

**DRAG QUEENS E DRAG KINGS:  
UMA EXPOSIÇÃO SOBRE A  
ARTE REVOLUCIONÁRIA E  
TRANSGRESSORA DAS DRAGS  
MADAME SATÃ, ELKE MARAVILHA,  
MARSHA P. JOHNSON, SYLVIA  
RIVERA E GLADYS BENTLEY**

*DRAG QUEENS AND DRAG KINGS: AN  
EXHIBITION ON THE REVOLUTIONARY  
AND TRANSGRESSING ART OF DRAGS  
MADAME SATÃ, ELKE MARAVILHA,  
MARSHA P. JOHNSON, SYLVIA RIVERA  
AND GLADYS BENTLEY*

**Marcos Jesus de Santanna 1**

**Resumo:** Com uma inspiração na peça Helena Black Multicor, o artigo trata da importância das drag queens e drag kings na luta contra o preconceito de gênero, racial e social. As primeiras drags a realizarem shows em casas noturnas ocorreu entre o final do século XIX e início do século XX, já no Brasil, provavelmente aconteceu nos anos 1970. Ser ou estar drag não tem a ver com a orientação sexual ou identidade de gênero, pois drags são personagens que transcendem a ideia de gênero e sexo. A Teoria Queer invoca esse caráter da inexistência do sexo biológico, considerando o gênero, apenas uma construção social. Com o intuito de colocar essas drags como protagonistas da história, a vida de Madame Satã, Elke Maravilha, Marsha P. Johnson, Sylvia Rivera e Gladys Bentley foram esmiuçadas para revelar a importância desses ícones na luta a favor da equidade de direitos das minorias.

**Palavras-chave:** Drag. Queer. Transgêneros. Revolucionário. Transgressor.

**Abstract:** Inspired by the play Helena Black Multicor, the article deals with the importance of drag queens and drag kings in the fight against gender, racial and social prejudice. The first drags to perform at nightclubs took place between the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, in Brazil, it probably happened in the 1970s. Being drag is not about sexual orientation or gender identity, because drags are characters that transcend the idea of gender and sex. Queer theory invokes this character of the inexistence of biological sex, considering gender, only a social construction. In order to place these drags as protagonists in the history, the lives of Madame Satã, Elke Maravilha, Marsha P. Johnson, Sylvia Rivera and Gladys Bentley were scrutinized to reveal the importance of these icons in the fight for the equity of minority rights.

**Keywords:** Drag. Queer. Transgender. Revolutionary. Transgressor.

## Introdução

O presente artigo foi inspirado na peça Helena Black Multicor, onde o ator Paulo Reis interpreta Helena Black e apresenta ícones *drags* e pretos que tiveram uma importância relevante na luta contra o racismo, LGBTQIAPfobia, ditadura e desigualdades sociais e de gênero. A peça retrata a vida pregressa do ator e como essas figuras o inspiraram a construir a personagem Helena Black, uma *drag queen* preta, periférica, feminista, anti-imperialista e antirracista.

A peça Helena Black Multicor influenciou minha escolha do tema, pois em 2016 fui convidado pelo ator a participar da pesquisa, escrever alguns textos para o roteiro e participar da equipe técnica do espetáculo. Esses textos tratavam justamente das *drags* Madame Satã, Elke Maravilha, Marsha P. Johnson e Gladys Bentley, além de um excerto sobre a violência contra a mulher e os LGBTQIAP+. Neste artigo, Sylvia Rivera se juntará a essas outras *drags*, por conta de seu combate durante a sua vida na luta pelos direitos dos transgêneros, junto com Marsha P. Johnson.

O objetivo deste artigo é revelar a influência dessas *drags* na visão de mundo que se tem hoje sobre a questão LGBTQIAP+. Além de explorar suas vidas revolucionárias e transgressoras, será exposto um exórdio sobre as origens, conceitos, termos e teorias que explicam a notabilidade do tema. Este artigo se justifica pela necessidade de dar protagonismo à essas personalidades que enfrentaram adversidades quanto à suas identidades e construíram o sonho de uma equidade total quanto aos direitos políticos e sociais dessas minorias nos dias atuais.

## Origem das *drags*

Acredita-se que as primeiras montagens de homens em mulheres tenham ocorrido na Grécia Antiga, onde ficou estabelecido que apenas os homens poderiam vestir as máscaras tanto do gênero masculino quanto do feminino. As roupas femininas também eram usadas para representar as personagens.

É importante lembrar que muitas formas revolucionárias de arte e cultura são creditadas a um parâmetro eurocêntrico. Diversas civilizações teriam usado a transformação de gêneros antes até da Grécia Antiga. Mesmo as primeiras travestis, transexuais e *drag queens* e *kings* teriam supostamente surgido em países europeus ou nos Estados Unidos, mas isso é apenas uma suposição daquilo que se tem registro escrito. No entanto, a escrita no continente africano, por exemplo, não existia, já que as formas de representação do passado eram levadas de outras maneiras para percepção de suas ancestralidades.

