

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

MILENNA VICTOR FERREIRA DE SENA MARQUES

*DRAG E QUEER:*  
A CONEXÃO ENTRE A ESTÉTICA *CAMP* E A ARTE *DRAG* SÁFICA

GOIÂNIA  
2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

## TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE GRADUAÇÃO NO REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio do Repositório Institucional (RI/UFG), regulamentado pela Resolução CEPEC no 1240/2014, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei no 9.610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo dos Trabalhos de Conclusão dos Cursos de Graduação disponibilizado no RI/UFG é de responsabilidade exclusiva dos autores. Ao encaminhar(em) o produto final, o(s) autor(a)(es)(as) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

### 1. Identificação do Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação (TCCG)

Nome(s) completo(s) do(a)(s) autor(a)(es)(as): Milenna Victor Ferreira de Sena Marques

Título do trabalho: Drag e Queer: a conexão entre a estética Camp e arte Drag Sáfica

### 2. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador) Concorda com a liberação total do documento [ X ] SIM [ ] NÃO'

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante: a) consulta ao(à)(s) autor(a)(es)(as) e ao(à) orientador(a); b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo do TCCG. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

#### Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro.

**Obs.: Este termo deve ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**



Documento assinado eletronicamente por **Milenna Victor Ferreira De Sena Marques, Discente**, em 29/01/2026, às 11:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Adair Marques Filho, Professor do Magistério Superior**, em 04/02/2026, às 17:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5942789** e o código CRC **6C3F1086**.

MILENNA VICTOR FERREIRA DE SENA MARQUES

*DRAG E QUEER:*  
A CONEXÃO ENTRE A ESTÉTICA *CAMP* E A ARTE *DRAG* SÁFICA

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação  
apresentado à Faculdade de Artes Visuais da  
Universidade Federal de Goiás como requisito  
para a obtenção do título de Bacharela em  
Design de Moda.

Orientador: Prof. Dr. Adair Marques Filho

GOIÂNIA

2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Victor Ferreira de Sena Marques, Milenna  
DRAG E QUEER: A CONEXÃO ENTRE A ESTÉTICA CAMP E A  
ARTE DRAG SÁFICA [manuscrito] / Milenna Victor Ferreira de Sena  
Marques. - 2025.  
64 f.

Orientador: Profa. Dra. Adair Marques Filho.  
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade  
Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Design de  
Moda, Goiânia, 2025.

Bibliografia.

Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Camp. 2. Drag Queen. 3. Sáficas. 4. Figurino. 5.  
Performatividade. I. Marques Filho, Adair, orient. II. Título.

CDU 391



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

## ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos vinte e seis dias do mês de novembro do ano de 2025 iniciou-se a sessão pública de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado “Drag e Queer: a conexão entre a estética Camp e arte Drag Sáfica”, de autoria de Milenna Victor Ferreira de Sena Marques, do curso de Design de Moda, da Faculdade de Artes Visuais da UFG. Os trabalhos foram instalados pela prof. Dr. Adair Marques Filho - orientador (FAV/UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lorena Pompei Abdala (FAV/UFG) e prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rafaela Blanch Pires (EMAC/UFG). Após a apresentação, a banca examinadora realizou a arguição da estudante. Posteriormente, de forma reservada, a Banca Examinadora atribuiu a nota final de (9,8), tendo sido o TCC considerado (**aprovado**).

Proclamados os resultados, os trabalhos foram encerrados e, para constar, lavrou-se a presente ata que segue assinada pelos Membros da Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Adair Marques Filho, Professor do Magistério Superior**, em 04/02/2026, às 17:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lorena Pompei Abdala, Professora do Magistério Superior**, em 09/02/2026, às 09:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rafaela Blanch Pires, Professora do Magistério Superior**, em 24/02/2026, às 08:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5942812** e o código CRC **43D67527**.

Dedico este trabalho a todes artistas *drag* e transformistas que mantêm viva a arte da montagem, principalmente às *drag queens* AFAB por reivindicarem suas existências e manifestações artísticas. Vocês são arte!

## AGRADECIMENTOS

Começo agradecendo à Universidade Federal de Goiás (UFG), à Faculdade de Artes Visuais (FAV) e ao curso de Design de Moda pelo suporte institucional e pelas oportunidades de aprendizado oferecidas ao longo da minha formação.

Agradeço imensamente ao meu professor e orientador Adair Marques por acreditar nessa pesquisa e pelas valiosas orientações e contribuições que permitiram a concepção deste trabalho.

Também gostaria de reconhecer a contribuição dos docentes que, de maneira direta ou indireta, participaram da construção deste projeto. Agradeço à professora Gisele Costa-Silva pela disciplina de Teorias da Moda, que me proporcionou uma base teórica essencial para a elaboração desta pesquisa.

Sou grata ainda às professoras Lorena Abdala e Rafaela Pires pela leitura crítica durante a defesa, e suas sugestões que contribuíram significativamente para o aprimoramento da versão final. Externo minha gratidão também ao professor Quéfren Crillanovick por seus conselhos que me ajudaram a refinar conceitos e ideias essenciais ao meu projeto.

Aos meus pais por me ensinarem o valor da educação, e juntamente com meu irmão terem me apoiado incondicionalmente, por acreditarem em mim, e estarem ao meu lado nos momentos de dificuldade.

Gratidão à minha noiva Wiktoria por ter sido minha maior motivadora neste processo, por incentivar minha expressão artística, e, mesmo à distância, sua disponibilidade para me ajudar a qualquer hora e seu carinho fizeram toda a diferença – jesteś moim wszystkim, kocham cię.

Por fim, agradeço às minhas amigas Sam e Linna por compartilharem o amor à arte *drag* comigo, e me aguentarem falando sobre esse trabalho madrugadas adentro. E aos meus amigos e colegas do curso de Design de Moda, em especial Ana Luiza, Amanda, Nana, Brenda e Will por todos os trabalhos que fizemos juntos e por estarem sempre dispostos a compartilhar *feedbacks*, oferecer ajuda e contribuírem de diversas formas durante todas as etapas deste projeto.

*Be the strange you wish to see in the world!*  
Sasha Velour

## RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso visa analisar como os conceitos do movimento *Camp* se relacionam com as manifestações da arte *drag queen* sáfica, e como essa sensibilidade estética influencia e transforma a visão tradicional da feminilidade na contemporaneidade. Por meio de uma análise bibliográfica com foco em figurino como construção de identidade, esse trabalho busca compreender a estética *Camp* como ferramenta de performatividade e de ruptura às concepções pré estabelecidas sobre gênero, e a importância de *drags* sáficas nessa expressão artística não normativa. O trabalho destaca o conceito de *Camp* por Susan Sontag no século XX, e concentra-se em analisar suas implicações no século XXI, época de ascensão da cena *drag* e da estética *queer* no âmbito da moda e da mídia nacional e internacional. Por mais que essas referências sejam vastas, e favoreçam o entendimento desse fenômeno cultural, este trabalho visa dar maior visibilidade à arte e artistas *drag*, principalmente mulheres *queer*, e investigar como o corpo, como tela de experimentação para roupas exuberantes e maquiagem exagerada, cria uma linguagem visualmente radical e culturalmente subversiva, além de colocar em debate questões referentes à feminilidade fabricada.

**Palavras-chave:** *Camp*; *Drag Queen*; Sáficas; Figurino; Performatividade.

## **ABSTRACT**

This undergraduate thesis aims to analyze how the concepts of the Camp movement relate to expressions of sapphic drag queen art, and how this aesthetic sensibility influences and transforms traditional views of femininity in contemporary society. Through a literature review focused on costume design as a form of identity construction, this research seeks to understand Camp aesthetics as a tool for performativity and for breaking pre-established gender norms, as well as the importance of sapphic drag artists within this non-normative artistic expression. The thesis highlights Susan Sontag's 20th century concept of Camp and concentrates on examining its implications in the 21st century, a period marked by the rise of the drag scene and queer aesthetics in both national and international fashion and media. Although these references are vast and enrich the understanding of this cultural phenomenon, this study aims to give greater visibility to drag art and drag artists, particularly queer women, and to investigate how the body, used as a canvas for flamboyant clothing and exaggerated makeup, creates a visually radical and culturally subversive language, while also bringing into question notions of fabricated femininity.

**Key words:** Camp; Drag Queen; Sapphics; Costume design; Performativity.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Coleção outono/inverno 2014, Moschino + Spongebob por Jeremy Scott.....	20
Figura 2 – Coleção outono/inverno 2022, Loewe por Jonathan Anderson.....	21
Figura 3 – Coleção primavera 2021, Schiaparelli por Daniel Roseberry.....	22
Figura 4 – William Dorsey Swann, século XIX.....	29
Figura 5 – Ginger Moon: drag burlesco.....	39
Figura 6 – Chappell Roan: high-femme drag.....	45
Figura 7 – Victoria Scone, promo de RPDR UK 3.....	46
Figura 8 – Victoria Scone: My favorite thing, RPDR UK 3.....	47
Figura 9 – Pandora Nox, look de coroação no Drag Race Germany.....	48
Figura 10 – Pandora Nox: inumano realness.....	49
Figura 11 – Drags do clã do Banheirón no Hell’s Club, 1995.....	52
Figura 12 – Megan Venenosa: “O que falta para eu ser drag o suficiente?”.....	55
Figura 13 – Megan Venenosa: pluralidade artística.....	56
Figura 14 – Amanda Lepoor e Scarlet Veneno, Rebobi Nights.....	57
Figura 15 – Miss Thing: estilizando o cabaré.....	58

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
2 A ESTÉTICA <i>CAMP</i> .....	15
2.1 O que é <i>Camp</i> ?.....	15
2.2 <i>Camp Couture</i> : moda de ironia e exagero.....	18
2.3 <i>Strike a Pose</i> : moda <i>Camp</i> como linguagem <i>queer</i> .....	23
3 <i>DRAG</i> , FEMININO E FIGURINO.....	28
3.1 <i>We're all born naked and the rest is drag</i> .....	28
3.2 Construção do feminino: <i>drag femme</i> como subjetividade dissidente.....	34
3.3 Figurino: do <i>Camp</i> ao burlesco.....	37
4 <i>DRAG FEMME</i> : SÁFICAS NA CENA <i>DRAG</i> .....	41
4.1 <i>Drag U! Start your engines</i> .....	41
4.2 <i>The Realness</i> : sáficas no <i>drag</i> contemporâneo.....	44
4.3 Pandora Nox: moda <i>drag</i> além da normatividade.....	48
5 DO <i>QUEER</i> AO <i>CUIR</i> .....	51
5.1 É “Babado Forte”: moda, noite e cena <i>drag</i> brasileira.....	51
5.2 <i>What's up, Lindas?</i> .....	54
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	59
REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO.....	60

## 1 INTRODUÇÃO

A partir da segunda metade do século XX, com o avanço das teorias sobre performance e das artes visuais, o corpo tornou-se eixo central das produções estéticas. Nesse contexto surgiu o movimento *Camp*, não apenas como um fenômeno estilístico, mas também como lente interpretativa de um modo peculiar de ver o mundo, celebrando o exagero, o inatural e o artifício. No âmbito da moda, essa sensibilidade se manifesta em visualidades dramáticas, onde glamour intercede o absurdo, e o belo dialoga com o cômico, em uma estética marcada por ambiguidade e excessos capaz de desafiar a lógica do gosto dominante e desconstruir os códigos tradicionais do vestir. Ainda, o *Camp*, por questionar a “essência” das identidades e do gênero, é entendido como linguagem simbólica e visual da comunidade *queer*, abrindo caminhos para novos modos de representar o corpo e transitar o estilo.

A relação entre *Camp* e a arte *drag* ganhou projeção global no fim do século XX, especialmente a partir dos anos 1990, impulsionada pelo movimento *club kid* em Nova York, por sua reverberação na cena *clubber* também brasileira, e pela ascensão midiática de transformistas como RuPaul. A cultura *drag* ascendeu além do universo noturno e passou a influenciar a cultura pop consolidando sua presença na mídia e na moda contemporânea, e então símbolos antes marginais passaram a ser incorporados em coleções, editoriais e passarelas. Nesse contexto, o *Camp* tornou-se ferramenta de ruptura, subvertendo o gosto dominante ao usar do figurino como uma plataforma de experimentação e afirmação de subjetividades dissidentes.

Entretanto, visto que a *drag queen* se trata de uma performance artística de uma persona propositalmente fabricada, é inegável que mulheres *queer* – lésbicas, bissexuais, trans e outras identidades –, mesmo que tenham sido identidades essenciais nesse movimento, frequentemente enfrentam invisibilização e deslegitimação em um campo majoritariamente dominado por homens gays. Ou seja, por mais que essa performance esteja envolta em estereótipos e símbolos femininos, existe uma tendência de invalidar as mulheres praticantes dessa forma de expressão, e então suas perspectivas são, por vezes, tratadas como menos “verdadeiras”.

Sendo assim, esta pesquisa investiga a interseção entre moda, figurino e estética *Camp* a partir da arte *drag* praticada por artistas AFAB<sup>1</sup> e sáficas, como forma de expressão que desafia estereótipos heteronormativos e tradicionais. Entendendo ainda que, diferente da feminilidade lúdica homonormativa, a persona das *drags* sáficas nasce de um diálogo direto com vivências corporais do ser mulher, e a construção dos signos do feminino adquire contornos próprios. Assim, no *high-femme drag* a “montação”, o figurino e a atitude transformam o corpo na própria arte, onde o feminino é reconfigurado como artifício consciente e política de existência, reivindicando espaço e direito a criação de suas próprias narrativas.

Desse modo, compreender a estética *Camp* e a arte *drag* sáfica a partir da moda é reconhecer que o exagero, o artifício e a teatralidade não são apenas recursos estéticos, mas estratégias políticas de visibilidade. Ao reimaginar a feminilidade, essas artistas expandem o vocabulário do possível e reforçam que, na moda contemporânea, o corpo, em toda sua performatividade, continua sendo território central de invenção, pertencimento e revolução.

Nesse contexto, a pesquisa parte da pergunta “de que forma estética *Camp* como linguagem *queer* se conecta com a expressão artística e subjetiva de *drag queens* sáficas, e qual sua relevância na reconstrução dos códigos de feminilidade no contexto contemporâneo?”

A metodologia adotada foi do levantamento bibliográfico e trabalho exploratório de abordagem qualitativa que faz uma livre análise de livros e artigos de fonte secundária, como também de artigos e matérias de publicação periódica em meio eletrônico, além da análise de imagens a partir da cultura visual.

Sendo assim, o embasamento teórico apresenta autores como Susan Sontag, que sistematizou e popularizou o conceito de *Camp*, Judith Butler e Guacira Louro que discutem teoria *queer* e performatividade de gênero, Renata Cidreira que interpreta a moda como linguagem artística e comportamental, Erika Palomino que analisa a moda *queer* e a arte *drag* na noite contemporânea, Alberto Manguel como base para leitura de imagens a partir da cultura visual, além de estudos relevantes sobre pluralidade da arte *drag* e a visibilidade de pessoas AFAB e sáficas na cena.

