

I – CONCEITOS E TEORIAS



Notas sobre o queer e o camp na moda

Notes on queer and camp in fashion

Paulo de Oliveira Rodrigues Junior¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3779-1101>

[resumo] O objetivo deste texto é refletir sobre os termos *queer* e *camp* na moda. Muitas vezes colocados como sinônimos, de fato mostram-se próximos em relação à substancialidade das aparências; todavia, é preciso problematizar alguns momentos em que o *queer* não necessariamente dialoga com o *camp*, e nem o *camp* aparece como uma sensibilidade estritamente *queer* na perspectiva sontagiana. Analisando a exposição *Camp: Notes on fashion* (2019), inspirada nos escritos de Susan Sontag *Notes on 'camp'*, organizada pelo The Costume Institute do The Metropolitan Museum of Art, levantamos algumas problematizações acerca do que foi considerado *camp* pela curadoria do museu e as ausências que se fizeram e fazem dos acervos museológicos referentes ao *camp* e ao *queer* no âmbito da moda e do vestuário.

[palavras-chave] **Camp. Moda. Queer. Susan Sontag. Vestuário.**

[abstract] The purpose of this text is to examine the terms *queer* and *camp* in fashion. Often used as synonyms, they are in fact close in relation to the substantiality of appearances; however, it is necessary to discuss some moments in which *queer* does not necessarily dialogue with *camp*, nor does *camp* appeared as a strictly *queer* sensibility in the Sontagian perspective. Analyzing the exhibition *Camp: Notes on fashion* (2019), inspired by Susan Sontag's writings *Notes on 'camp'*, organized by The Costume Institute at The Metropolitan Museum of Art, we raise some questions about what was considered *camp* by the museum's curators and the absences that have been made and are being made from museum collections referring to *camp* and *queer* in the field of fashion and clothing.

[keywords] **Camp. Fashion. Queer. Susan Sontag. Clothing.**

Recebido em: 17-11-2023

Aprovado em: 21-11-2023

¹ Doutorande e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: paulo.orjr@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7297495830275293>.

Introdução

O objetivo deste texto é refletir sobre os termos *queer* e *camp* na moda. Muitas vezes colocados como sinônimos, de fato mostram-se próximos em relação à substancialidade das aparências; todavia, é preciso problematizar alguns momentos em que o *queer* não necessariamente dialoga com o *camp*, e nem o *camp* aparece como uma sensibilidade estritamente *queer*. Analisando a exposição *Camp: Notes on fashion* (2019), inspirada nos escritos de Susan Sontag *Notes on 'camp'*, levantamos algumas problematizações acerca do que foi considerado *camp* pela curadoria do museu e as ausências que se fizeram e fazem dos acervos museológicos referentes ao *camp* e ao *queer* no âmbito da moda e do vestuário.

O MET Gala é uma das principais cerimônias que reúne espectadores na internet e nos canais de televisão paga. Organizado pelo Costume Institute do The Metropolitan Museum of Art para angariar fundos e lançar exposições dedicadas à moda, o evento ocorre anualmente na primeira segunda-feira de maio, reunindo diversos famosos que tentam ali captar as lentes das câmeras com suas aparências fabulosas. Em 2019, a extravagância tomou conta do famoso tapete cor-de-rosa para materializar os escritos *Notes on 'camp'* (1964) da filósofa estadunidense Susan Sontag. Andrew Bolton, curador do Met Museum, propôs o *camp* como o tema norteador dos trabalhos do museu nesse referido ano, patrocinado pela marca italiana Gucci.

Plumas, cristais, silhuetas extravagantes, performances, maquiagens, cores chamativas; tudo se tornou matéria na tentativa de modelar uma aparência que captasse a sensibilidade *camp*. A cantora Katy Perry vestiu-se com um *look* remetendo aos lustres do Palácio de Versalhes, enquanto Lady Gaga exibiu a suntuosidade de seus tecidos em trocas de roupas constantes; já Kim Kardashian aparecera num vestido cuja cintura foi afinada a uma circunferência quase humanamente impossível. Cara Delevingne desfilou com um traje simbolizando as cores do arco-íris, remetendo à comunidade LGBTQ+, e um adereço na cabeça *a la* Carmen Miranda, um ícone consagrado *camp*. Ezra Miller trajou um smoking que se alongava na parte de trás, aludindo ao vestido de grandes rainhas do passado, combinado a um espartilho brilhante e a uma maquiagem ilusionista. Tudo isso para dizer que o *camp* tem predileção pelo inatural e o artificial, cujos apontamentos nos levam para uma outra questão nos estudos contemporâneos: o *queer*.

FIGURA 1 – KATY PERRY VESTIDA EM ALUSÃO A PIANISTA LIBERACE E AO PALÁCIO DE VERSALHES NO MET GALA.



FONTE: Getty Images. Nova York, 2019. Foto de Sean Zanni e Patrick McMullan.
Acesso em: 05 de maio de 2020.

FIGURA 2.- LADY GAGA TROCA DE TRAJE DURANTE O DESFILE NO TAPETE DO MET GALA.



FONTE: Getty Images. Nova York, 2019. Foto de Kevin Mazur e MG19. Acesso em: 05 de maio de 2020.

