

**DRAG E QUADRINHOS: APROXIMAÇÕES TEÓRICAS E PRÁTICAS A
PARTIR DA TRANSGRESSÃO E DA INTERSECCIONALIDADE**

**Kauê de Carvalho Xavier¹¹
Vitor Souza Lima Blotta²²**

RESUMO

O objetivo deste estudo é discutir relações entre o fazer drag e história em quadrinhos. A proposta é promover um diálogo entre algumas das características e temas em torno de ambas as formas de arte, como a transgressão em termos políticos, narrativos e de gênero (cultural e social), bem como a temática da interseccionalidade dos marcadores de raça, classe e gênero, derivada de estudos das áreas da Política e dos Direitos Humanos, mas que atravessa o fazer drag e pode ser relacionado com a linguagem dos quadrinhos. Iniciamos o texto com uma revisão bibliográfica sobre a história da arte drag, ressaltando a presença dos elementos de transgressão e da interseccionalidade, seguida de uma aproximação teórica entre drag e quadrinhos a partir desses dois elementos. Na parte empírica e prática, realizamos análises exploratórias sobre figuras drag em histórias em quadrinhos, a fim de demonstrar como a ausência desses elementos de transgressão e interseccionalidade, presentes em ambas as formas de arte, resultam em figuras binárias e estereotipadas que passam ao largo da compreensão do fazer drag e dos potenciais da linguagem dos quadrinhos para representá-lo. Em resposta a essas ausências, utilizamos em seguida a linguagem do desenho como uma possibilidade metodológica de incorporar os elementos de transgressão e interseccionalidade nos quadrinhos, e concluímos com uma reflexão sobre como os quadrinhos podem representar os aspectos visuais e discursivos da figura drag como um corpo que apresenta múltiplas camadas.

PALAVRAS-CHAVE: drag; quadrinhos; interseccionalidade; transgressão.

**DRAG AND COMICS: THEORETICAL AND PRACTICAL
APPROXIMATIONS THROUGH TRANSGRESSION AND
INTERSECTIONALITY**

ABSTRACT

This study aims to discuss the relationship between drag and comics. The proposal is to promote a dialogue between some of the characteristics and themes around both forms of art, such as transgression in political, narrative, and gender terms, as well as the theme of the intersectionality of social markers (race, class, gender, etc.) around the drag art and the language of comics. We begin the text with a bibliographic review on the history of drag art, highlighting the presence of elements of transgression and intersectionality, followed by a theoretical approach between drag and comics based on these two elements. In the empirical and practical part, we present brief exploratory analyzes about drag figures in comics, to demonstrate how the absence of transgression

¹ Aluno do Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

² Docente no Centro de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

and intersectionality results in binary and stereotyped figures. In response to these absences, we then use the language of drawing as a methodological possibility to incorporate the elements of transgression and intersectionality in comics. We conclude with a reflection about how the comics can represent the visual and discursive aspects of the drag figure as a body that presents multiple layers.

KEYWORDS: drag; comic; intersectionality; transgression.

INTRODUÇÃO

Este texto tem por objetivo relacionar o fazer drag e história em quadrinhos, por meio de uma discussão sobre a arte drag e uma análise exploratória de sua representação nos quadrinhos. A proposta é relacionar alguns elementos comuns a ambas as formas de arte e suas dimensões políticas, como a transgressão e a interseccionalidade, a fim de promover, na teoria e na prática, um debate sobre como esses elementos podem ser incorporados pela linguagem dos quadrinhos para repensar a representação de figuras drag nesse meio.

Transgressão é uma característica presente tanto no fazer drag quanto na linguagem e formatos dos quadrinhos. Em termos da arte drag podemos citar seu caráter blasfematório, como destacado por Baker (1994), enquanto que nos quadrinhos a transgressão deriva das origens dos quadrinhos como crítica do poder e sua atual mutabilidade de formatos e gêneros culturais (MOORE, 2012). Ocorre que, diferente do que revela a literatura sobre a história do fazer drag em relação aos papéis de gênero e suas narrativas típicas, bem como a história dos quadrinhos em relação aos temas e seus formatos, as representações de figuras drag nos quadrinhos têm reproduzido padrões estéticos e narrativos que não condizem com essa característica comum da transgressão. Ademais, outras temáticas fundamentais em torno do debate sobre as representações do fazer drag e de outras minorias sociais, como a interseccionalidade entre marcadores sociais da diferença, encontram-se ainda menos presentes nas representações de figuras drag nos quadrinhos, resultando na reprodução de preconceitos e estereótipos, além de não aproveitar o pleno potencial representativo da linguagem quadrinhística para lidar com esses temas.

Para tratar desses problemas, promovemos inicialmente uma revisão de literatura sobre a história do fazer drag, por meio de obras como as de Peter Ackroyd (1979), Roger Baker (1994), Clare Sears (2015), Igor Amanajás (2015), Lucas Bragança (2018)

e Simon Doonan (2019). Nesta revisão identificamos os elementos da transgressão e dos marcadores sociais da diferença chave para a compreensão da arte drag e do corpo drag e seus agenciamentos políticos.

Em seguida, realizamos uma aproximação teórica entre drag e quadrinhos por meio de um diálogo entre os elementos de transgressão (Moore, 2012) e interseccionalidade (Crenshaw, 1989; Davis, 2016) encontrados em ambas as formas artísticas, discutindo como algumas relações desses conceitos com a linguagem quadrinhística é capaz de potencializar suas dimensões críticas na representação de figuras drag, bem como de outras minorias nos quadrinhos.

Na parte empírica e prática do artigo, fazemos uma análise exploratória de algumas representações de figuras drag nos quadrinhos, a fim de verificar em que medida esses elementos de transgressão e interseccionalidade estão ou não presentes. Ao final, buscamos realizar alguns exercícios do desenho como esforço metodológico de incorporação dos elementos de transgressão e interseccionalidade na representação de figuras drag, como parte de um processo criativo para construção de uma história em quadrinhos a tratar de questões interseccionais em narrativas LGBTQIA+, e concluímos com algumas reflexões sobre as pontes possíveis entre o fazer drag, o corpo drag e os quadrinhos enquanto esforços necessários para representações menos estereotipadas e que façam mais jus aos agenciamentos e problemas políticos em torno do fazer drag e de outras minorias sociais.

ANTECEDENTES HISTÓRICOS DA ARTE DRAG

Desde suas origens, o fazer drag tem sido dominado por homens; o que nos faz aferir que esta forma de arte tem se sustentado por séculos sobre uma prática misógina. Ao nos depararmos com algumas atitudes de drags na mídia (reality shows, vídeos, redes sociais, shows, etc.) que apresentam alguns discursos problemáticos em suas proposições, que vão desde piadas sobre menstruação e o corpo da mulher até práticas de *black face*, nos perguntamos em que medida a figura drag tem sido menos uma forma crítica e subversiva dos discursos hegemônicos (BUTLER, 2017) do que uma reprodução contraditória dos dispositivos de opressão e exclusão nas produções culturais?

