

# “BICHA NÃO MORRE, VIRA PURPURINA”: PERFORMANCES, MEMÓRIAS E LEGADO DRAG QUEEN EM GOIÂNIA

---

# “BICHA NÃO MORRE, VIRA PURPURINA”: PERFORMANCES, MEMORIES AND DRAG QUEEN LEGACY IN GOIÂNIA

---

**Paulo Reis Nunes**

**Nivalda de Assunção de Araújo**

**Rogério Camara**

---

DRAG QUEEN  
IMAGENS  
LEGADO  
MEMÓRIA  
MORTE  
VISUALIDADE

O objetivo deste artigo é refletir sobre as performances drags e os seus estilos baseados nos seus elementos visuais, definidos pelas montagens no seu contexto cultural, nas quais produzem significados e imagens sobre feminilidades. As drags também ressignificam palavras no *bajubá*, atuando sobre a linguagem na comunidade LGBTQPNIA+. Da mesma forma que as drags nascem, elas também falecem. Seja uma morte simbólica, quando os intérpretes deixam de performar as suas drags em vida, ou a morte civil, quando os intérpretes são considerados falecidos. Diante da morte de uma drag, quais são os legados, estilos e linguagens que se perpetuam no seu público? Como método de pesquisa, utilizamos a pesquisa bibliográfica e entrevistas com drag queens que moram na cidade de Goiânia. O trabalho aborda a profissionalização da arte drag e a memória de artistas.

---

DRAG QUEEN  
IMAGES  
LEGACY  
MEMORY  
DEATH  
VISUALITY

The objective of this article is to reflect on drag performances and their styles based on their visual elements, defined by montages in their cultural context, in which they produce meanings and images about femininities. Drag queens also give new meaning to words in *bajubá*, acting on language in the LGBTQPNIA+ community. In the same way that drag queens are born, they also pass away. Be it a symbolic death, when performers stops performing their drags while alive, or civil death, when performers were considered deceased. In the face of the death of a drag queen, what are the legacies, styles and languages that are perpetuated in your audience? A research method, we used bibliographical research and interviews with drag queens who live in the city of Goiânia. The work addresses the professionalization of drag art and the memory of artists.

---

ISSN 1518–5494

ISSN-E 2447–2484

1. Esconder o pênis/saco escrotal com dobradura e fixação para parecer uma vagina. [grifos meus]
2. Interjeição que designa uma brincadeira. [grifos meus]
3. Interjeição para declarar que fará sexo com um homem. [grifos meus]
4. Pergunta retórica para avaliar a maquiagem. [grifos meus]
5. Usaremos os nomes fictícios por preferirem não se identificar com seus pseudônimos drags usuais devido a depoimentos peculiares, conforme comitê de ética na pesquisa.
6. Termo usado na sociabilidade drag para designar caracterização. [grifos meus]
7. Milena Cyber não emprega o termo mais amplo do movimento social porque acredita que “LGBT” inclui todas as letras.
8. Usamos o anonimado das drags que se aposentaram/faleceram para evitar abordagens pelos nomes das suas ex-drags, respeitando a ética na pesquisa.

## INTRODUÇÃO

Ser drag queen não é uma tarefa fácil. Afeta-se a barba, os pelos corporais, cuida-se da pele, estuda a maquiagem, o figurino, escolhe o salto, cola-se a peruca, unhas e cílios postiços, põe a lente de contato, brincos, colares e pulseiras. “Aquenda a neca”<sup>1</sup>, veste enchimento, se monta. Borrou a maquiagem? Refaz tudo! O visual não está harmônico? “Faz a louca!”<sup>2</sup> e pega o figurino da amiga! Deu vontade de urinar? Segura! Ou se desmonta, vai ao banheiro, já “atende um boy”<sup>3</sup>, dá aquela conferida na make, volta como se nada tivesse acontecido e pergunta: “estou bonita?”<sup>4</sup>.

Na descrição acima mencionada por minhas interlocutoras drags na cidade de Goiânia — Gin Cristal e Milena Cyber<sup>5</sup> — percebemos a complexidade das montagens drag queens em diversas etapas, que são variáveis entre tal nicho. Contudo, é comum que criem o seu próprio ritual — o que pode servir de inspiração para as aspirantes a drags — mas que, ao mesmo tempo, não são detentoras de uma técnica, uma vez que a montagem<sup>6</sup> é construída a partir da própria experiência e da sociabilidade entre drags.

Tal rito fabrica uma caracterização através da fabricação corporal e produz certa visualidade, gerando imagens destas queens que podem ser entendidas como cartografias drags. Estas cartografias podem ser compreendidas como categorias em que elas se apresentam e performam. É preferível utilizar o termo cartografias drags por ser mais flexível e não tornar a compreensão mais difícil, pois, mesmo numa categoria, podem surgir outros elementos, devido à variedade do fazer drag. Atualmente, é possível que pessoas trans e mulheres cisgêneros se tornem drags, o que é controverso e problemático historicamente no fazer drag.

A partir de Nunes (2015), encontramos cartografias drags caricatas, personificadas, andrógenas e transformistas no estudo do grupo *Jú Onze e 24*, que identificou tais categorias na cidade de Goiânia. Dada a influência da cultura estadunidense, ainda é possível pensar nas drags barbadadas, *queens fishs*, *clubbers*, *faux*, *genderfuck*, góticas, *pageants*, *camp*, trans queens, dentre outras, em um contexto global.

Conforme a drag Milena Cyber, a popularidade de fazer a drag em Goiânia ocorreu a partir de empresários, pessoas LGBT’s<sup>7</sup>, e artistas drags que fortaleceram a cena drag entre as décadas de 1990 e 2000. Gin Cristal destaca nomes como Ludmila Pimentel, Regina Perri, Alessandra Serafim, DJ Érica Lins, Cristiano Mullins, Osvald Ribeiro, como principais idealizadores de shows drag queen na cidade.