FIGURA 3 - KIM KARDASHIAN VESTE-SE DE THIERRY MUGLER. A HIPERFEMINILIDADE MARCADA PELA CINTURA É UMA MARCA DO ESTILISTA.



FONTE: Getty Images. Nova York, 2019. Foto de Theo Wargo e WireImage. Acesso em: 05 de maio de 2020.

FIGURA 4 – CARA DELAVIGNE VESTIDA NAS CORES DO ARCO-ÍRIS, SÍMBOLO DA COMUNIDADE LGBTQIAPN+.



FONTE: Getty Images. Nova York, 2019. Foto de Karwai Tang. Acesso em: 05 de maio de 2020.

FIGURA 5 – EZRA MILLER UTILIZANDO TÉCNICAS SURREALISTAS EM SUA MAQUIAGEM E A CONSTRUÇÃO DA CINTURA PELO ESPARTILHO.



FONTE: Getty Images/Vogue. Nova York, 2019 Foto de Dimitrios Kambouris.
Acesso em: 05 de maio de 2020.

Não é de hoje que sabemos que o gênero é uma construção social. Simone de Beauvoir, na década de 1960, proferiu sua famosa frase “não se nasce mulher, torna-se mulher”, provocando uma série de reflexões nos anos seguintes por diversas feministas. Na década de 1990, com a emergência dos estudos *queer*, Judith Butler ao discutir o gênero o sugere como performativo, ou seja, uma repetição de atos estilísticos dentro de um rígido quadro regulatório. A partir das performances *drag queen*, poderíamos ter um exemplo de subversão destas normativas, desnaturalizando-o. Sua leitura de *Paris is burnin'* (1990), da direto-

ra Jennie Livingston, demonstra como as performances encontradas nas *balls* de bichas, travestis e sapatões racializadas agiram como uma possibilidade de romper com a reiteração da ideia de um gênero natural (genitalista), e abriu possibilidades para pensarmos uma potente ferramenta de contestação das normas, sobretudo, questionar as categorias homem e mulher. As “montações” (ou as aparências) de cada categoria (*category*) colocavam em movimento uma série de elementos que emulam a ideia do luxo, do glamour e de uma paródia do gênero calcada no espetáculo das estrelas das mídias, principalmente do cinema e da música, afastando-se dos estigmas sociais naquele espaço: “o efeito mais essencial da elegância consiste em ocultar os meios”, como apontava Honoré de Balzac (2010, p. 70). O *camp* neste território tem um profundo diálogo com o *queer*. Se o *camp* se dá em termos de grau de artifício e estilização, o que vemos neste território – as *balls* – é uma negociação que se coloca em fuga das normativas heterossexuais e cisgêneras das aparências, onde vestir-se como uma obra de arte revela-se muito mais interessante do que afirmar uma “natureza” dos corpos.

Pensar o *queer* desengajado e despolitizado em relação ao *camp*, como sugere Susan Sontag, implicaria uma análise equivocada dos estudos *queer*, uma vez que a política é incorporada como uma arte de viver junto à estética e à ética. O texto de Sontag sugere algumas imbricações entre os termos que podem ser atualizados: se o *queer* abraça sua diferença e a ressalta a fim de desfrutar sua condição marginal, o *camp* se coloca para além do estado de marginal, ele escapa das especificações do discurso dominante (Sontag, 2020, p. 350).

Historicizando o *queer* e o *camp*

Na história, tanto *queer* quanto *camp* têm um profundo diálogo com a homossexualidade e a transgeneridade e suas aparências dissonantes. Primeiramente, vale ressaltar que ambas as identidades sexuais e de gêneros são produtos de um tempo: o século XIX. Como aponta Michel Foucault (2017), entender a homossexualidade como uma identidade só foi possível dentro dos discursos instaurados no referido momento.² Nesse sentido, a palavra *camp* apareceu neste ambiente de produção e vigilância numa carta direcionada ao magistrado de Bow Street em Londres, denunciando Frederick Park sob suspeita de atos homossexuais e de *crossdressing*, descrevendo-o em “*campish undertakings*”. Em 1909, o dicionário Oxford incluiria a primeira citação da palavra *camp* como “ostentação, exagerada, afetada, teatral; Como substantivo, comportamento ‘camp’, maneirismos, etc.; um homem exibindo tal comportamento”³.

² Foucault cita que “a homossexualidade apareceu como uma das figuras da sexualidade quando foi transferida da prática da sodomia, para uma espécie de androgenia interior, um hermafroditismo da alma. O sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie” (1988, p. 51). Ou seja, se antes a homossexualidade encontrava-se nas práticas sexuais, a partir do século XIX, a homossexualidade começou a ser entendida como uma parte do sujeito.

³ Tradução nossa de “Ostentatious, exaggerated, affected, theatrical; So as a noun, ‘camp’ behaviour, mannerisms, et cetera. (cf. quot. 1909); a man exhibiting such behaviour.”

Os primeiros vestígios da palavra *queer* aparece no século XVI nos poemas de William Dunbar, caracterizado como “oblíquo, torto, fora do centro”. A relação da palavra *queer* com a homossexualidade é datada apenas do início do século XX. O dicionário *Oxford* relata o ano de 1922 nos Estados Unidos, enquanto o dicionário *Partridge* diz que no ano de 1937 a palavra aparece como um coloquialismo para homossexual (Sayers, 2005). William Sayers conclui seu artigo *The Etymology of queer* (2005) destacando que, na emergência dos estudos *queer* em 1990, o *queer* volta a suas origens irlandesas no encontro com escritores como Wilde, Joyce, O’Brien e Beckett.

