

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
BACHARELADO INTERDISCIPLINAR EM CIÊNCIAS HUMANAS

Lucas Saturnino de Vasconcellos

A ARTE DRAG COMO ESPAÇO DE EXPRESSÃO E CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES

Artigo apresentado ao Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel (Trabalho de Conclusão de Curso). Orientador: André Sidnei Musskopf

Juiz de Fora
2026

DECLARAÇÃO DE AUTORIA PRÓPRIA E AUTORIZAÇÃO DE PUBLICAÇÃO

Eu, **LUCAS SATURNINO DE VASCONCELLOS**, acadêmico do Curso de Graduação Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas, da Universidade Federal de Juiz de Fora, regularmente matriculado sob o número 202073133A, declaro que sou autor do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado **A ARTE DRAG COMO ESPAÇO DE EXPRESSÃO E CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES**, desenvolvido durante o período de 18/09/2025 a 20/01/2026 sob a orientação de André Sidnei Muszkopf, ora entregue à UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA (UFJF) como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel, e que o mesmo foi por mim elaborado e integralmente redigido, não tendo sido copiado ou extraído, seja parcial ou integralmente, de forma ilícita de nenhuma fonte além daquelas públicas consultadas e corretamente referenciadas ao longo do trabalho ou daquelas cujos dados resultaram de investigações empíricas por mim realizadas para fins de produção deste trabalho.

Assim, firmo a presente declaração, demonstrando minha plena consciência dos seus efeitos civis, penais e administrativos, e assumindo total responsabilidade caso se configure o crime de plágio ou violação aos direitos autorais.

Desta forma, na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Juiz de Fora a publicar, durante tempo indeterminado, o texto integral da obra acima citada, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação do curso de Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas e ou da produção científica brasileira, a partir desta data.

Por ser verdade, firmo a presente.

Juiz de Fora, ____ de _____ de _____.

LUCAS SATURNINO DE VASCONCELLOS

Marcar abaixo, caso se aplique:

Solicito aguardar o período de () 1 ano, ou () 6 meses, a partir da data da entrega deste TCC, antes de publicar este TCC.

A ARTE DRAG COMO ESPAÇO DE EXPRESSÃO E CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES

Lucas Saturnino de Vasconcellos

RESUMO

A construção da identidade contemporânea é atravessada por tensões entre determinismos biológicos e performances sociais. Nesse contexto, este trabalho investiga a arte drag como uma tecnologia de produção de subjetividade e ferramenta política de subversão das normas de gênero, transcendendo o viés do entretenimento. O objetivo central consiste em analisar a atuação da performance drag na construção e reconstrução da identidade do sujeito, em um trânsito que vai da técnica teatral à militância urbana. Metodologicamente, adota-se uma revisão bibliográfica qualitativa e exploratória, articulando a historiografia do teatro à sociologia da sexualidade, culminando na análise contextual da cena de Juiz de Fora, Minas Gerais. O propósito deste trabalho é analisar que a fluidez de gênero, histórica nas artes cênicas, ganha novos contornos políticos face à "invenção" da heterossexualidade normativa. Os resultados apontam o corpo drag contemporâneo, influenciado pela cultura pop e fenômenos midiáticos, como território interseccional de disputa. Especificamente no território juiz-forano, revela-se uma evolução identitária significativa: do "glamour" do Miss Brasil Gay, escudo de dignidade sob a repressão, à "militância ambulante" da nova geração, que utiliza também do estranhamento estético para reivindicar direitos. Com isso, se conclui que a arte drag permite ao sujeito retomar o controle sobre sua imagem, transformando a performance em ato de cidadania e reinvenção do eu.

Palavras-chave: Arte Drag. Gênero. Sexualidade. Performatividade. Subjetividade.

1. INTRODUÇÃO

Realizar a arte drag é atuar como um espaço de expressão e ressignificação de si, transformando o palco em um laboratório de construção identitária. Sendo assim, a pesquisa realizada para esse artigo se fundamenta em uma estrutura social e documental que abrange desde a história das artes cênicas até a teoria queer contemporânea. A compreensão dessa arte enquanto artista exige, primeiramente, um olhar sobre a ancestralidade da performance. A travessia de gênero através do vestuário é uma constante na dramaturgia clássica, desde a Grécia antiga, com o teatro grego, ao Kabuki, no Japão, o que permite entender esse tipo de arte não como uma invenção moderna, mas como uma técnica milenar de representação da alteridade (BERTHOLD, 2001). Este ato de se vestir, montar, ser drag, passou por várias mudanças desde então, tanto na sua estética como na sua função, e observa-se que, nesse processo de mudança, houve uma democratização da prática. A arte drag, historicamente associada à figura do homem e gay, hoje também é representada por um significativo contingente de mulheres e indivíduos de diversas orientações e identidades. Consolida-se, assim, como uma expressão de gênero que desafia o essencialismo biológico com o objetivo de estranhar e fugir do que é normativo (BUTLER, 2018).

