfica, ou como fazer uma cartografia “zorra” com Annie Sprinkle. *Performatus*, Inhumas, v. 5, n. 17, jan. 2017, p. 1-32.

<sup>5</sup> Cf. LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

<sup>6</sup> Cf. TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*, 6ª ed. São Paulo: Record, 2004.

<sup>7</sup> Cf. SILVA, Marco Aurélio da. *Se manque – uma etnografia do carnaval no pedaço GLS da Ilha de Santa Catarina*. 2003. 161 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003.

<sup>8</sup> Cf. SANTOS, Joseylson Fagner dos. *Femininos de montar - uma etnografia sobre experiências de gênero entre drag queens*. 2012. 237 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012.



parte da interpretação teatral.

Começar um resgate histórico em busca de tal prática pela Ásia é um interessante exercício para compreender que as *drag queens* – mesmo quando ainda não eram assim chamadas, não nos cansamos de ressaltar – não são, de maneira alguma, um fenômeno isolado dos centros urbanos e muito menos estão encapsuladas na contemporaneidade. Pistas do que viriam a ser as *drag queens* contemporâneas, conforme caracterizaremos a seguir, já permeavam manifestações artísticas teatrais progressas, sugerindo, defendemos, um diálogo entre expressões de travestimento distintas, contudo sinérgicas.

## 1.1 Na Ásia

Já no teatro Topeng da Indonésia, no século XIII, Amanajás (2014) conta que atores usavam perucas, leques e máscaras na caracterização de personagens femininos. Próximo dali, na Índia do século XVII, o treinamento rigoroso, que durava entre 10 e 12 anos, do teatro Kathakali, era considerado suportável apenas pelos homens, que acabavam interpretando também os papéis femininos. Do mesmo modo, a exclusividade masculina fazia parte do treinamento em alguns formatos teatrais japoneses. Na estrutura do Nô, no século XIV, há uma categoria chamada de *peças das perucas* ou *peças de mulheres*, na qual um ator interpreta uma mulher.

O travestimento nas artes cênicas é muito próprio à cultura japonesa, que não vê "nada de estranho no fato de um homem expressar os sentimentos de uma mulher, sua felicidade ou desespero", segundo Margot Berthold (2004, p. 84). Prova disso é a história do Kabuki, um híbrido de dança, música e interpretação em atividade desde o século XVII, no qual atores se especializaram em interpretar mulheres com uma rigorosidade transformada em livro.

A criação do Kabuki é atribuída à sacerdotisa Okuni e ele chegou a ter companhias formadas exclusivamente por mulheres, que encenavam o *onna-kabuki* (Kabuki de mulheres). Porém, em 1629, conforme os "princípios de conduta [das dançarinas] iam relaxando" (BERTHOLD, 2004, p. 91), elas foram associadas à prostituição e à imoralidade política, sendo banidas do palco. Devido a essa proibição, os papéis femininos foram assumidos por homens adolescentes em um formato chamado *waka-shu-kabuki*. Berthold (2004, p. 91) explica, contudo, que a troca das mulheres pelos adolescentes não solucionou os problemas: "Eles logo inspiraram rivalidades não menos violentas do que as provocadas pelas damas da profissão, pois os prazeres do palco e dos bastidores eram igualmente requisitados pelos mercadores ricos, os shonins, e membros da classe dos samurais". O Kabuki, então, acabou banido de vez, em 1652.



Dois anos mais tarde, ele voltou a ser liberado sob algumas condições do governo. A exclusividade masculina continuava sendo uma delas. Aqueles que se especializaram em papéis femininos, então, ficaram conhecidos como *onnagata* e o fascínio provocado por seu travestimento é descrito por Leonard C. Pronko (1967, p. 196) como resultante do "profound symbol of the mystery of metamorphosis, which is the mystery of the theatre. [...] To approach the onnagata is to draw near to the secrets of existence, embodied in human form through the art of the Kabuki actor"<sup>9</sup>. A rigidez com que alguns deles desenvolveram o ofício se tornou notória, conforme ressalta Berthold (2004, p. 95) sobre o *onnagata* Yoshizawa Ayame (1673-1729):

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.

Sobre o comprometimento de Ayame com o travestimento, Adolphe Clarence Scott (1999, p. 37, grifo do autor) acrescenta: "His ideas and secrets were written down in a book called *Ayamegusa*, which was afterwards regarded as the Bible of the female impersonator"<sup>10</sup>. É interessante observar aqui a escolha do autor pelo termo *female impersonator* para descrever uma forma de atuação do século XVII. Trata-se de uma associação feita por ele entre o travestimento do teatro japonês e o *female impersonation*, um formato de travestimento artístico em alta nos Estados Unidos e no Reino Unido no período em que ele escreveu o livro, na década de 50.

Viajando do Japão para um pouco mais ao norte da Ásia, encontramos a complexa história do teatro chinês, no qual até contava-se com a presença de mulheres, embora elas fossem consideradas cortesãs. No século XVIII, por razões morais, assim como no Japão, elas foram banidas de subir aos palcos. Na Ópera de Pequim, então – uma fusão de canto, dança e atuação – surgiu a figura do *tan*. Como o *onnagata*, ele era o ator especialista em interpretar mulheres. Berthold (2004, p. 70) contextualiza: "O privilégio de interpretar papéis femininos [...] devia ser adquirido ao longo de anos

<sup>9</sup> "Profundo símbolo do mistério da metamorfose, que é o mistério do teatro. [...] Se aproximar do *onnagata* é se aproximar dos segredos da existência corporificados na forma humana através da arte do ator Kabuki" (tradução nossa).

<sup>10</sup> "Suas ideias e segredos foram escritos em um livro chamado *Ayamegusa*, que depois foi considerado a Bíblia do *female impersonator*" (tradução nossa, grifo do autor).



de rigoroso treinamento, e isso era mais apreciado que a própria condição natural [de ser mulher]".

Entre os séculos XIX e XX, um dos maiores nomes da Ópera de Pequim a alcançar fama internacional e excursionar pela Rússia e pelos Estados Unidos foi o *tan* Mei Lan-fang (1894-1961). Ele teve dois filhos, um deles também *tan*, evidenciando, assim, como os *onnogatas* casados<sup>11</sup>, a não-relação, também na China, entre a especialização em interpretar papéis femininos e a orientação sexual dos atores. Lan-fang possuía uma delicadeza reconhecida internacionalmente e suas "techniques were followed, not only by other tan actor but by the rising generation of actresses"<sup>12</sup>, que começavam a ser aceitas no teatro chinês no início do século XX (BAKER, 1994, p. 73).

Mas mesmo com o surgimento dessas atrizes, homens continuaram se travestindo, conforme pode ser observado, em um certo travestimento cênico contemporâneo, no trabalho do dançarino Kazuo Ohno (1906-2010). Um dos fundadores da dança Butô japonesa, nos anos 50, por toda sua carreira ele "só performava com roupas femininas e gestos sutis, causando uma impressão impactante de embate entre o feminino e o masculino" (AMANAJÁS, 2014, p. 9).

## 1.2 O Ocidente dá seu close

Do lado de cá, no Ocidente, mais especificamente na Europa, o travestimento também é indissociável da trajetória teatral. Por volta de 1100 d.C., Roger Baker (1994) conta que a Igreja viu no teatro uma oportunidade para ensinar o Cristianismo a grandes grupos de fiéis analfabetos. Ela, então, se apropriou do formato para encenar passagens bíblicas e, uma vez que as mulheres não participavam dos serviços clericais, apenas aos homens ligados à Igreja era concedida a autorização para atuar. Embora às figuras femininas não seja despendida tanta atenção na Bíblia, quando sua presença era indispensável, os próprios homens as interpretavam.

Baker (1994, p. 27) se refere a essas personagens como "drag queens sagradas", e ironiza: "You can't put a good drag queen down and it wasn't long before her secular face intruded on the scene to bring comedy and disruption to the sacred rituals"<sup>13</sup>. Ele cita como exemplo dessa "face secular" uma

---

<sup>11</sup> Roger Baker (1994, p. 70, tradução nossa) destaca que um dos preceitos do japonês Yoshizawa Ayame era que quando um *onnogata* fosse questionado sobre sua esposa, ele "deveria parecer tão envergonhado quanto corado". Infere-se, então, que alguns desses atores eram casados com mulheres.

<sup>12</sup> "Técnicas eram seguidas não apenas por outros atores tan como também pela geração de atrizes em ascensão" (tradução nossa).

