

## DAS MARGENS AO CENTRO: ARTE DRAG EM EXPANSÃO

DOI: <https://doi.org/10.33871/23580437.2022.9.2.189-203>

Allan Cardoso <sup>1</sup>  
Debora Pazetto <sup>2</sup>

### RESUMO

Este ensaio consiste em uma investigação das práticas drag enquanto linguagem artística e suas relações com as teorias *queer/cuír* e as técnicas e métodos de exposição das artes visuais. Para tal, a primeira parte investiga brevemente as possíveis origens da arte drag no mundo ocidental, seu desenvolvimento ao longo da história e sua configuração atual. Articula-se com suas poucas aparições ou sugestões na história da arte euroamericana e com alguns apontamentos dos estudos *queer/cuír*, para então tecer suas proximidades e disparidades com a concepção de performance nas artes visuais. Na segunda parte, a persona drag de uma das autoras, Eco Zazu, relata seu próprio processo de tornar-se drag e suas investigações nas artes visuais.

**Palavras-chave:** Drag; Performance; Queer; Fotografia; Autorretrato.

### FROM THE MARGINS TO THE CENTER: DRAG ART IN EXPANSION

### ABSTRACT

This essay is an investigation about drag practices as an artistic language, its relations with queer theories and the techniques and exhibition methods of the visual arts. In order to do so, the first part investigates the possible origins of drag art in the Western world, its development throughout history and what it is now. This is articulated with its few appearances or suggestions in the history of Euro-American art and how it's seen in the queer theories, to then understand its similarities and disparities with the concept of performance in the visual arts. In the second part, the drag persona of one of the authors, Eco Zazu, relates her own process of becoming a drag artist and her works.

**Keywords:** Drag; Performance; Queer; Photography, Self-portrait.

---

<sup>1</sup> Artista drag e mestrando na linha de Processos Artísticos Contemporâneos do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina, também conhecido como Eco Zazu, seu nome artístico. De Florianópolis/SC, Brasil.; Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9703529864390803>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6924-6322>. E-mail: [allanccardoso@gmail.com](mailto:allanccardoso@gmail.com)

<sup>2</sup> Professora do Departamento de Artes Visuais e da linha de Processos Artísticos Contemporâneos do PPGAV na Universidade do Estado de Santa Catarina. Formada em Artes Visuais e em Filosofia, mestre em doutora em Estética e Filosofia da Arte. De Florianópolis/SC, Brasil. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8292039196009295>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7837-027X> E-mail: [deborapazetto@gmail.com](mailto:deborapazetto@gmail.com)

## DE LOS MÁRGENES AL CENTRO: EXPANDIENDO EL DRAG ART

### RESUMEN

Este ensayo consiste en una investigación sobre las prácticas drag como lenguaje artístico, su relación con las teorías queer y las técnicas y métodos de exposición de las artes visuales. Así, la primera parte investiga brevemente las posibles orígenes del arte drag en el mundo occidental, su desarrollo a lo largo de la historia y su configuración actual. Se articula con sus pocas apariciones o sugerencias en la historia del arte euroamericano y con algunos apuntes de los estudios queer, para luego tejer sus proximidades y disparidades con la concepción de la performance en las artes visuales. En la segunda parte, la drag de una de las autoras, Eco Zazu, relata su propio proceso de convertirse en drag y sus investigaciones en las artes visuales.

**Palabras Clave:** Drag; Performance; Queer; Fotografía, Autorretrato.

Dentre tantas iscas que podem despertar o interesse de alguém por arte, sentir-se capaz de (re)criar uma imagem ou (re)contar uma história pode ser uma das mais atraentes – como se fosse possível retomar aquela função mágica que, supõe-se, alguns povos atribuíam à arte: ser uma pessoa forte tem a ver com pintar-se ou narrar-se enquanto tal. Na Europa, a arte foi pensada enquanto imitação ou ilusão por muitos séculos, mas sempre foi, mais do que isso, uma prática de construção de subjetividades. Talvez por isso a conexão entre a arte drag<sup>3</sup> e a pintura pode soar tão natural, para além da mera troca de suporte da tela pelo corpo: ambas tiveram uma longa história de representação mimética do real, de aludir a algo que não se é, como nos *trompe-l'oeil*, até que puderam se pensar, contemporaneamente, como a própria coisa real, livres da obrigação de simular algo. A arte drag conta uma história de transformação sobre e com a própria arte da transformação, que se muta como qualquer outro ser ou linguagem viva. Atualmente, ela é influenciada pelas principais problemáticas da pós-modernidade e descobre novos caminhos para esses corpos-suportes que provocam turbulências nas noções dominantes de gênero, sexo, sexualidade – e também na própria noção de arte.

As aproximações entre o universo drag e o das artes visuais não são muito recorrentes. Há poucas obras consagradas pela história da arte euroamericana que fazem alguma alusão ao assunto. Até o início do século XX, essas aproximações eram limitadas a representações pictóricas ou escultóricas de corpos divergentes do sistema sexo-gênero cisheteronormativo, em especial os nomeados como andróginos ou hermafroditas. Somente a partir das vanguardas que podemos observar questionamentos e trabalhos que evidenciam questões de gênero, inclusive a própria arte drag, que surge, tal como a conhecemos hoje, na transição dos anos 60 para os anos 70 nos Estados Unidos e se difunde no Brasil apenas nos anos 90. Com uma rápida ascensão ao redor do mundo através da internet, que permitiu a disseminação de diversas culturas marginalizadas, a cultura drag floresceu progressivamente e foi popularizada principalmente a partir da música, *reality shows*, filmes e redes sociais. Há, entretanto, espaço para a arte drag nos circuitos das artes visuais?

Essa é a principal questão colocada neste artigo, e suas possíveis respostas são buscadas, inicialmente, nas origens e contextos da arte drag, bem como em suas mutações ao longo dos anos, em suas tentativas de definição, nas teorizações sobre quem pode performá-la e seus impactos sociais. Aqui, essas questões serão abordadas por meio das lentes dos estudos *queer/cuir* e do processo artístico de uma das escritoras desse texto, Allan Cardoso, que parte da pintura rumo à arte drag, tornando-se Eco

---

<sup>3</sup> Utiliza-se aqui o termo abrigado, sem aspas e estrangeirismos, conforme proposto por Vencato (2002).