Essa prática ganha contornos de subversão em uma modernidade que estabeleceu normas rígidas de conduta e "inventou" a heterossexualidade como padrão biológico e social (KATZ, 1996). Isso se torna evidente no exemplo de Juiz de Fora, cidade que será usada como exemplo para essa reflexão, pois é uma cidade que detém uma posição singular no mapa da cultura LGBTQIAPN+ nacional. A narrativa local é atravessada por uma tradição de glamour e vestuário que começa na década de 1970, tendo o concurso Miss Gay como pilar de visibilidade e resistência durante períodos de forte repressão, como a ditadura militar em âmbito nacional (RODRIGUES JUNIOR, 2019). A cena atual juiz-forana e de outros lugares não se limita ao legado que, apesar de muito importante, é muitas vezes visto pela própria comunidade LGBTQIAPN+ como ultrapassado, uma vez que seus métodos não se atualizaram desde a época de seu surgimento e, hoje, observa-se o surgimento de novas gerações de artistas que exploram linguagens estéticas diversas, rompendo com o binarismo tradicional e ocupando a noite com urgências políticas distintas (GONÇALVES, 2017).

A síntese entre o levantamento histórico e a realidade social é realizada nesse trabalho através da imersão no cotidiano desses e dessas artistas. Ao observar a popularização de reality shows como *RuPaul's Drag Race*, nota-se que a indústria da moda, a indústria musical e a cultura pop, de forma mais ampla, enaltecem o plural que há nessa arte (TAVARES; BRANCO, 2021) e colocam em evidência o fato de que a arte drag é permeada por dinâmicas de trabalho, precarização e uma profunda rede de colaboração. A fim de refletir sobre

todas essas questões, a estruturação deste estudo no segundo capítulo estabelece uma linha de continuidade histórica entre as tradições teatrais e a construção das normas de gênero no ocidente. O terceiro capítulo aprofunda-se na Teoria Queer e nas pedagogias culturais, utilizando a perspectiva de Guacira Lopes Louro para analisar como a sociedade lida com os corpos dissidentes. Em seguida, o quarto capítulo discute o corpo drag como uma cartografia viva e um território de resistência política, abordando a evolução para conceitos como o pós-drag. Por fim, o quinto capítulo examina as tensões entre performance artística e identidade de gênero no contexto do concurso Miss Brasil Gay, observando as dinâmicas de legitimação e exclusão que permeiam esse espaço.

2. GENEALOGIA DA PERFORMANCE: DO PALCO À INVENÇÃO DA NORMA

Para compreender a prática drag atual é necessário voltar no tempo e analisar a performance de gênero não como um fenômeno isolado da pós-modernidade, mas como uma técnica de representação e uma resposta a processos sociais de longa duração. Com isso, é possível traçar uma linha de continuidade que une as tradições milenares do teatro à construção histórica das normas de sexualidade que regem o mundo ocidental. Essa perspectiva de longa duração permite observar que a separação isolada entre o que é considerado "feminino" e o que é considerado "masculino" não se constituiu como regra absoluta nas artes e na vida social, e que a performance atua como um espelho das tensões de cada época, revelando que a identidade nunca foi um dado estático, mas um campo de forças em constante disputa.

A arte de transitar entre as expressões de masculino e feminino através do vestuário encontra suas raízes mais profundas na história do teatro, mas a origem do "Drag" é incerta. Estima-se que os primeiros registros da utilização do termo drag são do século XIX, como forma de se referir a artistas - homens - que se vestiam como mulheres, uma prática bem comum no teatro numa época em que as normas sociais não permitiam que as mulheres atuassem. A pesquisadora Margot Berthold demonstra, em seu livro "História Mundial do Teatro" (2001), que a ausência de mulheres nos palcos durante séculos não impediu que o "feminino" fosse representado. Aliás, essa ausência forçou o desenvolvimento de técnicas de interpretação onde o corpo masculino se tornava o suporte para a construção da alteridade (BERTHOLD, 2001).

A autora ainda demonstra que, em contextos como o teatro grego, o uso da máscara era fundamental. Ela não apenas escondia o rosto do ator, mas concedia a ele uma "persona" sagrada, permitindo que a audiência aceitasse a transição de gênero como parte da experiência estética e mística. No caso do teatro elisabetano¹, os chamados "boy players" (jovens atores que interpretavam mulheres) desenvolveram uma linguagem corporal tão refinada que a feminilidade era lida pelo público como uma essência construída pela arte, e não necessariamente pela biologia, como era comum acreditar (BERTHOLD, 2001). No teatro da Grécia Antiga, na dramaturgia elisabetana de Shakespeare e nas tradições orientais como o Kabuki japonês, o uso de máscaras e figurinos suntuosos permitia que o ator transcendesse sua identidade biológica.

Nestes contextos, o teatro funcionava como um espaço ritualístico onde o gênero era plástico. Sob a proteção do rito cênico, a identidade não era vista como uma verdade biológica imutável, mas como uma matéria-prima modelável. A 'plasticidade', aqui, refere-se à liberdade de esculpir o feminino sobre um suporte masculino, operando um pacto com a plateia onde a verdade da cena valia mais do que a anatomia do ator. Não se tratava, naquele momento, de uma discussão sobre identidade de gênero nos moldes atuais, mas sim de uma convenção social e estética (BERTHOLD, 2001).