<sup>13</sup> "Não há como derrubar uma boa *drag queen* e, por isso, não demorou muito para ela colocar sua face secular na cena, levando comédia e ruptura aos rituais sagrados" (tradução nossa).



comédia da segunda metade do século XV, na qual a esposa de um ladrão de ovelha tenta enganar os donos do animal fingindo que ele é o bebê que acabou de dar à luz. Mesmo a história sendo uma paródia do nascimento humano, Baker (1994, p. 29) chama atenção para o que ele considera que tem sido uma das funções das *drag queens*, desde então: "To confront those female mysteries which exclude and so intimidate men, creating in them fear, uncertainty and a sense of apartness"<sup>14</sup>. Notemos a associação que poderia soar anacrônica, mas que em nossa cartografia em busca de expressões de travestimento não o é, que o autor faz entre o termo "*drag queen*" e uma metamorfose de gênero do século XV.

Outro exemplo secular está na lenda das Welshwomen. Na cidade mercantil inglesa Chester, fronteira entre Inglaterra e Escócia, ocorriam constantes confrontos entre os dois povos. Por motivos econômicos, a presença das esposas dos fazendeiros escoceses era permitida na cidade em dias específicos e, algumas vezes, eles se aproveitavam disso para se disfarçar de mulheres, entrar na cidade e atacar de surpresa. Nas peças inglesas da época, então, foi introduzida uma figura feminina grotesca para representar tais invasores com o objetivo de ridicularizá-los perante a população e divulgar que eles não precisavam ser temidos.

Esse tipo de peça era encenado pelas companhias de atores que começaram a se formar e a invadir as ruas, por volta do século XVI. Elas se tornaram um popular formato de entretenimento na Inglaterra elisabetana – período do reinado de Elizabeth I (1558-1603) – e provocaram o divórcio do teatro com a Igreja. À fundação do primeiro teatro permanente de Londres, The Theater, em 1576, as parábolas bíblicas já estavam sendo substituídas por narrativas sobre poder, política, tragédias amorosas e comédias românticas. A proibição da mulher, todavia, permaneceu por dois motivos: primeiro porque a temática de algumas peças ainda era religiosa e, segundo, a Igreja manteve sua influência sobre a vida cotidiana (BAKER, 1994).

Jovens garotos magros e de traços delicados eram incumbidos dos papéis femininos que, depois de livres das correntes clericais, pouco a pouco, saíam dos cantos para tomar para si o centro do teatro elisabetano. Baker (1994) se refere a esses atores ora chamando-os de "*drag queens*", ora de "*male actresses*": "No longer an inarticulate angel or modest virgin, she [a drag queen] moved center stage to become the theatre's leading lady. [...] The presiding deity had become a working girl, a male actress,

---

<sup>14</sup> "Confrontar os mistérios femininos que excluem e tanto intimidam os homens, provocando neles medo, incerteza e a sensação de não fazer parte" (tradução nossa).



the first of the great female impersonators"<sup>15</sup> (BAKER, 1994, p. 32). Grandes personagens, como Ofélia, Desdêmona, Lady Macbeth, Rosalinda, Julieta e até Cleópatra foram interpretados por homens travestidos<sup>16</sup>. Contudo, os dias de glória desses *male actresses* não continuaram por muito tempo.

Durante os 25 anos do reinado de Charles II (1660-1685), o teatro inglês passou por grandes transformações. Entre elas, a permissão expressa do rei sobre a presença de mulheres nos palcos. Segundo Baker (1994), o monarca achava irritante assistir a homens se passando por mulheres, assim como uma perda de talentos femininos como o da sua amante, a atriz Nell Gwyn. Algumas companhias até resistiram à inclusão de moças, mas os *male actresses* acabaram perdendo espaço. A presença deles não era mais necessária, a técnica começava a morrer junto com eles, literalmente, pois eles estavam chegando a idades avançadas e, em pouco tempo, por volta de 1670, se tornaram marginalizados e motivo de piadas no palco.

Quando o século XVIII entrou em cena, as imitações femininas sérias no teatro – “*real disguise*” para Baker (1994) – haviam sido expulsas do palco de vez. A única forma de travestimento que permaneceu era a dos atores com caracterizações extravagantes para fins cômicos, um travestimento específico chamado de “*false disguise*” (BAKER, 1994). A atuação deles foi classificada de “*acting in drag*”, separando-a da dos outros profissionais, e as personagens que interpretavam batizadas de damas pantomímicas<sup>17</sup>, caricaturas de mulheres com mais de 40 anos, representando figuras da classe média da época, como enfermeiras, viúvas, feias solteiras, casadas, entre outras (AMANJÁS, 2014). A presença delas no palco era pequena, mas quando apareciam para compartilhar "segredos da feminilidade", a plateia reconhecia nelas suas próprias inquietações.

We have no way of telling whether their touching monologues were designed to draw the laughter of disdain, or to alleviate an uncomfortable side of life with the humor of affection. All we do know is that the artists were greatly admired and certainly touched their audience's hearts

<sup>15</sup> “Não mais um anjo inarticulado ou uma virgem modesta, ela [a drag queen] se posicionou no centro do palco para se tornar a atriz principal. [...] A deidade em ação se tornou uma garota trabalhadora, uma atriz-homem, a primeira das grandes intérpretes de mulheres” (tradução nossa).

<sup>16</sup> Essa explicação sobre *male actresses* de Baker (1994), se referindo a atores do teatro elisabetano especializados em interpretar personagens femininos, permite uma conexão com os *onnagatas* descritos por Berthold (2004), contribuindo para a costura de nossa cartografia de expressões de travestimento e expondo uma possível genealogia dos travestimentos artísticos, como o que viria a ser o da *drag queen*.

<sup>17</sup> A pantomima inglesa é um formato de entretenimento híbrido, com referências ao teatro romano da Antiguidade, à *commedia dell'arte*, às Harlequinadas inglesas e, mais tarde, com absorções inclusive de contos de fadas alemães, lendas populares, e inspirações de outros formatos de entretenimento.



(BAKER, 1994, p. 164)<sup>18</sup>.

Baker (1994) pontua mais uma vez, assim como na história da esposa do ladrão que finge dar à luz uma ovelha para confrontar o mistério do nascimento, o caráter provocativo do travestimento. Ao satirizar a solteirona feia de quarenta anos, por exemplo, a dama pantomímica também estava provocando, e questionando, as normas balizadoras que determinavam quando uma mulher era feia ou bonita, quando ela havia passado da idade de casar ou não. E esse travestimento caricato, sim, sobreviveria discretamente pelos próximos 150 anos até seu grande triunfo nos palcos, no final do século XIX e começo do XX, quando os comediantes incluíam, pelo menos, um ato com uma dama pantomímica em suas apresentações.

Sobre esse período entre séculos em que a dama pantomímica infiltrou-se no que acabara de começar, o autor resume:

The female impersonator had become a comic figure, a creature of burlesque and parody at the end of the seventeenth century. Her appearances on the stage during the next 150 or so years were occasional but by the middle years of Victoria's reign rehabilitation was under way and she strode into the twentieth century with a broad grin, arms akimbo, wearing a weird assortment of clothes that parodied high fashion, a bird's nest of a wig and a wildly overstated make-up. She was likely to skid on a banana skin revealing striped or frilly bloomers and her humor was robust and earthily domestic as she took the audience into her confidence and shared with them the trials of married life (BAKER, 1994, p. 161)<sup>19</sup>.

### 1.3 As *bunitas* do século XX

É a partir do século XX que se observa, pela primeira vez, o travestimento cênico se apropriar dos elementos que contribuiriam para caracterizá-lo contemporaneamente e metamorfoseá-lo em um formato de entretenimento por si só. Se até o século XVII os atores travestidos eram uma solução para o problema da proibição das mulheres no palco inglês e, desde então, a dama pantomímica, um

---

<sup>18</sup> “Não temos como dizer se seus monólogos comoventes tinham a intenção de provocar risadas de desdenho ou aliviar um lado desconfortável da vida com um humor afetivo. Tudo o que sabemos é que as artistas eram muito admiradas e certamente tocavam os corações da audiência” (tradução nossa).