Nas entrevistas, visamos resgatar a memória de drags que faleceram em Goiânia e contribuíram para a formação deste mercado de entretenimento, como Júlio Vilela, Marques Mattos (Amargoza Simpson) e Randerson Martins/ Valentina Brazil (Tina Brazil), a partir de memórias sociais e análise de filmagens. Trouxemos ainda a memória de drags que faleceram simbolicamente ou aposentaram-se, buscando compreender o contexto que as levou a tomar essas decisões: usaremos os nomes fictícios Samantha Drag e Big Kayte.<sup>8</sup>

O objetivo é resgatar o contexto cultural da cidade de Goiânia, enfatizando as visualidades drags e seus possíveis legados, além de registrar a memória destes artistas, a fim de contribuir para os estudos recentes sobre performance drag. Neste contexto, a memória destes performers é duplamente efêmera, pois acionamos a memória e acionamos um corpo vibrátil.

Sueli Rolnik (2011) aborda a noção do método cartográfico em Deleuze e Guatarri, para apresentar um corpo vibrátil como um conceito que se vivencia, que deseja es-

tar inserido e entregar-se, em forma de acontecimentos. É percebido um corpo que resiste nas existencialidades.

O que ele quer é participar, embarcar na constituição de territórios existenciais, constituição de realidade. Implicitamente, é óbvio que, pelo menos em seus momentos mais felizes, ele não teme o movimento. Deixa seu corpo vibrar todas as frequências possíveis e fica inventando posições a partir das quais essas vibrações encontrem sons, canais de passagem, carona para a existencialização. Ele aceita a vida e se entrega. De corpo e língua. (ROLNIK, 2011, p. 2)

Nesta entrega do corpo que vibra, propõe uma cartografia sentimental que visa atravessamentos com proposições de corpos que vão ao encontro do outro, entendendo propósitos e refazendo questionamentos. Tal cartografia visa “descobrir que matérias de expressão, misturadas a quais outras, que composições de linguagem, favorecem a passagem das intensidades que percorrem o seu corpo no encontro com os corpos que pretende entender”. (ROLNIK, 2011, p. 66).

É crucial destacar que o bajubá se estabelece como linguagem, codificando ações, gestos e símbolos compreendidos pelos indivíduos que o empregam como meio de comunicação, seja para proteção ou código de identificação, podendo ser considerado ofensivo para determinados grupos sociais. Algumas expressões podem ser consideradas chulas ou sexistas, mas à medida que vão sendo compreendidas, são percebidas como proteção e resistência.

O segmento LGBT adotou o bajubá como identidade social e linguística, bem como um mecanismo de resistência e defesa. Esta maneira de se comunicar surgiu da necessidade de, em suas práticas discursivas, o grupo não ser compreendido por quem não convive no espaço onde eles atuam, assim como forma de opor-se à discriminação. (SANTOS; MORAES; SILVA, 2016, p. 25)

Tomaremos emprestado essas cartografias para explicar as diversas drags, atravessadas pela experiência empírica de pontos de contato, para apresentar características peculiares destes artistas, como performances, construção/desconstrução de corpos e discussões sobre gênero a partir da arte drag em variadas visualidades.

Gin Cristal nos conta que a sua maquiagem começa na técnica de ocultar as sobrancelhas masculinas e somente ao final colam-se os cílios e unhas postiças, mas que isso variou a cada geração, na busca de se fazer uma sobrancelha mais verossímil possível conforme a construção drag de cada época.

As interlocutoras revelaram que, para esconder as sobrancelhas, usaram vários materiais, como sabonetes, pomadas farmacológicas, bases de unha, cola em bastão ou raspagem parcial/total das sobrancelhas. Milena Cyber relata que, para colar cílios e unhas postiças, foram utilizadas colas permanentes para tecido, colas de alta precisão, além de unhas permanentes/alongamentos.

Segundo PAVIS (1999) a maquiagem tem a função de embelezar, codificar o rosto ou teatralizar a fisionomia, podendo realizar melhoramentos estéticos, evidenciar características simbólicas dos personagens, acentuar a teatralidade em diálogo com outros elementos da representação.

A máscara deforma propositalmente a fisionomia humana, desenha uma caricatura e refunde totalmente o semblante. Expressão grotesca ou estilização, cópia reduzida ou ênfase, tudo se torna possível com os materiais modernos como formas de mobilidade surpreendentes. (PAVIS, 1999, p. 234).

Neste sentido, é possível refletir que a maquiagem, independente dos materiais e técnicas utilizadas, tem a função de máscara. De acordo com Pavis, tal máscara desenha formas modernas não para esconder, mas para revelar ou apontar a identidade da drag e apresentar simbolismos com os seus elementos de montagem.

Da mesma forma, os estudos das visualidades drags se tornaram mais amplos, com as suas formas de se apresentar, a produção corporal e os locais de apresentação cada vez mais fluidos neste início de século XXI, se comparados às performances do final do século XX.

Hal Foster (1988) argumenta que as visualidades vão além do que a visão pode compreender, uma vez que a visão é, essencialmente, biológica. A visualidade trata da percepção visual como um fato social, permitindo debater sobre suas técnicas históricas e determinações discursivas. Neste sentido, experiência visual e cultural são aprendidos social e historicamente.

As imagens drags são percebidas nas cartografias, nos processos de montagem e performance, interagindo com os elementos visuais presentes na sua composição corporal e acessórios, como laces, figurinos, enchimentos, lentes de contato, sapatos, meias, postigos, seios e brincos. É possível refletir que esse ritual de montagem é parte do processo de performance da drag, uma vez que conforme os materiais são usados e vestidos, a drag se corporifica. A performance da drag não se limita apenas ao show ou à apresentação pública, mas também abrange toda a montagem, re-caracterização e descaracterização.

