



DRAG É ESCAFANDRO —

A TERCEIRA ONDA DA CENA TRAVESTI: A CENA DRAG QUEEN

DRAG IS A DIVING SUIT – THE THIRD WAVE OF THE TRANSVESTITE SCENE: THE DRAG QUEEN SCENE

DJALMA THÜRLER¹

EDGAR LUCAS CERQUEIRA²

1. Pesquisador interdisciplinar, é Professor Titular do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (IHAC). Professor Permanente do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, ambos da UFBA. É Doutor em Letras com estudos nas áreas de Literatura Brasileira e Teatro (UFF). É diretor artístico e dramaturgo da ATeliê voadOR Teatro e Investigador do NuCuS - Núcleo de Pesquisa e Extensão em Cultura e Sexualidade (UFBA). E-mail: djalmathurler@ufba.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9161-0300>.

2. Mais conhecido como Riska Cerqueira, é mestre e doutorando do Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade (UFBA) e Especialista em Gênero e Sexualidade na Educação (UFBA). Atuou na produção do concurso Super Talento (2015, 2016, 2017 e 2018), onde também participou como jurado convidado (2019, 2022, 2023 e 2024).. E-mail: ecerqueira@ufba.br. ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-1469-8458>.

RESUMO O texto aborda a trajetória e as transformações sócio-históricas da terceira onda da cena travesti no Brasil, a cultura *drag queen*. A primeira onda, anterior a 1960, caracteriza-se pela imitação da mulher e estética do Teatro de Revista. A segunda, no contexto do *boom* da cena travesti, envolve a ascensão da homossexualidade, a epidemia de aids e a repressão da ditadura, com destaque para artistas do Teatro Rival. A terceira onda, foco deste estudo, introduz a estética *drag queen* e o impacto de *RuPaul's Drag Race*. O fenômeno *drag*, pela ótica dos estudos *queer*, e focado em artistas de Salvador (BA), é descrito aqui, pelo seu caráter subversivo, como performance artística, com debates sobre a desconexão entre sexo biológico e identidade de gênero que, consolidado nos anos 1990, pode se visto como arte de gênero, revelando a natureza performativa e fictícia das categorias de sexo/gênero.

PALAVRAS-CHAVE Onda travesti; *drag queen*; performance de gênero; anos 1990.

ABSTRACT The text discusses the trajectory and socio-historical transformations of the third wave of the transvestite scene in Brazil, drag queen culture. The first wave, before 1960, is characterized by the imitation of women and the aesthetics of Teatro de Revista. The second, in the context of the transvestite scene boom, involves the rise of homosexuality, the AIDS epidemic and the repression of the dictatorship, with emphasis on artists from Teatro Rival. The third wave, the focus of this study, introduces the drag queen aesthetic and the impact of *RuPaul's Drag Race*. The drag phenomenon, from the point of view of queer studies and focusing on artists of Salvador (BA), is described here, due to its subversive character, as an artistic performance, with debates on the disconnection between biological sex and gender identity that, consolidated in the 1990s, can be seen as gender art, revealing the performative and fictional nature of sex/gender categories.

KEYWORDS Transvestite wave; drag queen; gender performance; 1990s.

O PERCURSO SÓCIO-HISTÓRICO DA CULTURA DRAG E A ÓBVIA SUBVERSÃO DAS NORMAS DE GÊNERO

O título deste artigo vai de encontro, à guisa de contextualização, ao entendimento da “cena travesti” no Brasil, a partir de alguns marcos estéticos e históricos estabelecidos por Thürler e Mathieu (2021), que entendem a cena travesti na carona de Facchini (2005), em ondas.

Para os autores, a primeira onda da cena travesti é delimitada pelas presenças de duas grandes artistas, Aymond e Ivaná, em um período que antecede 1960. A cena dessa onda tem como características fundamentais a imitação da mulher e o estético associados aos elementos do Teatro de Revista. A segunda onda é marcada pelo *boom* da cena travesti, a ascensão da homossexualidade e a chegada da aids³ no país. Dentro dessa onda também estão marcas da ditadura, bem como as grandes artistas do Teatro Rival. Já a terceira onda, que é o nosso foco neste artigo, tem como grandes marcos o “aporte da expressão *drag queen* no Brasil” (Bragança, 2018, p. 24) e a estética *drag queen* pré-*RuPaul’s Drag Race*.

Segundo Bortolozzi (2015), durante décadas no Brasil, o artista transformista foi associado à categoria travesti. Em Salvador era muito comum se dizer que se estava indo a um show de travestis, mesmo que no palco não houvesse nenhuma artista travesti. Por muitos anos as performances transformistas ficariam assim conhecidas: show de travestis. A cena artística dessa época tinha no adjetivo “travesti” a qualificação do travestismo do ator, que já era observado ao longo da história, quando se performava o feminino (*female impersonators*), independentemente da sua orientação sexual (Thürler, Mathieu, 2021). Para além disso, segundo Thürler e Mathieu (2021), seriam os elementos estéticos que estabeleceriam a ‘cena travesti’ e não a presença delas, pessoas trans e travestis.

Os termos travesti e transformista eram sinônimos, pois até então não tinham relação direta com a expressão ou identidade de gênero. No entanto, uma distinção importante é colocada por Beneditti (*apud* Bortolozzi, 2015), a permanência ou transitoriedade das transformações corporais e do agenciamento da identidade feminina no dia a dia.

Sobre essa transitoriedade, no ator transformista se observa a construção, a produção estética da persona feminina, com a utilização das próteses, pirellis,⁴ maquiagens e perucas “*shake-n-go*” (Rivers, 2021, p. 17),

3. Optamos por escrever a palavra aids em letras minúsculas, pois o acrônimo *Acquired Immunodeficiency Syndrome* se tornou lexicalizado, incorporado como um substantivo comum na língua portuguesa.

4. Pirelli era o nome dado ao enchimento de espuma utilizado pelas artistas para dar as curvas desejadas de um corpo feminino. Para algumas era também um acessório usado para extrapolar os corpos normatizados e supervalorizar curvas já existentes. Ginna D’Mascar, artista radicada em Salvador, vai além dos limites dessa tecnologia, fazendo modelagem do seu corpo com o auxílio de meias e bexigas cheias de água, além das espumas.

lantejoulas, contas, babados, *strass* e lábios brilhantes, acessórios que, uma vez retirados, permitiam aos atores retornarem, depois do espetáculo, ao estado físico inicial. Todas essas mudanças tinham como objetivo a busca pelo prestígio social nos palcos, na contramão do estigma das atividades de prostituição associado às travestis (Santos, 2014).

Para Luiz Morando (2020), as travestis terminavam por ocupar dois grupos, os quais ele chamou de “margem”. Existia a margem do *glamour*, associada à montagem e ao travesti artístico, e a margem exponente, associada à baixa condição socioeconômica e à zona de meretrício. Vale pontuar, dialogando com Kulick (2008), que elementos de transitoriedade, como hormônios e silicones, passaram a representar a linha que dividiria as “travestis de verdade” — que viviam diariamente a sua identidade —, das transformistas que faziam sua montagem “temporária” com a utilização de artefatos estéticos, em busca de suas personagens femininas à noite.

