



Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Cênicas



**AS SEMELHANÇAS E O HIBRIDISMO ENTRE A DRAG QUEEN E O PALHAÇO:
ESTUDO APROFUNDADO DE AMBAS FIGURAS**

PEDRO PALMEIRA OLIVO

Brasília, DF

2025

PEDRO PALMEIRA OLIVO

**AS SEMELHANÇAS E O HIBRIDISMO ENTRE A DRAG QUEEN E O PALHAÇO:
ESTUDO APROFUNDADO DE AMBAS FIGURAS**

Trabalho de conclusão do curso de Artes
Cênicas, habilitação Bacharelado, apresentado
ao Departamento de Artes Cênicas do Instituto
de Artes da Universidade de Brasília

Orientador(a): Prof. Dra. Cyntia Carla Cunha
Santos

Brasília, DF

2025

PEDRO PALMEIRA OLIVO

**AS SEMELHANÇAS E O HIBRIDISMO ENTRE A DRAG QUEEN E O PALHAÇO:
ESTUDO APROFUNDADO DE AMBAS FIGURAS**

Monografia apresentada em: 25/07/ 2025

BANCA AVALIADORA:

Prof^ª. Dra.Cyntia Carla Cunha Santos (Orientadora)
Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília

Prof^ª. Dra. Ana Cristina Galvão (Membro interno)
Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília

Prof. Dr. Denis Camargo (Membro Externo)
Centro Universitário Iesb

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a Pablllo Vittar, por ter aberto tantas portas para as drag queens brasileiras e me inspirado tanto.

Ao meu pai Anibal Olivo, por ter me apoiado, comprando perucas e maquiagens para mim.

A Paola Alcântara (Cassandra Morgan) por ter me montado a primeira vez.

A Cyntia Carla, que foi uma grande parceira em tantos anos de monitoria e aprendizado em suas aulas.

A Mary Gambiarra, por ter me aberto tantas portas na Victoria Haus.

A Suzy Brasil, por ter me respondido com áudios maravilhosos, por me apresentar Rose Bombom e me contar de sua experiência.

A Denis Camargo e a Ana Vaz, por serem meus mestres de palhaçaria e me ensinarem tanto.

E a Ilgner Boyek, por ser um grande amigo e por sempre estar pesquisando comigo, tanto na palhaçaria quanto na drag queen.

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso tem como intuito investigar o que a figura do palhaço e a figura da drag queen tem em comum, bem como as possibilidades de mistura que se dá entre ambas as figuras. Analiso minha trajetória como artista a fim de justificar a escolha do tema e de possibilitar ao leitor uma melhor compreensão de minhas referências e meus caminhos. Através da revisão bibliográfica, traço uma possível origem das duas figuras, tanto do palhaço quanto da drag queen, considerando outras artes com aspectos semelhantes que possivelmente deram origem ou as inspiraram. Além disso, busco estabelecer sua função e precisar em quais contextos estavam inseridas. Em seguida, apresento aspectos comuns a ambas as figuras, conectando suas funções, aspectos visuais, permissividades e outros aspectos artísticos envolvidos nessas performances. Também discuto o hibridismo entre elas, observando quais são os elementos próprios de cada uma, exemplos de pessoas que fizeram a mistura entre elas e as possibilidades vindas dessa hibridização. Por fim, apresento parte da minha trajetória no curso, mostrando algumas peças teatrais que apresentei, nas quais misturei as duas figuras ou seus elementos, evidenciando para o leitor variedades e possibilidades do hibridismo entre elas.

Palavra-chave: drag queen; palhaço; drag caricata; hibridismo; semelhanças.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Minhas referências pessoais.....	9
Figura 2 — Oficina de Palhaçaria.....	10
Figura 3 — Primeira montagem de Pamela Morgan, 2019.....	11
Figura 4 — Primeiro dia em Drag	12
Figura 5 — Bufões.....	15
Figura 6 — Tipos de palhaço	20
Figura 7 — Teatro Topeng	26
Figura 8 — Ator Onnagata	28
Figura 9 — Dan.....	29
Figura 10 — Dama Pantomímica, 2018	31
Figura 11 — RuPaul	33
Figura 12 — Dzi Croquetes	35
Figura 13 — Pabllo Vittar	38
Figura 14 — Linda Brodi nos anos 2000/2022	39
Figura 15 — Allice Bombom.....	40
Figura 16 — Alguns tipos de drag queens.....	42
Figura 17 — Ginger Moon e Asmeline.....	46
Figura 18 — A Pabllo	48
Figura 19 — Mascaramento.....	49
Figura 20 — Maquiagem.....	50
Figura 21 — Rose Bombom Fonte: Youtube Netgay	53
Figura 22 — Rose Bombom em cena Fonte: Youtube Netgay	55
Figura 23 — Show Suzy Brasil.....	57
Figura 24 — Victor Baliane.....	59
Figura 25 — Los Quintana	60
Figura 26 — Mary Gambiarra.....	62
Figura 27 — Farra Foto: Instagram	63
Figura 28 — Disputa discreta Foto: Adla Marques	67
Figura 29 — Branca Foto – Patrícia Lins.....	69
Figura 30 — Gesto estudo 1	72
Figura 31 — Shakespeare in Drag.....	74

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1 PALHAÇO.....	14
1.1 As possíveis origens do palhaço.....	14
1.2 Tipos de Palhaços.....	17
2 DRAG QUEEN.....	22
2.1 A possível origem da <i>drag queen</i>	23
2.2 A <i>drag queen</i> brasileira.....	34
2.3 Tipos de <i>drag queens</i>	40
3 DRAG QUEEN E O PALHAÇO.....	44
3.1 Semelhança do palhaço e a <i>drag queen</i>	44
3.2 O hibridismo entre as figuras.....	52
3.3 Minhas experiências.....	64
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	75
REFERÊNCIAS.....	79

INTRODUÇÃO

Venho por meio deste segundo trabalho de conclusão de curso, correspondente à minha diplomação em bacharelado em Artes Cênicas, desenvolver uma ideia que me chegou durante minha vivência acadêmica: a semelhança entre a *drag queen* e o palhaço. Partindo dessa pesquisa, sigo com o hibridismo entre essas duas figuras.

Para isso, traço minha trajetória artística para sinalizar ao leitor, a partir de quem esta análise está sendo feita, como esses dois universos chegaram até mim. Para o entendimento do assunto, traço um histórico da possível origem das duas figuras a fim de entender melhor como elas surgiram e quais foram suas funções e contextos ao longo dos anos, além de seus diferentes tipos, para assim, conseguir comparar com mais precisão as semelhanças e as diferenças entre elas. Desse modo, após entender individualmente o palhaço e a *drag queen*, parto para uma análise do hibridismo entre ambas as figuras.

Também trago minhas experiências cênica durante a universidade, pois sou uma *drag queen* e um palhaço, então me aprofundo nesse estudo com o olhar de quem está dentro dessas figuras e apresento cenas criadas que mesclam esses dois universos. Logo, sigo o resto da introdução me apresentando e contando um pouco sobre mim.

Antes de entrar na Universidade, eu já tinha interesse em pesquisar sobre comicidade. Desde pequeno assistia DVD's de personagens que meu pai me apresentou, tais como: Charlie Chaplin, Os Três Patetas, Gordo e Magro. A paixão que esses personagens me suscitavam era tanta que sempre assistia todos os episódios, ainda em preto e branco, dos DVD's que possuía. Ao assistir e reassistir tudo, sempre pedia para que meu pai me comprasse mais filmes e séries como aquelas.

Com o passar do tempo, descobri Paulo Gustavo com sua obra: *Minha Mãe é uma peça*, e foi transformador ver aquele homem se passando pela mãe dele para entregar uma mensagem tão linda em seus filmes. Passei a acompanhá-lo em seus diversos personagens. Na mesma época, em meados de 2013, conheci na novela *Amor à Vida*, produção que contava com a personagem Valdirene, interpretada pela Tata Werneck, em sua narrativa. Fiquei alucinado pela personagem, não queria perder um capítulo e sempre torcia para que ela aparecesse. Cheguei até a gravar a televisão com o celular para reassistir as suas cenas.

Todos esses personagens citados anteriormente têm uma característica em comum, além da comicidade, são personagens que se assemelham ao popular, a pessoas imperfeitas, e que passam por situações com as quais o grande público irá se identificar.

Figura 1 — Minhas referências pessoais



Fonte: [Brasil Escola](#) / [Universo HQ](#) / [Uol](#) / [Uai](#) / [Ibahia](#)

Ao entrar na Universidade em 2018, já tinha em mente que queria aprofundar minhas pesquisas sobre comédia. A surgir a oportunidade, perguntei à minha professora da disciplina de Interpretação Teatral 1, Felicia Johansson, se poderia me indicar um texto ou alguém que eu pudesse estudar para me aproximar, de certa forma, das minhas referências. Felícia então me recomendou o estudo da palhaçaria, o que, a princípio, não me animou, pois, sem conhecimento aparente sobre a área, me veio o estereótipo do palhaço, um animador de festas, com referências como Patati e Patata, que fizeram parte da minha infância. Agradei a professora, mas não levei sua recomendação adiante em um primeiro momento.

No ano seguinte, fora da Universidade, surgiu a oportunidade de um curso gratuito de Palhaçaria. Como estava querendo aumentar meus conhecimentos e já me haviam sugerido esse estudo, decidi participar. Saí apaixonado pela oficina: a Palhaçaria havia me desafiado, me feito passar vergonha, me obrigado a fazer coisas ridículas, e foi maravilhoso! Alguma coisa dentro de mim pulsava em continuar a pesquisa.

Passaram-se os anos e fiz diversas oficinas com diferentes mestres, até que, como fruto desse percurso, escrevi minha primeira monografia, cujo tema se vinculou ao objetivo de mostrar o quão importante é a arte/técnica da palhaçaria para os atores e como ela poderia ser

aplicada de forma curricular pela Universidade de Brasília (UnB) em seu curso de Bacharelado em Artes Cênicas.

Figura 2 — Oficina de Palhaçaria



Foto: Teatro Iesb

A aproximação da palhaçaria com a figura da *drag queen* veio por ser fã da *drag queen* brasileira Pabllo Vittar. A conheci em 2017 com a música *Open Bar* e, em seguida, continuei acompanhando o seu trabalho. Ao entrar na faculdade, me deparei com vários colegas de curso que faziam *drag queen*, fosse por uma forma de entretenimento pessoal, fosse por motivos profissionais, como: Cassandra Morgan, Stella Blue, Krystall Lips, K halla, Cassia La Baxurias etc. Nesse encontro, fiquei sondando sobre esse universo.

Contudo, apesar da admiração pela arte, havia vários bloqueios em mim sobre fazer *drag queen*. Um dia surgiu a oportunidade de ser montado pela Paola Alcântara, que deu vida à Cassandra Morgan para o aniversário de 5 anos de outra *drag queen*, a Mary Gambiarra, conhecida por animar as noites de Brasília na boate Victoria Haus, a maior boate LGBTQIAPN+ que Brasília já teve, porém fechada após a pandemia, em 2023.

Foi assim, na noite de 16 para 17 de agosto de 2019, que me montei pela primeira vez.

Assim que estava pronta, minha mãe drag (porque foi a drag que me montou a primeira vez) perguntou se eu já havia pensado em um nome. A princípio tinha pensado em Olivia Mont, mas como Cassandra havia falado que eu tinha de pegar seu sobrenome (Morgan) por uma questão de tradição, me olhei pronta no espelho já pronta e o nome veio: seria Pamela Morgan¹ (Instagram: [@Pame.morgan](https://www.instagram.com/Pame.morgan)).

Fui para a boate sem saber exatamente como deveria me portar, que voz deveria usar, quais os trejeitos deveria portar. No primeiro momento, tentei imitar minha mãe *drag*, Cassandra Morgan, que estava comigo, com um jeito mais exagerado e cômico, uma voz mais mole e debochada, como uma criança sem identidade própria ainda. O jeito de me encaixar naquele novo mundo era copiando minha mãe. Aquela noite foi incrível para Pamela, por ser uma festa temática de celebração de 5 anos da *drag queen* Mary Gambiarra. Havia várias *drags* na festa: Linda Brondi, Rayka Ryka, Elloa Negrinny, Pikineia, Madson Parker, e outras.

Figura 3 — Primeira montagem de Pamela Morgan, 2019



Fonte: Acervo pessoal.

¹ Para mais informações pessoais sobre a minha drag, conferir o *Instagram*: [@Pame.morgan](https://www.instagram.com/Pame.morgan).

Figura 4 – Primeiro dia em Drag



Foto: Acervo Pessoal

Por causa dessa trajetória, desde 2019, venho pesquisando essas duas figuras paralelamente, treinando maquiagem, estudando e identificando a personalidade delas. Fazendo alguns workshops e cursos de palhaçaria, com diferentes mestres — cada um com diferentes vertentes —, tento trazer sua linguagem para as cenas, quando possível, dentro do curso. Também trabalhei animando palco na Victoria Haus nas noites de Brasília, onde curti e entendi mais da minha *drag queen*, quem era Pamela Morgan, seu jeito, seu estilo, seu corpo etc, trazendo-a para dentro da cena quando possível.

Por algum tempo, nunca havia pensado em semelhanças entre essas duas figuras, a drag queen e o palhaço. Mas, com o passar dos anos, sempre que eu comentava que eu era *drag queen* e palhaço, ouvia de diferentes pessoas como elas dialogavam entre si. Até ali nunca ficava claro para mim essa semelhança, mas continuei aprofundando minhas pesquisas e vivências em ambas as figuras para alcançar a semelhança da qual tanto me falavam.

Em 2023, fiz minha primeira monografia em licenciatura em Artes Cênicas, desenvolvendo pesquisa sobre o que é o palhaço e como suas técnicas poderiam ajudar ao ator, aluno de bacharelado em artes cênicas da universidade de Brasília, e, concomitantemente,

pensando em como a palhaçaria poderia ajudar os atores em geral. Desse modo, com este segundo trabalho, pretendo aproveitar minhas pesquisas anteriores e as atuais, junto à minha vivência pós-monografia e minha vivência como drag queen, a fim de tentar me responder a seguinte pergunta: o que o palhaço e a *drag queen* têm em comum?

Todavia, antes de buscar respondê-la, busco, primeiramente, entender o que essas duas figuras são, quais são seus tipos e qual o contexto em que elas estão inseridas, para termos material de comparação nos capítulos seguintes.

1 PALHAÇO

1.1 As possíveis origens do palhaço

Conforme apontado anteriormente, esse trabalho segue uma extensão da minha monografia intitulada *Palhaçaria no ensino superior: A importância das técnicas da palhaçaria para o estudante de Artes Cênicas na Universidade de Brasília* (2023), logo, informo que parte dos conceitos trazidos para a contextualização do palhaço fazem parte das pesquisas da monografia anterior. Assim, neste capítulo, procuro compreender a figura do Palhaço, a sua origem, como ela se alterou e se altera ao longo dos anos até chegar ao que entendemos hoje sobre ela, bem como as suas variações e a influência dos contextos históricos sobre ela. Com essas informações, facilita-se a busca por possíveis semelhanças em comparações futuras da palhaçaria com a arte *drag queen*. A atriz e diretora Alice Viveiros de Castro, no livro *Elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo* (2005), escreve que o palhaço está presente em todas as culturas, que a sua tarefa mais antiga seria nos rituais de espantar o medo, mais especificamente o medo da morte. Porém, com o passar do tempo, essa figura foi ficando cada vez mais popular, recebendo convites para apresentações especiais. Pela sua popularização, acabaram por ter uma profissão: o comico.

O pesquisador Alex Navarro, em seu site *Clownplanet*, aponta que, apesar das diferenças, acredita-se que o Bufão seja o antecessor do palhaço, concluindo que a palhaçaria teria milhares de anos. Os bufões eram pessoas que tinham deformidades físicas, uma figura marginalizada, mas que usavam desse local para fazer humor. Hoje em dia, para o estudo de bufonaria, muitas vezes se utiliza de espumas para criar deformidades no corpo. Zé Regino, palhaço brasileiro, diz, no documentário *Hoje é dia de palhaços olhares* (2013), que:

A maioria dos bobos da corte sabe que eram filhos de nobres, que, por uma relação consanguínea, geravam deformidades, ou dos nobres com os empregados. Essas crianças fora dos contextos eram levadas pra fora das cidades, criadas geralmente dentro de locais específicos que depois passaram a ser conhecidas como escolas de bufões, e lá eles eram ensinados a assumir suas habilidades, as suas deformidades e [a] brincar com isso (2013, 3:55).

Luís Otávio Burnier, no livro *A Arte do ator: da técnica à representação*, complementa que Bufões, Bobos da Corte e os personagens da *Comedia Dell'arte* italiana possuem a mesma essência: colocar em exposição a estupidez do ser humano, relativizando normas e

verdades sociais. E completa:

O clown é um herdeiro do bufão. Ele também é um marginal, pois de certa forma possui uma visão de mundo diferenciada. Sua lógica e maneira de pensar e agir são muito particulares. Ele é um bufão sofisticado. Todas as características e comportamentos do bufão aparecem no clown, mas de maneira sutil. O bufão é como se fosse uma pedra preciosa em estado bruto. O clown é uma pedra lapidada (Burnier, 2001, p. 218).

Figura 5 – Bufões



Foto: Youtube ([BUFFOON – Physycal Theatre - Evoé - Escola de Actores](#))

Tanto o Pesquisador Navarro, em seu site *Clownplanet*, quanto Castro, em seu livro *Elogio da bobagem* (2005), citam que o registo mais antigo que se tem de um bufão seria do bobo da corte, no reinado do faraó Dadkeri-Assi, durante a Quinta Dinastia Egípcia, por volta de 2500 a.C.

Ao redor do mundo, em diferentes momentos, contextos e culturas, houve fazedores do riso. Além do Egito, a China conta com o mais antigo personagem cômico ainda em atividade: O Macaco da Ópera Chinesa, tal qual um arlequim. Na Índia, temos o *Vidusaka*, um personagem careca, nanico, quase anão, com dentes proeminentes e olhos vermelhos. Ele era o servo do herói mítico, comilão, bebedor, desajeitado e facilmente enganado, sendo, ainda, o único a falar

o dialeto das mulheres e das classes inferiores, ajudando parte da audiência que não falava o *sânscrito* — língua dos deuses e reis. A Grécia, por sua vez, herdou de outros povos a figura dos *gelotopoioi* — os que faziam rir —, havendo os que frequentavam as mesas dos ricos e os que trabalhavam em espetáculos públicos. Fora esses, existem vários outros fazedores do riso ao redor do mundo, *Hotxua*, Arlequim, Mateus, entre outros, tendo, em comum, o ridículo humano.