Visto o crescimento das pesquisas e vertentes conceituais a versar sobre a arte da performance, cabe localizar um recorte sobre o tema. Neste sentido, Renato Cohen propõe uma síntese:

A performance é basicamente uma linguagem de experimentação, sem compromissos com a mídia, nem com uma expectativa de público e nem com uma ideologia engajada. Ideologicamente falando, existe uma identificação com o anarquismo que resgata a liberdade na criação, esta, a força motriz da arte. (COHEN, 2007, p. 45)

A performance drag surge embaralha as mediações culturais, por meio de gestualidades e dispositivos que moldam/fabricam o corpo que performa o gênero, questionando a própria ideia de heterossexualidade e a sua matriz normativa. Segundo Judith Butler:

A performance do drag brinca com a distinção entre a anatomia do performista e o gênero que está sendo performado. Ao imitar o gênero, o drag revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero — assim como sua contingência. (BUTLER, 2012, p. 196)

A drag performa o gênero denunciando uma fabricação cultural. Suas performances se complementam, codificam e descodificam criando limiares nos questionamentos identitários, abarcando o nosso contexto cultural. Judith Butler afirma que:

A noção de gênero é algo que fazemos e que inclui toda nossa experiência cultural, ao modo de ser e agir no mundo com sua marca, expressão e signos corporais. Desta forma, podemos refletir que somos moldados desde que nascemos, e nos apropriamos de diferenças em nossa cultura. (BUTLER, 2012, p. 25)

Butler (2012) aduz que a noção de gênero performa o cotidiano para subverter categorias binárias que determinam o que é ser homem ou mulher, por regras impostas, onde a ação do gênero requer uma performance repetida.

A performance é realizada com o objetivo estratégico de manter o gênero em sua estrutura binária — um objetivo que não pode ser atribuído a um sujeito, devendo, ao invés disso, ser compreendido como fundador e consolidador do sujeito. (BUTLER, 2012, p. 200).

Contudo, Jaqueline Gomes de Jesus (2012) aponta uma definição sobre as drag queens, visando esta inversão de gênero como entretenimento ou diversão em aspecto temporário, pois ao final da sua performance, a sua identidade não muda.

Artistas que fazem uso de feminilidade estereotipada e exacerbada em apresentações são conhecidos como drag queens que são homens fantasiados como mulheres. [...] O termo mais antigo, usado no Brasil para tratá-los, é o de artistas transformistas. Drag-queens/king são transformistas, vivenciam a inversão do gênero como diversão, entretenimento e espetáculo, não como identidade. (JESUS, 2012, p. 18)

Assim, as drags nas suas performances podem animar, ironizar ou satirizar, apontando as críticas sociais com as suas interferências para poderem atentar aos sujeitos estudados na teoria queer. Recorro a Marvin Carlson para ratificar a visibilidade política e social na performance drag, que se faz na resistência:

Entretanto, não há dúvida de que como a performance tem sido recentemente mais e mais utilizada para ganhar visibilidade política e social, o drag, para algumas performers, e para certa audiência, pode ser visto como o capacitador político e pessoal. [...] é como se alguém se expressasse teatralmente numa sociedade heterossexual. (CARLSON, 2010, p. 178)

Deste modo, é possível afirmar que as drags quebram as barreiras da arte de entretenimento, questionam a fabricação de gênero, criam visualidades e devires de feminilidade que seguem determinadas cartografias e resistem ao seu contexto político e cultural.

### **PERFORMANDO CONTEXTOS: JÚLIO VILELA E SUAS DRAGS.**

Gin Cristal e Milena Cyber contam que conheceram Júlio Vilela, Marques Mattos e Randerson Martins, assistindo algumas apresentações em boates gays e apreciando o espetáculo *Jú Onze e 24*, em Goiânia. Para entrar nas boates, era preciso ter completado a maioridade civil, mas, com a premissa de serem artistas, conseguiam ter acesso sem barreiras.



**Imagem 01** CRISTIANO BORGES. [Júlio Vilela]. 17 jun. 2006. 1 fotografia. Disponível em: <https://photos1.blogger.com/blogger/1228/1550/1600/ju%20dm%20cristiano%20borges.jpg>. Acesso em: 01 jul. 2024.

Nos anos 1990 e 2000, diversos artistas de Goiânia complementavam sua formação técnica com apresentações em grupos de teatro/dança ou participando de cursos gratuitos em escolas públicas, ou particulares de formação artística, o que contribuiu para o desenvolvimento artístico e apontava os rumos da identidade cultural de Goiânia.

Neste recorte temporal, eram realizados diversos festivais de teatro, promovidos pela Federação de Teatro do Estado de Goiás (FETEG), com o intuito de promover grupos locais e nacionais, formação de plateia e intercâmbio entre artistas, ocorridos no Centro Cultural Martin Cererê<sup>9</sup>. Dispõe os palcos do teatro *Yguá*, teatro *Pyguá*, teatro *Ytakuá* e no bar *Karuá*, onde são realizados ensaios e reuniões de grupos ou da FETEG. Nestes ensaios, era comum ver Júlio Vilela acompanhado de alguns dos seus atores ensaiando no teatro *Pyguá*.

Júlio era frequentemente convidado para participar de núcleos culturais, avaliando projetos de editais de cultura, de formação artística e fazendo a cena cultural acontecer. Além disso, oferecia serviços de animações e, paralelamente à profissão de produtor cultural, ator, apresentador de programa televisivo e diretor, trabalhava em agência de viagens.

As interlocutoras dizem que, na sociabilidade gay, era comum ganhar ingressos de cortesia para assistir ao espetáculo, gerando uma expectativa de medo e curiosidade, pois o fato de assistir ao espetáculo também carregava imaginários e discursos na fila para entrar à sala de espetáculo. O boato era de que o público deste espetáculo era formado predominantemente por gays e lésbicas, o que levava muitos espectadores que “estavam no armário”<sup>10</sup> a entrarem na sala de espetáculo somente quando a entrada era permitida, para não serem notados e interpretados como tais, como nos conta Milena Cyber.