A presente pesquisa tem o objetivo geral de analisar como a estética do movimento *Camp*, por meio da arte e figurino *drag* sáfico, se relaciona e reconfigura

---

<sup>1</sup> “Assigned female at birth”, ou designada mulher ao nascer.

os códigos da feminilidade normativa, buscando também compreender como essa linguagem visual, performática e identitária se legitima nas manifestações da arte *drag* contemporânea. Como objetivos específicos, temos:

- Fazer um levantamento sobre as produções acadêmicas que abordem a moda como uma dimensão artística e performativa;
- Analisar como o *Camp* como uma sensibilidade e movimento estético se relaciona com a comunidade *queer* e suas expressões visuais;
- Analisar como a arte *drag* se apropria da estética *Camp* como ferramenta performativa e subversiva de gênero;
- Compreender a relação entre figurino *high-femme drag* e a reconfiguração dos códigos da feminilidade tradicional;
- Examinar como *drag queens* de diferentes expressões artísticas constroem seus figurinos a partir de análise imagética com base na cultura visual;
- Refletir como a reivindicação de protagonismo por *drag queens* sáficas provocam a cena *drag* contemporânea, tanto local quanto em contextos midiáticos nacionais e internacionais.

Essa pesquisa se justifica pela necessidade de compreender como linguagens estéticas dissidentes atuam como forma de resistência e ressignificação em um contexto no qual discursos sobre gênero, corpo e identidade ganham cada vez mais visibilidade cultural e política, especialmente dentro de contextos marginais, como da comunidade *queer*. Assim, a análise da relevância crescente da estética *Camp* pela arte *drag* sáfica no cenário *drag* contemporâneo, busca evidenciar como rupturas simbólicas dos códigos normativos do ser e do vestir reconfiguram as fronteiras entre arte, moda, performance e identidade.

## 2 A ESTÉTICA CAMP

### 2.1 O que é *Camp*?

Para contextualização, *Camp* pode ser, simultaneamente, uma estética, um estilo visual, uma performance, e até mesmo um estado de espírito. É uma expressão artística que abraça uma maneira diferente de perceber o mundo, caracterizada por uma apreciação do artificial, uma celebração do exagerado e até do teatral, que valoriza o que é considerado ridículo e cafona com entusiasmo, criando uma linguagem estética e afetiva única, marcada pelo amor ao inusitado. Ou seja, uma linguagem que contradiz tudo o que é sério e leva a sério o ridículo. *Camp* é, acima de tudo, uma sensibilidade.

Em *Notas sobre Camp*, o ensaio de 1964 que popularizou o conceito, Susan Sontag o descreve como “[...] uma visão do mundo em termos de estilo – mas um estilo peculiar. É a predileção pelo exagerado, por aquilo que está ‘fora’, por coisas que são o que não são” (Sontag, 1964, p. 3). Ou seja, acima de qualquer categorização formal, o *Camp* não é necessariamente uma ideia estruturada ou corrente artística convencional, mas uma maneira de ver, sentir, e perceber o mundo como um espetáculo, valorizando o que é rejeitado pela noção de bom gosto tradicional.

A sensibilidade *Camp*, por rejeitar o que é socialmente aceito e tradicional, é comumente associada com um senso de humor específico, que desafia as noções estabelecidas de gosto, gênero<sup>2</sup> e sexualidade. Ele se manifesta por meio da valorização do artifício, ou seja, o que é exagerado ou fútil, celebrando o que é propositalmente fabricado, apreciando o “mau gosto” de maneira irônica, muitas vezes usando do humor para fazer uma crítica social ou simplesmente promover um pensamento de ruptura ao questionar os códigos de valor, assim enaltecendo o que a arte tradicional rejeitaria por ser vulgar, cafona, ilusório ou não autêntico. Sontag resume esse sentimento ao afirmar que “na realidade, a essência do *Camp* é sua predileção pelo inatural: pelo artifício e pelo exagero” (Sontag, 1964, p. 1).

Embora muitas vezes essa sensibilidade seja confundida com uma doutrina estética, é importante entender que ela escapa de qualquer tentativa de

---

<sup>2</sup> Gênero ou gênero binário é a classificação do gênero e sexo em duas formas distintas e opostas, tal como masculino ou feminino. É um tipo comum de sistemas de gênero.

sistematização normativa, justamente porque o *Camp* é um conceito amplo que não opera por meio de regras racionais ou critérios rígidos, mas por uma sensibilidade subjetiva e muitas vezes pessoal. Assim, ressaltando o que foi dito por Sontag sobre ser uma visão do mundo, trata-se principalmente de uma maneira particular de experimentar a arte e o comportamento humano, uma espécie de filtro estético esotérico, ou seja, algo que é compreendido e apreciado apenas por um específico grupo de pessoas que compartilham dessa sensibilidade, muitas vezes ligada a vivências marginais ou dissidentes<sup>3</sup>.

Assim, para entender as manifestações do *Camp* é necessário levar em consideração os conceitos de sensibilidade e filtro esotérico pessoal já mencionados, além do artifício que é traduzido pelo exagero tanto esteticamente quanto por comportamento. Ou seja, o *Camp* pode ser observado em diversas expressões artísticas, como em óperas, obras de arte, literatura, música, teatro, além do comportamento humano, pois indivíduos que se expressam através do *Camp* normalmente utilizam do exagero em uma espécie de performance que vai desde a expressão artística até a extensão da representação do ser, podendo ser cotidiana ou propositalmente fabricada tratando-se por exemplo de um artista fazendo uma apresentação ou idealizando uma persona<sup>4</sup>.

No âmbito da arte, Sontag exemplifica esses princípios através de uma variedade de manifestações culturais aleatórias, incluindo desde lâmpadas *tiffany* (na forma de plantas fluorescentes, típicas do Art Nouveau<sup>5</sup>) até a moda feminina da década de 20 (vestidos com franjas e boás de plumas). Ela observa que eles podem ser encontrados em tudo o que é excessivamente estilizado, ilusório, frívolo<sup>6</sup> ou decorativo, porque a arte *Camp* é frequentemente uma arte decorativa. Esse olhar permite uma apreciação de elementos que, à primeira vista, podem parecer excessivos ou de mau gosto.

Por conta disso, o *Camp* se distingue ao representar “[...] a vitória do ‘estilo’ sobre o ‘conteúdo’, da ‘estética’ sobre a ‘moralidade’, da ironia sobre a tragédia” (Sontag, 1964, p.10). A seriedade e a autenticidade, socialmente entendidos como

---

<sup>3</sup> Dissidente é alguém que diverge, discorda ou se separa de um grupo, doutrina, opinião ou sistema estabelecido.

<sup>4</sup> Persona significa personagem.

<sup>5</sup> Art Nouveau é um estilo de arte, arquitetura e design conhecido por linhas curvas e formas orgânicas inspiradas na natureza.

<sup>6</sup> Frívolo significa algo ou alguém que é superficial e que demonstra falta de seriedade.

pilares do bom gosto, são suspensos, e esse deslocamento de valores liberta a expressão artística da necessidade de ter verossimilhança, transformando o que poderia ser considerado erro ou exageração em uma escolha estética. É o gosto objetivo pelo bizarro como forma legítima de expressão.

“A afirmação *Camp* definitiva: é bom *porque* é, horrível...” (Sontag, 1964, p. 13). Realmente, o *Camp* redefine o que significa bom gosto ao valorizar o ruim de forma consciente, justamente por ser irônico. Ele desafia a autoridade do julgamento estético convencional, valorizando o gosto pessoal pelo absurdo, e faz isso com muito humor e irreverência.

Analisando a etimologia da palavra, o termo “*Camp*” deriva do verbo francês “*se Camper*”, o que significa, em seu evoluído sentido figurado, “posar de forma exagerada”, onde “*Camper*” se refere aos maneirismos e gestos *over-the-top* dos atores. Assim, já no sentido comportamental, Sontag ressalta que o *Camp* é essencialmente uma performance no sentido de uma expressão pessoal que inclui a repetição de normas e discursos que constroem a realidade, como por exemplo normas de gênero, porém de forma exagerada ou mesmo irônica, visto que a tendência dessa sensibilidade é rejeitar e caçoar o que é socialmente entendido como tradicional. Logo, a performatividade *Camp* implica a rejeição de tudo que é natural, muitas vezes usando da estética do exagero ou simplesmente do cafona para transmitir seu discurso, no entanto ela não se limita apenas à estética visual.

Tratando-se da expressão de artistas, segundo a autora, o *Camp* acredita que a obra ou a ação não bastam ser simplesmente exageradas, mas que os mesmos devem ser conscientes da sua própria teatralidade, no sentido de teatralidade como uma exageração ao representar algo. “O *Camp* vê tudo entre aspas. [...] Perceber o *Camp* em objetos e pessoas é entender que Ser é Representar um papel. É a maior extensão, em termos de sensibilidade, da metáfora da vida como teatro” (Sontag, 1964. p. 4). Ou seja, é uma sensibilidade onde a performatividade e a teatralidade se sobrepõem por exagerar a representação do próprio ser, onde a vida se transforma em um palco, e onde a construção de arte e identidade é um gesto fluido, subvertendo o princípio da sinceridade como critério de valor. Segundo Sontag (1964), *Camp* é a glorificação do personagem, e a teatralidade é então incorporada em exagero perspicaz.

Além disso, é importante ressaltar que Sontag ainda aponta a distinção entre

o *Camp* puro e o *Camp* deliberado. O primeiro descreve uma obra que não tem a intenção de ser exagerada mas é interpretada como tal, e o último é quando há intenção clara de criar algo “*campy*”, muitas vezes de forma irônica como em filmes cult e algumas performances de *drag queens*<sup>7</sup>.

No *Camp* ingênuo ou puro, o elemento essencial é a seriedade, uma seriedade que falha. Evidentemente, nem toda seriedade que falha pode ser resgatada como *Camp*. Somente aquela que possui a mistura adequada de exagerado, de fantástico, de apaixonado e de ingênuo. (Sontag, 1964, p. 7)

Essa distinção revela consequências na percepção da estética, visto que o puro e ingênuo é mais autêntico ao olhar sensível do *Camp*, enquanto o deliberado pode ser visto como artificial demais, porém ambos são válidos como experiências artísticas e coexistem dentro da sensibilidade, vendo prazer no superficial, no decorativo, no trivial, tudo aquilo que o padrão elitista de gosto tende a desprezar.

A estética *Camp* antecipa o mundo pós-moderno ao dissolver as fronteiras entre arte e entretenimento, entre autenticidade e encenação, entre o sério e o cômico. Ela propõe uma natureza lúdica e subversiva que questiona o gosto dominante, e se permite a liberdade de encontrar valor no marginal e excêntrico. Não é difícil perceber manifestações desse olhar na vida cotidiana, pois ele está tanto nas escolhas de moda quanto na linguagem e comportamento.

Logo, mesmo que devido a falta de critérios rígidos essa sensibilidade escape a sistematização normativa, em seu ensaio Sontag não apenas descreveu um fenômeno cultural emergente, mas o legitimou como linguagem crítica, criando um poderoso instrumento para pensar não só a arte, mas as diferentes formas de existir à margem com graça, ironia e beleza. Assim, o *Camp* não se trata de uma filosofia de vida, mas uma forma de ver a vida com leveza.

## **2.2 *Camp Couture*: moda de ironia e exagero**

A moda como linguagem visual é terreno fértil para a expressão estética do *Camp*, seja nas passarelas ou nas ruas, o vestuário se torna uma tela para a incorporação dos conceitos que definem essa sensibilidade. Sontag, ao afirmar que “*Camp* é um certo tipo de esteticismo. É uma maneira de ver o mundo como um

---

<sup>7</sup> *Drag queen* é uma artista que utiliza roupas exageradas, maquiagem elaborada e performance para criar uma persona artística com características femininas.

fenômeno estético. Essa maneira, à maneira do *Camp*, não se refere à beleza, mas ao grau de artifício, de estilização.” (Sontag, 1964, p. 2), reforça que mais do que um gosto, o estilo propositalmente rejeita os ideais clássicos de harmonia, e ao incorporar ironia e exagero, celebra tudo o que é claramente decorativo e fútil. Logo, em vez de buscar a verdade ou seriedade, essa estética questiona o que socialmente se entende por beleza, e busca o prazer visual em um jogo cômico.

Por conta disso, no âmbito da moda essa sensibilidade é facilmente reconhecível visto que a marca do *Camp* é o espírito da extravagância, cujo objetivo, entre outras coisas, é transformar o sério em frívolo. Isso se traduz, por exemplo, através de silhuetas desproporcionais e estruturas dramáticas, ornamentos excessivos, tecidos brilhantes e materiais não convencionais, cores vibrantes ou combinações não complementares no círculo cromático. Até acessórios como chapéus, sapatos ou óculos com formatos diferentes compõem a narrativa.

É necessário pontuar que nem toda moda que é simplesmente exagerada se encaixa no contexto do *Camp*, pois faz-se necessária a escolha estética do uso dos artifícios característicos dessa sensibilidade, além de elementos considerados bregas ou “*too much*”, propositalmente, mas de forma humorada, debochando dos ideais de sofisticação e revelando a artificialidade da moda. Como o ensaio destaca, “[...] a arte *Camp* freqüentemente é uma arte decorativa que enfatiza a textura, a superfície sensual e o estilo em detrimento do conteúdo.” (Sontag, 1964, p. 3), e é essa exata ênfase no superficial que transforma o ordinário em espetáculo.

O estilo é também característico por referenciar ícones culturais, tanto do cinema, teatro, kitsch, e personagens da cultura pop no geral, por meio da reinterpretação às vezes paródica e muitas vezes simplesmente caricata<sup>8</sup>. Em uma mistura de estilos e símbolos, o filtro esotérico do *Camp* cria uma colagem visual com um toque lúdico, que de certa forma, transforma a moda em uma piada, onde roupas imitam objetos e pessoas, o que de certa forma inclusive satiriza a própria cultura de consumo.

A marca Moschino por exemplo, foi uma das pioneiras nessa abordagem, desde a década de 1980 sendo conhecida pelo exagero e excentricidade, apresentando um caos provocativo. Ao assumir a direção criativa em 2013, Jeremy Scott continuou o legado de Franco Moschino de pensar a moda de maneira cômica

---

<sup>8</sup> Cômico, exagerado, ridiculamente risível.

e divertida, onde as coleções passaram a propositalmente incorporar ainda mais elementos considerados bregas em uma estética de absurdos (Gonzales, 2023), além das colaborações inusitadas com personagens como Barbie e Bob Esponja (ver figura 1), e assim a marca virou sinônimo de *Camp*, exatamente pela escolha do uso dos artifícios.

**Figura 1 – Coleção outono/inverno 2014, Moschino + Spongebob por Jeremy Scott**



Fonte: Página do Jeremy Scott no Facebook<sup>9</sup>.

Além disso, o apreço pela ilusão e pelo inatural, conceitos marcantes na estética *Camp*, podem ser também representados através do *trompe-l'oeil*<sup>10</sup> e da anamorfose, técnicas popularizadas por criadores surrealistas<sup>11</sup> como Salvador Dalí e Elsa Schiaparelli, que criam efeitos ilusórios e desconcertantes. A primeira, traduzido do francês, significa “engana o olho” sendo uma técnica artística que simula tridimensionalidade em superfícies planas, normalmente traduzida por estampas de ilusão óptica que imitam texturas, objetos ou até o corpo humano – um exemplo notável é a coleção de outono/inverno de 2022 da marca espanhola Loewe

---

<sup>9</sup> Disponível em:

<<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=663509433691060&id=504979126210759&set=a.504984842876854>> Acesso em: 15 mai. 2025.

<sup>10</sup> *Trompe-l'oeil* é uma técnica artística francesa que significa "enganar o olho" e cria ilusões de ótica para fazer com que superfícies bidimensionais pareçam tridimensionais.