Zazu. Colocar uma drag sob análise acadêmica poderia acabar exotificando-a ou, no mínimo, objetificando-a como mero material de pesquisa. Buscando evitar essa abordagem, os estudos feministas e descoloniais têm ensinado sobre a importância de partir das próprias experiências, do próprio local de enunciação – motivo pelo qual parte deste ensaio será escrito pela própria Eco Zazu. Trata-se de uma estratégia para produzir conhecimento sobre os códigos, saberes/truques e meio social drag, colocando-os como dignos de estudo nas universidades, sem depender da legitimação de uma pessoa não pertencente a esta cultura. Assim, este ensaio é amparado por uma experiência artística narrada na primeira pessoa, mas também por pesquisas a respeito de outras experiências semelhantes e de algumas vertentes das teorias *queer/cuir*. A ideia é investigar o papel disruptivo desses corpos e questionar, por fim: como seria possível incorporar a arte drag nas artes visuais sem que ela perca suas caracterizações históricas e seu valor fronteiriço?

## AS DRAGS, AS TEORIAS E AS ARTES VISUAIS

Muito se discute sobre o lugar da fronteira. Por vezes escorregadio, difuso, névoa que não apenas se situa “entre”, não tem nem mesmo uma faixa fixa. Há fronteiras dentro da própria fronteira. O espaço fronteiriço, tal como pensado por uma das principais precursoras do pensamento queer, Gloria Anzaldúa (1987), é o habitat natural da experiência *queer/cuir* – o conceito daquele/daquela/daquelo/daquilo que não pode ou não pretende se fixar, que admite a ambiguidade como lugar de existência. Apesar das divergências e das genealogias relativamente independentes, a teoria *queer*, originada oficialmente em meados da década de 1980, nos Estados Unidos, tem atualmente estreita relação e afinidade com as práticas drags, muitas vezes apontando-as como exemplo de seus conceitos centrais (LOURO, 2018). É neste mesmo lugar de incertezas e estranhamentos (*queerness*) que a arte drag se encontra, evoluindo e transformando sua estética e conteúdo ao longo das margens da história.

Sua origem, ao menos no contexto europeu, se confunde com o nascimento da própria concepção de ator na Grécia antiga, uma vez que, com os palcos teatrais restritos aos homens, estes interpretavam personagens femininas caracterizados como tal. Essa prática permanece dentro das peças sacras organizadas pela Igreja durante a Idade Média, já que antes de 1614 mulheres nunca foram permitidas em funções diretas relacionadas ao teatro. Pouco a pouco, com a modificação das relações de gênero nesse cenário, essas “drags” iniciais perdem espaço no palco e a prática começa a ser vinculada ao homem homossexual *crossdresser* a partir do século XVIII (BAKER, 1994). Podemos pensar, sob este ângulo, que a ideia de transformismo nasce de uma necessidade cênica imposta pela moral vigente, mas passa, posteriormente, a desafiar e questionar essa mesma moral. Entre apagamentos e ressurgências, as drag queens que conhecemos hoje na cultura de massas nascem na transição dos anos 60 para 70 nos Estados Unidos, num contexto de ascensão da cultura pop (e suas divas que tanto as influenciam) e o início do movimento gay, com sua busca por identidade e mercado próprio. Alcançam papéis de destaque na TV, *Broadway*, rádio e cinema estadunidense por esta época. No Brasil, há precursores da arte drag desde os anos setenta, como o grupo Dzi Croquettes e, em certo sentido, Ney Matogrosso, mas a arte se populariza, como a conhecemos hoje, apenas em meados dos anos 90. Num mundo onde ser homossexual era (e é) um ato político, somada também à função social e política da arte, as drags se tornaram um dos maiores símbolos da luta por direitos gays (AMANAJÁS, 2014). Evidentemente, a prática drag também pode ser pensada como puro entretenimento, podendo cair, assim como todas as outras linguagens artísticas, na antiga questão de arte *versus* entretenimento ou decoração. Mas a potência disruptiva das drags em relação aos códigos sexuais e de gênero está sempre à espreita.

A percepção de que o gênero é “performativo”, pois se estabelece como um constrangimento social, e que, portanto (por ser performativo e não natural ou essencial) pode se tornar maleável em algum

registro alternativo, são ideias recorrentes nas teorias *queer/cuir*. Judith Butler é uma das mais conhecidas autoras a argumentar que os papéis sociais atribuídos aos gêneros masculino e feminino são imposições arbitrárias que regulamentam os corpos, tendo em vista a manutenção da ordem capitalista heterossexual de trabalho e reprodução. Essa mesma tese aparece de modo radical no *Manifesto Contrassexual* do filósofo Paul Preciado: “o sistema sexo/gênero é um sistema de escritura. O corpo é um texto socialmente construído, um arquivo orgânico da história da humanidade como história da produção-reprodução sexual” (2014, p. 26). Uma das mais conhecidas e fundamentais contribuições dos estudos *queer* é a crítica de que, na civilização ocidental, o conceito de gênero foi sistematicamente construído de modo essencialista e naturalizante, isto é, de modo a estabelecer uma cadeia causal coercitiva entre um suposto sexo anatômico, o gênero e a sexualidade. Assim, devido a certas características biológicas pré-selecionadas, a cultura ocidental atribui-se o direito – através de uma série de dispositivos médicos, linguísticos, políticos, sociais, psíquicos, jurídicos, estéticos, pedagógicos, etc. – de determinar a qual dos dois gêneros instituídos um indivíduo pertence e ainda, devido ao gênero assim fixado, de determinar que sua sexualidade acontecerá na relação com indivíduos do gênero oposto. Judith Butler (2003, 1993, 2004), perseguindo algumas intuições de Simone de Beauvoir, Monique Wittig, Michel Foucault, entre outras, denuncia a naturalização dos gêneros e da sexualidade como uma estratégia de perpetuação das relações de poder – nomeadamente, da hegemonia do gênero masculino e da heterossexualidade –, as quais dependem materialmente da manutenção rigorosa dessas identificações. O sistema de identificação causal entre sexo, gênero e orientação sexual é, de acordo com Butler, uma forma de regulamentação dos corpos e dos sujeitos. Não é natural, necessário ou essencial identificar o gênero de um sujeito recém-nascido a partir de certos órgãos (que, aliás, quando são ambíguos, sofrem intervenções cirúrgicas imediatamente, como denuncia Preciado em seu perturbador ensaio “A industrialização dos sexos ou *Money makes sex*” (2014)). Trata-se, antes, de um artifício produzido pelo discurso performativo<sup>4</sup>, isto é, de uma norma coercitiva profundamente enraizada em nossa cultura, cuja principal estratégia de coerção é ocultar seu próprio estatuto coercitivo, apresentando-se como *natural*.