<sup>19</sup> “A female impersonator se tornou uma figura cômica, uma criatura burlesca e paródica ao final do século XVII. Suas aparições no palco durante cerca dos 150 anos seguintes foram ocasionais, mas, por volta da metade do Reinado de Vitória, sua regeneração estava a caminho, e ela entrou no século XX com um sorriso largo, as mãos nos quadris, vestindo estranhas composições de roupas que parodiavam a alta costura, um ninho de pássaros como peruca e uma maquiagem extremamente exagerada. Ela estava predisposta a escorregar em uma casca de banana, revelando roupas de baixo listradas ou com babados, e exibir um humor rudimentar e mundanamente doméstico para ganhar a confiança da plateia e compartilhar as aflições da vida de casada” (tradução nossa).



personagem cômico sobrevivente em algumas peças e apresentações de comediantes, a partir de então o travestimento não seria mais uma ferramenta na construção de uma narrativa, e sim a própria narrativa.

Homens travestidos se tornaram protagonistas de shows em bares e teatros, que ficavam lotados por uma audiência ávida em vê-los mimetizando o glamour das estrelas do recém-inaugurado Cinema e dublando canções de suas cantoras preferidas. Alguns se tornaram ícones com fama próxima a dos que simulavam e fizeram turnês internacionais. Outros colocaram os pés para fora dos palcos e marcharam nas ruas gritando seus posicionamentos políticos. Grandes centros urbanos, como Londres, Nova York e São Paulo, cada um à sua maneira e negociando as transformações internacionais com as particularidades locais, se tornaram terrenos férteis para a pluralização do travestimento, culminando em um embaralhamento que permanece até hoje entre metamorfoses distintas, como as de *drag queens* e travestis<sup>20</sup>.

Na Inglaterra, o cerne para todas essas transformações ocorreu paralelamente à explosão das damas pantomímicas, no início do século XX. Nessa época, uma nova forma de entretenimento popular conquistou as massas: as *concert parties*, pequenos shows de variedades com música e dança organizados por artistas que viajavam se apresentando. Alguns desses grupos eram formados apenas por veteranos da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) desempregados e encontraram relativa fama, durante as décadas de 20 e 30<sup>21</sup>.

Mas foi após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) que os shows com ex-militares travestidos cantando e dançando se consolidaram de vez: de quatro a cinco espetáculos eram apresentados duas vezes por noite, seis noites por semana, com títulos incumbidos de reforçar a ligação com as Forças Armadas: *Soldiers in Skirts*, *Forces Showboat* e *Forces in Petticoats*<sup>22</sup>. Como apresentações de homens travestidos de mulheres conseguiram encontrar público por toda a Inglaterra, em um período no qual esse comportamento era taxativamente associado ao mal social da homossexualidade? Baker (1994, p. 195-196) supõe:

---

<sup>20</sup> As questões políticas e identitárias constituintes da identidade travesti não fazem parte do escopo deste artigo. Para uma leitura específica, conferir a etnografia de Don Kulick com travestis brasileiras. KULICK, Don. *Travesti: prostituição, sexo, gênero e cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2008.

<sup>21</sup> Durante a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, alguns militares em exercício se reuniam para criar apresentações de música e dança, travestidos, com o objetivo de entreter seus colegas. Quando as batalhas acabaram, desempregados, eles transformaram a atividade em ofício (BAKER, 1994). Para um estudo específico sobre soldados travestidos, cf. DAMMANN, Martin. *Soldier studies: cross-dressing in der wehrmacht* [edição bilíngue]. Berlim: Hatje Cantz Verlag, 2018.

<sup>22</sup> Soldados de Saias, Barco das Forças Armadas e Forças Armadas de Anáguas (tradução nossa).



Perhaps audiences attended out of a sense of loyalty to the soldiers, or perhaps just because those days were dark, the gaudy colors and brash attack, the exaggerated clothes and sense of anarchic fun were attraction enough. [...] Maybe the fact that it was theatre made it safe - possible to observe and be amazed but without the danger of personal involvement or the threat of association.<sup>23</sup>

Independentemente do motivo para o encantamento da plateia, o fato é que as companhias de artistas estavam no auge e precisavam cada vez mais de homens dispostos a se travestir. Ao final da década de 40, apenas jovens gays estavam se candidatando às vagas e o número de civis nos espetáculos acabou superando o de ex-militares. Esses rapazes não queriam parecer comuns, engraçados ou grotescos, como as figuras femininas interpretadas pelos ex-combatentes, queriam estar fabulosos como as estrelas do cinema. Observa-se, a partir de então, a apropriação de um elemento que se tornaria recorrente em diversas expressões de travestimento nos anos a seguir, o *glamour*. Tentava-se ao máximo criar a ilusão de um feminino idealizado socialmente e a audiência se deslumbrava com a extravagância das apresentações e dos figurinos. Um dos nomes promissores desse período e que se tornou uma instituição inglesa décadas mais tarde é Daniel Patrick Carroll (1927-2009), intérprete da *drag queen* Danny La Rue.

A transformação no elenco dos shows, contudo, fez com que se perdessem as conexões com as *concert parties* militares, com o apelo patriótico e com o selo de entretenimento familiar de outrora. Por volta da metade dos anos 50, tais espetáculos se extinguíram de vez. Entre os motivos apontados por Baker (1994) que contribuíram para esse fim, também estão o esgotamento do formato, o interesse do público pela televisão e o que o autor considera a maior perseguição homossexual pela qual a Inglaterra já passou. Espetáculos independentes foram processados, o caso dos Cinco de Cambridge<sup>24</sup> gerou pânico, a imprensa ensinava os leitores a "identificar" homossexuais pelas roupas e casas de shows colocavam cartazes escritos "No Drag" em suas portas. Os gays deviam ser discretos para sobreviver e se apresentar travestido glamorosamente, definitivamente, não era algo possível de se fazer sem ser notado.

---

<sup>23</sup> “Talvez o público frequentava por um sentimento de lealdade para com os soldados ou apenas porque eram dias sombrios e as cores berrantes, os ataques impetuosos, as roupas exageradas e a sensação de diversão anárquica eram atrações suficientes. [...] Talvez o fato de ser teatro tornava tudo mais seguro – possível de observar e ser maravilhado, mas sem o perigo de se envolver pessoalmente ou a ameaça de ser associado [aos homens travestidos]” (tradução nossa).

<sup>24</sup> Os Cinco de Cambridge foram cinco espões britânicos, graduados na Universidade de Cambridge, que serviram à União Soviética. Dois deles, Guy Burgess e Anthony Blunt, eram gays, o que gerou associações entre homossexualidade e risco de traição ao país (KELLY, 2016; PIERCE, ADAMS, 2009).



Alguns artistas mudaram de profissão, outros continuaram se apresentando em bares frequentados por heterossexuais de classes operárias e há quem saiu da Inglaterra para tentar trabalhar em outro país. Só com a publicação da Lei dos Crimes Sexuais<sup>25</sup>, em 1967, reviveu na Inglaterra o travestimento público com fins de entretenimento, baseado, então, em dois arquétipos, segundo Baker (1994): um cômico e outro glamouroso.

Esse travestimento cômico teve influência da dama pantomímica e se apresentava em bares, nos quais seus donos viram na sua figura um ato de entretenimento popular e barato para seus clientes. Esse arquétipo encontrou aceitação pública e sucesso em outros países, como na Austrália, onde o comediante Barry Humphries (1934 -) criou uma das *drag queens* mais bem-sucedidas do mundo: uma senhora de cabelos roxos, com delírios de grandeza e humor ofensivo, criada nos anos 50, e com a qual se apresenta até hoje – Dame Edna Everage (Fig. 1).

Fig. 1 - Dame Edna Everage, em 2007



Fonte: Reprodução/Greg Goman para o jornal Sydney Morning Herald. Disponível em: <<http://www.smh.com.au/news/arts/the-grand-dame/2007/05/10/1178390398471.html>>. Acesso em: 28 set. 2018.

<sup>25</sup> O ato sexual entre homens era considerado crime punível de enforcamento, previsto na Lei de Sodomia de 1533 em vigor até ser substituída pela Lei de Crimes Contra as Pessoas, em 1861. Esta previa pena de, no mínimo, dez anos de reclusão até prisão perpétua para quem fosse pego em atos de sodomia com homens ou sexo com animais. Foi a Lei de Crimes Sexuais de 1967 que descriminalizou o sexo entre homens com mais de 21 anos. Em 1994, a idade de consentimento foi reduzida para 18 e, em 2000, para 16 (LEE, 2010).