Já os estudos *queer* apareceram nos Estados Unidos no final dos anos de 1980 com um grupo constituído por pensadoras e ativistas que buscaram confrontar, ressignificar e habitar o termo, cujo significado ofensivo destinou-se a marginalizar corpos sapatões, bichas, travestis, transgêneros e racializados. No Brasil, Guacira Louro (2004) traduziu o *queer* como “estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário”. Sublinhamos que assimilações a hétero e cisnormatividade, que tendem a eliminar as performances de bichas afeminadas, travestis e lésbicas masculinas, não fazem sentido dentro das problematizações *queer*; as políticas *queer* visam desfrutar da sua condição marginal e sua (in)diferença à norma (Gamson, 2002, p. 151).

De estranho, oblíquo e excêntrico à teatral, afetado e ostensivo, ambos os termos têm algo em comum: acusam em um tempo e espaço uma aparência dissonante daquelas calcadas em valores burgueses e protestantes cristalizados no século XIX, os quais repeliam o excesso e o artifício ao homem. Características relacionadas à aristocracia e à feminilidade deveriam ser combatidas para que, então, tal modelo de masculinidade se sustentasse. As aparências transformaram-se em alvo dessa empreitada contra pessoas *queer*.

Contudo, não podemos achar que pessoas *queer* deixaram de existir devido às normas. Muito pelo contrário, elas existiram; criaram espaços de proteção, artifícios que as identificavam entre si, driblando as regras e escapando do habitual do cotidiano. A moda e o vestuário tornaram-se suportes importantes de resistência não-verbal, experimentação de si e reconhecimento pelos pares. O *camp* foi um agenciador destas aparências e resistências, possibilitando uma outra forma de viver. Porém, não podemos atrelar *camp* e *queer* como sinônimos, pois a complexidade dos termos tende a não os reduzir a significados iguais.

Perdurando por décadas, o *camp* mostrou-se também um grande aliado das pessoas *queer*, assumindo outros significados e contextos, sobretudo por pessoas marginalizadas devido a sua cor, classe e nacionalidade atravessadas por questões de gênero e sexualidade. Sontag pontua que “a sensibilidade da alta cultura não detém o monopólio do refinamento”, ou seja, o *camp* não deve escorregar numa definição pronta, é preciso um olhar sofisticado para além das questões da elite, de modo que o *glamour* e o bom gosto não são ligados necessariamente aos meios, mas ao fim, como dito anteriormente. Por exemplo, um vestido de uma miss brasil gay que utiliza mais de vinte mil pedras Swarovski, não importa se nos cinco anos seguintes a miss estará ainda pagando a conta... “o avaro é uma negação” (Balzac, 2010, p. 59).

Na moda e no cinema nas primeiras décadas do século XX, a extravagância tornou-se um meio de se projetar para fora da coerência heterossexual. O espetáculo é outro elemento que dialoga profundamente com o *camp*. O *queer* também apareceu algumas vezes articulado ao *camp*. Marlene Dietrich (1901 – 1992) tem sua masculinidade feminina depositada na calça, paletó, nos chapéus e nas gravatas, além dos rumores de sua bissexualidade. Greta Garbo (1905 – 1990) e Louise Brooks (1906 – 1985) são outros exemplos. Mas não é somente o trânsito para a masculinidade e lesbianidade/bissexualidade que as colocam como *queer* e *camp*. A própria feminilidade dessas artistas rejeita o natural e preferem o excesso, seja por meio de suas sobranceiras afinadas, das plumas, dos casacos de pele e a androginia intermediada pelo vestuário. Valerie Traub e David M. Halperin (2009) consideram Marlene Dietrich uma *drag queen* para o nosso vocabulário contemporâneo. Sua artificialidade frívola e ambígua afasta um gênero intrínseco e o coloca como um efeito de seus atos estilísticos, desmistificando a binariedade e sua naturalidade.

Outra convergência entre o *queer* e o *camp* é a experiência, a transição e o deslocamento. “Wilde é uma figura de transição”, disse Sontag (2020, p. 437) e ainda propõe que qualquer sensibilidade que possa ser medida à força no molde de um sistema ou manuseada com duros instrumentos da prova não é mais, de maneira alguma, uma sensibilidade. Enrijeceu-se em ideia (...).”

As normas regulatórias precisam constantemente ser citadas e reconhecidas em sua autoridade, para que, então, possam exercer seus efeitos, como sugere Guacira Louro (2018) numa leitura de Judith Butler. Sontag, no trecho acima, dialoga com o que pensadoras e ativas *queer* sugerem como modos de subversão e problematização das regras. Seidman (1995) aborda que a teoria *queer* é menos preocupada na questão de explicar a repressão ou expressão de uma minoria do que analisar a figura homossexual/heterossexual como um regime de poder/saber que molda os desejos, os comportamentos, as relações sociais e a constituição do *self*. Também, na leitura de Jacques Derrida (2004) e a desconstrução, relevante dentro das pesquisas *queer*, a própria rejeição em colocar a estrutura heterossexual (ou qualquer outra) como hierarquicamente superior é possível de ser interpretada dentro das reflexões de Susan Sontag, que descarta um regulamento rígido como norteador de uma estética *camp*.