Os gregos, quase sem querer, começaram a esboçar o que seria a personagem [...] ficou estabelecido que a função de vestir a máscara com personas masculinas e femininas seria um papel único e exclusivo do homem. Clitemnestra, Medéia, Electra, Ifigênia e Antígona: todas essas personagens foram vividas por homens na antiga Grécia (AMANAJÁS, 2014, p. 4-5).

A Ópera de Pequim no século XVIII estabeleceu que os personagens femininos seriam representados por homens, pois as mulheres foram expulsas dos teatros. Mas esse fato não foi exclusivo da era Ming na China, já que diversos países do mundo fizeram o mesmo. A partir da exclusão e do preconceito destinado às mulheres que surgiram os transformistas em peças teatrais como as conhecemos hoje. Essa forma de personificação do feminino por homens foi difundida a partir do século XIV no Japão e se espalhou por todo o Oriente.

No Oriente, todas as principais formas teatrais clássicas que necessitam da ação direta do ator foram também concebidas a partir da construção do feminino. O teatro Topeng da Indonésia (forma do século XIII que se originou na ilha de Java, mas estabeleceu-se e desenvolveu-se na ilha de Bali no século XVII) (...) Na Índia, o Kathakali, cuja origem se dá em meados do século XVII, valia-se somente de homens para a representação

de papéis femininos, como as deusas representadas nas epopeias sagradas do hinduísmo, Ramayana e Mahabaratha [...] No Japão, o clássico cômico Kyogen e o dramático Nô foram, desde o século XIV, linguagens teatrais específicas do ator masculino [...] O Kabuki, outra forma cênica do Japão desenvolvida no século XVII demonstra o rigor desse artista transformista e o desenrolar de suas tradições no palco. (AMANAJÁS, 2014, p. 6-7)

É provável que as *drags* de casas noturnas e shows de *lip sync* tenham surgido apenas no final do século XIX ou início do século XX e daí houve a necessidade de uma nomenclatura para esse tipo de arte. O primeiro indivíduo declarado com o termo *drag queen* foi William Dorsey Swann. Ele foi um ex-escravo nos Estados Unidos e usou o termo “*queen of drag*” como sua identidade. Esse homem negro e revolucionário foi preso diversas vezes, simplesmente por se montar com intuito artístico. William promovia bailes em sua cidade e após seguidas perseguições passou a lutar por seu direito de se montar. Por isso, William também é considerado o primeiro ativista dos direitos das *drags* no mundo. Segundo Channing Gerard Joseph:

But beginning in the 1880s, he not only became the first American activist to lead a queer resistance group; he also became, in the same decade, the first known person to dub himself a “queen of drag”— or, more familiarly, a drag queen” (THE NATION, 2020).

Há uma confusão no entendimento do que é ser uma transgênero e uma *drag*, pois ser uma *drag queen* ou *drag king* nada tem a ver com a percepção de gênero que o indivíduo se identifica, ao contrário, ser *drag* é apenas se colocar como um personagem para um trabalho artístico ou performático, ou seja, *drags* não tem relação com identidade de gênero e orientação sexual.

Por mais que grande parte desses artistas possam se identificar como homossexuais ou travestis, nada impede que um heterossexual se monte como uma *drag queen* ou *king*. O mesmo com as mulheres, que podem trabalhar como um personagem masculino ou feminino. Mas essa nomenclatura é muito mais complexa do que se coloca, pois se considerarmos que no teatro todos são personagens, quer dizer que todos os atores e atrizes encarnam *drag queens* e *drag kings*? Na verdade, não há um veredito, mas é uma discussão relevante que mexe com um caráter mais filosófico e da origem do termo.

Artistas que fazem uso de feminilidade estereotipada e exacerbada em apresentações são conhecidos como *drag queens* que são homens fantasiados como mulheres. No mesmo sentido, mulheres caracterizadas de forma caricata como homens, para fins artísticos e de entretenimento, são chamadas de *drag kings* (DE JESUS, 2012, p. 18).

Os shows de *drags* em casas noturnas começaram a surgir no Brasil nos anos 1970, no entanto, os bailes de carnaval já as acolhiam desde o começo do século XX. A homossexualidade passou a ser discutida no país como um processo que visava se opor à ditadura, pois era uma tentativa de confrontar aqueles governos opressores. O primeiro jornal a publicar sobre o tema foi o *Lampião da Esquina*, nos anos 1960, que acabou abrindo espaço para que outros periódicos e meios de comunicação discutissem o assunto.

O primeiro periódico relacionado a esse assunto foi o *Lampião da Esquina* e, durante as próximas duas décadas, surgiram

muitos outros. Seria inocência pensar que, nos 450 anos anteriores, desde o teatro catequético, o Brasil não tenha presenciado atores *drag queens* em seu contexto cênico (AMANAJÁS, 2014, p. 17).