Alguns rumores diziam que algumas pessoas do elenco tinham o Vírus da Imunodeficiência Humana (HIV) e Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (AIDS), então as pessoas achavam que todos estavam nessa situação. Essa questão foi associada porque o grupo trabalhava com ações junto a Organizações não Governamentais (ONGs) de prevenção ao HIV/AIDS e outras Infecções Sexualmente Transmissíveis (IST's), além do acolhimento e suporte para pessoas diagnosticadas, acompanhadas pelo Programa Conjunto das Nações Unidas sobre HIV/AIDS (UNAIDS).

Conforme a UNAIDS (2017), as instituições, ONGs, profissionais de saúde e grupos de apoio que trabalham com campanhas de prevenção ao HIV têm automaticamente o estigma de serem portadores do vírus. Esta associação justifica a falta de informação das pessoas e o medo da doença naquele momento, uma vez que a mídia popularizava a doença como o câncer gay e sentença de morte.

O espetáculo *Ju Onze e 24* parodiava o extinto programa *Jô Soares Onze e Meia*, do Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), sob apresentação de Jô Soares, e trazia em formato de quadros diversos, um espetáculo de variedades, com cenas, piadas encenadas, brincadeiras interativas com a plateia, jornal informativo e entrevistas que se intercalavam para revezar as performances drags com bailarinos.

O espetáculo era uma vitrine para divulgação de outros espetáculos e eventos na cidade, obtendo parcerias com jornais e emissoras locais de televisão. Durante o espetáculo eram vendidas bebidas diversas, assim como petiscos industrializados, a fim de complementar os custos de produção. Tinha uma vanguarda de café-teatro, mas, ao mesmo tempo, uma pegada de cabaré-teatro. Por meio do espetáculo, era divulgado o trabalho de várias drags, mas destaco aqui o ator Marques Mattos que per-

**9.** O Martin Cererê é gerido pelo Governo do Estado de Goiás e desde a sua fundação, na década de 1980, são ofertados cursos/oficinas em variadas linguagens artísticas. [grifos meus]

**10.** Significa esconder ou não revelar sua orientação sexual. [grifos meus]

11. Usava-se a sigla para representar Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transgêneros.

12. Na década de 1990, usava-se a sigla para referendar locais e produtos destinados a este grupo segmentado para Gays, Lésbicas e Simpatizantes. [grifos meus].

formava a assistente de palco Amargosa Simpson, assim como Randerson Martins, performando a sua drag Tina Brazil, realizando a arte de transformismo.

Júlio Vilela falece em 2006, durante a parada do orgulho LGBT<sup>11</sup> da cidade de São Paulo, cidade de onde trazia matéria-prima para confeccionar novos figurinos, maquiagens e novidades da cena drag paulistana. Sem ele, finda-se o espetáculo e o teatro *Pyguá*, no ano de 2006, recebe o complemento “Sala Júlio Vilela”, como homenagem aos seus mais de 20 anos em cartaz naquele espaço, como reconhecimento artístico da categoria teatral.

É importante destacar que a maioria das drags que estava no elenco do espetáculo também atuava em boates do segmento GLS<sup>12</sup> em Goiânia. Após o falecimento do diretor, poucas drags veteranas continuaram a realizar shows em eventos esporádicos visando preservar a memória do grupo, enquanto outras desistiram completamente da profissão, fato este que fortaleceu o crescimento de novas aspirantes a drags e a profissionalização das drags em ascensão.

Após alguns anos, houve tentativa de resgate ao grupo com a nomenclatura *Trupe do Jú*, que não perdurou devido a diversos fatores que vão desde conflitos com a produção, comparativos com a direção de Júlio Vilela, pois o espetáculo tinha muito da sua identidade artística. A memória de Júlio Vilela é percebida por minhas interlocutoras como uma figura que desencantou e “virou um arco-íris”, por ser uma referência importante na história da arte drag e das artes cênicas em Goiânia.

## PERFORMANDO DESMONTAGENS: QUANDO UMA DRAG MORRE, VIRA PURPURINA?

Certa vez assisti ao filme *Priscilla — a rainha do deserto*, que trazia na cena um velório de um personagem gay. Caricaturalmente, havia uma diversidade de cartografias drags que acompanhavam o enterro. Desde então, fiquei a imaginar: como seria encarada a morte de uma drag na realidade? Que moralidades seriam permissivas? As outras drags poderiam ir montadas no enterro? Como isso chegaria nas pessoas? Tais inquietações surgiram quando encontramos com os familiares do/a artista falecido/a, e que, em alguns casos, desconhecem a carreira artística como drag ou evitam destacar a sua sexualidade.

A morte real e a morte simbólica de uma drag passaram a inquietar-me à medida que elas ocorreram, por deixarem marcas nos seus pares, assim como no público que as acompanha nas suas carreiras. Que memórias, legados e contribuições deixam na sua comunidade? Quais técnicas possuíam para se montar? Como performavam e quais contextos culturais da cidade? Que linguagens e códigos criaram/alteraram/extingiram? Para tais questionamentos, partimos para a metodologia de pesquisa bibliográfica e documental, com entrevistas de livre narrativa, buscando como base uma memória social dos sujeitos.

Segundo Jô Gondar (2005), a memória social não é vista apenas como uma lembrança, mas um conjunto de narrativas que revisitam representações e conhecimentos plurais de indivíduos que sugerem chegar mais perto da realidade por ser viva, pulsante e está em constante mudança.

Segundo as minhas interlocutoras, Samantha Drag e Big Kate fizeram parte do grupo *Jú Onze e 24* e tiveram as suas mortes simbólicas/aposentadorias em período posterior ao fim do espetáculo justamente por estar no grupo das drags veteranas que

continuaram a fazer shows. Repentinamente, por volta do ano de 2008, pararam de realizar shows e em tentativas de entrevistas, evitam dialogar sobre tais questões, tendo em vista que nas suas atuais profissões, apontam que revelar suas atuações como ex-drags possam trazer-lhe algum prejuízo moral e social.