O *queer* e o *camp* preocupam-se menos em se encaixar numa identidade rígida e coerente e prezam pela experiência. Guacira Louro utiliza a viagem como metáfora para complexificar seus questionamentos. A pensadora está preocupada com o percurso, o trânsito entre lugares, o ponto de partida e ponto de chegada, os encontros e desencontros. Ou seja, como captar estes rompimentos, as fugas em relação às expectativas da norma? Ao trazer a roupa para nossas análises, elas se encontram como importantes subterfúgios na subversão da moda e das aparências em relação as trajetórias de vida: quando uma bicha sai de casa para estudar numa outra cidade e, no encontro com outros gays, muda seu visual, identifica-se de outra forma? Ou qual é a importância da mudança de roupas para pessoas transgêneras no início de suas transições? A própria juventude é marcada pela busca de algo que a represente para além dos padrões como uma espécie de revolta. Nestas fricções com a norma podemos observar o espírito da mudança que nos interessa e que se expressa pelas roupas, acessórios, maquiagens, comportamentos. Este modo de se vestir não existe automaticamente em paralelo com o *camp*, é preciso delinear os sujeitos e todo seu contexto.

Camp: notes on fashion

“Devemos ser ou vestir uma obra de arte – Oscar Wilde”.⁴ Estampada em letras douradas no interno da lombada cor de rosa da publicação sobre a exposição *Camp: notes on fashion* no The Metropolitan Museum of Art, a famosa frase de Wilde, que profere que deveríamos ser ou vestirmos uma obra de arte, revela uma grande importância em relação às aparências que são tomadas pelos sujeitos.

Se estamos tentando articular um pensamento entre o *queer*, o *camp* e a moda, é necessário entendermos que ela enquanto tendência não nos interessa, e sim aquilo que é apropriado pelas pessoas que as singularizam como tal. A cultura de massa, que tem este poder de homogeneizar nossas imagens, não pode ser colocada como um destino, quase condenatório. Ao contrário: o que podemos observar entre as dobras das aparências? Lembremos que Susan Sontag viveu num contexto da *pop art* e da *Factory*, que se apropriaram dos meios de consumo, do espetáculo, para se fazerem artistas/arte, não entendo aqui a individualidade como um fim, mas estas produções estéticas de si como “sempre algo de geral, que reconduz os conteúdos da vida e da criação individuais a uma forma partilhada por muitos e acessível a muitos” (Simmel, 2008, p. 65).

Nesse sentido, o *queer* e o *camp* têm muito em comum, pois ambos estão interessados na diferença e em como ela é uma potente forma de viver e ter visibilidade. Mas o que a exposição e todo a ideia que regou o curador Andrew Bolton têm a nos proporcionar enquanto pensamento e imagem? Quando imediatamente apontam Oscar Wilde de início como um norteador estético do *camp* e *queer*, quais são as direções que nos levam a tensionar com o trabalho do MET?

A cor rosa claro e as letras douradas da capa e lombada da publicação não são inocentes. Elas ligam-se à inocência da feminilidade criada pelos contos de fadas da Disney por meio de tons pastéis. O resgate das aparências aristocráticas europeias pelo estúdio estadunidense, que massificou o que é ser menina/mulher para milhões de crianças, embora tenha de tudo para ser *camp* – devido à estética da nobreza deslocada –, não é. Ou melhor, se observarmos os vilões dos filmes Disney, talvez aí encontremos tanto o *camp* como o *queer*, que pejorativamente construídos por uma ideologia dominante, podem ser ressignificados como um valor estético. Tomemos cuidado também: Divine (1945-1988), uma *drag queen* totalmente *camp*, *kitsch* e *queer*, teve sua aparência roubada pelos estúdios Disney na construção de Úrsula, de *A Pequena Sereia* (1989). Paralelamente, sugerimos pensar em como crianças *queer* apropriaram-se destes filmes e fizeram de si uma obra de arte *camp*: o gosto refinado das bichas crianças em amarrar suas toalhas na cabeça como a paródia de um longo cabelo. A gesticulação afeminada que rompe com a educação heterossexual? Questões interessantes em que a recepção se torna crucial para percebermos as rupturas à norma.

⁴ Tradução nossa de: “One should either be a work of art, or wear a work of art”.

FIGURA 6 - RETRATO DA ATRIZ DRAG QUEEN DIVINE.



FONTE: Getty Images. Nova York, 1981. Foto de Marcia Resnick. Acesso em: 02 de maio de 2020.

FIGURA 7. ÚRSULA, A VILÃ DA ANIMAÇÃO "A PEQUENA SEREIA", DA WALT DISNEY.



FONTE: Disney, EUA, 1989.

Camp: notes on fashion tem sua curadoria teorizada no capítulo introdutório chamado *The spectacles of camp*, escrito por Fabio Cleto. Já as imagens são divididas em “*camp the beau ideal; camp verb; camp adjective; camp nou; isherwoodian camp*”; e “*sontagian camp*”, os dois últimos referenciando o escritor Christopher Isherwood e a filósofa Susan Sontag.