## O poder subversivo e transgressor das *drags*

O termo *queer* surgiu como um xingamento homofóbico, já que na tradução literal significa “estranho”. Nas primeiras décadas do século XX o termo *queer* passou a ser usado com mais naturalidade dentro da própria comunidade gay e aceito como uma rebelião contra à heteronormatividade. Nos anos 1980, a Teoria *Queer* tomou forma, principalmente com Judith Butler e com uma influência das obras de Michel Foucault. A Teoria *Queer* coloca a identidade de gênero e a orientação sexual como construções sociais, já que inexistiria esse papel na natureza biológica.

Para a autora, gênero está relacionado a uma identidade que apenas pode ser compreendida em sua instabilidade, a partir de um locus de ação constituído de forma tênue através do tempo. Não existe nessa concepção a compreensão de gênero como uma substância, mas sim como uma temporalidade social constituída a partir da repetição estilizada de atos. Podemos, a partir disto, compreender como as *drag queens* caracterizam as relações de gênero, superando a dicotomia tradicional masculino/feminino (CHIDIAC; OLTRAMARI, 2004, p. 472).

Existe uma frase conhecida no meio LGBTQIAP+: ser *drag* é um ato político! Esta afirmação pode ser verdade, pois ainda há muita discriminação contra os LGBTQIAP+ em todo o mundo, principalmente no Brasil, que sabidamente é o país que mais mata gays e travestis em todo o planeta. Mas devemos nos atentar que nem toda *drag* tem atos ou discursos políticos, já que muitas delas se montam com o intuito apenas cômico ou pelo entretenimento. Segundo França e Galeano (2019) “nem sempre a arte *drag* está associada a um ativismo, pois ele pode ser também um produto da cultura do Show business” (FRANÇA, GALEANO, 2019, p. 6).

O caráter subversivo das *drags* se denotaria com a revolta da imposição do gênero. No momento da montaria, essas *drags* evocam o direito de pertencer e estar no corpo que elas escolheram estar e não o que a sociedade impôs como o correto. Os seus discursos fortes e diretos retiram da forma do cotidiano a preocupação em não ofender as normas conservadoras de ética e moral vigentes naquele espaço.

Trata-se de uma libertação e uma afronta à imposição heteronormativa. As *drags* podem ser um novo indivíduo, mas também se tornarem uma personalidade famosa com suas dublagens e performances das grandes divas pop internacionais. O trabalho das *drags* como artistas em festas privadas como despedidas de solteiro, chás-de-bebê, aniversários e casamentos, as aproximam da construção da família e auxiliam na desestigmatização das travestis como marginais ou ligadas à prostituição, assim como abre a discussão para a abertura de um diálogo sobre a homossexualidade dentro da composição familiar.

O corpo *drag queen* é um bom exemplo de como a subversão epistemológica é realizada em virtude da sua montaria. Sua montaria começa por sua contestação às normas, à não aceitação do que é posto como naturalizado: o gênero. Conhecendo o corpo normatizado, naturalizado e aceito pelas convenções sociais e culturais, a subversividade epistemológica da *drag queen* evoca a multiversalidade de corpos e formas de ser e sentir o mundo (SANTANA, CARVALHO, 2019, p. 32).

O acesso à informação advinda da arte da representação desfaz o poder repressivo das normas impostas, mais que isso, põe à tona os conflitos sociais e a importância dos movimentos antirracistas e feministas. Isso, não só poderia despertar a sexualidade ou a identidade de gênero que estiver acobertada no espectador pelos padrões morais estabelecidos, mas também pode transformar a visão do que é diferente como uma possibilidade natural, permitindo diversos tipos de manifestações, em vez de reprimi-las.

### **A importância das *drags* na luta política e social**

Algumas *drags* entraram para a história na luta contra o preconceito sexual, de gênero e racial. Suas vidas e suas reivindicações podem ter sido escondidas durante muito tempo, no entanto, novos estudos e publicações científicas têm tentado tirar essas *drags* revolucionárias do ostracismo e dar a devida notabilidade que elas sempre mereceram. Madame Satã, Elke Maravilha, Marsha P. Johnson, Sylvia Rivera e Gladys Bentley foram algumas das grandes divas *drags* que tiveram uma grande relevância na luta pela equidade e por justiça social.

O intuito a partir daqui é colocar essas grandes personalidades como protagonistas de um estudo sobre a identidade *drag* e revelar detalhes de suas vidas que mudaram a história da sociedade contemporânea.

### **Madame Satã**

João Francisco dos Santos ficou conhecido por Madame Satã após desfilarem com uma fantasia com esse nome. Com uma infância pobre, foi trocado por um cavalo pela sua mãe e passou grande parte da vida preso. Começou a se prostituir desde a adolescência, além de cometer delitos para se sustentar. Madame Satã fugia de muitos preceitos de feminilidade e fragilidade que os transgêneros carregam, muito por assumir o gênero que a sociedade impõe como o mais delicado.

