



A MULTIFACETADA ARTE DRAG E TRANSFORMISTA: CARTOGRAFANDO ASPECTOS TEATRAIS

THE MULTI-FACE DRAG ART: CARTOGRAPHING THEATRICAL ASPECTS

Lucas Bragança¹

RESUMO

Mesmo com inserções pontuais durante as décadas anteriores e de certa notoriedade em parte da década de 1990, a pluralidade de espaços ocupados por drag queens aponta para um momento único dessa cultura. Se por muito tempo as drags estiveram em uma posição de figura de entretenimento exótico, apresentada isolada e esporadicamente e que garantiam o cumprimento da "cota de diversidade", atualmente elas se reapresentam midiaticamente e artisticamente de forma mais ampla e articulada. O objetivo deste artigo é cartografar o campo teatral da cultura drag, partindo da ideia que foi, a partir desse período que se iniciou um processo de naturalização dessa cultura. A metodologia se baseou em um levantamento histórico-documental.

PALAVRAS-CHAVE

Drag Queen; Mídia; Cultura LGBT; Arte; Transformismo.

ABSTRACT

Even with occasional appearances during the previous decades and of some notoriety in part of the 1990s, the plurality of media presence by drag queens points to a unique moment in this culture. If for a long time the drags were in a position of exotic entertainment figure, presented isolated and sporadically, guaranteeing the fulfillment of the "quota of diversity", nowadays they present themselves mediatically and artistically in a broader and more articulate way. The aim of this paper is to map the theatrical field of drag culture, starting from the idea that it was from this period that a process of naturalization of this culture began. The methodology was based on a documentary historical survey.

KEYWORDS

Drag Queen; Media; LGBT Culture; Art; Transformism.

INTRODUÇÃO

Roger Baker (1994) em sua investigação acerca da genealogia das drag queens percebeu que a presença desses indivíduos é uma constante na história humana. No entanto, a contemporaneidade vem dando novos contornos às drag queens, sendo notória sua

¹ Lucas Bragança é doutorando em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. Mestre em Comunicação e Territorialidades pela Universidade Federal do Espírito Santo. Graduado em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda pela mesma instituição. Membro dos grupos de pesquisa "Imagem, corpo e subjetividade" (UFF) sob orientação de Paula Sibilia e CIA (UFES) sob orientação de Eryl Vieira Jr. Contato: lucasbragancafonseca@gmail.com.



ascensão cultural, percebida, por exemplo, na cena musical brasileira através do sucesso de cantoras drag como Gloria Groove e, especialmente, Pabllo Vittar.

Mesmo com inserções pontuais durante as décadas anteriores e de certa notoriedade em parte da década de 1990 através, por exemplo, de grandes sucessos cinematográficos como *Priscilla, Rainha do Deserto* (Stephan Elliott, 1994) e *Gaiola das Loucas* (Mike Nichols, 1996), do show de transformistas no programa do Silvio Santos, ou mesmo contratações frequentes de shows de drag queens em eventos sociais, foi apenas no fim dos anos 2000, mais precisamente em 2009, com o lançamento do programa *RuPaul's Drag Race* que as drags atingiram um outro escopo, mais amplo.

Se antes as drag queens estavam em uma posição de figura de entretenimento exótico, apresentada isolada e esporadicamente e que garantiam o cumprimento da "cota de diversidade", atualmente, elas se reapresentam midiaticamente de forma mais ampla e articulada, explicitando suas regras internas e sua comunidade.

Como forma de entender o processo de naturalização dessa cultura na contemporaneidade, o estudo buscou realizar compreender a historicidade drag a partir de sua faceta teatral, tendo em mente que, no Brasil, as drag queens obtiveram certa valorização artística. É preciso pontuar que se entende aqui que cultura transformista, praticamente extinta, funcionou como um dos maiores pilares para construção da cultura drag no Brasil².