Diante disso, este texto nasce da necessidade de propor uma desconstrução da figura drag no cenário atual, que ora é vista enquanto um símbolo de transgressão ora enquanto uma forma contraditória de manutenção do poder hegemônico. Em diálogo com os pareceres feministas e as contribuições teóricas de Scott (1995), Crenshaw (1989), Davis (2016), Butler (2017), bell hooks (2017), e ainda, baseados nos achados de Baker (1994) e Sears (2015) sobre a história do fazer drag, o presente artigo busca repensar os cânones sobre os quais tal prática se estabeleceu no decorrer da História e analisar o seu avanço em um breve apanhado histórico que destaca, principalmente dois aspectos: o direito negado às mulheres; e a perseguição às sexualidades consideradas desviantes. Para tanto, percorremos pelo mimetismo no teatro grego; a caricatura do feminino no teatro elisabetano; a criminalização do cross-dressing no século XIX; o surgimento da subcultura queer; e a disseminação da figura drag nos meios de comunicação de massa.

Ao entrar em contato com autores que estudam a história da arte drag, percebe-se que a jornada desta figura se dá em paralelo à história do teatro. Com base em Igor Amanajás (2012), considerando que, no teatro grego, a caracterização de um personagem se dava por meio do uso alternado de máscaras, figurinos e enchimentos para a composição tanto do gênero masculino quanto do feminino, entende-se que, por meio da teatralidade, criava-se uma persona “vestida” de um determinado gênero. Esta ação de acoplar à superfície do corpo do ator elementos que representam um gênero específico (masculino ou feminino) revela duas características importantes: a primeira, o caráter binário na construção do gênero na Grécia Antiga; e segundo, o caráter performativo do próprio gênero, uma vez que o ator por trás da performance (o intérprete) executa uma ação que não lhe é própria, ou seja, diz respeito a um outro.

A partir disto, notamos que a representação do feminino no teatro grego é baseada num ideal normativo do papel da mulher na sociedade da época trazido para a linguagem dramática a partir de uma leitura mimética das diferenças de gênero que, por fim, são transfiguradas na materialidade de um corpo cujo olhar é estritamente masculino.

Em vista disso, se entendemos que drag é mais do que a transformação de um gênero em outro e reconhecemos o seu potencial de subverter o caráter binário e

normativo do próprio gênero (BUTLER, 2017), não se pode dizer que o teatro grego representa um “berço” para o artista drag neste sentido. O que se pode afirmar, em linhas gerais, é que drag enquanto uma necessidade da expressão teatral assume suas primeiras formas como uma interpretação do feminino na civilização grega antiga, e que desde já a dominância do homem sobre a arte, a cultura e a esfera social se constitui enquanto um obstáculo para a apreensão da potencialidade do fazer drag em levantar questões e desequilibrar a ordem social vigente.

Com efeito, temos na Grécia Antiga o assentamento dos papéis de gênero e a reiteração do direito único e exclusivo do homem de reger as normas da sociedade, revelando seu lugar de privilégio mesmo quando ele decide contraria-las assumindo o feminino a partir da teatralidade, pois é ele quem determina os espaços, os meios, os atores, o público e todas as condições para que esta performance seja admissível.

Esta dominação masculina persiste no teatro medieval, no teatro elisabetano e outras formas teatrais encontradas na Indonésia, China e Japão. Enquanto no teatro grego a não participação das mulheres está fundamentada numa ordem sociopolítica, em outros períodos históricos, esta gestão falocêntrica do fazer drag é mantida por outros argumentos; no teatro medieval, por exemplo, esta proibição se dá por motivos socioreligiosos.

Frente a isso, Baker frisa que a drag queen tem duas facetas: a sagrada e a secular. A drag queen sagrada é mais rara e menos conhecida, e pode ser encontrada na tragédia grega e no teatro clássico da China e do Japão. Segundo ele, esta função sagrada da drag também chega na Europa medieval de forma sorrateira na figura dos *choirboys* (“meninos do coro”), que interpretavam papéis femininos quando solicitado. Já sua faceta secular (ou profana) exerce a função satírica, semelhante ao bufão, ao comportar-se de modo cômico, ridículo, inoportuno e indelicado.

Ao desligar-se da Igreja, a atividade teatral foi incorporada pelas guildas de artesãos. Aproveitando-se da popularidade das peças teatrais no espaço público, estas corporações viram uma oportunidade de exibir e comercializar seus produtos. A partir daí algumas cenas cômicas são introduzidas nas encenações bíblicas e os personagens ganham um ar de irreverência. Surgem, com isso, as peças de mistério (*Mystery Plays*), que recebem este nome por contar histórias miraculosas (de milagres). Num cenário de

efervescência popular e de transformações no teatro medieval, ressurgiu a figura drag no Ocidente, trazendo consigo o paradoxo entre o sagrado e o profano, a comédia e a perturbação dos rituais religiosos, o desvelamento do grotesco enquanto estética e suas primeiras aspirações blasfematórias. (BAKER, 1994).

É bastante conhecido o fato de que, neste período as mulheres não podiam atuar nos palcos públicos. Alguns estudiosos entendem que tal proibição se aplicava somente ao teatro profissional, isto é, quando as mulheres cogitavam exercer a função do ator, e que isto não significava que elas estivessem totalmente alijadas da atividade. Sustenta-se esta ideia a partir do fato de que as mulheres estavam presentes nas plateias como parte do público pagante e nos bastidores, trabalhando nos figurinos e na caracterização dos atores.

Mesmo que isto realmente não signifique a ausência das mulheres nas dependências físicas e nas atividades operacionais do teatro renascentista, é preciso observar que as funções dispostas para as mulheres nesta época não lhes outorgava nenhuma aclamação ou reconhecimento pelos seus serviços prestados. Ao passo em que os homens tinham o privilégio da exclusividade de se desenvolverem enquanto profissionais da cena, dominando as técnicas e obtendo experiência nos palcos, as mulheres eram impedidas não somente deste exercício, mas também dos acessos a estes saberes de domínio masculino.

No auge do teatro renascentista inglês, no século XVI, os papéis femininos eram atribuídos a jovens adolescentes, entre 13 e 19 anos, os chamados “*boy players*”, cujas vozes ainda eram agudas o suficiente para se passarem por mulheres. As companhias de teatro herdaram das guildas uma lógica mercantilista e eram formadas hierarquicamente por grupos de mestres e aprendizes. Ao serem recrutados, os jovens aspirantes a atores se submetiam a esta hierarquia ao iniciar suas carreiras, atuando primeiramente como assistentes de palco até serem escalados para peças. Porém, para se enquadrar na categoria boy, o indivíduo deveria apresentar um perfil físico que atendessem às exigências estéticas requeridas: rosto delicado, corpo esguio e voz fina. Por serem características mais comuns durante a fase da adolescência, muitos garotos eram selecionados para desempenhar papéis femininos. A maioria deles, geralmente, iniciava

interpretando personagens femininos e somente depois de alguns anos, após perder seus traços de adolescência, eram escalados para papéis masculinos (SANTOS, 1994).

Além da ordem proibitiva às mulheres, nota-se também que, dependendo da época e do contexto histórico, a drag ora ganha força, ora perde; ora passa por momentos de estrelato, ora de ostracismo de acordo com os regimentos legais e morais da sociedade e de como a sua presença é encarada na vida pública e no espaço privado. Frente a isto, esta figura se depara com a necessidade de se reinventar e se adaptar para garantir sua subsistência em tempos mais conservadores. Um exemplo disto são os primeiros edifícios teatrais que se concentravam nas periferias de Londres, as *Liberties*, chamadas também de “subúrbios do pecado”, que viviam sob o ataque dos puritanos e de parte da sociedade londrina mais conservadora que solicitavam o seu fechamento. Baseados na passagem de Deuteronômio, na Bíblia, eles alegavam que o uso de trajes femininos por homens encorajava a sodomia e a luxúria homossexual (BAKER, 1994).

