

## “We’re all born naked and the rest is drag”: técnicas e tecnologias da performance drag queen

### RESUMO

**Humberto da Cunha Alves de Souza**

E-mail: hu.souza@gmail.com  
Universidade Tecnológica Federal  
do Paraná, Curitiba, Paraná, Brasil

**Michel Alves Ferreira**

E-mail: maferreiragi@gmail.com  
Universidade do Estado de Mato  
Grosso Carlos Alberto Reyes  
Maldonado, Nova Xavantina, Mato  
Grosso, Brasil

**Luiz Ernesto Merkle**

E-mail: luiz.zilli@gmail.com  
Universidade Tecnológica Federal  
do Paraná, Curitiba, Paraná, Brasil

Este artigo descreve algumas das técnicas da performance drag queen. Ao montar-se, expressão que dá nome ao processo de transformação da expressão de gênero do corpo, o/a artista emprega diversos conhecimentos técnicos que tornam possível a ilusão de um gênero e revelam, a uma só vez, a produção/contingência performativa e tecnológica do próprio gênero. Nos utilizamos de uma metodologia descritiva das técnicas observadas em duas oficinas de maquiagem, combinada com alguns relatos/exemplos históricos de artistas que exerceram a arte drag e, por fim, de tutoriais mais visualizados no Youtube. O objetivo deste trabalho é descrever as técnicas da performance drag queen e, ao explorar este tema, argumentar que tais técnicas também são produtoras de um conhecimento que pode contribuir para uma abordagem mais crítica sobre as técnicas e tecnologias, em que a arte ou performance drag seja, ela própria, compreendida enquanto uma tecnologia de si/de gênero. Não se trata, absolutamente, de dar a estes conhecimentos status científico – como se esta integração fosse necessária para reconhecer estas práticas enquanto conhecimento e saber técnico e tecnológico, ou para fazer justiça social com tais performances, violentamente colocadas à margem da racionalidade e racialidade heteronormativas. O referencial teórico é a teoria da performatividade de gênero de Judith Butler, a noção de tecnologias de si de Michel Foucault, de tecnologias de gênero de Teresa de Laetis e o mito do ciborgue de Donna Haraway.

**PALAVRAS-CHAVE:** Drag queen. Técnicas e tecnologias. Performatividade de gênero. Ciborgue.

## CATEGORY IS... INTRODUÇÃO!

Este texto foi inicialmente gestado e instigado pela participação nas disciplinas e seminários do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, onde desenvolvemos nossas pesquisas de doutorado<sup>1</sup>. Chegamos ao programa com uma percepção restrita de tecnologias: como um aparato meramente usado na mediação e comunicação. Nas trocas que participamos, fomos desenvolvendo (e ainda estamos, uma vez que não é estanque) uma percepção um pouco mais ampliada, incluso aí o uso do termo no plural, o que foi fundamental para chegar na indagação se não poderíamos pensar, então, em técnicas e tecnologias das performances drags. Nossa base teórica central para este texto é fundamentalmente a teoria da performatividade de gênero. Assim, já nos instigava o exemplo da performatividade paródica de gênero da drag queen, lançada por Judith Butler (2015a).

O tema certamente não é novo. Tampouco pretendemos ressignificar toda uma prática *underground* (que, no entanto, já está se tornando *mainstream*) ou dar a ela reconhecimento e status científicos, como se esta integração fosse necessária para alcançar justiça social para estas práticas que foram e são, ainda hoje, consideradas marginais à heteronormatividade e à racialidade normativa imposta. É salutar dizer isto.

Trazemos como um exemplo potente para pensar a questão da racialidade e heteronormatividade impostas o caso de William Dorsey Swann, pouco conhecida para a história das lutas LGBTI+<sup>2</sup>, uma vez que é a primeira, registrada historicamente, drag queen de que se tem notícia. William (estadunidense que foi escravizada) organizava bailes nos anos de 1880 para outras pessoas escravizadas que quisessem expressar/subverter os papéis de gênero da época. Rainha Swann, como era conhecida, presa inúmeras vezes, chegou inclusive a contestar o presidente da época exigindo retratação pública de uma de suas condenações. O ativista e historiador Channing Gerald Joseph tem se dedicado a recuperar a trajetória da Rainha Swann e do contexto dos bailes da época, destacando a sua fundamental importância para as lutas raciais e LGBTI+, em um livro a ser publicado (JOSEPH, 2020, no prelo)<sup>3</sup>.

Para fins contextualizadores: em setembro e outubro de 2017, um dos autores deste artigo participou de duas oficinas sobre drags. A primeira, sobre maquiagem, na grade do evento Combo Drag Week, com a participação das drags curitibanas Dalvinha Brandão e Brigitte Beaulieu. A segunda, sobre a História Drag com Brigitte Beaulieu e Tinna Simpsons. Destas experiências surgiu o interesse por abordar o tema das técnicas e tecnologias utilizadas pelos artistas na criação e performance de suas drags. Mais que isso, em uma abordagem crítica de tecnologia, propomos conhecer e aprender sobre estas técnicas drags como forma de ampliar a nossa própria compreensão científica sobre o que são as técnicas e tecnologias.

No intuito de desenvolver esta reflexão, faremos uma descrição de técnicas e tecnologias utilizadas pelos artistas a partir de notas destas oficinas e de tutoriais que encontramos pela internet, especialmente na plataforma Youtube. Nos concentraremos nas drag queens, uma vez que até o momento não participamos de nenhuma oficina com drag kings (de modo simplificado, quando a performance trabalha com a ilusão do gênero masculino), então não seria prudente discutir neste texto sobre. Todavia, defendemos que o cerne da questão não é tanto a descrição das técnicas e tecnologias empregadas, mas, o quanto esta descrição nos

ajuda a ampliar nossa própria concepção sobre a técnica e a tecnologia, a partir da arte e performance drag.

Em um texto intitulado “Tecnologias de si”, Michel Foucault (2014) refletiu sobre as diversas técnicas e tecnologias que os sujeitos utilizam para construir uma ideia ou um saber sobre si mesmos. Para o filósofo, estas técnicas e tecnologias se dividem entre aquelas: 1) de produção; 2) de significação; 3) de poder e; as que nos interessam aqui em particular, as 4) técnicas/tecnologias de si, que, conforme o autor:

permitted aos indivíduos efetuar, com seus próprios meios ou com a ajuda de outros, um certo número de operações em seus próprios corpos, almas, pensamentos, conduta e modo de ser, de modo a transformá-los com o objetivo de alcançar um certo estado de felicidade, pureza, sabedoria, perfeição ou imortalidade (FOUCAULT, 2014, p. 323-324).

De modo semelhante, uma abordagem também crítica e ampliada de tecnologia é apresentada por Teresa de Lauretis (1994), em seu texto “A Tecnologia de Gênero”, no qual discute sobre o cinema e as teorias nesta perspectiva: de uma tecnologia de gênero. Para ela,

a construção do gênero ocorre hoje através das várias tecnologias do gênero (p. ex., o cinema) e discursos institucionais (p. ex., a teoria) com poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e “implantar” representações de gênero (DE LAURETIS, 1994, p. 228).

Destarte, defendemos que as técnicas e tecnologias empregadas pelos/as artistas, que a princípio podem parecer apenas um processo de criação de uma personagem, permitem a produção/reflexão de subjetividades destes/as artistas e da própria comunidade LGBTI+. A expressão “cultura drag”, por exemplo, reforça este nosso argumento. Todas as técnicas e tecnologias constroem um saber sobre a cultura drag que, como comentaremos mais adiante, passa de geração para geração de artistas. Além disso, como produtos de entretenimento assim como o cinema, a arte e performance drag permitem a construção crítica de gênero.

Com base nesta discussão, compreendendo o gênero como uma construção performativa e tecnológica, empregamos ainda o mito do ciborgue para pensar estas drags vivendo em fronteiras, tal qual argumentou Donna Haraway (2009). Em especial, perpassamos as noções de performatividade de gênero para reforçar o argumento de Butler (2015a) sobre o caráter imitativo e contingente do gênero, que fica evidente na performance da drag queen.

### DEFINIR O INDEFINÍVEL: O QUE É DRAG?

O que é drag? Esta pergunta, lançada no primeiro número da revista “VYM Magazine” (VELOUR, S.; VELOUR, J., 2015, p. 9), mostra que mesmo passadas décadas de existência, não há uma definição aceita por todas as pessoas sobre o que seja drag. Mostra ainda o quanto a pergunta é atual e importante, já que continua sendo feita. Sem querer definir **o que é drag**, faremos aqui uma

exploração de noções básicas sobre o tema. E como toda identidade é criada igualmente por **aquilo que não é**, temos alguns “nãos” que nos permitem entender um pouco daquilo que **pode ser** uma drag.

Em primeiro lugar, entendemos que drag não é uma identidade de gênero. Uma discussão aprofundada sobre a diferença entre sexo, identidade de gênero e sexualidade não é nosso objetivo aqui, mas, para que se entenda o porquê de drag não ser uma identidade de gênero, faremos essa explicação.