Numa tentativa de construir uma genealogia, Cleto pontua duas origens do camp: no pop e no queer. A primeira condiz com o próprio contexto de Susan Sontag na década de 1960. A pop art encontrava-se como um importante movimento dentro dos Estados Unidos, após a avalanche de uma cultura de massa britânica aterrizar em territórios estadunidenses. Figuras que transitavam pela Factory e ao lado de Andy Warhol marcavam um modo de viver absolutamente camp. Espetacularizavam a existência a partir dos mecanismos capitalistas da venda de mercadorias, mas em que o produto se tornava diferente daquilo que se esperava da sociedade.

Candy Darling, Jackie Curtis, Holly Woodlawn são algumas *drag queens* que circulavam pela Factory parodiando as feminilidades espetaculares de Marilyn Monroe e Kim Novak (também artificiais), num diálogo íntimo do *camp* com o *queer*, que desestabilizava a naturalidade das atrizes hollywoodianas como de masculinidades e feminilidades intrínsecas, seja pelo loiro das perucas, a hiperfeminilidade, as gesticulações, os casacos combinados a roupas mais provocativas por baixo. Novamente, vemos neste cenário uma vontade momentânea de romper com as expectativas burguesas de se viver, não só voltando a ideais aristocráticos, mas negociando com a cultura de massa e das celebridades para se projetar socialmente.

Em relação ao *queer*, o texto volta ao século XIX e Oscar Wilde é lembrado como uma figura importante dentro da definição do sujeito *queer*, que, naquele momento, configurava-se como identidade homossexual. Sua aparência, que por anos nunca fora questionada por destoar dos padrões da época, contribuiu para a cristalização de uma série de discursos médicos, psicológicos e jurídicos, que delineavam como era um homossexual depois de seu julgamento em 1895, sedimentando uma ideia do que “não ser”.

As discussões entre o *queer* e o *camp* são inúmeras. Esta convergência é um apontamento para sobrevivência de pessoas *queer*, que buscam fugir do estigma que as marcam. O *camp* ajudara a estabelecer um senso de pertencimento (Dyer, 1977). Esta união que transita e se faz pelo *camp* por pessoas *queer* pode ser observada desde as *Molly Houses* na Inglaterra, entre os séculos XVIII e XIX, como atualmente em concursos de beleza travesti/gay, *balls*, etc., onde o glamour torna-se um elemento crucial do *camp*, traduzido numa miscelânea de referências da cultura de massa e de narrativas locais, agrupando estes indivíduos dentro de uma estética singular de auto-invenção.⁵ O artifício da feminilidade é celebrado, não como algo exterior a esses sujeitos, ao contrário, a incorporação faz parte do modo como elas se veem no mundo no dia-a-dia.

As imagens selecionadas para ilustrar o *camp* exigem uma atenção temporal e espacial, um posicionamento que o presente, ao voltar ao passado, interpreta de uma determinada

⁵ As Molly Houses eram lugares onde pessoas designadas como homens praticavam a “sodomia” e o travestimento na Inglaterra entre os séculos XVIII e XIX. Ler mais em “Mother Clap’s Molly House” (1994), de Rictor Norton.

forma. Os sujeitos *camp* revisitam o passado constantemente para selecionar o que seria extravagante aos olhos do presente. O rei francês Luís XIV é um notório exemplo *camp*: suas roupas ostensivas, perucas longas e volumosas, as rendas exageradas, suas poses e a própria teatralidade da corte. Fabio Cleto no *Camp: notes on fashion* (2019) caracteriza o *camp* como “exemplos incongruentes que surgem de qualquer lugar de período, ou de campo de produção cultural, seu desencontro torna-se ainda mais dramático por distâncias variáveis no tempo e no espaço”⁶.

O *queer* também demanda este cuidado, o que não elimina usá-lo como uma possibilidade de interpretação e escrita do passado; uma ferramenta que proporciona novas leituras de um passado soterrado pela heteronormatividade. Obviamente, precisamos contextualizar o espaço e o tempo das nossas análises, uma vez que, numa determinada sociedade, as normas produzem outros efeitos em relação aos gêneros e as sexualidades. A melhor direção a ser tomada parte em questionar o porquê daquelas imagens do passado serem resgatadas pelo presente.

Susan Sontag, ao escrever *Notes on ‘camp’* (1964), visitou o Met Museum e observou o que o acervo tinha a oferecer a suas reflexões. As imagens resgatadas pelo Met perpassam por cinco definições, como dito acima, com o objetivo de construir sua narrativa. Na curadoria das obras escolhidas não houve uma limitação só ao que Susan escreveu. Algumas relações foram construídas entre presente e passado, principalmente focado naquilo que estilistas produziram contemporaneamente.

Nossos esforços vão ao encontro daquilo que a curadoria do Met ofereceu para refletir sobre a momentos históricos que ajudaram a construir padrões estéticos consumidos por pessoas *queer* e *camp* no decorrer do tempo; por exemplo, o resgate da beleza ideal do século XIX que retornou à antiguidade clássica para moldar o que seria belo. Lembremos do vestuário pós-revolução que remonta aquilo que se imaginava da Grécia Antiga, principalmente direcionado às mulheres, com vestidos mais leves, de cores claras, como podemos observar em quadros da época. O Iluminismo como vetor desta transformação do pensamento, em que a racionalidade – característica atribuída aos europeus pelos europeus – deveria ser exaltada, afastando-se da selvageria dos outros povos. O branco, dentro das reflexões artísticas, é tomado como pureza e superioridade de um povo. Vemos em Oscar Wilde um interesse em resgatar mitos gregos para a construção de seu modo de vida, como a ideia da pederastia. Numeroso em relação a histórias de amor entre homens, como a de Antínoo ou de Ganimedes, a beleza clássica torna-se um valor tanto estético quanto narrativo e, para Wilde, uma fissura dentro da racionalidade. Resgatar os dizeres de Platão foi uma forma de justificar aquilo que a ciência burguesa tentava patologizar na era vitoriana.