Madame Satã mostrou como o gênero pode ser fluido nas *drags*, podendo apresentar ambos os gêneros em circunstâncias distintas, apresentando um dinamismo na sua identidade.

Percebe-se e considera-se a identidade *queer* como um fenômeno mutável, performático e dialético. A *drag*, de forma caricata e exagerada, expressa um “novo feminino”, carregando em seu cotidiano uma explícita alternância de identidades, apropriando-se de características dos dois gêneros, de forma particular, de características femininas e masculinas, realizando com dinamismo a configuração de sua identidade de gênero de uma forma *queer* (CHIDIAC, OLTRAMARI, 2004, p. 475).

João Francisco dos Santos era considerado um malandro na sociedade carioca e a prostituição acabou sendo uma saída para ele. Como não tinha estudo, foi obrigado a trabalhar desde a infância em troca de comida e um teto. A prostituição é vista muitas vezes, como um ato degenerativo do caráter humano, é tido como uma escolha e não uma necessidade. Mesmo se fosse por escolha, figuras célebres como Madame Satã foram estigmatizadas e violentadas pela sociedade por simplesmente trabalharem para seu próprio sustento, já que o sistema vilipendiou seus direitos básicos de moradia, saúde e educação.

Às vezes, ou quase sempre, a prostituição representa a única e a última possibilidade para que a população transgênera possa desenvolver uma ocupação lícita, mas ainda assim, tida como “indigna”, merecendo, portanto, reprovação da sociedade. A história brasileira traz muitos desses relatos, como o do célebre João Francisco dos Santos, conhecido como Madame Satã, transformista famoso que, para além de suas apresentações, estava envolvido num ambiente boêmio de

prostituição e crime, tendo ele mesmo sido autor de diversos deles (LIMA, DO NASCIMENTO, 2015, p. 77).

A figura de Madame Satã atraiu olhares da imprensa a partir dos anos 1960. A representação de uma transformista que usava sua virilidade para enfrentar os seus opressores confundia a mente dos críticos, mas também atraía atenção pela inconformidade das atitudes com o corpo que lhe era apresentado. Madame Satã quebrou paradigmas e revelou para sociedade que a figura da mulher e do transformista não precisava ser frágil, ao contrário, ela se revelava forte e desafiadora, mostrando um caráter novo e intrigante aos seus espectadores.

A homossexualidade de Madame Satã fez dele uma figura intrigante, um bicho raro – ou talvez uma bicha rara – que desafiava os estereótipos e desestabilizava o que se acreditava ser o comportamento apropriado para os homossexuais brasileiros. Sua mistura enigmática do masculino e do feminino atraía os editores de O Pasquim tanto quanto o travesti imaculadamente construído (GREEN, 2003, p. 212).

## Elke Maravilha

Elke Maravilha foi uma revolucionária, pois se tornou uma *drag queen* conhecida nacionalmente, apesar de provavelmente não saber que essa identidade *queer* poderia servir para ela.

Russa de nascimento e radicada no Brasil, Elke morreu em 16 de agosto de 2016. Ela mostrou que mulheres podem ser *drag queens* e isso pode estar dentro de muitas mulheres e revelada em um processo de autoconhecimento e transformação de sua personalidade.

Judith Butler separa o que é performatividade e performance, pois ela acredita que a primeira faz parte da história de vida de cada pessoa, já a segunda representa o que se demonstra na vida artística. De qualquer maneira, Elke pode ter representado a performatividade em sua construção de personagem e assumir a performance quando surgia nos meios de comunicação com suas roupas exageradas e perucas extravagantes.

A performatividade defendida por Judith Butler se diferencia da performance, quando esta se enquadra nas normativas que não ultrapassam as fronteiras. Para Butler, performatividade são atos expressos por meio da história de vida de cada pessoa, na qual é constituída pela sociedade para ser reconhecida pelos padrões dos gêneros codificados por ela. Já na performance, não existe a propriedade de estar/ser mulher e depois não estar/ser mulher, como expressa a diferença entre a *drag*, a travesti e a transexual, pois estas duas últimas são constituídas histórica e socialmente pela construção do gênero feminino, portanto devem ser consideradas como mulheres, se assim desejarem. Diferente da *drag queen*, que expressa o gênero feminino e depois se desmonta (FRANÇA, GALEANO, 2019, p. 7).

Numa sociedade machista, esse autoconhecimento pode levar muitas mulheres a se desvencilharem de relações abusivas e até projetarem uma vida sem a necessidade da presença masculina como um condicionante da felicidade.