DANDO PINTA NO MUNDO

Resgatar uma historicidade drag não é uma tarefa simples. Além de poucas bibliografias, muitas delas não se encontram acessíveis em acervos brasileiros, traduzidas para o português ou mesmo disponíveis em plataformas digitais – mesmo ilegais – de compartilhamento de arquivos. Roger Baker foi um dos pioneiros na tentativa de sistematizar um pensamento sobre esses indivíduos quando, em 1968, escreve a obra *“Drag: a history of female impersonation in the performing arts”*. O autor buscou a sintetização

² Ainda que haja especificidades entre os dois movimentos, tanto drag queens quanto transformistas tratam da modificação estética, em geral feminina, do corpo. No entanto, as transformistas se prolongaram até meados da década de 1990 e funcionava como um termo que abarcava homens gays que se montavam, travestis e outras possibilidades. O termo drag, mesmo que também tenha tido essa funcionalidade nos EUA, chega ao Brasil em um momento de distinção e resignificação entre essas categorias e passa a denotar apenas homens que se montavam.



de conhecimento histórico, não apenas sobre as personificadoras femininas (que seriam, de acordo com o autor, próprias da teatralidade), como se empenhou em abranger também, em edições posteriores, as drag queens mais contemporâneas e pertencentes à cultura LGBT.

Em sua pesquisa, Baker (1994, p.24) notou a presença das drag queens (e de suas variáveis ao longo do tempo) desde o início da história humana, mesmo em culturas e época distintas e geograficamente distantes umas das outras. Os primeiros registros encontrados pelo autor datam de antes do período clássico e mostram que papéis de representação feminina eram desempenhados por homens em festivais folclóricos que marcavam as mudanças de estação e em outros rituais.

No entanto, é a partir da civilização grega que se encontram mais facilmente registros documentais da presença da performance de gênero. Como coloca Amanajás (2015, p.5), o próprio surgimento das máscaras teatrais se dá por conta da necessidade do homem em mimetizar-se ou transformar sua aparência. Desde esse período era papel dos homens a interpretação de personagens femininos; fato que será uma constante na história, variando apenas qual tipo de poder (estatal, social ou religioso) estará realizando os ditames e convenções sociais.

Os homens não apenas faziam uso das máscaras na interpretação de personagens femininos, bem como “roupas e encheimentos também eram adicionados para a composição da personagem” (AMANAJÁS, 2015, p.5). Neste momento se desenvolveram, de acordo com Baker (1994), dois campos de atuação dos personificadores femininos. O primeiro seria as drags cujas características estariam voltadas aos rituais pagãos, à sátira, à blasfêmia e a dar voz ao indizível na sociedade, muito próximas das características de muitas das drags contemporâneas. A segunda possuía uma característica sagrada, tendo a responsabilidade de viver os papéis trágicos do teatro grego.

Na Idade Média europeia, quando a igreja era o principal formador e regulador social, a performance de gênero ficava restrita a representações sacras de partes da bíblia. Os homens eram os encarregados por todos os papéis, incluindo os femininos, visto que era vetada a participação de mulheres em grande parte da vida social (BAKER, 1994).



Do outro lado do mundo, o caráter de dominância masculina também existia. Através de uma forma de teatro ritualística e formal, nos diversos estilos teatrais asiáticos, desde os clássicos chineses e japoneses, ao *Topeng* e *Wayang Wong* da Indonésia (AMANAJÁS, 2015) e ao *Kathakali* da Índia, eram também os homens os representantes de todos os papéis.

Baker (1994, p.65) aponta que: “as técnicas teatrais da Ásia são tão estilizadas e refinadas que chamar esses personificadores femininos de ‘drag queens’ não parece ser apropriado”. Em grande parte do teatro asiático, a intenção da representação feminina é de ser “real” ou, ao menos, de serem próximas à idealização feminina, sem sinal de ambiguidade, seja cômica ou andrógina.

Dentro do teatro cômico Kyogen e do dramático Nô existem as figuras das *onnagatas* (女形), papéis femininos interpretados por homens – muito próximos da ideia dos atores *tan*³ do teatro, ou da ópera chinesa – treinados por cerca de dez anos, desde sua juventude para a interpretação desses papéis (AMANAJÁS, 2015, p.7). Esses personagens possuem uma interpretação ritualística em que:

[...] a imitação superficial dos maneirismos das mulheres não é nem próximo de suficiente. As regras de vestimenta, comportamento, gestos, maquiagem e fantasia eram tão rígidas que se tornaram intimamente ligados ao Kabuki a ponto de se mulheres reais desempenhassem papéis na onnagata o efeito, no palco, seria exatamente como o mesmo de um homem (BAKER, 1994, p.94).