Em uma entrevista concedida a Peter Osborne e Lynne Segal em 1993, Judith Butler comenta que muitos compreenderam sua tese de que o gênero é performativo (a publicação original de *Gender Trouble* é de 1990) no sentido de que ele pode ser considerado radicalmente livre, voluntário, ou até mesmo teatral. Trata-se de uma compreensão equivocada do conceito de performatividade, o qual se refere a um conjunto de atos repetidos que constituem os sujeitos no contexto de uma estrutura histórica extremamente rígida e regulatória. O gênero não é uma escolha voluntária dos sujeitos, pois no Ocidente os próprios sujeitos são constituídos socialmente de modo generificado. No entanto, há

---

<sup>4</sup> A respeito do complexo e mutante conceito de performatividade, que continua gerando incompreensões e interpretações controversas acerca da obra de Butler, há uma esclarecedora explicação nos capítulos 2 e 3 do livro *Judith Butler*, de Sara Salih (2002). Em linhas gerais, trata-se de um conceito que Butler toma da filosofia da linguagem de J. L. Austin através da interpretação derridiana do autor. Confrontando a tradição filosófica da linguagem, que privilegiava o aspecto descritivo da língua e a delimitava em termos de verdadeiro-falso, Austin destaca um aspecto da linguagem que não serve pra descrever, nem informar, mas para realizar algo (*to perform*): esses enunciados performativos realizam aquilo que nomeiam, como na cerimônia de casamento, quando os noivos afirmam “eu aceito”, e com essa fala realizam o ato de se tornarem casados. Butler deriva dessa ideia, por meio do interpretação derridiana desses “atos de linguagem” como “citacionais” (os signos são constantemente repetidos e produzem significado aos serem deslocados de contexto), a tese de que o gênero é performativo. Ou seja, o gênero (*Problemas de gênero*, 1999) e o próprio corpo (*Bodies that Matter*, 1993) são constituídos discursivamente por atos linguísticos repetidos que realizam justamente aquilo que nomeiam. O enunciado “é uma menina”, ao fim do parto, tem o mesmo estatuto linguístico que o enunciado “eu aceito” em uma cerimônia de matrimônio: aquele sujeito não é *descrito* como uma menina, mas construído, *performativo*, como menina por meio desse mesmo enunciado (que é repetido em práticas e palavras, em todos os contextos possíveis, ao longo de toda a vida do sujeito). Assim, o corpo generificado se constrói em sua própria citação e recitação. Ao mesmo tempo em que essa tese denuncia o aspecto coercitivo da linguagem performativa – que tem o peso esmagador das relações de poder enraizadas historicamente de um modo tão profundo que conseguem se apresentar como naturais, biológicas, divinas ou, simplesmente, “normais” –, aponta um saída: a possibilidade de resignificação nos deslocamentos de contexto das normas de gênero.

algo interessante no equívoco dessa interpretação “voluntarista” da performatividade: “esse desejo por um tipo de reconstrução teatral radical do corpo está obviamente por aí, na esfera pública. Há um desejo por uma transfiguração completamente fantasmática do corpo” (BUTLER, 1993). Ou seja, se, por um lado, os sujeitos são constrangidos em sua identidade e em seu gênero pela heteronormatividade, por outro lado, há um desejo de subversão dessa estrutura regulatória, de modo que ela não pode ser considerada completamente determinante:

Não há um sujeito anterior às suas construções, no entanto, o sujeito não é determinado por essas construções; é sempre o nexos, o não-espaco da colisão cultural, em que a demanda de ressignificar ou repetir os próprios termos que constituem o “nós” não podem ser sumariamente recusados, mas tampouco podem ser seguidos em estrita obediência. É o espaço dessa ambivalência que abre a possibilidade de retrabalhar os próprios termos pelos quais a subjetivação procede – e falha em proceder (BUTLER, 1993, p. 124).

Note-se que performatividade não é o mesmo que performance. Enquanto essa pressupõe um sujeito que, em certo momento, estaria performando, aquela problematiza a própria noção de sujeito, que seria, até certo ponto, uma produção dos discursos performativos. As identidades de gênero que a cultura ocidental institui como naturais são, na verdade, performativas (e não performances): o resultado de um processo contínuo e autoritário de imitação, repetição, controle, submissão, regulação e punição dos sujeitos. Mas é justamente nesse processo de repetição ou citação que se pode subverter a estrutura normativa.

Em *Problemas de gênero*, Butler (2003) oferece a performance das drag queens como um exemplo de atuação que se, por um lado, pode repetir estereótipos heteronormativos, por outro lado, pode desmascarar o caráter performativo do gênero por meio da evidente teatralização do feminino. Ou seja, a performance drag pode ser subversiva se operar como uma paródia corrosiva da própria matriz que supostamente daria origem à imitação: uma cópia que destrói o original (ou revela que o original não existe, a não ser enquanto ideal imposto). Nesse caso, a aparente naturalidade do gênero seria desmascarada como uma performatividade que dissimula seu próprio caráter performativo. A performance drag seria, portanto, uma paródia potencialmente subversiva (BUTLER, 2003, 1993), na medida em que, ao acentuar a disjunção entre o corpo do performer e o gênero performado, revela a natureza artificial de todo gênero.

Atualmente, a limitação da performance drag à identidade do homem homossexual cisgênero que interpreta ou parodia uma personagem feminina caricata tem se tornado tão distante quanto sua associação com a necessidade cênica do teatro grego e medieval. As drags atuais, em sua grande maioria, compreendem a multiplicidade de sexualidades, gêneros, corporeidades e discursos existentes. Embora ainda não unânime, há um reconhecimento crescente da pesquisa drag como um meio artístico legítimo que objetiva a expressão própria através do corpo e suas possibilidades performáticas, completamente aberta a mulheres cisgênero, pessoas transgênero, não-binárias e pessoas heterossexuais. Ou seja, há drags em todas as letras da sigla LGBTQIA+ e também fora dela. A ideia de limitar a prática a um grupo específico parece ir diretamente contra o princípio drag de ruptura com a sequência sexo-gênero-sexualidade e sua lógica binária. A prática drag atual, em sua forma mais ampla, pode ser percebida como meio de resistência e contestação das restrições impostas aos corpos, ou seja, como uma ferramenta para descolonizar os corpos em relação à cisheteronormatividade. Esse é um dos motivos pelos quais opta-se, aqui, por trabalhar com o termo “drag”, sem *queen* nem *king*, apropriando para a língua brasileira o termo central que não tem tradução, mas abolindo referências a gêneros e monarquias.