Porém, depois de ver todas essas figuras, quando é que surge o *clown*/palhaço que conhecemos hoje em dia? Essa história é um pouco longa e não se sabe uma origem certa. Castro comenta, em seu livro *Elogio da bobagem* (2005), que a origem do palhaço é complicada de se rastrear em virtude da grande profusão de nomes que essa figura assume em cada lugar. Sobre seu nome, Roberto Ruiz diz que:

A palavra *clown* vem de *clod*, que se liga, etimologicamente, ao termo inglês “camponês” e ao seu meio rústico, a terra. Por outro lado, palhaço vem do italiano *paglia* (palha). Material usado no revestimento de colchões, porque a primitiva roupa desse cômico era feita do mesmo pano dos colchões: um tecido grosso e listrado, e afofada nas partes mais salientes do corpo, fazendo de quem a vestia um verdadeiro “colchão” ambulante, protegendo-o das constantes quedas (Castro, 2005, p. 55).

Segundo o livro *Palhaços* (2003), de Mário Fernando Bolognesi², nos anos de 1758, na Inglaterra, já havia espetáculos ao ar livre com homens de pé, feitos para a elite, tendo o cavalo como seu mais caro símbolo social. Philip Astley (1742-1814), inglês que é considerado o pai do circo moderno, construiu um edifício permanente em Londres chamado Anfiteatro Astley ou *Astley's Circus*. Os espetáculos, a princípio, eram voltados à crescente burguesia e à aristocracia, não ao público das ruas e praças, marcando-se como uma prática era altamente elitista.

Todavia, com o passar do tempo, esses espetáculos foram abertos ao público geral, que ficavam altamente entediados diante daquela prática. Observando a dificuldade de entreter o novo público, a solução foi aproximar o circo da arte das feiras, integrando-o com a arte equestre militar. A partir disso, os *Clowns* que estavam presentes nas feiras populares, começam a frequentar o circo, consolidando-se como parte do espetáculo.

Castro menciona, ainda, que essa mistura permitiu que o palhaço de circo fosse considerado um novo personagem cômico, reunindo diferentes influências: o palhaço de tablado da feira, os diferentes tipos de criados da *Commedia dell'arte*, as cenas tradicionais do

² Bolognesi é mestre e doutor pela USP e palhaço.

clown inglês, o *clown* da pantomima e o *jester* (bobo da corte) shakespeariano. Esse tipo de espetáculo é o que resiste até hoje. Diante disso, segundo Bolognesi,

Ainda hoje, de acordo com Roland Auguet (1974, p.7), somente o espetáculo é circense combina e alterna emoções tão antagônicas como a gargalhada descompromissada e o receio aflito diante do possível fracasso do acrobata em seu salto-mortal. O riso e a morte dão ao circo um registro emocional único e contraditório (Bolognesi, 2003, p. 31).

Contudo, diante dessa contextualização histórica, fica uma questão: como surgiu o nariz vermelho? Não se sabe a origem exata dessa máscara, porém, acredita-se que tenha surgido com o Palhaço Augusto. Na Palhaçaria, em geral, temos duplas cômicas. Dentro dessa dupla, há “cargos” ou funções. **Luciane Campos Olendzki**, em sua dissertação *A dupla cômica de palhaços* (2016), diz que o início dessa dupla teria se originado no circo moderno europeu, com os palhaços Foottit e Chocolat, que atuavam no circo parisiense *Hippodrome Du Champ de Mars*, em meados de 1894.

1.2 Tipos de Palhaços

Tendo em vista um pouco da história do palhaço, podemos perceber que figura está presente ao redor do mundo e que, dependendo do contexto, surgem variações dela. Por isso, a seguir, veremos algumas dessas variações, considerando tanto sua função quanto sua visualidade.

Na minha outra monografia, *A importância das técnicas de palhaçaria para o estudante de Artes Cênicas na Universidade de Brasília* (2023), descrevo essas múltiplas variações da seguinte forma:

O *clown* branco, arquétipo que representa o chefe, é um ser que normalmente é autoritário e cruel. O branco é o palhaço mais cerebral da dupla, representando a razão. Com o rosto tradicionalmente pintado de branco, exibe-se no picadeiro com trajes majestosos. O *augusto*, ademais conhecido como excêntrico, é o arquétipo do perdedor. Esse palhaço costuma usar roupas largas e calçados imensos, enquanto a maquiagem é exagerada. As feições dos traços são enfatizadas com branco, preto e vermelho. O *augusto* está sempre sujeito às ordens do branco, mas em geral o supera no jogo, mostrando que ele não é de fato burro, pois tem uma lógica pessoal (Olivo, 2023, p. 16).

É complexo tentar classificar os palhaços pela sua visualidade. Fica mais nítido classificá-los por funções, pois seu figurino e maquiagem se alteram muito dependendo do contexto, momento, função e regionalidade. Navarro classifica-os da seguinte forma:

1- Branco/Joey/Maior: é o palhaço que representa a lei, a ordem e o mundo adulto. É o mais organizado de todos os tipos, o chefe da dupla. Geralmente usa maquiagem branca cobrindo todo seu rosto, enquanto contornos mínimos de cor e/ou brilho são usados para destacar olhos, nariz e boca. *Whiteface* Europeu normalmente não usa nariz vermelho, já o figurino é considerado o “mais bonito” de todos os palhaços, pois ele se veste com o tradicional macacão de uma ou duas peças, branco ou feito de um tecido de cor que combine com o personagem do clássico Pierrô. Os estilos podem variar, mas geralmente são largos e feitos sob medida, e podem ter gola removível. A túnica ou camisa é curta, média ou longa, com mangas compridas, retas e finalizadas com boca de sino. Os botões ou pompons e a gola franzida têm uma cor contrastante. As calças são retas, largas ou encaracoladas. O chapéu do palhaço deve ser adequado ao seu personagem: pode ser cônico (longo ou curto), plano ou achatado, ou o típico chapéu “*Pagliacci*”. As luvas são brancas, ou combinam com o traje, e cobrem as mãos e os pulsos. Os sapatos são de balé ou de dança. Entre alguns dos grandes palhaços brancos estão: Footit, Antonet, François Fartellini, Pipo, René Revel, Alberto Vitali

2- Augusto/Menor: contrastando com o Branco/Joey/Maior, é o palhaço desajeitado, absurdo, travesso, confuso, entusiasmado, provocador, que representa a liberdade e a anarquia, o mundo das crianças. O termo “menor” é dado a ele por uma questão de status comparado ao Branco/Joey/Maior. A maquiagem normalmente é bem colorida, feita com uma base cor da pele do palhaço, contando com a área dos olhos e do focinho coberta de branco para produzir uma expressão de olhos arregalados e acentuar o padrão da boca, os desenhos ao redor dos olhos são pretos, e da boca, preto e vermelho, sempre usa uma peruca, a qual pode ser variada de acordo com cada um. Para a roupa, o Augusto tem a maior variedade, desde que se diferencie da roupa do Branco/Joey/Maior, normalmente chamados de “pesadelos dos alfaiates”, suas roupas podem ser de bolinhas, xadrez ou quadriculada, colorida, normalmente com muitos bolsos para fazer parte de suas brincadeiras e truques, suspensórios, sapatos grandes, tudo dependerá da personalidade e da performance de cada Augusto. No entanto, o Augusto nunca deve usar lantejoulas e glitter ou tecidos teatrais. Elas pertencem exclusivamente às beldades de rosto branco. Quanto à performance, o Augusto pode escolher ser desajeitado, gaguejante ou uma personalidade cômica, mais ou menos como o palhaço Augustus. Entre alguns grandes palhaços Augustos/Menores, pode-se citar: Chocolat, Beby, Albert Fartellini, Porto Rhum, Bario, Achille Zavatta, Charlie Rivel, Pio Nock, Carlo Colombaioni

3- Segundo Augusto/Contraugusto: ele entra em cena quando, ao invés de uma dupla de palhaços, temos um trio, criando, assim, uma hierarquia em que o Branco/Joey está no topo e manda em todos; quando ele sai de cena, o Augusto pensa que é inteligente e tenta fazer

a mesma coisa que o Branco/Joey fez com o Contraugusto, que, por sua vez, se safa, e o Augusto cai na armadilha duas vezes seguidas.

4- Vagabundo/*Tramp*: um tipo de pessoa solitária e augusta, geralmente silenciosa e com traços de paria social. Sua maquiagem representa a fuligem dos trens movidos a carvão em seu rosto, maquiagem branca nos olhos e boca para destacar que é uma área limpa de fuligem para que possam ver e comer, a área da barba é preta ou cinza escuro, com um pouco de vermelho nas bochechas para criar um queimado de sol, além disso possui um nariz avermelhado, sobrancelhas bem marcadas para definir uma expressão fixa de tristeza ou alegria. Já os trajes masculinos normalmente são ternos escuros e calças para parecerem velhas e gastas, e para as mulheres, um vestido e/ou casaco desgastado, podendo estar remendado ou não, com um chapéu surrado, meias esfarrapadas, luvas velhas e gastas, para favorecer o status de desempregado do personagem. As maiores referências desta especialidade no cinema é o Charlot, e no picadeiro, Joe Jackson, Otto Griebing e Emmett Kelly.

5- Excêntrico: evolução do augusto, se diferenciando pela dignidade de sua teimosia e pela inteligência que demonstra diante das dificuldades, muitas vezes resolve os problemas que aparecem na cena com tamanha genialidade. Normalmente se apresentam sozinhos e com algum instrumento musical. Entre os Excêntricos famosos, destacam-se: Little Tich, Don Saunders, Grock, Charlie Rivel, Avner, Tortell Poltrona, Howard Buten “Buffo”.

6- Mímico-Palhaço: uma variedade de palhaço, normalmente mudo. Ele se apresenta sozinho, tendo uma grande habilidade física. Nesse sentido, sua concepção dramaturgica se assemelha muito ao Augusto.

Diante dessas demarcações, trago nas seguintes imagens exemplos visuais de cada categoria, o número 3 não foi colocado por se tratar de uma variação do número 2, que visualmente não se altera tanto, contudo sua categorização a parte faz sentido quando olhamos para performatividade nos palcos. A lista feita por conta, ainda, com a classificação de mais 3 tipos de palhaços, os números de 7 a 10, os quais não estão foram listados acima, mas que serão comentados após a imagem ilustrativa de cada tipo.

Figura 6 – Tipos de palhaço



Fonte: [Clown Gestual](#) / [Pinterest](#) / [Pinterest](#) / [Wikipedia](#) / [Stagelync](#) / [Wikipedia](#) / [Pinterest](#) / [Instagram](#) / [Instagram](#)

Após a exposição da categorização feita por Navarro, venho deixar claro que essa lista não é uma regra universal. Cada país, de acordo com sua cultura, clima e época, irá sofrer variações de figurino, maquiagem, tipos de piadas. Há uma grande diferença se observarmos, por exemplo, o palhaço do *Cirque du Soleil*, companhia canadense de entretenimento conhecida por seus espetáculos circenses permeados por elementos de teatro, música e acrobacias — um circo mundialmente conhecido com grandes bilheterias fundada em 1984 — e observar um palhaço em um circo no interior do Brasil. Cada um irá se adaptar às suas questões financeiras, ao público-alvo e o tempo atual que estão vivendo.

No Brasil, temos o exemplo do Palhaço Carequinha (7), que atuou entre os anos de 1938 e 2006. Visualmente, talvez a figura com a qual ele mais se aproxime, dentro da categorização feita por Navarro seja do Augusto, porém não necessariamente está ligado com sua função. Já na Rússia, temos o exemplo do Slava (8), um palhaço que não tem tanta aproximação nem estética nem performática com as categorias mencionadas acima.

Atualmente, considerando a influência do contexto em que os palhaços estão inseridos, pode-se observar uma tendência de suavização de maquiagem, buscando naturalizar essas figuras e torná-las mais humanizadas. Seguindo proposta, destacam-se vários palhaços da região Centro-oeste do Brasil, como Zé Regino, Denis Camargo, Ana Vaz (9). Na Alemanha, o palhaço Timo Lesniewski (10) também adota essa estética, trocando a maquiagem branca tradicional por um corretivo de tom um pouco mais claro que sua pele, acrescentando blush, pintinhas sob os olhos, destaque nas sobrancelhas e delineado sutil na parte superior do olho, sem recorrer sempre ao nariz vermelho. Na Suíça, por sua vez, temos a palhaça Gardi Hutter, que também não segue nenhum exemplo visual das distinções de Navarro, já que ela usa uma peruca, às vezes nariz preto, às vezes vermelho, roupas não cotidianas, e, provavelmente, espumas que moldam seu corpo, deixando seu quadril grande, mas com maquiagem bem sutil.

Diante disso, percebe-se que é difícil e complexa essa categorização dos palhaços, uma vez que há uma ampla variedade de palhaços ao redor do mundo. Cada um segue uma tradição e, ao mesmo tempo, busca se adaptar aos tempos atuais. Ademais, também há artistas que exploram novas possibilidades ou misturam referências, criando sua própria identidade singular, o que deixa ainda mais difícil estabelecer classificações simplificadas. Ainda assim, proponho esta tentativa de categorização para facilitar as comparações que serão realizadas posteriormente.

2 DRAG QUEEN

Tendo visto um pouco da história da palhaçaria e alguns de seus tipos, neste capítulo passo a abordar a *drag queen*, com fins comparativos. Como ponto de partida, retomo a investigação sobre suas possíveis origens, de seu contexto histórico e de suas configurações atuais, buscando compreender com mais clareza os pontos comuns de cada uma dessas figuras. Nesse sentido, é importante começar tal investigação apontando que o foco, aqui, recai especificamente nas *drag queens*, haja vista que quando falamos de *Drag*, podemos abrir espaço para a pluralidade em que o estilo abrange, como *drag king* e outros tipos.

No percurso histórico, a *drag queen* tem sido compreendida como um artista que, através de um modo exagerado e estereotipado, personifica o feminino (Jesus, 2012, p. 18). A doutora Gracira Lopes Louro, em seu texto *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria Queer autêntica*, faz o seguinte comentário sobre a construção da *drag queen*:

A drag propositalmente exagera os traços convencionais do feminino, exorbita e acentua marcas corporais, comportamentos, atitudes, vestimentas culturalmente identificadas como femininas. O que faz pode ser compreendido como uma paródia de gênero: ela imita e exagera, aproxima-se, legitima e, ao mesmo tempo, subverte o sujeito que copia. [...] A drag queen repete e subverte o feminino, utilizando e salientando os códigos culturais que marcam esse gênero. Ao Jogar e brincar com esses códigos, ao exagerá-los, ela leva a perceber sua não-naturalidade (Louro, 2018, p. 78-79).

A pesquisadora e doutora Jaqueline de Jesus, em *Orientação sobre identidade de Gênero: Conceitos e termos* (2012) faz uma breve explicação sobre o que é *drag queen*, conhecida antigamente como transformista, definindo-a como um artista que faz o uso de uma feminilidade estereotipada e exacerbada em suas apresentações (Jesus, 2012), o que se aproxima da definição de Louro (2018). Sobre a estereotipização, segundo Rodrigues e Santos (2018, p. 61)

“Estereótipos são um mecanismo para economia de esforço, ele faz com que a nossa percepção nos conte sobre o mundo, antes de uma experiência previa sobre um fato ou uma pessoa, de forma, que a compreensão que temos sobre as coisas passe pela simplificação extrema das diferenças” (Rodrigues e Santos, 2018, p. 61).

Nesse viés, apesar dessa dimensão representacional do feminino na expressão artística das drag queens, cabe lembrar e reforçar que *drag queen* não é a mesma coisa que transexual, visto que a primeira diz respeito a uma linguagem artística, enquanto a segunda se refere a uma identidade de gênero.

Quando olhamos para as *drag queens* da atualidade, percebemos a pluralidade de corpos

dos artistas. Embora seja mais comum encontrar homens gays no meio, não é uma regra exclusiva, porque essa arte não se restringe a tal grupo: *Drag* é uma arte para todos, podendo ser feita por qualquer pessoa, seja homem cis, gay, hétero, trans, entre outros. Ressalto, inclusive, que mulheres também podem fazer e fazem *drag queen*. No entanto, pela história do teatro, o mais comum antigamente seria encontrar mulheres interpretando em peças *drag kings*, isto é, performando uma masculinidade estereotipada; contudo esse limite já foi superado, e hoje é possível encontrar tanto mulheres cis quanto mulheres trans que fazem *drag queen* e *drag kings*. Não há uma regra para o fazedor da arte transformista.

Assim, por se tratar de uma expressão artística atravessada por múltiplas experiências e identidades, contando com uma pluralidade de pessoas que a fazem, fica mais complexo definir exatamente o que é ser *Drag queen*. Como afirmam por Gillespie e Zittoun (2013, *apud* Ferreira, 2022):

O conjunto de discursos, normas e artefatos heterogêneos acumulados pelas pessoas espelham a sobreposição de estruturas semióticas da sociedade, e são essas tensões e conflitos que propulsionam o pensamento reflexivo e agência. O reconhecimento da coexistência de múltiplas maneiras de pensar, construir e significar a drag impossibilita o tratamento desta figura como unívoca, estando presente na sua construção vozes divergentes, ligadas a diferentes intenções, perspectivas sociopolíticas e atravessando históricos (Ferreira, 2022, p 51.)

Após apresentação sobre o conceito de *drag queen*, cabe, agora, investigar a possível origem dessa figura, suas inspirações, suas semelhanças estéticas com outros tipos de teatro ao longo do tempo. Somado a isso, busca-se observar as transformações que essa expressão sofreu durante diferentes contextos sócio-históricos.

2.1 A possível origem da *drag queen*

Drag queen é uma figura altamente associada à comunidade LGBTQIA+ e à cultura *pop*, para a qual Roger Baker busca traçar, em *Drag: a History of Female Impersonation in the Performing arts* (1994), uma linha histórica do artista personificador do feminino, de seu começo até o século XX, acompanhando sua evolução. Para Baker, a figura da *Drag* pode estar atrelada a duas facetas, sendo ela percebida através do sagrado ou do profano. Na parte do sagrado, tem relação com narrativas clássicas, vivendo personagens de tragédias gregas, muitas ligadas ao teor religioso, tendo como objetivo apresentar e/ou reforçar valores morais e práticas sociais de suas épocas. Por sua vez, do lado profano, a qual possui característica secular, está aquela *Drag* que se manifesta em rituais de forma pagã, exercendo a função satírica de

blasfemar, dando voz ao indizível perante a sociedade, tal qual o bufão (Amanajás, 2025, p. 5).