<sup>11</sup> A arte surrealista é um movimento artístico e literário que surgiu em Paris nos anos 1920, buscando expressar o inconsciente, os sonhos e a imaginação.

por Jonathan Anderson, com os vestidos estampados com a forma do corpo (figura 2) que proporciona um efeito *trompe-l'oeil* (Beeck, 2022).

**Figura 2 – Coleção outono/inverno 2022, Loewe por Jonathan Anderson**



Fonte: Revista V Magazine, 2022.

A anamorfose também é um fenômeno óptico onde a obra distorcida para ser visualizada depende de angulações e perspectivas específicas para criar uma impressão de projeção para fora da tela (Nogueira da Silva, Grimaldi, 2017). A moda para representar esse fenômeno usa de plissados, amarrações e principalmente enchimentos para criar volumes (Reigada, 2012), visando a reconstrução do corpo, questionando as expectativas do real, enfatizando silhuetas ou criando algo inumano.

Schiaparelli usa essa técnica com maestria, sendo vanguardista em traduzir as ideias do Surrealismo no design de suas roupas, uma identidade que foi revisitada em coleções mais recentes da marca sob direção de Daniel Roseberry, como a de primavera de 2021 que trouxe peças com enchimentos para criar volumes visando a distorção e reconstrução do corpo, além do icônico espartilho “*six pack*” (à esquerda da figura 3), agora um símbolo reconhecível na cultura pop.

Figura 3 – Coleção primavera 2021, Schiaparelli por Daniel Roseberry



Fonte: Compilação do autor<sup>12</sup>.

Tanto na arte quanto na moda, esses artifícios demonstram justamente o seu caráter abertamente falso e teatral, ilustrando o gosto *Camp* pelo engano visual, por peças que parecem que são o que não são. Não é apenas sobre exagero, mas também sobre questionar os códigos da aparência, onde o ordinário se torna extraordinário e o erro é celebrado como afirmação estética. A afirmação do poeta Oscar Wilde (1894), “deveríamos ser uma obra de arte, ou vestir uma obra de arte”, ilustra como no *Camp* a passarela é espetáculo, o corpo é palco e a roupa é performance.

Assim, vê-se que o *Camp* ama o que é ruim, mas de forma consciente, rindo com – e não de – suas referências, nunca cínico. É o que o distingue do kitsch, que é sentimental e “ruim sem querer” (Sontag, 1964), sem consciência de ruptura, enquanto o *Camp* é subversivo e reflexivo, e por conta disso, o uso de seus artifícios demonstra ainda uma vertente irônica da cultura de consumo de moda contemporânea.

Portanto, fica claro que, promovendo o uso deliberado pelo que é considerado feio, o *Camp* não apenas desafia, mas também inverte as hierarquias de valor na moda. Sob a direção de designers como os previamente mencionados, o estilo recupera e celebra o que é menosprezado, promovendo uma nova apreciação onde o vulgar se torna o novo luxo, se torna *couture*<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Montagem a partir de imagens coletadas no site Vogue Runway. Disponível em: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2021-couture/schiaparelli>. Acesso em: 15 mai. 2025.

<sup>13</sup> Alta costura.

### 2.3 *Strike a Pose*: moda *Camp* como linguagem *queer*

Tanto como sensibilidade quanto como estética, o *Camp* tem inegável conexão com a comunidade *queer*<sup>14</sup>, visto que, historicamente, emergiu no final do século XIX e início do século XX, uma época marcada por normas sociais rígidas, inclusive pela criminalização da homossexualidade em diversas partes do ocidente. Nesse contexto, então se desenvolveu como uma resposta às estruturas sociais opressivas, permitindo que indivíduos marginalizados se expressassem com uma linguagem estética e simbólica.

É importante esclarecer que, como Sontag (1964) declara, mesmo que os homossexuais tenham sido sua vanguarda, a sensibilidade não precisa ser *exclusivamente* homossexual, mas afirma a óbvia e forte ligação histórica e afetiva do surgimento do *Camp* com subculturas *queer*, devido ao contexto de opressão e à necessidade de comunicação codificada entre esses indivíduos. Assim, o ensaio destaca a fala do cineasta John Waters, “[...] é preciso explicar a relação peculiar entre gosto *Camp* e a homossexualidade. Embora não seja verdade que o gosto *Camp* é o gosto homossexual, existe indubitavelmente uma afinidade e uma imbricação peculiar.” (Sontag, 1964, p.11). Afinidade essa que se manifesta na recusa do natural e do autêntico em favor do artificial e do teatral, subvertendo os discursos tradicionais sobre verdade e moralidade.

Ou seja, novamente ressaltando a falta de critérios rígidos, não é obrigatório que um indivíduo seja LGBTQIAPN+<sup>15</sup> para apreciar e mesmo participar da sensibilidade *Camp*, porém indivíduos *queer* em sua maioria tendem a ser mais adeptos a essa visão de mundo dado contextos históricos e culturais exatamente por serem taxados como fora da norma. Visto isso, ao se vestir de maneira *Camp*, esse indivíduo exagera signos — que determinam gênero ou até que são considerados feios —, de maneira que expande o próprio ser, encontrando nos códigos uma forma de expressão que comunica como quer ser visto e, por consequência, uma forma de reconhecer outros membros da comunidade.

Então, a moda *Camp* se consolida ao longo da história como linguagem *queer* em um sistema visual e simbólico que, ao mesmo tempo em que ironiza o real, o

---

<sup>14</sup> Termo guarda-chuva para pessoas que não são héteros ou cisgendero. Também outra maneira de se referir a comunidade LGBTQIAPN+

<sup>15</sup> Lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros, *queer*, intersexo, assexuais, pansexuais e não-binários, “+” para incluir outras identidades não listadas.

reconfigura a partir de suas experiências corporais e afetivas. Visto que “as imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens e alegorias” (Manguel, 2001, p. 21), o glamour e o exagero, nesse sentido, tornam-se recursos para criar uma política visual do escândalo, e ao invés de se esconder ou assimilar, o corpo *queer* chama atenção para si como uma forma de afirmar sua presença em espaços de exclusão.

Nesse contexto, a fluidez da identidade e a experimentação do corpo, conceitos centrais ao pensamento contemporâneo, dialogam diretamente com a sensibilidade *Camp*. Como destaca Zygmunt Bauman (2001), ao discutir a modernidade líquida, vivemos numa era caracterizada pela fluidez e experimentação das identidades e gostos, e o *Camp*, ao ironizar o valor da autenticidade e ao performar o falso como verdadeiro, se insere perfeitamente nesse cenário cultural pós-moderno de investigação do corpo e da imagem.

Além disso, como afirma Sontag (1964, p. 4), “o que há de mais belo nos homens viris é algo feminino; o que há de mais belo nas mulheres femininas é algo masculino”. Ou seja, a sensibilidade *Camp* abraça o híbrido e o ambíguo, rejeitando a rigidez binária e celebrando também o androginismo como espaço de liberdade estética e sexual. Logo, essa ironia revela o caráter construído de toda identidade e, sobretudo, do gênero, onde a aparência é capaz de articular e desmascarar as convenções que determinam o vestir cotidiano.

Esses conceitos conversam ainda com a teoria *queer* de Judith Butler (2003), de que gênero é performatividade, uma repetição estilizada de atos culturais. Na moda *queer*, essa repetição é desestabilizada, exagerada ou até parodiada, revelando a artificialidade das convenções de masculinidade e feminilidade. Quando Sontag (1964, p. 4) observa que “o andrógino é seguramente uma das grandes imagens da sensibilidade *Camp*”, ela antecipa essa compreensão do gênero como espetáculo e invenção. Logo, o uso de elementos tradicionalmente femininos em corpos masculinos e vice-versa diverge do binarismo tradicional, roupas ambíguas revelam o caráter performático do gênero como construção e criam espaços de liberdade para identidades *queer* e volúveis que desafiam a normatividade.

A performatividade, portanto, é eixo central na expressão *queer* pela estética *Camp*. A conjunção entre moda e performance tem se acentuado, como aponta Renata Cidreira, que observa que “[...] as elaborações exibem de forma singular a

estreita relação entre arte e moda, apropriando-se da performance como processo cênico e manifestação de presença" (Cidreira, 2013, p. 145). O corpo vestido, torna-se palco e manifesto, um campo de experimentação identitária permitindo vestir-se como outro ou como uma versão excessiva de si, onde brincar com os códigos é um ato de revelação e desconstrução.

Ademais, Cidreira (2013, p. 146) ainda identifica nesse processo fenômenos que articulam moda e performance: o surgimento do *prêt-à-porter*<sup>16</sup> e a espetacularização dos desfiles; a expansão das mídias e tecnologias de imagem; a estetização generalizada da cultura; e o reconhecimento da performance como linguagem artística e teórica. Nesse cenário, o *Camp* atua como agente que acelera o processo do surgimento de novas formas de presença e subjetivação, questionando as fronteiras entre arte, moda e vida cotidiana.

Bem como, Sontag (1964) ainda afirma que quanto mais estudamos arte, menos nos interessamos pela natureza, e é nessa linha de raciocínio que a comunidade LGBTQIAPN+ incorpora os artifícios do *Camp* deliberado em diversos âmbitos cotidianos e das artes, construindo um universo ironizado e inatural onde "mais é mais", afirmando que não existe uma forma única de ser homem, mulher ambos ou nenhum, tudo é construção e se resume à performance.

Pode-se dizer que o universo *drag* é, talvez, a personificação mais evidente dessa sensibilidade estética. Desde os bailes *ballroom* das comunidades negras e latinas nos Estados Unidos até o fenômeno global de programas como *RuPaul's Drag Race* (que será discutido nas próximas seções), a performance *drag* faz uso dos artifícios dessa estética – brilho, ilusão, humor, "mais é mais" – para construir um corpo fabricado em um espetáculo de resistência. Assim, ao mesmo tempo em que ridiculariza as convenções de gênero e moral, através da "montação"<sup>17</sup>, a *drag queen* as domina, expõe e reconfigura, assumindo o exagero como forma de arte e de contestação.

As performances *gender-bending*<sup>18</sup> de artistas *drag*, a teatralidade altamente estilizada de *RuPaul's Drag Race*, a estética andrógina do *glam rock* de David Bowie, a linguagem e maneirismos de figuras icônicas como Liberace, os figurinos polarizantes de Lady Gaga, e a celebração do grotesco em figurinos e sets

---

<sup>16</sup> *Prêt-à-porter*, "pronto para vestir" em francês, e se refere a roupas produzidas em larga escala.

<sup>17</sup> Incorporar, vestir, pintar, decorar, ser a persona *Drag*. (Palomino, 1999; Louro, 2004)

<sup>18</sup> *Gender-bending* significa "dobrar" ou subverter os papéis de gênero socialmente esperados.

elaborados de filmes cult como *Pink Flamingos* (John Waters, 1972) com a figura icônica da *drag queen* Divine, exemplificam em suas manifestações visuais subversivas como a moda pode ser arma de visibilidade e afirmação.

Assim, essa prática além de estética é extremamente política. O vestir, e sua performatividade, se transforma em uma maneira de desafiar convenções e contestar padrões, mas acima de tudo, afirmar identidades marginalizadas. Segundo Guacira Lopes Louro (2004), o corpo *queer* é um “corpo estranho”, que não se ajusta às normas reguladoras do gênero, da sexualidade e da aparência, ao invés disso ele desvenda os mecanismos que produzem o que é tido como normal, e, portanto, evidencia o caráter performativo dessas normas. Através do *Camp*, esse corpo estranho se destaca, em parte, como uma estratégia de sobrevivência cultural, uma forma de expressar subjetividades dissidentes em um mundo hostil.

Logo, o *Camp* pela perspectiva *queer* tem também papel de resistência cultural, pois se manifesta codificando identidade e desejo frente à opressão, usando ironia para criticar a heteronormatividade e celebrar o “anormal”. O caso do poeta Oscar Wilde, julgado e condenado por indecência grave em 1895, durante a perseguição aos homossexuais, ilustra esse contexto histórico de perseguição e o papel do *Camp* como linguagem codificada de resistência (Sontag, 1964). Nesse sentido, a moda, mais que uma arte ou prática de consumo, transcende a dimensão estética para tornar-se linguagem política. Assim, como aponta Cidreira (2013), a moda é comportamento e expressão, uma linguagem visual que comunica valores, o que permite grupos oprimidos criarem representações simbólicas através da moda e do exagero.

Sontag sintetiza essa potência ao afirmar que “os homossexuais atribuem sua integração à sociedade à promoção do senso estético. O *Camp* é um solvente da moralidade. Ele neutraliza a indignação moral, patrocina a jocosidade.” (Sontag, 1964, p. 12), o que enfatiza como, especialmente no universo *queer*, ao vestir-se com uma estética excessiva, inatural e com certo humor, o indivíduo insere sua identidade no espaço público, se transformando em manifesto visual, e subverte as normas que o tentam silenciar.

É nesse gesto que o *Camp* se revela não apenas como estilo, mas também promove um pensamento de ruptura. Conforme destacam Pilla e Rosa, o *Camp* pelo olhar *queer* pode ser entendido como um “[...] modo de resistência e uma tentativa

de indivíduos de determinado grupo em partirem para a sua própria produção de verdade e de seu próprio senso de gosto pessoal” (Pilla; Rosa, 2019, p. 207), ou seja, um movimento que, nascido na marginalidade, se opõe à cultura dominante, que incomoda e ameaça a lógica binária conservadora, sendo então revolucionário porque carrega um caráter de mudança social dentro dos costumes da sociedade. Em uma sociedade conservadora o *queer* incomoda, e é justamente onde está o seu valor.

No contexto latino-americano, o conceito de reexistência<sup>19</sup>, comum nos estudos decoloniais, ajuda a compreender como a moda *queer* além de resistência, é também afirmação positiva de outros modos de vida. O *Camp* não nega o sofrimento, mas o transforma em um prazeroso espetáculo ao reinventar os signos da marginalização em símbolos de empoderamento, e o desvio em potência criativa, tornando visível o que é excluído e transformado o incômodo em orgulho. Assim, Sontag sintetiza essa sensibilidade ao afirmar que “as pessoas que compartilham essa sensibilidade não riem da coisa que rotulam “um *camp*”, elas a apreciam. *Camp* é um sentimento terno. (Sontag, 1964, p. 13)

Em conclusão, a estética *Camp*, conforme definida por Sontag, é mais que uma linguagem artística, é um modo de ver e comunicar que celebra o exagero, especialmente como ferramenta de expressão *queer*. Assim, o ensaio legitima essa sensibilidade irônica e excessiva, que em um mundo saturado por discursos de verdade e profundidade, propõe um olhar que abraça o prazer e a experimentação estética. O legado do *Camp* reside na sua capacidade de transformar o ordinário em extraordinário, desafiando noções tradicionais e oferecendo, como sugere Sontag, uma nova perspectiva sobre a condição humana, onde moda e identidade se tornam performance e resistência.

Na próxima seção será analisado como a arte *drag* se apropria da sensibilidade e principalmente dos artifícios do *Camp* para a construção de personas e performances, primeiramente aprofundando o contexto de o que é ser um artista *drag* e a ascensão da arte na contemporaneidade como também no contexto midiático, seguindo com a construção do feminino de maneiras não tradicionais, e principalmente a visão e inserção de mulheres sáficas nesse meio.

---

<sup>19</sup> Um conceito acadêmico que descreve o processo de criar novos saberes e identidades, especialmente em comunidades marginalizadas.