Em relação às articulações das práticas drag com a história da arte institucionalizada, pode-se constatar representações bastante antigas, mesmo que modestas ou negativas, de androginia, transexualidade, hermafroditismo e outros corpos divergentes da norma binária, como o faraó egípcio andrógino Akhenaton, o deus grego Dionísio com sua ambiguidade sexual e o rei francês Luis XIV com suas roupas extravagantes consideradas quase precursoras da montaria<sup>5</sup> (BERBARA, 2011). Entretanto, somente a partir das vanguardas do século XX pode-se começar a notar abordagens mais diretas em relação a questões de gênero, que podem ser vistas como uma gestação artística do *queer*/cuír antes das teorias serem formalizadas. Por exemplo, não se pode deixar de citar Flávio de Carvalho e sua *Experiência n°3* (1956), propondo um novo *look* de saia para os homens tropicais que desafiava as convenções de moda masculina/feminina. Também há Marcel Duchamp, com seu alter-ego Rose Sélavy fotografado por Man Ray, a artista Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven com sua montaria performática nas duas primeiras décadas do século XX, e o artista japonês Yasumasa Morimura, inserindo-se na reprodução imagética ocidental de mulheres icônicas. Em 1972, Hélio Oiticica, profundamente impactado pela cena drag em Nova York, realiza o Super-8 experimental *Agripina é Roma-Manhattan*, no qual filma o performer drag Mario Montez jogando dados no meio da rua com o artista Antônio Dias. Andy Warhol, remontando o gesto de Duchamp no início dos anos oitenta, colaborou com o fotógrafo Christopher Mako's em uma série de autorretratos drag, dessa vez usando o termo drag no título da obra, já que estava trabalhando contemporaneamente ao estouro das drags na cultura pop, seu objeto de trabalho principal. Paralelamente, e ainda antes das discussões sobre a artificialidade do gênero surgirem sob a luz da teoria *queer* nos anos 80, Ana Mendieta “desconstrói as ideias patriarcais de atributos destinados ao sexo masculino ou feminino” (SELISTRE, 2016, p.289) em *Facial Hair Transplant* (1972). Neste, articula questões feministas, já muito presentes em seus trabalhos, com uma reflexão sobre os códigos e sinais culturais que marcam os gêneros. A arte drag se vale da mesma premissa, fazendo uso das próprias marcações de gênero para questionar a artificialidade dos gêneros “oficiais” e provocar estranhamentos em sua lógica binária:

Os corpos considerados ‘normais’ e ‘comuns’ são, também, produzidos através de uma série de artefatos, acessórios, gestos e atitudes que uma sociedade arbitrariamente estabeleceu como adequados ou legítimos (LOURO, 2018, p.80).

Ou, numa citação famosa da icônica artista drag RuPaul<sup>6</sup>: “Nós nascemos nus, o resto é drag”.

A partir dos exemplos citados acima, pode-se observar que há aparições discretas do transformismo e seus princípios na história das artes visuais, quase sempre indiretamente e em trabalhos esporádicos de artistas que se consagraram através de outras obras, quando assumem uma provocação *camp* ou *kitsch*<sup>7</sup>. É como se as artes visuais institucionalizadas fossem insensíveis às camadas mais profundas e às múltiplas habilidades articuladas que permitem levar a sério o trabalho de artistas que são ““apenas”” drags. Pode haver diversos fatores envolvidos na dificuldade de valorizar essa linguagem dentro do circuito de arte: talvez o preconceito com uma arte popular, que faz sucesso na cultura de massas, que pode ser vista como frívola; talvez seu enraizamento na não conformidade com os

---

<sup>5</sup> Termo usado para referir-se ao conjunto visual drag, somando suas vestimentas, maquiagem, peruca, enchimentos, próteses e afins.

<sup>6</sup> RuPaul, uma destas precursoras que estouraram na década de 90 nos Estados Unidos, é responsável pelo fenômeno do *reality show RuPaul's Drag Race*, atualmente em sua 14ª temporada. Desde sua estreia em 2009, tem mudado o cenário drag mundial fazendo crescer exponencialmente o número de artistas no meio, além de promover a carreira de participantes, que muitas vezes conseguem assim realizar o sonho de trabalharem apenas como drags (AMANAJÁS, 2014).

<sup>7</sup> Numa simplificação, o termo *camp* costuma ser atribuído à estética do exagero, extravagante, artificial; enquanto *kitsch* ao gosto pelo vulgar, brega, popular. De acordo com Sontag (1987, p.7): “A marca do *Camp* é o espírito da extravagância. *Camp* é uma mulher andando com uma roupa feita de três milhões de penas”.

sistemas hegemônicos, tanto o de sexo-gênero-sexualidade quanto o das artes. É verdade que há artistas drag que não querem ser assimilados pelas instituições – e isso destaca sua proximidade com a postura anti-assimilação do movimento *queer/cuir*. Mas é importante existir a possibilidade de reconhecimento no campo das artes visuais para aqueles que desejam se tornar figuras de representatividade para o grupo. A necessidade de tornar a arte drag visível parece ser ainda mais urgente longe dos grandes centros urbanos, solo infértil para artistas que dependem da cena noturna, restritos às poucas aparições na TV, cinema, música e internet como única forma de contato com o público e com outros artistas drag. Quanto menos visibilidade positiva, menos conhecimento e mais preconceito, e também mais artistas drag impossibilitados de desenvolver seu potencial. É através da identificação que esse despertar muitas vezes acontece, como pensou Vilarins (2014, p.15) sobre a potência pedagógica da drag queen: “[...] a ficção da ‘identidade’ é de cómodo acesso aos que se enquadram em uma sanção hegemônica, enquanto sujeitos transviados precisam relacionar-se com diferentes áreas de subcultura para ativarem sua consciência de si”.