Ao longo da história, os contextos aceitos para fazer drag estavam intrinsecamente conectados ao entretenimento, seja pela criação de personagens ou pela interpretação destas em performances artísticas, que podiam tanto reforçá-las quanto problematizá-las. A Arte *Drag* apenas era permitida como expressão artística ou religiosa e em espaços regulados. No entanto, podemos encontrar várias expressões artísticas que detinham elementos similares ao que hoje entendemos como fazer *drag*, sem que isso signifique necessariamente que o que conhecemos como *drag* hoje seja consequência direta uma dessas linguagem artísticas. É preciso, portanto, ter cautela para não aplicar entendimentos atuais a dinâmicas teatrais anteriores, ao mesmo tempo em que se reconhece a importância de recuperar dimensões, práticas e perspectivas espalhadas por épocas e territórios distintos como forma de articular a textualidade *drag* ao longo do tempo.

Com isso, podemos perceber semelhanças da arte *drag* em diferentes manifestações culturais e artísticas, como na mímica durante a Grécia antiga, o *Topeng* na Indonésia, o teatro Shakespeariano e a pantomima na Inglaterra, o teatro kabuki no Japão, o *Kathakali* do folclore hindu, os *qariwarmi* na região dos andes, os *köçek* originados no Império Otomano, a Ópera de Pequim na China e o *Vaudeville* na França. Esses exemplos ilustram a permanência e a transformação da dinâmica do travestimento *drag* através do tempo e de diferentes contextos culturais (Hall *apud* Mesquita, 2020, p.11-19).

Em seu contexto histórico, começando pela Grécia antiga, pode-se considerar esse período como o ponto de partida para a análise, especificamente quando falamos da Mímica, que é considerada uma das primeiras iterações do fazer *drag* (Hall, *apud* Mesquita, 2020, p. 11). Nela, encontramos elementos de performances artísticas marcadas por movimentos corporais exagerados ao ritmo de músicas e efeitos sonoros. A *drag* atual deve muito a essa prática, pela possibilidade de narrar histórias e compartilhar intenções apenas com gestos, máscaras e expressões faciais, o que ressoa as práticas de dublagens contemporâneas de músicas conhecidas, contando aquilo que as *drag queens* pretendem dizer.

Já a utilização de máscaras e danças ritualísticas marcavam a construção de um comportamento cultural inerente ao ser humano: o mascaramento surge no teatro como uma necessidade de transformar sua aparência ou mimetizar-se. O professor de estudos teatrais Patrice Pavis, em *Dicionário de teatro* (2003), diz que no princípio, essa identidade entre personagem e homem era apenas uma máscara, uma persona “provisória”. A partir desse momento, ficou estabelecido que apenas o homem teria a função de vestir máscaras com personas masculinas e femininas. É importante ressaltar que não eram utilizadas apenas máscaras nos

espetáculos para representar papéis femininos; roupas e enchimentos também eram adicionados à composição da personagem. Assim, Medéia, Electra, Ifigênia e Antígona, todas essas personagens foram vividas por homens na Grécia antiga (Amanajás, 2015, p. 5).

Por outro lado, próximo ao ano de 1100 d.C, a igreja, uma vez que não conseguia controlar as manifestações populares pagãs, traz o teatro para dentro de sua casa e passa a investir em encenações sacras, como forma de transmitir de modo mais claro a mensagem aos fiéis (Baker *apud* Amanajás, 1994, p.5). Porém, por motivos sociorreligiosos, mulheres nunca foram permitidas em funções diretas relacionadas à Igreja, o que foi tão enraizado no pensamento da comunidade daquela época que, mesmo depois do teatro se separar da instituição religiosa, a mulher continuou por muito tempo ocupando apenas o lugar de espectadora.

Com isso, à medida que as encenações se estabeleciam e intercalavam momentos de comichidades, um homem para fazer papel feminino, ou uma *drag queen*, era, mais uma vez, importado para cena. Como histórias bíblicas não tinham tanto espaço para personagens femininas, um jovem adolescente poderia assumir esses personagens sem problemas. Ao longo do tempo, surgiram atores que se apossaram de personagens femininos secundários, introduzindo momentos cômicos, transformando-os em uma versão grotesca da personificação da mulher (Amanajás, 2015, p. 5). Baker (1994) cita que um exemplo claro desse fato foi a personagem “Mulher de Noé”, uma vez que esse personagem era de tal forma cômico e tão grotesco que sua função era justamente provocar um outro olhar sobre a imagem feminina

No lado do Oriente também havia praticas com elementos semelhantes ao que conhecemos como *drag queen* hoje em dia. O teatro *Topeng*, na Indonésia, originado na ilha de Java, onde as referências mais antigas datam de 1058 d.C, mas que foi estabelecido e desenvolvido na ilha de Bali no século XII, consiste em uma dança-drama de máscaras. No início, interpretado apenas por homens, o ator era responsável por dançar as 11 máscaras que compunham o espetáculo, incluindo máscaras femininas as quais eram acompanhadas por adereços como perucas, leques e gestos específicos com qualidade de movimentos leves (Amanajás, 2015).

Figura 7 – Teatro Topeng



Foto: [Wikipedia](#)

No teatro Shakespeariano, por sua vez, no final do século XVI, mais ou menos entre o ano de 1558 e 1603 d.C, as mulheres continuavam sendo proibidas de subirem ao palco, visto que a profissão era imprópria para elas; por isso eram escolhidos, para femininos, garotos jovens entre 10 e 13 anos (Amanajás, 2015, p. 9). Por causa de sua voz aguda, eles eram reconhecidos como muito mais femininos do que homens adultos, apesar de não terem a mesma experiência. Muitas dessas personagens femininas eram protagonistas e interpretavam pares românticos, como Desdêmona, Ofélia e Julieta (Hall *apud* Mesquita, 2020, p. 12).

Todavia, as “drags shakespearianas” sugerem uma forma mais realista de interpretação. Foi durante o período Elisabetano, no século XVI, que o código de vestimenta estava diretamente ligado ao status social e ao gênero. Por desse realismo teatral, dificilmente um garoto muito jovem conseguiria interpretar papéis como Cleópatra e Lady Macbeth, já que não teria a experiência nem a maturidade emocional necessárias para viver tal personagem. Isso sugere que, nesses casos, atores mais velhos tenham assumido tais papéis (Amanajás, 2015, p. 10).

Especula-se também que Shakespeare, no rodapé da página em que descrevia suas personagens femininas, marcava com a sigla DRAG (*Dressed as Girl*, “vestido como menina”,

em tradução livre) para sinalizar que aquele personagem seria interpretado por um homem. No entanto, não há provas concretas dessa hipótese, haja vista que nenhum manuscrito oficial do autor tenha sido encontrado nos dias de hoje ao longo dos 450 anos que nos separam desse período (Amanajás, 2015 p. 10).

Amanajás (2010) também escreve que na Inglaterra, durante anos de 1653, vigorava o período do Protetorado, o qual proibia a realização de eventos teatrais. Após 18 anos, o rei Carlos II assumiu o trono e trouxe de volta dos teatros, e não só isso. Em 1674, as mulheres, finalmente, obtiveram a permissão de atuarem e interpretarem papéis femininos. No entanto, essa permissão não foi fruto de uma benevolência real. O pesquisador Roger Baker (ano) escreve que tal permissão só foi concedida por uma irritação de Carlos II em presenciar homens adultos com figurinos femininos ao invés de belas damas. Na prática, a presença das mulheres no elenco serviu muito mais como um mecanismo de exploração sexual, de modo que suas atuações e suas habilidades cênicas não eram alvo de reconhecimento. Depois disso, as *drags* continuaram coexistindo com a inserção de mulheres nos teatros até que sua função se tornou desnecessária aos palcos.

No Japão, havia a figura de *Izumo* no *Okuni*, a criadora do teatro *Kabuki* (Hall *apud* Mesquita, 2020, p. 16). Em 1603, ela reuniu um grupo de mulheres jovens para apresentar um novo estilo de dança; porém, em 1629, o governo baniu a participação feminina dessa expressão por considerar as performances muito eróticas. A partir disso, o *Kabuki* passou a ser exclusivamente interpretado por homens, o que facilitou a ascensão dos *onnagata*, atores que interpretavam papéis femininos. Eles usavam perucas tradicionais de gueixas, acessórios ornamentados e quimonos longos e delicados, incorporando à performance movimentos suaves. De acordo com Simon Doonan, no livro *Drag: The Complete Story (A Look at the History and Culture of Drag)* (2019), os atores eram instruídos a pensar e a agir como mulheres, mesmo fora dos palcos.

Figura 8 – Ator Onnagata



Fonte: [Gettyimages](#)

O *Kathakali* na Índia, originou-se por volta de 1700. Esse é um estilo de dança originalmente performedo apenas por homens que utilizavam trajes elaborados, ornamentos enormes para a cabeça e pinturas faciais com cores vivas para se assemelhar a deusas, animais e até mesmo demônios. Os performers estavam interessados em se qualificar na dança, por isso estudavam por mais de uma década para aprender a “dança dos olhos” (Hall *apud* Mesquita, 2020, p.18). No *Khatakali*, podemos observar performances comprometidas com a contação de histórias por meio da música, coreografias, pinturas corporais, figurinos majestosos e ornamentados como elementos *drag*

Na China, tivemos a *Ópera de Pequim*, que surgiu em meados da dinastia Qing (1644-1912). Seus atores, todos homens, eram divididos em quatro categorias: *sheng* (papéis masculinos), *jing* (pinturas faciais), *zhou* (papéis cômicos) e *dan* (papéis femininos), sendo estes os mais populares. Além de música e maquiagem de palco como elementos principais, esse

estilo se diferenciava pelas acrobacias e pela estética exageradamente colorida.

Enquanto os demais papéis exigiam pinturas faciais complexas e padronizadas, a maquiagem do *dan* era comparativamente mais modesta: sombras vermelhas combinadas com delineador preto marcado e um forte batom vermelho (Hall *apud* Mesquita, 2020, p. 20). No *espetáculo*, é possível notarmos a combinação de estampas brilhantes com maquiagem intrincada, música característica e movimentos coreografados que evocam o tipo hiperbólico da beleza feminina, a qual encontramos, hoje, na Arte *Drag*.

Figura 9 – Dan



Fonte: [Viator](#)

Roger Baker (ano) relata que, durante o século XVII, na Europa, houve o surgimento do que chamamos hoje de *cosdressers*, um “primo” da *drag queen*. De acordo com Jesus (2012), seria um homem hétero que se sentia confortável com seu gênero, mas que sentia prazer em se vestir como mulher em parte do tempo, mesmo não se identificando como travesti, a qual passam o tempo integral como mulheres. Amanajás (ano) cita que, com o surgimento dessa nova figura nas ruas da França, Itália e Inglaterra, pela primeira vez, a *drag queen* começou a ser relacionada com o homem gay:

O teatro também estava mais atento a outras questões: o foco estava nas relações diárias das pessoas e não aconteciam em outros reinos, como algumas peças de Shakespeare, mas na atual Londres do século XVIII. Temas como infidelidade, estupro de inocentes, heranças, classes em ascensão, a caótica vida na cidade em comparação à vida no campo e a relação matrimonial entre homens e mulheres foram postas em xeque. Se a sociedade apresenta, nesse momento, um outro modo de relacionamento possível entre homem e mulher, certamente começa a possibilitar o aparecimento do homem homossexual (Amanajás, 2015 p. 11-12).

Para as *drag queens*, foi um ótimo momento para se voltar aos palcos, pois essas mudanças sociais seriam temas perfeitos a serem satirizados. Nessa época, em Londres, surgiram bares chamados *Molly Houses*, onde elas se encontravam vestidas de tipos sociais femininos, com finalidade exclusivamente cômica, uma vez que mulheres já tinham ingressado nas representações em palcos, dramatizando personagens femininos que valessem a pena, e não apenas com o habitual flerte com a plateia (Amanajás, 2015, p. 12).

Na Europa do século XVII, havia programas de variedades franceses que misturavam senso de humor com performances cantadas e coreografadas, o *Vaudeville*. Com isso, as peças dramáticas começaram a dar espaço para performances mais leves, que combinavam elementos próximos ao que hoje conhecemos como *stand-up* com canções satíricas. Com seu sucesso, esse modelo de teatro logo foi exportado para outros países como Inglaterra e Estados Unidos, inspirando artistas *drags* a satirizar as normatividades de gênero e a incorporar elementos cômicos em suas performances (Hall *apud* Mesquita, 2020, p. 22).

A influência do *Vaudeville* nos Estados Unidos contribuiu para que as performances *drags* buscassem não apenas entreter, mas também chocar e encantar sua audiência. Nesse processo, houve certas modificações na aparência dos artistas, os quais tentavam imitar a beleza feminina e masculina ao ponto de ninguém ser capaz de dizer que estavam montadas de *drag*, deixando para traz uma performance mais caricata ao substituí-la por algo mais realista (Hall *apud* Mesquita, 2020, p. 28).

De volta à Europa do século XX, nela surge a figura da “Dama Pantomímica”, personagens que faziam monólogos se lamentando por temas relacionados diretamente com a classe trabalhadora da época, gerando identificação com o público. Eram compostas por tipos femininos estereotipados, geralmente com cerca de 40 anos, como a enfermeira, a viúva e a feia que não arranjava marido e ficaria na custódia da família, a fofoqueira e a dona de casa, figuras que lançavam problemáticas identificadas pela classe média. As piadas, por sua vez, atingiam não só os tipos representados por elas, mas também seus maridos. Essa figura se potencializava comicamente, pois, além de seu texto sobre o dia a dia das pessoas que a assistiam, ele era dito por uma figura grotesca das damas Pantomímicas que representavam a dúbia figura da caricatura da imagem feminina personificada pelo homem (Amanajás, 2015, p. 14)

A dama pantomímica abrigava uma alta variação de personas e incluía elementos do clown, da comédia stand up e do canto popular. Pelos 40 ou 50 primeiros anos do século XX, a dama pantomímica foi a única forma de drag queen existente e, mais do que isso, era uma forma artística respeitada e aceita, personagem que todo o comediante eventualmente possuía em seu leque (Amanajás, 2015, p.14).

Figura 10 – Dama Pantomímica, 2018



Foto: [Country Life](#)

Enquanto isso, nos Estados Unidos, durante o século XX, crescia a fascinação pela performance *drag*, até que, em 1930, ocorreu a “*The Pansy Craze*”, algo como “A Febre das Afeminadas”. Nessa época, houve grande aumento dos performers *queers*³ nas boates de Nova York, antes das leis proibitivas de 1933 (Hall *apud* Mesquita, 2020, p. 41). Sobre a nomenclatura de performance *queer*, Ferreira aponta que

Como trazido por Louro (2018), o termo *queer* é utilizado para se referir ao excêntrico, ao que não se conforma à fixidez e normalidade. Historicamente, foi usado de forma pejorativa e ampla para designar pessoas não heterossexuais, contudo, foi re-apropriado e ressignificado pelos movimentos sociais e teóricos que reafirmaram um modo transgressivo de estar no mundo, admitindo o não-lugar, o trânsito, o “estar-entre” (Ferreira, 2022, p. 15).

³ Para a filósofa norte-americana Judith Butler, *queer* é um termo que desafia noções tradicionais de gênero e sexualidade. Na sua visão, *queer* não é uma identidade fixa ou categoria, mas um processo fluido.

Assim, mesmo após sua proibição, essa “febre” continuou influenciando espetáculos, peças e performances artísticas, até que em Miami, no ano de 1939, na boate *Jewel Box*, inaugurou-se uma trupe de artistas chamada *Jewel Box Revue*, formada exclusivamente por *drags*. Seus artistas, influenciados pelas grandes comédias Vandevillanas, apresentavam números de personificações de celebridades bastante conhecidas combinados com números musicais, o que gerou uma aceitação de um público mais amplo (Fitzgerald; Marquez *apud* Mesquita, 2020, p.53).

Amanajás (ano) aponta que Baker escreve que, ao final da década de 70, em Londres e Nova Iorque, estabeleceram-se duas vertentes de *drag queens*: as que criavam personagens cômicos e as que se espelhavam à grandes divas, o foco delas era apenas entretenimento, de modo que temáticas políticas não eram o foco principal de suas performances. Contudo, por questões políticas, ser gay se tornou um ato político e social, com isso a *drag queen* despontou como um dos maiores símbolos da luta pelos direitos gays (Amanajás, 2015, p. 18).

Nesse percurso, com a chegada dos anos 80, enfrentamos a epidemia de HIV. Diante disso, a sociedade começou a olhar a comunidade LGBTQ+ de maneira preconceituosa, com terror no olhar. Isso faz com que, mais uma vez, as *drag queens* sejam colocadas de escanteio, tendo como local de apresentação apenas bares da comunidade, fazendo com que a sua figura cada vez mais se restringisse apenas ao público LGBTQIAPN+. Com a crescente disseminação do uso de drogas nesses locais, consumo de ecstasy em tais clubes redefiniu, de certa forma, as vestimentas das drags como algo conceitual, mas ainda luxuoso (Amanajás, 2015, p. 18).

Aproximando-nos da contemporaneidade, durante a década de 1980 surgiu a *drag queen* RuPaul, com o conceito de *supermodel*. Ao construir sua personagem “glamazona”, uma mistura das palavras “amazona” e “glamurosa”, em 1992, RuPaul alcança números surpreendentes ao lançar seu primeiro hit musical *Supermodel (You Better Work)*, o que lhe rendeu convites para desfilarem para grandes estilistas como Jean Paul Gaultier, e atuar como garota propaganda da marca de cosméticos MAC. Em 1994, inaugurou uma campanha na qual arrecadou cerca de US\$500 milhões, convertidos para pesquisas sobre o HIV; dois anos depois, em 1996, lançou seu próprio *talkshow* chamado *The RuPaul Show* (Hall *apud* Mesquita, 2020, p.83). Assim, importa ressaltar que

De acordo com Hall (2020, p. 83), o sucesso de RuPaul é resultado da combinação entre charme, humor e mensagens de amor próprio, usando drag como um instrumento de diálogo. À frente do reality show *RuPaul's Drag Race* desde 2009, tornou-se a pessoa negra mais premiada da história do Emmy, o Oscar da televisão. (Mesquita, 2022, p. 44)

A figura de RuPaul ainda se mostra de extrema importância, pois foi capaz de abrir muitas portas para várias outras *drag queens*. Sobre sua própria *drag*, ela comenta:

RuPaul é um espetáculo de auto-reinvenção e reivindicação Drag. Ele criou uma personagem – atrevida, forte, linda e negra – mas argumenta que sua performance é de um personificador feminino, alegando que ele não se parece com uma mulher, e sim com uma Drag queen: ‘Eu não penso que eu poderia nunca me assemelhar com uma mulher. Elas não se vestem desta forma. Somente Drag queens se vestem assim. [...] Tudo é Drag. Só que a minha é mais glamurosa’ (Baker, 1994, p. 258).