Não é sabido o motivo das suas aposentadorias, pois os relatos das interlocutoras são hipotéticos oriundos de diálogos informais acerca de abandonar o fazer drag, mas relatam que tanto Samantha Drag quanto Big Kate acompanham esporadicamente shows de outras drags. Por um lado, argumenta-se que a morte simbólica de Samantha Drag e Big Kate deram-se pela perda de Júlio Vilela e o abalo psicológico possa ter gerado um trauma. Por outro lado, há relatos de que a aposentadoria ocorreu a partir de conflitos com outras drags em desacordo com o pagamento de cachês. Em outra versão mais subjetiva, seria que os seus respectivos namorados/parceiros não aceitavam que performassem suas drags.

Contudo, sabe-se que tais artistas adotaram visualidades másculas, frequentando academias de musculação e discretamente se distanciaram de outras drags. As interlocutoras acreditam que esta mudança explica a projeção de masculinidade para que as suas imagens não sejam mais vinculadas às suas drags.

Neste caso, ficam lacunas na morte simbólica drag. Em alguns contextos, muitas aspirantes drags falecem simbolicamente por não serem validadas por outras drags experientes, observadas por montagem de baixo custo, falta de investimento na produção, qualidade dos shows (fraca ou mediana), pois se montar é oneroso. No caso de Samantha Drag e Big Kate, fogem a tais premissas, pois mantinham rede de apoio e contato com outras profissionais drags que lhe forneciam suprimento para suas montagens e detinham de recursos para custear as suas produções.

Algumas perguntas ficam como reflexão: como era o mercado drag e a relação entre pares? Em que medida performar drag influenciava nos relacionamentos homoafetivos, sendo a cultura gay falocêntrica e projetada em corpos masculinizados? Ser drag naquele momento poderia gerar a demissão no trabalho formal? Ocultar o passado drag é motivo de vergonha ou orgulho?

O que se sabe sobre o legado de Samantha Drag e Big Kate são contribuições para uma comédia estruturada na representação de corpos não padronizados, pois parodiavam as diferenças. Algumas das suas performances atualmente poderiam ser analisadas como politicamente incorretas. Ao mesmo tempo, em que nos alertam, denunciam que, apesar de lutarmos para fugir de corpos não padronizados, na fronteira entre a caricatura e a resistência, podemos cair em armadilhas.

### PERFORMANCE E CARACTERIZAÇÃO DRAG NOS ANOS 2000

Nos anos 2000, algumas drags em Goiânia mantinham relações imaginárias de parentesco<sup>13</sup> e compartilhavam percepções de caracterização, aprimoramento técnico e estabeleciam relações de aprendizagem no fazer/performar a drag, tornando fluida a busca identitária, criando os seus primeiros legados. Esta iniciação ou relação de parentesco se extingue nas drags das novas gerações.

Nesse sentido, a caracterização drag toma emprestada a caracterização teatral para montar a sua personagem. Segundo Patrice Pavis (1999), o ato de montar o personagem é o resultado de adição e subtração de propriedades, baseado em improvisações e elementos caracterizantes na atuação. Sendo assim, “a caracterização te-

13. Uma drag se torna madrinha ou mãe de outra por ensinar como montar e cuidar bem das suas performances.

atral consiste em fornecer ao espectador os meios para ver ou imaginar o universo dramático, para criar um efeito de real que prepara a verossimilhança/credibilidade da personagem” (PAVIS, 1999, p. 38).

No final dos anos 2000, as indústrias de cosméticos produziam escassa variedade de maquiagens, produzindo materiais para tons de pele mais claros e as drags apresentavam maquiagens de aspecto “esbranquiçado” ou “fantasmagórico”, enquanto nas drags negras a maquiagem no rosto destoava visivelmente com o seu tom de pele, gerando certa comicidade ou opacidade.

Podemos constatar que para as drags negras, havia uma ausência maior de recursos de maquiagem que dialogassem com as nuances das suas peles, fato que fizeram manusear produtos não recomendados para suas peles, visando igualar o tom da sua cor ou assimilar a estética branca — o que acarretaria às discussões sobre embranquecimento drag — e deste momento em diante, passaria por uma cisão entre empoderamento da negritude ou usa a passabilidade branca.

O processo histórico de ridicularização das pessoas negras, indígenas, imigrantes e pessoas desprovidas de uma estética padronizada foi uma constante nas drags que realizavam caricaturas ou paródias. É uma questão polêmica que precisa ser urgentemente repensada, pois a visualidade da drag caricata trabalha com o escracho, ou exagero, para a construção de arquétipos femininos que indicam significados risíveis. Nesta fabricação de corpo, enaltecem algumas características físicas ou psicológicas que fogem do idealismo de corpo feminino, a exemplo de seios voluptuosos, cabelos despenteados, dentes careados, pintas e/ou verrugas. Contudo, entram numa linha tênue entre ofender determinados grupos sociais em antagonismo à resistência através do humor.

Já para a visualidade top-drag, a maquiagem deveria aproximar da verossimilhança com o feminino. No entanto, drags que possuíam o tom de pele claro/pardo, com corpos magros e/ou torneados, tinham facilidades em alcançar tal visualidade, pois as cores das maquiagens favoreciam a harmonização para sua caracterização.

Neste jogo entre performar desde caricata a top-drag, Vencato (2002) destaca que as drags estão sempre se transformando e que estas categorias vão se alterando ao longo do tempo por preencherem requisitos de pertencimento a um grupo, sendo voláteis e que não se fixam. Isso tem um impacto direto na percepção visual, construída ao longo do tempo e do espaço.

Estar feia ou estar bonita parecem ser definidores do estilo de drag que se quer seguir. [...] se espera de uma drag caricata que ela esteja “ridícula” enquanto se espera de uma top-drag que ela esteja “impecável” e “bela”. Poder-se-ia dizer que os parâmetros de beleza para as drags são pré-estabelecidos, e (re) afirmados a cada montaria. [...] as categorias não são fixas ao longo de uma trajetória drag. (VENCATO, 2002, p. 53).