Na cena contemporânea, começam a despontar artistas dedicando-se à experiência drag como uma forma de expressão e linguagem vinculada ao campo das artes visuais, como Sasha Velour, Chelsea Boy e Alma Negrot<sup>8</sup>. Estadunidense, holandesa e brasileira, respectivamente, elas usam seus corpos, performances e indumentária como base para construções de silhuetas escultóricas e como telas para a maquiagem, sem se preocuparem em parecer femininas ou não. Embora ainda seja muito presente no imaginário popular a redução da arte drag como um show de transformismo numa mimese feminina, e de fato existem performers focadas neste aspecto, há também muitas que trabalham justamente com a subversão ou satirização das normas de gênero. Sasha Velour, Chelsea Boy e Alma Negrot se identificam como pessoas não-binárias, utilizando essa possibilidade de transformação completa como forma de se libertar das amarras e códigos de gênero. Nas palavras de David Santos:

[...] a performance de Alma Negrot é uma espécie de espelho de todas as coisas que vivenciou em sua vida: ser uma pessoa não binária, não branca, sem grana, [...] existindo e resistindo pelo simples movimento de se transformar. Alma não é homem nem mulher, mas uma rejeição ao corpo manufaturado para transportá-lo a outro lugar, operando uma ressignificação dele e de si, de dentro para fora. (SANTOS, 2017, p.20)

Este caráter extremamente pessoal e autobiográfico ajuda a distinguir a performance drag da representação cênica/teatral e a aproxima do conceito de performance nas artes visuais: não se trata de um papel ou personagem que artistas interpretam, mas de um emolduramento e teatralização do eu (STRATICO, 2013). Tendo em vista esses primeiros apontamentos, este ensaio aborda, a seguir, o trabalho de Allan Cardoso como Eco Zazu, pela voz da própria Eco – um eco com voz própria. Em sua produção, o aspecto confessional se faz presente em pinturas e escritos antes do interesse pela performance, entendida como um prolongamento, um outro meio para pesquisar os mesmos assuntos. O processo de tornar-se “drag” é também percebido como tornar-se “eu”, uma vez que Eco interpreta identidades e se confunde com a artista, também uma pessoa não binária. Drag é uma máscara que revela mais do que esconde. Eco revela que teve o primeiro vislumbre dessa persona precisamente quando se sentia mais pobre de uma identidade, um eco de desejos alheios, dependente de interesses românticos, como uma personagem que só é lembrada por seu par. Assim, a persona drag tornou-se uma materialização do vazio identitário e, ao mesmo tempo, uma forma de se fortalecer e se

---

<sup>8</sup> Interessa pensar também como acontece esse processo de transcenderem a cena noturna local e tornarem-se mundiais: Sasha e Chelsea por meio da visibilidade oferecida ao participarem de *RuPaul's Drag Race*, enquanto Alma divulga seus trabalhos nas redes sociais e trabalha como maquiadora e diretora de arte em projetos alheios.

emancipar como ser singular, que precisava descobrir como se comportar, como aparentar, como ser e estar no mundo. Eco, neste ensaio, é simultaneamente pesquisa e pesquisadora.

## ECO FALA

Ainda me é incerto seu início – se ela provém daquela mesma força que me fazia colocar toalhas na cabeça ou prendedores nas unhas, então ela sempre esteve aqui. Por muito tempo enclausurada, teve suas formas de protestar através de crises de ansiedade e depressão durante os anos de ensino médio, até por fim ser encontrada meio-viva há alguns anos atrás. Só então descobri que eu me sentia tão fraco porque escondi de mim toda força que era inconvenientemente “feminina”, seja o que isso queira dizer, mas como percebiam e reprimiam o jeito que eu andava, falava, gostava, vestia, brincava. Mesmo depois de crescer e abraçar uma sexualidade dissidente, apesar das fachadas, ela também não era bem vista: me tornava menos desejável, mais frágil, alvo de piadas.

Ela tinha, entretanto, suas formas de rasgar o concreto e florescer discretamente no canto das calçadas: desde minha infância transbordava nas pequenas manifestações artísticas, das peças de teatro que eu criava com minha prima e apresentava para a família embaixo do abacateiro, aos desenhos de bonecas na agenda telefônica de casa entre uma letra e outra. Percebo, hoje, que essas bonecas também eram pequenas Ecos, pequenos looks, pequenas experimentações que vinte e tantos anos depois migrariam para o corpo e para a fotografia na série *Estudos para Eco*. As anotações de meus pais naquelas páginas-limbo da agenda moldavam-se a mim.



Figura 1 – Fragmentos da série *Estudo para Eco #0*, Eco Zazu. Caneta esferográfica e lápis de cor sobre papel, 2005. Imagem da autora.



Quando maior e produzindo como artista visual, já figurava em fotos, pinturas e vídeos desde 2018. Trabalhava principalmente com o mito grego de Narciso e a ideia de narcisismo, até encontrar em seu par rejeitado quem realmente me interessava: a ninfa condenada a repetir as últimas palavras que escuta, Eco. A impossibilidade de se comunicar, o vazio identitário, o ressoar do passado, o reflexo constante do outro, a fragilidade e a força de sua voz eram também minhas. Vejo o poder que há em ser tão vulnerável, um espelho vivo que rebate tudo que lhe é lançado. Minhas tias me chamavam de Zazu – nome do pássaro do Rei Leão da Disney que reassistia incansavelmente, e eu pequena ecoava toda vez que ele aparecia no filme: Zazu, Zazu, Zazu, Zazu. Resido entre o íntimo e o mitológico, entre uma piada interna e uma catástrofe sublime.

Foi em 2020 que houve certeza: Eco precisava habitar nosso mundo também, com todos os riscos e incertezas que essa necessidade carregava. Medo do outro, medo dos julgamentos, medo de não ser capaz, medo de não haver lugar, medo de tornar público o que faz parte do mais íntimo e verdadeiro. Protegia-nos em nossa casca-concha que, ensinadas a habitá-la, se tornou um lugar frio, duro e apertado de conforto. Com uma força absurda a expulso de lá, um trabalho de parto constante que acontece simultaneamente a sua criação no mundo: preciso aprender a andar como eu andaria se fosse livre, como falaria se fosse livre, como olharia para os outros se fosse livre. Lentamente, pouco a pouco, dedo por dedo, testo a temperatura da água: estou segura o suficiente para me expor? Estou madura? Um estúdio fotográfico improvisado no quarto com uma câmera na contagem regressiva era cenário para esses testes-autorretros enquanto o terrível vírus também confinava todos os outros às suas conchas. Surgiram assim os primeiros *Estudos para Eco*: formas de colocar-se à prova, de vestir esse espírito em diferentes corpos até encontrar, ou não, um que seja seu. Conflitos identitários já me parecem pertencer, sempre experimentando faces, talvez tenha saído da concha enquanto adolescente. Justamente da casca que surgiu a ideia do primeiro ensaio, em relação com outros dois elementos-chave: o buquê de autopiedade e a gargantilha de fósforos.