Figura 11 – RuPaul



Fonte: [Billboard](#)

Foi nos anos de 2009, com o lançamento do reality show *RuPaul's Drag Race*, que ela chegou ao auge de sua carreira. No reality, um grupo de *drag queens* competem pelo título de *America's next drag superstar* (próxima superstar drag americana, em tradução livre). Na corrida, as participantes enfrentam provas de comédia, dança, atuação, canto, costura e outros (Ferreira, 2022, p. 34). Atualmente, seu reality conta com 17 temporadas principais, além de vários spin-offs⁴ e franquias ao redor do mundo como: *RuPaul's Drag Race Brasil*, *Mexico*,

⁴ Um produto, serviço ou empresa derivada de algo já existente, geralmente um negócio, programa de TV ou livro

França, Reino Unido, Filipinas, Itália, Tailândia, Canadá etc. Nas franquias tradicionais, cada participante compete com outras *drag queens* locais. Já na variação chamada *All stars*, o programa reúne ex-participantes para uma nova chance de competirem entre si em busca do título oferecido como recompensa.

Por fim, após termos visto várias formas de teatro que contém aproximações visuais e performativas com a *drag queen* e traçado um pouco de seu desenvolvimento ao longo da história, principalmente na Europa e América do Norte, o próximo subcapítulo retratará, especificamente, a possível origem da arte *Drag* no Brasil, buscando contar nossa história.

2.2 A *drag queen* brasileira

Quando falamos de figuras cênicas, sobre elas surgem muitas variações por se tratar de diferentes contextos. Dada tal realidade, neste subcapítulo trato da história das *drag queens* brasileiras, da nossa realidade, pois nossos recursos são outros, nosso clima é outro e nossa história é outra.

Aqui, no Brasil, se tem registros de aproximações com a figura *drag* em teatros, datando da época em que o país ainda era uma colônia portuguesa. Porém, diferente de vários teatros espalhados pelo mundo, o teatro nacional era tido como de baixa qualidade pela elite branca, pois era feito por escravizados ou libertos que se viam obrigados a trabalhar com essa arte. Nesse meio, os atores se montavam de mulheres para interpretar os papéis femininos seguindo os moldes do teatro europeu (Travesian *apud* Mesquita, 2018, p. 221-223). De acordo com Ferreira, no texto *Entre a pessoa e a persona: a ontogênese da drag queen* (2022), sua origem no país começou da seguinte forma:

O termo Drag queen chegou no Brasil em meados da década de 1990, já associado à comunidade LGBTQIA+. Contudo, a personificação do feminino no país já existia muito antes, também com origem no teatro. Em seu livro “*Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia até a atualidade*”, originalmente publicado em meados nos anos 80, Trevisan (2018) aponta que no século XVI, nos autos catequéticos dos jesuítas, os raros papeis femininos eram interpretados por homens, a exemplo da peça “Na festa de São Lourenço” do padre José de Anchieta (Ferreira, 2022, p. 34).

Um dos grandes exemplos de travestismo⁵ cênico que despontou, a seguir, no Brasil, foi o de Madame Satã, em 1930. Nascido em 25 de fevereiro de 1900, João Francisco dos Santos teve seu início de carreira nos cabarés do Rio de Janeiro com o nome Mulata do Balacochê. Em

⁵ Tersivan (2018) se refere ao ato de se montar com indumentarias de um gênero diferente do seu como travestismo.

1938, foi campeã do concurso de fantasia pelo bloco Caçadores de Veados, com um figurino de morcego cravejado de lantejoulas; depois de sua vitória, passou a ser mais reconhecida (Travesian *apud* Mesquita, 2018, p. 374).

Anos mais tarde, por volta de 1970, em plena Ditadura Militar no Brasil, surgiam figuras que brincavam com questões de gênero e androginia, como Ney Matogrosso e o grupo Dzi Croquettes. O Dzi Croquettes era um grupo teatral em que seus atores eram, segundo o escritor João Silvério Trevisan, *Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia a atualidade* (2018, p. 274) “nem homens nem mulheres (ou exageradamente homens e mulheres)”. O grupo era formado por homens musculosos, peludos, de barba e bigode, que utilizavam vestidos, salto alto e maquiagem, com espetáculos realizados com danças e piadas de duplo sentido.

A androginia do grupo chocou tanto que os militares da época chegaram a censurar seus espetáculos. Eu tive o prazer de fazer uma oficina com o caçula do grupo, Ciro Barcelos, único membro ainda vivo do grupo; momento em que pude experimentar técnicas do grupo e entender no corpo essa figura andrógena, que era proposta pelo grupo.

Figura 12 – Dzi Croquetes



Fonte: [Na paulista](#)

O Brasil é um país cheio de transformistas e *drag queens* icônicas. Em 1980, por

exemplo, surgiu a *drag queen* Marcia Pantera, com mais de 30 anos de carreira, a principal figura responsável por popularizar o “bate cabelo”, estilo de performance criado no Brasil, o qual consiste em balançar a cabeça rapidamente em formato de 8.. Também temos a icônica Vera Verão, interpretada por Jorge Lafond, porém ela não se categorizava como *drag*, apesar das semelhanças, mas sim como entidade. Jorge Lafond começou sua carreira como dançarino, trabalhando em vários cabarés na cidade do Rio de Janeiro, até sua ida para televisão, onde ganhou maior visibilidade nos *Trapalhões* e, em seguida, n’*A Praça é nossa*. Lafond foi um homem negro, careca, de quase 2 metros de altura, que, maquiado e usando figurinos glamurosos, conquistou fama em um dos programas mais assistidos do país na época (Mesquita, 2022 p. 53)

Além disso, temos várias outras *drags* brasileiras ligadas ao humor. Um dos nomes mais expressivos nesta categoria é a maravilhosa Silvetty Montilla, que se montou pela primeira vez em 1987, trabalhou em boates gays, programas de televisão, palcos de teatro e em vários outros palcos. Recentemente, Silvetty enfrentou um problema sério de saúde, no entanto já voltou para os palcos. Também temos também Karina Karão, Rose Bombom, e uma a qual pude presenciar seu espetáculo bem de pertinho: Suzy Brasil. Grande parte da visibilidade dessas drag foi dada pelos programas da televisão brasileira, que começaram a abrir portas para os transformistas, como diz Matheus Felipe de Paula Rinaldi, em seu texto *O impacto dos lypsyns nas performances artísticas* (2021):

A TV abriu espaço para esses artistas e, ainda que de forma caricata, podiam se apresentar e mostrar sua arte, como nos programas de calouros de Silvio Santos, em que eram apresentadas como transformistas. Nomes como Silvetty Montilla, Salete Campari, Mis Biá, Vera Verão, Dimmy Kieer, Nany People, Marcia Pantera, criadora do bate cabelo, as Divinas e muitas outras personalidades consolidaram o cenário nacional (Rinaldi, 2021 p. 23).

Com vistas à atualidade, em 2017, o movimento *drag* teve um grande boom graças ao sucesso musical *Open Bar*, da cantora e *drag queen* Pabllo Vittar, a qual, hoje, se consagra como a drag queen mais seguida do mundo. Nascida em 1993, em São Luís do Maranhão, em uma família humilde, se montou a primeira vez em 2012, em seu aniversário de 18 anos, tendo como referência *RuPaul’s Drag Race*. Atualmente, Pabllo acumula vários feitos em sua carreira, sendo a primeira *drag queen* a atingir o top 50 do *Spotify Global*; a primeira a cantar no Coachella, um dos principais festivais do mundo; gravou um remix da música *Fun Tonight* para o álbum de Lady Gaga, fazendo uma versão forró da música. Mesmo tendo sucesso global, Pabllo nunca deixou suas raízes de lado, lançando vários projetos de brega, forró e músicas

regionais em sua discografia. Sua figura é de imensa importância para o movimento *drag* nacional, como assevera Lima, em seu artigo intitulado *De RuPaul a Pabllo Vittar: as drag queens ganham o pop, a TV e as gírias*, para o site G1:

A imagem de drags restritas aos clubes da comunidade LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais e Queer) ou como “figuras exóticas” em bailes de carnaval, quando eram chamadas de “transformistas”, já está no passado. Pabllo Vittar tem mais de 400 milhões de visualizações no Youtube, mais de 4,5 Milhões de seguidores no Instagram, está em parada da Billboard e já apareceu em vários programas de televisão aberta. Fez até participação no show da cantora americana Fergie no palco principal do Rock in Rio (Lima; Phinhoni; Regadas; 2017, s.p.).

Ainda em 2025 Pabllo Vittar continua fazendo história. Chegou ao top 12 global de músicas escutadas no *Spotify*, com a música *Álibi*, parceria entre Sevdaliza e Yseult. A cantora e *drag* acumula 2 bilhões e meio de visualizações no *Youtube*, e quase 13 milhões de seguidores no *Instagram*, além de fazer turnês pelo mundo inteiro. Pabllo também foi convidada, em 2025, para ser apresentadora do *Crunchyroll Anime Awards*, a maior premiação de animes do Japão.

Figura 13 – Pablllo Vittar

Fonte: [Instagram](#)

Além de Pablllo Vittar, a indústria musical conta com nomes de outras *drags*, como Gloria Groove, cantora de MPB, pagode, rap, R&B e outros estilos. a qual foi uma das responsáveis, junto com Pablllo, a levar a Arte *Drag* para fora da bolha LGBTQIA+. Montação de Daniel Garcia, nascido em 1995, em São Paulo, Groove traz muitas referências teatrais em seus shows. Também elencamos nomes como Kaya Conky, Lia Clark, Kika Boom, Aretuza Lovi, Grag Queen, Potyguara Bardo, Reddy Allor, Diego Martins e outras *drags* cantoras reconhecidas no mercado e pelo público brasileiro.

Em Brasília, para lançarmos vistas à regionalidade, duas figuras que fazem parte da história *drag* brasiliense e continuam na ativa até hoje são Linda Brondi e Allice Bombom. Linda Brondi começou a se montar em 1993, foi miss Taguatinga em 1994, e trabalhava promovendo festas, já que o mercado não era tão forte. Foi para São Paulo onde trabalhou em várias boates e estudou fotografia, e parou de fazer *drag* por um tempo, quando, em 2015, voltou

para Brasília. Linda é criadora do *Pop Up Drag*, *reality* com *drags* brasilienses, contando, até o momento, com 3 edições disponíveis no *Youtube*⁶, além de criadora da revista *Dragazine*, atualmente em sua 4ª edição.

Figura 14 – Linda Brodi nos anos 2000/2022



Fonte: Acervo pessoal

Já Alice Bombom é uma artista *drag* em atividade ininterrupta desde 1995, talvez a mais antiga de Brasília que ainda se monta. Bombom transita por várias linguagens artísticas, como o teatro, o rádio, o cinema e a TV. É fácil encontrá-la performando pelos bares da capital, vendendo seus bombons e interagindo como radialista, na Rádio JK FM 102.7. De segunda à sexta-feira às 14h, no *Programa Chega Junto*. Ela está à frente da parada de Taguatinga há várias edições. Foi capa da primeira edição do CALENDRAG, fortalecendo a arte do transformismo e a comunidade LGBTQIA+. Por sua importância pioneira, recebeu uma moção de Louvor pela CLDF. A história da Alice Bombom e das transformistas do Distrito Federal podem ser mais exploradas no documentário *Um salto alto – A História da Arte Transformista do Distrito Federal*⁷.

⁶ É possível acompanhar o canal de Linda pelo seguinte endereço: <https://www.youtube.com/@popupdrag/videos>.

⁷ O vídeo é possível de ser assistido no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=LyR8ccbwCEQ>.

Figura 15 – Allice Bombom



Foto: Acervo pessoal

2.3 Tipos de *drag queens*

Diferente dos palhaços, os quais, à primeira vista, sua divisão é feita pela sua função no palco, para *drag queens* essa divisão é realizada por categorias, considerando, inicialmente a sua visualidade, que naturalmente tem a tendência de interferir diretamente em sua performance. Sobre a categorização, os pesquisadores Kauê de Carvalho Xavier e Vitor Souza Lima Blotta no texto *Drag e quadrinhos: aproximações teóricas e práticas a partir da transgressão e da interseccionalidade* (2020) propõe o seguinte:

Temos o estilo camp, as drags “over school”, as comic queens, as “show girls” (drags dançarinas), o estilo genderfuck, 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 (Xavier; Blotta, 2020, p. 12).

Contudo, mesmo diante dessa tentativa de categorização, é complexo criar categorias tão fechadas para *drags*, pois é próprio da Arte *Drag* a ruptura de padrões. Por isso, é mais do

que comum nos depararmos com *drags* que fogem da “regra”, montando-se de um estilo, depois de outro, ou, ainda, aquelas que criam seu próprio estilo. Além disso, Há uma diferença muito grande entre os estilos de *drags* brasileiras, estadunidenses e de outras partes do mundo por uma questão de orçamento, cultura, clima etc., o que dificulta mais ainda essa categorização.

Ainda assim tentarei categorizar de forma simplificada para que possamos compará-las, pois, mesmo com diferenças, algumas seguem padrões em comum. Desse modo, a categorização realizada segue de 1 a 5, acompanhando as respectivas imagens, as figuras 6 a 9 são citadas logo após a exposição da figura.

1. A *Camp*/Caricata tem como objetivo romper os padrões da arte drag, um estilo que não busca necessariamente a beleza, normalmente costuma ser mais exagerada e está diretamente ligada ao humor. Vale ressaltar que a *Camp* (no estrangeiro) e a caricata (no Brasil) se assemelham muito na função, nem tanto na visualidade. Um exemplo de *Camp* é Bianca del Rio, e um exemplo de Caricata é Suzy Brasil.

2. A *Over School* é um tipo de *drag* que faz referência às *drags* pioneiras (por isso a designação *Old School*). As maquiagens, as perucas e as roupas tendem a ser maiores e mais exageradas, tendendo a trazer humor em suas performances.

3. As *Club Kids* são *drags* que tendem a seguir um padrão visual mais andrógino e extravagante, inspiradas no movimento que floresceu em Londres e Nova Iorque no final dos anos 1980.

4. As *Drag Monsters* são *drag queens* que se inspiram em monstros ou criaturas da ficção, normalmente ligadas ao gênero de horror.

5. A *Fishy Queen*/ *Drag Amapô*, *Amapô* é um termo do pajubá, linguagem utilizada pela comunidade LGBTQIA+, que significa “mulher”, assim a *drag* amapô ou é uma *drag* personificada por uma mulher ou uma *drag queen* a qual seu estilo de maquiagem é mais minimalista, aproximando-se de uma maquiagem social feminina atual. *Fishy queen* foi um termo muito utilizado antigamente nos Estados Unidos para se retratar a esse estilo de drag, porém, é considerado um termo misógeno. Hoje em dia esse estilo pode ser encontrado como *beauty queen*. Aqui no Brasil, percebo que, como na palhaçaria, há um movimento de humanizar mais a *drag*. Acompanhando o sucesso de Pablllo Vittar que normalmente tem uma maquiagem extremamente polida, podemos perceber que o estilo de *drag* amapô tem se tornado mais comum, e mais consumido nas redes sociais.

Figura 16 – Alguns tipos de *drag queens*



Fonte: [Instagram](#) / [OPB](#) / [Instagram](#) / [Instagram](#) / [Instagram](#) / [Instagram](#) / [Instagram](#) / [Instagram](#) / Hick Duarte

Como na palhaçaria, e talvez sendo até mais complexo, é difícil simplificar a categorização das *drag queens*, porque a cultura e as condições de cada país, que naturalmente já trazem uma variante para essa figura, e por se tratar de uma arte que quebra padrões fazem

com queesse número de ramificações se expande ainda mais. Todavia, continuo na tentativa de categorizá-las, de tal modo que se prossegue a distinção da seguinte forma:

A *drag* barbada (6), citada na referência como um estilo de *drag queen*, não diz muito a respeito da maquiagem, performance ou estilo de roupas, mas sim sobre o fato de que quem faz a *drag* permanece ou não com a barba ao se montar. Por esse motivo, tal categoria, isoladamente, já se torna muito ampla.

Contrariando um pouco a categorização, temos, no departamento de Artes Cênicas na Universidade de Brasília a professora doutora Cyntia Carla, uma mulher que faz *drag queen*, mas que não se encaixa na categoria de amapô. Cyntia se monta desde os anos 2000, e, por já ser uma mulher, prefere construir sua drag Lillit Luna (7) para algo mais extravagante, com muita cor, lentes chamativas e perucas coloridas.

No Rio grande do Norte em Natal, encontramos a cantora e *drag queen* Potyguara Bardo (8), que viralizou cantando sua música *Oásis*, em 2019, Ao Vivo no Estúdio MangoLab. Potyguara inspira sua drag na figura de uma elfa, utilizando cabelo roxo e orelhas pontudas, criando, desse modo, uma identidade visual única e autêntica e que não está nas categorias acima.

O que dificulta um pouco mais o trabalho de categorizar as dar brasileiras é o fato de que a própria Pabllo Vittar (9) e a maioria das drags, por mais que tenham uma identidade visual bem marcante, tendem, em algum momento, a fazer montações que quebram seus próprios padrões, testando possibilidades novas. Assim, por essa liberdade de exploração que tem a Arte *Drag*, ela tende a possuir uma variabilidade maior que a do palhaço, o que seria mais fácil de categorizar, pois são montações específicas, com uma pluralidade gigante.

Portanto, como na palhaçaria, busco simplificar ao máximo tal tentativa categorização para poder, assim, analisar grupos com características semelhantes e fazer o comparativo com o palhaço, tarefa necessária para atingir o objetivo traçado para esta pesquisa nesse sentido, enfatizo que essa listagem não é uma verdade absoluta e sim uma organização necessária para se cumprir com a proposta metodológica para a realização dos objetivos traçados aqui.

3 DRAG QUEEN E O PALHAÇO

3.1 Semelhança do palhaço e a *drag queen*

Após a delimitação e exposição sobre cada figura explorada para este trabalho, desde sua origem a mudanças que as acompanharam até a contemporaneidade, sem deixar de considerar suas individualidades, inclusive dentro de seus próprios grupos, inicio a análise da hibridização entre o Palhaço e a *Drag queen*, partindo do ponto de vista histórico de cada uma das figuras para resgatarmos os capítulos 1 e 2.