Diante dessas distinções entre travestis e transformistas, a cena artística brasileira passou a se reconfigurar ao longo das décadas, culminando no fenômeno *drag queen*, que tem atraído crescente atenção nas últimas décadas (Doonan, 2019; Thürler; Mathieu, 2021; Thürler, Azvedo, 2019; Rivers, 2019; Bragança, 2018; Newton, 2016; Santos, 2014, 2012; Berkowitz; Belgrave; Halberstein, 2007; Hopkins, 2004; Rupp; Taylor, 2003).

Esse interesse tem se manifestado tanto na investigação das motivações sociopolíticas da performance *drag* — incluindo sua crítica aos papéis tradicionais de gênero (Taylor; Rupp, 2004; Schacht, 2002; Garber, 1992) — quanto na sua relação com a militância política *queer* (Taylor; Rupp, 2004; Schacht, 2000, 2002; Muñoz, 1999; Gamson, 1997; Feinberg, 1996). Assim, o surgimento da estética *drag* no Brasil pode ser entendido como um desdobramento dessas transformações, evidenciando novas formas de expressão artística e identitária.

A expressão *drag* só chegaria ao Brasil em meados da década de 1990⁵ e, tradicionalmente, tem sido compreendida como uma performance transformista (Couto; Machado, 2018, p. 168), geralmente realizada por homens gues em casas noturnas.

Para Couto e Machado (2018, p. 168),

o termo transformismo é usado para se referir a uma pessoa que veste roupas usualmente próprias do sexo oposto com intuito essencialmente artístico (*drag queen* e *drag king*) sem que tal atitude interfira em sua orientação sexual

5. Há relatos de que Miss Biá (1939-2020), criação de Eduardo Albarella, vitimado pela Covid-19, aos 80 anos, tenha sido a primeira *drag queen* no Brasil, mas seu trabalho estava inserido na tradição da cena travesti das primeiras e segundas gerações. Na época, Miss Biá se apresentava ao vivo, sem dublagem, em casas voltadas ao público heterossexual (Thürler; Woyda, 2021), já que ainda não existiam boates LGBTQ+.

ou identidade de gênero e que se difere dos cross-dressers, ou travestis, que se vestem como pertencentes ao sexo oposto para prazer pessoal, sexual, erótico ou emocional,

mas diante de um fenômeno cultural dinâmico como é a cultura *drag*, o ato de transformismo, não é mais apenas “usualmente” transformar-se no sexo oposto.

Esse é inclusive o *plot* do filme documentário *Jessica Christoferry* (2014), de Paula Lice: “Por que uma mulher não pode ser uma transformista? Afinal, ao subir ao palco com aquelas vestimentas e maquiagem, uma transformação é feita, ainda que não de sexo” (Movioca, 2014, n.p.). E assim, a transformação de Paula Lice é realizada, assessorada pelas *drags* satélites (Thürler; Nunes; Romero, 2016), “*drags* empreendedoras de si” (Silva, 2024, p. 160), Carolina Vargas, Gina D’Mascar, Mitta Lux, Rainha Loulou e Valerie O’rarah.

A despeito do documentário, em Salvador (BA), há *drags queens* interpretadas por mulheres cis, como é o caso de Nágila GoldStar, personagem de Ingridy Carvalho, “a primeira mulher cis a atuar na cena *drag* de Salvador” (Araújo, 2021, n.p.).



Foto 1 - A drag queen Nágila GoldStar.
Fonte: [@nagilagoldstar](#)

Concordando com Thürler e Azvedo (2019, p. 223),

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, 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.

É por isso que para Ingridy Carvalho,

Nágila é uma *drag*. Ela foi inspirada pelas mulheres trans e travestis que faziam arte transformista nas décadas de 1970 e 1980. Nesse sentido, eu reverencio minhas antecessoras. E pelas “femmes fatales”, mulheres que usam a feminilidade como artifício e instrumento de poder. Nas narrativas convencionais, geralmente impregnadas de misoginia, a *femme fatale* costuma perecer ou ser castigada. Mas, na narrativa criada através de Nágila, o destino dessa mulher é o prazer e a alegria (Araújo, 2021, n.p.).

Assim, se o termo *drag* era frequentemente associado a *drag queens* e à arte da ilusão feminina, em que homens cisgêneros (um homem cujo gênero corresponde ao sexo que lhe foi atribuído no nascimento) se vestem com roupas tradicionalmente femininas e apresentam a transformação numa personagem inventada ou numa figura de celebridade, hoje em dia, o ato *drag* pode ser visto, principalmente, como a arte de subverter o gênero através do teatro, da moda e da performance. Isso porque “o termo *drag queen*, na sua associação tradicional, já não se limita apenas aos homens cisgêneros, uma vez que muitos transgêneros, A.F.A.B. (Assigned Female at Birth) e artistas não-binários também assumem este nome” (McNeill, 2023, p.4). Para Simon Doonan, em *Drag: The Complete Story* (2019), uma revolução de gênero nova e emocionante está em andamento, porque artistas trans e não binários estão sacudindo o antigo modelo *drag* performado por um homem cisgênero.

Para os objetivos deste texto, queremos afirmar, então, que trata a cena *drag* de arte, arte de gênero, o que é “uma peça-chave para a compreensão de algumas distinções entre o ato *drag* e a vivência trans, embora o primeiro, enquanto experiência artística, possa ser performado tanto por homens e mulheres cis, mas também, pelas pessoas transexuais e travestis” (Thürler; Azvedo, 2019, p. 223).

Para Couto e Machado (2018, p. 170), “nesse jogo de subversão, a orientação sexual do artista *drag* ou sua identidade de gênero constituem um fator irrelevante”, “o que distancia, em parte, a performance *drag* de identidades de gênero como das travestis e pessoas trans” (Bragança, 2018, p. 25).

É importante observar que, embora algumas artistas *drags* também sejam transgêneros, as *drag queens* se tornam mulheres em cena em uma transformação estética que, com a ajuda de maquiagem e “meia-calça – requisito obrigatório se você não estiver com as suas pernas depiladas –” (Rivers, 2021, p. 17), perucas, figurinos e adereços, “subverte[m] a distinção binária da superfície corporal, produzindo uma identidade pirateada que denuncia, pela sua presença, o caráter precário e fictício do regime sexo/gênero” (Silva, 2024, p. 4). O ato *drag* é inerentemente político, exige um nível de anarquia social completa e absoluta, é um ato de terrorismo de gênero (Muñoz, 1997). RuPaul, em entrevista a Daniel Reynolds, em 2016, resumiu o ato *drag* desta forma: “Nós [artistas *drag*] zombamos da identidade” (Reynolds, 2016, n.p.).