Para entender melhor, há que se registrar a coragem que a *drag queen* Elke Maravilha tinha para demonstrar a sua abjeção em ser mãe, pois se casou oito vezes e revelava para qualquer um que perguntasse que não tinha o menor talento para a maternidade. A sociedade conservadora se indignava com tal posição, já que ela renegava a posição fundamental da mulher como submissa,

mãe e dona do lar. Em uma de suas entrevistas, Elke mais uma vez reiterou seu posicionamento defendendo a maternidade consciente e responsável, indo contra a cultura dominante:

Fiz três abortos. Sempre soube que não tinha talento para isso, que não saberia educar uma criança. Parir é fácil, mas educar é difícil. Setenta por cento de mulheres que têm filhos não deviam. Sou completamente consciente do passo que posso dar. Eu nunca quis segurar homem.” Sempre disse: “Quer ter filhos? Vai ter com outra”. Não estou aqui para interferir no carma de ninguém [...] Uma voz isolada que se identificou, em um Brasil em que cerca de 500 mil mulheres praticaram o aborto ilegal em 2015 (KOSHIYAMA, 2017, p. 7).

Elke Maravilha também denunciou crimes da ditadura, foi presa e torturada. Como punição, se tornou apátrida após rasgar panfletos de procura pelo filho de sua amiga Zuzu Angel, que na verdade já havia sido morto pela ditadura por ter sido considerado comunista.

No cinismo do processo de Elke, de 29 de fevereiro de 1972, alega-se que o ato dela poderia “prejudicar a localização de Stuart”. Como se não soubessem que Stuart morreria torturado barbaramente nas dependências da Base Aérea do Galeão em 14 de junho de 1971. Arrastado por um carro com a boca pendurada ao cano de descarga (PALMAR, 2016).

### **Marsha P. Johnson e Sylvia Rivera**

É quase impossível tratar de Marsha P. Johnson sem relatar Sylvia Rivera. Marsha e Rivera foram ícones na luta de Stonewall e juntas montaram espaços para que LGBTQIAP+ dormissem e se alimentassem num período que muitos estavam em situação de rua devido à rejeição da sociedade em aceitar o *queer* dentro do seio familiar. Juntas, elas fundaram a *Street Transvestite Action Revolutionaries* (STAR), que além de abrigar, protegia essas minorias contra o assédio policial que dominava as ruas de Nova York.

In 1970 Rivera and Marsha P. Johnson had formed a group called Street Transvestite Action Revolutionaries (S.T.A.R.). The members of this organization aimed to fight for the civil rights of transgendered people, as well as provide them with social services support (MATZNER, 2015).

Rivera era porto-riquenha e Marsha era uma afro-americana e ambas se montavam como *drag queens* para trabalhar e protestar. Eram mulheres transgêneros que na juventude lutaram em movimentos antirracistas e anti-imperialistas, o que levou um conhecimento sobre os direitos das minorias e ajudou a formalizar as diretrizes das reivindicações dos transgêneros à época. Nos anos 1960 e 1970, os transgêneros eram ainda mais discriminados dentro da própria comunidade gay, pois se tratavam de organizações de maioria branca, cis gênero e que rejeitavam a ideia de inclusão das transgêneros por estarem à margem da comunidade gay, branca e de classe média. Esses gays “elitizados” não comungavam com a visão de direitos iguais que os transgêneros propunham por considerá-los como sub-humanos, pois eram ligados à prostituição e indigência.

Not only were Rivera and Johnson transgender women, but their activism intersected with the antiracist, anti-imperial politics of the Black Freedom Movement—a cause both

were active in during their younger years and that continued to inform their politics throughout their lives (ELLISON, HOFFMAN, 2019, p. 269-270).

Assim como aconteceu na cidade de São Paulo na ditadura militar, com os delegados Guido Fonseca e Wilson Richetti, Nova York viveu um período de intensa perseguição à homossexualidade. Ser *queer* ou apenas ser estranho era motivo para prisões arbitrárias, torturas e estupros por parte da polícia. Se tratava de um cenário de ilegalidade frente às interpretações pessoais com o intuito de mascarar a arbitrariedade dessas prisões. Em Nova York havia uma lei de 1845 que foi recodificada em 1965 com o título “Ofensas contra a ordem pública”, sendo assim, tornava-se ilegal se vestir em desconformidade com o gênero biológico, o que levava a transexualidade a um nível de transgressividade e ilegalismo.

In 1965, the penal codes were recodified and the anti-masquerade prohibition was placed under the title “Offenses against Public order.” Revisers stated that the law targeted behavior that was “generally unsalutary or unwholesome from a social viewpoint” (ROBSON, 2013, p. 125).

A conhecida rebelião de Stonewall ocorreu em 28 de junho de 1969 e foi Rivera que iniciou o motim contra a polícia. Isso quer dizer que a rebelião de Stonewall foi iniciada por uma transgênero latina. Mas foi sua amiga Marsha que deu o primeiro grito contra seus opressores naquela manhã, atirando um copo em direção dos policiais.