### 3 DRAG, FEMININO E FIGURINO

#### 3.1 *We're all born naked and the rest is drag*

Primeiramente, é importante reforçar que o *drag*, ou *crossdressing*<sup>20</sup>, é uma forma de expressão repleta de nuances, mas de maneira resumida, gira em torno da forma performática e teatral da criação de uma persona propositalmente fabricada, onde o artista se auto intitula um artista *drag*. Ser *drag queen* “trata-se, sobretudo, de uma personagem criada, uma personificação de uma certa feminilidade (posta culturalmente e variável no tempo e espaço), diz respeito a uma expressão artística, a uma representação.” (Batista; Soares Junior, 2021, p. 127). Ou seja, assim como no *Camp*, se trata da glorificação do personagem, uma teatralidade que incorpora o espírito da extravagância para a construção de arte e identidade, subvertendo o princípio da sinceridade como critério de valor.

É importante esclarecer, no entanto, que essa performatividade não se resume apenas ao ato de encenar algo, pois vindo do indivíduo *queer*, baseia-se também em uma vivência pessoal. “Você está colocando uma máscara, continua sendo você, só que você muda tudo no seu corpo, no seu rosto”. (Moon, 2021), ou seja, é uma experimentação artística por um filtro esotérico subjetivo, onde a fabricação de um corpo propositalmente estilizado não é apenas uma máscara como também é extensão do ser.

Historicamente, essa prática de se vestir com roupas tradicionalmente associadas a outro gênero, ou, mais precisamente, de performar o gênero de forma exagerada, está longe de ser um fenômeno recente, com raízes em uma série de práticas que se relacionam com os movimentos sociais e culturais ao longo dos séculos, visto que desde o século XIX, homens que se vestiam de mulheres, ou mulheres que se vestiam de homens, tinham suas performances inseridas no contexto teatral, mas também nas manifestações culturais populares (Amanajás, 2023).

Factualmente, o termo possui duas origens principais, uma relacionada ao teatro e a outra ao movimento *queer*. Uma das explicações mais aceitas sobre sua etimologia é que “*drag*” seria uma abreviação do inglês “*dressed as a girl*” que

---

<sup>20</sup> *Crossdressing* é o ato de usar roupas e acessórios socialmente associados a um gênero diferente do seu, por motivos de expressão pessoal ou performance.

significa “vestido como uma garota”, embora tenha caráter mais anedótico. Outra derivação provável é a ideia de “arrastar” vinda do verbo “*to drag*”, referindo-se ao movimento dos longos vestidos femininos usadas por homens em peças teatrais durante os períodos em que mulheres eram proibidas de atuar nos palcos, como em peças de Shakespeare para o teatro elisabetano<sup>21</sup> do século XVI (Amanajás, 2023). Assim, o termo significa não apenas o gesto físico, mas também o gesto simbólico de arrastar consigo um outro gênero, um outro corpo possível.

Ainda que as raízes do *drag* possam ser encontradas em tradições cênicas e teatrais antigas, sua consolidação como uma prática performativa de identidade de gênero ocorre de modo mais direto nas experiências de resistência das populações negras e *queer* nos Estados Unidos, a partir do século XIX. Nesse contexto destaca-se a figura de William Dorsey Swann, considerado o primeiro artista *drag* registrado na história ocidental a se autodenominar uma “*queen of drag*” (KEY, 2024). Swann foi personalidade muito importante para o movimento *queer*, uma pessoa negra, nascida em condição de escravização, que desafiou as estruturas raciais, sociais e de gênero ao organizar, a partir da década de 1880, uma série de bailes secretos em Washington, D.C., voltados para a comunidade.

**Figura 4 – William Dorsey Swann, século XIX.**



Fonte: livro *Black, Queer, and Untold: A New Archive of Designers, Artists, and Trailblazers*, 2024.

Esses bailes funcionavam como espaços de sociabilidade e expressão para homens negros que desejavam vestir-se com roupas associadas ao feminino, em

<sup>21</sup> Estilo de teatro inglês que floresceu entre 1558 e 1603, durante o reinado da rainha Elizabeth I.

um período em que tais práticas eram criminalizadas e socialmente condenadas – observa-se na figura 4 que Swann mantém suas calças por baixo do vestido de babados, visto que na época era obrigatório vestir roupas do seu determinado gênero mesmo quando *crossdressing*. Por conta disso, Swann foi preso diversas vezes por desafiar normas públicas de conduta, sendo também uma das primeiras pessoas a lutar ativamente pelo direito ao que hoje entendemos como livre expressão de gênero. Esse gesto é de profundo valor simbólico e político, pois antecipa a articulação entre performance de gênero, racialização e resistência *queer* que seria aprofundada décadas depois com a cultura *ballroom* e com a teoria *queer*.

Analisando agora o contexto do século XX, mais precisamente a partir da década de 1960, é inegável que a ligação entre os bailes de William Dorsey Swann e a emergente *cultura ballroom* é tanto histórica quanto simbólica. Embora os contextos sejam distintos visto que Swann atuava no pós-abolição nos Estados Unidos, enquanto o *ballroom* emerge como cultura urbana no Harlem, em Nova York nas décadas de 1960 e 1970, ambos compartilham a lógica de resistência e de criação de espaços de pertencimento para corpos dissidentes.

Em *Babado forte: moda, música e noite na virada do século 21*, obra de 1999, Erika Palomino retrata a ascensão do fenômeno *ballroom* durante a década de 1980. Desenvolvida majoritariamente por pessoas negras e latinas LGBTQIAPN+, principalmente trans e travestis, consistia na organização de bailes competitivos onde se vestiam caracterizadamente e performavam, numa passarela improvisada, personagens desde executivos até peruas (Palomino, 1999) em categorias como “*realness*”, “*vogue*” (dança), “*executive realness*” e “*femme queen performance*”, entre outras, e eram pontuados pelo realismo de suas representações.

Esses bailes eram o espaço onde corpos racializados e marginalizados formavam um senso de comunidade na criação de suas “casas” (como a House of LaBeija<sup>22</sup>), e podiam viver suas fantasias através da “montação”, encarnando papéis sociais negados a eles evidenciando e tornando espetáculo corpos que a sociedade tenta excluir, enquanto também instauravam uma estética própria, que assim como o *Camp*, era baseada em exagero, estilização e artifício, deixando ainda um legado histórico para a arte *drag*.

---

<sup>22</sup> A *Royal House of LaBeija* foi a primeira casa de baile, fundada por Crystal LaBeija e Lottie LaBeija em 1968.

Nas décadas de 1980 e 1990, a arte *drag* passou por uma transformação significativa, impulsionada por sua crescente visibilidade dentro das subculturas urbanas, da cena noturna e da música pop. Nesse período, as *drag queens* deixaram de ocupar exclusivamente os espaços marginais dos clubes e bares LGBTQIAPN+ e começaram a adentrar produções culturais mais amplas na televisão e cinema, como por exemplo a Divine, já mencionada (ver seção 2.3), que atuou no filme *underground* dirigido pelo cineasta John Waters, e o documentário *Paris is Burning* (1990), dirigido por Jennie Livingston, que documentou a vida de *performers* da cena *ballroom* nova-iorquina como Willi Ninja, Angie Xtravaganza e Pepper LaBeija, e foi um marco nesse processo.

Também nesse contexto, ícones da cena *club kid*<sup>23</sup> RuPaul e Lady Bunny ajudaram a levar a arte *drag* do contexto *underground* para a fama mundial (Terlouw, 2024). RuPaul emergiu e conquistou a grande mídia ao lançar, em 1993, o hit *Supermodel (You Better Work)*, e sua presença em videoclipes da MTV, campanhas publicitárias e programas de auditório foi pioneira ao levar a arte *drag* para um público até então alheio a essas expressões. Então, em 2009, a arte atingiu seu primeiro auge no *mainstream* com a estreia do *reality show RuPaul's Drag Race*, que consiste em uma competição envolvendo desafios relacionados à atuação, dublagem, design de figurino e passarela, no qual as participantes concorrem ao título de *Drag Queen Superstar*. Atualmente existem diversas franquias internacionais do programa (ver seções 4 e 5.1) que ampliam o leque de representação cultural na mídia.

Segundo Erika Palomino “as *drag queens* se tornaram um dos mais importantes fenômenos de comportamento e de mídia originados da cena noturna dos anos 1990. Tanto pelo *crossdressing* quanto pela glorificação suprema da alegria e do divertimento [...]” (Palomino, 1999, p. 153). Essa infiltração da *drag* na cultura pop da virada do século mostrou o quanto a estética do exagero, do brilho e da teatralidade — que também compõem a lógica do *Camp* — era, de fato, uma força estética disruptiva, mas também sedutora para o mercado. A *drag* contemporânea, nesse sentido, passou a ocupar um duplo lugar: ao mesmo tempo em que se apresentava como resistência e contestação aos padrões de gênero e comportamento, também era absorvida pela indústria cultural e pela lógica do

---

<sup>23</sup> Subcultura *drag* e fashionista caracterizada por visuais bizarros, extravagantes e até andróginos.

espetáculo. Logo, esse paradoxo é central para entender sua evolução como linguagem artística nas últimas décadas.

No entanto, por mais que a arte *drag* tenha arte tenha atingido os holofotes e reconhecimento na cultura popular contemporânea, é inegável que persistem dinâmicas de exclusão dentro dos próprios espaços LGBTQIAPN+, especialmente em ambientes dominados por homens gays. A cultura *drag*, paradoxalmente reconhecida por sua subversão e pluralidade, também reflete essas hierarquias internas, nas quais outras expressões e identidades *queer*, como mulheres cis, pessoas trans, não binárias e andróginas, ainda enfrentam invisibilização e deslegitimação.

Vê-se que a arte *drag* contemporânea é marcada por sua multiplicidade e constante reinvenção, e hoje, reconhecem-se diversas vertentes dentro dessa prática, que vão muito além da figura clássica da *drag queen*. Nesse contexto, diferentes expressões, como *drag kings* e *drag queers*, surgem em busca de “[...] romper com representações muito essencialistas do masculino e do feminino, levando a arte *drag* para lugares de expressão que chacoalham a tradição.” (Costa; Lopes, 2024, p. 6), o que leva a performance fabricada do gênero para territórios mais complexos e críticos.

Como aponta Dara Deon (2024, p. 13), “enquanto a *drag queen* é a personificação exagerada do estereótipo feminino, o *drag king* utiliza a masculinidade como forma de expressão estética”, mencionando também o *drag queer*, que desmonta os padrões de gênero ao representar a androginia ou a não-binariedade. Essas vertentes se desdobram ainda em categorias como as *drag monsters*, que exploram o grotesco e o surreal como estética; as *comedy queens*, que enfatizam o humor e a caricature; e as *pageant queens*, conhecidas por sua polidez e glamour. Então, essa diversidade evidencia o caráter plural e mutável da arte *drag*, mas também revela as tensões internas sobre quem pode ou não ocupar determinados espaços dentro dela.

É nesse contexto que emergem as chamadas “*bio queens*” ou “*faux queens*”, termos usados para designar mulheres cis que performam como *drag queens*. A presença dessas artistas tem provocado debates intensos sobre legitimidade e pertencimento dentro da cena, pois, ainda que a *queen* seja, por essência, uma arte de performance e fabricação exagerada dos signos femininos, muitas mulheres

enfrentam deslegitimação por desafiarem a ideia de que o verdadeiro *drag queen* seria propriedade apenas de homens gays. Entretanto, a afirmação “ser/estar *drag* não implica nenhum marcador social de gênero ou de sexualidade, assim, qualquer sujeito – desde que se identifique com essa arte – pode experimentar esse universo.”(Batista; Soares Junior, 2021, p. 127) reforça que a natureza fluida da arte deveria ser inclusiva, se definindo mais pela performatividade do que por qualquer característica biológica.

Por conta disso, esses termos também vêm sendo criticados por reforçarem uma divisão binária entre os corpos que podem e os que não podem fazer *drag*, reafirmando estruturas hierárquicas dentro de uma arte que, em sua essência, é não normativa. Assim, muitas artistas utilizam denominações como “AFAB” (*assigned female at birth*, ou designada mulher ao nascer), “*drag femme*” ou preferem ser chamadas simplesmente de *drag queens*, sublinhando o fato de que o gênero biológico não deve ser critério de legitimação da persona. A presença de mulheres sáficas<sup>24</sup> nesse universo, portanto, visa não apenas ampliar o espectro de corpos e subjetividades presentes na cena, como também contribuir para ressignificação dos sentidos do feminino dentro da cultura visual contemporânea.

A teoria da performatividade de gênero de Judith Butler (2003) é fundamental para compreender o alcance político dessa discussão, pois para a autora, o gênero é uma construção social sustentada por atos repetidos em uma encenação contínua de normas sociais que, pela repetição, ganham aparência de naturalidade, e o *drag* ao exagerar ou parodiar esses gestos, expõe sua natureza fabricada. Logo, encenar o feminino não é um gesto de simples apropriação, mas de revelação, visto que tanto o feminino quanto o masculino são sempre uma performance. Nesse sentido, a presença de mulheres cis no *drag femme* não contradiz sua lógica, mas a expande, deslocando a encenação para o campo da autoexpressão de suas vivências.

Contudo, justamente por conta dessa potencialidade subversiva, as *bio queens* continuam enfrentando discriminação e desvalorização. Em entrevista para Deon, a artista paulistana Ginger Moon (ver seções 3.3 e 5.2) relata que já sofreu preconceito de pessoas online alegando que mulheres fazendo *drag* seria apropriação cultural, destacando ainda a desigualdade de oportunidades, visto que a discriminação vem também de produtores de eventos que desvalidam seu trabalho.

---

<sup>24</sup> Sáfica é um termo guarda-chuva para as sexualidades que consistem na atração entre mulheres (tanto cis como trans).

Seu relato “[...] muita gente exclui as mulheres do LGBT e falam que nós não fazemos parte da comunidade” (Deon, 2024, p. 16) demonstra como o machismo e a misoginia continuam a atravessar as relações dentro da própria comunidade *queer*, reafirmando barreiras simbólicas sobre quem pode ocupar determinados espaços de visibilidade.

Entretanto, retomando a perspectiva de Butler (2003), pode-se argumentar que toda expressão de gênero é, em alguma medida, uma forma de *drag*, pois consiste em encenar socialmente papéis e signos culturais, como também reforçam Batista e Soares Junior (2021, p. 127), “aquilo que é a expressão exterior enquanto indivíduos não deixa de ser uma forma de expressão *drag*”. Logo, como conclui Deon (2024, p. 13), “se tratando de uma forma de arte, o lugar da mulher no transformismo é onde ela quiser, seja como *drag king*, *queen* ou *queer*”, afirmação que sintetiza o caráter desconstrutivo do *drag femme* enquanto prática também política.

Neste sentido, quando RuPaul afirma que “*we’re all born naked and the rest is drag*” (“todos nascemos nus, o resto é *drag*”), não se trata apenas de uma frase de efeito, mas de uma síntese da lógica performativa da identidade, pois tudo aquilo que vem após o nascimento, – seja nome, roupa, cabelo, modo de andar, maquiagem –, é construção e experimentação para o corpo vestido (Cidreira, 2013). Logo, tratando-se dessa arte, seja ela praticada por homens, mulheres ou pessoas não binárias, é uma forma de pensar e habitar o corpo de modo que transforma o ato de vestir-se em gesto tanto estético como político.

Portanto, compreendida sob essa ótica, a arte *drag* desde Swann até Ginger Moon, deixa de ser mero espetáculo e se torna um espaço de resistência e reinvenção do ser, e ao incorporar o artifício e a ironia do *Camp*, ela reafirma sua natureza genuinamente *queer*: não apenas desafia os padrões de gênero e sexualidade, mas também estranha e desloca o corpo normativo, revelando que a liberdade de performar é, em última instância, a própria essência dessa arte.