O chamado “sexo biológico” diz respeito ao corpo sexuado, suas genitálias, hormônios e cromossomos. Assim, diríamos que o sexo pode ser masculino, feminino ou intersexo. O corpo masculino, como decidimos em algum momento da história, será aquele que possuir um pênis, testículos e cromossomos XY. Evidente que esta questão também não está encerrada. É importante lembrar que a própria decisão sobre o que é o pênis e por qual razão chamamos um certo corpo de “masculino” por “ter um pênis” não é simplesmente uma constatação da materialidade do corpo, mas uma construção performativa da própria materialidade (BUTLER, 2007).

Seguindo, a identidade de gênero diz respeito a como as pessoas se sentem em relação aos gêneros (o masculino e o feminino não são os únicos, mas os normativos, inclusive influenciando/determinando a racialidade): se elas se sentem homens, mulheres, se ambos, ou se não se identificam com nenhum deles. E, ainda, como a racialidade, influenciada pelas identidades de gêneros hegemônicas (masculina e feminina) e pela colonialidade ocidental, determina quem é detentor de privilégios em uma tessitura social e quem não o é.

Assim, alguém pode nascer com pênis, mas sentir-se mulher; ou, ainda, nascer com vagina e não se reconhecer nem mulher nem homem. Portanto, o gênero e a identidade de gênero não estão condicionados ao sexo biológico, de modo que as pessoas podem sentir-se de modo diferente daquilo que lhes foi designado ao nascer (como sendo homens ou mulheres a partir de suas genitálias). Corroborando o que diz a psicóloga e pesquisadora brasileira Jaqueline Gomes de Jesus:

Mulheres de países nórdicos têm características que, para nossa cultura, são tidas como masculinas. Ser masculino no Brasil é diferente do que é ser masculino no Japão ou mesmo na Argentina. Há culturas para as quais não é o órgão genital que define o sexo. Ser masculino ou feminino, homem ou mulher, é uma questão de gênero. Logo, o conceito básico para entendermos homens e mulheres é o de gênero [...] Ao contrário da crença comum hoje em dia, adotada por algumas vertentes científicas, entende-se que a vivência de um gênero (social, cultural) discordante com o que se esperaria de alguém de um determinado sexo (biológico) é uma questão de identidade, e não um transtorno (JESUS, 2012, p. 8-9).

Algumas abordagens teóricas e ativistas ainda diferenciam identidade de gênero da expressão de gênero. É dizer que: alguém pode nascer com pênis, sentir-se homem, mas expressar-se pela fala, gestos ou vestuário como outro gênero ainda. É o caso de homens cisheterossexuais<sup>4</sup> afeminados que não se sentem mulheres, mas expressem signos de feminilidade. Do mesmo modo, nem todos os artistas que trabalham como drag podem se sentir mulheres e, no caso das mulheres artistas, nem todas que trabalham como drag kings necessariamente se

sentem homens. Certamente existem exemplos em que a pessoa não está completamente confortável com sua identidade e/ou expressão atual de gênero e encontra na performance drag uma espécie de refúgio ou possibilidade de transgredir as expectativas e normas de gênero. Diversas drags atestam isso em seus depoimentos. Disto, temos um exemplo: na roda de debate realizada após a encenação do espetáculo “Quem Tem Medo de Travesti?”, em abril de 2016, no Festival de Teatro de Curitiba, o ator e diretor Silvério Pereira comentou que ele e outros atores do coletivo artístico tiveram algumas dúvidas se estavam trazendo tanto para os palcos personagens travestis em função de um desejo íntimo de serem travestis, eles mesmos, também fora dos palcos. Eles concluíram que não, mas existem relatos em que pessoas assumem ser pessoas trans a partir da arte drag, como o caso de Karyslla D’Lymans<sup>5</sup>, drag curitibana. Existem estes relatos, mas não é deles que tratamos aqui. Percebemos, em nossas incursões, que o/a artista que performa a drag queen, geralmente, não sente que é do gênero oposto ao que lhe foi designado ao nascer, mas podemos notar ainda o quanto, mesmo assim, a arte drag tem colocado em questão estes limites e fronteiras.

A terceira e última observação importante de ser feita é que o chamado sexo biológico e o gênero ou identidade de gênero são diferentes ainda da orientação afetiva ou sexual. Alguém que nasce com um corpo considerado masculino e sente-se homem, não necessariamente precisa sentir atração afetiva ou sexual por alguém do gênero oposto. Esta é apenas uma prescrição de normatividade de gênero construída socialmente. Tanto o gênero não é condição para a sexualidade, quanto a sexualidade não é mero efeito de um sexo ou um gênero.

Tendo estas considerações em mente, podemos afirmar que drag não é nem um sexo, nem uma identidade de gênero e nem mesmo uma orientação afetiva ou sexual. Ela não é um sexo, pois ela pode ser performada tanto por pessoas que nasceram com pênis e/ou vagina. Ela também não é uma identidade de gênero, pois pessoas que se sentem homens, mulheres, ambos ou nenhum podem performar – e há vários casos de mulheres performando drags: um excelente exemplo é a artista brasileira Elke Maravilha. Drag também não é uma orientação sexual, pois não apenas homens homossexuais podem performar uma drag, embora seja o mais comum, mas heterossexuais também. A drag, para nós, pode ser vista como uma performance da feminilidade, da masculinidade ou da androginia, mas sua particularidade é que ela é proposital, intencionada, paródica e potencialmente subversiva, pois com esta performance se mostra justamente que a universalidade da “feminilidade” e “masculinidade” não existem. De acordo com o Manual de Comunicação LGBTI+:

[*Drag Queen*:] Homem que se veste com roupas femininas de forma satírica e extravagante para o exercício da profissão em shows e outros eventos. Uma drag queen não deixa de ser um tipo de “transformista”, pois o uso das roupas está ligado a questões artísticas – a diferença é que a produção necessariamente focaliza o humor, o exagero. [*E Drag King*:] Versão “masculina” da drag queen, ou seja, trata-se de uma mulher que se veste com roupas masculinas para fins de trabalho artístico (ABGLT, 2010, p. 16).

As novas edições do manual (REIS, Toni, 2018; 2020) seguem esta mesma definição. Note, entretanto, como ela está descompassada em relação às novas

experiências e performances que encontramos – apenas para citar um exemplo – nos produtos midiáticos contemporâneos onde as e os artistas drags vêm conquistando espaço e público. As teorias de gênero e teoria queer também certamente têm demonstrado as limitações de definições como esta. Vejamos:

Em primeiro lugar, a definição apresentada elenca a drag como um homem que se veste de roupas femininas, que se veste de mulher. Ora, se o gênero não tem mais como fundamento o sexo; se ele não é mais uma inscrição cultural de um corpo sexuado; se ele não é mais a verdade incontestável derivada deste sexo; se os gêneros “homem” ou “mulher” não podem mais serem determinados a partir do sexo como fundamento de um corpo tido como “masculino” ou “feminino”, a expressão dos gêneros também não terá mais como fundamento o sexo, nem mesmo o próprio gênero. A noção de performar um “gênero oposto” portanto, resta prejudicada por esta nova concepção de gênero nas teorias de gênero e queer. A “mulher” ou o “corpo feminino” performado como drag não é mais apenas a paródia de um “gênero oposto” (o masculino), mas uma paródia em si mesma, uma reiteração performativa sem origem que nunca depende do sexo ou do gênero como fundamentos e que, portanto, pode ser alcançada independente deles. No lugar de ser apenas a expressão de um gênero por um corpo com gênero oposto, a arte e performance drag tornam-se uma experimentação da performatividade de gênero em si mesma, dos mecanismos que nos permitem produzir e cristalizar no tempo uma ideia de “homem” e “mulher”.

Destarte, é importante registrar também que pessoas negras (tanto cis como trans) que exercem a arte drag, constantemente tensionam a ideia colonial/ocidental imposta de ser mulher negra e ser homem negro, fundamentada em elementos como agressividade, excessiva sexualização/objetificação dos seus corpos, infantilidade/não autonomia e pouca inteligência para se estar, ser, criticar e viver em outros espaços que não da subalternidade (seja lá o que isso pode significar em mentes racistas). A experimentação drag adquire outros contornos, ao se pensar em racialidade, e as definições postas nos manuais de comunicação citados aqui são limitadas.

Existem, como dissemos, mulheres drag queens e, mesmo sendo mulheres, elas conseguem alcançar o exagero, a extravagância, enfim, a paródia do próprio gênero que supostamente carregariam como uma verdade em seus “corpos de mulheres”. Um exemplo histórico disto foi Elke Maravilha, mulher cisgênera. Quando indagada sobre estas questões, sempre deixava em aberto possibilidades: de ser drag, de nem mesmo ser mulher (GOES, 2016; REIS, 2016). Também podemos citar, agora entre mulheres trans, travestis e não-binárias, Michelly Summer, Stéfano Belo e Über Stripperella. Todas também com a atividade de drag em suas carreiras de artistas. Ainda que, em algum momento de suas vidas, não se identificassem completamente como mulheres trans. É claro, tendo sido historicamente uma arte exercida em sua maioria por homens cisgêneros gays, vê-se agora diante de uma mudança substancial na compreensão do seu bojo: a ilusão de um gênero. Todavia, se o gênero sempre foi uma ilusão em si mesmo (ou, no mínimo, uma ilusão possível de um gênero para outro), parece ingênuo querer fundamentar-se numa ideia de gênero como verdade que poderá performar outro como ilusão e não como uma ilusão apenas de qualquer gênero já ilusório.