Porém, a simples noção de “travestismo” mal toca as possibilidades criativas que vêm com a modificação da aparência do eu e a exploração dessas identidades pirateadas. Quando RuPaul disse: “nós todos nascemos nus e o resto é *drag*”,⁶ estava anunciando a gama caleidoscópica de possibilidades que tal declaração oferece, porque a montagem é escafandro, escudo, proteção, blindagem extravagante em camadas de joias e pulseiras falsas que tilintam sempre que se move os braços de forma majestosa, mas também, provocação, zombetearia, brincadeira com a linguagem, desmonte e confusão dos limites de gênero. *Drag* é travessia, cujo objetivo principal passa a ser perturbar “certa visibilidade sobre o corpo: sua identidade, expressão e anatomia” (Silva, 2024, p. 4) e destacar as incompatibilidades entre a identidade ‘percebida’ do artista (como mulher) e sua identidade ‘biográfica’ (como homem ou mulher cis ou trans).

Ao se afirmar *drag*, Ingridy Carvalho entende seu trabalho “enquanto uma experiência de gênero que está para o palco e não para a vida” (Thürler; Azvedo, 2019, p. 223) e anuncia uma característica marcante da terceira onda da cena travesti, “a reincidência da mesma personagem em diversos números, de forma que não é incomum que a construção *drag* de uma artista se assemelhe a uma espécie de *alter ego*, uma criação elaborada a partir de traços, características e gostos pessoais” (Couto; Machado, 2018, p. 169).

A verdade é que a definição de *drag queen* pode ser tão controversa quanto o próprio fenômeno. Não há um acordo geral entre os artistas, tampouco entre os pesquisadores, sobre qual é o papel das performances *drag*.

6. A frase “Nascemos nus, e o resto é drag” é a tradução livre do verso “We’re all born Naked/And the rest is drag”, da canção “Born Naked” (2014), de RuPaul. Frase com sentido semelhante, “Listen, you’re born naked and the rest is drag. Everybody is playing a role”, foi falada pelo mesmo RuPaul em entrevista na rede americana The View, que pode ser acessada em <https://x.gd/Psv1l>.

Os pesquisadores que tentaram dar uma definição para o termo *drag queen* também apresentaram diferentes interpretações dessas performances. Alguns veem uma performance *drag* como um ato intrinsecamente misógeno, uma zombaria das mulheres, enquanto outros a percebem como uma forma pela qual o artista reforça sua masculinidade ao adaptar as qualidades femininas sem ser biologicamente uma mulher.

Por outro lado, há estudiosos feministas que negam que o fenômeno seja uma zombaria das mulheres, enfatizando o fato de que a *drag* não é estritamente sobre as mulheres, mas sobre os papéis sociais atribuídos aos sexos pela sociedade (Butler, 2015, 2019; Feinberg, 1996;). Butler (2015), por exemplo, elogia a *drag* por desconectar os conceitos de masculinidade e feminilidade do sexo designado, afinal, a *drag* é uma ilustração perfeita da natureza performativa do gênero. Igualmente, Barrett (2017, p. 39) vê essas interpretações como “explorando a identidade *drag queen* em prol da desconstrução teórica das categorias de gênero”.

Para teóricas como Butler, o papel atribuído à *drag* tem uma força profundamente política, inclusive com o objetivo de desacreditar as suposições relacionadas a gênero, mesmo que, muitas vezes, esse não seja o objetivo dos próprios artistas, que usam a *drag* apenas “como entretenimento e diversão ao público hetero-homossexual, disputando sucesso, lucratividade e eficiência” (Silva, 2024, p. 17).

Foi Newton, aliás, em “Mother Camp – Un estudio de los transformistas femeninos en los Estados Unidos” (2016) quem postulou que uma das principais afirmações simbólicas do ato *drag* era questionar a “naturalidade” do sistema de papéis sexuais na sua totalidade, afinal, se o comportamento de papéis sexuais pode ser alcançado pelo sexo “errado”, segue-se logicamente que, na realidade, também é alcançado, e não herdado, pelo sexo “certo”, ou seja, o conceito de “mulher” não era uma realidade biológica, mas antes uma realidade social, moldada por fatores históricos, políticos e culturais, perspectiva sobre a construção social do gênero “feminino” articulada por numerosos teóricos sociais antes e depois de Newton (Beauvoir, 2020; Rubin, 1975; Butler, 2015; 2019). Então, é a cultura guei, por meio da arte *drag* de construção da feminilidade, que insinua que o gênero é apenas isso: uma construção; que o comportamento de papéis sexuais é uma aparência, podendo ser manipulado à vontade, e as artistas *drags* têm esse poder, o de reforçar ou transgredir os pressupostos típicos de gênero e sexualidade.

Como podemos notar, concordando com Silva (2024), se, no campo da teoria *queer*, devemos compreender que existem performances *drag* nitidamente comprometidas com certa política-*drag*, existem igualmente corpos que apenas se utilizam da performance *drag* como meio de sobrevivência e trabalho.

A principal característica da cena *drag* não é sua tentativa de mimese feminina, como os artistas transformistas perseguiam, mas, ao assumir uma personagem com nome e atitudes diferentes de seu equivalente cotidiano, fazer “uso da performance de gênero de maneira hiperbólica e muitas vezes estereotipada” (Thürler; Azvedo, 2019, p. 223), transgredindo as caixas de identidade organizadas nas quais a sociedade tenta nos colocar, afinal, os corpos *drags* “parodiam a naturalização do gênero na superfície corporal, tornando contingentes os regimes de aparência que circunscrevem seus efeitos de verdade” (Silva, 2024, p. 4) e, ao parodiar o gênero como ato criativo, “revela que a identidade original sobre a qual se molda o gênero é uma imitação sem origem” (Butler, 2015, p. 238).

Para Ingridy Carvalho,

uma vez que a *drag* é explicitamente “feita”, “montada”, ela acaba representando a exacerbação de um processo que ocorre na vida social, cotidiana. Neste sentido, nós, mulheres cis, aprendemos desde que nascemos o que é permitido para nós, em termos de hábitos, gestos e objetos. E isso é decidido antes de termos autonomia, a partir de uma leitura hegemônica sobre o corpo que temos. E há um esforço, toda uma pedagogia para ensinar alguém a ser uma mulher (ou um homem). Neste sentido, a feminilidade é uma construção. No meu trabalho eu gosto de manejar os símbolos e objetos atribuídos ao “feminino” e subvertê-los. Transformar o salto, que é um símbolo de fragilidade, num símbolo de poder, por exemplo (Araújo, 2021, n.p.).

As *drag queens* costumam fazer shows em boates ou casas noturnas gueis (atualmente, também, em aniversários, batizados, bingos etc.), onde são famosas por seu papo divertido, seu humor picante e, também por suas habilidades de dublagem ou sincronização labial (*lip sync*). O *lip sync* é um fenômeno recente, mas terminou se tornando um elemento extremamente valorizado na cena travesti da terceira onda. Trata-se de uma técnica que permite às *drags* moverem os lábios como se estivessem cantando músicas pré-gravadas de vocalistas — quase sempre femininas. É a combinação perfeita dos movimentos dos lábios e a sincronização destes com a música apresentada, trazendo a sensação mais real para quem assiste, como se a artista que se apresenta estivesse de fato cantando a música.

