


Dossiê  
V.18 N.44 — 2025

DOI: <https://doi.org/10.5965/1982615x18442025180>

moda?alavra

E-ISSN 1982-615x



# Uma reflexão sobre a constituição de drag queens em interlocução com as personificações do Japão

## Maria Paula Hampshire

Doutoranda, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo / paulahampshir3@gmail.com

Orcid: 0009-0008-3865-1286 / Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6963786260241200>

## Christine Greiner

Doutora, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo / christinegreiner3@gmail.com

Orcid: 0000-0002-6778-516X / Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8331762292364125>

Enviado: 19/07/2024 | Aceito: 29/10/2024



## Uma reflexão sobre a constituição das *drag queens* em interlocução com as personificações do Japão

### RESUMO

As *Drag Queens* são uma referência na história do teatro e da performance, nas discussões de gênero e nas pesquisas de moda. No Ocidente, este marco de diversidade emerge com mais força nas mídias, a partir dos anos 1990 nos Estados Unidos. Na Ásia, pode-se dizer que há uma interlocução entre as *Drags* e as Artes do Corpo, que remontam ao século XVII, sendo que as vestes e a maquiagem acabaram agindo como ativadoras de corpos, ultrapassando assim a noção tradicional de figurino. Este artigo tem como objetivo discutir sobre a constituição performática de *Drag Queens* documentadas especificamente por Cláudia Guimarães em São Paulo e de atores *onnagata* do teatro *kabuki* em interface com algumas personagens da dança *butô* de Kazuo Ohno.

A metodologia envolve pesquisa bibliográfica amparada principalmente na teoria corpomídia (Katz; Greiner, 2015) e pesquisa iconográfica para analisar de forma qualitativa singularidades de corpos fora dos padrões heteronormativos, apontando como a moda *trans* tem ativado questões políticas e existenciais que já completam quatro séculos e pode ser considerada um dispositivo fabulatório para explicitar subjetividades.

**Palavras-chave:** *Drag queen*; *Onnagata*; Fabulação.

## **A reflection on the constitution of drag queens in dialogue with the personifications of Japan**

### **ABSTRACT**

*Drag Queens are a reference in the history of theater and performance, in gender discussions and in fashion research. In the West, this mark of diversity emerges more strongly in the media, from the 1990s onwards in the United States. In Asia, it can be said that there is a dialogue between Drag and the Arts of the Body, which dates back to the seventeenth century, and clothes and makeup ended up acting as body activators, thus surpassing the traditional notion of costume. This article aims to discuss the performative constitution of Drag Queens specifically documented by Cláudia Guimarães in São Paulo and of onnagata actors from kabuki theater in interface with some characters from Kazuo Ohno's butoh dance. The methodology involves bibliographic research supported mainly by the bodymedia theory (Katz; Greiner, 2015) and iconographic research to qualitatively analyze singularities of bodies outside heteronormative standards, pointing out how trans fashion has activated political and existential issues that have already completed four centuries and can be considered a fabulatory device to make subjectivities explicit.*

**Keywords:** *Drag queen; Onnagata; Fabulation.*

## **Una reflexión sobre la constitución de drag queens en diálogo con las personificaciones de Japón**

### **RESUMEN**

*Las drag queens son un referente en la historia del teatro y la performance, en las discusiones de género y en la investigación de moda. En Occidente, esta marca de diversidad emerge con más fuerza en los medios de comunicación, a partir de la década de 1990 en Estados Unidos. En Asia, se puede decir que existe un diálogo entre el Drag y las Artes del Cuerpo, que se remonta al siglo XVII, y la ropa y el maquillaje terminaron actuando como activadores corporales, superando así la noción tradicional de vestuario. Este artículo tiene como objetivo discutir la constitución performativa de las Drag Queens, específicamente documentada por Cláudia Guimarães en São Paulo, y de los actores onnagata del teatro kabuki en interfaz con algunos personajes de la danza butoh de Kazuo Ohno. La metodología involucra la investigación bibliográfica apoyada principalmente en la teoría corpomedia (Katz; Greiner, 2015) y una investigación iconográfica para analizar cualitativamente las singularidades de los cuerpos fuera de los estándares heteronormativos, señalando cómo la moda trans ha activado cuestiones políticas y existenciales que ya han cumplido cuatro siglos y que pueden considerarse un dispositivo fabulatorio para hacer explícitas las subjetividades.*

**Palabras clave:** *Drag queen; Onnagata; Fabulación.*

## 1. INTRODUÇÃO

O objetivo deste artigo é discutir sobre a constituição performática de *Drag Queens* documentadas especificamente por Cláudia Guimarães em São Paulo e de atores *onnagata* do teatro *kabuki* em interface com algumas personagens da dança *butô* de Kazuo Ohno. Como o tema vem sendo tratado, geralmente, com base em bibliografias exclusivamente ocidentais, acredita-se que trazer a história dos artistas japoneses para o debate engendra novas discussões no âmbito dos atuais estudos decoloniais, no sentido de ampliar e tensionar as referências habituais.

A metodologia envolve pesquisa bibliográfica amparada principalmente pela teoria corpomídia (Katz; Greiner, 2015) e pesquisa iconográfica para analisar de forma qualitativa singularidades de corpos fora dos padrões heteronormativos, apontando como a moda *trans* sugere questões políticas e existenciais que já completam quatro séculos e pode ser considerada um operador cognitivo para explicitar subjetividades, aliado a estratégias fabulatórias que elucidam o poder do falso como potência política.

O *corpus* da pesquisa é constituído de fotografias criadas por Cláudia Guimarães em São Paulo e alguns estudos em torno dos atores *onnagata* do teatro *kabuki* em interface com algumas personagens da dança *butô* de Kazuo Ohno. O que justifica esta escolha é o fato de atores *onnagata*, assim como personagens de Ohno, constituírem-se como personificações femininas, assim como as *drag queens*.

## 2. DRAG QUEENS E ONNAGATAS: PERFORMANCES E PERSONIFICAÇÕES DE GÊNERO

### 2.1 *Drag Queens* de São Paulo e performatividade de gênero sob as lentes de Cláudia Guimarães

A moda *queer*, e especificamente a moda *drag* como se conhece atualmente no Brasil, foi influenciada pela cultura de danceteria e dos *drag balls*<sup>1</sup> ou cultura *ballroom*, importados da cena *underground* do final dos anos 1970 e início dos anos 1980, em Nova Iorque. Posteriormente, sobretudo a partir dos anos 1990, alguns elementos estéticos passaram a ser capturados pelo mercado, como a técnica de dança *Vogue*, que ficou conhecida pela apropriação da cantora Madonna (Lawrence, 2011). Esta técnica de dança tornou-se gradativamente um marcador identitário utilizado, sobretudo, por pessoas não binárias – incluindo as *drags*, mas não se restringindo a elas.

Um dos grandes responsáveis pela veiculação, destaque e reconhecimento das *drag queens* foi RuPaul Charles, que começou a ter reconhecimento por sua carreira na década de 1990. Ator, *drag queen*, *top model*, cantor e animador de programas de televisão, RuPaul apoiou a produção *drag*, criando redes de visibilidades nas mídias. Em 2009, estreou a primeira temporada do seu *reality show RuPaul's Drag Race*, que tem sido um sucesso internacional, contando inclusive com uma versão brasileira do programa, lançada em 2023. Apesar do objetivo do referido *reality* ser, sobretudo, a captura mercadológica, este deve ser ainda reconhecido pela propagação mundial da cultura *drag* (Oliveira; Araújo, 2016).

Este reality acaba por explorar potencialidades narrativas que humanizam a *drag queen* para além da abordagem exótica, revelando suas emoções, vulnerabilidades e intimidades, e trazendo a sua referência para outros contextos além das comunidades LGBT (Oliveira; Araújo, 2016, p. 4).

É preciso reconhecer também a importância de se ter

uma pluralidade de corpos entre as participantes escolhidas (Figura 1). Deste modo, o público geral consegue se identificar. Ao mesmo tempo, isso se torna uma ferramenta de abertura ao mundo *drag* e à lógica do movimento *body positivity*, que seria uma tendência iniciada nos anos 1960, tendo em vista a aceitação dos diferentes tipos de corpos, sobretudo aqueles que escapam aos modelos considerados idealizados (branco, magro, cisgênero, saudável e assim por diante).