No século XVII, a atuação da drag não é mais requisitada, e mais uma vez esta figura sai de cena e passam a ser consideradas uma ameaça à conduta e à moral cristã, bem como as práticas homossexuais, que são fortemente perseguidas. Embora não existisse efetivamente uma lei que impedisse tal prática – pelo menos não até o século XIX, o uso da indumentária feminina por homens no espaço público passa a ser relacionada a crimes de sodomia ou prostituição, correndo o risco de serem investigados e presos. (SEARS, 2015).

Até 1861, alguns casos judiciais terminavam em condenação de pena de morte. Mediante a isto, não havia outra forma de existência homossexual a não ser na clandestinidade. Com isso, surgiram as *Molly Houses*, estabelecimentos que funcionavam como um tipo de taberna ou clubes clandestinos para encontros de homens homossexuais. Durante a década de 1720, estas casas foram duramente perseguidas, sofrendo ataques e prisões. (NORTON, 1992).

Ao ser imediatamente associada à homossexualidade, a drag assume um olhar crítico sobre a performance do feminino não enquanto um atributo inerente à mulher na sociedade, mas como um discurso anárquico, provocativo, ultrajante e revolucionário. As drags passam a frequentar as *Molly Houses*, onde podiam se montar de tipos sociais

da época. Segundo Baker (1994), é neste momento que surge o que ele chama de drag anárquica.

Após assistir a duas guerras na primeira metade do século XX, a figura drag volta a ganhar espaço nas mídias e nos palcos graças à revolução tecnológica e ao advento da TV, um dos fatores que contribuíram para a hegemonia estadunidense e do processo de modernização. Figuras como Danny La Rue, Dame Edna Everage e Lily Savage são alguns nomes que se destacam e, com o tempo, a drag passa a ser admitida em programas de televisão, musicais e produções cinematográficas (DOONAN, 2019).

Nos anos 1960, paralelamente à onda de liberdade sexual e ao surgimento de movimentos sociais identitários, como os movimentos negro, homossexual e feministas, a disseminação da figura drag nos meios de comunicação de massa e na cultura popular começa a associar sua imagem ao pop como um movimento de contracultura. Isto fica ainda mais evidente nas décadas de 1980 e 1990 quando a drag participa da linha de frente na Revolta de Stonewall e assiste à crise da Aids. A partir destes episódios, a drag se reconfigura e assume um caráter radical em nome da luta pelos direitos igualitários e por reformas nas políticas sexuais da época. (BRAGANÇA, 2018).

À diferença do que se assistiu na Revolta de Stonewall, a drag no Brasil é relegada à reclusão e ao anonimato, sob o risco de se submeter a tratamentos violentos e procedimentos vexatórios, junto à população de travestis e prostitutas, que também integravam os grupos mais vulneráveis e marginalizados dos guetos (TREVISAN, 2004).

No final dos anos 1970, com o processo de abertura do regime autoritário e o fim da censura à imprensa, surgem publicações clandestinas de temáticas LGBT+, como jornais, revistas e quadrinhos, até então mais voltados para a homossexualidade masculina. Já no início dos anos 1980 até o final dos anos 1990, temos alguns exemplos de personalidades da televisão que se “vestiam de mulher” em programas de humor, – e que alguns autores ainda consideram formas de “drag” – como Chico Anízio, Tom Cavalcante e Jô Soares. Porém, estes papéis se apropriavam da montagem drag – se é que se pode chamar assim – de forma a concentrar a transposição do feminino sobre um corpo masculino a partir de um humor sustentado na performance do feminino como ridículo.

Neste período, surgem personagens drag em programas humorísticos na televisão, como Vera Verão e Capitão Gay, por exemplo, que traziam em suas falas conotações sexuais que associavam suas formas afeminadas à prostituição e à promiscuidade que nos faz refletir sobre o legado da política sexual da ditadura “heteromilitar” (QUINALHA, 2018) em criar agências de controle social somadas aos esforços de estigmatização dos sujeitos “indesejáveis” na sociedade, como o negro e o gay, que são reforçados na grande mídia. Uma personagem marcante que surge também nesse período, e que desafiava essa linha de homens que se vestiam de mulher e que se voltavam para ridicularizar o feminino é Elke Maravilha, a qual mereceria um capítulo a parte de análise que não podemos fazer aqui.

Mesmo sendo considerada uma expressão artística que propõe uma subversão performativa do gênero, esta figura não é poupada de críticas e questionamentos sobre os seus discursos contraditórios e possíveis desserviços que eles podem empreender em suas proposições. Devido a sua forma “caricata” de expressar os estereótipos femininos reproduzidos num contexto patriarcal, a drag queen, em especial, é acusada de apropriação dos signos femininos e banalização da figura da mulher. É sabido também que discursos problemáticos são reproduzidos neste meio artístico, percebidos tanto na linguagem visual e performática quanto em algumas falas e posicionamentos, como prática de *black face*, piadas misóginas, gordofóbicas, afeminofóbicas, falocêntricas, capacististas, agistas, etc.

Frente a isto é que se investe na ideia de drag enquanto transgressão – transgressão, inclusive, dos próprios moldes de se fazer drag. Ao verificar esta necessidade de se repensar o fazer drag enquanto uma forma de arte engajada e romper dos cânones hegemônicos sobre os quais se estabeleceu e tem se estabelecido no decorrer da História, buscamos aproximar a figura drag dos quadrinhos com o fim de tê-la como um exemplo para refletir sobre a representação dos corpos e os estigmas sociais e, assim, contribuir para o combate de outras formas de opressão que não se resumem apenas ao gênero e à sexualidade, mas também nos eixos de raça, etnia, classe, tipo corporal, capacidade física, idade, etc. que, geralmente, não são recebidos com muito interesse mesmo dentro da própria comunidade LGBTQIA+.

APROXIMAÇÕES ENTRE DRAG E QUADRINHOS: TRANSGRESSÃO E INTERSECCIONALIDADE

Aproximações teóricas entre o fazer drag e as histórias em quadrinhos se justificam primeiramente porque os quadrinhos, atualmente um produto cultural massificado e parte das indústrias culturais, carregam uma performatividade inerente à sua linguagem, uma vez que, de modo geral, não pretendem mimetizar, mas ao contrário, subvertem geralmente as formas aparentes das realidades que retrata. Talvez por esse motivo as formas de arte gráfica que se desenvolveram para o que hoje são as histórias em quadrinhos têm origem, ao menos nos seus conhecidos antecedentes europeus do século XVI, em representações caricatas e críticas dos poderes estabelecidos e seus representantes. Esse caráter politicamente transgressor, e muitas vezes satírico dos quadrinhos é um dos elementos que o conhecido autor Alan Moore destaca como central em sua genealogia desse fazer artístico no texto *Buster Brown at the Barricades*, publicado em 2012 numa coletânea de quadrinhos independentes denominada *Occupy Comics*, que reuniu diversas histórias de autores e autoras variados em torno dos protestos do Occupy Wall Street (MOORE, 2012).

Mas apesar de manter atualmente esse caráter politicamente transgressor sobretudo nos quadrinhos mais independentes e de contracultura, Moore denuncia que esse elemento central da arte passa a se perder com os quadrinhos *mainstream* desde a chamada “Era de Ouro dos Quadrinhos” no final da primeira metade do século XX nos EUA, e a arte se torna inversamente um veículo de difusão de valores hegemônicos dos EUA e ideologias como cowboys e índios, *american way of life* e as posições dos Aliados nos confrontos geopolíticos da Guerra Fria (MOORE, 2012).