A título de exemplo, tem-se a figura do "Onnagata" no teatro Kabuki: homens que dedicavam a vida inteira a aperfeiçoar o "ideal feminino" no palco. Essa dedicação é uma evidência de que a performance de gênero exigia um rigor técnico e um estudo de códigos (tais como gestos, olhares, passos) que hoje compõem o que chamamos de "montação" na arte drag.

Se, por um lado, o palco sempre ofereceu uma fresta para a fluidez, a organização social fora dos teatros caminhou em uma direção oposta, especialmente a partir do século XIX, quando houve um endurecimento das normas sociais que transformou o que antes era uma "licença poética" do teatro em uma ameaça à ordem pública. A transição da performance do espaço artístico para o espaço da vida cotidiana começou a ser vigiada e punida à medida que as sociedades modernas buscavam classificar e controlar os corpos. Neste ponto de transição, é

¹ O Teatro Elisabetano corresponde ao período de florescimento do drama inglês durante o reinado de Elizabeth I (1558–1603), tendo em William Shakespeare seu maior expoente. Uma característica central desta época, motivada por leis de moralidade e costumes religiosos, era a proibição legal da presença de mulheres atuando nos palcos públicos. Consequentemente, todas as personagens femininas — das mocinhas às rainhas — eram interpretadas por jovens atores do sexo masculino travestidos, estabelecendo uma tradição de performance de gênero baseada na convenção estética e não na identidade biológica (BERTHOLD, 2001).

fundamental pontuar que, embora gênero (a construção social do masculino e feminino) e sexualidade (a orientação do desejo) sejam esferas conceitualmente distintas, o projeto disciplinar da modernidade tratou de entrelaçá-las indissociavelmente. A vigilância nascente sobre a performance não visava apenas conter o 'teatro', mas monitorar o desejo, estabelecendo a crença social de que uma expressão de gênero dissidente era o sintoma visível de uma sexualidade 'desviante'. É exatamente essa fusão forçada entre a aparência (o que se vê) e o desejo (o que se sente) que solidificou as bases para a invenção das normas contemporâneas.

Para entender por que a performance drag é lida hoje como um ato de resistência ou "estranhamento", pode-se usar a análise feita por Jonathan Ned Katz no livro "A invenção da heterossexualidade" (1996). Segundo ele, as categorias que hoje são tomadas como naturais - "heterossexual" e o "homossexual" - são produtos de um momento histórico específico. Como demonstra, o termo "heterossexual" foi "inventado"² originalmente em um contexto médico, não para descrever um amor natural, mas para designar uma "inclinação anormal" para o prazer não procriativo. Apenas mais tarde, com a ascensão da burguesia e da definição de núcleo familiar que se conhece hoje, a heterossexualidade foi elevada ao status de norma invisível e "natural". Essa "invenção" serviu para organizar a sociedade em torno da reprodução e da produção econômica, excluindo tudo o que fugisse a esse padrão binário (KATZ, 1996).

Antes do final do século XIX não existia uma divisão rígida de identidades baseada exclusivamente na orientação do desejo. "As práticas eram entendidas como atos, não como categorias fixas de sujeitos" (FOUCAULT, 1988, p.43). Mas a emergência de uma norma heterossexual imposta como dominante, impulsionada por médicos e legisladores, criou simultaneamente a figura do "anormal" ou do "dissidente". Nesse cenário, qualquer corpo que subvertesse as expectativas de gênero ligadas à procriação e à ordem familiar passava a ser alvo de controle e estigma (KATZ, 1996). Essa patologização do "desvio" forçou os sujeitos dissidentes a criarem seus próprios refúgios, e a arte drag, nesse sentido, é herdeira dessa marginalidade.

Se a norma diz que o corpo deve ser um reflexo exato da identidade biológica, a drag queen utiliza o artifício para dizer que a norma é, ela mesma, uma ficção histórica imposta por esse sistema médico-legal. A prática drag, ao herdar a técnica teatral da troca de vestuário e aplicá-la em um mundo que já inventou a norma, deixa de ser apenas uma técnica cênica para se tornar uma afronta política, pois, ao "se montar", o artista/a artista não está apenas atuando, mas evidenciando o caráter construído da própria norma que tenta aprisionar seu corpo e sua performance. Portanto, o volume da saia, o brilho da maquiagem e o exagero da peruca não são apenas escolhas estéticas, mas ferramentas de desconstrução (BUTLER, 2018). Ao levar o teatro para fora do palco e usá-lo para interrogar a realidade, o artista/a artista drag revela que se a heterossexualidade e os papéis de gênero foram "inventados". Além disso, afirmam que eles também podem ser reinventados e performados de outras maneiras.

3. A PERFORMATIVIDADE DO GÊNERO E AS SUBJETIVIDADES DISSIDENTES

A primeira questão a discutir é a diferença entre identidade de gênero (que é como a pessoa se sente e se reconhece internamente) e expressão de gênero (como ela se apresenta ao mundo através de roupas, comportamentos e estética). A arte drag situa-se no campo da expressão e, diferente de uma pessoa trans, cuja identidade de gênero é permanente e diz respeito ao seu próprio "eu", o artista/a artista drag utiliza o gênero como uma ferramenta de performance (JESUS, 2012). É basicamente a diferença entre o "ser" e o "estar" (personagem artístico) que permite entender a plasticidade do sujeito contemporâneo. Enquanto a identidade é o centro da autoafirmação do indivíduo perante a sociedade, a expressão é a linguagem visual e comportamental que ele escolhe para dialogar com essa mesma sociedade e, no caso da drag, essa linguagem é deliberadamente hiperbólica, servindo como um comentário estético sobre as expectativas que recaem sobre os corpos.