Começando pela palhaçaria, ao voltar em sua história, e entendendo que essa arte muito possivelmente veio da bufonaria, percebo que os bufões eram feitos por pessoas com deformidades físicas, que nunca foram vistas com igualdade pela comunidade, por essa razão, marginalizadas e inferiorizadas pela sociedade. Em Roma por exemplo, onde se idolatravam corpos musculosos e supervalorizavam a força física, o exército e o guerreiro, possuir deformidade já era motivo de piada. Diante disso, o palhaço não é um vencedor da sociedade, ele é o perdedor, o que a sociedade descarta, e utiliza desses pontos para construir sua narrativa.

Do mesmo modo, ao olharmos para a história da drag queen, principalmente depois da epidemia de HIV, onde o preconceito e homofobia com a comunidade LGBTQIA+ cresceu, percebemos que a Arte *Drag*, majoritariamente, passa a ser ainda mais colocada às margens (Amanajás, 2015, p.18). Com isso, fazer *drag* se torna algo político, estar montado se torna um ato de resistência. Até os dias de hoje, essa arte é um meio de extravasar várias questões que são julgadas pela sociedade, seja por serem homens extremamente femininos, usando maquiagem, seja por serem pessoas usando roupas muito curtas, expondo seus corpos, ou por usarem figurinos muito chamativos. A arte drag arruma uma maneira de ressignificar coisas que não são valorizadas ou são subjugadas socialmente.

No artigo *Estar em drag é um manifesto* (2020), escrito por Diego do Nascimento, Giuliano Andreoli e Cristina Souza, são relatadas vivências de *drags queens* em uma casa de show noturna em Porto Alegre/RS. Em um desses relatos, faz-se a seguinte observação:

Em uma das observações, a artista que se apresentava estava quase nua, exposto à plateia um corpo gordo. Após finalizar o seu show, ela pegou o microfone e fez uma fala sobre a importância da aceitação de todos os tipos de corpos. Criticou os padrões de beleza socialmente impostos e repugnou qualquer tipo de gordofobia. E agradeceu à família, que estava presente no bar, por aceitá-la como ela é (Nascimento; Andreoli; Souza 2020, p. 273).

Esse é um acontecimento que eu já presenciei algumas vezes: pessoas que não se sentem bem com sua aparência ou seu corpo, ao estarem em *drag*, permitem-se à exposição sem medo do julgamento alheio, usando aquele corpo como forma de resistência. Assim, ao abordar a minha própria experiência, quando estou em *drag*, exponho meu corpo de maneira confortável de uma maneira que o Pedro não teria coragem se não estivesse montado. Logo, fazer *drag* para mim, como é para muitas outras transformistas, é terapêutico, uma vez que na performance da Arte *drag* nos libertamos das várias amarras sociais, como o julgamento por ser afeminado, por ter sofrido preconceito pelo tipo corporal, violências auto-infligidas de natureza social das quais me montar tem me ajudado a me libertar e a me amar como sou.

Na arte da palhaçaria, utiliza-se do mesmo princípio: os palhaços fazem penteados ridículos ou expõem/colocam carecas, usam roupas coladas para mostrar suas barrigas ou que são magros demais, aumentam seus pés, colocando em cena o erro, fazendo sua arte de uma maneira não convencional ao tomar tudo aquilo que a sociedade descarta para ressignificar. Essa descoberta, da transformação de uma fraqueza pessoal em força teatral, foi de tanta importância para a definição de uma abordagem personalizada dos *clowns*, para uma pesquisa de montagem e preparação “de seu próprio *clown*”, que se tornou um princípio fundamental da palhaçaria (Lecoq, 2010, p. 214).

Quando me lembro dessa transformação de fraqueza em potência depois do processo de ressignificação daquilo que é rejeitado na palhaçaria, lembro de um espetáculo que assisti em 2023, no festival *Fest Clow 2023*. O nome do espetáculo é *Circo de Los Pies*, em que a palhaça responsável pelo solo se apresenta da seguinte maneira no *folder* do espetáculo:

Meu nome é Asmeline. Sou uma palhaça com deficiência, nasci com Hemimelia Fibular, uma má formação congênita na perna direita. Minhas pernas sempre chamaram a atenção das pessoas e, nesse espetáculo, são as protagonistas de uma dramaturgia criada a partir da assimetria e da criatividade do meu corpo (Asmeline, ano, 2023.).

Em seguida, encontra-se a descrição da peça:

Circo de Los Pies é um espetáculo de animação cômico-circense no qual a Palhaça Asmeline da vida e apresenta ao público seus dois pés sem conserto. Pezão e Pezinho, duas personalidades que dividem juntas um mesmo corpo. De maneira poética, cada pé com seus sonhos e frustrações, com seus êxitos e fracassos, criam juntos um pequeno circo feito de desvios, e que a cada atração revela ao público que pés não foram feitos somente para estarem no chão, Pés também podem voar! (Circo de Los Pies).

Diante dessa exposição, nos deparamos com mais um ponto em comum entre as duas artes analisadas nesta pesquisa: tanto na palhaçaria, quanto na arte drag, os e as artistas se apropriam das técnicas e da persona para se empoderarem e se amarem mais do jeito que são, transformando suas questões pessoais em arte. Seja pelo nariz do palhaço ou os cílios de uma drag queen, quem o faz se sente protegido por essas máscaras e ganha forças para a luta contra os padrões sociais.

Figura 17 – Ginger Moon e Asmeline



Foto: [Instagram](#) / Ivana Moura

Prosseguindo com a análise, nas aulas de maquiagem que ministrei na disciplina chamada Encenação 2⁸ entre os anos de 2020 e 2024, pude perceber esse efeito instantâneo apenas pelas pessoas se verem maquiadas como tais figuras. Na aula de maquiagem de palhaço, as pessoas iam ficando “bobas” à medida que seus rostos iam se transformando. Muitas, sem eu propor a atividade dessa natureza, começavam a brincar e a fazer “bobeiras”: caretas,

⁸ Disciplina do curso de Artes Cênicas na UnB, em que o foco da aprendizagem está na maquiagem e no figurino.

posturas engraçadas, ficar se encarando no espelho e rindo, apenas por estarem se vendo como palhaças. Já durante as aulas de *drag queen*, nesta mesma disciplina, a reação dos participantes não foi diferente. Conforme se transfiguravam, percebia que uma mudança de postura, um pegar no pincel de forma diferente, caras e bocas para o espelho — entre a maioria deles, os relatos que justificavam as mudanças permeavam o fato de estarem se sentindo poderosas.

Ambas as figuras trabalham com a desconstrução de normas, desse modo, podemos observar também que, na construção das duas figuras, temos pontos semelhantes como os apontados por Amanajás:

Como visto anteriormente, a drag queen surge da necessidade de criar um estado “entre” perante a ditadura imposta pelas condições de gênero. Quase como um bufão, a drag nasce teatralmente da vida cotidiana e vai assumindo seu devido lugar sob as luzes da ribalta. O personificador feminino tem seus lampejos de ascensão e sombra no decorrer da história (Amanajás, 2015 p. 21).

Ferreira (2022) também complementa sobre a construção da *drag*, indicando que sua relevância se dá justamente através da performatividade que zomba, extrapola e exagera as ideias de originalidade de gênero. Por isso, quando nos deparamos com uma *drag queen*, somos assaltados pelo estranhamento ao ver aquela figura brincando com gênero, mostrando que é algo que produz possibilidades alternativas através da transformação e da articulação artística. Esse impacto pode ser notado na história dos Dzi Croquetes aqui no Brasil ou a figura de Pablo Vittar, que quase sempre usa o próprio corpo sem alterações nas montações, tornando maior ainda a ambiguidade de um rosto extremamente feminino com um corpo masculino.

Figura 18 – A Pablllo



Foto: [Instagram](#)

Quanto à transformação do corpo, muitas *drag queens* costumam usar peitos falsos e/ou espumas nos quadris e glúteos para se aproximarem mais do corpo biologicamente feminino. Na bufonaria moderna, eles também usam espumas, mas, nessa figura, usa-se para deformar o corpo, uma vez que os palhaços tendem a usar sapatos maiores que seus pés ou roupas que dão a ilusão de um corpo não-convencional. Importa ressaltar, mais uma vez, que acredita-se que o nome “palhaço” venha do italiano pagliaccio derivado de paglia, que significa [palha], pois enchiam suas roupas de palha para modificar seu corpo. E, assim, quando falamos em alterações físicas, é impossível não falarmos sobre o mascaramento das duas figuras: o palhaço com a maquiagem e o nariz vermelho e a *drag queen* com maquiagem, lente, cílios postiços, chegando à aproximação entre ambas as artes

Figura 19 – Mascaramento



Foto: [Pinterest](#) / [Wikipedia](#) / [Instagram](#)

Claudiana Soerensen ao abordar o mascaramento nas figuras carnavalescas em seu texto *A carnavalização e o riso segundo Mikhail Bakhtin* (2011), aponta o seguinte:

O uso da máscara simboliza uma das características mais marcantes do carnaval porque promove a confusão e dissolução das identidades pessoais e sociais, o triunfo da alteridade durante aquele tempo convencionalmente reservado a transgressão. Bakhtin categoriza a máscara como objeto o qual traduz a “alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo” (Soerensen, 2011, p. 328).

Tem-se, nesse caso, uma aproximação explícita entre ambas as figuras: a construção de uma máscara através da maquiagem. Enquanto o palhaço tem como máscara seu nariz vermelho, a *drag* utiliza-se de cílios postiços, mas, para além desses objetos, ambas as figuras se mascaram através da maquiagem. Atualmente há a tendência de humanizar as figuras, porém se formos analisar elas com esse afastamento da humanização, podemos reparar pontos em comum entre ambas:

Figura 20 – Maquiagem

Fonte: Pinterest

Para o exemplo visível desta semelhança, optei por usar a imagem de maquiagem de uma palhaça. Em relação ao palhaço, há algumas variações, mas sua estrutura base é a mesma, apenas com acréscimo de alguns elementos como cílios e cores acima dos olhos, mais comuns na maquiagem de palhaças.

Para além dessa observação, é possível notar que ambas as maquiagens possuem uma estrutura branca embaixo dos olhos, usada com a intenção de aumentar e modificar a estrutura do olho, ao redor da área branca, assim como há o contorno com uma cor mais escura para limitar essa nova extensão. Ao centro do rosto há modificações na estrutura do nariz, ambas as figuras tendem a mudar sua estrutura original, as *drags* normalmente afinando, e o palhaço aumentando-o com o uso da máscara.

Para as bocas, as duas figuras fazem a distorção do formato original. Enquanto as *drag queens* costumam aumentar suas bocas fazendo um contorno labial maior que a área de seus lábios originais, dando uma ilusão que são maiores, o palhaço, normalmente, mesmo se sua boca for grande, aumentará ainda mais seu tamanho, e se for pequena, diminuirá. Em ambas as maquiagens tem-se, ao seu redor da boca, uma área mais iluminada para destacá-la. A palhaça fez um recorte branco ao seu redor e a *drag queen*, com o uso do corretivo de tom mais claro que sua base (um pouco menos chamativo), destaca a sua boca. Além disso, percebemos

também um deslocamento das bochechas originais, pois as duas colocam o blush em pontos estratégicos para enfatizar pedaços específicos de seu rosto. As sobrancelhas também não seguem a original, já que é bastante comum, tanto na palhaçaria quanto nas *drag queens*, uma alteração de sua sobrancelha natural. Ressalto que as *drag* normalmente os fazem para levantar seu rosto, dando um efeito de *lifting*⁹; já o palhaço altera para mudar ou ajudar a enfatizar suas reações.

Para além disso, ao considerar as figuras carnavalescas apontadas por Soerensen (2011), em que ocorre o mascaramento das figuras, é possível apontar mais uma semelhança entre a *drag queen* e o palhaço: a conexão com o universo carnavalesco. Para além das máscaras, em suas performances, a autora assevera que:

Carnaval institui uma nova forma de comunicação, baseada no gesto e no vocabulário que decorre do nivelamento social e da abolição das formalidades e etiquetas. O uso generalizado de profanação e blasfêmias, juras, imprecações, obscenidades e expressões de teor insultuoso definem a linguagem carnavalesca na sua função ambivalente, ou seja, ao mesmo tempo humilhante e libertadora. (Soerensen, 2011, p. 321)

É nesse sentido que ambas as figuras terão uma permissividade maior que o padrão. O palhaço já é lido como um brincante, seus códigos são muito claros, mas neste cenário ele pode abaixar as calças, imitar os outros e brincar de formas que uma pessoa comum não poderia (ou seria mal vista, caso o fizesse). O mesmo ocorre com *drag queens* em uma festa, uma vez que a leitura desta figura tende a ser muito clara, pois, a *drag* em uma boate, por se aproximar dessa figura carnavalesca que rompe as normas, da mesma maneira que o palhaço, irá brincar com as pessoas, sentar-se no colo delas, falar livremente no palco e paquerar com uma permissividade maior que o comum.

Ao prosseguir com a aproximação entre ambas as figuras, outro principal elemento que as unifica é o riso libertador que não se limita a ser negativo ou destrutivo, mas que zomba e se opõe à cultura repressiva. Essas figuras estão embebidas da noção e lirismo, elas quebram momentaneamente com as relações hierárquicas (Soerense, 2011, p. 322).

Ao discutirmos suas funções, se simplificarmos o palhaço entre o Branco/Joey/Maior e o Augusto/Menor, acredito que possamos também simplificar a *drag queen* em Polida e Caricata. Nesta relação, o Branco, chefe da relação, aproxima-se da *drag* Polida, que está sempre fazendo carão, poses e muito bonita; e a Caricata se aproxima mais do Augusto, pois faz mais graça consigo mesma e aceita, muitas vezes, seu status de inferior, sua “feiura” — mas

⁹ Efeito que levanta o rosto.

usa dessas condições para fazer humor.

Logo, após apontar o que ambas as figuras têm em comum, é tempo de considerarmos como se dá essa união entre elas. Dessa forma, partimos, no próximo subcapítulo para uma análise acerca das pessoas que souberam se apropriar de técnicas de ambas para criar hibridismo entre elas, assim como parte da minha experiência mesclando-as.

3.2 O hibridismo entre as figuras

Após serem vistas isoladamente, e terem suas aproximações apontadas, chegamos, nesta subseção à análise da mistura de ambas as figuras. Investigo, portanto, as possibilidades que podem surgir desse hibridismo¹⁰ entre o palhaço e a *drag queen*. Para isso, inicialmente, é preciso entender o conceito do “hibridismo”, o qual, segundo Keila Fonseca da Silva, doutora em teatro, em *Uma compreensão sobre o corpo no teatro pós-dramático: o corpo híbrido* (2011), conceitua-se da seguinte forma:

Híbrido, que se mistura, que surge de diferentes cruzamentos, intersecções, relações. Que adquire características próprias e particulares através da relação entre diversos. Um corpo híbrido é, único, diferente de outros híbridos surgidos de relações semelhantes, pois possui conexões distintas. Na acepção cênica que nos interessa abordar, o corpo híbrido surge como prerrogativa de diálogos cênicos de naturezas múltiplas do corpo: com o teatro, com a dança, com a música, com imagens de natureza cenográfica ou mesmo multimídia. Trata-se de um corpo-em-vida, conforme denominação de Eugenio Barba (1995), segundo o qual o ator deve entrar em contato com diferentes técnicas corporais codificadas através das quais o corpo adquire uma dimensão extracotidiana (Silva, 2011, p. 3).

Entendendo o que seria esse ser híbrido, podemos prosseguir para em busca de uma possível compreensão sobre como funcionaria essa mistura entre a figura do palhaço e da *drag queen*. Pelo contexto histórico, a arte *drag* e o palhaço já tem uma ligação com o cômico, por isso existem pessoas que estudam as duas artes e as unificam em um único ser, esse ser híbrido. Uma das maiores referências que temos acerca dessa simbiose é a *drag queen* carioca Rose Bombom, interpretada por Pedro Paulo.

Pedro nasceu em 28 de junho de 1964, e é ator, palhaço e *drag queen*, iniciando sua carreira *drag* em 1984. Rose ganhou vida porque, em uma noite, Pedro foi em um cabaré onde viu uma performer interpretar a música *Is my Live*. A partir desse momento, Pedro teve a ideia de fazer um número misturando essa performance com elementos circenses, e assim, desde então, começou a participar de diversos concursos, chegando a ganhar um concurso como

¹⁰ Qualidade do que é híbrido, condição que se resulta do cruzamento de espécies ou raças diferentes, hibridez.

melhor caricata, de modo que sua carreira ganhou muito mais visibilidade, levando-o a trabalhar em diversas boates.

Pedro trabalhava de palhaço de dia e de tarde, e nas noites, trabalhava como *drag queen* do Rio de Janeiro. Rose sempre fazia questão de enaltecer artistas que conhecia na noite e em quem via potencial. Foi Mestra de Suzy Brasil e de Karina Karão, duas *drags* caricatas brasileiras, que afirmam terem aprendido muito do que sabem no palco com Rose. Em suas apresentações, ela usava vários elementos de palhaçaria, além de outros elementos, como a maquiagem do palhaço em sua maquiagem de *drag*, chegando a passar a mesma pasta que usava na maquiagem de palhaço em sua *drag*, para deixar sua boca branca.

Figura 21 – Rose Bombom



Fonte: [Youtube Netgay](#)

É necessário apontar aqui que foi muito inovador o movimento de levar os estudos da palhaçaria para as boates, pois, assim como a *drag queen*, o palhaço também tem que jogar com o público e com os acontecimentos inesperados do circo. Logo, o artista que já tem experiência com palhaçaria poderá reutilizada em sua performance nos palcos enquanto drag. Sobre isso, segundo Burnier, no texto *A arte de ator: da técnica à representação* (2001):

Trabalhar a técnica de clown significou um importante acréscimo em nossas pesquisas. O ator se desnudava, mas de outra forma. Ele codificava, mas um código ao mesmo tempo rigoroso e aberto a adequações. Ele se entregava a si mesmo e à relação com o público e com os parceiros. O clown introduziu a noção do jogo, da brincadeira, sem abandonar a técnica corpórea de representação, mas ao contrário, precisando dela para poder conquistar a liberdade de jogar (Burnier, 2001, p. 220).