In one of the first acts of resistance that night, Johnson threw a shot glass at a police officer and yelled “I got my civil rights.” Johnson’s statement encapsulated the feeling at the Stonewall bar that night: that it was time for LGBT people to fight against police harassment, joining the people’s movements of the late 1960s. Rivera has been credited by some contemporary activists for starting the Stonewall riots, even though she herself did not claim (ELLISON, HOFFMAN, 2019, p. 273).

Para angariar dinheiro para o sustento da STAR, Marsha e Rivera se prostituíam nas ruas de Nova York, mas também recebiam ajuda dos vizinhos da STAR, que se viam solícitos com a situação, pois havia um sentimento de contentamento por conta da retirada dessas pessoas das ruas, seja por motivos de solidariedade ou por se sentirem mais seguras com a retirada de moradores das ruas da vizinhança.

Um dos pontos curiosos de Marsha foi sua espiritualidade, já que abarcava vários dogmas. Se considerava católica e era vista com frequência dentro das igrejas manifestando sua devoção, mas também podia ser vista em diversos outros templos religiosos. Marsha era vista como tendo uma bondade extrema, servia aos outros o que tinha para si e as vezes doava suas próprias roupas para as pessoas que estavam em situação de vulnerabilidade.

Marsha e Rivera criaram seu próprio altar dentro da STAR, onde santos foram canonizados e nomeados por elas próprias. Já que a igreja não as aceitava, então elas trataram de rezar para seus santos, como a La Calidad de Cobre, a Madonna de ouro; Santa Barbara, que havia se recusado a se casar; e Santa Marta, a santa da transformação.

... We’d all get together to pray to our saints before we’d go out hustling. A majority of the queens were Latin and we believe in an emotional, spiritualistic religion. We have our own saints: Saint Barbara, the patron saint of homosexuality; St.



Michael, the Archangel; La Calidad de Cobre, the Madonna of gold; and Saint Martha, the saint of transformation (ELLISON, HOFFMAN, 2019, p. 269-280).

A resistência da comunidade gay e do movimento feminista radical, que era constituída quase que exclusivamente por cis gêneros brancos, em aceitar a luta dos transgêneros fez com que Rivera fosse hostilizada em manifestações com o argumento de que transgêneros “não seriam mulheres de verdade”, e até expulsa de outras, como foi o caso da *Christopher Street Liberation Day*, evento que sua amiga Marsha havia ajudado a fundar.

After being beaten and threatened by several attendees of the event, Rivera fought her way onto the stage amid a chorus of threats, taunts, and heckles. In the face of this violent hostility, Rivera leveled a scathing critique of the climate of the gay and lesbian community, demanding that these activists recognize more than white, middle-class, cisgender people in the struggle for Gay Liberation. “Your brothers and sisters are being abused,” Rivera shouted over the uproar, “they’re rotting in jail — and you all don’t do a goddamn thing for them!” (EVANS, 2015, p. 29).

Marsha foi assassinada no dia 6 de julho de 1992 e sua amiga Rivera faleceu de causas naturais em 19 de fevereiro de 2002. Marsha é considerada hoje como uma das grandes ativistas dos direitos LGBTQIAP+ no mundo, senão a maior. A sua luta e sua devoção à espiritualidade lhe rendeu o título de Santa Padroeira da Homossexualidade, título que ela mesma havia dado à Santa Barbara. Seu legado de luta permanece, mas há que se entender que a resistência da comunidade gay e até de grupos feministas radicais contra Marsha e Rivera fizeram da luta dos direitos dos transgêneros à época, ainda mais árduo.

## **Gladys Bentley**

Gladys Bentley nasceu no dia 12 de agosto de 1907 e foi um grande ícone do *bulldaggers* nos anos 1920 e 1930. Mulher preta, Gladys foi uma pianista talentosa que enchia as casas de shows de Nova York e foi revelada no período conhecido como *Harlem Renaissance*. Gladys se destacava desde criança por usar as roupas dos irmãos na escola, mas devido às pressões da sociedade e da própria família, ela acabou cedendo e passou a vestir roupas ditas femininas. Segundo Jones (2012) “It would be at least forty years before girls were allowed to wear slacks/pants in public school classrooms. Bentley accepted herself and developed an early coping mechanisms against homophobia” (JONES, 2012, p. 2).

Gladys viveu numa época em que o tratamento para a homossexualidade era muito comum. Pornografia e eletrochoques eram utilizados, pois se acreditava serem métodos eficazes para reverter comportamentos sexuais fora dos padrões. Quando criança, a mãe de Gladys a levou em diversos médicos para tentar entender e reverter os comportamentos da então jovem subversiva que atentava aos valores conservadores da sociedade. A coragem de Gladys Bentley foi um marco e continuou com esse comportamento durante grande parte de sua vida adulta.

What my family did not know was that I didn’t need a doctor, but love, affection and healthy interests to supplant the malignant growth festering inside of me. This is the tragedy in the relationships between many parents and their children once the secret of “being different” is out. Who knows but what my whole life would have been different if I have been handled differently. Certainly my parents meant well. They just didn’t know how to cope with a situation which to them was

at once startling and disgraceful (BENTLEY, 1952, p. 97).