Transformista ou Drag Queen/Drag King: Artista que se veste, de maneira estereotipada, conforme o gênero masculino ou feminino, para fins artísticos ou de entretenimento. A sua personagem não tem relação com sua identidade de gênero ou orientação sexual.

² Na perspectiva foucaultiana, o termo "invenção" não sugere a inexistência prévia de práticas sexuais entre gêneros distintos, mas sim a criação de uma categoria discursiva e científica para classificar tais práticas. Para Foucault, a sexualidade não é uma natureza biológica dada que a ciência apenas "descobriu", mas sim um dispositivo histórico produzido por relações de saber-poder. A "invenção" refere-se ao momento em que a medicina e a psiquiatria do século XIX catalogaram e nominaram os desejos, transformando atos em identidades fixas para fins de regulação e controle da população (FOUCAULT, 1988).

Transexual: Termo genérico que caracteriza a pessoa que não se identifica com o gênero que lhe foi atribuído quando de seu nascimento. Evite utilizar o termo isoladamente, pois soa ofensivo para pessoas transexuais, pelo fato de essa ser uma de suas características, entre outras, e não a única. Sempre se refira à pessoa como mulher transexual ou como homem transexual, de acordo com o gênero com o qual ela se identifica. (JESUS, 2012, p. 26-27).

Embora historicamente associada a homens gays, uma herança que permanece de alguma forma até os dias atuais, qualquer pessoa pode ser uma Drag Queen ou um Drag King: homens, mulheres, pessoas trans e não-binárias. O que define a drag não é quem o artista/a artista é "fora da montagem", mas sim a natureza da performance que ele apresenta no palco (GONÇALVES, 2017). Essa democratização da prática drag revela que a técnica da performance é acessível a qualquer um/a que deseje questionar os limites da sua própria imagem, e essa abertura desmistifica a ideia de que a drag seria uma "caracterização da homossexualidade", elevando-a ao status de linguagem artística universal que interroga as amarras do gênero em qualquer sujeito, independentemente do sexo designado ou identidade de gênero.

A arte drag deixa de ser vista apenas como teatro para ser analisada como uma ferramenta de subversão das estruturas de poder que definem os corpos. A base fundamental para esta análise reside na obra de Judith Butler, especificamente em seu conceito de performatividade, onde acontece um rompimento com a ideia de que o gênero seria um reflexo natural do sexo biológico (BUTLER, 2018). O gênero não é algo que o sujeito "é", mas algo que o sujeito "faz" através de uma repetição estilizada de atos no tempo, numa prática ritualística que produz a ilusão de uma substância interna fixa. Ou seja, ao repetir roupas, modos de andar e de falar, "fabrica-se" a ideia de que se é homem ou mulher "de verdade" (BUTLER, 2018, p. 201-202). A performatividade, portanto, não é uma escolha livre que se faz de manhã ao acordar, mas uma imposição social que obriga a repetir esses códigos para ser aceito e aceita como ser humanos "normal" (BUTLER, 2018, p. 202).

Nesse sentido, a prática drag tem um papel em que a drag queen não imita uma "mulher real"; ela imita a própria ideia de feminilidade, revelando que tanto a identidade drag quanto a identidade considerada "normal" são construções performáticas. Ao exagerar nos estereótipos do feminino da maquiagem, ao salto e o gesto, a artista drag expõe o caráter artificial da "matriz heterossexual"³, demonstrando que o gênero é uma cópia sem original e desestabilizando a crença de que existiriam comportamentos naturalmente masculinos ou femininos (BUTLER, 2018, p. 236). Quando a drag queen brinca com essa norma, ela mostra que a "originalidade" que a sociedade atribui às mulheres cisgênero também é fruto de uma performance repetida exaustivamente. A drag escancara que o gênero é um figurino que todos e todas usam, mas que apenas alguns e algumas têm a coragem de trocar sob as luzes do palco.

Guacira Lopes Louro, no livro "Em Um Corpo Estranho" (2013), introduz a perspectiva da Teoria Queer no Brasil, focando em como a sociedade e suas instituições, como a escola e a mídia, tentam "domesticar" os corpos que fogem ao padrão (LOURO, 2013, p. 89) evidenciando a fluidez de gênero. A arte drag habita o lugar do "estranhamento"⁴. Ela é o corpo que desafia as fronteiras e as classificações binárias excludentes por meio das quais opera a cultura: masculino/feminino, normal/anormal, dentro/fora. Aquele/a que não se encaixa perfeitamente em um desses polos é lido/a como um "corpo estranho".