Ela possui biografias fictícias publicadas (*My Gorgeous Life*, *Handling Edna: The Unauthorized Biography*), participação em filmes, peças de teatro na Broadway, séries de TV, turnês de comédia internacionais, apresentações para a Rainha Elizabeth, e já teve seu próprio programa de TV.

O arquétipo glamouroso, por sua vez, pode ser ilustrado na figura de Danny La Rue (Fig. 2), interpretada pelo ator Daniel Patrick Carroll (1927-2009) e considerada a *drag queen* mais famosa da Inglaterra. Carroll começou a interpretar papéis femininos em *concert parties*, quando serviu na Marinha, viajou pela Inglaterra nas companhias só de atores homens que fizeram sucesso nos anos 40 e começo dos 50 e, durante os 60 e 70, alcançou fama nacional. Participou de filmes, programas de TV, do teatro musical de West End, recebeu medalha da Ordem do Império Britânico e, como afirmam alguns autores, era admirado pela própria Rainha Elizabeth.

Fig. 2 - Danny La Rue, em 1983



Fonte: Reprodução do jornal britânico Daily Mail. Disponível em: <<http://www.smh.com.au/news/arts/the-grand-dame/2007/05/10/1178390398471.html>>. Acesso em: 28 set. 2018.

Em uma entrevista, ele afirmou: "I never even think of myself as a man or as a woman when I'm in drag. I'm just an actor playing a woman. My gowns are the tools of my trade, just as costume changes are to Laurence Olivier. My act is playing a woman, knowing that everybody knows it's a fella"



(Underwood, 1974, p. 9 *apud* BAKER, 1994, p. 202)<sup>26</sup>. A visão de Carroll sobre seu trabalho como um ofício profissional comparado ao de um ator é muito semelhante ao entendimento que a antropóloga Esther Newton (1972) encontrou entre as *drag queens* de sua etnografia pioneira nos Estados Unidos. Segundo ela, havia cerca de 500 profissionais em atividade no país, entre 1965 e 1966 e, com base nas respostas de suas entrevistadas, observou-se que era fundamental entre elas evidenciar o profissionalismo e a arte envolvidos no ato de se travestir. Tanto que essas artistas ressaltavam enfaticamente o desejo de serem chamadas de *female impersonators*, de modo a não serem confundidas com outros sujeitos que se travestiam fora dos palcos.

Newton (1972) explica que toda *female impersonator* é uma *drag queen*, mas nem toda *drag queen* é uma *female impersonator*. Isso porque estar de *drag*, ou estar montada, no contexto brasileiro, é algo que qualquer um pode fazer, mas fazê-lo profissionalmente seria exclusividade das *female impersonators*. Por causa dessa diferenciação taxativa para as entrevistadas da autora, ela considerou haver duas categorias de travestimento, que chamou de *stage impersonators* e *street impersonators*.

As primeiras, ela observou, possuíam um comportamento discreto e assimilável pela sociedade em sua intimidade, compreendiam o que faziam com rigidez profissional e não se travestiam fora dos palcos. Já as segundas desafiavam o *status quo* ao morar com prostitutas e outras *street impersonators*, não possuíam emprego fixo, vagavam pelas ruas, consideravam apresentações em casas noturnas como um trabalho, e não uma carreira e, principalmente, se travestiam em suas vidas cotidianas<sup>27</sup>.

As distinções que se tentava criar se intensificaram ainda mais quando o travestimento deixou de ser conhecido popularmente apenas pelos fins de entretenimento, a partir dos anos 70. Montar-se se tornou parte da agenda política do recém-estruturado movimento LGBT e as *drag queens*, a essa altura já assim chamadas, se transformaram em ferramentas políticas para uma revolução sexual e de gênero. Elas foram as primeiras a enfrentar a força policial na icônica revolta de Stonewall<sup>28</sup>. "While countless

---

<sup>26</sup> "Eu nunca nem penso em mim mesmo como um homem ou uma mulher quando estou montado. Sou apenas um ator interpretando uma mulher. Meus vestidos são as ferramentas para essa mudança, assim como trocas de figurino são para Laurence Olivier. Minha apresentação é interpretar uma mulher sabendo que todos sabem que se trata de um cara" (tradução nossa).

<sup>27</sup> A partir dos relatos e considerações da autora sobre as *street impersonators*, embora ela as associe de maneira geral às *female impersonators*, consideramos que ela possa estar descrevendo o que, no contexto brasileiro, seriam as travestis, principalmente pelo travestimento em período integral. Isso evidencia o embaraçamento dos temas e dos sujeitos e a difícil distinção das metamorfoses de gênero, que recai sobre especificidades instáveis para se compreender e desassociar os muitos exercícios de travestimento.

<sup>28</sup> Na noite de 27 de junho de 1969, os clientes do bar gay Stonewall Inn, até hoje sem se saber exatamente o estopim para isso, se rebelaram contra a brutalidade frequente nas batidas policiais. A revolta gerou manifestações da comunidade



drag performers from coast to coast were still doing unthreatening impersonations of Judy Garland, a handful of cross-dressers were fighting the system<sup>29</sup> (HILBERT, 1995 *apud* BALZER, 2005, p. 114).

Baker (1994) explica que o movimento enxergou na *drag queen* a capacidade de torná-la política ao usar o corpo como um ato de confronto com as normas vigentes sobre sexo e gênero<sup>30</sup>. O membro do grupo Gay Liberation Front, formado em Londres em 1970, Michael James, autor de uma personagem drag queen com estética metade homem, metade mulher, fala a esse respeito: "It's a way of giving up the power of the male role. We were holding the mirror up to man, showing that we rejected what maleness stood for" (Kirk; Heath, 1984, p. 104 *apud* BAKER, 1994, p. 239)<sup>31</sup>. Bem distante do glamour e da aceitação pública das *female impersonators*, esse tipo de drag queen política ficou conhecido como *Radical Drag*.

Entre os principais motivos da resistência da sociedade à sua figura estavam a confusão provocada pela estética *genderfuck*<sup>32</sup> adotada e o comportamento politicamente incisivo. Uma coisa é se travestir nos palcos, como vinha acontecendo desde a Grécia Antiga, ou simulando o glamour das divas do cinema e da música. Agora, se travestir no meio da rua, confluindo e confundindo elementos supostamente femininos e masculinos... O público não estava disposto a aceitar isso. "Why is Danny La Rue a West End institution, when we get kicked out of our flats for wearing a skirt? Apparently it's alright if you're doing it for money, but perverted if you do it for personal satisfaction"<sup>33</sup>, questiona o manifesto publicado no jornal gay *Come Together*, do Gay Liberation Front<sup>34</sup>. O cenário cultural *underground*, todavia, se interessou por esses sujeitos e drag queens como a estadunidense Divine (Fig.

---

LGBT pelas noites seguintes até 02 de julho, com cerca de dois mil homens e mulheres enfrentando cerca de 400 policiais (SILVA, 2006).

<sup>29</sup> "Enquanto incontáveis *drags*, de costa a costa do país, estavam fazendo inofensivas imitações de Judy Garland, um punhado de sujeitos travestidos estavam lutando contra o sistema" (tradução nossa).

<sup>30</sup> *Drag queens* usando roupas de banho fizeram um piquete no julgamento de feministas que jogaram bombas de farinha e de fumaça no palco do concurso Miss World Contest 1970, em Londres (BAKER, 1994). E, em 1971, homens e mulheres vestidos de freiras soltaram ratos, subiram no palco e dançaram cancan no Festival of Light, um evento cristão contra as manifestações do Mal, entre elas, o crescimento da homossexualidade na Inglaterra (JIVANI, 2000).

<sup>31</sup> "Era uma maneira de abrir mão do poder do papel masculino. Nós estávamos segurando um espelho perante os homens e mostrando que rejeitávamos o que a masculinidade significava" (tradução nossa).

<sup>32</sup> A estética *genderfuck*, segundo Trevisan (2004, p. 288), se refere à confluência de signos femininos (roupas e maquiagem) e traços primários masculinos, como barba e pelos no peito. A intenção explícita é "borrar as fronteiras entre os gêneros masculino e feminino socialmente constituídos", de modo a "evidenciar como essa divisão tão rigorosamente organizada é um fenômeno cultural (portanto, arbitrário e mutável) inteiramente alheio ao sexo biológico do homem e da mulher".

<sup>33</sup> "Por que Danny La Rue é uma instituição de West End, quando nós somos despejados de nossos apartamentos por usarmos saias? Pelo visto, está tudo bem se você usa saia por dinheiro, mas é uma perversão se for por satisfações pessoais" (tradução nossa).