Nessa direção, artistas mais contemporâneos utilizaram da aura clássica para compor o cenário da moda e do corpo. O Met relembra as obras de Vivienne Westwood e de Robert Mapplethorpe. No Brasil, temos o fotógrafo Alair Gomes cuja obra traz homens em praias cariocas com corpos esculpidos remontando a Grécia Clássica.

⁶ Tradução nossa de “Incongruous examples spring from any period, place, or field of cultural production, their mismatch made more dramatic by varying distances in time and space”.

FIGURA 8 – A POSE DE BULE. VIVIENNE WESTWOOD (INGLATERRA, 1941). LEGGINGS, OUTONO/INVERNO DE 1989-90.



FONTE: Metropolitan Museum of Art, 2019. Acesso em: 03 de maio de 2020.

FIGURA 9. ROBERT MAPPLETHORPE (ESTADOS UNIDOS, 1947-1989). *ANTINOUS*, 1987.



FONTE: Camp: notes on 'fashion', 2019, p. 71.

FIGURA 10. SÉRIE *BEACH TRIPTYCH* DE ALAIR GOMES, 1970-1980.

FONTE: Ocula, São Paulo e Rio de Janeiro. Acesso em 04 de janeiro de 2023.

Molière, importante dramaturgo francês do século XVII, é invocado como um exemplo de tornar o *camp* como verbo. A aparição de *camp* no sentido de ação e processo aparece em *Les Fourberies de Scapin* (1641) como o primeiro caso de referência ao verbo francês *se camper*, relacionado ao verbo intransitivo *campeggiare*, que significa destacar-se. “Campe-toi sur un pied. Mets la main au côté. Fais les yeux furibonds. Marche un peu en roi de théâtre”. Na tradução de Carlos Drummond de Andrade (1962) para o português ficou como “Mantenha-se sobre um pé só. Mão na cintura. Lance um olhar feroz. Ande um pouquinho como rei de opereta”. No inglês, a tradução da última frase seria “desfile como um rei do drama” (*Strut about like a drama king*). Ainda que as traduções demonstrem algumas diferenças, a teatralidade e a artificialidade constroem as ações que devem ser tomadas.

No *camp*, a beleza deve ser buscada, estudada, gesticulada, performada. Quando Cleto aponta para a ilustração do inglês Willian Hogarth em *Análise da beleza, Placa 1* (1753), entendemos que a beleza nada tem de natural, não é intrínseca ao ser humano, ela é um estudo, uma construção. Hogarth encontra-se nas elaboradas pesquisas sobre as aparências e seu cenário; projeção de um ideal. É preciso estar atento não só a si, mas à sua volta, e sintonizar essas possibilidades do encontro com o *camp* e com uma semântica processual.

FIGURA 11. WILLIAM HOGARTH (INGLATERRA, 1697-1764)
ANÁLISE DA BELEZA, PLACA 1, 5 DE MARÇO DE 1753.



FONTE: Camp: notes on ‘fashion’, 2019, p. 67.

Nesta direção, Luís XIV (1638-1715) e sua corte exemplificam a verbalização do *camp*. Toda a performance que as posições aristocráticas assumiram para frequentar Versalhes. O *lever* é um exemplo notório de manifestação *camp*.⁷ O Rei Sol provoca admiração pelas suas poses extravagantes, a suntuosidade de seus trajes, a amplitude da sua peruca e seus gostos pelo luxo aos olhos contemporâneos. O corpo do rei não condiz com seu corpo biológico, mas sim com aquilo que é edificado pela arquitetura de sua aparência e de seu comportamento. Por isso, ele é constantemente lembrado nas passarelas de moda, como reteta o MET sobre o desfile de Karl Lagerfeld (1933-2019), outono-inverno de 1987-88 para a *maison* Chanel. Ou, por exemplo, as paródias *drag king* de Dorian Electra (1992 - presente) que remontam a imagem do absolutista. Se estamos falando de verbo, talvez Roberto Rossellini (1906-1977) tenha tentado captar por meio do cinema todo o *to camp* da corte francesa em *O absolutismo: a ascensão de Luís XIV*, de 1966.

Atentando-nos às categorias que não existiam naquele momento, ainda podemos nos apropriar do *queer* e do *camp* para olhar algumas figuras da história passada. Ilustre na história, Chevalier D'Eon/Mademoiselle de Beaumont (1728-1810), que viveu no século XVIII, atravessava as fronteiras do masculino e do feminino, tendo autorização para se identificar como mulher, mas assumindo papéis sociais masculinos da corte. Um exemplo de existência *queer*, mas até que ponto poderíamos pensar o *camp* senão como visão do nosso tempo sobre ele/ela? O estilista francês Jean Paul Gaultier (1952 – presente), na sua coleção primavera/verão de 1998, tentou captar este entre lugar onde os gêneros coexistem, como no caso de D'Eon/Beaumont.