Figura 1. *Rupaul's Drag Race Brasil*, 2023



Fonte: Techhtudo (2023).

Diante da propagação desta cultura *underground* no *mainstream*, muitas *drags* foram chegando aos holofotes e tiveram suas carreiras devidamente firmadas e legitimadas no mercado da moda. Em 2020, a edição brasileira da revista *Vogue* apresentou *drags* icônicas em suas capas, tais como as divas *pop* do cenário *queer* do Brasil: Pabllo Vittar, Halesia, Bianca Dellafancy e Gloria Groove (Figura 2).

Figura 2. Capas com *drags* icônicas brasileiras, Vogue Brasil, outubro/2020



Fonte: Site Vogue Brasil. (2020).

Mais uma vez, não se pode deixar de ressaltar o papel do marketing e da apropriação do discurso em campanhas midiáticas veiculadas em larga escala para falar com o grande público, que revela a necessidade de visibilidade e diversidade de gênero em escala nacional a partir, entretanto, de um deslocando discursivo dos sentidos.

Sabe-se que construção da moda *drag* e de suas estéticas vai muito além das roupas, maquiagens e estratégias de marketing midiático. Existe todo um movimento gestual e uma performatividade de gênero necessários para a produ-



ção corporal da *drag*. Por isso, não raramente, muitas *drags* têm se relacionado com as artes do corpo para criarem um novo mundo de possibilidades de ser e de se comportar, que não segue normas previamente estabelecidas. As *drags* se alimentam, antes de mais nada, de um estranhamento do corpo.

É neste sentido que a conexão com a teoria corpomídia (Katz; Greiner, 2015) torna-se relevante. A moda e a constituição imagética do corpo nunca estiveram apartadas das relações entre corpo e ambiente. Trata-se de um modo de seguir construindo subjetividades, sem obedecer a parâmetros dados *a priori*. De acordo com Katz e Greiner (2015), o corpo nunca foi “o corpo” com um artigo definido, mas sempre um fluxo sógnico com o ambiente. Vale observar que, para essas autoras, o ambiente é entendido não apenas como um local, mas de forma ampliada – ambientes sociais, culturais, políticos e subjetivos.

Neste viés, é importante observar também que a rede naturezacultura (deliberadamente sem hífen) esteve sempre presente:

Uma primeira evidência é a de que não cabe mais distinguir como instâncias separadas e independentes, um corpo biológico e um corpo cultural. O corpo anatômico e o corpo vivo atuando no mundo, tornaram-se inseparáveis. Pode-se optar, evidentemente, por níveis muito específicos de descrição, como ocorre nos laboratórios de neurofisiologia, por exemplo, ou no palco do teatro, mas ainda assim o reconhecimento dos processos co-evolutivos entre corpo e ambiente precisam, necessariamente, ser levados em conta. Mesmo nas análises e experiências mais pontuais. Falar em co-evolução significa dizer que não é apenas o ambiente que constrói o corpo, nem tampouco o corpo que constrói o ambiente. Ambos são ativos o tempo todo (Greiner, 2005, p. 42).

Há uma extensa bibliografia de gênero que nega o determinismo biológico e aposta na constituição corporal a par-

tir de atravessamentos e indistinções entre biologia e cultura. De acordo com Preciado (2004, p. 21):

A contrassexualidade não é a criação de uma nova natureza, pelo contrário, é mais o fim da Natureza como ordem que legitima a sujeição de certos corpos a outros.... no âmbito do contrato contrassexual os corpos se reconhecem a si mesmos não como homens ou mulheres mas sim, como corpos falantes, e reconhecem os outros corpos como falantes.

Nas mídias, os modos de constituir o corpo também estão presentes. A representação midiática assume novas mediações e reitera a complexidade de corpos como sistemas sígnicos em movimento, e não como dados *a priori*. Além disso, a mídia é fonte inesgotável de criação de sentidos, afetos e subjetividades e, por isso, é inegável como o seu poder se faz sentir nos corpos e nas possibilidades de corpos os quais dá visibilidade, assim como nas impossibilidades de corpos que escolhe deixar nas zonas opacas.

A retratista da noite *queer*, Claudia Guimarães<sup>2</sup>, torna-se um bom exemplo, uma vez que capturou inúmeras figuras icônicas da cena *drag* e travesti de São Paulo – como Andréa de Mayo, travesti protagonista das fabulações travestis de Chico Felitti (2022), na obra “Rainhas da noite”. Nela, as imagens não reproduzem estereótipos, mas afirmam subjetividades em ação (Figura 3).

Figura 3. Andréa De Mayo &amp; Al Capone, 1997



Fonte: Revistazum (2024).

Os retratos de Claudia Guimarães foram pioneiros em documentar a vida noturna da comunidade *queer* de São Paulo, e foi nesta mesma época que ganhou grande notoriedade fora do Brasil, em meios internacionais como *Vogue* e *Elle*. Atualmente, seu trabalho faz parte do acervo permanente da Pinacoteca do Estado de São Paulo e a retratista é representada pela *Lona Galeria* (Hampshire, 2023).

A escolha de analisar parte de sua obra partiu do reconhecimento de que ela sempre procurou expor a dignidade humana em seus retratos, buscando acabar com a estigmatização. Suas imagens buscaram escapar do erotismo estigmatizado que envolvia os corpos travestis, reterritorializando-os para um lugar simbólico, cuja referência principal seria baseada no direito à singularidade e no orgulho de escapar aos padrões.

Guimarães conseguiu fazer recortes dentro do cenário estigmatizado de teor sexual para conferir às fotografias um ar de respeito sem a conotação de estranheza. Assim, colocou em foco todos os atributos mais femininos das retratadas: traços suaves, maquiagem e cabelos impecáveis,

peles macias, texturas elegantes. O objetivo era justamente o de enfatizar todas as formas extravagantes de existência, de modo a colocar fotos dos retratados em jornais e revistas. Tal estratégia legitimou narrativas invisibilizadas que jamais existiriam se dependesse apenas das mídias tradicionais (Hampshire, 2023).

De fotografias da noite paulistana até editoriais de moda, Guimarães escancarou o *queer* (o estranho e o bizarro), transformando os parâmetros estereotipados para uma surpreendente beleza sublime (Figuras 4 e 8).

Figura 4. A *drag queen* Marcia Pantera, antes do desfile do estilista Alexandre Herchcovitch no primeiro *Phytoervas Fashion*. Galpão da Vila Olímpia (SP), 1994.



Fonte: Acervo Folhapress (1994).

Figura 5. Natasha, 1996



Fonte: *Instagram* @the\_wildbook\_claudiaguimaraes (2024).

Figura 6. Katia, 1994



Fonte: *Instagram* @the\_wildbook\_claudiaguimaraes (2024).

Figura 7. Roberta, 2001



Fonte: *Instagram* @the\_wildbook\_claudiaguimaraes (2024).

Figura 8. Imagens do Editorial *Ken-gá B\*t-chwear* por Claudia Guimarães, 2022



Fonte: *Instagram* @the\_wildbook\_claudiaguimaraes (2024).

É importante ressaltar que, desde que Claudia Guimarães iniciou o seu ativismo com as imagens *drags*, o contexto mudou – apesar dos preconceitos continuarem presentes, assim como a enorme taxa de violência contra pessoas trans. Em 2022, Erika Hilton foi eleita vereadora do município de São Paulo. Pela primeira vez na história, São Paulo elegeu uma mulher trans ao Congresso Nacional. Em novembro do mesmo ano, Erika desfilou na *São Paulo Fashion Week* (SPFW), pela marca brasileira LED (Figura 9), conquistando forte repercussão nas mídias com sua visão de mundo disruptiva, ou seja, sem gênero binário em defesa da diversidade dos corpos.

Figura 9. Deputada transsexual Erika Hilton desfila na SPFW 2022



Fonte: *Instagram* @hilton\_erika (2022).

Célio Dias, diretor criativo da marca, agradeceu em sua rede social (@celiodias) a colaboração da deputada, levantando a bandeira de que o futuro do Brasil seria fabuloso. Além disso, algumas das instalações de arte desta mesma edição do evento – como é o caso da Figura 10 – questionaram, enfaticamente, os corpos que não apareciam nas grandes mídias.