Ainda adolescente, Gladys se mudou sozinha para o Halem, em Nova York, onde iniciou uma carreira de muito sucesso. No início de sua carreira, Gladys se apresentava em festas particulares, mas o estopim para se tornar um *drag king* ocorreu após uma amiga apresentá-la uma proposta de emprego de pianista, mas era para o gênero masculino. Impetuosa e disposta a romper padrões. Segundo Gladys (1952) “There’s no better time for them to start using a girl” (BENTLEY, 1952, p. 94).

Desde então, Gladys passou a se apresentar de terno, calça, gravata e chapéu. Era um escândalo, mas ao mesmo tempo o *Halem Renaissance* vivia uma época de abertura para os homossexuais, principalmente para o estilo *bulldaggers*, que trazia letras fortes, até com teor sexual e que mostrava a vida e o estilo das mulheres lésbicas.

Bentley’s on-stage drag king style combined with her risqué lyrics produced a blues performance that flaunted her lesbianism and directly challenged heteronormal gender politics. In addition to accompanying herself on the piano, appearing in top hat and tails, she “specialized in outrageous ad libs of popular tunes, turning the most tender ballads into raunchy anthems to which her audiences gaily sang along” (HUTCHINSON, 2009, p. 3-4).

Mas ainda havia muita relutância em aceitar travestis em muitas casas de shows. Gladys, além de tudo era preta e se apresentava, na maioria das vezes, para um público branco e heterossexual. Havia também casas de shows voltadas para o público homossexual, no entanto, a fama de Gladys nos Estados Unidos ocorreu pela absorção da classe média branca de sua época. Era um talento notável e que chamou atenção das autoridades, ao ponto de a proibirem de usar calças durante suas apresentações. Segundo Jones (2012) “In 1940 the local authorities prohibited her wearing pants during her act at Joaquin’s El Rancho on Vine Street” (JONES, 2012, p. 9). Naqueles tempos era inconcebível uma mulher usar calças, ainda mais o traje masculino completo.

Ao que se sabe, as pressões que Gladys sofreu à época surtiram o efeito desejado pelos conservadores que pertenciam à sua família e à sua igreja. Gladys passou a frequentar cultos evangélicos e se sujeitou a um tratamento hormonal à base de estrogênio para a cura de sua homossexualidade. Segundo Jones (2012) “At some point during the late 1940s and early 1950s she subjects herself to expensive estrogen treatments” (JONES, 2012, p. 11).

Atualmente, quando vemos o fim dessa história, presenciamos um final triste para uma vida de tanta luta e enfrentamento ao preconceito, mas para a mídia e à sociedade, de maneira geral, foi considerado um desfecho feliz para a então “curada” Gladys, ao ponto dela ter se casado com um homem e ter passado a se apresentar de vestido. Não se pode ter um julgamento sobre essa decisão, pois eram tempos difíceis para os LGBTQIAP+. Gladys batalhou como pôde, mas deu espaço para um suposto milagre de Deus para salvação da sua vida. Lamentavelmente, ainda presenciamos esses supostos milagres nos tempos atuais.

Today I am a woman again through the miracle which took place not only in my mind and heart—when I found a man I could love and who could love me—but also in my body—when the magic of modern medicine made it possible for me to have treatment which helped change my life completely. I am happily married and living a normal existence (BENTLEY, 1952, p. 94).

## Considerações Finais

Madame Satã, Elke Maravilha, Marsha P. Johnson, Sylvia Rivera e Gladys Bentley estabeleceram que a concepção de família, gênero e sexualidade estavam à mercê de suas próprias vontades. Elas colocaram os limites impostos pela sociedade como não pertencentes às suas vidas, em consequência disso, abriram caminho para que outras gerações de *drags* pudessem resplundecer num campo com mais aceitação das diferenças e menos repulsão das leis vigentes contra o condicionamento do sexo biológico como o único aceito.

Essas *drags* revolucionárias transcenderam qualquer padrão moral, ético e estético do comportamento humano. Elas se posicionaram politicamente com o objetivo de defender indivíduos, que na grande maioria nem eram seus conhecidos. Por fim, elas queriam mudar seu convívio social, mas acabaram mudando a conjuntura político-social de toda uma nação.

Elas foram protagonistas de sua época na luta contra o preconceito sexual e de gênero, mas se tornaram as grandes protagonistas da história no combate à discriminação contra as minorias. Madame Satã, Elke, Marsha, Rivera e Gladys devem sair do anonimato e se tornarem símbolos das lutas contra a LGBTQIAPfobia em seus respectivos países.