O *camp* pode se mostrar como um adjetivo, atribuindo uma qualidade a algo ou alguém. Cita-se o caso do *female impersonator*, aproximação da/do transformista em português, Frederick Williams, que numa carta direcionada ao amante de seu amigo, também transformista, Stella, escrevera “Meus esforços ‘campish’ não estão no presente encontro com o sucesso que eles merecem”⁸. Em 1870, Malcolm Johnson, um Mary-Ann (nome dado aos jovens prostitutas) definiria suas aventuras sexuais como “Such Camp!”, explicando que *camp* referia-se a uma diversão, uma diversão adequada ou imprópria (Bolton, 2019, p. 90). Embora um entretenimento, é preciso entender que o *camp* se mostrava como um código, um dialeto, que reconfigurava o contexto daquelas pessoas que o entendiam. Seu caráter performativo constituía no tempo e no espaço uma outra forma de se entender no mundo, negociando papéis sociais e linhas de parentesco que não necessariamente seguiam a lógica heterossexual. Estes locais seguros, como as *Molly houses* que permitiam construir laços de irmandade e matrimoniais que diferiam das leis externas dali. O *camp*, que muitas vezes tem o sentido de teatral, não pode ser reduzido a uma simulação, uma encenação; atribuir-lhe uma característica para além dos discursos do poder hegemônico é dar a devida seriedade em relação ao deboche às normas dominantes.

⁷ Entende-se como *lever* uma cerimônia pertencente a estrutura e elaboração da vida da corte. Um ritual – o de acordar – que acontecia no quarto do rei e da rainha. Sugere-se a leitura de “A Sociedade de Corte” (2001), do sociólogo Norbert Elias.

⁸ Tradução nossa para ““My ‘campish’ undertakings are not at present meeting with the success which they deserve (...)”

Quando adjetivam como *camp* algo ou alguém dentro do próprio grupo marginalizado, aquilo é ressignificado e não assume uma forma pejorativa. Ao contrário, desloca-se e se sobressai num alto grau de exuberância e importância, enfatizando toda a teatralidade que produz seus significados positivos dentro daquele lugar temporal. Vestir-se do gênero oposto ao seu não é interpretado como uma violação moral; há uma suspensão das regras sociais heterossexuais e cisgêneras das aparências que não só desestabilizam o gênero, mas negociam com questões de classe num escape da vida ordinária.

No Brasil, a bicha cria estes trejeitos *camp* – ou melhor, afetados. De imediato, já conseguimos imaginar a mão que gesticula em excesso; o cabelo que exige ser ajeitado a todo instante; as pernas milimetricamente cruzadas; as roupas que não condizem com a etiqueta masculina dominante. O costureiro Dener Pamplona de Abreu (1937 – 1978), na década de 1960, ilustra essa performance bicha, afetada, que é denunciada, por exemplo, por caricaturas suas, como na revista *Veja* em abril de 1976, fumando um cigarro num gesto considerado afeminado. Contudo, Dener nunca assumira ser homossexual. Interessa-nos aqui os atributos estilísticos que o transformaram nesta figura, a qual não se restringiu a se imobilizar em relação às censuras verbais ou legais. Dener tomou o “ser afetado/afeminado” como um modo de estar no mundo e habitar certos espaços, principalmente ao lado de mulheres da alta classe social.

FIGURA 12 – CARICATURA DE DENER FUMANDO UM CIGARRO NUMA REPORTAGEM SOBRE GRANFINOS BRASILEIROS NA REVISTA VEJA.



Fonte: Revista *Veja*, 1976, p. 64.

Não podemos perder de vista que, ao ser definido, seja o comportamento ou alguma característica, aquilo ou aquele que é qualificado acaba por ser delineado dentro de uma categoria identitária. Acreditamos ser um dos perigos de uma definição muito rígida sobre os sujeitos, pois, historicamente, entrelaçar o *camp* e seus maneirismos foi uma ferramenta para produzir violências contra pessoas *queer*, seja na esfera criminal, como da medicina, da psicologia, entre outras. Oscar Wilde, como dito, é o exemplo notório de como atribuir qualidades aos sujeitos a partir de uma normativa heterossexual os enquadrando em tipificações criminais, como a sodomia. No século XIX, então, começaria a ideia de que expor publicamente um modo de se vestir incongruente com as regras burguesas heterossexuais caracterizaria uma penalidade contra a moral pública. É interessante pensar que, embora as leis suntuárias tenham caído em desuso dentro do direito positivado, a moralidade dentro de um discurso do poder nunca deixou de ser aplicado; se anteriormente havia legislação específica para condenar as pessoas a se vestirem de acordo com sua classe, religião, gênero, etc., veremos casos mais contemporâneos em que há um contorcionismo na interpretação jurídica com acusação de falso testemunho, de vadiagem e atendo à moral, contra pessoas *queer* por estarem se vestindo fora da etiqueta heterocisgênera.