Este assunto é tema de debates constantes entre quem aprecia a arte drag queen. Personalidades como RuPaul<sup>6</sup> já foram questionadas a respeito disto, grupos de discussões nas redes sociais levantam constantemente o tema,

influencers já produziram os mais diversos conteúdos a respeito. De modo que, nossa intenção aqui não é resolver estes conflitos. Apenas assumimos que, diante da teoria que empregamos, parece um contrassenso negar-lhes tal possibilidade sob o argumento de que a subversão da paródia de gênero estaria na expressão da paródia por um gênero fixo (o masculino).

Outra questão que limita a definição adotada pela Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Intersexos (ABGLT) e pela Aliança Nacional LGBTI+ nos Manuais de Comunicação LGBTI+ é que nem sempre a ilusão do gênero feminino normativo é o objetivo da drag queen. Existem artistas que misturam em sua arte drag a ilusão dos gêneros feminino e masculino, numa espécie de questionamento e experimentação desta fronteira – são as chamadas drags andróginas. Como exemplos temos: Márcio Siqueira (Curitiba), Ikaro Kadoshi (São Paulo), Samira Close (São Paulo), Danny Cowlt (São Paulo) e Victor Piercing (São Paulo).

Também fugindo (ou ampliando) do objetivo último da ilusão da mulher ou da feminilidade, existem drags cuja performance se encaixam mais, digamos, numa proposta artística, dita ou percebida como monstruosa, experimental em que, ao contrário por exemplo das anteriores, por vezes nem mesmo um gênero é possível de ser identificado. Como exemplos temos: Isabelita dos Patins (Rio de Janeiro), Alma Negrot (Rio de Janeiro), Pandora Yume (São Paulo) e Kira (São Paulo).

Deste modo, embora não tenhamos outra definição amplamente aceita/abarcante, as descrições contemporâneas encaminham mais para seu atual aspecto contestador, subversivo, experimental, expressivo dos gêneros, das normas e das possibilidades e limitações de viver ou subverter estas normas, tais como as definições que encontramos na VYM Magazine, cuja pergunta do primeiro número abre este tópico. Lá encontramos definições como: “a hiper expressão é desconstrução de gênero, mas, para mim, é também a expressão da minha própria não conformidade de gênero”; ou “drag existe sempre e onde quer que nós tentemos definir os limites do ilimitado, ou levantar muros em torno dos gêneros e sexualidade” (VELOUR, S.; VELOUR, J.; 2015, p. 9, 57, tradução nossa).

A performance drag, portanto, guarda certa proximidade com a identidade de gênero, mas ela é empregada propositadamente, de forma paródica, para o exercício de uma experiência estética e/ou artística. Drag é uma questão de gênero, mas não uma identidade de gênero, afirmamos. Esta arte faz uso dos signos de gênero para jogar com eles e, nesta medida, é uma expressão de gênero nela mesma, mas com propósitos diferentes. Uma ironia ciborguiana que, conforme nos diz Donna Haraway:

A ironia tem a ver com contradições que não se resolvem – ainda que dialeticamente – em totalidades mais amplas: ela tem a ver com a tensão de manter juntas coisas incompatíveis porque todas são necessárias e verdadeiras. A ironia tem a ver com o humor e o jogo sério. Ela constitui também uma estratégia retórica e um método político que eu gostaria de ver mais respeitados no feminismo socialista. No centro de minha fé irônica, de minha blasfêmia, está a imagem do ciborgue (HARAWAY, 2009, p. 35).

A drag mantém juntas coisas contraditórias que não se resolvem, sendo ambas necessárias para seu jogo performativo. Como observa Butler:

A performance da drag brinca com a distinção entre a anatomia do performista e o gênero que está sendo performado. Mas estamos, na verdade, na presença de três dimensões contingentes da corporeidade significante: sexo anatômico, identidade de gênero e performance de gênero. [...] *Ao imitar o gênero, a drag revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência* (BUTLER, 2015a, p. 237).

Em sua performance, a drag “zomba” não apenas de um gênero que pode ser performado, mas do próprio gênero da/do artista e da ideia mesma de um gênero original, único, que não poderia ser repetido e performado por outro corpo sexuado (BUTLER, 2015a, p. 238). O corpo que é masculino performando um outro corpo feminino gera essa “contradição”. Tal qual o ciborgue, a drag é “uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção [...] uma ficção capaz de mudar o mundo [...] que mapeia nossa realidade social e corporal e também como um recurso imaginativo que pode sugerir alguns frutíferos acoplamentos” (HARAWAY, 2009, p. 36-37). A drag se sustenta na repetição performativa desta ficção que é algo impossível para a heteronormatividade e este é justamente seu potencial desconstrutor e político. A drag é, parafraseando Haraway, “uma criatura de um mundo pós-gênero” (HARAWAY, 2009, p. 38).

A partir de Butler (2015a) e Haraway (2009), também é possível entender o caráter político ao se pensar no papel que o grupo artístico brasileiro Dzi Croquetes<sup>7</sup> desempenhou nos anos de 1970, em plena época ditatorial, ao zombar dos papéis impostos pelo patriarcado e pela cisheteronormatividade em suas apresentações teatrais, levando aos limites uma pretensa universalidade da masculinidade e feminilidade ocidental/brasileira da época. Assim como o relevante papel que o artista brasileiro Jorge Lafond<sup>8</sup> teve para a história da televisão brasileira: é inegável o desconforto proposital que uma de suas personagens mais famosas da sua extensa carreira de ator e bailarino, a Vera Verão, causava a determinados grupos de telespectadores brasileiros, ao passo em que também havia ali, representadas, outras possibilidades de ser e existir. O montar-se do artista era, portanto, um deboche à racialidade e heteronormatividade impostas pela sociedade ocidental, uma vez que ia além do texto decorado, das roupas e maquiagens empregadas para dar vida à Vera Verão, do tom de voz usado em suas cenas e dos olhares marcantes: um homem negro também produz arte e humor na televisão, desestabiliza ao mesmo tempo a ideia de gênero e o que se espera de um homem negro em uma sociedade marcadamente fundada pelo colonialismo e escravismo, que certamente merece outras discussões mais aprofundadas.

É pertinente salientar que, tanto o grupo Dzi Croquetes quanto Jorge Lafond e sua Vera Verão são interessantes para se pensar na complexidade de definir o que seria drag, embora estes dois exemplos não devam ser vistos apenas enquanto uma atividade drag desempenhada pontualmente em suas diversificadas carreiras. Há de se respeitar a temporalidade e a linguagem em que estes artistas viveram/empregaram sua arte e este texto não daria conta de tantos outros elementos raciais, de gênero e classe a se dialogar. Porém, é necessário citá-los não apenas por uma questão de visibilidade, mas, também, de importância histórica que estes artistas representam para o cenário drag atual no Brasil.



Portanto e, à guisa de fechamento desta seção, todo este laborioso trabalho de performance se sustenta no uso de diversas técnicas que produzem a ilusão do gênero. Uma série de modificações são manufaturadas, para usar uma expressão de Butler (2015a), no rosto, corpo, trejeitos, comportamento, voz e linguagem, de modo a modificar, a fabricar, uma ilusória expressão de gênero. Novamente aqui parece plausível argumentar o quanto a arte e performance drag podem ser compreendidas não somente como performativas, mas, também, como tecnologias de si e/ou tecnologias de gênero. Nos tópicos que se seguem exploraremos aquelas ligadas ao corpo diretamente (maquiagem e corpo), em função do espaço que temos para esta discussão aqui e, como dissemos anteriormente, focaremos apenas nas drag queens.

### MONTAR-SE DE DRAG

Montar é a expressão utilizada pelas e pelos artistas para nomear este processo de transformação. Desmontar, por sua vez, é a expressão que nomeia o processo contrário. Mas, além disso, é também um processo de produção de subjetividades do/a artista. Montar-se é uma possibilidade de transgredir as normas: “Tem coisa que eu faço montada que eu jamais faria desmontado”, diz Felipe Barbosa (FORÇA NA PERUCA, 2018), drag queen da cidade de São Paulo. Raphael Jacques, artista também de São Paulo, observa que:

Ela [*sua drag, Alma Negrot*] é a transitoriedade de tudo aquilo que eu gostaria de ser [...] Nunca me senti necessariamente nem homem, nem mulher. Sempre tive uma vontade de ser outra coisa, de não ser nada disso. Me sentia desconfortável com qualquer uma dessas colocações. Aí eu resolvi fazer da performance um espelho de todas as coisas que eu vivenciei durante a vida (ALMA NEGROT, 2015).

Montar-se é, também, para além de uma ilusão pretendida, dar vida às personagens, feminilidades e/ou masculinidades que podem estar ocultas na atual expressão de gênero do próprio corpo do artista.