Como testemunhado por Burnier, a experiência da palhaçaria pode ser reutilizada e potencializada em outras linguagens. Como a *drag queen* está diante de um público, sem quarta parede, interagindo diretamente com ele, essa compreensão ofereceu um grande diferencial à Rose Bombom para brincar com seu público.

Sobre isso, em uma entrevista que eu realizei com Suzy Brasil pelo Instagram, ela me gravou áudios relatando que o sucesso de Rose se deu justamente por trazer as técnicas da palhaçaria para a boate. Em uma de suas performances, dublava a música *Não chore argentina*, Evita Perón e, no meio da dela, apertava uma bombinha no peito que disparava água de seus olhos no público. Já em outro número, em parceria com Suzy Brasil, Rose fazia uma dentista e Suzy entrava com o rosto enfaixado. Aquela tentava arrumar o dente desta com alicates gigantes e outros instrumentos, até que se irritava e dava uma martelada na cabeça de Suzy, momento em que explodiam fogos de artifício do martelo e surgia, de dentro dos panos, um dente de espuma gigante. Originalmente, esse era um número de palhaçaria de Pedro, que o levou para as boates como Rose.

Figura 22 – Rose Bombom em cena



Fonte: Youtube Netgay

Rose também trazia em suas performances a subversão da canção original, (performance da foto acima), o que é visto, por exemplo, em sua performance da música de Fafá de Belém, *Abandonada por você*, em que começa com um sobretudo, mas, no momento do refrão, tira a roupa se mostrando “nua”, sinalizando que a abandonada mencionada pela música, na verdade, era sua vagina. Nesta performance, Rose subverte uma música romântica triste em uma performance cômica que fala sobre falta de sexo¹¹.

Ainda na entrevista que fez com Suzy Brasil, ela reforça que a *drag queen* tem muita ligação com a palhaçaria. Em suas palavras, “a drag não é um personagem, é uma persona, como o palhaço. Você tem uma técnica e cria um tipo, mas você vai reagindo ao que o ambiente

¹¹ A performance pode ser vista pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=69gA8IMcApY>, na minutagem 3:38.

proporciona, e ambos fazem isso, tanto a *drag* quanto na palhaçaria”. Suzy conta, a partir disso, que a própria *drag* tem muito dessa hibridização: em sua maquiagem, uma boca que assemelha um pouco a uma boca de palhaço; na construção corporal — uma vez que o palhaço é “fora da casinha”, ele vai para outro lugar — Suzy que também não segue uma regra, aproveita tudo o que acontece, improvisa, interage com tudo.

A *drag* aponta, também que, se soltar um palhaço em uma festa, apesar de seu repertório, ele lidará com tudo o que surgir no meio do caminho, e ele com a Suzy tem isso em comum: ela tem as respostas, consegue improvisar, consegue interagir, consegue aproveitar o ambiente, consegue passar uma noite inteira de Suzy sem sair da persona. Nota-se, com isso, que essa persona é muito diferente de um personagem de um texto de teatro ou um personagem de uma novela, pois o personagem tem sua história fixa, criando mais limitações para explorar situações diferentes.

Infelizmente, Rose Bombom faleceu em 2011, deixando seu enorme legado para a arte *drag* brasileira. No entanto, tive a honra de prestigiar, em João Pessoa, o show de Suzy Brasil, sua discípula. Assistindo aos vídeos das performances de Rose Bombom e ao show de Suzy Brasil, é inegável sua inspiração, visto que são nítidos os elementos de palhaçaria os quais Suzy utiliza em seu show. Primeiramente, do início ao final do show não há uma quarta parede, Suzy faz sua apresentação como uma conversa com o público, intercalando contações de histórias, performances de músicas e trocas de figurinos com muito humor sempre.

O show de Suzy Brasil se assemelha à Dama Pantomima, porém com um toque especial de palhaçaria, já que Suzy faz piada consigo mesma ao invés de criar um personagem para fazer comédia com histórias terceiras. Com o teatro lotado, sendo a maioria de seu público formado por homens gays, Suzy relata casos de sua vida, de quando era criança, de sua adolescência, trazendo identificação e conexão com seu público por ter sido uma “criança viada”¹². Sem pudor, como nos shows de Rose Bombom, Suzy explora o próprio ridículo, tanto através de suas narrações, quanto através de humor físico. Assim, como é um show que tem uma conversa direta com o público, Suzy recebe vários comentários durante sua apresentação, quase sempre respondendo-os, mantendo diálogo direto com seu público quase que ininterruptamente. Na referida entrevista, ela aponta que, em seus shows, aproveitava tudo que acontecia: uma risada diferente, um comentário, alguém indo no banheiro, o calor que estava fazendo no teatro, pois o ar-condicionado estava quebrado, tudo virava repertório para suas piadas.

¹² “criança viada” se trata de uma criança do gênero masculino com trejeitos e gostos considerados mais femininos

Figura 23 – Show Suzy Brasil



Foto: Acervo Pessoal

Além de Suzy, outra drag que também foi discípula de Rose Bombom é Karina Karão. Ela começou sua carreira em Recife, sendo palhaço, mas teve muita dificuldade de iniciá-la nas boates. No Rio de Janeiro, participou de shows de talentos e começou a trabalhar em festas noturnas, onde conheceu Rose Bombom, que lhe amadrinou. Nesta parceria, Bombom lhe deu dicas para suas performances, como “você não precisa do exagero, deixa tudo natural que vai ficar muito mais engraçado”. Assim, Karão fez seu primeiro número com Rose em Foz do Iguaçu, em uma apresentação na qual as duas dividem o palco e o mesmo *lipsync*¹³, mas, apenas uma irá dublar em algum momento, desse modo a que está com a voz a pega com a mão e joga para a outra, a qual, por sua vez, começará a dublagem. A brincadeira se dá, ao longo do show, nesse ping pong em que uma assiste a outra dublando até receber a voz e a vez para começar a dublar, como uma voz que troca de corpos.

Karina Karão hoje trabalha realizando performances em boates, mas ficou bastante

¹³ *Lipsync*, ou sincronização labial, é a técnica de sincronizar os movimentos da boca de alguém com uma faixa de áudio pré-gravada, seja ela falada ou cantada.

conhecida nas redes sociais por suas entrevistas, nas quais surgem elementos inesperados, como um comentário, um beijo na boca ou alguma resposta “diferente” brincando com as pessoas, por isso consegue, através do improviso, ter respostas e reações cômicas. Como foi palhaça no início de sua carreira, acredito que ela adquiriu um enorme repertório, que, hoje, potencializou seu trabalho como *drag* e entrevistadora, fazendo-a ter respostas rápidas para as situações que lhe aparecem — como entrevista pessoas que estão vivendo seu dia a dia, seja em um show, ou em uma festa, Karina precisa ter mais “jogo de cintura” para conduzir as situações.

O pedagogo teatral Jacques Lecoq, em seu texto *O corpo poético* (2010), aponta como as técnicas de palhaçaria podem contribuir para brincar com essas situações:

Esse território põe em prática a acrobacia, o malabarismo, a música, o canto. Trabalhamos os movimentos ligados ao clown: chutes, brincadeiras comuns chapéu no chão; brincamos com as palavras, tomando-as ao pé da letra: se “A noite cair”, o clown vai procurar onde ela caiu! Muitos alunos tocaram um instrumento e cada ano constituímos uma orquestra no espírito cabaré ou do teatro de revista (Lecoq, 2010, p. 224).

Não necessariamente todos os palhaços terão domínio dessas técnicas, isso dependerá de qual será seu objetivo, seu público e o ambiente de apresentação. No entanto, independente disso, o fato é que quanto mais experiências variadas o artista tiver, mais “cartas na manga” ele terá para contornar possíveis imprevistos.

Atualmente, em Brasília, temos o artista Victor Baliane, natural de Goiânia, que estudou palhaçaria na faculdade de teatro. Hoje, Victor faz várias apresentações de *drag* e shows de *stand up* montado, cheios de humor. Assim como Suzy, Victor também faz humor consigo mesmo, deixando a vaidade da *drag* e incorporando o ridículo da palhaçaria em suas performances, repletas de caretas e humor físico. Quanto ao seu visual, um pouco diferente das *drags* caricatas citadas anteriormente, Victor nem sempre usa perucas, expondo a sua careca, e normalmente usa uma prótese de seios grandes, feita de silicone; também não se deixa feio com a maquiagem, mas sempre usa o ridículo no rosto através de diversas caretas que faz durante seus shows ou dublagens. O pedagogo e mestre palhaço Philippe Gaulier, no seu texto *O atormentador* (ano) comenta sobre a importância do ridículo para o palhaço:

Quem joga com o palhaço deve ter o prazer de se desvencilhar de valores caros à sociedade, pois ele vai justamente na contramão desses ideais. O seu sucesso é o seu fracasso. Ele vive no erro, mas seu erro pode ser um acerto. Deve aceitar seu ridículo, se divertir com isso, deleitar-se, valendo-se dessa condição para poder trazer o riso, a gargalhada, a emoção e o encantamento da plateia (Gaulier, 2016, p. 24).

É desse modo que percebemos que, além do palhaço, a *drag* caricata cumpre bem com

esse papel do ridículo de diferentes maneiras: usando roupas bregas, fazendo uma maquiagem para se deixar feia, expondo a careca, fazendo caretas ou mesmo se colocando em situações ridículas.

Figura 24 – Victor Baliane



Foto: [Instagram](#)

Na figura 24, notamos Victor careca em sua primeira imagem. Ele começa a performance com uma peruca, ao se encaminhar para o centro do palco, tropeça e sua peruca cai, revelando sua careca. A música escolhida para a dublagem foi a ópera *Figaro*, cantada por Luciano Pavarotti. Durante a performance, Victor dubla a música de forma que parece que está se comunicando com a plateia sobre o ocorrido, fazendo as variações da música se encaixarem com as situações que vão ocorrendo ao longo da performance, porém fugindo totalmente do óbvio ou do realista¹⁴.

Na terceira foto, em que ele está com o rosto branco, performa uma música de ópera, algo clássico, o que faz um contraste com o seu figurino. Durante a performance, Victor simula

¹⁴ A performance pode ser assistida em seu Instragam pelo link: <https://www.instagram.com/reel/DLM6EHIOtI0/>.

uma masturbação, momento em que conforme a voz da cantora vai ficando mais aguda, ele vai intensificando o nível do ato, de maneira que subverte totalmente, em sua performance, a música original¹⁵. Essa técnica de subversão costuma ser bastante comum quando as *drags* querem trazer humor em suas performances.

Existe também o grupo *Los Quintana*, um grupo argentino composto por dois irmãos, David e Fernando Quintana, que se formou no Centro Cultural Rojas (UBA), durante disciplinas de teatro e palhaçaria. O grupo utiliza das técnicas da palhaçaria com o transformismo, trabalhando com perfeição as técnicas da dublagem, chamada na Argentina de fonomímica, performando em seus números músicas de filmes, fragmentos de séries, publicidades televisivas e canções.

Figura 25 – Los Quintana



Foto: Tiktok

A foto acima trata-se de um fragmento da performance chamada por eles de *dolor altiplano*¹⁶. Nela, utilizam uma canção em que não se tem palavras, mas há o uso da voz acompanhada por um instrumental; durante a música, a voz vai passeando através de variações rítmicas, melódicas e de entonação. As *drags* se aproveitaram dessa variação para criar uma cena em que uma chega com o dedo machucado, e mostra para a enfermeira, que, por sua vez,

¹⁵ A performance pode ser assistida em seu Instagram pelo link: <https://www.instagram.com/reel/DCSfm7sPINZ/>.

¹⁶ A performance completa pode ser assistida através do link: <https://vm.tiktok.com/ZMSsBeYdV/>

passa um remédio no dedo ferido que para de doer.

De mesma maneira que Victor Baliane e Rose Bombom, *Los Quintana* subvertem a dublagem saindo do óbvio da canção. Com isso, gera-se, pela quebra do que se é esperado, uma performance cômica. Matheus Felipe de Paula Rinaldi, em *O impacto dos lypsyncs nas performances artísticas* (2021), faz a seguinte análise dessa técnica:

É visível a forma com que a dublagem se torna um caminho bastante híbrido para os artistas que desejam utilizá-la, podendo gerar diversas reações dependendo da forma com que é feita, dos traços que o artista traz à sua interpretação e principalmente, do áudio que é disponibilizado ao fundo (Rinaldi, 2021, p. 30).

Outro nome que se pode citar acerca da hibridização entre a palhaçaria e a arte drag é a artista Mary Gambiarra, nascida no interior do Goiás. Mary, desde criança, presenciava a chegada do circo na cidade. Chegava a brincar com seus amigos no quintal de casa, imitando os números que os palhaços faziam. Influenciada pela arte circense, Mary teve vontade de manter contato com o meio artístico, e, por isso, chegou a fazer teatro na igreja onde teve aulas de pantomima. Por uma necessidade de expressar sua arte e por uma demanda que surgiu por trabalhar no meio político, começou a se montar, apaixonando-se pela arte *drag* com o tempo.

Mary, quando começou a se montar, incomodava-se com o tipo de humor comum no meio *drag*, um humor de *shade*, do tipo mais ácido, no qual se faz chacota do outro, normalmente o inferiorizando. Esse tipo de humor é muito comum na cultura *drag* estadunidense e visível em programas como *RuPaul's Drag Race*. Com esse incômodo, Mary buscou levar às suas performances um humor em que se colocasse no ridículo ao invés de utilizar, para isso, o outro, resgatando suas referências de palhaçaria. Ela começou a se montar em Brasília, na parada do orgulho do Gama de 2014, e, em março de 2015, começou a trabalhar na boate Victoria Haus. Em sua maquiagem também percebemos, como na maquiagem de Suzy Brasil e Rose Bombom, uma semelhança com a maquiagem do palhaço.

Figura 26 – Mary Gambiarra

Fonte: [Instagram](#)

Mary foi a embaixadora da festa Farra, uma festa de música pop com temática neon. Nessa festa, ela abriu portas para *drags* terem sua primeira experiência no palco, em um movimento denominado “IDrags”. Foi assim que tive a primeira oportunidade de trabalhar no palco como *drag*, em parceria com Mary por algumas edições de 2019 a 2023, ano em que ocorreu o fechamento da boate Victoria Haus, pós-pandemia. Durante esses quatro anos de parceria, vi o quanto ela era generosa, e sempre me chamou atenção o tipo de humor que Mary levava aos palcos, remetendo-me muito o humor da palhaçaria, com suas performances abastecidas de muita interação com o público, seja fazendo um origami e presenteando, paquerando, brincando ou trazendo para dentro de sua performance. Foi no aniversário de 5 anos de Mary Gambiarra, em 2019, que tive a oportunidade de me montar pela primeira vez e

ir a uma boate onde fui muito bem acolhido.

Figura 27 – Farra



Foto: [Instagram](#)

Mary é um grande exemplo de versatilidade, mesmo não alterando tanto seu jeito e seu humor, como é perceptível nas fotos que compõem a figura 27, Mary se considera uma *drag caricata*, que não segue um padrão fixo de maquiagem, experimentando possibilidades e brincando com seu estilo.

Seja Mary Gambiarra, Suzy Brasil ou Rose Bombom, é notório que a mistura de *drag queen* com o palhaço resultou, aqui no Brasil, em algo único e nosso, isso porque a *drag caricata* é uma vertente que popularizou muito no nosso país. Apesar de desse tipo de *drag* existir em outros lugares, a identidade visual e o tipo de humor que as *drags* caricatas fazem é resultado de uma mistura única e típica da nossa cultura, visto que nelas encontramos elementos culturais do nosso palhaço e do nosso povo. Também é preciso apontar que a maioria das *drags* dessa categoria tende a ter um estilo em comum de suas perucas, maquiagens, estampas de roupas, mas, como explicitado anteriormente, não há regras para as montações das drags.

3.3 Minhas experiências

Ao longo dos últimos capítulos, contei um pouco sobre como a palhaçaria e a *drag queen* chegaram para mim de modo individual. O trabalho híbrido entre as figuras, para mim, ocorreu de uma maneira orgânica, não foi algo planejado. Comecei a estudar e a fazer *drag* e palhaço em 2019, mas nunca havia pensado em unir os dois, e, por muito tempo, também não percebia tanta relação entre as duas figuras, mesmo sabendo da existência das *drags* caricatas. Foi só através de comentários terceiros que me despertou a curiosidade sobre a questão em comum dessas expressões artísticas.

Até 2023, havia feito algumas apresentações como *drag queen* e outras como palhaço, mas fora nesse ano que tive a primeira experiência cruzando as duas linguagens, ao cursar uma disciplina extracurricular nas Artes Cênicas — TEAC (Técnicas Experimentais em Artes Cênicas), onde um professor do departamento pode ofertar a disciplina como forma de aprofundar suas pesquisas. Esse TEAC, em específico, foi ministrado pelo professor, mestre e discípulo de Hugo Rodas, Flavio Café, que nos levou à experimentar técnicas Huguianas¹⁷. Marcos Mota descreve as técnicas Huguianas, em seu texto *Entre treinamento e montagem: contribuição para se compreender processos criativos em seus parâmetros e tipologias* (2024), da seguinte forma:

Nesta formação, há a proposição de fundamentos de movimentação a partir de exercícios de diagonais e câmera lenta, entre outros, por meio dos quais se constitui uma “comum-unidade” de trocas expressivas entre os integrantes do projeto. Em outras palavras, temos na primeira parte de cada semestre do projeto, a construção de um coro, de um corpo comum, de uma gramática básica, sem a meta de se usar tais recursos para atualizar um roteiro de ações, e um conjunto de cenas. (Mota, 2024, p. 2).

Depois de termos experimentado vários exercícios de improviso para apresentação final da disciplina, Flávio sugeriu que criássemos cenas inspiradas nos seguintes temas: grana, ganância e poder. Foi então que me lembrei de um exercício de teatro de máscaras, o qual aprendi com o professor doutor Alisson Araújo, um jogo para exercitar o foco das máscaras. O jogo consistia em um improviso usando a triangulação, que segue a seguinte definição, de acordo com ele, em *MÁSCARA: Estratégia de composição física em texto de representação*:

A triangulação é um recurso característico do jogo de máscara, pois é por meio dela

¹⁷ Essas técnicas foram desenvolvidas pelo diretor, ator uruguaio e professor da Universidade de Brasília, Hugo Rodas. Flavio, que foi seu aluno por anos, decidiu compartilhar as técnicas após o falecimento de Hugo.

que o intérprete se comunica com o espectador, demonstrando através do ritmo da ação o “pensamento” da máscara, ou seja, os objetivos e motivações da personagem mascarada. Assim, a triangulação abre um canal de comunicação com o espectador, construindo um diálogo intérprete-cena-espectador. A triangulação “contribui para a quebra da continuidade lógica sugerida pelo realismo e a inclusão da plateia no jogo teatral, há micro momentos de vazios, nos quais o espectador preenche com a imaginação” (Costa *apud* Almeida, 2005, p. 38).