Figura 10. Instalação artística de autoria não identificada, SPFW 2022



Fonte: Acervo pessoal de Paula Hampshire (2022).

Mais do que refletir os valores, a cultura *drag* e todas as questões referentes aos afetos de um momento histórico específico que envolve uma sociedade tem se mostrado propositiva politicamente. O desfile de Erika Hilton foi uma radicalização. A instalação artística, bem como o desfile em si, afirmaram o que a fotógrafa e ensaísta Ariella Azoulay (2008) chama de “contrato civil da fotografia”, conferindo visibilidade para os corpos trans.

Segundo Azoulay (2008), a fotografia nunca é somente ela mesma ou a eternização de um momento do passado, pois trata-se de um contrato – e, como todo contrato, exige agentes operacionais para validá-lo. A fotografia estende-se a partir do olhar de quem a vê, por isso tem sempre um caráter



político e transformador. Constitui-se em um processo, entre quem vive a experiência, quem testemunha e quem produz a imagem. De certa forma, opera segundo a mesma lógica da constituição de gênero. Ou seja, não se trata apenas da endogenia de um corpo e sua imaginação, mas de múltiplos olhares que se constituem entre si e internalizam novas possibilidades de vida.

## **2.2 *Onnagata* e a personificação de gênero a partir do teatro japonês *kabuki***

Como sugerido no resumo deste artigo, embora a discussão *drag* tenha sido fortalecida nas mídias ocidentais a partir de eventos ocorridos nos Estados Unidos, é importante observar que há uma genealogia do corpo trans que extrapola as discussões propostas no Ocidente. Como propôs o professor da Duke University de Shanghai, Zairong Xiang (2024), em seu livro “Antigos Caminhos *Queer*” traduzido e publicado recentemente pela editora n-1, pode ser parte da empreitada decolonial ampliar as pesquisas históricas para além dos centros de poder estruturados pelas epistemologias do norte. Pensando nesta direção, sugere-se nesta pesquisa dois exemplos do Japão que não apenas expandem a história, mas ajudam a compreender a relação entre corpo, veste e imagem na constituição do gênero a partir de outras perspectivas.

O primeiro exemplo parte do chamado teatro *kabuki*. Curiosamente, nos primeiros anos do *kabuki*, este gênero teatral foi concebido e encenado principalmente por mulheres. De acordo com gravuras da época, sugere-se que o *kabuki* nasceu em Kyoto, em 1603, por meio das performances de Okuni (Figura 11), uma assistente do santuário de Izumo, que se autodenominava sacerdotisa (Ariyoshi, 1972).

Figura 11. *Okuni no Izumo*

Fonte: Autor Desconhecido, Tokugawa Art Museum (2024).

A palavra *kabuki* parte do antigo verbo *kabuku*, que significava entortar, desviar e por isso já parte deste propósito de subverter as regras. Grupos de *onna kabuki* (de mulheres) eram conhecidos por suas atividades ligadas à prostituição e por isso foram censurados e banidos dos palcos pelo *shogunato* Tokugawa. A fase posterior, conhecida como *kabuki wakashu* (de jovens homens) se tornou rapidamente popular, mas em 1652 esses atores também foram banidos por desafiam os princípios morais da época (Leiter, 2002).

Como tanto as mulheres quanto os garotos jovens foram banidos, o *kabuki* passou a ser um teatro de homens adultos com a sugestão oficial de que os atores evitassem cenas sensuais. É provável que tenha sido neste período do *kabuki* de adultos que surgiram os papéis conhecidos como *onnagata* (Figura 12), que seriam as personificações femininas, ou seja, os atores homens interpretando personagens femininas, que resultaram em uma técnica bastante requintada.

Figura 12 - *Onnagata* de *Kabuki*, 1984

Fonte: Jack Vartoogian/Getty Images (2024).

A queda do *shogunato* de Tokugawa, em 1868, resultou na eliminação da classe samurai e de toda a estrutura social que servia de base para o contexto do qual o teatro *kabuki* fazia parte. Mesmo assim, as atuações continuaram centradas sobretudo nas personificações, sem as atrizes em cena (Greiner, 2015). Por isso, o aspecto mais famoso do *kabuki* acabou sendo a construção dos *onnagatas*, ou seja, dos atores especializados em interpretar papéis femininos. O ideal do *onnagata* não é imitar mulheres (De Vos, 2000), mas conseguir expressar simbolicamente um ideal de feminino.

E ainda, a distinção em relação ao teatro elisabetano do Ocidente, no qual os atores também faziam papéis femininos, é que a corporificação dos *onnagata* se sustentava o tempo todo. Havia pesquisas curiosas entre os estudiosos de *kabuki* que afirmavam como alguns atores chegavam a ter sintomas de menopausa em torno dos 50 anos, assim como ocorre com as mulheres desta faixa etária – mesmo porque a representação chegava a ser praticada 24 horas por dia, sem nunca

sair da personagem. Atualmente, há maior flexibilidade e os atores de *kabuki* chegam inclusive a constituir família, o que era proibido no passado.

### 3. METODOLOGIA

Como mencionado na introdução deste artigo, a metodologia baseou-se sobretudo nas pesquisas bibliográfica e iconográfica. Alguns conceitos foram usados como operadores para elucidar o modo como foi apresentado o tema das *drag queens*. Dente eles, destaca-se: a fabulação, a personificação, a criação de imagens e a noção de corpomídia.

O objetivo foi o de analisar descritiva e qualitativamente a corporificação de imagens e a constituição da transgeneridade, partindo não apenas de fontes bibliográficas, mas da observação e análise de imagens e performances. Nesse sentido, considera-se a metodologia usada de cunho transdisciplinar, reunindo fontes variadas de estudos de fotografia, performances, gênero, moda, estudos japoneses, e assim por diante.

### 4. RESULTADOS E DISCUSSÃO

Este tópico aborda possíveis interlocuções com *onnagata* do teatro *kabuki* e outras performances, bem como apresenta algumas relações com as fabulações da dança *butô* a partir da visita do dançarino Kazuo Ohno ao Brasil, que suscitou uma comoção entre a comunidade *drag* em 1997.

Sabe-se que tentativas de introduzir atrizes no *kabuki* na era moderna falharam, e provavelmente o principal motivo tenha sido o fato de se tratar de uma representação idealizada, fictícia, e não de um corpo feminino atuando por si mesmo. É neste sentido que os *onnagata* se aproximam das *drags* e talvez façam parte de uma genealogia ampliada dessas imagens. Mais do que personagens, havia uma indistinção com a vida cotidiana, o que ocorre com frequência com

algumas *drags* que personificam o mesmo personagem a vida toda.

A formação do *onnagata* começa com uma imitação dos gestos femininos conhecida como *monomane*, uma estratégia que imita a realização do gesto, mas também a sua qualidade de existência. Isso significa que se parte deliberadamente de estereótipos, mas junto com estes padrões de movimento lida-se com mudanças de estado corporal. Assim, a repetição desses movimentos se internaliza e faz com que alguns atores representem a vida toda o mesmo personagem, tal qual a construção da persona *drag*.

No ambiente *drag*, há também especializações e técnicas de mimetização. Atores que interpretam durante a vida toda, cantoras como Cher ou Madonna, por exemplo, internalizam essas imagens. Ou mesmo *drags* autorais, as quais pertencem unicamente a seus criadores, também podem passar uma vida toda sendo interpretadas somente pelos mesmos artistas, já que nascem de subjetividades específicas. É provável que, nesses casos, o treinamento ocorra de modo semelhante, começando pela imitação do gesto, a internalização da qualidade de existência e, por fim, a mudança de estado corporal na própria vida.

No Brasil, pouco antes da inauguração do Sesc Pinheiros, organizou-se em 1997 um evento chamado "Babel", conhecido por tomar as ruas e os arredores desta unidade. O evento coincidiu com uma das visitas de Kazuo Ohno, causando grande emoção na comunidade *drag* de São Paulo. Na época, o dançarino reconhecido como um dos expoentes da dança *butô* ainda não era tão conhecido entre nós.

Ohno costumava dançar personificado como mulher, inspirado em grandes personagens (Figura 13) como a dançarina *La Argentina*, a sua própria mãe ou personagens literárias como *Divine*, do livro "Nossa Senhora das Flores" de Jean Genet (1942).