De volta ao ocidente, por volta do século XVI, começaram a surgir as companhias de teatro itinerantes italianas completamente desassociadas à igreja e geralmente voltadas à comédia. Concomitantemente, na Inglaterra, surgia o teatro Elisabetano, em que “os papéis femininos escritos por Shakespeare⁴ ou qualquer outro dramaturgo eram interpretados por jovens adolescentes homens – meninos entre dez e treze anos” (AMANAJÁS, 2015, p.10).

³ A sistematização da presença dos imitadores femininos na China é algo complexo, dado à sua extensão geográfica e história milenar. O teatro mais popular na cultura se chama *ching hsi* – mais conhecido como *Peking drama*. O uso de atores homens performando mulheres ocorreu como resultado do banimento das mulheres no teatro por questões morais (BAKER, 1994).

⁴ É recorrente a visão de que Shakespeare, ao escrever suas peças utilizava a sigla “DRAG”⁴ (*dressed as a girl* – vestido como mulher) para indicar os personagens femininos que seriam protagonizados por homens. No entanto, se a própria existência de Shakespeare, o real autor das peças (e não, por exemplo, um pseudônimo⁴), é até hoje questionada, essas afirmações são realizadas sem base concreta alguma. Aliás, se pensarmos que nesse período da história do teatro praticamente todos os personagens eram realizados por homens, o sentido da indicação de um homem vestido como mulher no roteiro seria absolutamente irrelevante.



Segundo Baker (1994), em 1674 houve uma mudança basilar na cultura teatral: as mulheres conquistaram o direito de subirem aos palcos e interpretarem papéis femininos. A presença da mulher no teatro “se tornou um mecanismo de exploração da sexualidade feminina, fazendo com que suas habilidades cênicas fossem as últimas das preocupações da plateia” (AMANAJÁS, 2015, p. 11). Essas atrizes acumulavam, muitas vezes, funções de cortesãs.

No final do século XVII o ator feminino havia se tornado uma figura cômica, uma criatura do burlesco e da paródia. Suas aparições no palco durante os próximos 150 anos ou mais eram ocasionais, mas pelos meados do reinado Vitoriano sua reabilitação estava em andamento (BAKER, 1994, p. 161).

Assim, as personificações femininas vivenciaram um declínio. As drags se tornaram figuras raras no âmbito teatral tendo em vista o fato da visão sobre o ato de homens se travestirem com elementos femininos ter virado motivo de piada. Suas aparições no palco durante o próximo século, além de ocasionais, sempre estavam atreladas à comichidade, ao burlesco e à paródia.

Foi apenas no século XVIII que houve o aparecimento da drag queen como um indivíduo relacionado à homossexualidade. Isso como decorrência do afastamento das drag queens do teatro juntamente a transformações socioculturais que passaram a enxergar o ato de se travestir com elementos femininos, motivo de piada. Nesse ensejo, surgem as *Molly Houses*, que, em linhas gerais, eram complexos ambientes de socialização homossexual que tentavam abarcar todas as possibilidades sexuais e de gênero negadas e perseguidas socialmente, visto que a sodomia era considerada um crime. Aqui era comum o *cross-dressing*, o simulacro de casamentos, a prostituição e a realização de fetiches (NORTON, 2007).

Já no século XIX, homens frequentavam ambientes conhecidos como *Music Hall*, espaços onde cantavam e realizavam pequenos papéis cômicos, nos quais as drag cômicas, conceituadas por Baker (1994) como “pantomímicas”, foram logo tomando e marcando como um espaço próprio, ocasionando, novamente, certa respeitabilidade e aceitação. Assim, a personificação feminina:

[...] entrou no século XX com largo sorriso, as mãos na cintura, vestindo roupas estranhas parodiado a alta moda, um ninho de pássaro como



peruca e uma maquiagem descontroladamente exagerada. [...] seu humor era robusto e terrenamente doméstico quando ele ganhou a confiança do público e compartilhou as provações da vida conjugal. Ele se tornou a dama pantomímica; amplamente popular, habitada por todos os principais comediantes da época e críticos sérios de teatro lhes deram avaliações sérias (BAKER, 1994, p.161).