Então, cada drag se destaca na sua visualidade e lança a sua purpurina ao seu modo, num processo efêmero da sua performance quando é avaliada como “boa” nesta ou outra categoria, situação análoga aos atores da *commedia dell’art*, que fixavam repertórios no século XVI. Passemos, agora, para os contextos de Amargoza Simpson e Tina Brazil.



**Imagem 02** CAROL ARCANJO. [Amargosa Simpson], 12 Nov. 2015. 1 fotografia. Disponível em: [https://web.facebook.com/cabaredasdivas/photos/pb.100063769951718.-2207520000/823001267845326/?type=3&locale=pt\\_BR](https://web.facebook.com/cabaredasdivas/photos/pb.100063769951718.-2207520000/823001267845326/?type=3&locale=pt_BR). Acesso em: 01 jul. 2024.

14. Atualmente, o movimento social adota a sigla para designar Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transgêneros, Queer, Pansexuais, Não-binários, Intersexo, Assexuais e “+” para outras orientações e identidades que não se encaixam nas letras anteriores. [grifos meus]

### AMARGOZA SIMPSON: CONTEXTUALIZANDO A DRAG CARICATA.

Marques Mattos era conhecido no meio artístico e no público LGBTQPNIA+<sup>14</sup>, como a drag Amargosa Simpson, sendo uma característica comum entre os seus pares de serem referenciadas pelo nome das suas personas drags. Além de ator, Marques trabalhava como produtor cultural e realizava animações em boates, eventos privados e saunas gays na cidade de Goiânia.

Desde o espetáculo *Jú Onze e 24*, Amargosa Simpson interpretava uma assistente de palco desastrada (referindo-se às chacretes e vedetes), com movimentos ligeiramente desordenados, levando o público aos risos, pela falta de sincronia nas suas danças e as suas piadas ranzinzas no palco.

A maquiagem de Amargosa apresentava estética esbranquiçada e forte (característica da sua formação) e na sua performance destilava feminilidade rude, antagonizando as top-drags com a sua visualidade que referenda as rainhas do rádio ou senhoras socialites, ostentando imitar grandes figuras, o que provocava efeito cômico. É interessante observar que a percepção da figura drag em nosso imaginário opera na jovialidade e em poucos momentos vemos a aparição das drags em idade madura devido ao etarismo.

Por outro lado, Amargoza Simpson parecia não renunciar à sua estética drag e pouco variava experimentações na composição estética da sua maquiagem. Seja por pouca habilidade ou desinteresse de aprimoramento técnico, era constantemente criticada por alguns dos seus pares. Porém, quando era chamada para os eventos-chave, outras drags realizavam a sua maquiagem com o intuito de elevar ainda mais a sua produção.

Temos que a relação da atuação da drag queen não se faz sozinha. É na relação entre atuante e espectador que a sua performance se constitui, seja por meio de signos ou representação poética, dublagens ou textos do seu repertório que convergem na animação do seu público, trazendo a identificação ou catarse.

Para o filósofo Vilém Flusser (1996), o ser humano, através dos gestos, produz simbologias e códigos. Tais gestos produzem imagens e textos que se articulam com a imaginação, até chegarmos a uma conceituação.

Tal premissa faz refletir como a performance drag carrega expectativas ao criar simbologias e joga com códigos da sua contemporaneidade, brincando com imaginários. Milton Santos (2008) nos alerta que esta relação do conceito só faz sentido se ele estiver relacionado entre passado e presente, atravessado no hoje.

A expressão conceito é geralmente traduzida como, significando uma abstração extraída da observação de fatos particulares. Mas, pela razão de que cada fato particular ou cada coisa particular só tem significado a partir do conjunto em que estão incluídos, essa coisa ou esse fato é que terminam sendo o abstrato, enquanto o real passa a ser o conceito. Mas o conceito só é real na medida em que é atual. (SANTOS, 2008, p. 19).

Flusser (1996) e Santos (2008) me levam a refletir sobre as dublagens e os seus códigos, pois a oralidade, a visualidade e a sincronia labial se tornam técnicas e codificam-se na fabricação do corpo drag e na recepção das suas performances. A exemplo da dublagem, em que se sabe que não é a voz do performer, há um jogo para convencimento e apreciação, pois esta relação já é esperada pelo espectador.

A partir da montagem, a performance drag será direcionada para provocação de instâncias ditas como imutáveis e tradicionais. Há, de certa forma, uma contextua-

lização para o debate e a aparição drag não ser lida ou apreciada sem sentido, desconexa do assunto. Carlson (2010) explana o crescimento de performances preocupadas com homossexuais e minorias étnicas no fim dos anos 1980 e início dos anos 1990, exemplificando o feminismo cultural e operações de “controle” da homossexualidade. Nesse sentido, podemos destacar que as performances drags cumprem um papel de visibilidade.

É a performance envolvida com as preocupações, os desejos e mesmo a visibilidade dos normalmente excluídos por raça, classe ou gênero, pelo tetro tradicional ou mesmo pela performance moderna, pelo menos em seus anos de formação. (CARLSON, 2010, p. 163)

15. Ato de humilhar mediante brincadeiras ou piadas para se beneficiar. [Grifos meus].

16. Drag interpretada pelo ator Lázaro Leal.

Amargosa era uma das integrantes mais experientes do grupo *Jú Onze e 24* desde a formação original e era aclamada por tentar “gongar”<sup>15</sup> o apresentador Júlio Vilela e como jogo cênico, tecia comentários maldosos ou ácidos às demais drags, assim como convidados no palco, no objetivo de provocar risos. Nesse sentido, Marvin Carlson (2010, p. 176) aponta sobre a função cômica grotesca que as drags trazem:

Um homem vestido de mulher, para efeito cômico grotesco, é um fenômeno comum, mas o travestimento mais simpático tem sido, por muito tempo, parte dessa tradição e não há dúvida de que muitos performers travestidos criaram personas alternativas, que funcionaram para eles.

Nesta cartografia caricata, a drag pode trazer à luz, uma cena ou contexto na sua caracterização, tentando nos contar um enredo. De certa forma, se aproxima do teatro, por apresentar um hibridismo cultural que apresenta uma vida social, embaralhando-se na sua representatividade.