Figure 13. Kazuo Ohno as La Argentina por Eikoh Hosoe, 2014



Fonte: Eikoh Hosoe (2014, pp. 82-85).

Há rumores de que, nas noites seguintes à sua performance improvisada na rua, *shows* de *drags* inspirados por Kazuo Ohno (com seus chapéus e quimonos) pipocaram na noite paulistana. Na ocasião do referido evento, ao lado de grandes nomes das artes visuais, música, teatro, dança e cena *clubber*, uma multidão se reuniu nas antigas instalações da casa de espetáculos *Dama Xoc*, no posto de gasolina e no galpão vizinhos. Dentre os artistas, participaram Del Pilar Sallum, Edilson Viriato, Adrienne Gallinari, Nina Moraes, Waldo Bravo, Nazareth Pacheco, Vasco Acioli, Monina Rapp, Carlos Coelho, Fernando Cardoso e Marta Neves (no projeto *Os Remorsos São Moscas*), Claudio Cretti e Rosana Mariotto. A *drag* carioca Lola Batalhão também se apresentou, assim como um ensaio do texto “A Dama da Noite”, do dramaturgo e escritor Caio Fernando Abreu, criado nos anos 1980.

Este evento anunciou a onda *queer* que surgiria nas décadas seguintes. O ator Gilberto Gavronski encarnou a personagem Dana, do texto de Abreu, simulando o que na época a crítica Erika Palomino identificou como uma “*drag queen* pós-moderna”. Além disso, a atriz Renata Jesion leu cartas

do dramaturgo Antonin Artaud, e Zé Celso Martinez fez um *happening* inspirado na “Buzina do Chacrinha”.

O que fez com que os gestos de Kazuo Ohno chamassem a atenção da comunidade *drag*, em meio à imensa profusão de performances e imagens, foi um certo modo de criar corpo que pode até ser provocado por uma imagem externa (um ícone da música, da dança ou da literatura), mas se encarna no corpo masculino, tornando as clássicas dicotomias de gênero indistintas e, portanto, apontando novos modos de pensar a cena *drag*.

O que parece mais relevante nesses contextos, em relação às discussões que relacionam palavra, moda e imagem é justamente a estratégia de constituição desses corpos. Assim como no *kabuki* dos *onnagata* e no *butô* de Kazuo Ohno, a veste e a maquiagem não são apenas acessórios, mas modos fabulatórios de ser (Greiner, 2017).

A pergunta que pulsa em toda constituição de corpos singulares e subversivos é: como uma imagem se torna visível a partir desses movimentos de corpo e não se dá a ver apenas como uma fantasia ou figurino? A personificação deixa de ser apenas uma representação para o entretenimento, para se tornar um modo de vida.

Nesse sentido, a moda é fabulatória, uma vez que cria possibilidades corporais distintas e não dicotômicas, ao mesmo tempo em que estabelece novos afetos, gera novos movimentos e garante uma visibilidade a modos de existência invisibilizados.

O termo fabulação vem sendo usado de formas diferentes e, muitas vezes, refere-se à literatura, como uma possibilidade singular de lidar com a ficção como potência para gerar movimentos (Greiner, 2021, p.170).

Para fortalecer esta proposta, é importante retomar algumas discussões conceituais que pensam como um corpo produz sua imagem e seus conhecimentos. A teoria corpomídia (Katz; Greiner, 2015), mencionada anteriormente neste artigo, ajuda a pensar os processos de personificação, uma vez que

nega a compreensão do corpo como um veículo ou instrumento. Neste viés, corpo é sempre *corpar* (Katz, 2021), ou seja, um processo que segue se constituindo em fluxo durante toda a vida e em co-evolução com os ambientes por onde transita.

A relação entre imagem externa (figurino e maquiagem) e imagem interna (subjetividade) se dá a partir de uma instauração mútua. Assim, o corpo *drag* e o corpo trans (como por exemplo o *onnagata*), não são apenas uma fantasia ou a personificação de personagens específicos, mas modos de dar visibilidade para subjetividades em processo. Há uma instância desestabilizada entre ficção e realidade, uma vez que a imagem ficcional de gênero segue fabulando a potência subjetiva.

No caso do *butô*, como foi proposto no início do movimento por Tatsumi Hijikata e pelo próprio Kazuo Ohno, o corpo que dança seria um corpo morto escancarado à vida (Uno, 2018). A morte para estes dançarinos não seria um ponto final, mas um ponto de partida, uma vez que a principal aptidão desta dança seria desestabilizar o si-mesmo para viabilizar a abertura de um corpo à alteridade radical.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O exercício da personificação, testado séculos antes da experiência *butô*, pelos *onnagata* do *kabuki*, já ensaiava a convivência de duas imagens simultâneas mescladas de modo indistinto no corpo dos atores. Assim como se evidenciou na teoria corpomídia, não se trata apenas de uma imagem que se vê, mas de uma imagem interna que, de acordo com o neurologista António Damásio (*apud* Greiner, 2005), poderia ser chamada de pensamento. Neste viés, mesmo compartilhando contextos absolutamente distintos, as cenas *drag*, *kabuki* e *butô* se encontram em encruzilhadas inusitadas. É o movimento do corpo que veste a imagem e que, por sua vez, atravessa gestos, vidas e singularidades em uma pulsação que se arrisca a desafiar as certezas dadas.



Assim, a moda *drag*, torna-se um dispositivo fabulatório subversivo para explicitar subjetividades e problematizar categorias dadas que, apesar de há muitos séculos serem questionadas, continuam encapsuladas em estereótipos que deflagram relações de poder e o banimento de corpos que escapam aos padrões neoliberais.

## Notas de fim de texto

<sup>1</sup> *Drag balls*: também chamados de *ballrooms*, são os eventos onde acontecem as *performances* e as competições *drags*. As primeiras manifestações da *underground ball culture* começaram junto com as manifestações dos anos 1960 em prol da liberdade sexual, aliadas ao movimento hippie e aos protestos de Stonewall. Entre os anos 1970 e 1980 - coincidentemente no auge da epidemia da AIDS, que afetou especialmente a população *queer* já marginalizada - a cultura dos *drag balls* consolidou-se de fato, ganhando força (Lawrence, 2011).

<sup>2</sup> Claudia Guimarães fez graduação e mestrado em Artes Visuais pela ECA-USP e trabalhou com fotografia documental para revistas no Brasil e na Espanha, o que lhe conferiu diversos prêmios durante a vida profissional. Teve forte influência nos anos 1990, quando se aprofundou ainda mais nas fotografias biográficas de personagens reais publicadas em grande parte no jornal Folha de São Paulo.

## REFERÊNCIAS

ARIOSHI, Sawako. *Kabuki Dancer: a Novel of the Woman who Founded Kabuki*. Trad. James Brandon. Tokyo: Kodansha International, 1972.

AZOULAY, Ariella. *The Civil Contract of Photography*. Zone Books. p. 15-31, p. 85-135 e p. 375-411. New York, 2008.

BRAGA, Joana; BOURROUL, Camila, HAMPSHIRE, Maria Paula. **A Teoria do Círculo Mágico e Drag Queens**: um estudo sobre práticas de consumo, rituais imersivos de transformação e construção de identidade. Monografia (graduação). ESPM-SP, 2020.

De Vos, Patrick. *Jouer et Vivre en Femme, Statut Corporel de L'Onnagata du Kabuki in Le Corps en Jeu*. Paris: CNRS, 2000, p. 133-150.

FELITTI, Chico. **Rainhas da Noite**: as travestis que tinham São Paulo a seus pés. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

GREINER, C. **O Corpo, pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: ed. Annablume, 2005.

GREINER, C. **Leituras do Corpo no Japão**. São Paulo: n-1, 2015.

GREINER, C. **Fabulações do corpo japonês**. São Paulo: n-1, 2017.

GREINER, Christine. "Fabulações da dor". In PAIS, Ana. Dossiê Dramaturgias dos Afectos: Sentimentos Públicos e Performance. **Revista Dramaturgias**, Periódicos UnB N.18 (2021), p. 170-180. <http://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/41286/31941>

HAMPSHIRE, Maria Paula. **Retratos transviados: uma leitura política da construção midiática de corpos dissidentes**. Dissertação de Mestrado orientação Christine Greiner. PUC-SP, 2023.