Muitas vezes, os nomes de *drag queens* fazem uso de insinuações — uma marca registrada do estilo de performance *drag* —, como por exemplo, o nome de uma participante do *RuPaul’s Drag Race*, Penny Traction (Foto 2), personagem *drag* do americano Tony Cody, que competiu em 2013, na 5ª temporada e foi a primeira a ser eliminada, bem como Aka Della, *drag* demônia⁷ de Belém (PA), personagem do ator e cenógrafo Fabrício Souza.

7. *Drag* Demônia é o nome dado à nova geração de artistas, muitas saídas de grupos de teatro e outros movimentos artísticos de Belém. Essas artistas desenvolvem um trabalho único, abraçando fortemente a cultura local enquanto fonte de produção artística, tirando a *drag*, necessariamente, de dentro das casas de shows e trazendo para o enfrentamento da rua em performances urbanas e atos políticos (Bentes, 2020).

Queremos dizer que no universo *drag*, portanto, é fundamental considerar o aspecto abertamente performativo, seja do uso da linguagem, seja dos elementos cênicos, especialmente naqueles atos *drags* suscetíveis de serem catalogados como *camp*, que na perspectiva de Esther Newton (2016), é uma cena profundamente marcada pela presença de três características: a incongruência, a teatralidade e o humor, ao qual acrescentamos excesso estético apontado por Babuscio (1977).

Para Esther Newton (2016), a incongruência (geralmente se referindo a uma certa inconsistência ou tensão na representação dos papéis tradicionais de gênero) é o tema do *camp*, a teatralidade é o estilo (ligado aos aspectos mais formais e estilísticos) e o humor é a estratégia (relacionado tanto ao componente lúdico quanto ao seu potencial político, intimamente ligado ao seu caráter paródico).

O esteticismo ao qual Babuscio se refere nos dá a chave para uma certa primazia da forma sobre o conteúdo que, em termos de estilo, se traduz em um excesso que excede as convenções: “O *camp* tem como objetivo transformar o comum em algo mais espetacular [...], mas a ênfase no estilo vai além. *Camp* é muitas vezes exagerada. Quando a ênfase no estilo é ultrajante ou excessiva” (Newton, 2016, p. 46), o que é reforçado pela lente de Susan Sontag (2020, p. 3-4), para quem falar de *camp* é falar em estética, em sua “predileção pelo inatural: pelo artifício e pelo exagero. [...] É a predileção pelo exagerado, por aquilo que está ‘fora’, por coisas que são o que não são. [...] Como gosto pessoal, o *camp* responde em particular ao marcadamente atenuado e ao fortemente exagerado”.

Foto 2 - Penny Tration, personagem *drag* do americano Tony Cody.

Fonte: Penny Tration, 2025. Disponível em: <https://x.gd/ObfQS>.



Para Conte (2016, p. 22),

a relação do camp com a ironia é identificada em sua forma de fazer humor com base na incongruência entre sujeito e contexto, assim como a ironia é uma forma retórica de se dizer o contrário daquilo que se pensa. A principal incongruência existente dentro dessa estética seria entre o feminino e masculino, justificando também o seu gosto pela androginia. Basta ver alguns dos ícones dessa sensibilidade como Greta Garbo ou David Bowie.

Segundo Bragança (2018), foi dentro de teatros e de casas noturnas, com produções de grandes espetáculos onde as transformistas cantavam ao vivo acompanhadas de um conjunto — elemento que foi desaparecendo com o tempo —, que essa cultura encontrou um espaço de visibilidade para, somente depois, ocuparem programas de televisão. Apesar de, atualmente, existirem muitas *drags* cantoras, como Gloria Groove e Pabllo Vittar, e as da cena soteropolitana Aimée Lumière, Mary Jane Beck, Pérola Rodrigues, Divo e Chocolate Batidão, é na performance associada à dublagem que a grande maioria se destaca.

ARTE DRAG: EXERCÍCIO POLÍTICO E PRÁTICA DE CURA FACE À EPIDEMIA DA AIDS

A história da cena travesti é recheada de muitas nuances, mas nem tudo se reduziu a cores e *glamour*, *glitter*, perucas e pirellis. “Quando, nos anos 1980, a epidemia da Aids surgiu em países mais integrados ao circuito globalizado ocidental e vitimou prioritariamente LGBTs” (Trevisan, 2024, p. 11), toda essa comunidade e seu rico universo de artistas sofreram um duro golpe. Vivenciou-se “uma experiência multifacetada de devastação e estigma” (Trevisan, 2024, p. 11) que não apenas despertou o terror nos olhares da sociedade, mas também desencadeou um movimento paradoxal: de um lado, forçando a saída do armário, e, de outro, sugerindo seu retorno compulsório.

A segunda onda da cena travesti (Thürler; Mathieu, 2021), reconhecida pelas apresentações em teatros, como o Rival, no Rio de Janeiro, marcou os anos 1970 e 1980. Igualmente, na cidade de São Paulo, com a pioneira Medieval, inaugurada em agosto de 1971 e fechada no mesmo mês em 1984.

O Medieval marcou época. Todo decorado, como o nome dizia, no estilo dos castelos medievais, era um local chique e caro, pouco acessível aos que tinham menos recursos. Mas todo mundo queria estar ali, ver e ser visto. Os lendá-

rios shows de travestis e transformistas (não existiam as drag queens) atraíam o público, formado não só por gays, mas também por ricos, famosos e colunáveis, fossem gays ou não. Assim, era comum ver na casa celebridades como Elke Maravilha, Dercy Gonçalves, Clodovil, Dener, Chiquinho Scarpa, Fafá de Belém, Maria Alcina, Ângela Maria, o cabeleireiro Sylvinho, Rogéria. As festas temáticas do Medieval foram outro marco. A principal delas era a Noite da Broadway, que acontecia todo ano em 19 de agosto – data de inauguração da casa. A rua Augusta ficava interditada, e o público chegava desfilando suas inacreditáveis fantasias, diante dos holofotes na fachada da boate. Foi ali que, em 1976, a atriz e vedete Wilza Carla chegou na festa cavalgando um elefante! (Steffen, 2017, n.p.).

A Corinto, inaugurada em 1985, também da empresária da noite Elisa Mascaró, falecida em 2019, e a Nostro Mondo, inaugurada em 1971 e fechada em 2013 (Steffen, 2017), considerada a principal concorrente do Medieval, de propriedade da travesti Condessa Mônica (1942-1989), surgiam “como espaço decididamente curioso de provocação” (Silva, 2024, p. 10), espaços de sociabilidade LGBTQ+ que “articularam a emergência de um conjunto de práticas invertidas, poluídas, dissidentes, *queer*, [de onde] poderemos entrever a proliferação de corpos-*drag*” (Silva, 2024, p. 11).