<sup>34</sup> A íntegra do manifesto está disponível no blog *A Gender Variance Who's Who*. Disponível em: <[https://zagria.blogspot.com.br/2012/01/glf-transvestite-transsexual-and-drag.html#.WKXJZm\\_yuUk](https://zagria.blogspot.com.br/2012/01/glf-transvestite-transsexual-and-drag.html#.WKXJZm_yuUk)>. Acesso em: 28 out. 2018.



3), com uma estética hiperbólica e performances escatológicas em filmes do diretor John Waters, se tornaram ícones referenciados até os dias atuais.

Fig. 3 - Divine em cena do filme *Pink Flamingos* (1972), de John Waters



Fonte: Reprodução do site IMDB. Disponível em: <<http://www.imdb.com/name/nm0001145/mediaviewer/rm2577709568>>. Acesso em: 28 set. 2018.

Paralelamente a isso, personagens com perfis mais assimiláveis, como Dame Edna e Danny La Rue, mencionados anteriormente, se consolidaram e alcançaram sucesso comercial. A estética compreensível ao público e o comportamento comedido delas voltaram a ser frequentes no final dos anos 80. Quando a mídia internacional descobriu as *drag queens* nos centros urbanos das Américas, Europa e Ásia, no início dos anos 90, elas já estavam devidamente palatáveis para as audiências, novamente, e assim puderam ser absorvidas pelo sistema.

## 2. Tá achando que travesti(mento) brasileiro é bagunça?

O termo *drag queen* chega ao Brasil no início dos anos 90, afirma João Silvério Trevisan (2004). Contudo, a palavra até podia ser novidade, mas o travestimento cênico no país é tão antigo quanto o próprio "descobrimento". Assim como na Ásia e na Europa, o teatro nacional, desde as



primeiras encenações jesuítas, também exigiu de seus atores o travestimento, que se desenvolveu, a partir do século XX, em um processo próprio de negociação entre as transformações internacionais e as especificidades dos formatos de entretenimento popular brasileiro – Carnaval, chanchadas<sup>35</sup> e teatro de revista<sup>36</sup>.

Nas peças teatrais nos colégios jesuítas, no século XVI, já se encontra homens interpretando personagens femininos. O motivo é o mesmo que levou atores europeus e asiáticos a se travestirem: a proibição de mulheres no palco. Para não distrair ou despertar paixões na audiência, esses papéis eram evitados nas encenações da época, com exceção do da Virgem Maria. Quando, porventura, surgia algum, um homem o interpretava, como na encenação do auto *Na Festa de São Lourenço*, do padre José de Anchieta, no qual um nativo fez o papel de uma mulher idosa. (TREVISAN, 2004).

Ainda seguindo com Trevisan (2004), quando o século XVIII começou, a imoralidade associada ao teatro se tornou tão grande no Brasil que as mulheres foram proibidas por decreto, em 1780, de participar das peças para não serem corrompidas. A partir de crônicas publicadas durante uma temporada teatral, em Cuiabá, em 1790, o autor infere que pelo desempenho dos atores, mesmo sendo amadores, alguns se especializavam em interpretar personagens femininos:

Um certo Silvério José da Silva fez seis papéis importantes, representando a mitológica heroína portuguesa Inês de Castro, além de uma certa princesa chamada Fênix; um cronista da época considerou-o, aliás, como "sendo singular" no papel de outra personagem feminina, uma certa Branca, na comédia Conde Alarcos. Outros que faziam papéis de princesas e rainhas foram Joaquim de Mello Vasconcelos, Manuel de Souza Brandão e Manoel de Barros, enquanto um certo Xisto Paes especializava-se em papéis de criada, dama anônima, graciosa e cigana (TREVISAN, 2004, p. 237).

Por todo o Brasil, homens se travestiram para interpretar mulheres no teatro, conforme registros da imprensa nas cidades de Porto Alegre, Franca, Rio de Janeiro, Recife e nos estados do Maranhão e da Bahia, assim como em manifestações populares. O bumba-meu-boi, por exemplo, nascido nos ambientes predominantemente masculinos das zonas canavieiras e fazendas de gado nordestinas, tinha

---

<sup>35</sup> A chanchada é um gênero cinematográfico do início do cinema brasileiro, com produção profícua entre as décadas de 30 e 50. Ela se caracteriza por narrativas simplistas, esquetes de humor, números musicais, desprezo da crítica especializada da época e alto apelo popular, capaz de formar filas em frente às salas de exibição (AUGUSTO, 1989; LACERDA JÚNIOR, 2015).

<sup>36</sup> O teatro de revista foi um formato muito popular no Brasil entre o final do século XIX e começo do XX. De maneira reducionista, pode-se dizer que ele revisitava os acontecimentos da sociedade mascarando sua crítica com exuberantes figurinos e cenografias, dança, música, comédia e brincadeiras de duplo sentido (PAIVA, 1991; VENEZIANO, 2010).



homens travestidos na dança. O travestimento com caráter de entretenimento chegou a ser tolerado até pela família imperial, de acordo com um episódio no qual soldados do Exército vestidos de dançarinas prestaram uma homenagem à princesa Isabel em seu batizado, em 1846. (TREVISAN, 2004).

Depois dessas pontuais inserções públicas e teatrais, o travestimento, no Brasil, encontrou, a partir do século XIX, um terreno fértil para se desenvolver graças a um fenômeno, embora não exclusivo, marcante da cultura brasileira, o Carnaval. Para Trevisan (2004), a festa foi responsável por provocar um desdobramento significativo: o travestimento carnavalesco e o profissional.

Já em 1835, uma empresa francesa vendia, no Rio de Janeiro, disfarces, incluindo "peitos de senhoras para homens que queiram vestir-se de mulher" (TREVISAN, 2004, p. 241). Nos quatro dias de folia, sob o clima de suspensão de regras, homens – héteros e homossexuais, anônimos e famosos – apropriavam-se de elementos considerados socialmente pertencentes ao gênero feminino e frequentavam os bailes e as ruas. De acordo com o autor, até artistas da época, como Lima Barreto, Olavo Bilac e Cândido Portinari, este inclusive fotografado fantasiado de menina, frequentavam os blocos de rua com foliões travestidos. O travestimento chegou a ser incentivado mesmo fora do Carnaval, em um baile trimestral, organizado pela sociedade Ginástica Francesa, em 1884. O historiador brasileiro James Green (2000, p. 333) diz que, durante o carnaval brasileiro, pessoas comuns aproveitam a inversão de papéis e a regra do desregramento para subverter a rígida hierarquia vigente na sociedade e implantar, mesmo que temporariamente, certa igualdade.

Com tamanho sucesso do troca-troca durante a folia, um novo meio de comunicação de massa que despontava na primeira metade do século XX viu nesse choque de gêneros um potencial cômico que acabaria, de fato, conquistando arrasadoramente a audiência. Chegara a hora do travestimento estrear no cinema nacional. A transposição da suposta comicidade em homens barbados tentando se passar por mulheres para as telas foi uma consequência da fase em que a cinematografia brasileira, mais especificamente o gênero da chanchada, se inspirou diretamente nos três formatos de entretenimento da época: o rádio, o teatro de revista e o Carnaval.

Sérgio Augusto (1989, p. 73) defende que as chanchadas debochavam das regras rígidas difundidas pelo cinema hegemônico da época e, como o Carnaval, "recuperaram a imagem mais prazenteira do inferno e seu mais ilustre inquilino". Uma atmosfera subversiva, de instabilidade de papéis, tão comuns às situações carnavalescas, eram constantes nesse tipo de filme.



Trocava-se e roubava-se de tudo nas chanchadas: chapa de pulmão (*Este mundo é um pandeiro*, 1947), passaporte (*Aviso aos navegantes*, 1950), colar (*É fogo na roupa*, 1952), peruca (*Nem Sansão nem Dalila*, 1954), moedas incaicas (*Colégios de brotos*, 1956), carteira de colunista social (*O batedor de carteiras*, 1958), mala (*O camelô da rua Larga*, 1958). Até posições sociais mudavam de mão (AUGUSTO, 1989, p. 15, grifos do autor).

A alternância de identidades – rico/pobre, anônimo/famoso, covarde/corajoso – era um recurso cômico centrado na tensão em assistir o personagem tentar esconder a própria identidade, enquanto passa por outra.