Quando a gente se monta, né, gente, é um personagem, né, que a gente adquire, é isso? A gente vem num personagem na verdade, a gente começa se montar a gente começa, né, perceber que a gente vai mudando mesmo e traz um personagem, né? É o Marcio, mas só que a gente consegue perceber que a Márcia vai tomando conta, o jeito feminino, sabe? (DRAG QUEEN..., 2017).

Há um elemento ritualístico, portanto, em montar-se de Drag: “A Márcia vai tomando conta”, como disse Carlos Márcio José, artista que dá vida à Márcia Pantera, em São Paulo. Ana Paula Vencato, pesquisando a performance de drag queens em boates gays (expressão usada pela própria pesquisadora) de Santa Catarina nos anos 2002, observou que,

Essa dimensão não-pública da experiência drag (que também deve ser apontada como apenas uma das dimensões não-públicas dessa experiência) é talvez a mais representativa na construção de sua

personagem. Talvez pudesse se falar aqui numa espécie de ritual de passagem. Não quero com essa afirmação descartar o texto, a performance e a jocosa presença drag em espaços de sociabilidade. O que estou argumentando é que a drag vai sendo montada, principalmente, dentro dos limites das quatro paredes de um camarim (que aqui pode ser considerado um espaço liminar, no qual a transformação pode e deve acontecer). É nesse espaço que, em alguns casos, muda-se completamente o registro de quem se é ou, ao menos, acentuam-se traços de uma personagem cuja base já está presente no rapaz desmontado (VENCATO, 2002, p. 39).

Essa possibilidade de performar “traços” que já estão “na base” do artista desmontado é o que percorre os depoimentos dos/as artistas sobre a sensação de liberdade ao performar uma drag. “Meus amigos falam que eu termino, que eu coloco a peruca, eu viro outra pessoa”, diz Guilherme Belligoli (IDENTIDADE DRAG, 2017), que performa a drag Drama. A drag estadunidense Alyssa Edwards, de RuPaul’s Drag Race, ficou bastante conhecida, para além do seu talento e carisma, pelas inúmeras caretas que fazia em frente ao espelho<sup>9</sup> enquanto se montava e incorporava sua drag.

Parece que montar-se, portanto, não é somente manufaturar outra expressão de gênero para o próprio corpo, como se passasse “da natureza para a cultura” de um corpo, mas, sim, algo com o qual o/a próprio/a artista busca sua expressão, uma espécie de “desejo de tornar-se outro[a]” (VENCATO, 2002, p. 39). Montar-se é mais que apenas transformar o corpo, aplicar técnicas, mas não é feito sem elas. São as técnicas e tecnologias que dão suporte às subjetividades que o/a artista quer experimentar e, também, uma possibilidade de ressignificação de masculinidades impostas aos homens negros que se valem da arte da montagem, denunciando, ao mesmo tempo, tanto o racismo estruturante em uma tessitura social, quanto a imposição da ideia do que seria um homem em uma sociedade ocidental. Vejamos algumas destas técnicas na sequência.

### **MAQUIAGEM DRAG: “CALMA, BICHA! CALMA! TIA LORELAY VAI TE AJUDAR”**

Para produzir esta ilusão do feminino, as drags maquam o rosto. “O feminino que se cria ali [*nos camarins*], evidentemente, é um feminino cujos contornos vão sendo construídos a cada pincelada de maquiagem” (VENCATO, 2002, p. 43). Aqui descreveremos o processo mais comum de maquiagem das drags, daquelas que buscam feminilidade, mas não percamos de vista as outras possibilidades já comentadas anteriormente.

São diversos os vídeos que circulam no Youtube de tutoriais, curtos ou longos, profissionais ou amadores, completos ou sobre etapas específicas (os de como esconder as sobrancelhas, por exemplo), nacionais ou internacionais, de como fazer a maquiagem drag. Numa rápida busca é possível notar que os vídeos das drags de RuPaul’s Drag Race são os mais destacados em números de visualizações, mas não os mais atuais. Diversos já existiam antes do programa. Entre os tutoriais brasileiros mais visualizados está o da drag queen Lorelay Fox, de Sorocaba, São Paulo. “Calma, bicha! Calma! Tia Lorelay vai te ajudar”, avisa ela na abertura do vídeo (FOX, 2015).

O primeiro passo é tirar a barba. Existem, no entanto, as drags que a mantêm<sup>10</sup>. Lorelay hidrata a pele antes de continuar. Algumas drags usam um *primer*, um produto que suaviza as linhas de expressão do rosto, retira a oleosidade da pele e prolonga o efeito da maquiagem que precisa durar todo o show ou evento. O próximo passo é esconder as sobrancelhas. No Youtube encontramos muitos vídeos sobre técnicas específicas para esta etapa da montagem. Este é um importante passo da maquiagem drag, pois o artista precisa levantar suas sobrancelhas, torná-las mais arqueadas e mais finas para dar ao rosto uma proporção alongada de um rosto feminino. Alguns artistas chegam a raspar para não precisarem esconder e para que os pelos da sobrancelha original não atrapalhem o novo desenho. Para tapar, geralmente usa-se cola bastão não tóxica. Aplica-se primeiro em direção contrária aos pelos, abundantemente e, depois, por cima na direção dos pelos. Uma técnica é molhar a cola, com a ponta da língua mesmo, para que ela deslize melhor. Com a ajuda de um pente de sobrancelhas, penteia-se a sobrancelha na direção dos fios, para que eles grudem à pele. Este passo é repetido de três a oito vezes, depende do volume da sobrancelha ou da perfeição desejada pelo artista, com intervalos para que a cola possa secar. As camadas de cola são intercaladas com camadas de pó translúcido (sem cor) para “selar” na pele, isto é, fixar na pele cada etapa. Por fim, se aplica uma camada de corretivo e pó novamente, deixando preparado o local onde serão desenhadas as sobrancelhas posteriormente.

O próximo passo, quase comum em todos os tutoriais observados, é corrigir as imperfeições da pele com corretivo. Na barba, Lorelay usa um corretivo de tom parecido com aquele utilizado na cobertura das sobrancelhas. As drags que têm uma barba mais marcada mesmo após raspá-la, como é o caso da Sarah Vika (2016), de Porto Alegre, utilizam corretivo de cor laranja. Essa técnica “anula” a barba por baixo da maquiagem sob a luz forte dos flashes e holofotes dos palcos e não deixa aparecer o tom azulado da barba natural nas fotos. O corretivo de modo geral dará cobertura ao rosto cobrindo imperfeições e finalizando a base da maquiagem, como se diz, deixando a pele aveludada.

O contorno, próximo passo da maquiagem, é feito pelas drags para dar profundidade ao rosto. É também utilizando a técnica do contorno que os artistas conseguem manipular a ilusão do formato do rosto, deixando-o mais fino, mais alongado, para se assemelhar ao rosto feminino. As partes que se quer cobrir são escurecidas e as que se quer evidenciar, ressaltadas com tons claros. Sarah Vika utiliza até três tons diferentes para esta técnica, “uma cor média para a pele inteira, uma cor clara para a iluminação e, depois, de uma outra marca, eu uso [uma escura] para os contornos” (VIKA, 2016). As partes a serem evidenciadas, onde o rosto deve ganhar destaque e luz, o que ajudará a afinar o rosto de modo geral, são o centro da testa, a superfície do nariz, a parte superior da bochecha abaixo dos olhos, o queixo e a extensão do maxilar (Figura 1).

Figura 1 – Contornos claros no primeiro quadro e escuros no segundo



Fonte: Canal Sarah Vika no Youtube (2016)

Com o auxílio de uma esponja esfuma-se o corretivo de tom claro. Esta técnica ajuda a espalhar melhor a maquiagem não deixando tão marcadas as linhas. O de tom escuro é aplicado em seguida na parte inferior das bochechas, abaixo do maxilar, para deixar o rosto mais fino e ao redor da testa. Como diz Sarah: “para deixar a testa um pouco mais arredondada porque os homens, geralmente, têm uma testa mais quadrada e as mulheres, geralmente, têm um rosto mais redondo, então a gente vai fazer isso para melhorar a ilusão de rosto redondo” (VIKA, 2016). O processo de esfumar também é repetido com o contorno escuro e, na parte das bochechas, o esfumado deve ser feito para cima do traço marcado para dar a ilusão de um ponto mais fundo no rosto e a parte mais arredondada da bochecha. Outra técnica é utilizar um tom mais escuro que a pele abaixo dos lábios para dar ilusão de uma boca maior ao terminar a maquiagem (*Id.*).

Importante registrar que, embora o objetivo das técnicas de contorno mencionadas neste artigo sejam comuns a todas as drags, isto é, criar em seus rostos (por meio das sombras e iluminações) a ilusão de um rosto feminino, há relatos de artistas negros/as que encontram dificuldades extras, levando-os/as a buscar adaptações dessas técnicas. Enquanto pessoas brancas que performam drag encontram uma maior variedade de tonalidades e produtos para a cobertura do rosto, pessoas negras encontram menos opções disponíveis no mercado (também reflexo de um racismo estruturante na sociedade, registre-se), precisando fazer adaptações em seus contornos como corretivos e clown – uma maquiagem artística tipo pancake, mas que não requer água, sendo esta mais pastosa e com melhor cobertura (Figura 02).