A devastação da aids, “marcada de início como ‘peste gay’ [...] trouxe o estigma, propagado por setores conservadores, de ser um castigo divino” (Trevisan, 2024, p. 11), promoveu um confinamento das transformistas em bares gays e, paulatinamente, o esmaecimento dessa cena (Amanajás, 2023), para um posterior ressurgimento ao final dos anos 1980.

Eu cheguei a ter 16 travestis e 12 bailarinos em cena. [...] Eu ia de madrugada ao Instituto Médico Legal (IML) para pegar corpo de gente para enterrar que a família não queria saber. Teve uma época que só vendia AZT (zidovudina) nos Estados Unidos. Eu mandava vir de caixa para mim, eu distribuía. Uma época “braba”. Perdi muita gente. Foi muito triste. Perdi muitos bailarinos, perdi muita travesti. Travesti pedia para ser enterrado com a capa de show, aí eu mandava enterrar. Eu ia de madrugada com a minha camareira, que já faleceu também, chamava Núbia, eu ia de madrugada mandar começar a fazer o enterro. Até enterro de namorado de travesti que a família não queria. Nessa época foi muito triste (Mascaró, apud Steffen, 2013, n.p.).

Elisa Mascaró revela em sua participação no documentário *São Paulo em Hi-Fi* (2016), em consonância com Beto Jesus, no documentário *Cartas Além dos Muros* (2019), que foi testemunha da morte de vários amigos. Por um período, esse passou a ser o destino dentro da comunidade. As pessoas que contraíam a doença nessa época,

já chegavam aos hospitais gravemente doentes e eram tratados como pacientes terminais (Magalhães; Timerman, 2015, p. 45). Os infectados passariam a sair do armário duplamente, com a exposição pública da sua orientação sexual e, também, enquanto soropositivo. A única alternativa eram os cuidados de fim de vida (Magalhães; Timerman, 2015, p. 17).

Com o passar do tempo, mesmo em ambientes gueis, as apresentações *drags* foram ficando cada vez mais restritas e marginalizadas. Segundo Trevisan (2018), no caso específico dos homossexuais, que por muitos anos estiveram na linha de frente da epidemia, o HIV fez ainda o “milagre” de revelá-los ao mundo: “Se a visibilidade é um tema político fundamental, então o vírus nos deu a maior visibilidade possível, num curtíssimo prazo: aquilo que o movimento homossexual não conseguiria em duas décadas, o vírus fez em poucos anos de peste” (Trevisan, 2018, p. 845).

Com a epidemia da aids, a comunidade que vinha conquistando espaço social, ocupando teatros, rádios e televisão, voltou a ser alvo de ataques e hostilidade como visto no livro de Arthur Timerman e Naiara Magalhães, *Histórias da AIDS* (2015),⁸ e no documentário “Temporada de Caça” (1988), de Rita Moreira. “Mesmo depois que a infecção atingiu a sociedade como um todo” (Trevisan, 2024, p. 11) — já que a abrangência epidêmica englobava todos os gêneros, faixas etárias, raças e classes —, ainda assim, o vírus, associado à comunidade LGBTQ+, “continuou engrossando o ódio homofóbico” (Trevisan, 2024, p. 11), porque muitos homens homossexuais e pessoas trans morreram da doença, “o pânico se abateu sobre multidões, inúmeras pessoas entraram em crise e depressão” (Trevisan, 2024, p. 11). Essa visão infundada de uma “doença homossexual”, fez com que essa comunidade de “leprosos morais”, por sua dissidência desejante” (Trevisan, 2024, p. 12), também se movimentasse rumo a uma mudança de padrão comportamental. Os homossexuais começaram a busca por se afastar da imagem afeminada e promíscua, fazendo com que boa parte da comunidade retomasse padrões heteronormativos, outrora abandonados.

Segundo Bragança (2018), essas questões tiveram uma grande influência na percepção sobre os atores transformistas, travestis e *drag queens* nas décadas seguintes. O que outrora era o ponto mais aguardado da noite, começou a declinar, a ponto de se tornar algo indesejável em algumas situações. Assim se dava o movimento que sugeria um retorno aos armários.

Em Salvador, bem ou mal, com mais ou menos dor, a movimentação de saída do armário ocorreu em um tempo de uma enganosa permissividade. Nesse período, a cena travesti soteropolitana estava em declínio, mas diferen-

8. Aqui grafamos a palavra AIDS em letras maiúsculas, conforme a publicação original.

temente de São Paulo, esse declínio não tinha relação com uma possível diminuição na quantidade de artistas por causa da devastação pela aids, mas pela migração das artistas para a Europa (Schneider, 2020).

Segundo Schneider (2020), embora o eixo Rio-São Paulo estivesse sofrendo inúmeras baixas, em Salvador, a epidemia não foi tão devastadora. Essa diminuição coincidiu com o fluxo migratório de muitas artistas para a Europa, especificamente regiões prósperas da Itália. Foi durante o *boom* da aids que apareceu, em Salvador, a categoria das “italianas”.⁹

Após a epidemia, a década de 1990 surge como espaço para respirar e transgredir, se transformando na década *drag*, impulsionada por alguns fenômenos, como *Priscilla, a Rainha do Deserto* (1994) e *Para Wong Foo, obrigado por tudo! Julie Newmar* (1995), que consagravam a arte *drag* como expressão de alegria, irreverência e orgulho (Mascarenhas Neto, 2020).

As transformistas sobreviviam a estigmas e desvalorização das suas experiências. Mesmo que relegadas a um segundo plano e empurradas para a marginalidade, essas artistas continuaram a se apresentar em palcos que nunca deixaram de existir.

Em Salvador, podemos citar casas noturnas, bares e boates voltados à sociabilidade LGBT+, como o bar Âncora do Marujo e outros espaços já extintos, como

a sofisticada Boate “Holmes”; situada no bairro da Gamboa; Boate “Tropical”, na Baixa dos Sapateiros; Boate “Safari”, na Rua Carlos Gomes, comandado por Waldeyton di Paula; e os bares “Cactus”, localizado no “Beco dos Artistas”, no Garcia, e o “Oásis” e o “Braseiro”, na Carlos Gomes. De acordo com o “mapa homossexual” elaborado pelo GGB, no início dos anos 1980, as lésbicas eram predominantes no “Zanzibar” e no “Barzim” (Carneiro, 2016, p. 22).

Sobre essas casas noturnas ou mesmo sobre a “Hi-Fi” soteropolitana, temos pouco ou quase nada a falar, pois estariam sob a chamada “violência arquivada” (Felitti, 2022, p. 9). O Grupo Gay da Bahia na primeira edição do “Guia Gay da Bahia”, citado por Ailton José dos Santos Carneiro (2016) apenas cartografou “os principais locais e estabelecimentos de sociabilidade homossexual na capital baiana no início da década de 1980, alguns deles em funcionamento desde os anos 1940 e 1950” (Carneiro, 2016, p. 21), mas muito se tem a falar sobre essas “manchas” (Nascimento; Fernandez, 2010).