Partindo do princípio dessa técnica, duas pessoas com máscaras ficavam ao lado uma da outra, viradas de frente, enquanto havia um objeto imaginário muito valioso no chão, o qual os dois teriam que pegar sem que o outro percebesse. Um jogava seu foco para o objeto e ia em direção a ele, enquanto o outro, por sua vez, tinha que estar com o foco para fora, disfarçando o interesse no objeto. Em algum momento, quem estava com o foco para fora jogava o foco para a outra pessoa, para checar o que ela estava fazendo. A outra pessoa, que estava indo em direção ao objeto, percebia que foi vista e começava a disfarçar. Durante esse jogo, o outro vai em direção ao objeto disfarçadamente. Esse era o direcionamento base do jogo, porém, aquilo que iria acontecer na cena ia de improviso de cada dupla.

Ao retomar este exercício, e para contextualizá-lo, resgatei um incômodo pessoal que eu estava sentindo em relação à cena *drag* de Brasília. Naquele momento, havia muita rivalidade entre as *drags* brasilienses, em movimentos vexatórios de uma querendo ser melhor que a outra, jogando *shade*¹⁸ de modo violento e depreciativo umas contra as outras, quase como se estivessem vivendo uma competição. Por essa razão, decidi combinar as ideias; e, para a execução delas, convidei minha amiga Barbara Lima, para quem, após contar minha ideia para a cena, expliquei como era o jogo de máscaras e contei minha ideia de fazer uma cena de jogo de máscaras entre duas *drag queens* disputando uma peruca.

As duas entrariam em cena só com uma touquinha de cabelo, achariam a peruca no chão e tentariam pegar sem que a outra percebesse. Barbara concordou com a ideia, assim começamos a improvisar a partir dessa premissa, surgindo, dela, várias ações interessantes. Apresentamos a cena para Café, que nos deu alguns direcionamentos. Momento a partir do qual, ordenamos nossa cena com as cenas dos outros, de modo que daí surgiu a peça *Mâney*, como resultado da disciplina do TEAC.

Depois disso, fomos convidados a participar do Jogo de Cena, conhecido em Brasília por reunir várias cenas de peças teatrais diferentes. Para essa apresentação, trabalhamos em dar uma polida na cena: decidi não mudar a maquiagem da minha *drag*, mantive os traços que uso

¹⁸ “Jogar *shade*” é uma expressão idiomática em português, originada do inglês “*throwing shade*”, que significa fazer comentários ou dar indiretas com o intuito de ofender ou diminuir outra pessoa, geralmente de forma sutil e sarcástica.

nela. Foi uma experiência totalmente diferente, já que estava acostumado com a minha persona, um jeito de agir, um corpo específico. De repente, estava visualmente montado de Pamela Morgan, mas com um registro corporal totalmente diferente, o que me causou um grande estranhamento, pois no exterior, pela visualidade, estava com minha *drag*, mas ela havia renascido com uma nova figura. Me respaldo aqui, na *drag queen* Rita Von Hunty, para explicar o estranhamento experienciado na mudança de minha *drag*:

A Rita é uma persona. E a persona é diferente de um personagem, porque qualquer pessoa pode fazer a Julieta ou Romeu, por exemplo. Mas ninguém vai poder fazer a Rita. Porque não existe um texto da Rita. A única pessoa que sabe como ela opera sou eu. A Rita é uma máscara do Guilherme. Em que momento comecei essa máscara? Quando era um óvulo e fui fecundado. Essa máscara traz passagens de toda minha vida (Von Hunty, 2021).

A sensação que eu tive era de estar emprestando o corpo de Pamela Morgan para outro ser se apresentar, pois a construção de interioridade e identidade visual foram se estabelecendo lado a lado, de forma que renunciar uma dessas construções para substituir por outra diferente causou tamanho estranhamento. Mesmo sabendo que existia a *drag* caricata, quis justamente realizar um contraponto: construí uma figura de maquiagem mais polida, sem peruca, apenas com a touca para cobrir o cabelo, porque, assim, também conseguiria trazer o ridículo pela figura estar incompleta.

O postulado da pedagogia do clown de Lecoq é um pouco o seguinte: somos todos clowns, no sentido de que todos nós queremos lindos, inteligentes, fortes... enquanto todos temos nossas fraquezas, nossas zonas de fragilidade, nossa “ridicularidade...” e é isso que, ao se expressar, saindo em plena luz do dia, faz uma risada (Frexe, 2018 p. 41).

Com a criação dessa outra persona para minha *drag*, a sensação que eu tinha era como se estivesse interpretando uma terceira camada de personificação: a primeira seria eu mesmo, a segunda, minha persona *drag* e a terceira se dava na simbiose entre a *drag* que havia construído tomando uma nova identidade. Era como se a Pamela Morgan, minha *drag*, estivesse interpretando algo, como se estivesse desenvolvendo o palhaço da Pamela, que, por sua vez, era diferente do meu palhaço¹⁹.

¹⁹ A cena pode ser assistida no Youtube através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=Qcm4rblAmE>.

Figura 28 – Disputa discreta



Foto: Adla Marques

Dentro das minhas referências, as *drags* polidas normalmente tem um tipo de humor mais ácido e não fazem tanto humor de si mesma, enquanto as *drags* caricatas, que fazem mais humor com sua imagem, tendem a ter uma visualidade muito específica. Pela subversão desses papéis, achei interessante estar com uma maquiagem polida, mas fazer humor comigo mesmo, fazendo-me passar pelo ridículo, através de uma hibridização entre os dois tipos de *drag*, mas também pela mistura da minha própria *drag* com a palhaçaria — não necessariamente a construção visual e física de uma *drag* caricata.

Essa foi a única experiência que tive, na qual, de fato, tornou-se visível a figura híbrida de drag com a palhaçaria em minha vida. Nas experiências seguintes, não necessariamente utilizei de suas figuras, mas me voltei a um uso, em diferentes níveis, das técnicas aprendidas por cada uma, o que pode ser Federica Fratagnoli no texto *O hibridismo e o Corpo Dançante: um estudo sobre criações na cena contemporânea anglo-saxã* (2014) da seguinte maneira:

Ao evocara reunião de elementos distintos em um todo homogêneo, fusion remetia à ideia de um processo que dá vida a um objeto cuja estrutura interna seria unitária e estática. A expressão Hybrid(ity), ao contrário, é portadora da ideia de mobilidade e de reorganização permanente, que a associa a uma dinâmica em devir, na qual os

elementos existem misturando-se. Nessa segunda acepção, a ideia de bordas e de limites perde justamente sua pertinência. Não é a forma que está em jogo, mas a dinâmica (Fratagnoli, 2014, p. 491).

Foi em 2023, ainda, que tive outra experiência intensa do mesmo modo, contudo um pouco diferente. Participei da disciplina de Interpretação e Montagem, do currículo de Bacharelado em Artes Cênicas em que se monta uma peça teatral. A peça escolhida foi *Toc Toc* (2005), do autor francês Laurent Baffie, dirigida por Bidô Galvão. Na peça, por visualizar mais possibilidades de interpretação articuladas com minhas pesquisas, optei por interpretar a personagem Branca, uma mulher com seus 30 e poucos anos, que tem o toc de limpeza.

A pesquisa para interpretar a personagem foi uma corda bamba, porque já possuía a experiência com o exagero feminino, o que não era o caso. A Branca se tratava de uma mulher, não uma *drag queen*. Durante o processo, aos poucos, fui entendendo a necessidade e a forma de trazer a energia feminina das pesquisas em *drag*, mas dosando o corpo para alcançar algo mais realista. No entanto, por mais que a personagem exigisse uma premissa mais branda, ainda assim pude utilizar muito das minhas pesquisas em palhaçaria. Isso porque, diferente de alguns outros personagens da peça, o humor da Branca nascia de suas reações às situações que ela passava, quase sempre com humor físico, o que é uma vertente cômica do teatro físico, de acordo com Victor de Seixas, pesquisador do tema desde 1994. Essa vertente do teatro é definida como:

[...] um trabalho que pode se utilizar de texto, mas tem como foco principal o trabalho físico dos artistas, seus corpos seus movimentos no espaço. Um teatro extremamente visual onde a gestualidade/movimentação é o elemento primordial, colaborando ou as vezes substituindo a dramaturgia textual, também podendo substituir o cenário ou elementos cênicos pelo movimento/corpo dos artistas (Seixas, 2021, p. 87).

A peça em questão não tinha quarta parede, logo o estudo na palhaçaria me ajudou mais uma vez, juntando o humor através das reações às situações e de compartilhamentos com o público, considerando que “O clown, ultrassensível a outros, reage a tudo o que lhe chega, e viaja, então entre um sorriso simpático e uma expressão triste” (Lecoq, 2010, p. 215).

Mesmo não sendo exatamente o híbrido puro de uma *drag queen* com um palhaço, como Branca tive a oportunidade de colocar as experiências e as pesquisas que tive nas duas linguagens. Foi como dosar as pesquisas feitas em ambas as áreas e adicionar o personagem ao invés da persona, pois a Branca tinha sua própria história designada pelo autor do texto²⁰.

²⁰ Um trecho da peça pode ser assistido através do seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=xtZg7AjDLc>.

Em um dia específico, antes da apresentação, ensaiamos a peça à noite. Nesse dia, eu havia tido aula de Encenação Teatral 2, disciplina da qual eu era o monitor, em que o tema abordado era maquiagem de *drag queen*. Como faço *drag*, gostava de ir montado em todos os semestres em que fui monitor dessa disciplina. Às vezes, as *drag* colocam muito filtro nas fotos ou postam foto de ângulos específicos, com iluminação específica, em que a “quebração” do rosto com luz e sombra não fica tão visível. É muito diferente vê-las pessoalmente, por isso gostava de ir montado às monitorias, para que os alunos pudessem ver ao vivo as texturas da pele, todos os ângulos de uma *drag*, sem truques e sem filtros.

Nesse dia, como havia o ensaio após a aula da disciplina, não daria tempo de tirar a maquiagem. Então passei minhas cenas como Pamela Morgan, interpretando a Branca. Foi uma experiência muito curiosa, de modo que os amigos que estavam ensaiando comigo chegavam a comentar da diferença na performance e interpretação. Eu estava com um cabelo vermelho de 1 metro, lentes verdes claras bem chamativas, cílios enormes e botas, por isso, e até mesmo por uma questão da diferença do figurino, meu corpo naturalmente se alterou, produzindo outros significantes e comportamentos naquele ensaio ao qual, até então, era o Pedro quem encenava.

Figura 29 – Branca



Foto – Patrícia Lins

Ao final de 2024, apresentei minha pré-diplomação, quando fizemos mais uma peça teatral. A peça escolhida pela maioria da turma foi *Gesto*, texto escrito por Silvia Gomez e dirigido por Kenia Dias. O texto não segue uma lógica totalmente linear, também não há personagens, sendo dividido entre devaneio e diálogos entre A e B. Tirando o diálogo entre eles, em que se pode ter uma noção da relação dos dois, não se tem outras informações. Nunca havia trabalhado com esse tipo de texto antes, de forma que tive muita dificuldade e me senti perdido por um bom tempo, sem saber exatamente o que construir, pois não estávamos falando de um personagem, mas também não era eu em cena.

Nessas circunstâncias, depois de algumas tentativas durante o processo, ainda me sentindo distante do que o texto pedia, decidi me apoiar em uma pesquisa que eu já tinha, algo para me basear, tendo essa base a fim de partir para algo desconhecido. Foi aí que entrei com minha *drag* no processo. Foram várias experimentações e mudanças durante os ensaios, havia momentos que cabia ser a Pamela Morgan tal como ela é, enquanto outros já necessitavam de alterações. Foram muitos os desafios a serem entendidos para construção desse papel. Mais uma vez, estava experimentando a terceira camada sobre a qual comentei anteriormente: era como se fosse a Pamela interpretando algo, não eu.

A palhaçaria também estava presente, ainda que de forma bem mais dosada. No início do processo, a professora e diretora Kenia Dias havia pedido para levarmos cenas para ajudar a entender a linguagem de cada um da turma e, assim, ajudar na construção da peça. Eu levei uma cena de palhaçaria, sem nariz vermelho e vestindo um terno. Kenia foi me dirigindo e fazendo algumas alterações, e a cena se manteve na peça.

Diante disso, como já afirmei em meu trabalho de conclusão anterior, acredito muito no uso das técnicas da palhaçaria para o ator, seja para um drama ou uma comédia. Então sempre faço o uso delas, com dosagens diferentes, e elas se mostram muito presentes. Como diz Chekhov no texto *Para o Ator* (1996):

Ainda que extrema, a arte do palhaço pode constituir um indispensável acessório para o ator que deseja aperfeiçoar todos os outros tipos de desempenho. Quanto mais a praticar, mais coragem reunirá como ator. Sua autoconfiança crescerá, e uma nova e gratificante sensação emergirá lentamente do seu íntimo. "Ah, como é fácil", dirá você, "interpretar drama e palhaço!" Também o chamado Senso da Verdade no palco crescerá muito. Se você aprender a ser verdadeiro e sincero (que é distinto de ser natural, neste caso) enquanto desempenha truques clownescos, não tardará a descobrir se suas interpretações pecaram ocasionalmente contra esse Senso de Verdade. A arte clownesca ensinar-lhe-á a acreditar em tudo o que desejar. E despertará em seu íntimo aquela eterna Criança que anuncia a confiança e profunda simplicidade de todos os grandes artistas (Chekhov, 1986, p. 157).

Essa foi a segunda experiência, dentro da Universidade, em que estava montado de Pamela Morgan, entretanto não era ela em sua essência. Foi a primeira vez no curso em que experimentei algo dramático estando de *drag*. O texto continha um teor político muito forte, falava diretamente para pessoas como nada no mundo era inofensivo, como até mesmo uma folha de papel pode nos cortar, sobre políticos que, através desses papéis, fazem leis que nos afetam diretamente.

Após o meu solo, seguíamos por uma cena de *hypsinc*, em que eu começava sozinho em cena dando meu texto; na continuação, o texto era dado pelos outros atores que estavam na plateia. A priori, o público só conseguia me ver, e eu, que estava em cena, dublava as falas dos outros atores, os quais, por sua vez, iam entrando em cena também. As falas foram se alterando por todos do elenco, enquanto um emitia som, os outros acompanhavam com a sincronia dos lábios. Percebi que tive uma facilidade nessa cena pelo treinamento da *drag*, sincronizando com a fala e a respiração, além de alterar o corpo dependendo da voz de cada ator ou atriz. A importância de se passar verdade na dublagem é trazida pelo autor Baitello e Wodevotzky, em *Processos de criação em dublagem* (2020), texto em que ele assevera que:

No desenvolvimento da dublagem é preciso que a emoção reproduzida pelo dublador seja verdadeiramente processada e imaginada (internamente), pois comparece na prosódia⁴ emitida; no entanto, alguns pontos não podem divergir do material original, pois corre-se o risco de perder a sincronia com a imagem, de não ser verossímil o efeito de que a voz está saindo da imagem do corpo do ator na tela. Assim, o trabalho de composição do dublador inicia-se pela referência das imagens no produto audiovisual, que servirão de insumo para a criação de suas imagens endógenas e preenchimento de seus sentimentos, e formalmente delimitarão parte da composição final. Esta composição final não é mera formalidade, mas síntese entre a forma e o movimento interno do dublador, entre a imagem visual que serviu de base e será a plataforma da composição final e as imagens endógenas repletas de emoções do artista: finaliza-se como uma imagem sonora, não apenas como sons em uma boca, mas síntese de um movimento ambiental endógeno-exógeno [imagem externa referente – emoção interna (imaginação) – forma sonora sincronizada à imagem externa]; um complexo sonoro, uma imagem sonora (Baitello; Wodevotzky; 2020, p. 177).

Além da cena que criei, que originalmente era de palhaçaria, não havia quarta parede, por isso existia um jogo constante com o público. Durante toda peça, com dosagens diferentes, houve o uso das técnicas da palhaçaria com a figura e as técnicas da *drag queen*²¹.

²¹ A peça completa pode ser vista através do link https://www.youtube.com/watch?v=HO06tq9Q_lg&t=2498s, e a cena a qual me refiro anteriormente pode ser vista no seguinte link <https://www.instagram.com/p/DHGJtvGRRFu/>.

Figura 30 – Gesto estudo 1



Foto – Patrícia Lins

Observando todo o meu percurso, podemos analisar que existem várias possibilidades nesse corpo híbrido. Diante disso, acredito que consegui experimentar essa mistura da *drag queen* com o palhaço em diferentes camadas, seja misturando metade de ambas, a *drag queen* com técnicas da palhaçaria, ou técnicas da *drag queen* com as técnicas da palhaçaria em um personagem, cada um trazendo um resultado distinto e único.

Tanto em *Disputa Discreta* quanto em Gesto Estudo 1, pode ser observado o que chamei de “terceira camada”, na qual é a persona quem interpreta o personagem. Essa se marca, portanto, como outra possibilidade de hibridismo para cena, uma vez que o artista parte de uma pesquisa de uma persona sua — seja o palhaço, seja a *drag queen* ou mesmo outra — para a interpretação de um personagem teatral. No entanto, isso requer um tempo mais dilatado de pesquisa, pois, para chegar a essa terceira camada, a segunda camada (a da persona) tem que estar bem resolvida, o que acredito que trará uma maior potência para o personagem pela riqueza de camadas.

Não tive a oportunidade de assistir, mas em São Paulo, *drag queens* montaram a peça *Rei Lear*, de William Shakespeare, com todos os personagens sendo interpretados por *drag queens*. Em uma entrevista para o Metrôpole, a *drag queen* DaCota Monteiro faz o seguinte

relato sobre a peça: “Ao trazer a *drag pro* palco, a gente está trazendo também vários elementos da própria arte *drag*, o linguajar LGBTQIA+, o humor *drag*, que é muito característico também. [...] A presença das drag queens trazem também um fator mais popular para essa obra do Shakespeare” (DaCota Monteiro, Metrôpoles, ano). Além de DaCota, o elenco conta com Alexia Twister, Antonia Pethit, Ginger Moon, Lilith Prexeva, Maldita Hammer, Mercedes Vulcão, Thelores e Xaniqua Laquisha, com direção de Ines Bushatsky.