HOSOE, Eikoh. **Corpos de Imagens**. Realização: Sesc São Paulo, 2014.

KATZ, H.; GREINER, C. (Orgs.) **Arte e Cognição, corpomídia, comunicação e política**. São Paulo: ed. Annablume, 2015.

KATZ, Helena. "Corpar, porque corpo também é verbo". In: BASTOS, Helena. **Coisas vivas: fluxos que informam**. São Paulo: ECA-USP, 2021.

LAWRENCE, Tim. **A history of drag balls, houses and the culture of voguing**. Londres: Soul Jazz Books, 2011.

LEITER, Samuel L. **A Kabuki Reader**. (Ed.) Nova York: M. E. Sharpe, 2002.

OLIVEIRA, Cristiano Nascimento; ARAUJO, Leonardo Trindade. **Reconfigurações do consumo televisivo no reality show RuPaul's Drag Race**. Culturas Midiáticas, ano IX, n. 17, p. 293-309, 2016.

PRECIADO, Beatriz (Paul). **Manifesto Contrassexual, práticas subversivas de identidade sexual**, trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: edições n-1, 2014.

UNO, Kuniichi. **Hjikata Tatsumi, pensar um corpo esgotado**, trad. Christine Greiner. São Paulo: n-1, 2018.

XIANG, Zairong, **Antigos Caminhos Queer**, trad. Paula Faro e Gil Lourenço. São Paulo: ed n-1, 2024.

# A reflection on the constitution of drag queens in dialogue with the personifications of Japan

**Maria Paula Hampshire**

PhD student's, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo / paulahampshir3@gmail.com  
Orcid: 0009-0008-3865-1286 / Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6963786260241200>

**Christine Greiner**

PhD, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo / christinegreiner3@gmail.com  
Orcid: 0000-0002-6778-516X / Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8331762292364125>

Submitted: 19/07/2024 | Accepted: 29/10/2024



## **A reflection on the constitution of drag queens in dialogue with the personifications of Japan**

### **ABSTRACT**

*Drag Queens are a reference in the history of theater and performance, gender discussions and fashion research. In the West, this mark of diversity emerges more strongly in the media, from the 1990s onwards in the United States. In Asia, it can be said that there is a dialogue between Drag and the Arts of the Body, which dates to the seventeenth century, and clothes and makeup ended up acting as body activators, thus surpassing the traditional notion of costume. This article aims to discuss the performative constitution of Drag Queens specifically documented by Cláudia Guimarães in São Paulo and of onnagata actors from kabuki theater in interface with some characters from Kazuo Ohno's butoh dance. The methodology involves bibliographic research supported mainly by the bodymedia theory (Katz; Greiner, 2015) and iconographic research to qualitatively analyze singularities of bodies outside heteronormative standards, pointing out how trans fashion has activated political and existential issues that have already completed four centuries and can be considered a fabulatory device to make subjectivities explicit.*

**Keywords:** *Drag queen; Onnagata; Fabulation.*

## Uma reflexão sobre a constituição das *drag queens* em interlocução com as personificações do Japão

### RESUMO

As *Drag Queens* são uma referência na história do teatro e da performance, nas discussões de gênero e nas pesquisas de moda. No Ocidente, este marco de diversidade emerge com mais força nas mídias, a partir dos anos 1990 nos Estados Unidos. Na Ásia, pode-se dizer que há uma interlocução entre as *Drags* e as Artes do Corpo, que remontam ao século XVII, sendo que as vestes e a maquiagem acabaram agindo como ativadoras de corpos, ultrapassando assim a noção tradicional de figurino. Este artigo tem como objetivo discutir sobre a constituição performática de *Drag Queens* documentadas especificamente por Cláudia Guimarães em São Paulo e de atores *onnagata* do teatro *kabuki* em interface com algumas personagens da dança *butô* de Kazuo Ohno. A metodologia envolve pesquisa bibliográfica amparada principalmente na teoria corpomídia (Katz; Greiner, 2015) e pesquisa iconográfica para analisar de forma qualitativa singularidades de corpos fora dos padrões heteronormativos, apontando como a moda *trans* tem ativado questões políticas e existenciais que já completam quatro séculos e pode ser considerada um dispositivo fabulatório para explicitar subjetividades.

**Palavras-chave:** *Drag queen*; *Onnagata*; Fabulação.

## **Una reflexión sobre la constitución de drag queens en diálogo con las personificaciones de Japón**

### **RESUMEN**

*Las drag queens son un referente en la historia del teatro y la performance, en las discusiones de género y en la investigación de moda. En Occidente, esta marca de diversidad emerge con más fuerza en los medios de comunicación, a partir de la década de 1990 en Estados Unidos. En Asia, se puede decir que existe un diálogo entre el Drag y las Artes del Cuerpo, que se remonta al siglo XVII, y la ropa y el maquillaje terminaron actuando como activadores corporales, superando así la noción tradicional de vestuario. Este artículo tiene como objetivo discutir la constitución performativa de las Drag Queens, específicamente documentada por Cláudia Guimarães en São Paulo, y de los actores onnagata del teatro kabuki en interfaz con algunos personajes de la danza butoh de Kazuo Ohno. La metodología involucra la investigación bibliográfica apoyada principalmente en la teoría corpomedia (Katz; Greiner, 2015) y una investigación iconográfica para analizar cualitativamente las singularidades de los cuerpos fuera de los estándares heteronormativos, señalando cómo la moda trans ha activado cuestiones políticas y existenciales que ya han cumplido cuatro siglos y que pueden considerarse un dispositivo fabulatorio para hacer explícitas las subjetividades.*

**Palabras clave:** *Drag queen; Onnagata; Fabulación.*

## 1. INTRODUCTION

The purpose of this article is to discuss the performative constitution of Drag Queens, specifically those documented by Cláudia Guimarães in São Paulo, and of *onnagata* actors from kabuki theater, interfaced with select characters from Kazuo Ohno's butoh dance. This topic has typically been addressed using exclusively Western bibliographies, by introducing the history of Japanese artists into this debate new discussions are engendered within the framework of current decolonial studies, aiming to broaden and challenge conventional references.

The methodology involves bibliographic research, primarily grounded in bodymedia theory (Katz; Greiner, 2015), and iconographic research to qualitatively analyze the unique expressions of bodies outside heteronormative standards. This approach highlights how transfashion brings forth political and existential issues that span over four centuries and can be considered a cognitive operator for rendering subjectivities explicitly. These issues are further elucidated by fabulatory strategies that reveal the power of the false as a political force.

The research corpus consists of photographs taken by Cláudia Guimarães in São Paulo, as well as studies on *onnagata* actors from kabuki theater in dialogue with selected characters from Kazuo Ohno's butoh dance. This selection is justified by the fact that *onnagata* actors, like Ohno's characters, constitute feminine personifications, similar to Drag Queens.

## **2. Drag Queens and Onnagatas: Performances and Gender Personifications**

### **2.1 São Paulo Drag Queens and Gender Performativity through the Lens of Claudia Guimarães**

Queer fashion, and specifically drag fashion as it is known in Brazil today, was influenced by the nightclub culture and the drag balls<sup>1</sup> or ballroom culture imported from the underground scenes of late 1970s and early 1980s New York. Later, particularly from the 1990s onward, certain aesthetic elements began to be co-opted by the market, such as the dance technique of voguing, which gained mainstream recognition through its appropriation by the singer Madonna (Lawrence, 2011). This dance technique gradually became an identity marker widely used by non-binary people—including drag performers, though not exclusively by them.

One of the key figures responsible for elevating and amplifying the visibility of drag queens was RuPaul Charles, who began to gain recognition for his career in the 1990s. As an actor, drag queen, top model, singer, and television show host, RuPaul championed drag culture by creating visibility networks in media. In 2009, he premiered the first season of his reality show *RuPaul's Drag Race*, which has achieved international success, including a Brazilian version of the show launched in 2023. Although the primary goal of this reality show is largely market-oriented, it should also be recognized for its global dissemination of drag culture (Oliveira; Araújo, 2016).

This reality show explores narrative potentials that humanize drag queens beyond an exoticized approach, revealing their emotions, vulnerabilities, and personal intimacies, and bringing their presence into contexts beyond LGBT communities (Oliveira; Araújo, 2016, p. 4).