9. Como eram chamadas as travestis que saíram de Salvador para tentar a vida com prostituição em regiões prósperas da Itália. Movimentação muito comum até hoje, com a diferença que, atualmente, não só a região da Itália recebe essas travestis.

Em 2022, um documentário intitulado *Rua Carlos Gomes: Apogeu e resistência da comunidade LGBTQIA+*, idealizado pelo maquiador e *drag*, Galdino Neto, com consultoria e pesquisa do ativista Genilson Coutinho, apresentou a importância desta rua, “a Augusta soteropolitana”, que fomentava não apenas a cultura, mas a economia desse local: “por exemplo, nós tínhamos lanchonetes e restaurantes que funcionavam 24 horas em função da movimentação que a comunidade LGBT trazia para esse local” (Rua Carlos Gomes, 2022, n.p.).

Sobre o Âncora do Marujo, destacamos o filme de Victor Nascimento, de 2013, e o trabalho de conclusão de curso de jornalismo, *Âncora do Marujo: reduto da cena drag de Salvador*, de Daniel Marinho Farias (2022). O Beco dos Artistas foi analisado por Andressa de Freitas Ribeiro, em dissertação no Curso de Ciências Sociais da UFBA, em 2011, sob o título: *Da Avenida Cerqueira Lima ao Beco dos Artistas: um espaço de sociabilidade GLS*, depois, pela mesma autora, em artigo de 2015: “O Beco dos Artistas e o estigma: intersecções de gênero, sexualidade, raça e classe social. Em 2016, Andressa escreveria sobre a *drag* Gina D’Mascar em “Gina D’Mascar: a performance do ridículo”.

Coube a Djalma Thürler, em 2011, discutir sobre outro espaço importante para a cidade, o Beco da OFF, no artigo “Beco da OFF: o último que fecha - a rua da diversidade e da ‘ex-centricidade’ ou Stonewall inn é aqui”. Thürler, pesquisador e Professor Titular da Universidade Federal da Bahia (UFBA), também orientou a dissertação de Fábio Fernandes, *A Alma Encantadora do Beco ou as crônicas do errante vagabundo* (2014). Se Thürler focava sua análise no espaço, Fernandes dava especial atenção ao trabalho que a *drag queen* Valerie O’rarah desempenhava naquele espaço.

Aliás, é Djalma Thürler quem alcunha a expressão “drag satélite”, já citada aqui, para pensar nas *drag queens* que movimentam ao redor de si e a partir de si a cultura *drag*, promovendo a visibilidade da arte *drag* e transformista para além dos espaços gueis, inserindo-se em outras linguagens artísticas, como a música, o teatro, a TV e o cinema. É o que faz no artigo “*Drags* Satélites: experiência *queer* em pesquisa e extensão no ensino universitário” (Thürler, 2016).

A CENA DRAG PRÉ-RUPAUL’S DRAG RACE

Em 2009 estreia um programa que se tornaria um grande marco na cena *drag* no mundo e, também, em Salvador: *RuPaul’s Drag Race*.¹⁰ O programa, onde artistas e performers *drag* competem pelo título de America’s

10. *RuPaul’s Drag Race* é um reality show da produtora norte-americana World of Wonder e distribuído pelos canais Logo TV (até a 8ª temporada) e VH1 (a partir da 9ª temporada). RuPaul Charles, *drag* que ficou famosa nos anos 80 por desfiles, cena musical, composições próprias, filmes e clipes, é responsável por conduzir esse programa.

Next Drag Superstar e por um grande prêmio em dinheiro, elevaria positivamente os artistas *drags*, proporcionando-lhes uma plataforma para mostrarem os seus talentos e oportunidades de ganharem dinheiro que, de outra forma, não conseguiriam.

Antes um programa voltado principalmente para homens gúeis, *RuPaul's Drag Race* se tornou uma das séries definidoras da nossa era, atraiu elogios e críticas por sua capacidade de se comercializar para um público mais amplo, incluindo heterossexuais e pessoas cada vez mais jovens, ajudando a tornar a arte *drag* uma forma de arte popular como nunca. Por isso é o ponto de virada dessa cena após o seu apogeu na década de 1990, além de acusar o início da quarta onda da cena travesti (Thürler; Mathieu, 2021).

A arte *drag queen*, outrora menosprezada, muitas vezes associada à perversão sexual e à prostituição pela sociedade, criminalizada durante a epidemia da aids, apesar da sua história estar associada à arte performativa passa a ser, a partir de 2009, celebrada enquanto entretenimento e, com o significativo aumento de sua popularidade, passa a ser vista como carreira potencialmente lucrativa e incita uma explosão de aspirantes a *drag queens* em números sem precedentes, criando uma indústria e um percurso profissional totalmente novos para uma carreira que era vista como ameaça à sociedade e indesejada por desafiar as normas cisgênero e heterossexuais. A cena *drag* era fundamentalmente reposicionada no *zeitgeist queer* (James, 2023) como resultado de *RuPaul's Drag Race*.

Na contramão dessa revolução, Joshua W. Rivers (2021) aponta que *RuPaul's Drag Race* ainda permanece focado no que se tornaram formas “tradicionais” de performances *drag* que retificam a superioridade da cultura branca dominante por meio de sua glorificação, um produto comercializado do trabalho que representa um artista higienizado para consumo em massa, “representando uma certa vertente do pluralismo liberal integracionista” (Muñoz 1997, p. 85).

Se por um lado concordamos que *RuPaul's Drag Race*, a partir de 2009 — não sem um grau de polêmica — se tornou o catalisador do interesse em *drag queens* como representantes da indústria do *show business*, bem como o provedor de talentos incríveis, transformando o cenário da performance *drag* em um marco importante para os seus estudos (Doonan, 2019; Rivers, 2021). Por outro, é importante destacar que outros sujeitos também contribuíram para o crescimento e estabelecimento dessa cena no Brasil, afinal, a estética das artistas que antecederam a terceira onda da cena travesti, em algumas composições, já era marcada pelo uso de elementos de uma

visibilidade *glam* ou *camp*, mesmo que a categoria *drag queen*, como a conhecemos hoje, não tivesse ainda sido inventada, como Erika Palomino percebeu na figura de Elke Maravilha: “Ela tinha uma estética de *drag queen* antes de o brasileiro saber o que era uma *drag queen*” (Felitti, 2021, p. 96).