É na virada do século, então, que as drag queens começam a ganhar contornos próximos aos que percebemos hoje. Esse tipo de drag se tornou a coqueluche dos palcos e a atração cômica mais carismática do início do século XX. As personagens possuíam um discurso que se relacionava diretamente com o cotidiano da classe média trabalhadora da época, por meio de personagens como:

[...] senhoras por volta dos seus quarenta e tantos anos que lançavam problemáticas pertinentes às mulheres daquela sociedade; a mulher feia que nunca arranjaria casamento e ficaria condenada a permanecer sob a custódia da família, a enfermeira, a viúva, a fofoqueira, a rotina da simples vendedora de flores das ruas e o dia-a-dia da dona de casa cujas tiradas cômicas eram dirigidas não somente às reais donas de casa, mas também aos seus maridos (AMANAJÁS, 2015, p.13).

No entanto, com a I Guerra Mundial (1914-1918), houve profundas mudanças sociais que repensaram os papéis de gênero dentro da sociedade, colocando o homem como um herói de guerra, exemplo de virilidade, e as mulheres como ativas, trabalhadoras e mais independentes. Para Baker (1994) é nessa mesma época que começa a crescer um movimento anti-homossexual que se proliferou em toda a mídia impressa e colocou as drag queens no anonimato por mais de uma década.

O grande desenvolvimento tecnológico da II Guerra Mundial (1939-1945) ocasionou a melhora nos aparelhos televisivos que prontamente se alastraram pelas residências mundo afora e foram transformados na predominante fonte de entretenimento, fazendo com que os teatros de variedade e comédia *stand up* fossem sendo deixados de lado pelo público (AMANAJÁS, 2015, p.14). Com isso, as possibilidades das drag queens pantomímicas foram cerceando, ao mesmo tempo em que a televisão, o cinema, a cultura pop e os movimentos sociais de raça, gênero e sexuais foram surgindo, criando possibilidades que resultaram nos espaços contemporâneos conhecidos.

BOTANDO A CARA NO BRASIL



Não há como precisar o início do transformismo no Brasil, mas apontamentos de Trevisan dizem que em 1921 o jornal Estado de São Paulo já noticiava que no palco do Cine São Paulo havia um 'imitador do belo sexo', mostrando que essa cena é bem antiga. As *performances* de gênero, também nesse período, já eram parte consolidada dentro do universo carnavalesco, e existiam em outros espaços, como na vida noturna e marginal da Lapa, no Rio de Janeiro, onde Madame Satã já apresentava sua Mulata do Balacochê.

No Brasil, como aponta Silvério Trevisan em *Devassos no Paraíso* (2018), desde os autos catequéticos dos jesuítas, os raros papéis femininos eram todos interpretados por homens, "como a personagem de uma velha em *Na festa de São Lourenço*, do padre José de Anchieta, representada pelos índios ainda no século XVI".

No Rio de Janeiro, espaços similares às *Molly Houses* existiram no entorno do Largo do Rossio (atual Praça Tiradentes), o qual, como conta Carlos Figari em *@s @utr@s Cariocas* (2007), já muito antes de 1870, era identificado como um espaço de circulação homoerótica:

Vários centros de diversões, music halls, cabarés, parques de diversões, bares, cafés, hospedarias, além do conhecido Teatro São Pedro e especialmente o Gymnasio Dramático – toda uma instituição vinculada ao homoerotismo no Rio de Janeiro, desde meados do século XIX – circundavam a praça, configurando um dos espaços urbanos privilegiados para o divertimento e o sexo. O Café Criterium, localizado nessa área, reunia jovens atores dos teatros que usavam pó-de-arroz e carmim (Figari, 2007).