It is also essential to recognize the importance of having a plurality of body types among the chosen participants (Figure 1). By doing this, the general audience can find points of



identification. At the same time, this becomes a gateway to the drag world and aligns with the principles of the body positivity movement, a trend that began in the 1960s, emphasizing the acceptance of diverse body types, especially those that diverge from idealized standards (white, thin, cisgender, able-bodied, and so on).

Figure 1. *RuPaul's Drag Race Brasil, 2023*



Source: TechTudo (2023).

With the spread of this underground culture into the mainstream, many drag performers have reached the spotlight, securing and legitimizing their careers within the fashion market. In 2020, the Brazilian edition of *Vogue* magazine featured iconic drag queens on its covers, including pop divas from Brazil's queer scene: Pablllo Vittar, Halessia, Bianca Delafancy and Gloria Groove (Figure 2).

Figure 2. Covers featuring iconic Brazilian drag queens, *Vogue Brasil*, October 2020



Source: *Vogue Brasil* (2020).

Once again, it is essential to emphasize the role of marketing and the appropriation of discourse in large-scale media campaigns looking for a general public, which reveals the need for visibility and gender diversity on a national scale through a discursive displacement of meanings.

It is well known that the construction of drag fashion and its aesthetics extends far beyond clothing, makeup, and media marketing strategies. There is an entire gestural movement and a gender performativity necessary for the bodily production of drag. Therefore, many drag performers often engage with body arts to create a new world of possibilities for being and behaving that does not adhere to previously

established norms. Drag queens primarily draw from a sense of estrangement from the body.

In this sense, the connection to bodymedia theory (Katz; Greiner, 2015) becomes relevant. Fashion and the imagistic constitution of the body have never been separated from the relationships between body and environment. It is a way of continuously constructing subjectivities without conforming to given parameters. According to Katz and Greiner (2015), the body has never been “the body” with a definite article; instead, it is always a signifying flow with the environment. It is worth noting that, for these authors, the environment is understood not merely as a physical space but in a broader sense—encompassing social, cultural, political, and subjective environments.

In this perspective, it is also important to observe that the network natureculture (deliberately without a hyphen) has always been present:

A preliminary piece of evidence is that it is no longer appropriate to distinguish as separate and independent instances a biological body and a cultural body. The anatomical body and the living body acting in the world have become inseparable. One may choose, of course, very specific levels of description, as occurs in neurophysiology laboratories, for example, or on the theater stage, but nonetheless, the recognition of co-evolutionary processes between body and environment must necessarily be considered, even in the most specific analyses and experiences. Speaking of co-evolution means acknowledging that it is not only the environment that shapes the body, nor is it solely the body that shapes the environment. Both are always active (Greiner, 2005, p. 42).

There is an extensive amount of gender literature that refutes biological determinism and emphasizes bodily constitution through intersections and indistinctions between biology and culture. According to Preciado (2004, p. 21):

Contrassexuality is not the creation of a new nature; on the contrary, it is more the end of Nature as an order that legitimizes the subjugation of certain bodies to others... within the framework of the contrasexual contract, bodies recognize themselves not as men or women but as speaking bodies, and they recognize other bodies as speaking as well.

In the media, the ways of constituting the body are also present. Media representation assumes new mediations and reiterates the complexity of bodies as moving signifying systems, rather than as something primarily given. Moreover, the media is an inexhaustible source of the creation of meanings, affects, and subjectivities; thus, it is undeniable how its power is felt in the bodies and the possibilities of bodies it makes visible, as well as in the impossibilities of bodies it chooses to leave in opaque zones.

The chronicler of the queer night, Claudia Guimarães<sup>2</sup>, is a good example, having captured numerous iconic figures from the drag and travesti scene in São Paulo—such as Andréa de Mayo, a travesti<sup>3</sup> protagonist of Chico Felitti's (2022) fabulations in the work *Rainhas da Noite (Night Queens)*. In her images, stereotypes are not reproduced; rather, they affirm subjectivities in action (Figure 3).

Figure 3. Andréa De Mayo &amp; Al Capone, 1997



Source: Revistazum (2024).

The portraits of Claudia Guimarães were pioneering in documenting the nightlife of the queer community in São Paulo, and it was during this same period that she gained significant recognition outside Brazil, in international outlets such as *Vogue* and *Elle*. Currently, her work is part of the permanent collection at the Pinacoteca do Estado de São Paulo, and the photographer is represented by the art gallery Lona Galeria (Hampshire, 2023).

The decision to analyze part of her work stemmed from the recognition that she has always been guided to expose human dignity in her portraits, aiming to eliminate stigmatization. Her images aimed to escape the stigmatized eroticism surrounding travesti bodies, reterritorializing them to a symbolic place, primarily based on the right to singularity and the pride of defying norms.

Guimarães managed to create cuts within the stigmatized sexual context to imbue the photographs with an air of respect without the connotation of strangeness. In doing so, she highlighted even more feminine attributes of the subject-

ts: soft features, impeccable makeup and hair, smooth skin, and elegant textures. The goal was precisely to emphasize all the extravagant forms of existence, placing images of the subjects in newspapers and magazines. Such a strategy legitimized invisibilized narratives that would never have existed if they relied solely on traditional media (Hampshire, 2023).

From photographs of the São Paulo nightlife to fashion editorials, Guimarães laid bare the queer (the strange and the bizarre), transforming stereotypical parameters into a stunning sublime beauty (Figures 4 and 8).

Figure 4. The drag queen Marcia Pantera, before the parade of designer Alexandre Herchcovitch at the first Phytoervas Fashion. Galpão da Vila Olímpia (SP), 1994.



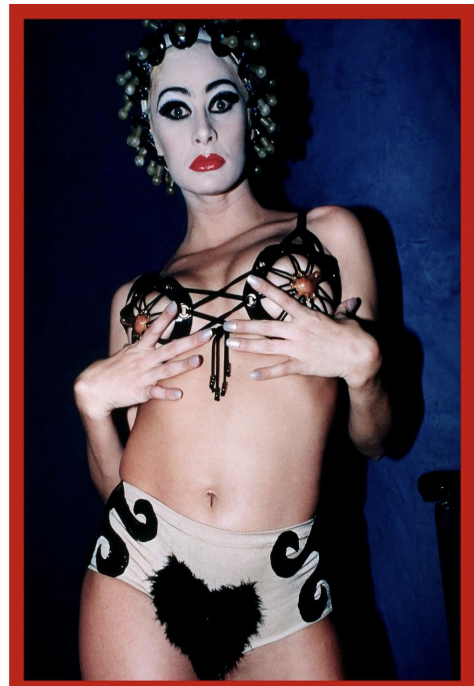
Source: Folhapress Collection (1994).

Figure 5. Natasha, 1996



Source: Instagram @the\_wibook\_claudiaguimaraes (2024).

Figure 6. Katia, 1994



Source: Instagram @the\_wildbook\_claudiaguimaraes (2024).

Figure 7. Roberta, 2001



Source: Instagram @the\_wildbook\_claudiaguimaraes (2024).

Figure 8. Images from the Editorial Ken-gá B\*tchwear by Claudia Guimarães, 2022.



Source: Instagram @the\_wildbook\_claudiaguimaraes (2024).



It is important to highlight that, since Claudia Guimarães began her activism with drag images, the context has changed—despite the ongoing prejudices, as well as the high rate of violence against trans individuals. In 2022, Erika Hilton was elected as a city deputy in São Paulo. For the first time in history, São Paulo elected a trans woman to the National Congress. In November of the same year, Erika walked the São Paulo Fashion Week (SPFW) runway for the Brazilian brand LED (Figure 9), gaining significant media attention with her disruptive worldview, which advocates for non-binary gender and the diversity of bodies.