Como comenta a drag mineira Bettie Adams: “iluminar a pele negra é difícil; produtos são difíceis de serem achados e, também, não tem uma linha tão grande para isso”. A pele é “o ponto chave da maquiagem inteira”, complementa ela (ADAMS, 2016). Esta desigualdade demonstra alguns dos desafios que um/a artista negro/a encontra em sua atividade de drag queen, especialmente agora, com a arte e performance tornada mainstream. Ao mesmo tempo, é demonstrada a criatividade desses/as artistas nas adaptações e bricolagens realizadas desta técnica, em face de um racismo estrutural materializado por meio das ainda poucas opções de cosméticos/maquiagens disponíveis às pessoas negras. Bettie conta que:

quando eu não conhecia nenhum produto e eu fazia com pós-translúcido branco a diferença era muito gritante. Realmente dava para ver que aquilo não era meu, não era para mim. Então, assim que eu mudei de pó a minha maquiagem mudou horrores e isso foi algo que todo mundo notou, não só eu (ADAMS, 2016).

Figura 2 – Iluminação pele negra



Fonte: Canal Bettie Adams no Youtube (2016)

Para quem não pode investir nos produtos recomendados por Bettie, existe uma outra adaptação: a sugestão seria fazer o próprio pó, misturando pigmento amarelo com pó translúcido. Ela própria mistura um corretivo de tom amarelado com clown para combinar com o fundo amarelado de sua pele, mas alerta que outras peles negras possuem um fundo mais alaranjado e, portanto, um pigmento de cor laranja poderia ser o mais adequado (ADAMS, 2016).

Para “afinar o nariz de macho”, como diz Lorelay, é preciso fazer contorno também. Com um tom um pouco mais escuro que a pele, ela desenha um “U” em volta do nariz. Sarah, um “V” abrindo novamente na ponta do nariz. Algumas drags fazem apenas o “V” sem a abertura final que Sarah faz. O contorno também é esfumado para criar a ilusão de um nariz mais fino e harmônico com o rosto. Mais pó translúcido. Drags utilizam muito pó. A dica de algumas para economizar e não deixar de fazer esta técnica é usar talco de bebê. O uso do pó está relacionado à técnica chamada “*cooking*” (cozinhar, no inglês). Sarah explica:

E não tem problema que agora isso fique tudo bem pesado porque depois a gente vai pegar um pincel bem fofinho e tirar todo o excesso. Então a intenção é aqui, agora, isso aqui até fique um pouco carregado demais porque a gente vai fazer o que a gente chama de *cooking* que é deixar bastante pó em cima da maquiagem cremosa para que isso tudo sele, a pele absorva bastante e que no final o acabamento disso seja uma pele bem de boneca (VIKA, 2016).

Quase sempre as drags fazem o novo desenho da sobrancelha após esta etapa de contornos, utilizando diversas técnicas. Algumas marcam pontos para serem o mais precisas possível na simetria e, sobre estes, desenham a nova sobrancelha. Outras riscam um desenho da sobrancelha antes de preenchê-la por completo; isto pode ser feito com lápis (de boca, de olho ou de sobrancelha), com a própria sombra para sobrancelhas, com

uma caneta específica desenvolvida para sobrancelhas ou, até mesmo, canetinhas escolares pretas ou marrons servem de materiais para esta etapa. Utilizam-se produtos cremosos que permitem fácil correção, ou secos, como a sombra num pincel molhado. Seja qual for a técnica empregada, geralmente as drags acertam as falhas com corretivos de tonalidades claras. A cor mais clara abaixo das sobrancelhas, além de corrigir eventuais falhas, também cria o contraste e iluminação que destacam o novo desenho, auxiliando na ilusão de uma sobrancelha mais arqueada, fina e delineada. Alguns/mas artistas, como no exemplo da drag estadunidense Divine (1945-1988)<sup>11</sup>, desenham sobrancelhas bastante exageradas utilizando inclusive o espaço da testa, brincando com as proporções do rosto (Figura 0).

Figura 3 – Drag Queen Divine



Fonte: Filme “Pink Flamingos” (1972)

Depois, é hora de maquiar os olhos. Aqui temos uma variedade de formatos e cores. Como o objetivo também pode ser deixar as cores vivas e fortes, uma quantidade grande de pigmento é aplicada nesta etapa. Lorelay utiliza um lenço de papel para impedir que o pó caia no rosto já preparado. Outras usam uma camada extra de pó translúcido abaixo dos olhos e, após terminarem, retiram esse excesso com os pigmentos que possam eventualmente ter caído na região. Outro objetivo de maquiar os olhos é levantá-los de modo que participem da ilusão de um rosto mais afinado.

O novo côncavo dos olhos é desenhado bem próximo às sobrancelhas (que estão cobertas). Este deslocamento aproxima o esfumado das sombras à posição original da sobrancelha e, com isso, tanto ajuda a esconder os fios que podem estar aparecendo como aumentar os olhos. Em seguida, aplica-se uma linha de delineador preto próximo à linha dos cílios superiores e, na parte que fica entre esta linha de contorno do olho e o novo côncavo desenhado, reforça-se com pigmento claro para realçar o contraste entre as partes. Todas estas técnicas combinadas criam a ilusão de um olho maior e mais levantado que, com os contornos e as sobrancelhas, dão a ilusão de um rosto fino e alongado que alude ao rosto das mulheres. Quando a drag abaixa os olhos ou olha de frente, ficam nítidos os efeitos das técnicas mencionadas (Figura 4).

Figura 4 – Drag Sarah Vika após sobrancelhas e olhos maquiados



Fonte: Canal Sarah Vika no Youtube (2016)

Os cílios são colocados ao final desta etapa dos olhos. Quanto maiores, mais destaque aos olhos eles darão. Um lápis de olho branco também é passado no interior da linha d'água, antiga técnica teatral usada para aumentar os olhos quando vistos à distância, no palco. Após, *blush* e iluminador, novamente nos pontos em que se quer destaque ao rosto.

Por fim, a boca. A maioria das drag queens aumentam as proporções dos lábios desenhando o contorno deles por fora de sua linha natural. O preenchimento segue o mesmo utilizado pelas mulheres na maioria das vezes, escurecendo nas bordas e clareando no centro dos lábios, dando a impressão de volume. O resultado é o que podemos observar na figura a seguir (Figura 5).

Figura 5 – Sarah Vika, antes e depois



Fonte: Canal Sarah Vika no Youtube (2016)

Existem outras práticas de construção do rosto que as drags jogam com outros elementos, não somente os da feminilidade. A barba, por exemplo, que já dissemos ser usada por algumas drags. Existem ainda drags que misturam artes plásticas e objetos. Alma Negrot, por exemplo, joga com elementos plásticos e do mundo animal borrando as fronteiras destes com o humano na construção de sua drag:

*Deixa de ser só um adereço e acaba virando parte do corpo mesmo [a frase é mostrada enquanto pendura um adereço no formato de coração no corpo]. Tipo, não é brincadeira, esse daqui é o meu fucking cabelo [referindo-se ao adereço colocado na cabeça de raízes e folhas] (ALMA NEGROT, 2015).*

Em outro vídeo, Raphael Jacques (Alma Negrot) ensina uma caracterização “*Tranimal*”, que “conversa com a monstruosidade, com algo pós-humano” ([LADO D], 2015a). No tutorial, o artista mostra o passo a passo da maquiagem “borboleta *tranimal*”, colando borboletas de papel no rosto. O resultando é uma figura híbrida de animal-humana (Figura 06). “E a melhor parte de fazer essa caracterização *tranimal* é que foge totalmente do padrão de um corpo humano, de um corpo convencional, então, é uma experiência muito foda sabe, de você estar experimentando outro corpo” ([LADO D], 2015a).

Figura 6 – Alma Negrot, Maquiagem Tranimal



Fonte: Canal Drag-se no Youtube (2015)

A performance de Alma Negrot brinca nesta fronteira entre humano e animal, tal qual Haraway aludiu ao seu mito do ciborgue:

O ciborgue aparece como mito precisamente onde a fronteira entre o humano e o animal é transgredida. Longe de assinalar uma barreira entre as pessoas e os outros seres vivos, os ciborgues assinalam um perturbador e prazerosamente estreito acoplamento entre eles. A animalidade adquire um novo significado nesse ciclo de troca matrimonial (HARAWAY, 2009, p. 41).

Até mesmo os adereços que Alma coloca no corpo e diz que acabam “virando parte do corpo” servem para confundir as barreiras entre o humano e o objeto, o humano e a máquina, o humano e o animal. Tal qual argumenta Haraway:

Nenhum objeto, nenhum espaço, nenhum corpo é, em si, sagrado; qualquer componente pode entrar em uma relação de interface com qualquer outro desde que se possa construir o padrão e o código apropriados, que sejam capazes de processar sinais por meio de uma linguagem comum (HARAWAY, 2009, p. 62).