Em Salvador, antes do *RuPaul’s Drag Race*, muitas contribuições vieram de artistas da *Old School*, categoria que referencia a estética das duas primeiras ondas da cena travesti em Salvador (Thürler; Mathieu, 2021). As artistas datadas desse período podem ser classificadas como transformistas, marcadas pela técnica do *female impersonator*, que buscavam implantar noções de feminilidade por meio de performances de normas de gênero, sem os exageros das *drag queens*. As artistas da *Old School* promoviam uma estética que dependia exponencialmente de capital e renda financeira. Uma das poucas diferenças apontadas na cena soteropolitana, foi a ausência de artistas cantando ao vivo acompanhadas das bandas ou conjunto musicais. Apesar de algumas cantarem ao vivo, como Lady Di, não havia presença de músicos em suas apresentações.

Ao traçar o percurso da cena travesti no Brasil por meio das três ondas históricas — da imitação da mulher no Teatro de Revista à explosão política e estética do transformismo durante a ditadura, culminando na consolidação da cultura *drag* como expressão artística e subversiva —, compreendemos como a performance de gênero se desloca, se ressignifica e se complexifica ao longo do tempo. A terceira onda, marcada pela estética *drag queen* e sua consolidação nos anos 1990, representa não apenas uma ruptura com as definições fixas de gênero, mas também uma síntese das heranças anteriores. Nela, a arte *drag* emerge como escafandro: uma tecnologia simbólica de mergulho e resistência nas profundezas da norma, permitindo a respiração dissidente em contextos de opressão. Ao revisitar essas temporalidades, percebemos que a cena drag, longe de ser apenas espetáculo, é também memória e invenção — uma prática que reinscreve, a cada montagem, o corpo como território político em constante disputa e (re)construção.

No mar de novas possibilidades e de muitos estilos da “dragosfera” (Cracker, 2014, n.p.), em uma mistura de vulnerabilidade e bravata, a cena *drag* já não é nenhuma novidade, mas sua prevalência e influência crescem cada vez mais. À medida que uma *drag queen* continua a excitar a imaginação popular em atos de rebelião política e social, uma celebração de sua história nos convida ao desafio simples e radical de encontrar agência e comunidade nas maneiras como nos tornamos nós mesmos, um local para a manutenção da solidariedade e a encenação da resistência política. *Drag* é arte, é trabalho, e é um trabalho inegavelmente importante.

REFERÊNCIAS

- AMANAJÁS, Igor. "Drag Queen: Um percurso histórico pela arte dos atores transformistas". *Revista Belas Artes*, v. 16 n. 3, 2023 [2014], p. 1-23.
- ARAÚJO, Marcellus. Nágila Goldstar: "Drag é arte, não gênero". Distrito Drag, 19 de março de 2021. Disponível em: <https://x.gd/1QzV5>. Acesso em: 04 de abril de 2023.
- BABUSCIO, Jack. "Camp and the Gay Sensibility. In. DYER, Richard (ed.). *Gays and Film*. London: BFI, 1977, p. 40-57.
- BARRETT, Rusty. *From Drag Queens to Leathermen: Language, Gender, and Gay Male Subcultures*. Oxford University Press, 2017.
- BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*. 5. edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.
- BENTES, Juliano. Ekoaverá: *Um estudo sobre a territorialidadenos processos identitários das Drags Demônias*. 1ª ed. Salvador: Devires, 2020.
- BERKOWITZ, Dana; BELGRAVE, Linda; HALBERSTEIN, Robert. "The Interaction of Drag Queens and Gay Men in Public and Private Spaces". *Journal of Homosexuality*, v. 52, n. 3/4, 2007.
- BORTOLOZZI, Remom Matheus. "A Arte Transformista Brasileira: Rotas para uma genealogia decolonial". *Quaderns de Psicologia*, Barcelona, v. 17, n. 3, 2015, p.123-134.
- BRAGANÇA, Lucas. *Desaqueando a História Drag no Mundo, no Brasil e no Espírito Santo*. Vitória: Edição Independente, 2018.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução: Renato Aguiar. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- _____. *Corpos que importam: os limites discursivos do "sexo"*. São Paulo: n-1 edições; Crocodilo, 2019.
- CARNEIRO, Ailton José dos Santos. "Salvador dos homossexuais: militância homossexual e homossociabilidade na Bahia nos anos 1980". *Temporalidades – Revista Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UFMG*. v. 7, n. 3, set./dez. 2016, p. 9-30.
- CONTE, Mariana Moron. *O belo e a paródia: debates acerca do camp e do cinema queer brasileiro*. Trabalho de Conclusão de Curso em Cinema e Audiovisual UFF, 2016.
- COUTO, Lara B; MACHADO, Marthins. "OFF-élia: Performatividade drag no contexto de Hamlet". *Sinais de Cena II*, n. 3, 2018, p.168-181.
- CRACKER, Miz. "Getting Into Drag: The Many Meanings of Being a Queen". *Slate*, 24 de julho de 2014. Disponível em: <https://x.gd/JZP3w>. Acesso em: 26 de dezembro de 2024.
- DOONAN, Simon. *Drag: The Complete Story*. London: Laurence King Publishing, 2020.
- FACCHINI, Regina. *Sopa de Letrinhas? Movimento homossexual e produção de identidades coletivas nos anos 90*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.
- FEINBERG, Leslie. *Transgender warriors*. Boston, MA: Beacon Press, 1996.

FELITTI, Chico. *Elke – Mulher Maravilha*. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2021.

_____. *Rainhas da Noite: As travestis que tinham São Paulo a seus pés*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

GAMSON, Joshua. "Messages of Exclusion: Gender, Movements, and Symbolic Boundaries". *Gender & Society*, v. 11, n. 2, 1997, p. 178-199.

HOPKINS, Steven J. "Let the Drag Race Begin": The Rewards of Becoming a Queen. In. (Ed.) STEPHEN, P.; SCHACHT; UNDERWOOD, Lisa. *The Drag Queen Anthology: The Absolutely Fabulous but Flawlessly Customary World of Female Impersonators*. New York: Harrington Park Press, 2004. p. 135-149.

JAMES, Danielle. "It's All Work, Isn't It": Drag as Queer Labour, the "Working" Theatre, and Travis Alabanza's 'Sound of the Underground'. *Medium*, 20 de setembro de 2023. Disponível em: <https://x.gd/scCIC>. Acesso em: 26 de dezembro de 2024.

KULICK, Don. *Travesti: Prostituição, sexo, gênero e cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2008.

MAGALHÃES, Naiara; TIMERMAN, Artur. *História da AIDS*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

MASCARENHAS NETO, Rubens. *Da Praça aos Palcos: caminhos da construção de uma carreira drag queen*. 1 ed. Salvador: Devires, 2020.

MCNEILL, Michael. *Supermodel of the world: how Rupaul and Rupaul's Drag Race forged a queer performance empire*. Florida: Atlantic University, 2023.

MORANDO, Luiz. *Enverga, mas não quebra: Cintura Fina em Belo Horizonte*. Uberlândia: Sexo da Palavra, 2020.

MOVIOCA, Jessica Christoferry. 2014. Disponível em: <https://x.gd/1w3SH>. Acesso em: 28 de dezembro de 2024.

MUÑOZ, José Esteban. "The White to Be Angry": Vaginal Davis's Terrorist Drag". *Social Text*, n. 52/53, 1997, p. 80-103.