### **3.2 Construção do feminino: *drag femme* como subjetividade dissidente**

Primeiramente, vale pontuar que a arte *drag*, ao intensificar os signos do feminino, transforma-os em linguagem estética, pois os constroem incorporando

elementos extravagantes da moda *Camp*, como o exagero dramático, ilusão, e até humor, não se referindo apenas a beleza, mas ao grau de artifício (ver seção 2.2). Nesse sentido, o feminino *drag* não busca reproduzir o real, mas construído-lo em uma expressão “*too much*”, e frívola, estilizando seus códigos em uma fabricação performática do próprio conceito social e tradicional de feminilidade, e assim, propositalmente ou não, expondo a artificialidade das normas do gênero.

Nesse contexto, Butler argumenta que, mesmo que os signos do gênero feminino estereotipado venham de uma cultura misógina, “eles são desnaturalizados e mobilizados por meio de sua recontextualização parodística”(Butler, 2003, p. 197). A *drag*, portanto, não ofende o feminino, ela o desmonta, em um ato um tanto irônico que ao mesmo tempo desnaturaliza o gênero enquanto o reforça, abrindo espaço para novas leituras e possibilidades de representação.

Assim, a análise da indumentária<sup>25</sup> permite compreender como a moda e o vestuário se tornam veículos privilegiados dessa arte, pois conforme Cidreira (2013), a moda é uma linguagem que comunica subjetividades, apontando que “[...] a composição da aparência pelos próprios usuários tem dado mostras cada vez mais interessantes da capacidade performativa do corpo vestido” (Cidreira, 2013, p.146), ou seja, o corpo vestido transmite significados, e essa apropriação lúdica da feminilidade faz da *drag* uma espécie de lente de aumento daquilo que a sociedade considera “mulheril”. Logo, ao amplificar os códigos do feminino até o limite do absurdo, com cílios enormes, movimentos ensaiados, e brilhos excessivos, as *drag queens* tornam visível o que a cultura tenta naturalizar, que toda feminilidade é construída e performada.

Também nesse sentido, a anamorfose, aplicada na manipulação do corpo com espartilhos e enchimentos para criar curvas hiperbólicas e atingir a ilusão da figura feminina (Noniewicz, 2020), e a escolha de determinadas peças como por exemplo luvas longas, saias volumosas, ombreiras dramáticas ou maquiagens que exageram os contornos do rosto, formam um corpo que é, ao mesmo tempo, humano e fabricado, as vezes caricatural. Assim, todos esses e outros elementos da “montação” operam como marcas visuais de uma feminilidade que não busca ser natural, mas sim deliberadamente artificial, tornando visível o processo de fabricação da persona.

---

<sup>25</sup> Indumentária significa o conjunto de vestuário, traje ou roupa de uma pessoa, época ou povo.

Essa lógica performativa é essencial para compreender o papel das *bio queens* (ou *drag femme*) no meio, pois ao usar da linguagem da “montação”, essas artistas não buscam ser “mais femininas”, mas sim tensionar as fronteiras da própria ideia de feminilidade. Logo, o *drag femme* é um ato que questiona e ironiza a construção normativa da feminilidade, pois acentua o contraste entre aparência e realidade por meio da estilização exagerada de seus signos e estereótipos, ao mesmo tempo que faz uma extensão de si como artista.

Portanto, Katie Harling afirma que as *bio queens* são as únicas *performers* capazes de evidenciar de maneira radical a natureza construída do gênero (Harling, 2018, p. 19, tradução nossa)<sup>26</sup>, e sua presença desestabiliza o argumento de que a *drag* seria uma prerrogativa masculina ao demonstrar que o feminino pode ser performado, exagerado e reinventado por qualquer corpo. Então, pode-se afirmar que a arte das *bio queens* não é uma contradição, mas uma expansão da lógica *drag*, um gesto de ironia e autoexpressão que reconfigura o olhar sobre o feminino e seus códigos sociais.

Esse entendimento, portanto, refuta a lógica da objeção às mulheres cis na cena *drag*, visto que o discurso frequentemente se ancora na confusão entre performance e imitação, supondo que mulheres não poderiam performar o feminino, pois já o encarnariam naturalmente. Contudo, essa visão ignora o fundamento teórico da performatividade já discutido, de que toda expressão de gênero, inclusive a das mulheres, é resultado de repetições estilizadas, de um aprendizado cultural e social. Logo, quando uma mulher se transforma em *drag queen*, ela deixa de simplesmente “ser” mulher e passa a performar a “mulheridade” como espetáculo, ironia e comentário.

Dentro desse contexto, surge a noção de hiper feminilidade, que aproxima a prática das *bio queens* de outras linguagens performáticas contemporâneas, como o novo burlesco. Debra Ferreday (2008), ao discutir as performances burlescas, descreve o “*high-femme drag*” como uma forma de feminilidade hiperbólica que desafia os padrões culturais de beleza e comportamento. A autora explica que essa forma de expressão perturba as noções convencionais do feminino ao levar ao extremo seus próprios códigos. De modo semelhante, Harling (2018) entende o *high-femme drag* como a performance da feminilidade exagerada e ornamentada por

---

<sup>26</sup> No original: “bio-queens are, the only drag performers who can highlight the constructed nature of gender”.

peças sáficas, ressaltando que se trata de uma identidade fabricada e distinta da feminilidade heteronormativa.

Nas *bio queens*, essa hiper feminilidade assume função tanto estética quanto crítica, pois trata-se de um feminino deliberadamente intensificado que expõe as contradições dos ideais de corpo e beleza padrões impostos às mulheres. Assim, Harling (2018, p. 38) ainda distingue a “feminilidade *flamboyant*”, expressa por *drag queens* homens como uma celebração majoritariamente lúdica do que é entendido por feminino, e a “hiper feminilidade”, praticada por mulheres, como uma resposta crítica à feminilidade imposta socialmente. Ou seja, enquanto a primeira expressa o olhar gay sobre o feminino, a segunda ironiza as pressões que o patriarcado impõe aos seus corpos. Dessa forma, a *bio queen*, ao intensificar os códigos do ser feminino, não busca reivindicar sua posse, mas ressignificar e até ridicularizar a imagem da mulher idealizada pela mídia e pela cultura.

Então, seguindo a lógica da celebração do exagero e do desvio do bom gosto, a construção do feminino pelo olhar *drag femme*, ao desafiar normas e expectativas, não deve ser interpretada como um simples ato de imitação ou apropriação, mas como um gesto político. Assim, essa arte permite que o feminino se torne não apenas objeto de beleza, mas também de paródia e de ressignificação. Logo, indo desde o *pageant queen* até o *club kid*, passando pelas *comedy queens* ou *fashion queens*, e articulada com a estética *Camp*, a *drag femme* se faz um campo de resistência simbólica.

Portanto, a feminilidade, não é apenas um traço essencial do corpo, tornando-se no contexto fabricado da persona uma estética de superfície, e a presença de mulheres sáficas não apenas amplia o espectro de corpos dissidentes e subjetividades presentes na cena, como também contribui para ressignificar os códigos do feminino dentro da sociedade normativa e cultura visual contemporânea. Logo, ao revelar os códigos do feminino como passíveis de deslocamento, a *drag* ensina que toda identidade é, no fundo, um jogo de representação, e que todo corpo, parafraseando Louro (2004), pode ser um corpo estranho quando se recusa a se conformar ao que dele se espera.

### 3.3 Figurino: do *Camp* ao burlesco

O figurino constitui um dos elementos mais fundamentais da construção cênica e performática, e não deve ser compreendido apenas como vestimenta ou adorno, mas como um componente expressivo capaz de traduzir visualmente intenções dramáticas, identitárias e culturais. Assim, o figurino é uma fonte de pesquisa, uma vez que “entendê-los é compreender a arte, o pensamento criativo e a força de expressão de determinado período” (Viana; Muniz, 2007, p. 31). Em outras palavras, o figurino é documento e discurso, ele narra histórias, revela contextos e materializa ideias.

Como já discutido, no universo *drag*, o figurino é uma ferramenta de transformação, que ao ser usado como forma de representação, ultrapassa a função de simples indumentária e se torna também um dispositivo performativo e teatral, capaz de construir personagens e exagerar além do real. Como enfatiza Cidreira (2013), o vestuário é uma linguagem que comunica identidades e afetos, e não ajustado às normas reguladoras da aparência, o corpo vestido é, portanto, o suporte onde o feminino, o masculino e o andrógino se encontram e se misturam. Logo, pensar a sensibilidade estética *Camp*, do artifício que se traduz visualmente em silhuetas dramáticas e ornamentos excessivos, é central para compreender o figurino *drag*, que não é apenas vestimenta mas também uma narrativa que comenta a cultura pop, a mídia, o ser, e os próprios ideais de beleza e feminilidade anteriormente mencionados (ver seção 3.2).

Assim, vale mencionar as múltiplas categorias estéticas que existem nesse universo, algumas delas sendo as *pageant queens* que se inspiram nos concursos de beleza tradicionais, apostando em figurinos luxuosos e polidos; as *comedy queens* (ou *campy queens*) que comumente utilizam a roupa como extensão do humor e da caricatura; as *fashion queens* que dialogam com a alta costura e o universo editorial; as *drag monsters* que incorporam o grotesco; e as *club kids* que exploram o experimentalismo e a arte pop (Terlouw, 2024). Em todas essas vertentes, o figurino é o eixo central da performance, transformando o corpo em palco de espetáculo visual.

Dentro da lógica da hiper feminilidade que se faz presente na expressão *drag* sáfica, o conceito de exagero se destaca ainda mais, e o uso deliberado de signos associados à sensualidade como espartilhos e maquiagem acentuada, se traduzem em uma das categorias estéticas mais comuns do *drag femme*, o “*drag burlesco*”.

Nessa perspectiva, Harling destaca que uma das formas de arte que atualmente apresenta estéticas *drag* estilizadas acopladas ao corpo feminino (nu, ou quase) é o burlesco (Harling, 2018, p. 40, tradução nossa)<sup>27</sup>. Ou seja, essa vertente explora o corpo como espaço de expressão evidenciando a sobreposição entre sensualidade e espetáculo, visto que também afirma Ferreday (2008) que a essência do novo burlesco está na fantasia de colocar e retirar a feminilidade (FERREDAY, 2008, p.62, tradução nossa)<sup>28</sup>. Logo, essa vertente se revela como uma construção performática e teatral e não como uma essência natural, e então o figurino burlesco opera em diálogo direto com o figurino *drag queen*, pois ambos se constroem a partir do excesso do feminino, transformando tanto o artifício quanto o erotismo em arte.

Um exemplo dessa convergência é Ginger Moon, persona da dançarina e atriz Bruna Alves, ativa na cena paulistana desde 2015. Conhecida por combinar o universo *drag* com o teatro burlesco, ela explora o corpo e o figurino como meios de extensão de sua pessoa, mas também como gesto político, atualmente sendo uma das maiores referências em relação a ser uma mulher cis e *queer* trabalhando com arte *drag* no Brasil.

**Figura 5 – Ginger Moon: *drag* burlesco**



Fonte: Compilação do autor<sup>29</sup>.

As imagens acima exemplificam a combinação do *Camp* e do burlesco em sua “montação”, onde a maquiagem extremamente estilizada e colorida contrasta,

<sup>27</sup> No original: “One art-form that currently presenting stylised drag aesthetics coupled with the female body (bare, or almost), is burlesque”.

<sup>28</sup> No original: “the fantasy of putting femininity on and off”.

<sup>29</sup> Montagem a partir de imagens coletadas no perfil de Instagram de Ginger Moon. Disponível em: <<https://www.instagram.com/gingermoondrag/>> Acesso em: 23 ago. 2025

mas ainda assim conversa, com a sensualidade de seu vestido translúcido e seu espartilho *trompe-l'oeil*, no qual brilhos estampam a ilusão do nu. Pode-se observar também que a persona não faz uso de enchimentos, o que é comum nessa categoria estética devido a performance burlesca em si, que explora o corpo quase nu. Logo, inegavelmente a hiper feminilidade se faz presente em sua *drag*, porém, segundo Ginger, no começo de sua carreira ela via a necessidade de exagerar ainda mais os artifícios para ter sua arte validada, o que demonstra mais uma vez como os ideais da “feminilidade ideal” são impostos com maior critério nas *bio queens*.

“Com certeza, as mulheres têm que fazer vinte vezes mais para serem notadas, então temos que ter uma maquiagem muito maior, muito mais exuberante e polida, usar figurinos muito mais extravagantes e mais brilhosos para sermos notadas e considerarem que somos drags. [...] Mas se um gay que vai começar agora e colocar um vestidinho preto, uma peruca lisa e um delineado já é considerado drag, tem sempre essa comparação” – Ginger Moon (Deon, 2024, p. 18).

O depoimento de Ginger Moon ilustra a desigualdade de reconhecimento entre *performers*, mas também evidencia como o figurino se torna um instrumento de afirmação e resistência, pois ao exigir ser vista, Ginger transforma a roupa em símbolo de luta e visibilidade, onde o excesso e brilho funcionam como suas ferramentas. Então, ao combinar o artifício do *Camp* e o erotismo do burlesco, ela materializa o potencial da sua arte, desestabilizando as fronteiras entre o natural e o artificial e entre o entretenimento e a política.

Portanto, do *Camp* ao burlesco, artistas usam do figurino para transformarem o próprio corpo numa obra de arte subversiva, usando da ironia, da teatralidade, da consciência do artifício, e até da anamorfose, para contrariar ou pelo menos reinventar a natureza humana de forma extravagante e inatural. Logo, o uso intencional de códigos femininos de maneira exagerada e até caricata, evidencia que vestir-se como *drag* não é apenas uma brincadeira visual, mas uma prática que demonstra o caráter performativo da aparência ou instável do próprio gênero.

A próxima seção visa aprofundar na experiência de *drag queens* sáficas no contexto contemporâneo, discutindo questões de validação dessa arte a partir da representatividade midiática, além de analisar como diversas artistas, com diferentes estéticas, usam da arte *drag* como forma de expressão e subjetividade.

## 4 DRAG FEMME: SÁFICAS NA CENA DRAG

### 4.1 Drag U! Start your engines

Como discutido anteriormente (ver seção 3.1), a contínua dinâmica de exclusão de *drag femmes*, e *performers AFAB* no geral, dentro dos espaços LGBTQIAPN+, especialmente dominados por homens gays cis, ressalta o paradoxo dessa arte, que mesmo nascida da subversão, marginaliza outros corpos dissidentes e identidades plurais. Indiscutivelmente o reality show *RuPaul's Drag Race*, por mais que revolucionário, é controverso, sendo um exemplo que reflete essas hierarquias internas.

A contradição presente na franquia ilustra uma das tensões centrais da arte *drag* contemporânea, visto que embora o programa defenda a ideia de que “todos nascemos nus e o resto é *drag*” (RuPaul), seu histórico de representações ainda é restrito a determinados corpos e identidades. Desde sua estreia em 2009, o *reality show* é amplamente reconhecido por levar essa arte do circuito *underground* para o *mainstream*, consolidando-se como um fenômeno global e como um marco na visibilidade *queer* por desafiar a heteronormatividade. No entanto, embora se apresente como um produto progressista, é possível afirmar que *Drag Race* nem sempre corresponde a essa imagem, pois o discurso de liberdade e diversidade propagado pelo programa convive com práticas excludentes, sobretudo no que diz respeito à ausência de artistas AFAB (mulheres cis, homens trans e pessoas não-binárias) em seus elencos principais.