## Referências

AMANAJÁS, Igor. **Drag queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas**. *Revista Belas Artes*, São Paulo, n. 16, set.-dez. 2014. Disponibilidade em: <https://www.belasartes.br/revistabelasartes/?pagina=player&slug=drag-queen-um-percurso-historico-pela-artedos-atores-transformistas>. Acesso em: 03 out. 2020.

BENTLEY, Gladys. 1952. **I am a Woman Again**. *Ebony Magazine*, Los Angeles, ago. 1952.

CHIDIAC, Maria T. Vargas, OLTRAMARI, Leandro Castro. **Estudos de Psicologia**, Campinas, n. 3. 2004. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-294X2004000300009&script=sci\\_abstract&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-294X2004000300009&script=sci_abstract&tlng=pt). Acesso em: 27 set. 2020.

CHURCH, Moira Mahoney. **If This Be Sin: Gladys Bentley And The Performance Of Identity**. 2018. Los Angeles: Tese – University of South Carolina, 2014.

JESUS, Jaqueline Gomes. **Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos**. 2ª ed. Brasília: **Revista e Ampliada**, 2012.

ELLISON, Joy, HOFFMAN, Nicholas. The Afterward: Sylvia Rivera and Marsha P. Johnson in the Medieval Imaginary. **Society for Medieval Feminist Scholarship**. 2019. Disponível em: <https://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2140&context=mff>. Acesso em 08 out. 2020.

EVANS, Taylor Gail. **“We Are Here and We Will Not Be Silenced”: Sylvia Rivera, STAR, and the Struggle for Transgender Rights, 1969–1974**. *The Mellon Mays Undergraduate Fellowship Journal*; Cambridge. 2015

FRANÇA, Alexandre N. Mathias, GALEANO, Eduardo. **Sociedade, sorry qualquer coisa: tombando a normatividade com a arte drag queen**. In: **Nos babados da academia: reflexões sobre pautas emancipatórias**. Organização Sergio Luiz Baptista da Silva. Simões Filho: Editora Devires, 2019. p. 6-7.

GREEN, James Naylor. **O Pasquim e Madame Satã, a “rainha” negra da boemia brasileira**. *Topoi*: Rio de Janeiro, n. 7, jul.-dez. 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/topoi/v4n7/2237-101X-topoi-4-07-00201.pdf>. Acesso em: 25 set. 2020.

HUTCHINSON, George. **In search of Nella Larsen: A biography of the color line**. Cambridge: Harvard University Press. 2009

JONES, Regina V. **How Does A Bulldagger Get Out of the Footnote? or Gladys Bentley's Blues.** **Richmond:** Ninepatch: A Creative Journal for Women and Gender Studies. Northwest, 2012. p. 1-14.

Joseph, Channig Gerard. **"The first drag queen was a former slave".** **The Nation**, Nova York, 31 jan. 2020. Disponível em: <https://www.thenation.com/article/society/drag-queen-slave-ball>. Acesso em 12. set. 2020.

KOSHIYAMA, Alice Mitika. **A imposição da maternidade para as mulheres na história e nos meios de comunicação.** In: Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos), Florianópolis: jul-ago. 2017. Disponível em: [http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499549438\\_ARQUIVO\\_17\\_13WW\\_11fazgen\\_Textocompleto\\_ComnSimposio\\_A.MKOSHIYAMA.doc1.pdf](http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499549438_ARQUIVO_17_13WW_11fazgen_Textocompleto_ComnSimposio_A.MKOSHIYAMA.doc1.pdf). Acesso em 15. set. 2020.

LIMA, Heloisa Bezerra; NASCIMENTO, Raul V. Rodrigues. Transgeneridade e cárcere: diálogos sobre uma criminologia transfeminista: **Revista transgressões**, Natal 2015, v. 2, n. 2, p. 75-89, 10 dez. 2014.

GLBTQ. Matzer, Andrew. **"Rivera, Sylvia (1951-2002)".** 2015. Disponível em: [http://www.glbtqarchive.com/ssh/rivera\\_s\\_S.pdf/](http://www.glbtqarchive.com/ssh/rivera_s_S.pdf/). Acesso em 17 set. 2020.

DOCUMENTOS REVELADOS. Palmar, Aluizio. **Elke Maravilha desafiou a ditadura militar ao denunciar os "desaparecimentos" políticos.** São Paulo, 2016. Disponível em: <https://documentosrevelados.com.br/elke-maravilha-desafiou-a-ditadura-militar-ao-denunciar-os-desaparecimentos-politicos/>. Acesso em: 15 set. 2020.

ROBSON, Ruthann. **Dressing Constitutionally: Hierarchy, Sexuality, and Democracy from Our Hairstyles to Our Shoes.** Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

SANTANA, J. D. L., CARVALHO, M. F. O que pode um corpo queen? Sentidos outros para a pesquisa de questões de gênero na educação. **Polêm!ca**, v. 19, n. 3, p. 32, set-dez. 2019.

Recebido em 06 de maio de 2021.  
Aceito em 22 de setembro de 2021.