No entanto, em vez de ser uma condição de inferioridade, ser um corpo estranho é o que permite ao artista e à artista drag observar o mundo de um ângulo privilegiado, de onde se pode ver quão frágeis e arbitrárias são essas fronteiras (COSTA FILHO; LOPES, 2024). O conhecimento sobre o gênero é produzido através de pedagogias culturais que ensinam a ser "homens" ou "mulheres" e a prática drag atua como uma contra-pedagogia: ela ensina ao público e ao/à próprio/a artista que é possível transitar, inventar e ocupar espaços de

³ O conceito de "matriz heterossexual", cunhado por Judith Butler, refere-se a uma grade de inteligibilidade cultural que naturaliza corpos, gêneros e desejos. Segundo essa lógica normativa, para que um ser humano seja considerado "coerente", deve haver uma continuidade causal e estável: um sexo biológico específico (macho/fêmea) deve levar a um gênero correspondente (homem/mulher), que por sua vez deve direcionar o desejo sexual ao sexo oposto. A performance drag é subversiva justamente por quebrar essa cadeia, provando que aparência, anatomia e identidade não são vínculos naturais indissolúveis, mas construções sociais passíveis de desordem.

⁴ O conceito de "estranhar o currículo", proposto por Guacira Lopes Louro, sugere uma postura pedagógica crítica baseada na Teoria Queer. Para a autora, "estranhar" não significa apenas olhar para o que é diferente, mas sim tornar estranho o que é considerado normal, óbvio e natural. No contexto educacional, isso implica questionar a suposta neutralidade dos conteúdos escolares e investigar como o currículo trabalha para produzir e legitimar a heterossexualidade como a única forma saudável de existência, enquanto marginaliza outras experiências identitárias.

dissidência. O "corpo estranho" da drag não busca a assimilação, mas a afirmação de uma existência que questiona a estabilidade das normas sociais.

Ao "educar" o olhar do/a espectador/a para o que é diferente, a drag desestabiliza as certezas sobre o que é "correto" ou "natural" e isso propõe uma nova forma de aprendizado social, onde o respeito não vem da conformidade, mas do reconhecimento da pluralidade infinita das identidades (COSTA FILHO; LOPES, 2024). Para que a análise sociológica não caia em generalizações imprecisas, é necessário estabelecer um rigor terminológico sobre identidade de gênero. As distinções fundamentais entre identidade de gênero, expressão de gênero e orientação sexual podem gerar confusão. Porém, essa é uma das principais fontes de violência simbólica e física contra a população LGBTQIAPN+ (JESUS, 2012). Enquanto a orientação sexual diz respeito ao desejo pelo/a outro/a, a identidade diz respeito à percepção de si. Entender esses conceitos é o que permite ao/a pesquisador/a respeitar a autodeterminação dos sujeitos, sem impor rótulos externos que ignorem a complexidade das vivências individuais.

Embora a arte drag seja uma forma de expressão de gênero (um personagem artístico), ela está profundamente conectada às vivências das transgeneridades. Para muitos/as artistas, a drag é o primeiro passo para a descoberta de uma identidade trans ou não-binária. Compreender a diferença entre o "estar fazendo drag" (performance) e o "ser trans" (identidade) é essencial para analisar como esses/as artistas ressignificam sua própria existência dentro e fora dos palcos. Nesse cruzamento entre o palco e a vida, a drag funciona como um território seguro para a experimentação do "eu". Para quem vive sob a pressão das normas do sistema cisgênero, a "montação" oferece a possibilidade de testar novas formas de ser e de se ver no espelho, transformando a estética em um caminho para a verdade sobre si.

4. TERRITÓRIO E PERFORMANCE: A TRAJETÓRIA DA ARTE DRAG

No cenário contemporâneo, a arte drag transcende a simples performance de entretenimento para se estabelecer como um campo de disputa política e identitária. O corpo da/o artista drag deve ser compreendido como um "território de ação política", onde a construção da identidade opera através da interseccionalidade. Nesse cruzamento, questões de gênero e sexualidade se entrelaçam inseparavelmente com raça, etnia e classe social. O corpo drag funciona como uma cartografia viva: ao transitar por espaços públicos e cênicos, a drag não apenas veste uma roupa, mas carrega consigo as marcas de exclusão e resistência de sua comunidade (COSTA FILHO; LOPES, 2024).

Nesse sentido, a performance atua como uma denúncia das violências sistêmicas, transformando o palco em um local de reivindicação de direitos historicamente negados a corpos negros, periféricos e dissidentes. A compreensão desse corpo é como um mapa de resistências que permite posicionar a drag não apenas como uma figura cênica, mas como uma agente de transformação social, uma vez que a performance queer⁵ articula as urgências de quem vive à margem:

A partir da noção de corpo como território de ação política, analisa-se como abordam em suas criações as questões de identidade, gênero e sexualidade, raça, etnia e classe, que se consideram urgentes para dar visibilidade e provocar as transformações políticas implicadas nos processos artísticos e pedagógicos contra-hegemônicos. (COSTA FILHO; LOPES, 2024, p. 1).

Essa dimensão política leva a compreender que a drag, antes de subir ao palco, passa por um processo ritualístico de construção de si mesma, onde a estética serve de ferramenta para esse enfrentamento social.