Dessa maneira é possível traçar alguns paralelos iniciais entre quadrinhos e drag, no que tange às suas dimensões altamente performativas, seu caráter politicamente transgressor e seus usos da sátira e da paródia, mas também na medida em que, ao longo de seu desenvolvimento histórico passam a incorporar e difundir valores e ideologias dominantes, tanto em termos de forma e conteúdo quanto no lugar que passam a ocupar nas indústrias da cultura.

Após um movimento mais recente de valorização dos quadrinhos e das chamadas *graphic novels*, capazes de retratar com reconhecimento literário questões

históricas e temas complexos como o Holocausto (vide a reconhecida *Maus*, de Art Spiegelman), Alan Moore passa a identificar uma nova característica dos quadrinhos que se soma à transgressão: a variabilidade de formatos e linguagens que esse fazer artístico é capaz de incorporar (Moore, 2012). Desde a subversão e seu trânsito entre diferentes gêneros literários (ficção, não-ficção, romance histórico) às vezes na mesma obra, e a combinação peculiar entre texto, imagem e tempo, representado pelo “efeito de canaleta” entre os quadros, segundo Will Eisner (2010 [1985]), bastante aberto a um preenchimento interpretativo do leitor, temos que os quadrinhos são capazes de representar, numa mesma página diferentes camadas de significação e variadas possibilidades de leitura, numa combinação entre as formas textuais, imagéticas e, por que não, cinemáticas, que estão à disposição da capacidade de apreensão e ressignificação por seus leitores.

Em função dessas características de variabilidade de formatos e multiplicidade de signos e possibilidades de leitura, agora somadas às tecnologias digitais de reprodução, disponibilização e representação dos quadrinhos a partir da internet e outras mídias, concordamos que os quadrinhos apresentam o que alguns colegas da área denominam “multimodalidade”. Essa multimodalidade inclui potenciais transmídia, de adaptação e intertextualidade, mas também as relações dos quadrinhos com outras áreas do saber, como o direito e a sociedade (GIDDENS, 2002). E se há uma simultaneidade de diferentes signos e formas de comunicação nos quadrinhos, isso significa que eles são capazes de fazer suas narrativas transitar entre, ou se colocar na intersecção de diferentes sistemas de conhecimento, como da ciência, do direito e da sociedade.

É por isso que podemos sugerir neste texto uma ponte entre os quadrinhos e arte drag a partir do conceito de interseccionalidade, o qual emprestamos dos estudos antirracistas, feministas e de direitos humanos de autoras como Kimberlé Crenshaw (1989) e Angela Davis (2016). Para ambas, a interseccionalidade de marcadores sociais da diferença, como gênero, raça, classe, entre outros, revela a simultaneidade de tratamento desigual que determinados sujeitos marcados por essas diferenças sofrem em seu cotidiano. Por isso não seria possível pensar questões antirracistas, por exemplo, sem pensar em como elas são interdependentes de questões de gênero e classe, ou mesmo de pessoas com deficiência, por exemplo.

Após o que trouxemos na primeira parte deste texto, não se pode negar que o fazer drag está também permeado por uma interseccionalidade de diversos marcadores de diferença que são carregados de relações de desigualdade. Por isso a interseccionalidade é um tema não apenas possível, mas indissociável à comunidade drag, uma vez que esta é atravessada por uma pluralidade de sujeitos, estéticas e vivências. Ao falar em drag não se pode ignorar o fato de que se trata de uma figura que nos permite não somente analisar o atravessamento dos eixos de raça, classe e gênero, como também um leque de possibilidades em termos de estilos, discursos, linguagens e identidades. Temos o estilo *camp*, as drags “*over school*”, as *comic queens*, as “*show girls*” (drags dançarinas), o estilo *gender-fuck*, as *club kids*, as *beard queens* (drags barbadas), as *drag monsters* (monstros) as *pageant queens* (drags “de passarela” ou “de concurso”), as “*fish queens*” (demasiadamente femininas), as “*cosplays*”, *impersonators*, dentre outras. Para além desta pluralidade estética e tipológica, pode-se referir a intérpretes (ou artistas) que atuam na sociedade como sujeitos LGBT+ diversos, cada qual com suas lutas diárias e vivências pessoais.

Diante destas possibilidades estilísticas e sujeitos múltiplos por trás da performance, falamos aqui de drag enquanto um termo amplo que abrange em seu fazer desde uma mulher cisgênero branca bissexual que performa um *drag king*, por exemplo, até um homem trans negro assexual que performa uma drag não binária. Neste sentido, dedicamos um olhar interseccional sobre a figura drag, que por ser tão plural resulta em lugares de fala muito diversos e específicos a depender das localidades, dos acessos, da consciência de classe, dos fatores raciais e de outras variáveis que cada sujeito-intérprete carrega em seu repertório e história de vida.

Ao incorporar, portanto, não somente a representação de figuras drag, mas fazendo-o numa troca frutífera entre suas características interseccionais, podemos, por exemplo, representar simultaneamente as diferentes relações de desigualdade e poder que atravessam o fazer drag por meio das diferentes camadas de significação dos quadrinhos, como texto, imagem, temporalidade, espaço, cor, e também suas diferentes modalidades tecnológicas de comunicação. Com isso, é possível repensar a representação destas figuras e os estigmas que elas carregam, bem como a representação

de outros sujeitos políticos de grupos minoritários (a mulher, o negro, a travesti, o não binário, o gordo, o deficiente, etc.) e seus atravessamentos.

ANÁLISE EXPLORATÓRIA DE FIGURAS DRAG NOS QUADRINHOS

Após observar as potencialidades do fazer drag e dos quadrinhos, partimos para uma busca por títulos e produções que apresentam personagens/temática drag em suas narrativas. Em nossas buscas nos deparamos com o desafio de encontrar figuras drags protagonistas e até mesmo enquanto personagens secundários (ou de fundo) nos quadrinhos. Verificamos que quanto maior o intervalo de tempo, maior a dificuldade em encontrá-las neste tipo de linguagem.

Alguns destes raros achados que coletamos datam da década de 1990, dentre eles as HQs *The Jolly Green Drag Queen* e *Spittin' Image*, ambas de 1993 (Figura 1).



Figura 1. *Spittin' Image* (à esquerda) e *The Jolly Green Drag Queen* (à direita).
Fonte: spawnworld.com

Estas HQs apresentam uma paródia de *Savage Dragon*, um personagem de história em quadrinhos da editora Image Comics, criado pelo quadrinista americano Erik Larsen em 1986. O propósito em geral destes títulos é explorar o humor gráfico a partir da criação de paródias de personagens famosos de grandes editoras, como “*Spasm*” (paródia de *Spawn*), por exemplo, atribuindo-lhes características impróprias e/ou tidas como caricatas.

A partir da configuração dos elementos femininos (maquiagem, salto alto, meia-calça arrastão, acessórios, bustiê, bolsa, etc.) atribuídos a uma criatura cujo corpo é

designado biologicamente enquanto “macho” (músculos volumosos, feições de um rosto anguloso, ombros largos, presença de pelos, etc.), nota-se um paradoxo entre sexo “biológico” e gênero “performativo”. O paradoxo pode se configurar enquanto uma figura de linguagem a tratar da transgressão e da interseccionalidade, porém, neste caso específico, faz-se uso deste recurso para outros fins.