Ou seja, por anos, o *reality* apresentou elencos compostos quase exclusivamente por homens gays cisgêneros, inclusive penalizando participantes que se afastavam de uma estética feminina estereotipada, como por exemplo, em episódios onde a jurada Michelle Visage critica concorrentes que não utilizam enchimentos ou perucas volumosas. Por conta disso, o programa foi frequentemente alvo de críticas, visto que, de forma irônica ou não, reforça estereótipos associados à performance de gênero (Darnell; Tabatabai, 2017). Assim, ainda que se apresente como espaço de libertação, *RuPaul's Drag Race* opera dentro de um sistema midiático que valoriza certos corpos e performances em detrimento de outros.

Somente após muitas críticas, o programa passou a incluir algumas mulheres trans, como Peppermint (9ª temporada), Kerri Colby (14ª), e Sasha Colby (mãe *drag*<sup>30</sup> de Kerri), vencedora da 15ª temporada em 2023, sendo a primeira mulher trans coroada na versão original. Além delas, na mais recente 17ª temporada, artistas como Lexi Love e Hormona Lisa ampliaram ainda mais essa representatividade. Porém, mesmo com esse avanço, nenhuma mulher cis integrou até hoje a franquia principal, o que influencia também a percepção do público geral, com a lógica excludente que mulheres cis não podem ser *drag queens*.

Ademais, a *drag queen* Gottmik, homem trans e primeira pessoa AFAB a competir na versão estadunidense, marcou a 13ª temporada<sup>31</sup> em 2021 como um símbolo de mudança. Ainda assim, sua presença foi recebida com surpresa e até retaliação por parte do público, evidenciando como a própria audiência foi condicionada pela narrativa do programa a associar a arte *drag* exclusivamente a corpos “AMAB” (*assigned male at birth*, ou designado homem ao nascer). Como observa Dara Deon (2024, p. 14), a integração de pessoas trans no programa é “de grande importância para a comunidade LGBTQIA+, devido à influência e popularidade da série, já que a arte *drag* é uma expressão artística, podendo ser feita por quem quiser.” Logo, a fala ressalta o que *Drag Race*, por muito tempo, deixou de comunicar, de que o *drag* é, acima de tudo, uma linguagem estética e política acessível a qualquer corpo.

Nesse contexto, o *spin-off RuPaul’s Drag U*, ou simplesmente *Drag U* (2010–2012) surge como um desdobramento que amplia e, ao mesmo tempo, problematiza essa discussão. O programa propunha que mulheres comuns participassem de uma espécie de “universidade de *drag*”, sendo orientadas por ex-participantes de *Drag Race*, chamadas de “professoras de *drag*”, para desenvolverem performances inspiradas na arte. Certamente, o episódio “*Lesbians Gone Wild*”<sup>32</sup> é especialmente revelador, onde três mulheres lésbicas de expressão masculina (*butch*) foram convidadas a “descobrir seu lado feminino” sob a orientação das *queens* Ongina, Raven e Jujubee. Ao longo do episódio, as participantes aprenderam técnicas de maquiagem, uso de salto alto, figurino e performance de palco, sendo transformadas, ao final, em divas *drag* glamourosas.

---

<sup>30</sup> Uma *drag queen* experiente que assume uma função de mentora para *queens* mais jovens, conhecidas como “filhas *drag*”.

<sup>31</sup> Que estreou dia primeiro de janeiro de 2021 pela VH1.

<sup>32</sup> Terceiro episódio da segunda temporada, exibido em 12 de julho de 2011 pela Logo TV.

Assim, a estrutura pedagógica do programa explicita a visão da identidade e figurino a partir de um olhar estritamente masculino, pois ao invés de trabalhar a hiper feminilidade vinda do empoderamento sáfico, ele reforça apenas os ideais do “feminino *flamboyant*”. Como aponta LeMaster (2015), *Drag U* trabalha para integrar corpos *drag*, trans e *queer* a um mainstream homonormativo<sup>33</sup> que falha em abordar as especificidades desses corpos. Ou seja, no episódio as participantes foram induzidas a reforçar o ideal de um “feminino legítimo”, em um contexto que não contempla as características desses corpos dissidentes.

Então, embora à primeira vista a proposta parecesse inclusiva, ao convidar essas participantes a serem pacificamente “montadas” para apenas “brincar de *drag*” em edições especiais, mas não *drag femmes* para as competições principais, o programa reproduzia uma hierarquia implícita segundo a qual apenas homens cis seriam as “verdadeiras *drags*”, evidenciando novamente a invisibilidade histórica de *performers* AFAB dentro da cena. Assim, Lady Lazzarus, persona da artista Viviane de Paoli, que também atua como o *drag king* Lorde Lazzarus, reflete sobre essa questão ao afirmar:

Como por muito tempo o mito de que pessoas AFAB não poderiam atuar como *drag queens*/transformistas foi muito forte, parecia pertinente oferecer a elas essa vivência através das mãos de “drag queens de verdade” – pois também por muito tempo a grande maioria das mulheres, dentro e fora do Brasil, eram denominadas como “falsas *queens*” (*faux queen*). Se *drag* é uma arte como qualquer outra, mas também é uma forma de *hackear* e brincar com gênero, por que ela não pode ser explorada totalmente por certos grupos de pessoas? Por que é necessário que um homem cisgênero que atua como *drag queen* “monte” uma pessoa AFAB para que ela se sinta validada artisticamente?” (Lazzarus, 2023).

Essa fala evidencia que *RuPaul’s Drag Race* – e suas derivações – não é isento do machismo estrutural que permeia a própria indústria cultural. Assim, *Drag U* transforma o empoderamento em uma simulação que reafirma os limites da representatividade *queer* dentro da cultura pop, fazendo com que o *Camp* e a teatralidade *drag*, originalmente concebidas como expressões de resistência, sejam delimitados em relação a quem pode participar desse jogo. O problema que essa mensagem transmite para o público que consome o *show*, e principalmente para as *performers*, é que sua arte não é válida ou, ao menos, não importante para o

<sup>33</sup> A tendência de grupos LGBTQIAPN+ de adotar normas e valores tradicionalmente associados à heterossexualidade e papéis de gênero binários, em busca de aceitação social.

consumo de massa. Logo, vê-se que a visibilidade oferecida pelo programa é seletiva, baseada na metáfora irônica sobre como a feminilidade só é valorizada quando mediada por um corpo masculino, enquanto silencia outros corpos.

Em última instância, a arte *drag*, especificamente nas mãos de *performers* sáficas e AFAB, continua a expandir o significado de feminilidade e resistência. Logo, mesmo diante da invisibilidade institucional, essas artistas reivindicam o direito de existir como *drags* plenas, não como exceções ou experimentos pedagógicos, mas como criadoras legítimas de uma estética que questiona o próprio sistema que tenta deslegitimá-las.

#### **4.2 *The Realness*: sáficas no *drag* contemporâneo**

Como previamente analisado (ver seções 3 e 4.1), a ascensão e afirmação de mulheres sáficas (lésbicas, bissexuais e *queer*) como artistas *drag*, mais especificamente *drag queens*, é um movimento significativo que tem chamado atenção na cena moderna, visto que, embora sua presença não seja inédita, ela tem se intensificado e ganhando novas camadas de complexidade, especialmente a partir do momento em que essas artistas não apenas participam, mas reivindicam centralidade e protagonismo dentro desse universo. Visto isso, faz-se relevante comentar mais algumas artistas sáficas que, assim como Ginger Moon e Sasha Colby, deixaram sua marca no *drag* contemporâneo.

Primeiramente, a cantora pop estadunidense Chappell Roan, abertamente lésbica, tem se destacado por unir música e estética *drag* em suas apresentações, criando uma identidade visual marcada pelo exagero e pela extravagância. A artista foi adotada como filha *drag* por Sasha Colby, que declarou em entrevista à *Harper's Bazaar* “*you have daughter energy. You have to be a Colby.’ And so I made her a Colby right then and there*” (Colby, 2024)<sup>34</sup>.

Pode-se observar que sua expressão artística é fortemente influenciada pelo *high-femme drag* e pelos artifícios do *Camp*, evidenciados em sua maquiagem intensa e extravagante, uso de perucas ou penteados volumosos, além de peças bastante ornamentadas, como espartilhos brilhantes com pedrarias, saias esculturais, luvas longas e até o acessório de cabeça em formato de mariposa, que se tornam

---

<sup>34</sup> Tradução nossa: Você tem energia de filha. Você tem que ser uma Colby. E então eu a transformei em uma Colby na mesma hora.

parte fundamental de sua performance. Logo, seus figurinos não atuam apenas como adornos estéticos, mas como extensões da narrativa visual, contribuindo para a construção de uma persona que explora a feminilidade sáfica de forma exagerada e poderosa.

**Figura 6 – Chappell Roan: *high-femme drag***



Fonte: Compilação do autor<sup>35</sup>.

Em suas apresentações – como a performance de “*Red Wine Supernova*” no *The Late Show* (16 fev. 2024), “*Pink Pony Club*” no *Grammy Awards 2025*, e no festival *Primavera Sound* (jun. 2025) ilustrados na figura 6–, Chappell utiliza figurinos únicos que dialogam diretamente com a narrativa de seu álbum. Além disso, sua aparição como jurada em *RuPaul’s Drag Race All Stars*<sup>36</sup>, “montada” como uma boneca inflável, reforça sua ligação com esse universo e arte. Assim, Chappell Roan representa uma das expressões mais contemporâneas da influência do *Camp* pelo *drag femme* na música pop, reafirmando a potência da performance como forma de empoderamento e visibilidade *queer*.

<sup>35</sup> Montagem a partir de imagens coletadas no perfil de Instagram de Chappell Roan. Disponível em: <<https://www.instagram.com/chappellroan/>> Acesso em: 15 out. 2025

<sup>36</sup> No 5º episódio da décima temporada do *spin-off*, que foi ao ar em 30 de maio de 2025.

Ademais, algumas artistas ganharam visibilidade global ao protagonizarem marcos na trajetória de *Drag Race* por serem as primeiras mulheres cis a competirem em suas respectivas franquias. Por mais que a franquia original do reality apresente suas problemáticas e ainda há muito a ser feito para torná-lo mais inclusivo, nota-se que os produtores compreenderam que ele precisa refletir a diversidade de gênero dessa forma de arte. Então, alguns *spin-offs* internacionais começaram a incluir *drag femmes* em seu elenco, como por exemplo Victoria Scone na franquia britânica, Clover Bish na espanhola<sup>37</sup>, Pandora Nox na alemã (ver seção 4.3), e Velma Jones recentemente anunciada na 6ª temporada da franquia canadense<sup>38</sup>.

Nesse contexto, Victoria Scone destacou-se como a primeira mulher<sup>39</sup> sáfica a participar de uma franquia de *Drag Race*, competindo na terceira temporada do spin-off britânico<sup>40</sup>. É inegável que sua presença marcou um momento político importante, resultado das demandas por maior inclusão e representatividade vindas tanto da comunidade *drag* quanto dos fãs do programa.

Figura 7 – Victoria Scone, promo de RPDR UK 3



Fonte: World of Wonder, 2021.

A artista define sua persona como uma diva do disco, do cabaré, com uma expressão artística altamente “*campy*”, cuja intenção não é representar uma mulher

<sup>37</sup> Clover Bish participou da 3ª temporada de *Drag Race Espanã* que estreou em 16 de abril de 2023.

<sup>38</sup> *Canada's Drag Race*, cuja 6ª temporada vai ao ar em 20 de novembro de 2025.

<sup>39</sup> Posterior ao show, a *performer* se entendeu como pessoa não-binária, então essa afirmação reflete as matérias publicadas na época do programa em 2021.

<sup>40</sup> A terceira temporada de *RuPaul's Drag Race UK* foi exibida a partir de 23 de setembro de 2021 pela BBC Three no Reino Unido.

de verdade, mas sim a caricatura de uma mulher. Logo, seus figurinos incorporam plenamente a estética *Camp*, sendo conscientemente exagerados e teatrais, como por exemplo o apresentado na *runway*<sup>41</sup> do episódio de estreia (figura 8) – cujo tema era “minha coisa favorita” – onde Scone surge na passarela vestida como um expositor de doces, em uma versão humorada e estilizada do tradicional chá da tarde britânico .

**Figura 8 – Victoria Scone: My favorite thing, RPDR UK 3**



Fonte: World of Wonder, 2021.

Então, como defensora da inclusão de todas as identidades na arte *drag*, Scone argumenta que qualquer pessoa que performe a arte deve ser reconhecida como *drag queen* ou *drag artist*, independentemente de gênero. Assim, sua afirmação de que o verdadeiro *drag* inclui todos os gêneros, etnias, e corpos (Scone, 2021, tradução nossa)<sup>42</sup> sintetiza esse posicionamento, reafirmando o *drag* como um campo de expressão múltipla e inclusiva.

Esses casos, portanto, também demonstram como o figurino, vindo da estética *Camp* ou simplesmente da hiper feminilidade, opera como instrumento de empoderamento e discurso político, permitindo que as artistas questionem os limites impostos sobre quem pode fazer *drag* e reivindicuem a visibilidade de corpos AFAB e sáfcos na cena e no *mainstream* por meio da performance.

<sup>41</sup> Momento do programa no qual as *queens* apresentam na passarela um figurino de tema determinado.

<sup>42</sup> No original: “that would include all genders, all ethnicities, all bodies.”

### 4.3 Pandora Nox: moda *drag* além da normatividade

Se tratando de sáficas que marcaram história no *showbiz*<sup>43</sup>, a vitória de Pandora Nox na primeira temporada de *Drag Race Germany*<sup>44</sup> representou uma ruptura na cultura *drag mainstream*. A artista austríaca, dançarina e contorcionista, tornou-se a primeira mulher cis lésbica a vencer uma franquia do universo *RuPaul's Drag Race* em uma conquista simbólica, pois primeira vez, o título de “melhor *drag queen*” foi concedido a alguém que não se enquadra no modelo tradicional de homem performando feminilidade.

Figura 9 – Pandora Nox, look de coroação no *Drag Race Germany*



Fonte: Perfil de Pandora Nox no Instagram<sup>45</sup>.

A identidade visual de Pandora Nox mistura o futurismo da alta-costura, e a ornamentação do *Camp*, beirando o *club kid*, visto que “fazem parte do estilo dos *club kidz* a androginia, o glamour e uma alta dose de teatralidade no vestir.” (Palomino, 1999, p.221). Essa estética alternativa pode ser observada

<sup>43</sup> Indústria do entretenimento.

<sup>44</sup> *Reality show* alemão baseado na franquia *RuPaul's Drag Race*, teve sua primeira temporada em setembro de 2023.

<sup>45</sup> Disponível em: <[https://www.instagram.com/p/Cz6\\_jh\\_tQO-/?igsh=MXRtbXZ6M3psMmJ1cA==](https://www.instagram.com/p/Cz6_jh_tQO-/?igsh=MXRtbXZ6M3psMmJ1cA==)> Acesso em: 15 out. 2025.

especialmente em sua maquiagem, que é marcada pelo experimentalismo na construção da ilusão de olhos inumanos, evidenciando sua predileção pelo inatural.