Assim, não seria o ciborgue uma versão própria de uma drag? Ou, ao contrário, a drag uma versão de ciborgue? Essa experiência íntima entre fronteiras tanto das



drags quanto dos ciborgues são muito similares e esta relação entre eles parece promissora de ser investigada.

### PADDING, “AQUENDAR A NECA”, VESTUÁRIO E PERUCA

O *padding* é o enchimento. Quase sempre feito com espuma, ele dá outro formato e proporção ao corpo do/a artista. As linhas e curvas de um corpo tido ou considerado socialmente como “masculino” são, geralmente, retas e, para produzir a ilusão de um “feminino”, o/a artista remodela a “forma” de seu corpo. Como toda a estrutura do corpo agora está alterada pela maquiagem do rosto, a técnica do *padding* complementa e harmoniza a ilusão do rosto, tornando o corpo maior, com mais curvas e, conseqüentemente, o rosto menor.

A espuma é cortada na medida do corpo e afinada para não ficar quadrada, deixando o centro mais grosso para dar o volume. A espuma que fica sobre as nádegas dá volume em comparação ao corpo do artista. Muitas meias grossas são usadas para segurar o *padding* ao corpo e para atenuar as bordas da espuma, deixando o mais “natural” possível (Figura 7).

Figura 7 – Padding, processo e resultado



Fonte: Canal Drag-se no Youtube (2015)

Além do *padding* na parte inferior, as drags também utilizam enchimento para criar os seios, feitos tanto de espuma como de próteses. O objetivo é atenuar as linhas retas e largas presentes nos corpos tidos ou considerados masculinos, especialmente nos ombros, e reforçar a proporção do novo corpo, “dando cintura”, isto é: quadril e seios, a cintura reta do “corpo masculino” se modifica para uma cintura num corpo com curvas, aumentando a ilusão de um corpo atribuído ao feminino.

As e os artistas também “aquendam a neca”. Gíria usada por homens cisgêneros que exercem a arte drag para o ato de esconder o pênis. Em espanhol se fala “*hacer el truco*” e algumas drags brasileiras falam também em “truçar” ou “dar o truque”. Muitos artistas utilizam roupas mais marcadas como corpetes, *collants* e vestidos e, por isso, escondem bem o volume do pênis para “truçar”, reforçando a ilusão padrão de uma mulher – o que é um paradoxo, pois, diante de uma ideia de que a performance drag transgride as normas de gênero, temos de nos questionar em que medida casos como este do **aquendar** não estariam justamente reforçando. Certamente uma questão que fica para um outro artigo.

“Mas não é uma regra”, diz Ravena Creole, drag do Rio de Janeiro. A técnica parece dolorida. E é. “Mas você acostuma com a dor”, complementa ela. Os testículos são escondidos na cavidade interna do saco escrotal e ficam levemente ressaltados logo acima da base do pênis. “É mais fácil se abrir bem as pernas”. Após

isso, o pênis é puxado para trás e preso com fita adesiva, calcinhas de aquecer (bem mais apertada e com elásticos reforçados) e até uma calcinha improvisada com meias<sup>12</sup>. Ravena Creole usa três acessórios (um suporte de balé, um biquíni e uma calcinha nude). “O truque com a calcinha é bem melhor que o truque com a fita porque o truque com a calcinha você fica livre para ir no banheiro” (COMO ESCONDER A NECA?, 2015). Vê-se, com este exemplo, que as técnicas são elaboradas não somente para permitir a ilusão de um corpo feminino (o truque), mas, também, para atender às necessidades do corpo que performa tal ilusão. Como diz Butler:

*A performance da drag brinca com a distinção entre a anatomia do performista e o gênero que está sendo performado [...] Se a anatomia da performance já é distinta de seu gênero, e se os dois se distinguem do gênero da performance, então a performance sugere uma dissonância não só entre sexo e performance, mas entre sexo e gênero, e entre gênero e performance. Por mais que crie uma imagem unificada da “mulher” (a que seus críticos se opõem frequentemente), a drag também revela a distinção dos aspectos da experiência do gênero que são falsamente naturalizados como uma unidade através da ficção reguladora da coerência heterossexual (BUTLER, 2015a, p. 237, grifos da autora, tradução modificada [substituímos “o travesti” por “a drag”]).*

Portanto, o jogo da performance drag possibilita a subversão ou desconstrução das normas de gênero justamente aí onde o gênero do corpo do/a artista compreendido como natural dá lugar à ilusão de um outro gênero. Com efeito, o que ocorre é que este jogo revela que o próprio gênero do/a artista é uma ilusão, uma imitação, uma performance política tanto quanto aquela que ele objetiva. Para dizer novamente nas palavras de Butler:

*Aliás, parte do prazer, da vertigem da performance, está no reconhecimento da contingência radical da relação entre sexo e gênero diante das configurações culturais de unidades causais que normalmente são supostas naturais e necessárias. No lugar da lei da coerência heterossexual, vemos o sexo e o gênero desnaturalizados por meio de uma performance que confessa sua distinção e dramatiza o mecanismo cultural da sua unidade fabricada (Ibid., p. 238).*

Retomando, as roupas podem ser exageradas, salvo aquelas que buscam o contrário. O exagero ajuda a atingir as proporções do corpo tido ou considerado feminino. As perucas, por exemplo, quanto maiores, melhor será a ilusão de um rosto pequeno. Combinadas com o *padding* dos quadris e aos seios volumosos, afina-se a cintura reta do corpo masculino dando-lhe curvas e criando a ilusão de um corpo feminino.

É importante registrar que, antes da popularização das redes sociais, blogs e Youtube, drags ensinavam (e ainda ensinam, registre-se) suas técnicas entre si mesmas, numa rede de produção de conhecimento e saber sobre a arte,

performance, e ilusão de gênero, que recebem os signos de uma relação familiar: “drag mãe” e “drag filha”. As drags mães têm a missão de passar o conhecimento/técnicas para suas filhas e introduzi-las na arte e comunidade drag, orientando-as, guiando-as em sua carreira. Este tipo de conhecimento repassado se assemelha muito ao que Tania Pérez-Bustos (2016) observou nas bordadeiras de Calado, um bordado artesanal da região de Cartago, na Colômbia, em um processo de aprendizagem afetivo e coletivo. Outra semelhança: Pérez-Bustos argumenta que as caladoras, como são chamadas, não conseguem explicar como produzir o calado sem agulha, linha ou tela e, por esta razão, diz a antropóloga feminista, o conhecimento que produzem coletivamente e afetivamente é, também, incorporado, ou seja: só é possível com o corpo das caladoras; igualmente, em nosso caso, quando a drag paulista Natasha Fiercce precisa explicar qual a melhor espuma para fazer o *padding*, ela diz: “Ah! Não sei explicar não. Você vai descobrir” ([LADO D], 2015b), sugerindo que é a prática com a modelagem do *padding* que chegará a algum lugar.

Cabe sublinhar, entretanto, que não interpretamos isto como uma evidência da materialidade sobre a linguagem, mas, antes, uma evidência de que a linguagem é, de fato, materializada, tal como argumentou Butler (2015b). A bordadeira observada em Pérez-Bustos (2016), embora necessite da tela com a qual o seu corpo pode explicar como fazer o calado, assim o faz também porque sua própria forma de aprendizagem e construção de conhecimento e de saber vem sendo materializada no tempo com a linguagem. As materialidades das linhas, agulhas e das telas do calado, ou das tesouras, espumas e colas das drags, estão acessíveis também por meio de uma linguagem e de um discurso – a mesma linguagem e discurso que são anunciados depois como se fosse possível explicar ou fazer o calado antes ou sem eles. A tela assume, assim, o papel de um texto explicativo nesse jogo de construção de saberes tal qual os artefatos empregados pela drag Natasha.

Assim como Pérez-Bustos buscou pensar o trabalho das bordadeiras enquanto “conhecimento incorporado” (PÉREZ-BUSTOS, 2016, p. 168), também pensamos aqui o trabalho das drags no mesmo sentido. Todas as técnicas empregadas por elas, herdadas de suas drags mães e/ou da rede de conhecimento e saber da comunidade drag (com vídeos tutoriais, oficinas, cursos, conversas de camarim), ensinamentos estes desenvolvidos ao longo da história de uma cultura drag queen, sustentam uma construção tecnológica do corpo, do gênero e da performance artística que as permite viver em fronteiras.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste texto, exploramos as técnicas utilizadas na arte e performance drag. Com isto, buscamos sugerir a importância de ampliar a nossa própria concepção sobre técnica e tecnologia, a partir do abarcamento/diálogo com e pelas práticas relatadas sobre a arte drag. É fundamental dizer que este conjunto de saberes é quase sempre desconsiderado. Seja em função de conceitos e epistemologias que consideram técnica e tecnologia de modo restrito, universal e neutro, seja em função de epistemologias que também desconsideram estes artistas como produtores de conhecimento, de saber técnico e tecnológico.