Baseados na ideia de que todo desenho possui uma carga discursiva e uma intencionalidade em vista das escolhas visuais, das soluções gráficas e da configuração dos formantes plásticos para sua produção (CAGNIN apud BARTHES, 2014), temos nestes exemplos anteriores, uma representação conotativa do afeminamento das formas a fim de retratar um corpo estranho cujos aspectos são lidos, numa lógica heterossexual, como uma forma abjeta, ridícula. Por apresentar indícios de um humor sustentado numa ideia confusa sobre gênero e sexualidade, identificamos uma ausência do que compreendemos como uma forma transgressora e interseccional de drag, uma vez que ela é destituída de seu caráter crítico e revolucionário para ser representada em tom vexatório, reforçando estereótipos e preconceitos.

Um outro exemplo mais recente, embora não se trate exatamente de quadrinhos, são os cartazes do ilustrador havaiano Cheyne Gallarde, inspirados em divas pop e alguns expoentes LGBTQ+ atuais de alcance internacional na mídia, dentre eles, cantores como Pabllo Vittar, Sam Smith, Lil Nas X, apresentadores e atrizes/atores, como Ellen DeGeneres e Laverne Cox, personagens de série famosas e, principalmente, (ex) participantes drags do reality show *RuPaul's Drag Race*. Recentemente, Gallarde ilustrou a capa do livro *Legendary Children*, de Tom Fitzgerald e Lorenzo Marquez, lançado em dezembro de 2019, que trata de algumas figuras históricas e produções importantes para a cultura queer, dentre elas o legado de RuPaul Charles. O trabalho de Gallarde apresenta também elementos visuais característicos da estética *pop art* e dos quadrinhos de super-herói dos anos 1970 (Figura 2).



Figura 2. Capa de *Legendary Children* (à esquerda) e dois cartazes de Cheyne Gallarde (à direita).
Fonte: cheynerama.com.

Nestes trabalhos de Gallarde, percebemos que o artista retrata personalidades drag que possuem uma carga simbólica de memória e representatividade na mídia, o que pode ser encarado como uma postura que evidencia um princípio de transgressão e interseccionalidade. Por se tratar de um autor que está imerso no universo drag e nos debates sobre gênero e sexualidade, denota-se que a presença da ideia de multiculturalismo (hooks, 2017), em que o autor expressa visualmente a compreensão dos códigos culturais de figuras proveniente de diversas localidades, estéticas, discursos, vivências, etc. (Ver o exemplo da capa de *Legendary Children*). Um aspecto louvável na obra de Gallarde é conseguir equalizar o estilo de seu desenho e a estética das drags que ele representa, atribuindo ao seu trabalho um caráter menos maniqueísta e estereotipado. Já um aspecto discutível nas peças de Gallarde seria o fato de trazer figuras que de certa forma já estão no *mainstream*, ou seja, figuras que, na maioria das vezes, se enquadram dentro de uma estética drag que é mais “admissível” do que outras, ou quando não, possui no mínimo uma memória que a consagra por seu pioneirismo, fazendo-nos questionar sobre o reconhecimento das estéticas drag periféricas, visto que estas não possuem as mesmas chaves de acesso, oportunidades e alcance, principalmente, se falamos em termos de classe e raça.

Por último, temos o exemplo de uma personagem desenvolvida oficialmente e exclusivamente para uma narrativa de histórias em quadrinhos: Shade, a primeira integrante drag queen dos X-men lançada pela Marvel. Se trata de uma mutante que tem o poder de criar passagens e dimensões ao usar o seu leque. Ela aparece pela primeira

vez em uma cena de Iceman # 4, e mais tarde em quatro cenas de Iceman # 5 (Figura 3), roteirizados por Natham Stockman e com arte de Sina Grace, um ilustrador assumidamente LGBTQ+ que também participou da edição na qual Bobby Drake (Homem de Gelo), afirma ser gay e precisa lidar com questões relacionadas à homossexualidade.



Figura 3. Quadros de Iceman #4 e #5 em que Shade aparece. © 2018.
Fonte: sinagrace.com.

Numa entrevista para a Popsugar de março de 2019, Sina Grace conta que esta personagem nasceu de um de seus estudos ao brincar com a ideia de uma drag queen virando super-herói. Esta decisão de Grace, segundo ele, tomada de última hora, acabou por representar um marco para o cenário de representação LGBTQ+ nos quadrinhos ao inaugurar a presença inédita de uma drag queen negra super-herói nas produções da Marvel.

Apesar do autor não oferecer muitas brechas para que o leitor possa conhecer esta personagem com mais profundidade, a iniciativa do autor em projetar uma figura com um perfil mais arrojado e complexo evidencia uma preocupação em criar pontes diálogo com a temática interseccional sobre raça, gênero e sexualidade, mesmo se tratando de uma personagem secundária, em que esses temas provavelmente não serão o foco da história principal. Portanto, o aspecto discutível na personagem de Grace, pelo menos até então, diz respeito a sua função narrativa que evidencia o não protagonismo e a não profundidade no tratamento dos temas interseccionais em torno de uma pessoa negra que performa uma drag queen e possui super-poderes.

Diante de uma personagem como Shade que apresenta tais atravessamentos interseccionais, nos sentimos motivados em criar nossas próprias personagens drag para

tratar da complexidade destas figuras e das temáticas sobre transgressão e interseccionalidade dos marcadores sociais a serem explorados numa história em quadrinhos.

Para tanto, organizamos numa tabela os elementos identificados nos exemplos anteriores, a fim de categorizar os aspectos negativos e positivos nos trabalhos destes autores. Chamamos de *potencial* um aspecto positivo que pode ser aproveitado em nossas criações; *descartável*, um aspecto negativo que deve ser evitado; *discutível*, um aspecto que carece de maior atenção, necessita ser debatido e/ou revisado; e, por fim, *ampliável*, um aspecto que não foi explorado em sua totalidade, mas que pode ser ampliado e complexificado (Tabela 1).

Tabela 1 – Aspectos potenciais para tratar de transgressão e interseccionalidade nos quadrinhos

Título	Ano	Autor(es)	Personagem(ns)	Aspectos
<i>Spittin' Images e The Jolly Green Drag Queen</i>	1993	Desconhecido	Jolly Green Drag Queen	Paradoxo de gênero (discutível) Tom vexatório (descartável)
<i>Capa de Legendary Children e cartazes All Stars e Fantastic Four</i>	2019	Cheyne Gallarde	Personalidades LGBTQIA+ da mídia e drags de RuPaul's Drag Race	Multiculturalidade (potencial) Variabilidade de formatos (potencial) Multimodalidade (ampliável) Referências do <i>mainstream</i> (discutível)
<i>Iceman #4 e Iceman #5</i>	2018	Sina Grace	Shade	Atravessamento dos marcadores sociais: raça e gênero (potencial) Função narrativa (ampliável)

Fonte: dos autores.

A partir desta tabela temos que a multiculturalidade, a variabilidade de formatos e o atravessamento dos marcadores sociais são aspectos a serem aproveitados em nossos personagens uma vez que estas são características potenciais para aprimorar os debates interseccionais. Já o paradoxo de gênero e as referências do *mainstream* são aspectos discutíveis, pois, se tratados de forma rasa e descuidada, podem pender para algum tipo de reforço dos estereótipos de gênero em tom vexatório e discursos hegemônicos que buscamos evitar. Por fim, a função narrativa e a multimodalidade são aspectos ampliáveis, visto que nestes títulos eles não praticam o exercício de como trabalhar o protagonismo drag, o aprofundamento das temáticas interseccionais e o caráter crítico e político dos quadrinhos.