Figura 2 – Fragmentos da série *Estudo para Eco #1 (Buquê de Autopiedade)*, Eco Zazu. Drag em fotografia digital, 2021. Imagem da autora.

O leque de habilidades que ser uma drag autônoma exige se abriu, me desafiando. A primeira, a mais demorada e talvez a mais importante na transformação, é vizinha do que sempre fiz, mas pintar meu rosto não é pintar uma tela: preciso primeiro conhecer os contornos do meu suporte, onde sombrear, onde iluminar, o que esconder, o que criar. As peculiaridades da maquiagem demandam uma pesquisa própria na cultura drag entre a imensidão de truques/saberes que antes só podiam ser aprendidos através de uma outra drag e hoje estão a dois cliques de distância – aprendi a esconder sobrancelhas com cola bastão, pó translúcido, corretivo vermelho e base para então desenhar novas que nunca

ficarão simétricas; a moldar queixos, narizes e maçãs do rosto apenas com contorno e iluminador; a desenhar uma nova boca e a emoldurar olhos. Não foi útil saber a proporção de terebentina para óleo de linhaça ou como não deixar uma pincelada evidente na tela, mas por de trás das ferramentas diferentes, a teoria se aplica: contrastes e harmonias cromáticas, transição de tons, luz e sombra, linhas e manchas. Não apenas no rosto, mas penso todo o conjunto da montaria como elementos de uma pintura que dialogam, se reafirmando ou contradizendo dentro de um conceito/ideia/composição total.

O enquadramento das fotos em plano médio no primeiro ensaio me salvava, propositalmente, de lidar com o restante da montaria: meu figurino era uma simples linha felpuda contornando meu peito, emprestada da sacola de materiais e retalhos de minha mãe. Ainda não me sentia segura o suficiente para sequer comprar roupas para mim, e não sabia costurar para materializar as ideias que tinha – apenas aqueles retalhos, cola, grampos, muita vontade, linhas soltas e fios corridos. Desses materiais e do meu analfabetismo têxtil nasce o segundo ensaio.



Figura 3 – Fragmentos da série *Estudo para Eco #2 (Linhas soltas e fios corridos)*, Eco Zazu. Drag em fotografia digital, 2021. Imagem da autora.

Diferentemente dos dois primeiros, porém com as mesmas limitações, o terceiro ensaio é mais um retorno à infância, agora a nomeando e categorizando como uma experiência compartilhada: uma criança viada. Incorporo, ainda do meu jeito gambiarrista, elementos como laços, bonecas, super-heróis, gravatas, colares e brincos que remetem aos estereótipos de gênero impostos desde o momento de nossa designação como menino ou menina, que, para cisgêneros, desencadeia toda uma performance que guiará o resto de suas vidas numa constante reafirmação, construindo o gênero que diz ser apenas consequência. Além dos elementos simbólicos mais reconhecíveis, os prendedores de roupa acoplados nas unhas fazem menção a essas pequenas performances da criança viada que buscam experiências próximas às que foram reservadas para aquelas designadas ao sexo oposto. Também é o caso da toalha na cabeça para simular cabelos longos, mas aqui representada através de uma memória particular: as fitas amarradas em minha orelha remetem às que amarrava nas orelhas de Leitoa, a ursinha preferida que fazia parte da Turma do Pooh como Leitão e foi transformada na boneca que nunca tive, para quem fazia vestidos e roupinhas com formas de docinho e pedaços de tecido amarrados. É uma infância de hoje, de crianças que já são adultas e de crianças que já nem mais existem, todas compartilhando de uma mesma verdade que transbordava de seus corpos desde muito cedo. Verdade inconveniente e inexplicável que, por este mesmo motivo, são forçadas a esconder apenas para não entrar em choque com uma cisheteronormatividade que colapsa com a simples existência de um ser que não se adequa a seus padrões e é inocente demais para o fazer de forma confrontante. A criança viada escancara a ficção e o caráter performativo do gênero, quebrando

a sequência sexo-gênero-sexualidade pressuposta como natural da forma mais doce e explosiva possível.



Figura 4 – Fragmentos da série *Estudo para Eco #3 (look para seu próprio chá de revelação)*, Eco Zazu. Drag em fotografia digital, 2021. Imagem da autora.

Um dia minha mãe achou um bolero felpudo branco, disse que lembrou de mim e perguntou se eu queria. Outro dia, casualmente procurando bijuterias online, achei brincos de pompom. Como peças de um quebra-cabeça que guardo esperando encontrar suas complementares, algumas ideias vão se formando ao longo do tempo e magnetizando umas às outras até formarem uma composição coesa e o conceito só vem no final, às vezes meses depois, como uma fita que amarra esse conjunto com um laço no topo: foi o caso do quarto ensaio. Após produzi-lo de forma tão espontânea, apenas encaixando peças, vi nos retratos algum tipo de palhaço alternativo soturno, descrição que de certa forma me cabe e já existe em forma de personagem: o palhaço trágico de um dos meus jogos favoritos desde os 7 anos de idade, *The Sims*. O palhaço aparece quando seus personagens estão miseráveis e têm sua pintura em casa. Ele tenta animá-los mas não consegue por também ser sentimental, os deixando ainda mais tristes. Anda em torno da casa chorando e tossindo, e a única coisa que o faz feliz é insultá-lo. Só é possível livrar-se dele pondo fogo ou vendendo sua pintura, chamando os Exterminadores de Palhaços ou fazendo seu personagem ficar feliz.