Em 2025 tive a oportunidade de conversar com Theolores, *drag queen* que participa do elenco da peça. Contei a ela sobre meu tema de pesquisa e compartilhei os relatos das experiências que tive em cena com a terceira camada. Perguntei a ela como havia sido a construção das personagens para peça, ao que Theolores respondeu que, no entendimento dela, existe sim essa terceira camada, mas que enfrentou alguns conflitos na construção da personagem. Ela também me relatou que a diretora queria que o elenco fosse fiel ao texto e ao personagem, o que gerou uma dúvida entre as *drags* sobre a realização desse espetáculo em *drag*, já que não haveria uma alteração do texto com piadas ou trejeitos que as aproximassem desse universo.

Tal escolha da direção gerou um conflito na construção da personagem, ao que Theolores explica que sua *drag* tinha um jeito, ou falava coisas que não cabiam no personagem, e vice-versa. Diante do impasse, após algum tempo, ela entendeu que a escolha de fazer o espetáculo em *drag* seria pela forma pela qual a história seria contada, que, por si só, a figura de Theolores em cena já era muita informação, devido a esse esclarecimento ela renunciou de certos jeitos de sua persona para interpretar o personagem mais fielmente, mas subvertendo-o com a caracterização de Theolores inserida no universo daquela peça clássica.

Pela minha experiência, acredito que por mais que o personagem prevaleça na construção, pela questão do figurino, maquiagem e construção interna da segunda camada (a da persona), inevitavelmente ele sofrerá alteração devido a como essa personagem estará em cena. Essa é a questão maior: o controle da dosagem do quanto das características da persona vão prevalecer, embora inevitavelmente a construção não seja igual, como se não houvesse essa terceira camada, ou seja, como se fosse apenas o ator interpretando o personagem.

Figura 31 – Shakespeare in Drag



Fonte: [Instagram](#)

Como visto durante o longo dessa monografia, existem diversas possibilidades que podem ser exploradas e vivenciadas partindo do hibridismo entre figuras. Essa mistura resulta em algo único dependendo de cada processo. Como exemplo concreto disso, e partindo da análise da hibridização entre a figura do palhaço e a figura da drag, sem desconsiderar outras possíveis hibridizações, pude citar e analisar exemplos mais claros da mistura e exemplos mais implícitos, e ambas as figuras estavam presentes em todas, mostrando a quão rico pode ser esse hibridismo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, pude revisitar a história da palhaçaria, rever suas possíveis origens, suas mudanças e seus desdobramentos ao longo da história. Aqui, diferentemente da minha monografia, aprofundi-me mais nas diferenças dos palhaços atuais, nos modos como são

[Digite aqui]

classificados, quais suas diferenças. Diante disso, foi possível notar as ramificações dessa arte, os seus diferentes tipos de maquiagens e de funções, considerando algumas distinções entre as categorias feitas a partir de suas características — como aqueles que não utilizam o código do nariz vermelho.

Diferente da história da palhaçaria, a história da *drag queen*, apresentou-se nesta pesquisa como uma novidade, para mim, enquanto pesquisador. Apesar de me montar, nunca havia investigado as origens dessa arte. As descobertas foram muito interessantes. Mesmo não chegando a uma certeza da origem da *drag*, descobrir que ela tem aspectos em comuns com tantas outras formas de fazer teatro ao redor do mundo, seja visualmente ou performaticamente, foi instigante. Apesar de já saber que as mulheres foram proibidas de estarem nos palcos do teatro, também foi uma novidade que essa proibição se estendeu pelo mundo inteiro, alastrando-se por todos, se não quase todos os continentes.

Outra surpresa decorrente da pesquisa, com vistas a alcançar seus objetivos, foi descobrir que, por causa dessas proibições, a arte do transformismo foi extremamente presente em diversas culturas. Mesmo sofrendo variação em seu modo de ser feito, o transformismo se marca como um elemento constituinte e presente na história do teatro, em uma dimensão que eu e muitos outros pesquisadores iniciantes possivelmente não tínhamos noção. Dentre essas figuras culturais e históricas, a que mais me chamou atenção foram os artistas Japoneses do Teatro Kabuki, os *Onnagata*, que estendiam a interpretação do personagem feminino para fora dos palcos, mesclando sua vida pessoal com a profissional.

Descobrir a existência da Dama Pantomímica também foi interessante, pois esta é uma figura que se assemelha a várias outras figuras transformistas da contemporaneidade. Paulo Gustavo, uma grande referência minha, por exemplo, fazia algo muito parecido ao que as Damas Pantomímicas faziam ao interpretar personagens femininos que o público da classe média se identificasse, de modo que se deixa explícito como as ramificações dessa arte reverberam até os dias atuais.

Diante da figura *drag* do teatro de Shakespeare, que eram atores que apresentavam personagens femininos para o grande público, questionei-me sobre qual foi o momento em que essa figura *drag* passou a ser associada à comunidade LGBTQIA+. No seguimento da pesquisa histórica sobre tal figura, foi possível compreender os acontecimentos que ocorreram para esse feito.

Assim, chego aos dias contemporâneos, em que a história de Rupaul também não era de meu conhecimento. Sabia de sua importância, mas não havia acompanhado tanto seus programas, por enfrentar problemas com comportamentos natos às *drags* estadunidenses, como

o *shade*, e pela duração de seus episódios. No entanto, diante da dimensão histórica e a importância para o movimento queer, consegui humanizar a figura desta *drag* que não pode ser esquecida quando olhamos para a relação emancipatória da comunidade LGBTQIA+ com a arte *drag*.

No mais, assim como nas pesquisas sobre a palhaçaria, também foi inovador ampliar o conhecimento sobre os muito estilos de *drags*, descobrindo suas linguagens e suas referências, o que contribui para a humanização e a quebra de homogeneização que essa figura sobre diante do grande público. Por mais que eu já conhecesse muitos estilos de *drag queens*, assim como muitos estilos de palhaços, visualizar suas tamanhas variações, foi enriquecedor.

Perceber a diferença de categorização entre o palhaço e a *drag queen* é uma atividade de pesquisa um tanto quanto curiosa. Durante o processo de elaboração desta pesquisa, acreditava que quando fosse categorizá-las, ambas as figuras seriam mais compatíveis entre si, contudo, apesar de possíveis aproximações, essas são duas figuras distintas, de modo que cada uma foi categorizada seguindo padrões diferentes. A categorização do palhaço foi focada em sua função no palco em geral, e a da *drag queen* em sua visualidade. Isso me fez pensar também no quanto os parâmetros para categorização de figuras cênicas podem ser distintos, dificultando criar essa semelhança entre elas.

Meu percurso pessoal enquanto artista transformista foi distinto de alguns. Minha *drag queen*, Pamela Morgan, foi muito inspirada na Pabllo Vittar e em meus gostos pessoais. Embora houvesse uma certa curiosidade sobre essa arte, nunca havia ido atrás de tantas referências como material de estudo. Portanto, o desenvolvimento desta monografia, ao me lançar vistas à história da *drag* e ao me possibilitar a expansão de mais referências, me fez ter curiosidade e gana por estudar mais, consumir mais material, e, desse modo, explorar mais minha arte. Também, me deu mais responsabilidade enquanto figura política ao estar montado.

Ao olhar especificamente para a arte *drag* brasileira, possibilitou que, diante da explosão da arte *drag* nos Estados Unidos e Europa, e saber como se desenvolveu aqui no Brasil, pudesse delimitar, grosso modo, nossas particularidades nesta expressão artística. Para mim, era visível a diferença em relação às condições que nós tínhamos em fazer *drag*. Se repararmos nas roupas que as *drags* mais famosas do país usavam em 2017, como Gloria Groove, Pabllo Vittar e Aretuza, notamos que nossa realidade estava muito distante das *drags* de *RuPaul's Drag Race*. Por isso, fazia mais sentido para mim me aproximar de algo que estava mais próximo da minha realidade. Por isso, me conectei muito com Pabllo Vittar, tanto por uma questão estética, quanto por uma questão de referências em comum dada por nossa origem. Pabllo até hoje traz em sua discografia ritmos regionais nordestinos e nortista, sendo a maior *drag queen* do mundo, tendo

muito orgulho de onde veio e exaltando suas raízes nas obras produzidas, mas também em seu jeito de existir enquanto *drag*.

Portanto, essa monografia, além de pesquisas com foco no tema, foi um meio que encontrei de deixar registrado histórias de artistas que admiro. Não só artistas grandes como Pabllo Vittar, mas especialmente de artistas locais que fazem a diferença na cena *drag*. O anexo também vem como meio de deixar um registro de algumas *drag queens* que passaram pelo departamento de Artes Cênicas da UnB, uma vez que isso é algo que acaba se perdendo com a rotatividade de pessoas do curso. Portanto, considero que a maior contribuição que minha pesquisa faz é deixar, para a posterioridade, o registro e o reconhecimento da existência dessas artistas.

O “grande ouro” desse trabalho, configurando-se como seu objetivo principal, foi a análise do hibridismo entre a *drag queen* e o palhaço, possibilitando abranger o estudo acadêmico e artístico acerca da *drag* caricata brasileira, que se marca como única. Não tinha conhecimento de ninguém que havia estudado palhaçaria e *drag queen*, misturando ambas propositalmente. Desse modo, espero que seja possível, a partir deste presente estudo, que o tema seja cada vez mais estudado e ampliado, considerando-se a fertilidade do campo que se abre diante de tal tema.

Como implicação dos objetivos traçados, conhecer a história e registros de Rose Bombom foi algo engrandecedor, sendo uma honra colocar a história dessa grande artista na minha monografia. Graças a esse trabalho, tive a oportunidade de entrevistar Suzy Brasil, que me explicou como foi a construção de sua *drag* e as técnicas que aprendeu. Em seguida, ao assistir ao seu show, pude ver ao vivo tudo que foi comentando na entrevista: interações com o público, humor, brincar com o ridículo. Uma experiência exclusiva que tive o prazer de ter visto de perto esse hibridismo em cena.

O humor da *drag* caricata é algo que me convida a continuar aprofundando os estudos sobre este tema, pois é um estilo de humor da palhaçaria que faz humor consigo mesmo, subvertendo a lógica de fazer humor com o outro, o que, por vezes, pode se tornar depreciativo, por isso é um humor bem mais leve que o estilo de humor comum das *drag queens*, o *shade* por exemplo.

Entre as descobertas realizadas, outro ponto que merece destaque e que, pessoalmente, suscita a vontade de continuar pesquisando neste caminho, foi o humor da *drag* caricata, em que foca no seu ridículo, mas mantém a aparência de uma *drag queen* polida. Qual nome se pode dar a esse lugar em que você está bonita, trazendo a potência da *drag queen*, mesmo assim consegue se colocar no ridículo?

Tendo agora tempo para juntar e analisar as peças que atuei, foi muito interessante refletir sobre a variação de figuras que eu apresentei em textos diferentes, nos quais houve a hibridização entre a *drag queen* e o palhaço de maneiras distintas. Essa ideia é, também, uma das maiores potenciais desse trabalho: entender a possibilidade desse hibridismo da *drag* com o palhaço em diferentes camadas.

Para pesquisas futuras, fica a sementinha de possíveis maneiras de misturar duas técnicas diferentes de figuras distintas que podem possibilitar infinitos resultados: colocando 90% de palhaçaria com 10% da *drag queen*, 50% de cada, 60% do palhaço e 40% da *drag queen*. Brincar com essas possibilidades. Tais variações podem influenciar tanto pela visualidade quanto pela performance, além de se estender, também, para outras técnicas/figuras. Por fim, mesmo não estando diretamente ligado com o foco da pesquisa, surgiu nesta pesquisa o que chamei de “terceira camada da atuação”. Camada essa em que o artista está em uma persona e interpreta algo distinto a partir de outro lugar que não de si mesmo. Tive interesse de fazer pesquisas e entender melhor esse lugar.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Alisson Araujo. **Máscara**: Estratégia de composição física em texto de representação. Tese (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade de Brasília. Brasília, 2013.

AMANAJÁS, Igor. Drag queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas. **Revista Belas Artes**, v. 6, n. 16, p. 1-23, 2015. Disponível em: <https://www.belasartes.br/wp-content/uploads/2023/05/drag-queen-um-percurso-historico-pela-artedos-atores-transformistas.pdf>. Acesso em: 28 maio de 2025.

BAITELLO, Norval; WODEVOTZKY, Robson. Processos de criação em dublagem. **Novos Olhares**, São Paulo, Brasil, v. 9, n. 1, p. 173–184, 2020. DOI: [10.11606/issn.2238-7714.no.2020.163697](https://doi.org/10.11606/issn.2238-7714.no.2020.163697). Disponível em: <https://revistas.usp.br/novosolhares/article/view/163697>. Acesso em: 3 de abril de 2025.

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

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica à representação. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

CASTRO, Alice Viveiros de. **Elogio da Bobagem**: palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

CHEKHOV, Michael. **Para o Ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DO NASCIMENTO, Diego Ebling; ANDREOLI, Giuliano de Souza; WOLFFENBÜTTEL, Cristina Rolim. “Estar em drag é um manifesto”: a performance drag queen e o gênero como posição identitária. **Revista Educação e Linguagens**, [S. l.], v. 9, n. 17, p. 261–289, 2020. DOI: [10.33871/22386084.2020.9.17.261-289](https://doi.org/10.33871/22386084.2020.9.17.261-289). Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/revistaeducplings/article/view/6597>. Acesso em: 20 março. 2025.

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

FERREIRA, Ligia Ribeiro. **Entre a pessoa e a persona**: A Otogênese da Drag queen. Tese (Pós-graduação em Psicologia) — Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/46533>. Acesso em: 25 de fevereiro de 2025.

FITZGERALD, Tom; MARQUEZ, Lorenzo. **Legendary children**: the first decade of RuPaul's Drag Race and the last century of queer life. New York: Penguin Books, 2020.

FRATAGNOLI, Federica. O hibridismo e o Corpo Dançante: um estudo sobre criações na cena contemporânea anglo-saxã. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 4, n.3, p. 486-508, set./dez. 2014. Disponível em: <https://pdfs.semanticscholar.org/06fa/552672b82aa836088952bfe6b4b0fbb2fca3.pdf>. Acesso em: 06 de junho de 2025.

FREIXE, Guy. O clown no ensino de Jacques Lecoq. Tradução de Clóvis Dias Massa. **Revista Cena**, Porto Alegre, nº 24, jan/abr 2018, p.37-45. Disponível: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/80323/47440>. Acesso em: 2 de fevereiro de 2025

GAULIER, Philippe. **O atormentador**: minhas ideias sobre teatro. São Paulo: Edições Sesc-SP, 2016.

HALL, Jake. **The art of drag**. London: Nobrow, 2020.

JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre identidade de gênero**: conceitos e termos. Brasília: Publicação online, abr. 2012. Disponível em: < https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/16/o/ORIENTA%C3%87%C3%95ES_POPULA%C3%87%C3%83O_TRANS.pdf?133406. Acesso em: 14 maio 2025.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético**: uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: SENAC São Paulo; SESC São Paulo, 2010.

LIMA, Thaís; PINHONI, Marina; REGADAS, Tatiana. De RuPaul a Pabllo Vittar: as drag queens ganham o pop, a TV e as gírias. *GI*, São Paulo, 06 de out. de 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/de-rupaul-a-pabllo-vittar-as-drag-queens-ganham-o-pop-atual-a-tv-e-as-girias.ghtml>. Acesso em: 14 de jul. de 2025.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria Queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

MESQUITA, Arthur Guedes. **“We’re all born naked and the rest is Drag”**: Corporalidades transviadas e textualidades drag a partir de RuPaul’s Drag Raze. Tese (Pós-graduação em Comunicação Social) — Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/48594>. Acesso em: 14 de fevereiro de 2025 .

MOTA, Marcus. Entre treinamento e montagem: contribuição para se compreender processos criativos em seus parâmetros e tipologias. In: BRAGAGNOLO, Bibiana; SANCHEZ, Leonardo Pellegrin (org.). **Práticas em pesquisa artística**: performance, criação e cultura contemporânea. São Paulo: Pimenta Cultural, 2024.

OLENDZKI, Luciane Campos. A dupla cômica de palhaços: parceria de jogo, operação de funções e princípios da arte clownesca. **Arte da Cena (Art on Stage)**, Goiânia, v. 2, n. 3, p. 033–052, 2016. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/artce/article/view/43899>. Acesso em: 3 set. 2025.

OLIVO, Pedro Palmeira. **A importância das técnicas de palhaçaria para o estudante de Artes Cênicas na Universidade de Brasília**. Monografia (Licenciatura em Artes Cênicas) — Universidade de Brasília, Brasília, 2023. Disponível em: <https://bdm.unb.br/handle/10483/37131?mode=full>. Acesso em: 18 de dezembro de 2025.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RINALDI, Matheus Felipe de Paula. **O impacto dos lypsincs nas performances artísticas**. Monografia (Bacharelado em Teatro) — Universitário Sagrado Coração, Bauru, 2021. Disponível em: <https://repositorio.unisagrado.edu.br/handle/handle/498>. Acesso em: 19 de março de 2025.

RODRIGUES, Flavio L.; SANTOS, Maria Helena C. **Estereótipos e clichês: uma abordagem teórica**. Eikon: Journal of Semiotics and Culture, 2018.

SEIXAS, Victor. O que é teatro físico? **Mimus: Revista on-line de mímica e teatro físico**. [s.l.]: [s.n.], s.d. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/706549272/O-que-e-teatro-fisico>. Acesso em: 13 jul. 2025.

SILVA, Keila Fonseca da. Uma compreensão sobre o corpo no teatro pós-dramático: o Corpo Híbrido. **Cadernos do LINCC**, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 48–59, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/clincc/article/view/14854>. Acesso em: 26 jun. 2025.

SOERENSEN, Claudiana. A carnavalização e o riso segundo Mikhail Bakhtin. **Travessias**. 2011, 5(1), 318-331. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=702078558034>. Acesso em: 19 de março de 2025 .

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

UESATO, André. **Documentário Hoje é Dia de Palhaços Olhares**. Canal do Youtube Minha Umbanda. MP4. Color. Son. 27 min. 19 de abr. de 2013. Disponível: <https://youtu.be/gEblLchKDIE>.

XAVIER, K.; BLOTTA, V. Drag e quadrinhos: aproximações teóricas e práticas a partir da transgressão e da interseccionalidade. **Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura**, v. 9, n. 2, 21 set. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/tropos/article/view/4008> . Acesso em: 26 de março.