Tal qual a frase que dá título ao ensaio: nós nascemos nus e o resto é drag (performance)! E o que as técnicas da performance e arte drag nos mostram é que não somente esta paródia do gênero é uma ilusão, mas o próprio gênero o é. Mais que isso: as técnicas para a produção da ilusão do gênero na performance drag são reiteradas historicamente. Tal como as drags mães que ensinam suas filhas durante a vida artística, todas e todos nós recebemos os mesmos conhecimentos e saberes do que significa “ser um homem” ou “ser uma mulher”, e reiteramos estas técnicas que constroem, historicamente, a ilusão de um gênero natural em si mesmo. Não podemos deixar de mencionar também como o racismo está diretamente atrelado a esta ilusão naturalizante, universal e ocidental/violenta do ser homem e ser mulher. Os/as exemplos de artistas negros/as relatados no artigo são potentes para se pensar em existências e resistências outras de ser, estar e viver no mundo, para além do respeito às suas trajetórias e dores vividas. Como afirmamos, esta construção do saber das técnicas drag nos mostra que tanto a arte e performance drag quanto a própria experiência de gênero são tecnologias de si, que nos permitem construir conhecimento sobre nós mesmos. A importância do reconhecimento destas técnicas ajuda a deslocar a ideia simplista de técnica e tecnologia, de modo a compreender como estas técnicas e tecnologias passam a construir subjetividades e modos de ser no mundo.

Nos apropriamos do mito do ciborgue para pensar as drags como ciborgues e acabamos por sugerir (para futuras investigações) que talvez os ciborgues possam ser pensados como drags. Seres híbridos. Vivendo nas fronteiras entre ser homens ou mulheres, femininos ou masculinos, de ambos ou de nenhum gênero, humanos ou animais. Vivendo e transgredindo estes dualismos. Criando potentes e interessantes exemplos de possibilidades políticas de viver os gêneros, inclusive, pensando nas possibilidades de transgressões de racialidades impostas, conforme também destacamos ao longo do texto. Talvez possamos aprender muito com essas fronteiras e, como as drags que relatam sobre sua montagem, buscar mais liberdade na nossa própria forma de experienciar os nossos gêneros. Com Haraway concordamos:

A luta política consiste em ver a partir de ambas as perspectivas ao mesmo tempo, porque cada uma delas revela tanto dominações quanto possibilidades que seriam inimagináveis a partir do outro ponto de vista. Uma visão única produz ilusões piores do que uma visão dupla ou do que a visão de um monstro de múltiplas cabeças. As unidades ciborguianas são monstruosas e ilegítimas: em nossas presentes circunstâncias políticas, dificilmente podemos esperar ter mitos mais potentes de resistência e reacomplamento (HARAWAY, 2009, p. 46).

Apresentamos parte das diversas técnicas que compõem essa rede de conhecimentos da cultura drag queen. Maquiagem, *padding*, “aquendar a neça”, foram aqui exploradas, mas há ainda necessidade de observar e investigar outras técnicas e tecnologias de subjetividades drags/de gênero: a linguagem seria uma técnica e/ou tecnologia de produção dos gêneros e de afronta à racialidade imposta? “Aquendar a neça”, “aquê”, “amapô”, “erê”, “dar a elza”, “picumã”, “ocó”, “aquenda a neça odara”, “gravação” e “edi” significam, respectivamente,

“esconder o pênis”, “dinheiro”, “mulher”, “menino”, “roubar”, “peruca/cabelo”, “homem”, “olha o pênis ereto!”, “fazer sexo oral” e “ânus”.

Assim, o discurso e ciência podem ser vistos como tecnologias de si/de gênero, como sugerimos com Foucault (2004) e De Lauretis (1994). Um conjunto de interações sociais que geram conhecimento e saber sobre diversas técnicas utilizadas tanto na criação da paródia de um gênero, mas, igualmente, do gênero em si mesmo enquanto paródia e imitação. Do mesmo modo, o desenvolvimento de uma linguagem própria proveniente do lorubá (com toda a carga ancestral negra que isto significa) poderia ser abordada como uma tecnologia de si na produção de subjetividades drags, negras ou LGBTI+. Provocação que gostaríamos de deixar, no entanto, para próximos trabalhos.

---

## “We’re all born naked and the rest is drag”: techniques and technologies of drag queen’s performance

### ABSTRACT

This article describes some of the techniques of drag queen performance. When do drag, a current expression that names the process of transformation of the gender expression of the body, the artist employs various technical knowledge that makes possible the illusion of a gender and reveals, at the same time, the performative production/contingency and technology of its own kind. We used a descriptive methodology of the techniques observed in two makeup workshops, combined with some reports/historical examples of artists who practiced drag art and, finally, with the most viewed tutorials on Youtube. The objective of this paper is to describe the techniques of drag queen performance and, when exploring this theme, to argue that the techniques of drag queen performance are also producers of a knowledge that can contribute to a more critical approach to techniques and technologies, in which the drag art or performance is itself understood as a technology of the self/gender. It is not a question of giving this knowledge a scientific status – as if this integration were necessary to recognize these practices as technical and technological knowledge and knowledge, or to do social justice with such performances, violently placed on the margins of heteronormative rationality and the raciality. The theoretical framework is Judith Butler's theory of gender performativity, Michel Foucault's notion of technologies of the self, Teresa de Lauretis's gender technologies and Donna Haraway's cyborg myth.

**KEYWORDS:** Drag queen. Techniques and technologies. Gender performativity. Cyborg.

# “We’re all born naked and the rest is drag”: técnicas y tecnologías del performance de la drag queen

## RESUMEN

Este artículo describe algunas de las técnicas de la actuación de drag queen. Al treparse, expresión que nombra el proceso de transformación de la expresión de género del cuerpo, el/la artista emplea diversos conocimientos técnicos que posibilitan la ilusión de un género y revelan, a la vez, la producción/contingencia performativa y la tecnología propia del género. Utilizamos una metodología descriptiva de las técnicas observadas en dos talleres de maquillaje, combinadas con algunos reportajes/ejemplos históricos de artistas que practicaron el arte drag y, por último, con los tutoriales más vistos en Youtube. El objetivo de este texto es describir las técnicas de actuación de drag queen y, al explorar este tema, argumentar que las técnicas de actuación de drag queen también son productoras de un conocimiento que puede contribuir a un enfoque más crítico de las técnicas y tecnologías, en las que el arte o la performance drag es en sí mismo entendido como una tecnología del yo o una tecnología del género. No se trata en absoluto de otorgar un estatus científico a este saber, como si esta integración fuera necesaria para reconocer estas prácticas como conocimiento y saberes técnicos y tecnológicos, o para hacer justicia social con tales actuaciones, violentamente colocadas al margen de la racionalidad y de la racialidad heteronormativas. El marco teórico es la teoría de la performatividad de género de Judith Butler, la noción de tecnologías de sí mismo de Michel Foucault, las tecnologías de género de Teresa de Lauretis y el mito del cyborg de Donna Haraway.

**PALABRAS CLAVE:** Drag queen. Técnicas y tecnologías. Performatividad de género. Ciborg.

## NOTAS

<sup>1</sup> Cabe salientar também o agradecimento dos autores à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes (código de financiamento 001), pelo financiamento das bolsas de Demanda Social e viabilização das respectivas pesquisas de cada um dos autores.

<sup>2</sup> Sigla para pessoas lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais, transgêneras e intersexo. O sinal “+” representa outras identidades de gênero e sexualidade não contempladas na sigla.

<sup>3</sup> Para saber mais sobre, é possível consultar os seguintes links: <http://channingjoseph.com/elements/bio.html> (site pessoal do ativista Channing Gerald Joseph, onde é mencionado sobre o livro); <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/william-dorsey-swann-o-ex-escravo-que-se-tornou-a-primeira-drag-queen-autointitulada.phtml> (reportagem da redação de Aventuras na História, ligada ao Grupo Uol); <https://www.hypeness.com.br/2020/02/1a-drag-queen-foi-ex-escravo-que-se-tornou-1o-ativista-a-liderar-resistencia-lgbtq-nos-eua/> (texto publicado pela redação do jornal online Hypeness); <https://www.cbc.ca/radio/day6/teck-frontier-mine-medical-assistance-in-dying-1990s-mls-wilson-cruz-the-first-drag-queen-and-more-1.5477892/america-s-first-drag-queen-was-a-former-slave-and-lgbt-rights-crusader-says-historian-1.5478181> (texto produzido pelo jornalista Jonathan Ore sobre a Rainha Swann, a partir de uma entrevista concedida por Channing Gerald Joseph à Rádio CBC Canadá). É evidente que este artigo não dá conta de uma discussão racial aprofundada (uma vez que o foco central são as técnicas, tecnologias, corpo e o gênero), mas também é salutar dizer que a racialidade é fundamental para se pensar em arte drag, ainda mais no contexto social, econômico, político e cultural latino americano. Daí decorre a preocupação dos autores em trazer exemplos que tensionassem também a racialidade, inclusive para se pensar em trabalhos futuros que busque dialogar efetivamente (sem a arrogância tutelar de conceder um status acadêmico-científico a este conhecimento) com a arte drag exercida por pessoas negras (cis e trans), muitas delas pioneiras mas invisibilizadas e/ou desconhecidas historicamente.