Se o próprio processo de adoção e manutenção não simplesmente de uma nova identidade, mas de um papel que é o completo oposto da identidade corrente do personagem, é fonte permanente de tensão cômica, um segundo expediente utilizado é a exploração do fracasso desse processo: os personagens nunca conseguem representar as novas identidades com perfeição, o que gera a coexistência de elementos contraditórios em um mesmo indivíduo e, logo, o riso advindo de tal incongruência (LACERDA JÚNIOR, 2015, p. 44).

Através dessa ferramenta cômica de alternância, sexo e gênero também entravam na roda e eram trocados. Luiz Francisco Buarque de Lacerda Júnior (2015) identificou essas trocas temporárias específicas em nove chanchadas brasileiras<sup>37</sup> e as chamou de *transgeneridade farsesca*<sup>38</sup>. O potencial cômico dela sustentava-se em dois pilares:

Em primeiro lugar, na noção de que há uma separação e diferença estrita entre os gêneros, o que torna a coexistência de elementos de ambos em um só indivíduo algo incongruente e, logo, cômico. Em segundo, numa compreensão essencialista de gênero, ou seja, de que feminino e masculino seriam as expressões externas naturais do sexo biológico ou cromossômico (LACERDA JÚNIOR, 2015, p. 48).

O riso acontece nos "deslizes" que escapam à revelia do personagem, como quando o Professor Xenofontes, em *Carnaval Atlântida* (1952), obrigado a se vestir de Helena de Troia pelo diretor de um filme do qual é o roteirista, fala em voz grave para o parceiro de cena parar de agarrá-lo, provocando riso nos que acompanham o teste. Essa situação reforça o caráter essencialista que o autor cita,

<sup>37</sup> *Alô, alô*, *Carnaval* (1936), *Carnaval no Fogo* (1949), *Aviso aos Navegantes* (1950), *Barnabé, Tu És Meu* (1951), *Carnaval Atlântida* (1952), *A Dupla do Barulho* (1953), *Entrei de Gaiato* (1959), *Os Dois Ladrões* (1960) e *Virou Bagunça* (1961).

<sup>38</sup> Transgeneridade se refere ao trânsito entre os gêneros feminino e masculino, e farsesca remete à farsa (LACERDA JÚNIOR, 2015), um gênero teatral que utiliza a ridicularização e a zombaria para criticar a sociedade e seus modelos (FARIA, 2009).



reiterando a ideia de que a masculinidade não pode ser sublimada. Além disso, tanto em *Carnaval Atlântida* como nos outros filmes, os personagens se travestem devido a necessidades específicas da trama, não por vontade própria. Com isso, o espectador compreende que se trata de um episódio de travestimento temporário e que, ao final, o personagem voltará ao seu "normal", assegurando seu lugar dentro dos papéis de gênero e sexual. (LACERDA JÚNIOR, 2015).

A certeza implícita desse retorno à "normalidade" nas chanchadas também está presente nos episódios de travestimento durante o Carnaval: a temporalidade faz parte da festa. Mesmo cientes disso, alguns foliões possuem uma necessidade feroz de reforçar a transitoriedade de seu travestimento e sua virilidade impossível de ser sublimada mesmo quando "se vestem de mulher" (GREEN, 2000). Características biológicas, como barba e pelos no peito e nas pernas, e sociais, como andar de saltos altos com aparente dificuldade, são propositalmente explicitadas e acentuadas como símbolos, supostamente, inquestionáveis da masculinidade deles. Isso faz Green (2000, p. 334) considerar que "travestir-se durante o carnaval brasileiro é mais do que simplesmente inverter papéis de gênero e códigos de vestuário socialmente definidos. Na verdade, o fenômeno reflete tensões sociais profundamente arraigadas". São os foliões declarando para a sociedade, segundo o autor, que não estão atravessando completa e indefinidamente as fronteiras sociais dos gêneros, nem abrindo mão da virilidade.

Em um processo similar ao dos jovens gays britânicos, interessados em se travestir e que encontraram nas *concert parties* militares uma oportunidade para exercer seus desejos, alguns homossexuais brasileiros também usaram o travestimento do Carnaval para colocar em prática as experimentações de gênero que dissimulavam durante o resto do ano. Em pouco tempo, Green (2000, p. 332) afirma, eles se infiltraram nos bailes carnavalescos, transformando-os, por volta dos anos 40, em espaços propícios para "performances públicas de inversão da representação de gênero". Não demorou muito para esses personagens travestidos se tornarem uma atração por si mesmos, em grande parte por causa da perspicácia de uma jovem atriz da época.

Em 1948, em um baile no Teatro João Caetano, destinado à elite do Rio de Janeiro, conta-nos Green (2000), Dercy Gonçalves, então uma estrela do teatro de revista, sugeriu de improviso um concurso de fantasias de homens travestidos. Empresários ávidos por imitar o sucesso espontâneo do concurso promovido pela atriz, e precisando de atrativos para conquistar clientela no competitivo mercado de bailes que se formava, transformaram homens com exóticas e opulentas fantasias em parte integrante do carnaval carioca. "As indumentárias começaram a ficar cada vez mais exuberantes



e caras, e alguns concorrentes precisavam de até três ou quatro assistentes para ajudá-los a fazer sua entrada triunfal" (GREEN, 2000, p. 352). Turistas do país inteiro viajavam ao Rio de Janeiro para participar dos bailes. Em 1951, o primeiro lugar do concurso do Teatro João Caetano foi dividido entre um rapaz de São Paulo e um do Rio Grande do Sul, enquanto o segundo lugar foi para um do Rio Grande do Norte (GREEN, 2000). Com os membros da alta sociedade e alguns nomes internacionais se interessando e frequentando esses bailes e concursos, a imprensa aumentou a cobertura sobre eles, mas fez questão de diferenciar o travestimento glamouroso que estava sendo praticado daquele caricato dos heterossexuais nos blocos de rua. A partir de então, o travestimento artístico no Brasil passou a ser associado à homossexualidade. (GREEN, 2000).

Por volta da década de 60, os participantes mais famosos dos concursos, que por causa da homossexualidade assumida e interesse no travestimento passaram a ser chamados de travestis, galgaram espaço no teatro de revista (GREEN, 2000). Na mesma época, algumas travestis se apresentavam dublando cantoras famosas em casas noturnas, mas, diferentemente delas, as do teatro de revista se envolviam em produções mais profissionais que obtiveram relativo sucesso (GREEN, 2000). Trevisan (2004) conta que algumas viajaram o país e permaneceram em cartaz por até três anos (como no caso de *Mimosas até certo ponto*). Entre as artistas mais famosas da época, estava Rogéria.

A trajetória da atriz é destacada por Green (2000) como um exemplo da ascensão do travestimento no teatro: ela fez turnê pelo Brasil, por países da África e morou seis meses em Barcelona, na Espanha. De lá, foi para Paris, na França, trabalhar na casa de espetáculos Carroussel, onde se apresentou como vedete por seis anos, antes de voltar ao Brasil com o título de estrela internacional, em 1973 (ROGÉRIA, 1981). Quando retornou, entretanto, a popularidade dos shows de travestis não era mais a mesma. Elas haviam sido associadas ao crime e à prostituição, por causa de um fenômeno que marcou os anos 70: o *boom* de travestis se prostituindo nas ruas das grandes cidades.

Essa explosão aconteceu por causa de uma série de fatores que contribuíram para criar uma nova atmosfera, na qual o travestimento público se tornou mais frequente. Entre eles, estavam

a promoção dos transformistas na imprensa, a maior exposição dos [das] travestis durante o carnaval, o visual andrógino que alguns popstars introduziram na moda e nos costumes brasileiros e um abrandamento generalizado dos rígidos códigos de vestimenta e comportamento (GREEN, 2000, p. 379).

Também foram apontadas questões financeiras, de acordo com Green (2000), para o aumento de travestis se prostituindo: o milagre econômico do período vitaminou as finanças da classe média e



permitiu que ela pudesse pagar por sexo, em um momento em que este se cristalizava como mercadoria. A classe baixa, incluindo os homens afeminados e as travestis que tinham dificuldade para encontrar emprego, por sua vez, ficaram distantes de tal milagre e encontraram na prostituição uma fonte de renda.