Em sua persona, Nox também amplia a noção de que o figurino *drag* é um ato político pois, ao vestir armaduras (ver figura 9) e elementos andrógynos combinados com babados muitas vezes cor-de-rosa, ou mesmo peitos falsos de tamanho inatural (figura 10), brinca e desmonta a norma que associa a mulher ao delicado. Além disso, com perucas esculturais e acessórios de cabeça, suas roupas evocam tanto a precisão arquitetônica da alta moda quanto a extravagância da estética *Camp*. Logo, sua estética é marcada por contrastes entre o belo e o grotesco, o humano e o artificial, e a sensualidade e monstruosidade, uma estratégia que evoca o conceito de corpos desviantes tratados por Louro (2004).

**Figura 10 – Pandora Nox: inumano *realness***



Fonte: Compilação do autor<sup>46</sup>.

Ademais, como dançarina, sua performance é cheia de dinamismo, utilizando do contorcionismo e movimentos acrobáticos como parte de suas apresentações, assim, divergindo de um glamour estático, sua estética também dialoga com o corpo em movimento, onde o traje não apenas veste, mas atua. Ao relacionar com o que destaca Cidreira (2013), de que a moda é a linguagem que se expressa tanto pelo

<sup>46</sup> Montagem a partir de imagens coletadas no perfil de Instagram de Pandora Nox. Disponível em: <<https://www.instagram.com/pandoranox/>> Acesso em: 15 out. 2025

material quanto pelo gesto performático, vê-se que a artista incorpora essa ideia ao transformar o corpo em performance total, na qual roupa, maquiagem e movimento tornam-se indissociáveis, e o corpo é tratado como escultura viva.

Pandora Nox destacou-se também por ser a segunda artista na história do programa a apresentar um look de *drag king* na passarela<sup>47</sup> (Monteil, 2023), simbolizando uma importante ruptura nas representações tradicionais de gênero da arte *drag* no *show*. Visto que o gênero é uma prática performativa sustentada pela repetição de signos que constroem a ilusão de uma identidade estável (Butler, 2003), ao fundir sensualidade, monstruosidade e até androginia, Nox tensiona essa lógica, e propõe uma inversão da norma ao não apenas imitar a feminilidade, mas reinventá-la. Portanto, sua persona ultrapassa a simples representação de uma mulher, dando lugar à criação de corpos possíveis, transformando o próprio corpo em uma metáfora visual não normativa, e ao questionar os limites entre o masculino e o feminino, ampliando o alcance político e estético do *drag*.

Logo, por mais que a franquia no geral ainda reforce as hierarquias de representatividade em espaços LGBTQIAPN+, visto que comparativamente a inclusão de pessoas AFAB é extremamente limitada, a vitória de Pandora Nox em *Drag Race Germany*, acima de tudo, reabre o debate sobre quem tem legitimidade dentro do universo televisivo, pois, tanto sua participação quanto a de outras pessoas AFAB e mulheres trans, é vista como uma evolução na inclusão de mulheres nesse meio artístico, servindo também como “[...] informação para o público num geral, visto que o reality ainda é uma das maiores referências sobre arte *drag* na televisão e nas plataformas de streaming no mundo.” (Deon, 2024 p. 15). Assim, sua presença passa a ser lida como um avanço não apenas na representatividade, mas na própria estética *drag* e no modo como a moda contemporânea é utilizada como linguagem de subversão.

Após essa análise, a próxima seção tem como objetivo pontuar a influência da moda *queer* na noite brasileira a partir dos relatos da obra Babado Forte de Erika Palomino, contextualizando também a ascensão da cena *drag* no país. Além disso, visa avaliar as questões e vivências das *drag femmes* no contexto da cena nacional, evidenciando como a expressão do *queer* sáfico é uma subjetividade dissidente.

---

<sup>47</sup> A primeira sendo Victoria Scone em *RuPaul's Drag Race UK* terceira temporada.

## 5 DO QUEER AO CUIR

### 5.1 É “Babado Forte”: moda, noite e cena *drag* brasileira

Primeiramente, visto que a maioria das referências sobre a arte *drag* e *Camp* vem de um contexto estrangeiro, o termo “cuir” surge no contexto latino-americano como uma tradução política e geográfica do termo *queer*, buscando deslocá-lo de sua origem anglófona<sup>48</sup> e reinscrevê-lo em uma realidade marcada por colonialismos, racialidades e desigualdades de gênero. Segundo o artigo publicado pelo Caderno Espaço Feminino (2025, p. 30), “o cuir é proposto, então, como a derivação fonética *espanholizada* (desviada/imprópria) do termo *queer*”, funcionando não apenas como tradução linguística, mas como gesto de reexistência (ver seção 2.3) que reinscreve os debates de gênero e sexualidade na experiência do Sul Global. Assim, falar em cuir no Brasil é pensar em corpos e identidades dissidentes que se expressam em meio à precariedade, à festa e à performance, especialmente nas cenas da moda e da noite.

Então, também no contexto nacional, a moda e a cena noturna sempre foram espaços férteis para a experimentação estética alternativa e para o exercício da liberdade de gênero e sexualidade. Erika Palomino (1999), em *Babado Forte*, descreve a efervescência cultural dos clubes paulistanos e cariocas dos anos 1990 como um verdadeiro laboratório de estilos e linguagens, em que “um dos mecanismos estabelecidos pelo clube é o de criar modismos instantâneos, alguns reproduzidos de pistas internacionais, outros nascidos das maneiras mais inusitadas” (Palomino, 1999, p. 75).

Assim, os clubes dos anos 1990, como o lendário Hell’s Club em São Paulo, reuniam artistas, estilistas e *drag queens* em desfiles e performances que diluíam as fronteiras entre moda e arte. Nesse contexto, estilistas incorporavam elementos da estética *drag* em suas criações para “[...] passar essa energia legal dos clubes para a passarela” (PALOMINO, 1999, p. 223), e a noite tornava-se, portanto, território de invenção e de pertencimento, sendo um espaço seguro onde subculturas urbanas e corpos dissidentes experimentavam com a moda, música, gênero e sexualidade. Logo, os frequentadores ao usarem da aparência como um código visual da

---

<sup>48</sup> Termo que se refere a algo ou alguém que tem o inglês como língua oficial, predominante ou como primeira língua.

linguagem cuir, reforçavam o que afirma Louro (2024) de que o corpo, adornado e transformado tem papel comunicativo para dizer quem somos e dizer quem são os outros, tornando-se um veículo de expressão estética e política.

**Figura 11 – Drags do clã do Banheirón no Hell's Club, 1995**



Fonte: Erika Palomino, Babado Forte, 1999.

Tratando-se da cena *drag* propriamente dita, ainda que tenha se popularizado no Brasil nos anos 1990, sua história vem de períodos anteriores. Como observa Deon, “no Brasil, a arte *drag* demora a decolar por conta do período da ditadura militar. Foi durante os anos 1990 que a arte se tornou popular, mas isso não quer dizer que antes disso ela não existia” (Deon, 2024, p. 11). Visto isso, um exemplo histórico são as Divinas Divas, grupo de artistas travestis que atuaram desde a década de 1960 no Teatro Rival, no Rio de Janeiro, e usavam de sua performance para afirmar suas existências, abrindo caminho para gerações posteriores de *performers*.

Então, em um contexto mais recente em relação a data desse trabalho, artistas como Pablo Vittar, Gloria Groove, Halessia e Bianca DellaFancy colaboraram com a ascensão do transformismo no país, levando-o a espaços midiáticos inéditos, ampliando a visibilidade da arte e inspirando novos artistas cuir, visto que, em 2020, foram as primeiras *queens* a estamparem capas impressas da Vogue Brasil. Logo, segundo Batista e Soares Junior (2021), a representação dessas artistas em capas de revista é mais do que uma conquista para a arte *drag*, pois também reflete a conquista de um movimento historicamente marginalizado que é o LGBTQIAPN+.

Ademais, outra conquista *mainstream* para a cena brasileira foram os *reality shows* voltados ao público *drag*, como *Drag Race Brasil*, *spin-off* nacional da franquia de *Drag Race* que estreou sua primeira temporada em 2023, com a apresentação da *performer* e cantora Grag Queen, juntamente com o estilista Dudu Bertholini e a atriz e humorista Bruna Braga compondo a bancada de jurados. Essa versão consiste em adaptar o formato do programa original às brasilidades e especificidades regionais, contando com participantes de diversos estados e exibindo as vertentes da arte, de pontos de vista vindos do norte ao sul do país. Assim, contou por exemplo com fashionistas como Hellena Malditta e Ruby Ocean, afro futuristas e carnavalescas como Organzza, até a demônia – ou *drag themônias*, subgênero das *drag queens* (Costa; Lopes, 2024) – Tristan Soledade, que por meio da “montação” focada em questões culturais e territoriais, exalta diversidades da região Norte e da floresta amazônica.

No entanto, mesmo com essa visibilidade crescente, observa-se que na mídia brasileira o protagonismo da arte *drag* ainda está concentrado em artistas AMAB, enquanto *performers* AFAB continuam sendo invisibilizadas, explicitando que para as *bio queens* a luta para conquistar esses holofotes é árdua. Ademais, essa afirmação pode ser vista ainda em outras produções midiáticas que surgiram com a expansão desse universo, como por exemplo o programa *Drag Me as a Queen* (E!, 2017), inspirado no formato norte-americano de *RuPaul’s Drag U* (ver seção 4.1), que foi a primeira atração nacional a circular essa arte, e nele três *drags* consagradas – Ikaro Kadoshi, Penélope Jean e Rita Von Hunty – ajudavam mulheres cis a criar suas personas, embora a experiência se limitasse “a ser *drag* por um dia” (Lazarus, 2023), revelando que no Brasil também existe a persistente ideia de que o *drag* pertence ao domínio masculino.

*Nasce uma Rainha* (Netflix, 2020) foi o único *show* que buscou diversificar o elenco, mas ainda reproduziu padrões de exclusão, com poucos corpos trans, gordos ou AFAB em cena. Porém, outras produções como *Queen Stars Brasil* (HBO Max, 2022), *Caravana das Drags* (Prime Video, 2023) e até mesmo o *Drag Race Brasil* seguiram a mesma lógica de exclusão de mulheres cis ou pessoas transmasculinas entre as competidoras, apresentando os mesmos problemas da mídia internacional discutidos previamente (seção 4.1).

Portanto, observa-se que apesar da influência transformadora da estética cuir na moda e na cultura noturna, e da ascensão da arte *drag* brasileira, a desigualdade de representatividade persiste em uma cena que, embora se construa sobre os ideais de diversidade e liberdade, ainda reproduz hierarquias de gênero e visibilidade. Nesse sentido, pensar a cena *drag* brasileira a partir do cuir significa justamente repensar esses limites, reconhecendo as múltiplas corporalidades e identidades que fazem da noite, da moda e da performance espaços de reexistência.

## 5.2 *What's up, Lindas?*

No contexto da arte *drag*, tanto internacional (ver seção 4) quanto nacional, é inegável que *bio queens* encontram-se em uma luta constante por validação e visibilidade, reivindicando protagonismo em uma arte que, mesmo que seja fortemente baseada na construção do feminino, persiste em excluí-las. Assim, faz-se relevante comentar artistas sáficas e mulheres cis brasileiras que têm se destacado por meio do *drag femme*, contribuindo para a ampliação das possibilidades expressivas e para o reconhecimento do feminino como potência artística dentro da cena.

Entre essas artistas, Ginger Moon (ver seção 3.3) é uma das figuras mais significativas da cena *drag* contemporânea, sendo uma das pioneiras do movimento de mulheres *drag queens* no Brasil. Sua trajetória começou a partir do sentimento de que sua atuação no teatro e na dança não eram suficientes para a completar enquanto artista, e sentiu necessidade de buscar outras vertentes na qual pudesse se inserir, descobrindo assim a arte *drag*. Então, ciente da ausência de representatividade feminina na cena local, Ginger transformou essa falta em iniciativa, e em entrevista afirma: “Já que não existiam representatividades, fui lá e virei uma” (DEON, 2024, p.17).

Com essa motivação, em 2015, Ginger Moon fundou o coletivo *Riot Queens*, ao lado de artistas como Pâmella Sapphic, Greta Dubois, Buba Kore e Don Valentim. Com seu surgimento em um espaço virtual de fãs de *RuPaul's Drag Race*, e percebendo que também podiam se “montar”, o grupo composto por mulheres cis, homens trans e mulheres trans, tinha como objetivo criar a representatividade que faltava (Deon, 2014). Logo, sua importância vai muito além da sua persona, pois ela

simboliza um marco político que transformou o cenário *drag* brasileiro, abrindo espaço para narrativas femininas e reafirmando que a arte é múltipla e inclusiva.

Faz-se importante pontuar que, tratando-se das próximas *drag queens* mencionados, a análise foi baseada na leitura de imagens a partir da cultura visual além das informações que vem de publicações em seus respectivos perfis de Instagram, devido não ter encontrado outras fontes de informação a respeito delas, isso talvez por serem *performers* que começaram recentemente, porém sua arte e contribuições para suas respectivas cenas ainda se fazem relevantes.

Assim, Megan Venenosa, *drag queen* natural de São José dos Campos, idealizada pela maquiadora, desenhista e *performer* Carol Braga, desde 2023 vem se consolidando na nova geração da cena paulistana. Como filha *drag* de Hellena Malditta – participante da primeira temporada de *Drag Race Brasil* – e integrante do coletivo cênico *Drag Club*, Megan utiliza sua plataforma para defender a inclusão de pessoas AFAB na arte, especialmente por meio de produções como “*Molotov in Drag*”, espetáculo que “[...] provoca o público sobre o espaço da mulher na cena artística *drag queen*” (Venenosa, 2025)<sup>49</sup>. Logo, de maneira literal (ver figura 12) e simbólica, Megan levanta a bandeira da representatividade feminina na cena.

**Figura 12 – Megan Venenosa: “O que falta para eu ser *drag* o suficiente?”**



Fonte: Perfil de Megan Venenosa no Instagram<sup>50</sup>.

<sup>49</sup> Legenda da postagem de divulgação da produção, 22 de maio de 2025. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/DJ-m5A8seIJ/?igsh=OXNydzBpanFrNjVs>>. Acesso em: 15 out. 2025

<sup>50</sup> Disponível em: <[https://www.instagram.com/p/DKaDmhNJyyJ/?img\\_index=3&igsh=MWpwamh1NGY0aHhieQ==](https://www.instagram.com/p/DKaDmhNJyyJ/?img_index=3&igsh=MWpwamh1NGY0aHhieQ==)> (4ª imagem). Acesso em: 15 out. 2025

Visualmente, sua persona se destaca por sua estética plural, em “montações” que transitam o *high-femme drag* e o glamour vintage burlesco, looks *Camp* onde inclusive pinta seu corpo de cores fantasia como verde e vermelho, e até algumas produções mais alternativas inspiradas na estética da subcultura *punk*, como para “*Molotov in Drag*”. Logo, explorando elementos desde cores vibrantes, delineado gráfico, até perucas esculpidas, Megan não apenas encena o feminino, ela o satura até transformá-lo em linguagem autoral, desmontando a ideia de que a feminilidade é um território estático ou previsível.

Figura 13 – Megan Venenosa: pluralidade artística



Fonte: Compilação do autor<sup>51</sup>.

Da mesma forma, Scarlet Veneno, filha *drag* de Megan Venenosa, e Amanda Lepoor (não confundir com a artista trans norte-americana de mesmo nome), são personalidades emergentes na cena paulistana que performam atuações artísticas marcadamente sáficas. Um exemplo notável foi a apresentação na festa *Rebobi Nights*, em 25 de fevereiro de 2024, quando as artistas interpretaram juntas a canção “*All the Things She Said*”, da dupla t.A.T.u., – uma música que se tornou ícone da representação lésbica no pop dos anos 2000 –, com montações inspiradas no figurino do videoclipe, e na qual encenaram um beijo no palco (figura 14), gesto que, mais do que performático e teatral, extrapola o entretenimento e se afirma como ato de visibilidade sáfica dentro da cena *drag*.