O público se deleitava nas brigas (previamente encenadas) entre Amargosa e outra assistente de palco, Kanichala Vonique<sup>16</sup>, que realizavam apoio logístico para as demais drags e bailarinos no camarim, transitando no palco, e improvisando piadas e jogos de interação com a plateia para subsidiar o trabalho coletivo. Nas suas performances, usava o texto como principal fator cômico, em complemento com as suas visualidades que carregavam certo exagero feminino, com maquiagem carregada e arquétipos caricatos, revelando paródias sobre o gênero.

Marques Mattos faleceu em Goiânia (2019) por complicações pulmonares devido ao tabagismo, e tinha como local constante de apresentação a sauna *Termas Botafo-go*. Atuava também no espetáculo *Cabaré das Divas*, um espetáculo como um cabaré de variedades, atualmente dirigido por Deivid Delux, na cidade de Goiânia. Amargosa deixa no seu legado a sua comicidade bizarra e humor ranzinza de tombação, que é constantemente lembrada por, aparentemente, não ter nexos causais com as suas performances e ainda assim, ter sido uma das drags que atravessou gerações e que estava em atividade.

### TINA BRAZIL: CONTEXTUALIZANDO A TOP-DRAG.

Randerson Martins era conhecido entre os seus pares como a drag Tina Brazil, elogiada pela versatilidade de seus shows que transitavam desde a caricatura à produção



**Imagem 03** JOÃO TAVARES [Tina Brazil], 06 Set. 2009. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/joaotavares/3901640189/>. Acesso em: 01 jul. 2024.

17. Gira-se a cabeça em formato de números: “6” (iniciantes), “8” (intermediário) e “helicóptero” (avançado).

18. Fio sintético de plástico usado na confecção de bonecas e perucas de valor comercial baixo.

19. Pode ter diferentes significados, desde um cumprimento informal até para dizer que a pessoa é gentil e não desagradável. [grifos meus]

de feminilidade mais verossímil, com diversas cartografias em shows, troca de figurinos, trazendo à luz, o que se chamava *top-drags*.

Entre as suas produções, destacavam-se pelos figurinos com grande exibição do corpo, com pedrarias e brilhos, e perucas que traziam cabelos humanos, investindo na fabricação deste corpo e gestualidades projetadas como femininas.

Uma das características para ser *top-drag* era o investimento financeiro em indumentárias, perucas e acessórios para uma performance que pudesse envolver bate-cabelo, assim como o equilíbrio e coreografias em cima de um salto alto. O bate-cabelo é uma técnica onde a drag gira a cabeça repetitivamente, parada, em pé sob o eixo ou girando em torno dele, fazendo com que a peruca balance e crie fotografias e movimentos a partir dos cabelos.<sup>17</sup> É uma técnica difícil porque precisa de muito treino para não ficar tonta e cair no chão ou no palco, causando acidentes.

Segundo Gin Cristal, se a drag fica tonta, cai ou se a peruca se desprende da cabeça, indica que não foi considerada perfeita para ser reconhecida como uma top-drag, sendo necessário o sucesso para ser considerada tal. Em muitos concursos de miss drag, o ato de cair a peruca pode ser decisivo na eliminação da candidata, elemento analisado e penalizado neste tipo de concurso. Entre as *top-drags* a rivalidade é alta, pois o mínimo detalhe pode levar à desclassificação ou coroação da candidata. Atualmente, as interlocutoras dizem que esses critérios se tornaram mais claros, com juízes que analisam a dublagem, o figurino, a performance e o comportamento da plateia.

Para aprimorar a técnica do bate-cabelo, é necessário investimento em perucas confeccionadas com cabelos humanos ou fibras leves que imitam o cabelo humano por ser necessário apresentar leveza, enquanto as fibras de *kanekalon*<sup>18</sup> são pesadas e pouco permitem balanço para a tentativa de bate-cabelo.

Tina Brazil marcou presença nos palcos de boates gays das cidades de Goiânia, São Paulo, Rio de Janeiro, Palmas, Brasília e Belo Horizonte, onde a cena drag e os concursos de miss drags e campeonatos de *top-drags* já eram consagrados.

Tina sofreu intervenções cirúrgicas para atingir a sua visualidade feminina, assim como uma transição capilar para que a busca pela identidade também alimentasse a sua produção drag. Tina ostentava carões e muita simpatia dentro e fora do palco, seguidos de bordões como “oi, meu amor, não faz a uó, hein”<sup>19</sup>. Nesta visualidade, podemos refletir a desestabilização que a drag opera no gênero e sexualidade por seus atos performativos. Segundo Butler:

A performance dela/dele desestabiliza as próprias distinções entre natural e artificial, profundidade e superfície, interno e externo — por meio das quais operam quase sempre os discursos sobre gênero. Seria o drag uma imitação de gênero, ou dramatizaria os gestos significantes mediante os quais o gênero se estabelece? Ser mulher constituiria “fato natural” ou uma performance cultural, ou seria a “naturalidade” constituída mediante atos performativos discursivamente compelidos, que produzem o corpo no interior das categorias de sexo e por meio delas? (BUTLER, 2012, p. 9).

É importante salientar que, em 2010, Tina Brazil inicia a sua transição de gênero, assumindo o nome social de Valentina Martins, o que nos faz pensar que a proximidade com o trabalho drag contribuiu significativamente para isso, sem, portanto, se identificar com o gênero de nascimento. Após o reconhecimento, afasta-se gradualmente da figura da drag e se muda para a Itália. Ela estuda maquiagem e caracterização

em formação técnica, além de realizar diversos trabalhos para revistas, salões, dentre outras atividades na Europa.

Valentina Martins Brazil faleceu na Itália (2020) com rumores de que seria suicídio em plena pandemia por Covid-19. No seu legado, deixa os cuidados de se pensar no figurino, ser uma maquiadora em constante pesquisa e de ser uma das precursoras do bate-cabelo em Goiânia.