4.1. A Materialidade do Ritual: O Corpo como Tela

Para que a denúncia política ganhe forma, o/a artista/a recorre a um ritual estético rigoroso: a "montação". Esse é um processo de reinscrição do próprio corpo. Ao apagar as sobranças e redesenhar a estrutura óssea

⁵ O termo "performance queer" abrange um espectro de práticas estéticas e políticas que buscam desestabilizar as normas de gênero e sexualidade, indo além do entretenimento. Enquanto a arte drag é uma modalidade específica que utiliza a paródia e a hipérbole, ela se insere no campo da performance queer ao transformar o corpo em um território de contestação. A relação intrínseca com a "margem" ocorre porque, conforme apontam Louro (2013) e Costa Filho e Lopes (2024), essas performances surgem de sujeitos historicamente subalternizados que utilizam a visibilidade cênica como uma estratégia de sobrevivência e como resposta política à tentativa social de apagamento de suas identidades.

através de luz e sombra, a drag utiliza a maquiagem para criar uma ilusão que desafia a biologia. O vestuário atua como a segunda pele desse corpo performático. No caso do exemplo eleito para essa análise, do contexto do Miss Brasil Gay que ocorre em Juiz de Fora (MG), a roupa carrega significados de classe e poder. O luxo, o brilho e a simulação da alta costura funcionavam como um "escudo" de dignidade para sujeitos marginalizados. Sobre a função social do vestuário e sua capacidade de conferir status, se pode destacar a importância da aparência na construção da respeitabilidade:

A necessidade de vestuário é uma necessidade eminentemente 'superior' ou espiritual. [...] Nenhuma outra prova é tão eficiente quanto o vestuário para indicar a posição social; e ninguém deixa de reconhecer que a roupa, para que seja bem recebida, deve não só ser cara, mas também deixar claro a todos os observadores que quem a usa não está empenhado em nenhum tipo de trabalho produtivo. (RODRIGUES JUNIOR, 2019, p. 55).

Embora a citação se refira à teoria da classe ociosa, ela se aplica perfeitamente à lógica do "glamour" drag tradicional: vestir-se como uma rainha era uma forma de recusar o lugar de subalternidade imposto socialmente. Contudo, além da estética, a materialidade visual exerce uma função educativa difusa sobre a sociedade, operando o que se pode chamar de "pedagogias culturais". Ao expor o exagero e o artifício, a figura da drag ensina ao público, pelo estranhamento, que a própria feminilidade considerada "natural" é também fruto de uma construção social repetida (LOURO, 2013).

4.2. Do "Pós-Drag" à Cultura de Massa: Rupturas e Traduções

Nesse contexto de evolução estética, emerge o conceito de "pós-drag" ou "drag queer" (COSTA FILHO; LOPES, 2024, p. 6-8). Diferente do modelo tradicional analisado anteriormente, que buscava apenas a ilusão de uma feminilidade idealizada, essa nova vertente utiliza o corpo para provocar transformações pedagógicas mais radicais (COSTA FILHO; LOPES, 2024). A/O artista usa a "montação" para dar visibilidade a subjetividades marginalizadas, tornando-se um/a agente de processos "contra-hegemônicos". A identidade, aqui, é forjada na urgência de romper com a invisibilidade imposta aos corpos dissidentes.

Essa ruptura estética permite que a drag explore o grotesco, o andrógino e o monstruoso, desafiando a expectativa de que a arte LGBTQIA+ deva ser sempre "bela" ou "agradável" ao olhar cisnormativo. Essa mudança de paradigma é vivenciada intensamente na cena de Juiz de Fora em contrapartida ao que foi falado sobre o glamour do Miss Gay. Essa geração rompeu com a obrigação de "parecer mulher", adotando uma postura de confronto visual, como aponta Lucas Gonçalves no texto "O Cenário Drag em Juiz de Fora e a nova geração de Drags":

Nós atualmente nos travestimos não de mulher, não de homem, mas de algo livre de gênero, e a família e a sociedade não estão prontos pra encarar isso. Por isso costumo dizer que somos nossa bandeira, somos a militância ambulante que carrega isso no cabelo, vestuário, maquiagem... Não fazemos mais isso só pra enfeitar e pra entreter. Somos palhaços sim se quisermos, mas não estamos aqui pra fazer rir apenas, mas estamos aqui pra nos impormos, pra gerar incômodo mesmo." (GONÇALVES, 2017, p. 2).

A fala destacada acima reforça que a estratégia visual serve para desestabilizar as certezas do/a espectador/a, forçando-o/a a confrontar seus próprios preconceitos sobre o que é considerado "natural". Simultaneamente a essa politização do corpo, a identidade drag sofreu um impacto massivo da cultura pop global.

O reality show *RuPaul's Drag Race* (lançado em 2009) atuou como um catalisador na "tradução" da cultura drag para o grande público neste século. O programa não apenas popularizou a arte, mas criou uma linguagem comum — gírias, estéticas e códigos de conduta — que antes eram restritos a outros grupos minoritários e à cultura *ballroom*. Essa tradução cultural envolve termos específicos como o *shade* (o ato de insultar com inteligência) e *reading* (a leitura crítica dos defeitos alheios), que passaram a ser usados globalmente

(TAVARES; BRANCO, 2021). Sobre a definição contemporânea dessa arte e suas múltiplas funções, Costa Filho e Lopes elucidam:

A arte drag, arte transformista, arte da montagem ou transformismo são formas de arte em que a/o/e artista se caracteriza com uma personagem que alude à performatividade/teatralidade com a construção de uma outra aparência física, um outro comportamento, outra personalidade e, portanto, um outro corpo, que se monta com artefatos visuais e cênicos extravagantes, mas sempre muito belas/os/es. [...] A performance do gênero é, antes de tudo, uma arte para entreter, para fazer rir e, em outras vezes, não esconde a pungência das formas e visualidades, pano de fundo mais sério na forma de resistência e de ativismo. (COSTA FILHO; LOPES, 2024, p. 2).