_____. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

NASCIMENTO, Érico; FERNANDEZ, Oswaldo. "Espaços de Sociabilidade Homossexual em Salvador: Há um gueto gay?" In. ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES, 6., Salvador, 2010. Anais [...], Salvador: ENECULT, 2010. Disponível em: <https://cult.ufba.br/wordpress/24920.pdf>. Acesso em: 28 de dezembro de 2024.

NEWTON, E. *Mother Camp – Un estudio de los transformistas femeninos en los Estados Unidos*. Tradução de María José BelbelBullejos. Barcelona: Multiplos Books, 2016.

REYNOLDS, Daniel. RuPaul: "The Language Police Are 'Dumb AF'". *Advocate*, 23 de março de 2016. Disponível em: <https://x.gd/ZpL8F>. Acesso em: 26 de dezembro de 2024.

RIBEIRO, Andressa. *Da Avenida Cerqueira Lima ao Beco dos Artistas: um espaço de sociabilidade GLS*. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais, UFBA, 2015.

RIBEIRO, A. "O Beco dos Artistas e o estigma: intersecções de gênero, sexualidade, raça e classe social". *ILUMINURAS*, Porto Alegre, v. 16, n. 37, 2015. DOI: 10.22456/1984-1191.53154.

RIVERS, Joshua W. "Twerk It & Werk It: The Impact of RuPaul's Drag Race on Local Underground Drag Scenes". In. CROOKSTON, Cameron (ed.). *The Cultural Impact of RuPaul's Drag Race: Why Are We All Gaggling?* Intellect, The University of Chicago Press, 2021.

RUBIN, Gayle. "The Traffic in Women: Notes on the "Political Economy" of Sex. In. REITER, Rayna R. (org.). *Toward an Anthropology of Women*. New York and London: Monthly Review Press, 1975.

RUPP, Leila J.; TAYLOR, Verta. *Drag Queens at the 801 Cabaret*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

SANTOS. Joseylson Fagner dos. *Femininos de montar - Uma etnografia sobre experiência de gênero entre drag queens*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, UFRN, 2012.

_____. "Tupiniqueens': a invenção drag na cultura brasileira". *História Agora*, São Paulo, v. 1, n. 26, 2014, p. 186-203.

SCHACHT, Steven P. "Gay Masculinities in a Drag Community: Female Impersonators and the Social Construction of 'Other'". In. NARDI, Peter (org.). *Gay Masculinities*. Thousand Oaks; London; New Delhi: Sage Publications, Inc, 2000.

_____, Stephen P. "Turn about: Gay Drag Queens and the Masculine Embodiment of the Feminine". In. TUANA, Nancy et al. (org.). *Revealing Male Bodies*. Bloomington: Indiana University Press, 2002.

SCHINEIDER, Lion. Mensagem de WhatsApp. Destinatário: Edgar Lucas Cerqueira 16 jun. 2020. 20h37.

SILVA, Robson Guedes da. "Performance, encenação e paródias: os saberes *queer* e os modos de uso *drag* nas narrativas de Márcia Pantera". *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 14, n. 2, 2024.

SONTAG, Susan. "Notas sobre o camp". In. *Contra a interpretação: e outros ensaios*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2020 [1964].

STEFFEN, Lufe. "Do *footing* aos *afters*: vem com a gente fazer uma viagem pela noite gay de São Paulo nos últimos 100 anos". *Music nos stop*, 6 de junho de 2017. Disponível em: <https://x.gd/0NAEnp>. Acesso em: 28 de dezembro de 2024.

TAYLOR, Verta; RUPP, Leila J. "Chicks with Dicks, Men in Dresses: What It Means to Be a Drag Queen". *Journal of Homosexuality*, v. 46, n. 3-4, 2004, p. 113-33.

TAYLOR, Tanucha. Mensagem de WhatsApp. Destinatário: Edgar Lucas Cerqueira 27 jan. 2022. (13h05.).

THÜRLER, Djalma. "Beco da OFF: o último que fecha - a rua da diversidade e da ex-centricidade ou Stonewall Inn é aqui". In. SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO - DESAFIOS ATUAIS DOS FEMINISMOS, 10., 2013. *Anais [...]* 2013.

THÜRLER, Djalma; NUNES, Ana Lúcia; ROMERO, Dani. "Drags Satélites: experiência *queer* em pesquisa e extensão no sistema universitário". In: PORTO, Cristiane; ROSA, Flávia; TONETTI, Flávio (org). *Fronteiras e interfaces da comunicação científica*. Salvador: Edufba, 2016.

THÜRLER, Djalma; AZVDO, Armando. "A Arte é divina demais para ser normal". *Revista Crioula* (USP), 2019, p. 222-238.

THÜRLER, Djalma; MATHIEU, Beatrice. "A primeira onda da cena travesti no Brasil: A centralidade do 'corpo em travesti'".

Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 41, 2021, p. 1-28.

THÜRLER, Djalma, WOYDA, Duda. "Os efeitos marginalizadores da heteronormatividade em 'The boys in the band'". *Revista Apotheke*, Florianópolis, v. 6, n. 3, 2021.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 4. ed. São Paulo: Objetiva, 2018. (Parte IV e V)

_____. "In peste vita". In. SERRUYA, Ronaldo. *A doença do outro: uma peça palestra*. Belo Horizonte: Javali, 2024.

FILMES

CARTA além dos muros. Direção: André Canto. Documentário Nacional. Descoloniza Filmes, 2019. (93 min.).

JESSICA Christoferry. Direção Paula Lice, Rodrigo Luna, Ronei Jorge. Gênero: Documentário Nacional, 2014. (52 min)

RUA Carlos Gomes: Apogeu e resistência da comunidade LGBTQIA+. Direção: Galdino Neto. Consultoria e produção de Genilson Coutinho, 2022. (60 min.). Disponível em <https://x.gd/UcOhB>. Acesso em: 28 de dezembro de 2024.

SÃO PAULO em Hi-Fi. Direção de Lufe Steffen. 2013. (100 mim.).

TEMPORADA de caça. Direção de Rita Moreira. 1988. (28:36 min.). Disponível em: <https://x.gd/FClu9>. Acesso em: 28 de dezembro de 2024.

DISPONIBILIDADE DE DADOS

Os autores confirmam que os dados que apoiam os resultados deste estudo estão disponíveis no artigo.

CONFLITO DE INTERESSE

Os autores declaram que não há conflito de interesse.

EDITOR(A)(ES) RESPONSÁVEL(IS)

Marina Cavalcanti Tedesco

ASSISTENTE EDITORIAL

Vanessa Maria Rodrigues

DADOS EDITORIAIS

Recebido em 18/12/2024

Aprovado em 06/06/2025



Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença **Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CCBY)**.

Os autores retêm todos os direitos autorais, transferindo para a Revista *A Barca* o direito de realizar a publicação original e mantê-la sempre atualizada.