Em linhas gerais, personagens tanto de quadrinhos quanto de cinema de animação pautam-se na diferenciação binária dos gêneros masculino e feminino, na qual se nota a recorrência de uma estética idealizada do feminino sobre a imagem do corpo da mulher. Nas imagens a seguir temos alguns exemplos disto (Figura 4).



Figura 4. Capas das HQs *Birds of Prey: The New 52 #4* (2012) e *Wonder Woman: Earth One #1* (2016) e (à direita) recorte da cena de Mulher Incrível, do filme *Os Incríveis*.

Formas de um corpo exageradamente afunilado na cintura e nas pernas, a presença de quadris largos, seios grandes e extremamente arredondados, rosto mais fino e traços mais sinuosos são recorrentes em personagens mulheres e femininos. Um exemplo disto é a HQ *Birds Of Prey* (2012-13), ilustrado pelo quadrinista espanhol Jesús Saiz e escrito por Duane Swierczynski, que apesar de trazer o protagonismo de mulheres como super-heroínas neste título da DC Comics, nota-se a recorrência de uma

estética idealizada do feminino sobre a imagem do corpo da mulher numa produção resultante de um olhar masculino. Esta idealização é notada também em personagens como Mulher-Gato, Mulher Maravilha, Mulher Incrível e muitas outras, à diferença do corpo masculino que é representado de forma mais angulosa e robusta, ombros e costas mais largos, maxilar quadrado, músculos ostentosos, etc.

A diferenciação dos gêneros não se dá apenas pela diferença no tratamento visual das formas corporais, mas também pela criação de um conjunto de adequações da expressão e do comportamento dos personagens quanto à postura, trejeitos, movimentos, uso de acessórios, etc. Estes signos são sugeridos com base num imaginário normativo de feminilidade em oposição à masculinidade num contexto histórico de produção dos gêneros e dos corpos de forma binária e opositora (SCOTT, 1995).

Mesmo desconhecendo os repertórios e a formação de cada um destes artistas é possível dizer que não se trata de uma questão de estilo – vide a diferença dos traços estilísticos na anatomia da Mulher Incrível, por exemplo, que possui uma desproporção muito maior dos membros em comparação à Mulher Maravilha que sugere proporções mais realistas – e sim da reprodução de um discurso hegemônico estrutural, que quando não recai em estereótipos, reforçam estigmas sociais no desenho e na leitura dos corpos.

Segundo Butler (2017), a expressão de gênero se trata de uma performance, isto é, um conjunto de ações reguladas pela matriz heterossexual atribuídas ao gênero pré-concebido de um indivíduo na sociedade antes mesmo de nascer. A partir da compreensão do conceito de performatividade, concebemos o gênero como uma construção social, na qual um corpo é apreendido como homem ou mulher.

Portanto, neste contexto de binariedade, não se admite corpos destituídos de gênero ou intermeios, pois presume-se que eles sejam reconhecidos através de um processo de generificação que deve ser reafirmada constantemente durante as fases da vida do indivíduo para que o mesmo seja legitimado no meio social (LANZ, 2014). Com isso, corpos são designados masculinos ou femininos por uma lógica maniqueísta pautada no reconhecimento da presença ou ausência do falo. Percebe-se daí a produção invisível e eficiente do discurso imperativo da heteronormatividade como forma de

controle dos corpos, como se estes fossem natural e imediatamente generificados (BUTLER, 2017).

Quando comparamos os formantes plásticos das personagens drag de Grace e Gallard (Figura 2 e 3) e as formas femininas das personagens mulheres de artistas como Saiz (Figura 4), por exemplo, notamos que há uma repetição das formas para representar e narrar o lugar do feminino. Neste sentido é que se observa a presença de um habitus (WACQUANT apud BORUDIEU, 2007) no processo criativo em que o artista está envolvido, seja ele LGBTQ+ ou não.

Não se pretende, com isso, diminuir os trabalhos apresentados ou responsabilizar tais artistas pelas problemáticas levantadas, mas frizar que seus desenhos evidenciam a necessidade de se falar em responsabilidade social nos contextos de produção aos quais eles estão inseridos, já que, muitas vezes, por mais que haja uma atitude politizada e de contestação do próprio artista, seu trabalho é submetido a avaliações e processos que não dão espaços para tais discussões.

Por este motivo, defende-se a ideia de “realfabetização” da linguagem visual/narrativa que envolve a criação de personagens LGBTQIA+ e o redesenho destes corpos como uma forma de repensar as técnicas e as teorias implicadas neste ofício e explorar a potencialidade crítica e subversiva da figura drag em expandir os horizontes da representação dos gêneros nos quadrinhos e na linguagem do desenho, revestindo-a de novos significados.

REDESENHANDO FIGURAS DRAG COMO ESTRATÉGIA METODOLÓGICA CRÍTICA

É preciso esclarecer que, a partir da experiência de um dos autores enquanto ilustrador, propomos a junção de dois olhares, o de artista e o de pesquisador de quadrinhos, ao enxergar no desenho um dispositivo aliado aos procedimentos metodológicos de pesquisa a contribuir para as análises empíricas, não somente em termos de estética, mas também de narrativa.

Sendo assim, para refletir sobre a legitimação dos corpos em oposição à heteronormatividade e ao tratamento visual esteoreotipado dos gêneros como nos quadrinhos de super-heróis, por exemplo, procuramos pensar estratégias desenhísticas

no processo criativo de personagens drag para a subversão destas normas, visando por uma representação mais plural e menos estigmatizada dos corpos.

Primeiramente, foi preciso realizar um estudo para observar como o corpo de uma drag (neste próximo exemplo, uma drag queen) se comporta na linguagem visual do desenho ao transitar entre os gêneros masculino, feminino e outros. Desde os primeiros esboços, percebeu-se que seria preciso evidenciar alguns indicativos das formas reconhecíveis do corpo de um personagem quando este estivesse montado em sua versão drag a fim de evitar que ele perdesse a sua pregnância, segundo os princípios da Gestalt (CAGNIN, 2014). Para tanto, fez-se uso da mesa de luz para sobreposição e replicação das formas básicas iniciais do corpo de cada personagem. Assim, suas características seriam preservadas e reconhecidas de acordo com seu biótipo.

A seguir, apresentamos alguns dos desenhos elaborados como ponto de partida para este estudo (Figura 5).

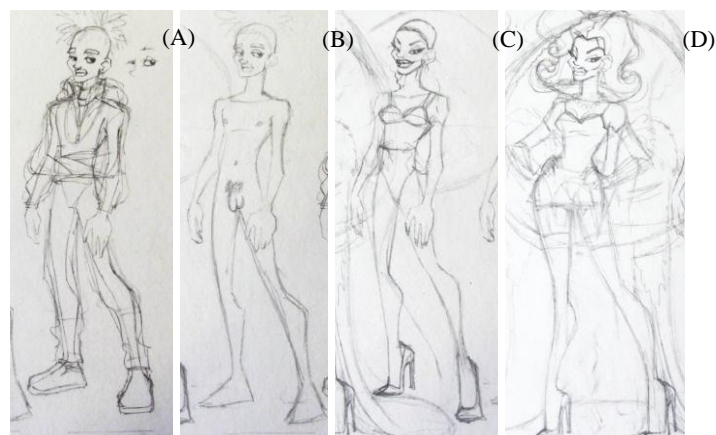


Figura 5. Observação das “camadas” da instalação corporal a partir da montagem drag. Fonte: do autor.