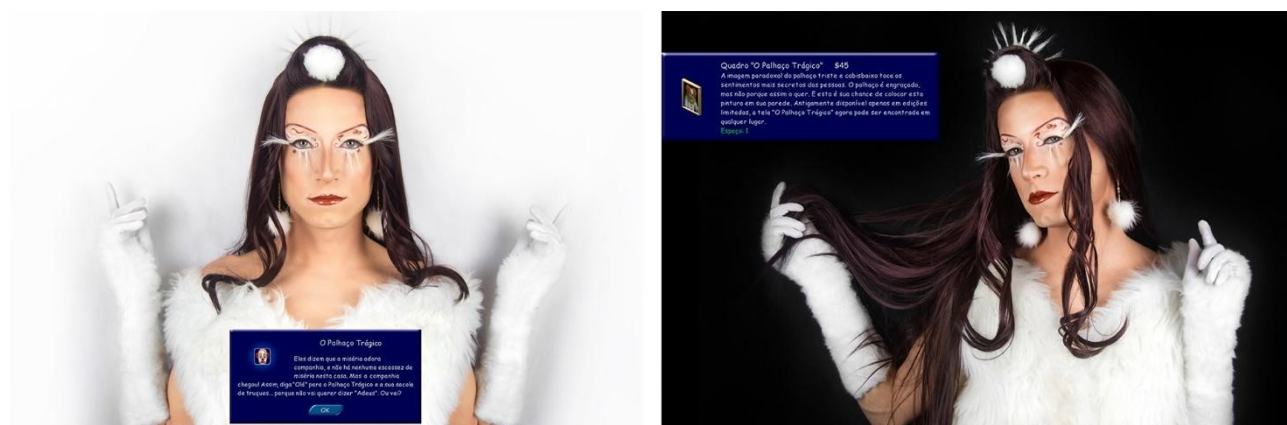


Figura 5 – Fragmentos da série *Estudo para Eco #4 (o palhaço trágico)*, Eco Zazu. Drag em fotografia digital, 2021. Imagem da autora.



Ainda não estava pronta para sair de casa, mas o suficiente para pisar fora do quarto. O quintal da casa dos meus pais no Rio Tavares foi mais um passo na lenta transição do fundo branco do estúdio improvisado, que passou para fundo preto e cinza no Estudo #4 feito de lençóis, para então me fotografar no ensaio seguinte diante dos lençóis confessados e pendurados no varal com um pedaço de mundo nas bordas das fotos. Entre eles, Eco do sonho de uma dona de casa suburbana, uma versão glamourizada, hollywoodiana, algo que nunca foi nem será para elas nem para mim: da esposa que eu nunca vou ser, para a esposa que eu nunca vou ter. Preocupo-me aqui, pela primeira vez, com enchimentos de peito e de quadril: começo a fabular meu corpo-prótese em constante mudança (como todos os outros) e a aprender como moldá-lo com espumas, silicones, sutiãs, espartilhos e meias-calças.

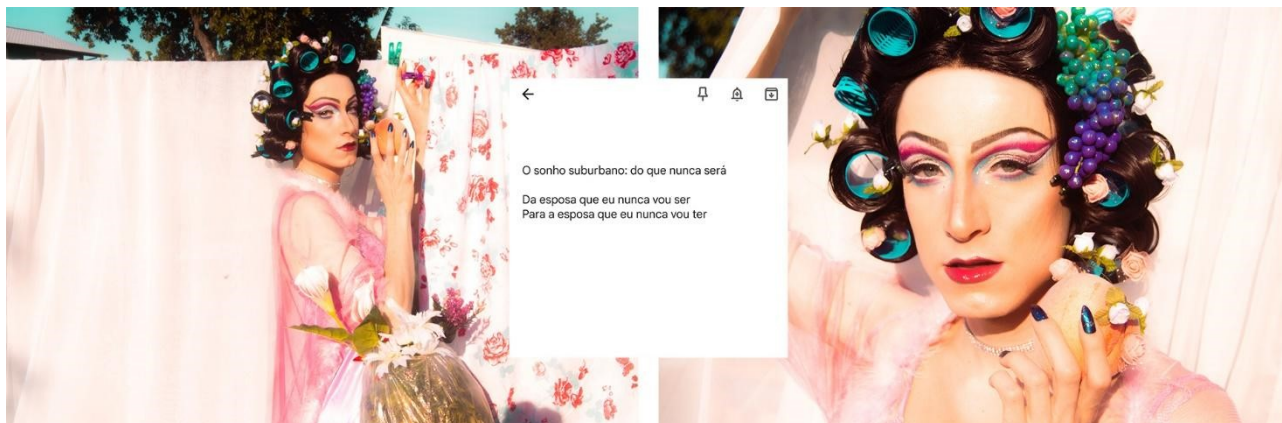


Figura 6 – Fragmentos da série *Estudo para Eco #5 (do que nunca será)*, Eco Zazu. Drag em fotografia digital, 2021. Imagem da autora.

Do outro lado do quintal, crescia entre os pés de milho de nossa horta o pesadelo: um ser que não é orgânico nem transgênico, nem planta nem gente, nem homem nem mulher. Em Março de 2021, colhendo milhos com minha mãe, fiquei deslumbrada com a textura dos cabelos sedosos do vegetal que me lembraram da minha falta de perucas, com apenas uma até então. Como aconteceu com o bolero felpudo branco no Estudo #4, aquela textura pedia um *look* inteiro ao seu redor: nesse caso, um *look* inteiro de milho. Como aquela safra que colhíamos já estava madura, plantamos uma nova e esperei quatro meses para colher o resultado, que serviria de cenário e de material para a montaria: cabelos de milho, folhas de milho, espiga de milho e milho estourado. Vários testes foram necessários antes da confecção final, uma vez que trabalhar com material orgânico também demanda aprender seu tempo e formas de conservá-lo. Os cabelos e as folhas secavam em questão de horas e perdiam sua aparência desejada, o que é um grande problema para uma equipe de uma mulher só que passa quatro horas apenas se maquiando. Tudo tinha que ser planejado para ser feito na hora certa: primeiro a saia de pipocas do vestido na noite anterior, que são mais resistentes, para na manhã seguinte fazer a parte superior de folhas. No início da tarde seria a peruca feita de cabelos de milho, que deveriam estar na água até colar na rede base para a peruca e depois sempre borrifados. Por fim, no meio da tarde começaria a maquiagem para fotografar de noite. O medo de ser observada ainda estava lá, com cada flash imaginando o que os vizinhos iriam pensar. Sabia, entretanto, que deveria me acostumar a ser olhada e com o tempo acabar gostando disso, resgatar aquela parte de mim que fazia peças de teatro para a família debaixo do abacateiro com a prima. Agora sou só eu, modificada, cheia de próteses, maquiagem, artifícios e truques para me sentir mais orgânica, mais verdadeira. Eu, *transgênerica*.