**Imagem 04** REGINA PERRI. [Tina Brazil e Alexya Pignatta] 21 de junho de 2012. Alexya Pignatta, falecida em 2013, fazia shows na extinta boate *Jump*, em Goiânia. Fonte: arquivos da extinta boate *Jump*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar da constante ampliação do debate sobre gênero, no início dos anos 2000, o trabalho das drags era massivamente confundido com outras identidades de gênero, (travestis e transexuais), pois a sua performance também quebra ou modifica qualquer imposição heteronormativa.

À medida que os aparatos técnicos vão sendo modificados na indústria de cosmética (com as maquiagens) e na produção cênica (com postigos, perucas e próteses), tais materiais recebem novas cores, texturas, dando a entender que técnica ou montagem anterior pareça entrar em defasagem, e se torne antiga.

O conceito de drag revela expectativas de cada época. Tais cartografias até o final do século XX eram determinadas em poucas visualidades, antagonizando entre o feio e o belo, sendo como elemento primordial saber dublar.

As performances drags desestabilizam ou embaralham a noção de gênero, e através dela contestam toda a fabricação corporal. Tais drags, em cartografias caricatas e *top-drags* contribuíram para a constituição de novas cartografias, pois o hibridismo destas fabricações corporais permitiu criar visualidades performando novos imaginários.

Júlio Vilela foi grande incentivador da arte drag em Goiânia, pois o seu trabalho alcançou visibilidade e respeito, mesmo através da paródia. Contudo, é possível afirmar

que o espetáculo projetou artistas drags em Goiânia, sendo, por muitos, considerados uma formação vivida no palco pelo momento efêmero.

Marques Mattos será uma eterna rainha do rádio caricata, de humor ácido nas improvisações e gestualidades desordenadas. Sua drag debochava e denunciava as nossas desordens em tentarmos nos encaixar em gêneros? Se colocar no lugar da caricatura é, sobretudo, revelar aspectos que precisam ser repensados em nós mesmos, pois somos nós que criamos categorias de comparação e determinamos significados através do nosso contexto cultural.

Já Tina Brazil será lembrada por produções refinadas, com figurinos brilhosos, que exibiam o seu corpo, assim como uma maquiagem de aprimoramento técnico, na busca de uma feminilidade impecável. Além disso, a *top-drag* detinha de habilidades para dançar e dublar músicas em língua estrangeira, *drag music*, além do bate-cabelo e esbanjar muita simpatia.

O que uma drag deixa no seu legado após se transformar em purpurina? Um bordão, um figurino, um jeito de se performar. Uma técnica, outra estética, ou um modo de se purpurinar. O brilho, seu salto, um jeito de aquendar. Uma memória, várias histórias, uma narrativa para sempre lembrar. Uma performance, efêmera, que nunca se repetirá.

## REFERÊNCIAS

- BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CARLSON, Marvin. Performance: uma introdução crítica. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- COHEN, Renato. Performance como Linguagem. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- FLUSSER, Vilém. Texto/imagem enquanto dinâmica do ocidente. In: Caderno Rio Arte. Ano II, nº 5, 1996.
- FOSTER, Hal (org.). Vision and visuality. Seattle: Bay Press, 1988.
- GONDAR, Jô. Quatro proposições do que é memória social. In: O que é memória social? Editora Contracapa, 2005.
- JESUS, Jaqueline Gomes de. Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos. Brasília: UnB, 2012.
- NUNES, Paulo Reis. Jú onze e 24: pretextos, textos e contextos de atores drag-queens em Goiânia (GO). Dissertação de mestrado em Performances Culturais. UFG: 2015.
- PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. Perspectiva: São Paulo, 1999.
- ROLNIK, Suely. Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina. Editora da UFRGS, 2011.
- SANTOS; MORAES; SILVA. BAJUBÁ: “Linguagem” como traço identitário do segmento LGBT. Monografia de licenciatura em Letras. UNIFAP: 2016.
- SANTOS, Milton. Espaço e Método. São Paulo: Edusp, 2008.
- UNAIDS. Programa Conjunto das Nações Unidas sobre HIV/AIDS. Guia terminologia da UNAIDS, 2017.
- VENCATO, Ana Paula. Fervendo com as drags: corporalidades e performances de drag queens em territórios gays da Ilha de Santa Catarina. Dissertação de Mestrado, Antropologia, UFSC, 2002.

### **PAULO REIS NUNES**

Ator, Bailarino e Professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás. Mestre em Performances Culturais pela Universidade Federal de Goiás. Pesquisa caracterização e maquiagem, Arte Drag Queen, Artes do Corpo e Educação por meio das diferenças. Atualmente, cursa o Doutorado em Artes Visuais na Universidade de Brasília.

<http://lattes.cnpq.br/2901640426484813>

<https://orcid.org/0009-0007-3844-0035>

### **NIVALDA DE ASSUNÇÃO DE ARAÚJO**

Artista Visual, Arquiteta e Professora Associada do VIS/IdA/UnB. Doutorado em Arts et Science de L'art na Panthéon-Sorbonne e Pós-Doc na École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-La Villette. Pesquisa a relação entre arte-cidade-natureza, processos artísticos ancorados em escultura, performance e tecnologias digitais. Líder do grupo de pesquisa GEPPA/CNPq.

<http://lattes.cnpq.br/1324439742747081>

<https://orcid.org/0000-0003-2510-0617>

### **ROGÉRIO CÂMARA**

Doutor em Comunicação pela UFRJ (1999). Participou como docente do PPG-Artes (2010-2021) e do PPG- Design (2012 – 2021), ambos da Universidade de Brasília. Autor do livro Grafo-sintaxe concreta: o projeto Noigandres além de outros livros sobre a poesia concreta brasileira. Realiza pesquisas sobre as relações entre escrita e cidade com ênfase em poéticas visuais.

<http://lattes.cnpq.br/4684085149051278>

<https://orcid.org/0000-0002-1590-4948>