No entanto, essa globalização também gera o risco de uma homogeneização: ao traduzir a cultura drag para a TV aberta, muitas nuances da resistência original podem se perder, criando uma versão "palatável" da arte que esconde as dores e as lutas reais de quem vive a montagem no dia a dia. Essa mediação trouxe uma dualidade para a construção da identidade do/a artista: ao mesmo tempo em que oferece uma plataforma de validação, impõe padrões normativos de "sucesso", exigindo que o/a artista negocie sua verdade local com as expectativas de um mercado globalizado e, com isso, capitalize a sua arte (TAVARES; BRANCO, 2021).

5. AS FRONTEIRAS DO CORPO: ENTRE O ARTIFÍCIO E A MODIFICAÇÃO CORPORAL

Se a performance drag é um ato de construção de identidade, é fundamental questionar onde termina a fantasia e onde começa o corpo do/a artista. Uma das tensões mais fascinantes na história da arte drag no Brasil, especialmente no contexto de Juiz de Fora, dessa disparidade de diferenças entre o passado e futuro da arte drag, reside nessa fronteira "vigilante" entre o "transformismo" e a transexualidade. Historicamente, a construção dessa identidade artística passava não apenas pelo que se vestia, mas, crucialmente, pelo que não se modificava no corpo biológico.

5.1. A "Polícia" do Corpo: As Regras do Miss Brasil Gay

Ao analisar o regulamento histórico do Miss Brasil Gay, percebe-se que a identidade considerada "transformista" era definida pela transitoriedade. Para ser considerada uma legítima concorrente ao título máximo da beleza gay nacional, o candidato precisava ser um homem cisgênero que, através de truques e artifícios, atingisse a ilusão feminina, mas que pudesse "desmontar" essa ilusão ao final da noite. O concurso estabelecia uma distinção rígida baseada na intervenção cirúrgica. O "mérito" da transformista estava justamente em não ter corpo feminino, mas sim em fabricá-lo temporariamente (RODRIGUES JUNIOR, 2019).

Essa regra moldou a identidade da classe artística em Juiz de Fora e de concursos desse meio. O regulamento do concurso, ao proibir as cirurgias plásticas estéticas, acabava por reiterar uma norma de gênero que diferenciava o transformista da travesti. O transformista era aquele que, através da arte, alcançava o feminino, mas mantinha o corpo masculino intacto sob a roupa. A travesti, que modificava o corpo com hormônios e silicone, era vista como uma outra categoria identitária, muitas vezes excluída desse espaço de glamour legitimado pelo concurso (RODRIGUES JUNIOR, 2019, p. 41).

Essa proibição do silicone e das cirurgias criava uma pedagogia curiosa: a identidade drag era validada pelo esforço do artifício. O uso de espumas, fitas adesivas para esconder a genitália, cintas modeladoras e maquiagem pesada era valorizado como técnica artística. Já o corpo modificado definitivamente era visto, naquele contexto conservador, como uma "trapaça" ou como uma identidade que fugia do escopo do ator performático. Essa dinâmica reflete o que Judith Butler discute sobre a instabilidade das categorias. Ao tentar separar rigidamente quem é "homem que se veste de mulher" de quem "vive como mulher", o concurso tentava "proteger" a masculinidade dos participantes, garantindo que, ao final do show, eles voltassem ao status social de homens (RODRIGUES JUNIOR, 2019, p. 42).

5.2. A Fluidez Contemporânea: O Fim das Fronteiras Rígidas

A vigilância sobre o corpo biológico entrou em colapso com a chegada das novas gerações e a evolução das discussões sobre identidade de gênero. O que antes era uma regra de ouro do Miss Gay (a proibição do corpo modificado) tornou-se um debate obsoleto para a cena contemporânea. Para a nova geração de drags a identidade não está presa à biologia ou à ausência de cirurgias. A drag queen contemporânea pode ser uma pessoa trans, uma mulher cis, um homem cis ou uma pessoa não-binária. A "montação" deixou de ser sobre esconder o corpo masculino para se tornar uma celebração de qualquer corpo (GONÇALVES, 2017).

Na cena local de Juiz de Fora, pode-se apontar que figuras como as mulheres biológicas que fazem drag e artistas trans que performam drag mostram que a arte se descolou da necessidade de "ilusão". O corpo não precisa mais ser um segredo a ser revelado apenas no camarim. Ele é parte integrante e fluida da performance.