A figura A representa o indivíduo *out drag* (ou “desmontado”), isto é, quando o sujeito não está transfigurado em sua forma drag. Neste caso, o sujeito assume o gênero ao qual lhe foi determinado e/ou se identifica no meio social. Aqui, pode-se perceber que o fazer drag não tem como suporte um corpo destituído de gênero, pois trata-se de um corpo generificado, condicionado a um sistema onde a atribuição de gênero é pré-concebida a partir de seus órgãos sexuais (ou sexuados?).

Para além do sexo biológico como fator de diferenciação, observamos também que o gênero se afirma no contexto estético por meio de signos visuais, como a silhueta

do corpo, o vestuário, o corte e/ou tamanho de cabelo, a presença ou ausência de pelos, o uso ou não de maquiagem, a posição e o alinhamento do corpo, dentre outros. Este conjunto de signos configuram o que chamamos de expressão de gênero (LANZ, 2014).

Com base nisto, podemos dizer que o fazer drag parte de um corpo que já denota uma determinada performance de gênero na qual sustenta a sua identidade e expressão.

Já a figura *B* evidencia a vulnerabilidade do corpo nu, entendido aqui como um quadro em branco, um indivíduo que empresta seu corpo como suporte para instalação drag. Esta figura desvela um olhar sobre o que queremos/devemos mostrar e o que queremos/devemos esconder. Além disso, pode-se discorrer também sobre como a sociedade se empenha em alegar o que somos com base naquilo que temos, ao perceber que a legitimação e o enquadramento de gênero se dão por meio da materialidade do corpo (BUTLER, 2017).

A figura *C*, por sua vez, representa um indivíduo nas primeiras etapas da montagem. Esta etapa representa os processos por detrás da figura drag, tanto em relação aos pormenores de sua produção artística, quanto à interioridade do próprio artista. Talvez esta seja a figura que mais gere incômodo uma vez que apresenta um indivíduo cujo corpo revela traços masculinos ao mesmo tempo em que porta elementos femininos (maquiagem, sutiã, salto alto). Esta disparidade de gênero se dá pelo fato de visualizarmos um processo “inacabado”, em transição (PRECIADO, 2014). No entanto, esta etapa do fazer drag é tratada em nosso processo de criação como um momento que coloca as motivações mais internas do artista em foco a fim de explorar como a relação corpo, gênero e desejo se articula no ato de se montar.

Por fim, a figura *D* representa o resultado final do processo de montagem, quando enfim surge a drag “montada”, dividida entre duas realidades: a performance e a vida cotidiana.

À semelhança da personagem Shade de Sina Grace, baseamo-nos na característica de dupla identidade da artista drag (“montada” e “desmontada”) para criar personagens drag super-heróis. Porém, ao perceber que estas figuras exigiam uma fluidez maior para tratar de temas interseccionais, decidimos por narrativas menos maniqueístas. Abaixo, pode-se observar a evolução dos desenhos após a análise metodológica e desenhística sobre o corpo drag.



Figura 6. Estudo para a construção de personagem de uma drag queen “barbada” (à esquerda); drag queen Hellvetika (à direita). Fonte: do autor / @hellvetika.

No exemplo acima (Figura 6), inspirada na drag queen Hellvetika, temos um corpo cujos membros superiores (tronco, trapézio, ombros, braços e mãos) são exageradamente maiores que os membros inferiores. Quando desmontado apresenta pelos nos braços e abdômen, sobrancelhas volumosas, barba cheia e cabeça raspada nas laterais. As modificações sobre este corpo em sua versão drag são percebidas pelo acréscimo de enxertos nos seios, aumento do quadril e coxas, cabelo longo (uso de peruca), afinilamento da cintura (provavelmente uso de cinta), uso de unhas postiças, maquiagem, brincos e joias, *bodysuit*, salto alto e botas acima do joelho. Observamos que, apesar de sua versão drag apresentar mudanças nas formas do corpo, principalmente na região do tronco, cintura e quadril, o biotipo do personagem e suas proporções se mantêm. Isto é importante para a personagem seja reconhecida em suas duas versões *in drag* e *out drag*.

Neste contexto, o fazer drag supera a ideia de “vestir-se de mulher” ao revelar que esta arte se trata de uma versão de uma mesma pessoa, que, inclusive, pode ser uma mulher que “se veste” de drag, contrariando tal pressuposto. Outro aspecto superado é a confusão entre gênero/sexualidade e a associação afeminado/homossexual, tratados em tom vexatório, uma vez que o afeminamento se dá paralelamente à sexualidade do indivíduo. Esta questão é explorada no personagem Ramon, por exemplo, que é um

homem cisgênero heterossexual que performa uma drag queen (Ramona), evidenciando que o fazer drag não se trata de orientação sexual.

Ao criar personagens que rompem com esses paradigmas, amplia-se os debates sobre expressão de gênero, orientação sexual, LGBTfobia, misoginia, pluralidades estéticas na arte drag, fazeres não binários, etc.

Além destas questões atreladas à sexualidade e ao gênero, também nos comprometemos em tratar das questões de classe e raça, ao criar personagens drags negras que possuem vivências diferentes em relação às formas de violência e racismo que elas assistem, passam por e reconhecem enquanto tal (ou não reconhecem). Estas diferenças entre as personagens geram conflitos que avivam o debate sobre as temáticas interseccionais ao longo da história.

Compromissado com os debates e pautas do movimento negro – somado a um desejo pessoal do autor em ostentar cabelos afros exuberantes em sua personagem Shantera – surgiu a ideia de atribuir super-poderes aos seus cabelos. Motivados por esta ideia, desenvolvemos alguns estudos ao redor do cabelo afro, seus significados e suas propriedades. Numa breve busca por expressões utilizadas para se referir ao cabelo crespo (ou cabelo afro) de forma pejorativa, encontrou-se termos como “cabelo duro”, “cabelo ruim”, “cabelo de preto”, “bucha”, “pixaim”, “esponja de aço”, etc. Verificamos, então, as definições de alguns desses termos no dicionário:

duro. 1. que resiste ao desgaste, à penetração ou à compreensão, firme, resistente; 2. que não se quebra, rijo, forte; 3. perro, rigoroso, severo, que não se deixa comover facilmente; 4. violento, molesto, acerbo, custoso, perroso, triste; 5. desagradável à vista ou ao ouvido, áspero, sem fluidez, sem melodia. (Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2020)

ruim. 1. malvado, de sentimentos perversos, danado, funesto; 2. indesejável, detestável, que não presta. (Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2020)

pixaim. 1. pixa, órgão sexual masculino, pênis, picha; 2. cabelo muito crespo e denso, carapinha; 3. cabelo encarapinhado. (Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2020)

bucha. (do francês “*bousche*”) 1. Rodela, trapo ou papel que ataca as cargas de fogo; 2. peça que se coloca num ofício para reforçar a fixação; chapuz, tarugo. 3. rolha, chumaço, etc. com que se tapam rombos, fendas, etc.; 4. peça de madeira que não deixa sair do seu lugar o veio do lagar; 5. parte do eixo que entrar no cubo da roda, nos carros de tração animal; 6. brunidor para sola de fino; 7. planeta trepadeira da família das cucurbitáceas com folhas cilíndricos comestíveis; 8. fibras extraídas do interior desse fruto seco, muito usada na indústria têxtil; 9. coisa que incomoda; espiga. (Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2020)

Percebe-se a partir destas definições que o cabelo afro é carregado de estigmas sociais na linguagem verbal ao construir o negro como um signo destituído de prestígio e valor. Com base nisto, dedicamo-nos a ressignificar a linguagem figurativa do uso pejorativo destas expressões, ao aproveitar os aspectos positivos das definições das palavras isoladas nos dicionários, numa interpretação mais literal. Assim, relacionamos os significados estéticos, sócio-culturais e políticos em torno do cabelo crespo/afro e suas propriedades físico-químicas, biológicas e fisiológicas para enfim criar as super-habilidades do cabelo da Shantera (Tabela 2).