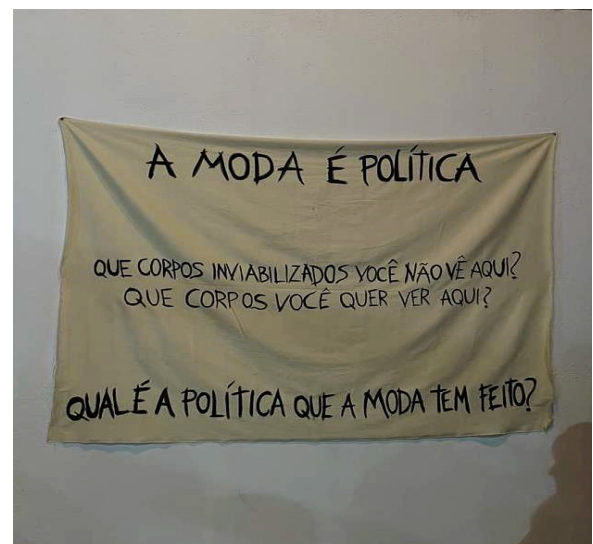
Figure 9. Transgender deputy Erika Hilton walks the runway at SPFW 2022.



Source: Instagram @hilton\_erika (2022).

Célio Dias, the creative director of the brand, expressed his gratitude on social media (@celiodias) for the collaboration with the deputy, raising the banner that the future of Brazil would be fabulous. Furthermore, some of the art installations from this same edition of the event – such as in Figure 10 – emphatically questioned the bodies that were not represented in mainstream media.

Figure 10. Artistic installation by an unidentified author, SPFW 2022. It says “fashion is political. Which invisibilized bodies do you not see here? Which ones do you want to see? What is the politics fashion has done?”



Source: Personal collection of Paula Hampshire (2022).

More than merely reflecting values, drag culture and all the issues related to the affections of a specific historical moment within society have proven to be politically propositional. Erika Hilton’s runway show was a radicalization. The artistic installation, as well as the runway itself, affirmed what photographer and essayist Ariella Azoulay (2008) refers to as the “civil contract of photography,” granting visibility to trans bodies.

According to Azoulay (2008), photography is never me-

rely itself or the eternalization of a moment in the past; rather, it is a contract—and like any contract, it requires operational agents to validate it. Photography extends from the gaze of the viewer, which is why it always has a political and transformative character. It constitutes a process involving those who experience it, those who witness it, and those who produce the image. In a way, it operates under the same logic as the constitution of gender. That is, it is not solely about the endogeneity of a body and its imagination but involves multiple gazes that interact and internalize new possibilities for life.

## **2.2 Onnagata and Gender Personification in Kabuki Theatre**

As suggested in the abstract of this article, although the drag discussion has been strengthened in Western media following events in the United States, it is important to note that there is a genealogy of trans bodies that extends beyond the discussions proposed in the West. As proposed by Zairong Xiang, a professor at Duke University in Shanghai, in his recently translated and published book “Ancient Queer Pathways” by n-1 Publishing (2024), part of the decolonial endeavor is to expand historical research beyond the centers of power structured by Northern epistemologies. In this direction, this research suggests two examples from Japan that not only broaden history but also help to understand the relationship between body, clothing, and image in the constitution of gender from other perspectives.

The first example comes from the so-called kabuki theater. Interestingly, in the early years of kabuki, this theatrical genre was conceived and performed primarily by women. According to period engravings, kabuki is said to have originated in Kyoto in 1603 through the performances of Okuni (Figure 11), an attendant at the Izumo Shrine who referred to herself as a priestess (Ariyoshi, 1972).

Figure 11. Okuni of Izumo



Source: Unknown Author, Tokugawa Art Museum (2024).

The word “kabuki” comes from the ancient verb *ka-buku*, which meant to bend or deviate, indicating its purpose of subverting established rules. Groups of *onna kabuki* (women) were known for their activities related to prostitution and were thus censored and banned from the stages by the Tokugawa shogunate. The later phase, known as *kabuki wakashu* (young male actors), quickly became popular, but in 1652, these actors were also banned for challenging the moral principles of the time (Leiter, 2002).

As both women and young boys were banned, kabuki transitioned to a theater of adult men, with an official suggestion that actors avoid sensual scenes. It is likely that during this period of adult kabuki, the roles known as *onnagata* (Figure 12) emerged, representing feminine personifications, meaning male actors portraying female characters, resulting in a highly refined technique.

Figure 12 - Onnagata of Kabuki, 1984



Source: Jack Vartoogian/Getty Images (2024).

The fall of the Tokugawa shogunate in 1868 resulted in the elimination of the samurai class and the social structure that supported kabuki theater. Nevertheless, performances continued to focus on female personifications, specifically the onnagata—actors specialized in female roles. The ideal of the onnagata is not merely to imitate women but to symbolically express an ideal of femininity (De Vos, 2000).

In contrast to Elizabethan theater in the West, where men played female roles, the performance of the onnagata was maintained continuously. Studies have suggested that some of these actors exhibited symptoms similar to menopause around the age of 50, as they often portrayed their characters 24 hours a day without interruption. Today, there is greater flexibility, and kabuki actors can have families, a practice that was previously prohibited.

### 3. METHODOLOGY

As it was mentioned in the introduction of this article,

the methodology primarily relied on bibliographic and iconographic research. Several concepts were utilized as operators to elucidate how the theme of drag queens was presented. Notably, these include: fabulation, personification, image creation, and the notion of body media.

The aim was to analyze, descriptively and qualitatively, the embodiment of images and the constitution of transgender identities, drawing from not only bibliographic sources but also the observation and analysis of images and performances. In this sense, the employed methodology is considered transdisciplinary, bringing together varied sources from photography studies, performance, gender, fashion, Japanese studies, and more

#### **4. RESULTS AND DISCUSSION**

This article explores potential connections with the onnagata of kabuki theater and other performances, as well as some relationships with the fabulations of butoh dance following the visit of dancer Kazuo Ohno to Brazil, which sparked excitement within the drag community in 1997.

It is known that attempts to introduce actresses into kabuki during the modern era failed, mostly because it involved an idealized, fictional representation rather than a female body acting for itself. In this sense, onnagata resonate with drag performers and may be part of an expanded genealogy of these images. More than mere characters, there is often an indistinction with everyday life, which is also common among some drag queens who embody the same character throughout their lives.

The formation of the onnagata begins with an imitation of feminine gestures known as *monomane*, a strategy that replicates the execution of the gesture as well as its quality of existence. This means that there is a deliberate departure from stereotypes, but alongside these patterns of movement, there are shifts in bodily states. Thus, the repetition of these movements becomes internalized, allowing some actors to

represent the same character throughout their lives, much like the construction of a drag persona.

In the drag realm, there are also specializations and techniques of mimicry. Performers who embody characters for their entire lives, such as singers like Cher or Madonna, internalize these images. Likewise, original drag characters that belong solely to their creators may also be interpreted solely by the same artists throughout their lives, as they stem from specific subjectivities. It is likely that, in such cases, training occurs similarly, starting with gesture imitation, internalization of the quality of existence, and ultimately, a change in bodily state in one's own life.

In Brazil, shortly before the opening of Sesc Pinheiros, an event called "Babel" was organized in 1997, known for taking to the streets and the surrounding areas of this venue. The event coincided with one of Kazuo Ohno's visits, causing great excitement within São Paulo's drag community. At the time, Ohno, recognized as one of the leading figures in butoh dance, was not yet widely known among us.

Ohno often danced personified as a woman, inspired by significant figures such as the dancer La Argentina, his own mother, or literary characters like Divine from Jean Genet's *Notre-Dame-des-Fleurs* (1942) (Figure 13)

Figure 13. Kazuo Ohno as La Argentina by Eikoh Hosoe, 2014



Source: Eikoh Hosoe (2014, pp. 82-85).

Rumors suggest that, in the nights following his street performance, drag shows inspired by Kazuo Ohno (with his hats and kimonos) popped up throughout São Paulo's night-life. During this event, alongside renowned names from the visual arts, music, theater, dance, and the club scene, a crowd gathered at the old Dama Xoc performance venue, at the nearby gas station, and in the adjacent warehouse. Among the participating artists were Del Pilar Sallum, Edilson Viriato, Adrienne Gallinari, Nina Moraes, Waldo Bravo, Nazareth Pacheco, Vasco Acioli, Monina Rapp, Carlos Coelho, Fernando Cardoso, and Marta Neves (in the project *Os Remorsos São Moscas*), Claudio Cretti, and Rosana Mariotto. The carioca drag performer Lola Batalhão also took the stage, as well as a reading of the text "A Dama da Noite" by playwright and writer Caio Fernando Abreu, created in the 1980s.