[...] As drags atuais exploram muito mais o que pode ser aproveitado de suas personagens. "Não se prendem a um esteriótipo. Um dia de barba, outro de sereia, outro de alien, outro de humano e assim por diante. E a expressão cultural é mais forte, mais difundida. Minha drag nasceu na época que drag e mulher trans andavam 'juntas' na luta, então o quanto mais feminina fosse, melhor. Androginia era um tabu... Drag sem peito? De barba? Suvaco cabeludo? Era absurdo (Amanda Fierce apud GONÇALVES, 2017).

Portanto, ao comparar o rigor do regulamento antigo do Miss Gay com a liberdade das ruas e boates atuais, observa-se a própria evolução do conceito de identidade. Se antes a identidade drag era construída sobre a restrição (o que eu não posso fazer no meu corpo), hoje ela é construída sobre a possibilidade (o que eu quero fazer com a minha imagem). A arte drag provou ser maior que a anatomia, reafirmando que o gênero é, acima de tudo, uma performance que não depende de bisturi, mas de vivência e expressão.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A investigação desenvolvida ao longo deste trabalho permitiu compreender que a arte drag se constitui na contemporaneidade como um dos fenômenos mais potentes para a análise das construções identitárias e sociais. Ao percorrer a trajetória histórica e teórica desta prática, ficou evidente que o ato de "se montar" transcende a esfera do entretenimento noturno, revelando-se como uma ferramenta política de subversão das normas de gênero e uma tecnologia complexa de produção de subjetividade. A retomada da genealogia da performance demonstrou que a travessia de gênero não é uma invenção pós-moderna, mas que é algo constante na experiência humana, presente desde os rituais do teatro clássico até as tradições orientais (BERTHOLD, 2001).

Contudo, a pesquisa apontou que o significado dessa troca de papéis se transformou radicalmente diante da "invenção" das normas sociais rígidas no ocidente. O que antes era técnica cênica tornou-se, no contexto atual, uma resposta necessária à obrigatoriedade da heterossexualidade e do binarismo (KATZ, 1996). Com isso, se conclui que a artista drag atua como um "corpo estranho" que denuncia, através do exagero e da paródia, a artificialidade das fronteiras impostas entre o masculino e o feminino (LOURO, 2013; BUTLER, 2018).

No campo da subjetividade, o estudo confirmou que a performance funciona como um laboratório existencial. Diferente de uma simples fantasia que se despe ao final do espetáculo, a drag permite ao sujeito experimentar facetas de sua personalidade que são reprimidas no cotidiano. É possível notar que, para muitos/as artistas, o palco é o lugar onde a "identidade" e a "expressão" se encontram, permitindo que o indivíduo retome o controle sobre sua própria imagem e transforme estigmas sociais em potência artística e profissional (COSTA FILHO; LOPES, 2024).

A materialização dessas teorias com o exemplo dado no território de Juiz de Fora, ofereceu um panorama privilegiado sobre a evolução dessa arte. A análise comparativa entre o legado histórico do Miss Brasil Gay e a cena contemporânea revelou como as estratégias de sobrevivência se alteram conforme o tempo político. Se durante períodos de repressão o "glamour" e a busca pela feminilidade perfeita serviram como um escudo de dignidade e aceitação social (RODRIGUES JUNIOR, 2019), a nova geração de artistas aponta para um caminho distinto. Observa-se, hoje, uma estética de ruptura, onde a "militância ambulante" e o uso de elementos andróginos ou grotescos não buscam mais a assimilação, mas sim o direito à diferença de se expressar (GONÇALVES, 2017).

Por fim, este trabalho reafirma a necessidade de olhar para as manifestações artísticas das minorias sexuais e de gênero não como meros adereços culturais, mas como atos fundamentais de cidadania. A arte drag nos ensina que a identidade não é um destino biológico imutável, mas um processo em constante construção. Entre o brilho do palco e as marcas de espartilhos, estas pessoas se reinventam a si mesmas e, ao fazer isso, expandem os horizontes do que é possível ser e viver em sociedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. [S.l.]: Perspectiva, 2001.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

COSTA, Francisco Carlos Filho; LOPES, Elisabeth Silva. **Questões de Gênero e Mais Além: a interseccionalidade na Arte Drag**. Revista Brasileira de Estudos da Presença, v. 14, n. 2, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2237-2660132185vs01>.

DE JESUS, Jaqueline Gomes. **Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos**. Brasília: [s.n.], 2012.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A Vontade de Saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GONÇALVES, Lucas. **O Cenário drag em Juiz de Fora e a nova geração de Drags**. [S.l.], [s.d.]. Disponível em: <https://lucannalien.wixsite.com/cenadragjf>. Acesso em: 14 jan. 2026.

KATZ, Jonathan Ned. **A invenção da heterossexualidade**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

MISS BRASIL GAY. **A História**. Juiz de Fora, [s.d.]. Disponível em: <https://www.missbrasilgay.com.br/a-historia/>. Acesso em: 14 jan. 2026.

RODRIGUES JÚNIOR, Paulo de Oliveira. **Montações, glamour e existências: Diálogo entre o "Miss Brasil Gay" e homossexualidades a partir do vestuário entre 1977 e 2018**. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) – Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2019.

TAVARES, J. L.; BRANCO, S. O. **Drag language translation on RuPaul's Drag Race: A study on representation through subtitles**. Revista Letras Raras, v. 10, n. 1, p. 210-235, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.5281/zenodo.10263147>.