O fenômeno do travestismo dentro do teatro brasileiro não era algo restrito apenas aos grandes centros urbanos. Como fala Trevisan (2000, p.237): "em Porto Alegre, por volta de 1830, existiu uma certa Sociedade de Teatrinho que mantinha em seu elenco alguns rapazes especializados em papéis femininos" assim como:

no estado do Maranhão conhecem-se programas de representações teatrais de meados do século XIX, nos quais os homens faziam todos os papéis femininos - como um certo Augusto Lucci, que interpretava o personagem Dorotéia, filha de um juiz, na ópera-cômica *A vendedora de perus*, apresentada em 1985 (TREVISAN, 2000, p. 237).

Nossa particularidade, no entanto, está no fato do travestismo teatral brasileiro ter evoluído para duas vertentes diversas:



Uma - meramente lúdica - floresceu, de modo esfuziante, no carnaval, protagonizada por homens (inclusive pais de família) vestidos com roupas de suas esposas (ou irmãos ou mães ou amigas), durante pelo menos três dias ao ano⁵ (TREVISAN, 2000, p.241) [...] A outra vertente do travestismo voltou-se para um objetivo mais profissional, com o surgimento nos palcos do ator-transformista, que passou a viver profissionalmente da imitação das mulheres e, com frequência, tornou-se travesti também na vida cotidiana (TREVISAN, 2000, p.243).

Contudo, a maior abertura para a performance de gênero no Brasil acompanha o desenvolvimento do teatro de revista.

Oriundo da França, mas devidamente digerido e transformado no Brasil, esse gênero teatral abraçou-se, passando em revista os acontecimentos, ideias e costumes da época, tudo de forma cômica. Através das revistas musicais, lançavam-se canções de carnaval e novas beldades, que se tornavam padrões de beleza nacional. O público acorria para ver nos palcos as mais belas vedetes, que se exibiam em roupas sumárias, dançando em meio a cenários luxuosos que incluíam fontes luminosas – tudo ao som de grandes orquestras”. Com o tempo, o luxo e a qualidade na indústria do entretenimento caíram, e o cômico passou a ser mais próximo ao obscuro, dando lugar ao teatro do rebolado e – já em concorrência com a programação televisiva – ao *show* das travestis, ou *shows* de transformismo⁶ (TREVISAN, 2000, p.234).

Sérgio Mendes (STEFFEN, 2013) conta que “os anos 70 foi uma década bicha. Joel Gray fazia *Cabaret*, um ícone da época, você tinha Secos e Molhados, Dzi Croquettes⁷, David Bowie [...] Era a androginia, o amor livre”. Nesse período começam a aparecer casas que funcionavam como uma mistura de teatro e boates. Elas também mesclavam público gay e hétero e tinham como grandes estrelas os *shows* de travestis. Como fala Edy Star, uma dessas estrelas andróginas setentistas brasileiras:

Nos anos 70 o que eu me lembro muito bem dentro da classe gay são os espetáculos do teatro, da riqueza, do glamour. 20 e tantas, 30 travestis em cena, todos muito bem vestidos, com um grande balé (STEFFEN, 2013).

⁵ Evidenciado no livro “Além do carnaval” (1999) de James N. Green.

⁶ É preciso pontuar que o termo ‘transformista’, nesse período, funcionava como o termo ‘*drag queen*’ nos Estados Unidos, ou seja, como uma nomenclatura que abarcava sexualidades, gêneros e expressões distintas sob um único termo.

⁷ Dzi Croquettes foi um grupo teatral e de dança brasileiro atuantes entre 1972 e 1976. As peças continham monólogos, números de dança e canto, mas o grande destaque era o visual dos atores, sempre carregados de maquiagem e do uso de trajes femininos. Essa inadequação de gênero chamou a atenção da ditadura que censurou o espetáculo. A trupe foi então para a França, onde alcançou sucesso e, através do apoio de Liza Minelli, chegaram a colaborar com o cineasta Claude Lelouch no filme *Le Chat et la Souris*.



O nascimento dessa cultura foi tão veloz que, quando se faz uma pesquisa no acervo digital da Folha de São Paulo utilizando o termo “transformismo”, a década de 1960 aparece com apenas 2 resultados, enquanto a década de 1970 já possui 181 citações sobre essas performances.