<sup>51</sup> Montagem a partir de imagens coletadas no perfil de Instagram de Megan Venenosa. Disponível em: <<https://www.instagram.com/meganvenenosa/>>. Acesso em: 15 out. 2025

Figura 14 – Amanda Lepoor e Scarlet Veneno, Reboi Nights



Fonte: Compilação do autor<sup>52</sup>.

Outra artista essencial nesse panorama é Miss Thing, *drag queen* curitibana que é a personificação do glamour burlesco reinterpretado através de um olhar contemporâneo e autoral. Idealizada por uma artista AFAB e designer de moda, a persona transforma o figurino em uma extensão de sua identidade artística, explorando o exagero como linguagem visual. Assim, inspirada pela sofisticação do universo burlesco, Miss Thing aposta em espartilhos estruturados, maquiagem intensa, perucas volumosas, e peças dramáticas com uma fartura de strass que transformam seu figurino em um espetáculo (ver figura 15). Ou seja, misturando sensualidade com um toque de mistério e teatralidade, ela reafirma sua habilidade de transitar entre os artifícios do *Camp* e a estilização *high-femme* do cabaré. Logo, a cada performance e produção, Miss Thing revela seu domínio técnico e estético de quem compreende a moda como ferramenta de expressão, sempre com uma assinatura visual singular e inconfundível que celebra o poder transformador da arte *drag* e da moda.

<sup>52</sup> Montagem a partir de imagens coletadas no perfil de Instagram de Amanda Lepoor. Disponível em: < [https://www.instagram.com/amandalepoor\\_/](https://www.instagram.com/amandalepoor_/) > Acesso em: 15 out. 2025

Figura 15 – Miss Thing: estilizando o cabaré



Fonte: Perfil de Miss Thing no Instagram<sup>53</sup>.

Logo, como afirma Lelles (2024) “além das particularidades de cada artista, a única diferença entre mulheres e homens na cena são as oportunidades”, destacando que a trajetória das *drag queens* AFAB no Brasil é marcada por desafios que vão desde o machismo até a exclusão dentro da própria cena LGBTQIAPN+. Nessa realidade, artistas como as mencionadas acima, usando da potência criativa de suas personas como extensão de suas individualidades artísticas, representam uma nova geração que luta para transformar a invisibilização em protagonismo.

Portanto, ao afirmar que “a importância da mulher *drag* é política. Nosso corpo é político, é um corpo que não está inserido, não é um corpo que as pessoas estão acostumadas a ver” (MOON, 2021), Ginger Moon sintetiza a questão de que o *cuir sáfico* é subjetividade dissidente. Logo, todas as personalidades aqui mencionadas, por performarem o feminino longe de um lugar de submissão, constroem narrativas que combinam arte, política e identidade, reivindicando a legitimidade do *drag femme* como expressão válida dentro da cultura brasileira, e afirmando a pluralidade de expressões LGBTQIAPN+ na contemporaneidade.

---

<sup>53</sup> Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/DDXeDiURbFb/?igsh=MWR2enA2MzF0aWF3eg==>>. Acesso em: 15 out. 2025

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos tópicos abordados ao longo dessa pesquisa, fica evidente que a estética *Camp*, principalmente como linguagem visual pela moda *queer*, além de autoexpressão é também linguagem de resistência, e que a arte *drag*, portanto, mais do que uma performance, consolidou-se como um campo de experimentação identitária, onde o figurino se torna parte fundamental da expressão artística.

Após a análise histórica e social sobre o espaço que as pessoas AFAB vêm ocupando na cena, pode-se reconhecer a *drag femme* como uma das formas mais legítimas de criação artística e política, pois reinventando os signos e estereótipos do feminino tanto pelo *high-femme drag*, *drag burlesco*, ou simplesmente pelo *drag campy*, demonstram que as mulheres podem se desprender do ideal de feminino e aparência impostos socialmente, e ao invés, reivindicar essa expressão pela performance de sua própria “montação”.

Logo, sua presença, tanto em suas respectivas cenas locais quanto no contexto midiático, enfatiza a importância da mulher *drag* nessa arte e na própria moda contemporânea, visto que o corpo feminino deixa de ser mero objeto de representação e torna-se potência criativa e artística, criador de significado.

Com todo este cenário descrito anteriormente, vê-se ainda a necessidade de pesquisar e divulgar a arte *drag femme*, pois em questão de representatividade, ainda não possui o mesmo destaque que as *drag queens* AMAB, tornando-se preciso trazer visibilidade a este tema. Com isso, os espaços devem ser cada vez mais ocupados, a fim de desmistificar o preconceito e facilitar a pesquisa e o reconhecimento feminino na cena, além de enaltecer o trabalho dessas *performers* que é tão importante.

Portanto, conclui-se que essas artistas, sejam *drags* sáficas, *bio queens*, ou *performers* cuir, ao ocupar o palco e a moda, transformam o corpo em manifesto e o artifício em verdade. Elas não apenas questionam o que é ser mulher ou *drag*, mas ampliam o imaginário coletivo sobre o que é possível ser.

## REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

AMANAJÁS, Igor. **Drag queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas.** Revista Belas Artes, [S. l.], v. 16, n. 3, 2023. Disponível em: <<https://revistas.belasartes.br/revistabelasartes/article/view/306>>. Acesso em: 3 jun. 2025.

BATISTA, Fabiano Eloy Atílio; SOARES JUNIOR, Glauber. **Montações e representatividade: Uma análise imagética de drag queens nas capas da revista de moda brasileira Vogue.** Revista Diálogos, [S. l.], v. 9, n. 2, p. 123–136, 2021. Disponível em: <<https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/revdia/article/view/11879>>. Acesso em: 23 ago. 2025.

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.** / Judith Butler; tradução, Renato Aguiar. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

CIDREIRA, Renata Pitombo. **As formas da moda: comportamento, estilo e artisticidade.** / Renata Pitombo Cidreira. - São Paulo: Annablume, 2013.

COSTA Filho, F. C.; LOPES, E. S.. **Questões de Gênero e Mais Além: a interseccionalidade na Arte Drag.** *Revista Brasileira De Estudos Da Presença*, 14(3), e132185. 2024. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2237-2660132185vs01>>. Acesso em: 3 jun. 2025.

DARNELL, A.L., TABATABAI, A. **The Werk That Remains: Drag and the Mining of the Idealized Female Form.** In: Brennan, N., Gudelunas, D. (eds) *RuPaul's Drag Race and the Shifting Visibility of Drag Culture.* Palgrave Macmillan, Cham. 2017. Disponível em: <[https://doi.org/10.1007/978-3-319-50618-0\\_7](https://doi.org/10.1007/978-3-319-50618-0_7)>. Acesso em: 10 Ago. 2025.

DEON, Dara Jayana. **Mulheres na arte drag: um olhar de quem faz a cena artística.** Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Teatro) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2024.

**DO Queer ao Cuir: Geopolítica do estranhamento e Epistêmica do Sul Glocal.** Caderno Espaço Feminino, [S. l.], v. 36, n. 1, p. 14–35, 2023. DOI: [10.14393/CEF-v36n1-2023-3](https://doi.org/10.14393/CEF-v36n1-2023-3). Disponível em: <<https://seer.ufu.br/index.php/nequem/article/view/69849>>. Acesso em: 9 out. 2025.

FERREDAY, Debra. **'Showing the girl': The new burlesque.** *Feminist Theory*, 9(1), 47-65, 2008. Disponível em: <<https://doi.org/10.1177/1464700108086363>> Acesso em: 23 Ago. 2025.

HARLING, Katie. **Bio-queening and body art: an autoethnographic investigation into hybrid performance making**. 2018. Dissertação (Mestrado Media, Humanidades e Artes) – Faculdade de Artes e Humanidades, Universidade de Huddersfield, Huddersfield, 2018.

KEY, Joy. **Black, Queer, and Untold: A New Archive of Designers, Artists, and Trailblazers**. Montclair: Levine Querido, 2024.

LEMASTER, Benny. **Discontents of Being and Becoming Fabulous on RuPaul's Drag U: Queer Criticism in Neoliberal Times**. *Women's Studies in Communication*, 2015, 38(2), 167–186. Disponível em: <<https://doi.org/10.1080/07491409.2014.988776>>. Acesso em: 10 Ago. 2025

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho - ensaios sobre sexualidade e teoria queer** / Guacira Lopes Louro. - Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio** / Alberto Manguel; tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. - São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NOGUEIRA DA SILVA, C. .; GRIMALDI, M. . **Anamorfose: a arte e a técnica de criar ilusões**. *Revista Brasileira de Expressão Gráfica, [S. l.]*, v. 5, n. 1, 2017. Disponível em: <<https://rbeg.net/new/index.php/rbeg/article/view/48>>. Acesso em: 13 mai. 2025.

PALOMINO, Erika. **Babado forte: moda, música e noite na virada do século 21** / Erika Palomino. - São Paulo: Mandarim, 1999

PILLA, Maria Cecília Barreto Amorim; ROSA, Lucas Santos. **A liberdade de expressão do indivíduo como manifestação cultural: os club kids e a contracultura estadunidense no final do século XX**. *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais, [S. l.]*, v. 16, n. 2, p. 204–220, 2020. DOI: 10.35355/0000033. Disponível em: <<https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/137>>. Acesso em: 3 jun. 2025.

SONTAG, Susan. **Notas sobre Camp**. 1964

TERLOUW, Scott. **Club kids and party monsters: building a queer subculture in New York City nightlife (1986-1998)**. 2024. Dissertação (Mestrado em Artes em História) – Faculdade de História, Universidade Estadual da Califórnia, Fullerton, 2024.

VIANA, Fausto; MUNIZ, Rosane. **Figurino: muito além de teatro e moda**. *dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, [S. l.]*, v. 1, n. 1, p. 29–31, 2007. DOI: 10.26563/dobras.v1i1.394. Disponível em: <<https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/394>>. Acesso em: 9 ago. 2025.

## FILMES, DOCUMENTÁRIOS E SÉRIES

DRAG Me as a Queen. Direção: Maristella Matos. Produção executiva: Amadeu Alban; Marcio Yatsuda; Marcello Coltro; Klaudia Bermudez-Key; Gracia Waverly. [Brasil]: Movioca; NBCUniversal 2017-2022.

DRAG Race Brasil. Direção: Andrea Cassola. Produção: Isabella Miranda. [Brasil, Colômbia]: World of Wonder Productions; MTV Entertainment, 2023-.

DRAG Race Germany: primeira temporada completa. Direção: Maximilian Schmige. Produção executiva: RuPaul Charles; Tom Campbell; Fenton Bailey; Randy Barbato. [Colômbia]: World of Wonder Productions; Paramount+, 2023.

PARIS is Burning. Direção: Jennie Livingston. Produção: Jennie Livingston e Christine Vachon. [EUA]: Miramax; Prestige Productions; Academy Entertainment, 1990. 1 DVD (78 min).

PINK Flamingos. Direção: John Waters. Produção: John Waters [EUA]: New Line Cinema, 1972. 1 filme (93 min).

RUPAUL'S Drag Race. Direção: Nick Murray. Produção executiva: RuPaul Charles; Fenton Bailey; Randy Barbato; Tom Campbell; Steven Corfe; Pamela Post; Mandy Salangsang; Chris McKim. [EUA]: World of Wonder Productions; Logo TV; VH1; MTV, 2009-. 17 temporadas (em curso)

RUPAUL'S Drag Race UK: terceira temporada completa. Produção executiva: Bruce McCoy; Sally Sanders; RuPaul Charles; Fenton Bailey; Randy Barbato; Tom Campbell. [Londres]: BBC Three; World of Wonder Productions, 2021.

RUPAUL'S Drag U. Produção executiva: Brent Zacky; Fenton Bailey; Gina Rubinstein; Pamela Post; Randy Barbato; RuPaul Charles; Tom Campbell. [Los Angeles]: Logo TV, 2010-2012.

## WEBGRAFIA

BEECK, Ellie. **Loewe Fall/Winter 2022 is Beautifully Chaotic**. Revista V Magazine, 2022. Disponível em: <<https://vmagazine.com/article/loewe-fall-winter-2022-is-beautifully-chaotic/>> Acesso em: 15 mai. 2025

COLBY, Sasha. **Sasha Colby on the Rise of Her Drag Daughter, Chappell Roan**. [Entrevista cedida a] Izzy Grinspan. Revista Harper's Bazaar, 2024. Disponível em: <<https://www.harpersbazaar.com/culture/art-books-music/a62766500/chappell-roan-sasha-colby-interview-2024/>> Acesso em: 23 ago. 2025

GONZALES, Tara. **At Moschino, Jeremy Scott changed the meaning of Camp**. Revista Harper's Bazaar, 2023. Disponível em: <<https://www.harpersbazaar.com/fashion/designers/a43366165/jeremy-scott-leaves-moschino/>> Acesso em: 15 mai. 2025

LAZZARUS, Lady. **Toda forma de drag?" A falta de representatividade AFAB\* em reality shows brasileiros.** *Grafia Drag*. 2023. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/grafiadrag/toda-forma-de-drag/>>. Acesso em: 10. Ago. 2025.

LELLES, Ana Raquel. **Drag Queen defende a presença de mulheres na arte: "Não é gênero"**. Revista Metrôpoles, 2024. Disponível em: <<https://www.metropoles.com/entretenimento/drag-queen-defende-a-presenca-mulheres-na-arte-nao-e-sobre-genero>>. Acesso em: 10 set. 2025

MOON, Ginger. **Ginger Moon: "A importância da mulher Drag é política"**. [Entrevista cedida a] Gabriela Bardusco. Revista Vogue Brasil, 2021. Disponível em: <<https://vogue.globo.com/atualidades/noticia/2021/07/ginger-moon-importancia-da-mulher-drag-e-politica.html>> Acesso em: 10 Ago. 2025

MONTEIL, Abby. **Pandora Nox Just Became the First Cis Woman to Win Drag Race.** Revista THEM, 2023. Disponível em: <<https://www.them.us/story/pandora-nox-germany-first-cis-woman-to-win-rupauls-drag-race>> Acesso em: 23 ago. 2025

NONIEWICZ, Abby. **The History of Drag and Its Influence on Fashion & Beauty.** Blog The Avenue Magazine, 2020. Disponível em: <<https://www.theavenuemag.com/beauty-blog/2020/10/18/the-history-of-drag-and-its-influence-on-fashion-and-beauty>> Acesso em: 10 mai. 2025

PHELPS, Nicole. **Schiaparelli Spring 2021 Couture.** Blog VOGUE RUNWAY, 2021. Disponível em: <<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2021-couture/schiaparelli>> Acesso em: 15 mai. 2025

REIGADA, Daniel. **Moda e Arte. Anamorfoses do Corpo Contemporâneo.** Blog Pparalelo de Arte Contemporânea, 2012. Disponível em: <<https://www.pparalelo.art.br/docs/moda-e-arte-anamorfoses-do-corpo-contemporaneo/>> Acesso em: 13 mai. 2025

SCONE, Victoria. **Victoria Scone Says Real Drag Includes "All Genders, All Ethnicities, All Bodies"**. [Entrevista cedida a] Jaime Woo. Revista THEM, 2021. Disponível em: <<https://www.them.us/story/victoria-scone-drag-race-uk-interview>> Acesso em: 10 Ago. 2025