<sup>4</sup> O prefixo “cis” do termo “cisheterossexual” indica uma pessoa que se sente do gênero que lhe foi designado ao nascer. É o contrário de “trans”.

<sup>5</sup> Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=cK3Usm589O8>.

<sup>6</sup> *Talent show* estadunidense apresentado pela Drag RuPaul, no ar desde 2009, já em sua 12ª edição e em produção da 13ª.

<sup>7</sup> Conforme documentário produzido por Tatiana Issa e Raphael Alvarez, com o apoio/produção do Canal Brasil (DZI CROQUETES, 2009).

<sup>8</sup> O texto de Thiago Duque (2019), embora se valha de exemplos do Funk brasileiro e a estigmatização da população LGBTI+ utilizados por alguns artistas desse ritmo musical, é interessante para se pensar na complexidade das personagens que Jorge Lafond (1953-2003) interpretou (especialmente a Vera Verão). Podemos indagar: mas quem ainda tem medo, ri ou invisibiliza a bicha preta, feminina e pobre? Do mesmo modo, entender que alguns lugares são impostos a pessoas negras LGBTI+ que são artistas é pertinente para complexificar neste texto o entendimento e a definição do que seria drag. Algumas curiosidades sobre Jorge Lafond:



<http://www.museudatv.com.br/biografia/jorge-lafond/> (Museu da TV);  
<https://buzzfeed.com.br/post/18-coisas-que-voce-talvez-nao-saiba-sobre-jorge-lafond-criador-da-vera-verao> (SAAD, 2020).

<sup>9</sup> Ver: <https://youtu.be/yupaJIX4N-o>

<sup>10</sup> Ver: <https://youtu.be/qSBZfgKrWyM>

<sup>11</sup> Conforme site oficial dedicado a artista: <https://divineofficial.com/>

<sup>12</sup> Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=JjZFhnFFItM>

## REFERÊNCIAS

[LADO D] Alma Negrot - Borboleta *Tranimal*. Direção: Bia Medeiros. [S. l.: s. n.], 2015a. 1 vídeo (8 min). Publicado pelo canal DRAG-SE. Disponível em: <https://youtu.be/dC6b1foKXHS>. Acesso em: 10 abr. 2020.

[LADO D] NATASHA FIERCCE - COMO FAZER PADDING? TUTORIAL DRAG. Direção: Bia Medeiros. [S. l.: s. n.], 2015b. 1 vídeo (9 min). Publicado pelo canal DRAG-SE. Disponível em: <https://youtu.be/KwdpCbt6B5A>. Acesso em: 10 abr. 2020.

ABGLT. **Manual de Comunicação LGBT - Lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais**. São Paulo: ABGLT, 2010.

ADAMS, Bettie. **TUTORIAL | MAKE DRAG QUEEN PARA PELE NEGRA**. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (14 min). Publicado pelo Canal Bettie Adams. Disponível em: <https://youtu.be/1Ebse-hYb7c>. Acesso em: 10 abr. 2020.

ALMA NEGROT | DOCUMENTÁRIO DRAG | [DRAG-SE]. Direção: Bia Medeiros. [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo (6 min). Publicado pelo canal DRAG-SE. Disponível em: [https://youtu.be/\\_21ez1ubCs](https://youtu.be/_21ez1ubCs). Acesso em: 10 abr. 2020.

BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”*. In: LOURO, Guacira Lopes (Ed.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p. 153–172.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução: Renato Aguiar. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015a.

BUTLER, Judith. **Rethinking Vulnerability and Resistance**. In: SEMINÁRIO QUEER. São Paulo: 2015b. Disponível em: <https://youtu.be/1kLS0xMo-ZM>. Acesso em: 10 abr. 2020.

COMO ESCONDER A NECA? TRUQUE DRAG QUEEN | Ravena Creole. Direção: Bia Medeiros. [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo (9 min). Publicado pelo canal DRAG-SE. Disponível em: <https://youtu.be/qmqk5K7Q-nk>. Acesso em: 10 abr. 2020.

DE LAURETIS, Teresa. A Tecnologia do Gênero. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Tradução: Suzana Funck. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206–242.

DRAG QUEEN: a arte da transformação. Direção: Beatriz Valverde, Carolina Pimenta e Victoria Elizabeth Tena. [S. l.]: Vermelho Produções, 2017. 1 vídeo (8 min). Publicado pelo canal Vermelho Produções. Disponível em: <https://youtu.be/D-m1AT-nWc8>. Acesso em: 10 abr. 2020.

DUQUE, Thiago. Quem ainda ri da bicha preta, efeminada e pobre? Funk, (re)conhecimento e direitos lgbt em tempos de pânico moral. **ETD (Educação Temática Digital)**, v. 21, n. 4, p. 889-907, out./dez. 2019.

DZI CROQUETES. Direção: Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Produção: Tatiana Issa, Raphael Alvarez, Bob Cline e Paulo Mendonça. Rio de Janeiro: Tria Productions e Produções Artísticas; Canal Brasil, 2009, 1 DVD, 110 min (p&b/cor).

FORÇA NA PERUCA. Realização: Jean Prado e Victor Moura. Produção: Jean Prado. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (30 min). Publicado pelo canal Força na Peruca. Disponível em: <https://youtu.be/tHsU3ewbnsW>. Acesso em: 10 abr. 2020.

FOUCAULT, Michel. Tecnologias de si. **Verve**, n. 6, p. 321–360, 2004.

FOX, Lorelay. TUTORIAL DRAG QUEEN: MAQUIAGEM! [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo (10 min). Publicado pelo canal Lorelay Fox. Disponível em: <https://youtu.be/7uwfOrXWwnc>. Acesso em: 10 abr. 2020.

GOES, Tony. Ilustrada - análise: Elke Maravilha, a drag queen de si mesma. **Folha de São Paulo** [16 ago. 2016]. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/08/1803439-elke-maravilha-a-drag-queen-de-si-mesma.shtml>. Acesso em: 20 dez. 2021.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue. Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. *In*: TADEU, Tomaz. (Ed.). **Antropologia do ciborgue - As vertigens do pós-humano**. Mimeo. Tradução: Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

IDENTIDADE DRAG. Direção: Marcela Freitas Paes. [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (26 min). Publicado pelo canal TVUNIMEP. Disponível em: <https://youtu.be/Ar13lrDuopE>. Acesso em: 10 abr. 2020.

JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre identidade de gênero**: conceitos e termos. 2. ed. rev. ampl. Brasília: [s. n.], 2012. Disponível em: <http://www.diversidadesexual.com.br/wp-content/uploads/2013/04/G%C3%8ANERO-CONCEITOS-E-TERMOS.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2020.

JOSEPH, Channing Gerard. **House of Swann**: Where Slaves Became Drag Queens — and Changed the World. New York/London: Crown/Picador, 2020, *no prelo*.

PÉREZ-BUSTOS, Tania. El tejido como conocimiento, el conocimiento como tejido: reflexiones feministas en torno a la agencia de las *materialidades*. **Revista Colombiana de Sociología**, v. 39, n. 2, p. 163–182, 2016.

REIS, Fernanda. Cultura - Elke Maravilha por David Drew Zingg – Zingg fotografou Elke como Marilyn Monroe e também com seu visual característico. **Risca Faca** [17 ago. 2016]. Disponível em: <https://riscafaca.com.br/cultura/elke-maravilha>. Acesso em: 20 dez. 2021.

REIS, Toni (org.). Manual de Comunicação **LGBTI+**. 2. ed. Curitiba: NEAB - UFPR, 2018. Disponível em: <https://www.ibdsex.org.br/collection/manual-de-comunicacao-lgbti/>. Acesso em: 10 abr. 2020.

REIS, Toni (org.). **Manual de Comunicação LGBTI+**. 3. ed. Curitiba: IBDSEX, 2020.

SAAD, Matheus. 18 coisas que talvez você não saiba sobre Jorge Lafond, criador da Vera Verão [2020]. **BuzzFeed**. Disponível em: <https://buzzfeed.com.br/post/18-coisas-que-voce-talvez-nao-saiba-sobre-jorge-lafond-criador-da-vera-verao>. Acesso em: 10 abr. 2020.

VELOUR, Sasha; VELOUR, Johnny. *Editor's note*. **VYM Magazine**, n. 1, 12 jul. 2015.

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

VIKA, Sarah. **Drag Queen MakeUp Tutorial | Sarah Vika | #FazCaradeVika #1**. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (20 min). Publicado pelo canal Sarah Vika. Disponível em: <https://youtu.be/5pI9UrOCAME>. Acesso em: 10 abr. 2020.

**Recebido:** 08/11/2021

**Aprovado:** 10/03/2022

**DOI:** 10.3895/cgt.v15n46.13687

**Como citar:** SOUZA, Humberto da Cunha Alves de; FERREIRA, Michel Alves; MERKLE, Luiz Ernesto. "We're all born naked and the rest is drag": técnicas e tecnologias da performance drag queen. **Cad. Gên. Technol.**, Curitiba, v. 15, n. 46, p. 19-45, jul./dez. 2022. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/cgt>. Acesso em: XXX.

**Direito autoral:** Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 4.0 Internacional.