A profissionalização das travestis na época era sem precedentes. Na *Corintho*, outra casa noturna de Elisa Mascaro, havia 16 performers e 12 bailarinos, além dos outros 67 funcionários. Todas que trabalhavam lá tinham carteira assinada, décimo terceiro, férias pagas, INSS (STEFFEN, 2013). Os shows eram montados e ficavam em cartaz de 6 a 7 meses, às vezes por até um ano.

No Rio, nesse período, a região da Cinelândia era o centro cultural da cidade. Lá, em diversos teatros, as transformistas brilhavam em espetáculos produzidos com capricho e sofisticação. Dentre eles, o teatro Rival, onde Rogéria, Valéria, Jane Di Castro, Camille K, Fujika de Holliday, Eloína dos Leopardos, Marquesa e Brigitte de Búzios formaram um grupo conhecido como Divinas Divas, hoje, eternizado pelo documentário de mesmo nome, criado por Leandra Leal a partir de sua convivência com essas estrelas⁸.

Nos anos 1980, das seis peças de teatro de revista que estavam em cartaz no Rio de Janeiro, quatro eram protagonizadas por transformistas (TREVISAN, 2000). Como consequência dessa notoriedade, algumas transformistas conquistaram reconhecimento. Rogéria ganharia o Troféu Mambembe, concedido pelo Instituto Nacional de Artes Cênicas, como revelação de atriz por seu trabalho em *O Desembestado*, de Arioaldo Matos; Andréa de Mayo interpretou uma travesti em *A Ópera do Malandro*, de Chico Buarque; Claudia Wonder atuou na versão teatral de *Nossa Senhora das Flores* de Jean Genet, bem como em *O Homem e o Cavalo* de Oswald de Andrade (Trevisan, 2018). Essa abertura do cenário musical e teatral brasileiro acabou sendo uma das maiores influências para que o transformismo pudesse aos poucos ganhar público nas casas noturnas para, no fim dos anos 1970, finalmente chegar à televisão.

CONCLUSÃO

⁸ O documentário acompanha o reencontro das artistas para a montagem de um espetáculo, trazendo para a cena as histórias e memórias de uma geração que revolucionou o comportamento sexual e desafiou a moral de uma época.



As transformistas, especialmente ligadas ao teatro, foram um dos maiores pilares na popularização dessa cultura no território brasileiro. Sua visualidade e estética atraíram os olhares da televisão. O programa *Show de Calouros*, no ar a partir de 1977 no SBT, criou uma categoria específica para essa performance. O concurso das transformistas⁹ virou, então, um dos maiores destaques do programa. Nomes como o de Eric Barreto, uma transformista que interpretava uma personagem chamada Diana Finks que fazia imitações de várias artistas do mundo da música se tornaram célebres. No caso de Eric, sua personificação de Carmen Miranda, tão realística, chegou a lhe render o protagonismo no filme *Carmen Miranda: Bananas is my Business* (1995), por indicação da própria irmã de Carmen Miranda, Helena Solberg.

Nesse período, houve uma onda mercadológica global que repaginou as transformistas como drag queens ícones pop, menos sexualizadas que as travestis e transformistas e mais lúdicas. Também foi aqui que uma nova cena musical surge, a da música eletrônica, dominando as casas noturnas.

Na rasteira desse novo paradigma musical veio a exploração do uso das drogas sintéticas, que acabou se refletindo na mudança de postura dos próprios frequentadores, mais interessados na batida e na exploração dos sentidos que no interrompimento da noite que as performances traziam. Nesse período, a figura do DJ acaba se solidificando como central na noite, propiciando cada vez menos espaços para as drag queens.