Tabela 2 – ressignificação semântica das expressões pejorativas relacionadas ao cabelo afro para criar os super-poderes da shantera

Palavras	Definições	Super-poderes (ressignificação)
<i>duro</i>	que resiste ao desgaste; não se rompe; firme, resistente.	Super-resistência, super-força; cria formas sólidas e impenetráveis
<i>ruim</i>	malvado, perverso	Possui tranças em formas de tentáculos com movimentos voluntários e que tem “personalidade” própria (aspecto de vilão); afugenta possíveis ameaças e se transforma em figuras grotescas e sombras assustadoras.
<i>pixaim</i>	denso, encarapinhado	Cria massa escura e densa que engole objetos (semelhante à areia movediça)
<i>bucha</i>	chumaço, coisa que incomoda, espiga	Produz espinhos e objetos pontiagudos, perfurantes

Fonte: dos autores.

Em razão de considerarmos a questão da raça basilar e indispensável nos estudos interseccionais, buscamos tratar de temas sobre negritude a partir da autoafirmação da Shantera enquanto um homem negro homossexual que faz drag. Outras questões fundamentais a serem desdobradas a partir desta personagem são o colorismo e o processo de miscigenação na sociedade brasileira – já que se trata de uma figura que é lida ora enquanto negro de “pele clara”, ora enquanto “pardo”/“moreno”.

A partir da descoberta de suas habilidades com seu cabelo, esta personagem buscará conhecer suas raízes, sua história e sua ancestralidade negra. Daí desenrola-se a temática interseccional de raça num quadrinho drag.

Abaixo, apresentamos os resultados das etapas de criação da personagem Shantera e alguns estudos sobre os super-poderes que ela possui a partir de seu cabelo crespo/afro.



Figura 7. Etapas de criação da personagem Shantera. Fonte: dos autores.



Figura 8. Resultado final do processo de criação da personagem Shantera. Fonte: dos autores.



Figura 9. Estudos e referências visuais para criação de trajes e habilidades de Shantera. Fonte: dos autores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos achados apresentados neste artigo, podemos ver que a tentativa de incorporar a figura drag como um personagem de quadrinhos revela como o discurso binário e hegemônico também está presente na linguagem dos quadrinhos por meio dos aspectos de estigmatização dos recursos visuais e narrativos e pela ausência dos elementos de transgressão e interseccionalidade no design de personagens.

À vista disso, a análise metodológica e crítica do processo de montagem de uma drag em camadas evidencia a potencialidade subversiva desta figura na criação de personagens menos estereotipados e mais preocupados com as motivações do sujeito-intérprete, seus conflitos psicológicos, seus desejos, traumas, suas relações e suas formas de ver e estar no mundo, seus desafios no meio social, etc.

A partir da linha de pensamento foucaultiana na qual falar de sexo/gênero é falar também de relações de poder, considera-se que, embora o ideal do fazer drag seja justamente desestabilizar o *status quo*, há evidências de que a gestão falocêntrica deste fazer delibera tanto sobre os direitos das mulheres quanto corrobora para o poder que determina os espaços de admissão da própria drag, designando o lugar do feminino como um espaço em disputa por estes dois sujeitos – quando, na verdade, a potencialidade subversiva deste fazer é escanteado para se tornar mais um dos direitos negados às mulheres.

Diante disso, pode-se aferir que contar a história do fazer drag, definitivamente, implica em contar também a história dos direitos negados às mulheres no teatro, nas produções culturais, na vida pública e, inclusive, no exercício da própria arte drag. Neste sentido, tratar de drag enquanto um fazer transgressor e interseccional significa romper com os privilégios de estatuto de arte performática de dominação masculina, num contexto de subcultura e marginalização desta prática, reconhecendo-a como um fazer político.

Com base nesta compreensão sobre o fazer drag, faz-se do desenho um dispositivo metodológico a ser explorado, e dos quadrinhos um espaço de luta e resistência em prol do agenciamento de diversidades em chave interseccional, que está em consonância com uma luta unificada em combate ao racismo, à misoginia, ao capacitismo, à gordofobia, à LGBTfobia, etc.

REFERÊNCIAS

ACKROYD, Peter. *Dressing Up: Transvestism and Drag: The History of an Obsession*. London: Thames and Hudson, 1979.

AMANAJÁS, Igor. Drag queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas. **Revista Belas Artes**, São Paulo, 16ª ed., set-dez 2014. Disponível em: <http://www.belasartes.br/revistabelasartes/downloads/artigos/16/drag-queen-um-percurso-historico-pela-artedos-atores-transformistas.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2018.

BAKER, Roger. **Drag: A History of Female Impersonation on the Stage**. London: Cassell, 1994.

BRAGANÇA, Lucas. **Desaqueando a história drag no mundo, no Brasil e no Espírito Santo**. Vitória: Edição independente, 2018.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CAGNIN, Antônio Luiz. **Os quadrinhos: linguagem e semiótica**. São Paulo: Editora Criativo, 2014.

CRENSHAW, Kimberlé. **Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics**. University of Chicago Legal Forum: Vol. 1989: Iss. 1, Article 8. Disponível em <http://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>. Acessado em 3 de mar. 2020.

DAVIS, A. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DOONAN, Simon. **Drag: The Complete Story (A Look at the History and Culture of Drag)**. London: Laurence King Publishing, 2019.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial: princípios e práticas do lendário cartunista**. 4ª edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. 2ª edição. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

LANZ, Letícia. **O Corpo da Roupas**. 2014. 342 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

MCCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: M. Books, 2005.

MOORE, Alan. **Buster Brown at the Barricades**. In: Diversos. *Occupy Comics*. Black Mask, 2012.

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

PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual**. São Paulo: n-1 edições, 2014.

QUINALHA, Renan. Uma ditadura hetero-militar: notas sobre a política sexual do regime autoritário brasileiro. p.15-38. In: GREEN, James, N.; QUINALHA, Renan; CAETANO, Marcio; FERNANDES, Marisa. **História do Movimento LGBT no Brasil**. 1ª edição. São Paulo: Alameda, 2018.

SANTOS, Marlene Soares. O teatro elisabetano. In: NUÑEZ, Carlinda. **O teatro através da história**. Rio de Janeiro: CCBB/Entourage, 1994, p.69-97.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: **Educação e Realidade**, Volume 16, Número 2, 1990 [1988].

SEARS, Clare. **Arresting dress: cross-dressing, law, and fascination in nineteenth-century San Francisco**. Durham e Londres: Duke University Press, 2015.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**, 6ª ed. São Paulo: Record, 2004.

WACQUANT, Loïc. Esclarecer o habitus. In: **Educação & Linguagem**, Ano 10, Número 16, Julho-Dezembro de 2007.

Recebido em 21 de junho de 2020

Aprovado em 21 de setembro de 2020