This event heralded the queer wave that would emerge in the following decades. Actor Gilberto Gavronski embodied the character Dana from Abreu's text, simulating what at the time critic Erika Palomino identified as a "postmodern drag queen." Additionally, actress Renata Jesion read letters from



playwright Antonin Artaud, and Zé Celso Martinez staged a happening inspired by “Buzina do Chacrinha.”

What made Kazuo Ohno’s gestures catch the attention of the drag community amid the immense profusion of performances and images was a particular way of creating a body that can even be provoked by an external image (an icon of music, dance, or literature), but incarnates in the male body, rendering classic gender dichotomies indistinct and thus pointing to new ways of thinking about the drag scene.

What seems most relevant in these contexts, concerning the discussions that relate word, fashion, and image, is precisely the strategy for constituting these bodies. Just as in kabuki with the onnagata and in Kazuo Ohno’s butō, clothing and makeup are not merely accessories, but fabulatory modes of being (Greiner, 2017).

The question that pulses throughout the constitution of singular and subversive bodies is: how does an image become visible through these movements of the body and not merely appear as a fantasy or costume? Personification ceases to be just a representation for entertainment and becomes a way of life.

In this sense, fashion is fabulatory, as it creates distinct and non-dichotomous bodily possibilities while establishing new affects, generating new movements, and ensuring visibility for previously invisibilized modes of existence.

The term “fabulation” has been used in different ways and often refers to literature, as a singular possibility of dealing with fiction as a potential to generate movements (Greiner, 2021, p.170).

To strengthen this proposal, it is important to revisit some conceptual discussions that consider how a body produces its image and knowledge. The bodymedia theory (Katz; Greiner, 2015), mentioned earlier in this article, helps to think about

the processes of personification, as it denies the understanding of the body as a vehicle or instrument. In this perspective, the body is always “corpar” (Katz, 2021), meaning it is a process that continues to constitute itself in flow throughout life and in co-evolution with the environments it traverses.

The relationship between external image (costume and makeup) and internal image (subjectivity) occurs through a mutual establishment. Thus, the drag body and the trans body (such as the *onnagata*), are not merely a fantasy or the personification of specific characters, but ways to give visibility to subjectivities in process. There exists a destabilized instance between fiction and reality, as the fictional image of gender continues to fabulate subjective potential.

In the case of *butoh*, as proposed at the beginning of the movement by Tatsumi Hijikata and Kazuo Ohno himself, the dancing body would be a dead body laid bare to life (Uno, 2018). Death for these dancers would not be an endpoint but a starting point, as the main aptitude of this dance would be to destabilize the self to enable the opening of a body to radical otherness.

## 5. FINAL CONSIDERATIONS

The exercise of personification, tested centuries before the *butoh* experience by the *onnagata* of kabuki, already rehearsed the coexistence of two simultaneous images indistinctly blended in the bodies of the actors. As highlighted in the *bodymedia* theory, it is not merely an image that is seen, but an internal image that, according to neurologist António Damásio (apud Greiner, 2005), could be referred to as thought. In this perspective, even sharing distinct contexts, drag scenes, kabuki, and *butoh* find themselves at unusual crossroads. It is the movement of the body that dresses the image and, in turn, crosses gestures, lives, and singularities in a pulsation that dares to challenge given certainties.

Thus, drag fashion becomes a subversive fabulatory device to elucidate subjectivities and problematize given categories that, despite being questioned for many centuries, remain encapsulated in stereotypes that trigger power relations and the banishment of bodies that escape neoliberal standards.

## Endnotes

<sup>1</sup> Drag balls: Also known as ballrooms, these are events where drag performances and competitions take place. The first manifestations of underground ball culture began alongside the sexual liberation movements of the 1960s, allied with the hippie movement and the Stonewall protests. Between the 1970s and 1980s—coinciding with the height of the AIDS epidemic, which particularly affected the already marginalized queer population—the culture of drag balls truly consolidated, gaining momentum (Lawrence, 2011).

<sup>2</sup> Claudia Guimarães earned her undergraduate and master's degrees in Visual Arts from ECA-USP and worked in documentary photography for magazines in Brazil and Spain, which earned her several awards throughout her professional life. She had a significant influence in the 1990s, when she further delved into biographical photographs of real characters, most of which were published in the newspaper Folha de São Paulo.

<sup>3</sup> "Travesti" is a term used in Brazil to describe a gender identity that is culturally distinct from terms commonly used in English, such as *transgender* or *transvestite*. For this reason, "travesti" is often kept in its original form in academic and cultural discussions to honor its unique historical and social significance. In Brazil, unlike traditional Western concepts, the term "travesti" is not strictly equivalent to "trans woman", as not all travestis identify fully with the term "woman." Historically, travestis in Brazil have carved out a strong cultural presence and political activism, often in the face of systemic discrimination and social marginalization. The identity also embodies a resistance to Western gender binaries, embracing instead a fluid and self-defined experience of femininity that is deeply embedded in the Latin American experience. For these reasons, "travesti" is maintained in its original Portuguese form when discussed in English-language contexts, preserving the cultural specificity and autonomy of this identity.

## REFERÊNCIAS

ARIOSHI, Sawako. *Kabuki Dancer: a Novel of the Woman who Founded Kabuki*. Trad. James Brandon. Tokyo: Kodansha International, 1972.

AZOULAY, Ariella. *The Civil Contract of Photography*. Zone Books. p. 15-31, p. 85-135 e p. 375-411. New York, 2008.

BRAGA, Joana; BOURROUL, Camila, HAMPSHIRE, Maria Paula. **A**

**Teoria do Círculo Mágico e Drag Queens:** um estudo sobre práticas de consumo, rituais imersivos de transformação e construção de identidade. Monografia (graduação). ESPM-SP, 2020.

De Vos, Patrick. **Jouer et Vivre en Femme, Statut Corporel de L'Onnagata du Kabuki in Le Corps en Jeu.** Paris: CNRS, 2000, p. 133-150.

FELITTI, Chico. **Rainhas da Noite:** as travestis que tinham São Paulo a seus pés. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

GREINER, C. **O Corpo, pistas para estudos indisciplinados.** São Paulo: ed. Annablume, 2005.

GREINER, C. **Leituras do Corpo no Japão.** São Paulo: n-1, 2015.

GREINER, C. **Fabulações do corpo japonês.** São Paulo: n-1, 2017.

GREINER, Christine. "Fabulações da dor". In PAIS, Ana. Dossiê Dramaturgias dos Afectos: Sentimentos Públicos e Performance. **Revista Dramaturgias**, Periódicos UnB N.18 (2021), p. 170-180. <http://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/41286/31941>

HAMPSHIRE, Maria Paula. **Retratos transviados:** uma leitura política da construção midiática de corpos dissidentes. Dissertação de Mestrado orientação Christine Greiner. PUC-SP, 2023.

HOSOE, Eikoh. **Corpos de Imagens.** Realização: Sesc São Paulo, 2014.

KATZ, H.; GREINER, C. (Orgs.) **Arte e Cognição, corpomídia, comunicação e política.** São Paulo: ed. Annablume, 2015.

KATZ, Helena. "Corpar, porque corpo também é verbo". In: BASTOS, Helena. **Coisas vivas:** fluxos que informam. São Paulo: ECA-USP, 2021.

LAWRENCE, Tim. **A history of drag balls, houses and the culture of voguing.** Londres: Soul Jazz Books, 2011.

LEITER, Samuel L. **A Kabuki Reader.** (Ed.) Nova York: M. E. Sharpe, 2002.

OLIVEIRA, Cristiano Nascimento; ARAUJO, Leonardo Trindade. **Reconfigurações do consumo televisivo no reality show RuPaul's Drag Race.** Culturas Midiáticas, ano IX, n. 17, p. 293-309, 2016.

PRECIADO, Beatriz (Paul). **Manifesto Contrassexual, práticas subversivas de identidade sexual,** trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: edições n-1, 2014.

UNO, Kuniichi. **Hijikata Tatsumi, pensar um corpo esgotado,**

trad. Christine Greiner. São Paulo: n-1, 2018.

XIANG, Zairong, **Antigos Caminhos Queer**, trad. Paula Faro e Gil Lourenço. São Paulo: ed n-1, 2024.