Para se distanciar desse cenário, Rogéria adotou e popularizou o termo *transformista*, que ainda não era conhecido no Brasil (BALZER, 2005), em um processo semelhante ao que aconteceu, na década anterior, nos Estados Unidos, conforme Newton (1972) mostra, quando as *stage impersonators* adotaram o *female impersonator* como uma maneira de se diferenciar das *street impersonators* através do profissionalismo no ofício do travestimento.

No ano anterior à volta de Rogéria ao Brasil, Trevisan (2004) relembra que estreou no país os Dzi Croquettes, um grupo teatral e de dança desafiante das normas vigentes ao misturar em suas apresentações elementos socialmente considerados femininos e masculinos. Sutiãs em peitos peludos, meias de futebol em pés calçando sapatos de salto alto e maquiagem em rostos com barba compunham performances desestabilizadoras. Quatorze seres únicos, nem homens nem mulheres, ou exageradamente homens e mulheres, pontua Trevisan (2004), absorveram diversas referências internacionais para cozinhá-las com um tempero brasileiro. O próprio nome é inspirado no grupo The Cockettes, de São Francisco (EUA), que também era composto por homens-mulheres e um trocadilho com o termo popular inglês para pênis, *cock*. Por aqui, Cockettes se abrasileirou para Croquettes, uma referência dupla ao bolinho que aproveita restos de carne e, no contexto gay brasileiro, pelo seu formato fático, a palavra também poderia ser utilizada para se referir ao pênis. A estética ambígua se relacionava com o espírito *genderfuck* estadunidense. (TREVISAN, 2004).

O grupo, em sintonia às provocações das *Radical Drags* em alta nos anos 70, ameaçavam a estabilidade de identidades sexuais e de gênero. Green (2000, p. 412) interpreta a seguinte mensagem nos shows: "Um homem podia desejar sexualmente outro homem, independentemente de ele assumir uma identidade sexual efeminado ou masculina" ao que Trevisan (2004, p. 288) complementa:

A intervenção dos Dzi Croquettes iniciou no Brasil um importante debate de política sexual, ao colocar em xeque os papéis sexuais instaurados e introduzir a ambiguidade-bicha em contraposição à bicha-normalidade. Foram eles que trouxeram para o Brasil o que de mais contemporâneo e questionador havia no movimento homossexual internacional, sobretudo americano.

O ofício de atores dava ao travestimento deles certa respeitabilidade perante a imprensa. Green (2000) conta que transgressores das normas vigentes oriundos de classes média e alta, como



os Dzi, que tinham inclusive a presença de Lennie Dale, um dançarino profissional da Broadway, eram chamados de andróginos. Já desviantes pobres, de travestis e associados à prostituição e à marginalidade.

Outro artista marcante nesse cenário de travestimento é o cantor Ney Matogrosso, também responsável por agregar elementos dúbios no palco em performances artísticas. Ele surgiu como vocalista do grupo Secos e Molhados, em 1973, e, além da ambiguidade das letras de suas músicas, se apresentava contrastando socialmente maquiagem, saia, penas, chifres e movimentos sinuosos com elementos biológicos masculinos, como peito e pernas peludos. Ele suscitava no público uma dúvida constante sobre a sua sexualidade, pois era incompreensível um heterossexual se comportando com tamanha extravagância (GREEN, 2000). Para Trevisan (2004), desde Carmen Miranda não havia um ídolo musical popular tão fascinante e exótico. Em entrevista do cantor à revista *Interview*, em 1978, observa-se o caráter político ostensivo nas performances de Ney:

Para mim isso é uma missão, acabar com essa história de que homossexual é uma coisa triste, sofrida, que tem de ficar escondendo [...]. Sou uma pessoa que tem emoção e sensibilidade e me orgulho de não ter que escondê-la. Eu manifesto. Agora, se dentro dos padrões isso é feminino, caguei (Matogrosso, 1978, *apud* TREVISAN, 2004, p. 290).

Com a repercussão de Ney Matogrosso e dos Dzi Croquettes, ao final dos anos 70, os shows com transformistas – não mais chamados de travestis – voltaram à fama. Em 1980, Trevisan (2004) identificou que das seis peças do teatro de revista sendo exibidas em palcos cariocas, quatro eram com transformistas. As narrativas, predominantemente superficiais, se apoiando no pretenso exotismo envolto na figura do ator-transformista, e as versões luxuosas do Rio de Janeiro conquistavam a audiência com trilhas sonoras requintadas, danças coreografadas, figurinos glamourosos e o envolvimento de profissionais reconhecidos, como a diretora Bibi Ferreira e o cenógrafo Joãozinho Trinta.

Assim como Rogéria, outra personagem icônica da época citada por Trevisan (2004) foi Nádía Kendall, que trabalhou por mais de 20 anos em shows de transformismo e orgulhava-se de ser registrada como ator-transformista tanto no Ministério do Trabalho como no Sindicato dos Artistas. O autor conta que, talvez pela notoriedade de alguns desses profissionais, eles conseguiam papéis mais complexos, como Rogéria em *O desembestado*, pelo qual ganhou o Troféu Mambembe, do Instituto Nacional de Artes Cênicas, em 1980; Andrea de Maio, no papel de Geni, na *Ópera do Malando*, de Chico Buarque; e Cláudia Wonder, em uma leitura dramática de *O homem e o cavalo*, de Oswald de Andrade, dirigida



por José Celso Martinez Correa, em 1985.

Até na televisão brasileira dos anos 80 o travestimento encontrou eco. Olga del Volga, a personagem de uma sexóloga russa criada pelo ator-transformista Patrício Bisso, participou de programas de TV, como o da apresentadora Hebe Camargo<sup>39</sup>, e da novela *Um Sonho a Mais* (1985), da Rede Globo. "Com forte sotaque estrangeiro, Olga dizia ter a missão de aumentar o índice de orgasmo per capita dos brasileiros" (TREVISAN, 2004, p. 309).

Ao alvorecer dos anos 1990, sob influência da exposição a filmes, programas de TV e videocliques estadunidenses, assim como seguindo o fenômeno da globalização, tão discutido nessa década, o Brasil importou o termo *drag queen* para se referir ao travestimento público e artístico praticado nas casas noturnas da época em uma continuação, e desdobramento, do legado das transformistas, conectando tais sujeitos a outros com interesses semelhantes em outros pontos geográficos. "É uma forma, portanto, de se integrar ao mundo, de se modernizar e, principalmente, de deixar de ser *local* para se tornar *global*" (CORRÊA, 2008, p. 5, grifos do autor). As novas cores do travestimento artístico encontraram relativa aceitação entre alguns brasileiros.

A atuação das drag queens foi facilitada por englobar um componente lúdico e satírico semelhante ao das caricatas do carnaval, o que as levou a transitar por áreas jamais imaginadas, como as concorridas festas de socialites, shows beneficentes e colunas sociais da grande imprensa (TREVISAN, 2004, p. 246).

Tal qual nos Estados Unidos, a estética assimilacionista, distante das provocações explícitas do *genderfuck*, e as cores exuberantes tornaram as *drags* sujeitos bufônicos que encantavam pelo talento para entreter a audiência. Um ícone da época é Isabelita dos Patins, que, em 1994, foi fotografada dando um beijo no então Ministro da Fazenda, Fernando Henrique Cardoso, e teve sua foto estampada nas capas dos jornais (Fig. 4). "Ele foi a lotó da minha vida. Com esta fama, vou abafar no Carnaval" (PATINS, 1994), disse ela à imprensa da época. Isabelita se tornou uma figura marcante entre as *drag queens* brasileiras e símbolo do interesse midiático nos anos 90.

---

<sup>39</sup> PATRICIO Bisso – Olga del Volga – Hebe Camargo. 6'32". Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_p17ZxJ5P7Q](https://www.youtube.com/watch?v=_p17ZxJ5P7Q)>. Acesso em: 28 set. 2018.



Fig. 4 - Isabelita dos Patins com o então Ministro da Fazenda, Fernando Henrique Cardoso



Fonte: Associação Brasileira de Imprensa. Disponível em: <<http://www.abi.org.br/fhc/>>. Acesso em: 28 set. 2018.