Essa visualidade drag chegou ao Brasil também por meio da publicização midiática, através das músicas de RuPaul que habitavam as rádios em 1993; do lançamento de *Priscila, a Rainha do Deserto* (dirigido por Stephan Elliott) em 1994 nos cinemas do circuito independente; e, logo depois, no circuito de cinemas de shopping mais *mainstream* com *Para Wong Foo, Obrigada por Tudo! Julie Newmar*, com direção de Beeban Kidron em 1995. Trevisan conta que a partir da década de 1990:

entraram em cena as drag queens, atuando a partir de um conceito mais flexível de travestismo. Além de atores transformistas, eles se distinguem dos travestis comuns por andarem vestidos como homens, no cotidiano, e até exercerem profissões respeitáveis. Isso já vinha

⁹ Várias dessas performances encontram-se disponíveis no Arquivo Transformistas em: [<http://bit.ly/2Dj9anL>].



ocorrendo desde a década de 1970, em casos raros como o do transformista Laura de Vison - durante o dia, um pacato professor de História e, à noite, um animador de shows frenéticos, em boates gueis. Já dentro de uma prática mais ampla e comum, nos anos 90, a drag Kaká di Polli, por exemplo, trabalha durante o dia como psicólogo, na área de sexualidade. A atuação das drag queens foi facilitada por englobar um componente lúdico e satírico semelhante ao das caricatas do carnaval, o que as levou a transitar por áreas jamais imaginadas, como as concorridas festas de socialites, shows beneficentes e colunas sociais da grande imprensa (TREVISAN, 2000).

Essa profunda repaginação da estética e da cultura drag ocorreu não apenas por influência das tendências internacionais vindas com produtos midiáticos, mas também visando a busca por sobrevivência através de uma reformulação cultural que estivesse mais alinhada às novas demandas das casas noturnas. É nesse momento que surge o *bate-cabelo*, um estilo de dança criado por Márcia Pantera¹⁰ e disseminado por todo país, das drags que, embaladas no ritmo frenético das músicas eletrônicas, giravam o cabelo em uma velocidade impressionante que levava o público ao delírio. Muitas vezes as drag queens competiam entre si sobre quem conseguia bater-cabelo por mais tempo.

É também aqui que as drags repórteres de programas de TV começam a despontar. Nomes como Nany People (*Novo Comando da Madrugada* [1997 – Manchete]; *Flash* [1999 – Bandeirantes]; *Comando da Madrugada* [2000 - Rede Gazeta]; *Programa da Hebe* [2001-2006 – SBT]; *Xuxa Meneghel* [2016 - Rede Record]) e Léo Áquila (*Noite Afora* [2001-2004 - RedeTV!]; *Bom Dia Mulher* [2006-2009 - RedeTV!]; *Balanço geral* [2012 - Record]; *Bastidores do Carnaval* [2016-2017 - RedeTV!]) se tornam comuns na mídia e se tornaram exemplos de drag queens que ganharam notoriedade por esse viés.

A influência e valorização da cultura transformista teatral foi o principal catalisador para a entrada cultural dentro de espaços midiáticos. É nítido, portanto, que a abertura midiática para a cultura drag contemporaneamente é, também, reflexo de um processo iniciado pela cultura teatral transformista.

¹⁰ Márcia é um mito da cena drag dos anos 1990 e 2000 e um dos maiores nomes da cena drag brasileira de todos os tempos. Ela deixou uma carreira promissora no vôlei para se tornar uma estrela da noite. Para saber mais sobre a carreira de Márcia, veja a reportagem "Bate ponta, bate cabelo: a curta e explosiva trajetória da drag queen Márcia Pantera no vôlei profissional" de Peu Araújo para a Vice: [<https://bit.ly/2KVYbBk>].



Referências

AMANAJÁS, Igor. Drag Queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas. **Revista Belas Artes**, 16ª edição, São Paulo, 2015. Disponível em: [<http://bit.ly/2xSbKyb>].

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

BRAGANÇA, Lucas. **Desaquendendo a história drag: no mundo, no Brasil e no Espírito Santo**. Vitória: Edição Independente; 2018.

FIGARI, C. **@s outr@s Cariocas: interpelações, experiências e identidades homoeróticas no Rio de Janeiro: séculos XVII ao XX**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ; 2007.

NORTON, Rictor. **Mother Clap's Molly House: The Gay Subculture in England 1700-1830**. London: Herect Books, 1992.

STEFFEN, L. **São Paulo em Hi-Fi** [documentário]. Lima E, Steffen L, produtores. São Paulo: 2015. 101min.

TREVISAN, JS. **Devassos no paraíso: homossexualidade Brasil**. Rio de Janeiro: Record; 2000.