Figura 7 – Fragmentos da série *Estudo para Eco #6 (T de orgânica)*, Eco Zazu. Drag em fotografia digital, 2021. Imagem da autora.

Tenho mais Estudos – sempre em processo, nunca satisfeita, sempre criando. Atualmente, em 2022, também pisei lá fora, comecei a habitar as festas, bares e galerias de arte. Frequento aberturas de exposição para deixar as pessoas na dúvida se sou arte ou público, se sou uma artista convidada ou uma intrusa descarada. Não sou mais uma imagem congelada, mas viva, me relacionando, afetando e sendo afetada por outros. Comecei a performar e fazer dublagens, e como já desconfiava, acho que é o que mais gosto de fazer. Aprendi muitos truques e ainda restam muitos outros para aprender: ainda não sei como evitar que minhas sobancelhas coladas derretam com o calor insuportável da ilha ou como voltar para casa com todas as minhas unhas coladas nos dedos. Exijo muito de mim, esqueço o quão recente tudo isso é e o tanto que já andei, logo eu que olho tanto para o passado – espelho seletivo. Secretamente acredito que todo esse processo não vai ter mais tanta graça quando tudo estiver resolvido e eu não sentir mais as borboletas no estômago que acompanham aquele medo, um medo que tenho descoberto ser doce, aquele mesmo de empurrar-se para fora da concha. Antes o sentia tão intenso ao simplesmente pisar fora de casa, agora está quase apagado nessa situação, mas volta ao entrar ou mesmo pensar em estar num palco. Quero sentir esse tipo de medo mais vezes.

## ECOS FINAIS

Quase todas as linguagens artísticas passaram por fases ou movimentos na história da arte em que eram consideradas questionáveis, muito novas, subversivas ou provocadoras, até serem assimiladas pelas instituições. Algumas delas também são manifestações de subculturas e grupos condenados às margens, como o grafite, e ainda assim acabam sendo incorporadas. Apesar de seu emergir relativamente recente, a arte drag já teve tempo o suficiente para adentrar esses espaços, mas ainda sem muitos casos de sucesso – possivelmente por ser considerada frívola demais, não ser tão monetizável nos espaços expositivos, por escancarar a artificialidade dos gêneros ocidentais que regulam os corpos do nascimento até a morte, talvez por todos esses motivos. A arte drag tem revolução e não-conformidade em sua raiz, e está sendo difícil até mesmo para o capitalismo torná-la palatável. Ela acessa as instituições, quando acessa, como uma cultura exótica fotografada ou com algum de seus códigos e saberes incorporados em outro contexto, mas muito raramente como um trabalho de arte por si só. Das margens ao centro, ainda a um caminho a ser feito.

Considerando o percurso dessa arte ao longo da história ocidental, passando por teatros gregos, peças sacras, cabarés, Broadway, cinema e *reality shows*, é difícil prever o que virá a seguir. Será mais um movimento em direção ao centro, à sua popularização crescente adentrando lares e instituições, ou será jogada novamente às margens se cruzar a tênue linha entre o “divertido e excêntrico” e o “isso

está desafiando todo o sistema de crenças que embasa nossa família e sociedade”? O fato é que o deslocamento do conforto é um dos melhores fatores em comum entre a arte drag e as artes visuais.

Entretanto, mesmo quando aceita dentro de outros espaços, sejam as instituições artísticas ou os bares noturnos, explorar possibilidades de inserção sem se deixar fagocitar é um exercício perigoso. Eco se pergunta recorrentemente: por que fazer isso? Para se expressar artisticamente, para se profissionalizar enquanto artista drag é quase sempre preciso fazer vários shows por semana, até mesmo vários por noite. Isso se tornaria tão repetitivo e imerso nas engrenagens do capitalismo quanto um trabalho de escritório? Nas artes, é comum que as respostas sejam transformadas em perguntas novas. A pesquisa e a produção de Eco é apenas um começo, que talvez seja justamente a parte mais interessante de todo o processo. O tornar-se é uma constante – assim como as pessoas não nascem, mas se tornam mulheres ou homens ou outros gêneros, elas também podem tornar-se artistas, drags, artistas drags, drags artistas. As artes visuais e as drags sofrem mutações a longo prazo, aprimorando habilidades e discursos, explorando novos espaços e técnicas, e também a curto prazo, experimentando tintas, cores, poses, performances a cada processo que transborda para a superfície da pele e depois é escondido com água e sabão.

## REFERÊNCIAS

AMANAJÁS, I. Drag queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas. *Revista Belas Artes*, São Paulo, n. 16, set-dez/2014.

ANZALDÚA, G. *Borderlands: The New Mestiza – La Frontera*. Tradução própria. San Francisco: Aunt Lute, 1987.

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

BERBARA, M.; FONSECA, R. *De Akhenaton a Duchamp: arte, transexualismo e androginia*. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, nº20, 2011, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2011. P. 2236-2252. Disponível em: <[http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/maria\\_louro\\_berbara.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/maria_louro_berbara.pdf)>. Acesso em: 20 de Set. 2022.

BUTLER, J. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

\_\_\_\_\_. *Bodies that matter. On the discursive limits of “sex”*. New York: Routledge, 1993.

\_\_\_\_\_. *Undoing gender*. New York: Routledge, 2004.

LOURO, G. *O corpo educado: Pedagogias da sexualidade*. 4ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

\_\_\_\_\_. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

PRECIADO, B. *Manifesto contrassexual*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

SALIH, S. *Judith Butler e a teoria queer*. Tradução Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.

SANTOS, D. *Drag-queer Alma Negrot: o corpo como montagem artística*. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais). Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

SELISTRE, J.; BLANCA, R. *Do Camp ao Queer: de Flávio de Carvalho a Ana Mendieta*. In: CICLO DE INVESTIGAÇÕES PPGAV/UDESC, nº11, 2016, Florianópolis. Florianópolis, 2016. P. 282-291. Disponível em: <[https://issuu.com/des\\_ciclo/docs/anaisdescompletoweb.pdf](https://issuu.com/des_ciclo/docs/anaisdescompletoweb.pdf)>. Acesso em: 20 de Set. 2022.

SONTAG, S. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&pm, 1987.

STRATICO, F. *Performance, objeto e Imagem*. Londrina: UEL, 2013.

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

VILARINS, A. *Se não for pra causar nem saio de casa: Drag Queen como potência pedagógica*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais). Universidade de Brasília, Brasília, 2014.