O interesse da mídia pela figura *drag queen* não foi apenas no Brasil. Capitalizado por produções audiovisuais, como os videoclipes de Madonna e RuPaul, e o sucesso comercial do festival Wigstock, organizado e apresentado por *drag queens* em Nova York, o fascínio midiático despertado foi responsável pelo que Carsten Balzer (2004) chamou de explosão midiática internacional, com a presença de *drags* em esferas *on* e *off-line*, incluindo videoclipes, programas de televisão, cinema e até restaurantes nova-iorquinos no quais serviram de atração para turistas na condição de garçonetes. A dimensão do entrelaçamento midiático que ocorre nessa década é inédita, até então, e por isso é necessário realizar uma análise atenciosa às suas especificidades. Contudo, isso transborda aos objetivos deste artigo, que se pretende encerrar nesse período da ascensão pública e midiática da figura *drag queen*, no Brasil dos anos 1990. Assim sendo, chegamos ao objetivo proposto, inicialmente, e finalizamos este artigo expondo uma brecha para comunicações futuras sobre o tema.

### Considerações finais

Este artigo teve como objetivo cartografar rastros bibliográficos sobre expressões de travestimento público e artístico, a fim de refletir sobre uma possível genealogia para a ascensão



mediática atual de audiovisuais protagonizadas por *drag queens*. Esse esforço historiográfico contribui para a compreensão de que o travestimento com propósito de entreter não é uma exclusividade da contemporaneidade e remete a metamorfoses de gênero distantes no tempo e na geografia, independentemente do termo com o qual era/é descrita – *onnagata, tan* (BERTHOLD, 2004), *male actress, real disguise, false disguise* (BAKER, 1994), *female impersonator, stage impersonator* (NEWTON, 1972), transformista, *drag queen* (TREVISAN, 2004; GREEN, 2000). Cada uma a seu modo, e reconhecendo as especificidades socioculturais, geográficas, temporais e de prestígio social apontadas, todas essas expressões de travestimento são atravessadas por uma relação com a arte, seja nos palcos dos teatros ou das casas noturnas, nos chãos das ruas ou dos salões de festas.

Desse modo, compreendemos que, embora soe anacrônico utilizá-las como rastros para a genealogia das audiovisuais *drag queens* contemporâneas, elas são pistas, índices de um travestimento público e com propósito artístico que não é exclusividade das *drags*. A metamorfose deixa de ser apenas de gênero e se torna, a nosso ver, uma característica da própria expressão do travestimento, metamorfoseando-se este conforme as características do espírito do tempo no qual se expressa. Como a proposta benjaminiana de ler a história a partir de seus fragmentos e pelos rastros daquilo que não está mais ali (BENJAMIN, 2009), percebemos a visibilidade e o prestígio social despontando como balizas para aferir a relação de determinada sociedade com o travestimento, sem esquecermos que o vetor “arte”, inerente às expressões cartografadas, evidencia certa passabilidade a determinadas metamorfoses de gênero.

A partir desse esforço de historicização, surgem questionamentos norteadores para comunicações futuras sobre as especificidades do travestimento artístico a partir dos anos 1990, década na qual nossa genealogia finda. Nesse período, inseridas em um contexto sociocultural pós-massivo (LEMOS, 2005), no qual é possível consumir, produzir e compartilhar conteúdo (SHIRKY, 2011), as *drag queens* se tornam criadoras e protagonistas de narrativas audiovisuais de si. Alguns aspectos dessas transformações foram investigados em pesquisas (ROCHA; SANTOS, 2008; ROCHA; POSTINGUEL; NEVES; SANTOS, 2018), mas tantos outros carecem de atenção. Se, nos anos 2000, as tecnologias de funções pós-massivas estão na fundação de uma nova geração de *drag queens* brasileiras (SANTOS, 2018), como se deu a transição entre as expressões *drag queens* do início dos anos 1990 às dos anos 2000? De que modo as *drag queens* se valeram dos recursos tecnológicos da época? Mais do que respostas, interessam-nos perguntas que continuem o movimento da investigação, pois, tal como o artigo aqui desenvolvido, não temos pretensão de exaurir a discussão ou se posicionar como arautos do tema, mas contribuintes para a fertilização de solos que sustentem pesquisas porvir.



## Referências

- AMANAJÁS, Igor. Drag queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas. *Revista Belas Artes*, São Paulo, 16ª ed., set-dez 2014. Disponível em: <<http://www.belasartes.br/revistabelasartes/downloads/artigos/16/drag-queen-um-percurso-historico-pela-artedos-atores-transformistas.pdf>>. Acesso em: 28 set. 2018.
- AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BAKER, Roger. *Drag: a history of female impersonation in the performing arts*. New York: New York University Press, 1994.
- BALZER, Carsten. The great drag queen hype: thoughts on cultural globalisation and autochthony. *Paideuma: Mitteilungen zur Kulturkunde*, n. 51, 2005, p. 111-131. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40341889>>. Acesso em: 28 set. 2018.
- BENJAMIN, Walter. O intérieur, o rastro. In: \_\_\_\_\_. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, p. 247-262.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- FARIA, Anna Bastos. *A farsa no cinema*. Projeto experimental, Instituto de Arte e Comunicação Social, UFF, Niterói, 2009.
- GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: \_\_\_\_\_. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 143-180.
- GREEN, James. *Além do Carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- JIVANI, Alkarim. Gay and lesbian history in Britain. In: SMITH, Bonnie G. (Org.). *Global feminisms since 1945*: London and New York: Routledge, 2000.
- KELLY, Jon. The era when gay spies were feared (2016, 20 de janeiro de 2016). *BBC News Magazine*. Disponível em: <<http://www.bbc.com/news/magazine-35360172>>. Acesso em: 28 set. 2018.
- LACERDA JÚNIOR, Luiz Francisco Buarque de. *Cinema gay brasileiro: políticas de representação e além*. 2015, 185 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.
- LEE, Man Yee Karen. *Equality, dignity, and same-sex marriage: a rights disagreement in democratic societies*. Leida e Boston: Martinus Nijhoff Publishers, 2010.
- LEMO, A. Ciber-cultura-remix. São Paulo, *Itaú Cultural*, agosto de 2005. Disponível em: <[http://sciarts.org.br/curso/textos/andrelemos\\_remix.pdf](http://sciarts.org.br/curso/textos/andrelemos_remix.pdf)>. Acesso em 05 jun. 2019.
- NEWTON, Esther. *Mother camp: female impersonators in America*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1972.
- PATINS, Isabelita dos. Drag queen diz que FHC foi a “sua loto”. *Folha de S. Paulo*, 4 jan. 1994. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/1/04/brasil/17.html>>. Acesso em 28 set. 2018.
- PIERCE, Andrew; ADAMS, Stephen (2009, 22 de julho de 2009). *The Telegraph*. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/5889879/Anthony-Blunt-confessions-of-spy-who-passed-secrets-to-Russia-during-the-war.html>>. Acesso em: 28 set. 2018.
- PRONKO, Leonard C. *Theater east and west: perspectives toward a total theater*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1967.
- ROCHA, Rose de Melo; POSTINGUEL, Danilo; NEVES, Thiago Tavares das; SANTOS, Thiago Henrique Ribeiro dos. *Comunicação e estudos de gênero: imagens diaspóricas, imaginários insurgentes*. In: XXVII Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação - Compós, 2018, Belo Horizonte. Anais do XXVII Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2018.



ROCHA, Rose de Melo; SANTOS, Thiago Henrique Ribeiro dos. Remediação com purpurina: bricolagens tecnoestéticas no drag-artivismo de Gloria Groove. *Ínterin*, v. 23, n.1. jan. 2018. p. 205-220.

ROGÉRIA. Rogéria Super Star: Confissões íntimas da camisa 10 das travestis. *Lampião da Esquina*, n. 32, jan. 1981, p. 8-10.

SANTOS, Joseylson Fagner dos. *Femininos de montar* - uma etnografia sobre experiências de gênero entre drag queens. 2012. 237 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012.

SANTOS, Thiago Henrique Ribeiro dos. *Ascensão do império*: cultura (da participação) e política (contemporânea) na explosão midiática internacional da figura drag queen nos anos 2010. In: Congresso Internacional Comunicação e Consumo – Comunicon, 2018, São Paulo. Anais do VII Encontro de GTs de Pós-Graduação, 2018.

SCOTT, Adolphe Clarence. *The Kabuki Theatre of Japan*. Mineola: Dover Publications, 1999.

SHIRKY, Clay. *A cultura da participação*: criatividade e generosidade no mundo conectado. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso*: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade, 6ª ed. São Paulo: Record, 2004.

VENCATO, Anna Paula. *Fervendo com as drags*: corporalidades e performances de drag queens em territórios gays da Ilha de Santa Catarina. 2002. 132 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