Em contrapartida, devemos caminhar pela maneira em que a roupa e as aparências foram articuladas como um modo de se conceber no mundo por pessoas *queer* que tomava o *camp* como um artifício da beleza para experienciar a vida. Novamente, Oscar Wilde é tomado como exemplo. Sua estética era um modo de existência, que mobilizava uma série de relações com seus iguais, mas também lhe permitia se entender enquanto sujeito. A roupa, a decoração, os gestos, o que se lê, o que se ouve. Tudo pode se tornar uma substância *camp* na concepção de uma ontologia *queer*. Sua vida ainda causa inspiração para a moda e para a forma que determinadas pessoas *queer* se veem no mundo, como mostrou a exposição do MET: Yves Saint Laurent na coleção outono inverno 1993-1994, que homenageia Wilde; depois a Gucci em 2017, com o estilista Alessandro Michele.

Em 2016, a Gucci, nas fotografias da sua campanha primavera-verão, trouxe o sem gênero como uma proposição estética de se vestir. Com modelos de cabelos compridos, padronizados, o pavão torna-se o elemento central das fotografias de Glen Luchford (1968 – presente), remetendo-se não somente à teoria de Charles Darwin (1809 – 1882) de que as pavões fêmeas buscavam os mais magníficos machos, mas pensando no próprio termo que referencia a estes homens faustosos e mais, os desenhos ilustrando os textos de Wilde com a ave. O local das fotos também não se mostra inocente, uma vez que, ao escolherem Berlim, remontam toda a aura que a cidade leva desde as primeiras décadas do século XX de ter costumes sexuais mais progressistas. Não é coincidência que o escritor inglês naturalizado estadunidense Christopher Isherwood (1904-1986) é seduzido pelo lugar e transforma o convite para visitar a cidade por algumas semanas em uma permanência que durou de 1929 a 1933 (p. 114). Em 2021, no MET Gala, o ator trans Elliot Page (1987 – presente) utilizou uma flor verde no seu vestuário aludindo ao escritor *queer* Wilde, que utilizava o cravo verde na composição de sua aparência a fim de se identificar com outros homossexuais.

É possível observar alguns caminhos em que o estilista Dener Pamplona de Abreu se encontra esteticamente com Wilde. Seu comportamento diante das câmeras, combinado

ao seu vestuário singular e seu modo de vida, coloca-o como um dândi numa São Paulo dos anos de 1960. O famoso astrólogo Walter Mercado também teria Wilde como um de seus referenciais, como mostra o documentário *Mucho, Mucho Amor*, estreado na Netflix em 2019. A obra *O retrato de Dorian Gray* (1890) talvez exemplifique o fascínio de Mercado por Wilde numa tentativa de borrar não somente o gênero, mas transportar sua idade para uma outra temporalidade, como a história de Dorian Gray.

Cleto (2019) continua sua elaboração pensando junto à produção de Christopher Isherwood sobre a Berlim dos anos de 1930. Como dito, a cidade detinha um ar bem mais progressista, embora o nazismo tivesse a homossexualidade como alvo; os círculos eram lugares seguros para a manifestação *camp* e *queer*. Com exposições que apresentavam nomes da atriz estadunidense Marlene Dietrich e a atriz e cantora alemã Claire Waldoff (1884 – 1957), o Eldorado seria um dos mais famosos clubes frequentados por homens e mulheres e foi o local de inspiração para o romance *Goodbye to Berlin*, de Isherwood, que se transformou num musical (1966) e posteriormente no filme *Cabaret*, de 1972, dirigido pelo estadunidense Bob Fosse (1927 – 1987). A boate também foi inspiração para os quadros do artista alemão Otto Dix (1891 – 1969), que não só retratou homens afeminados e mulheres transgêneros, mas, também, homens transgêneros e lésbicas masculinas, como, por exemplo, o retrato de Sylvia von Harden (1894 – 1963). Ou seja, vemos nas pinceladas expressionistas de Otto Dix um profundo diálogo com o encantamento pelo *camp* e pelo *queer*.

Pensar masculinidades no *queer*

Com uma extensa contextualização histórica, articulamos junto ao proposto pelo MET uma ligação entre o *queer* e o *camp*, mas devemos tomar alguns cuidados. Logo, percebemos que o *camp* pouco foi mostrado entre pessoas lésbicas e transmasculinas na história. As mulheres cisgêneras hollywoodianas e os homens gays, as bichas e algumas transfemininas aparecem com mais vigor dentro dos textos e exposições. Mas, será que lésbicas e transmasculinos não se articulavam com o *camp*?

É um importante ponto a se pensar, pois é aí que se exige cuidado em transformar em sinônimos o *queer* e o *camp*. Elas e eles existiram no passado (não com estas denominações) e também são pessoas *queer*. Não diríamos aqui que lésbicas e transmasculinos não se apropriaram do *camp* porque seria uma mentira. Pouco se falou destes sujeitos dentro do museu. O esforço pareceu mínimo. As atrizes Marlene Dietrich e Greta Garbo tornam-se as únicas figuras a realmente se sobressair, mas, ainda assim, a feminilidade coloca-se como um fator determinante em suas ações. Seria o *camp* só o feminino? Ou precisaríamos problematizar e abrir novos caminhos para uma interpretação outra? A masculinidade dissidente não nos proporciona caminhos frutíferos para pensar o *camp* e o *queer*?

Fazendo alusão ao filme da diretora lésbica Barbara Hammer (1939 – 2019), o museu ainda é um armário para estas existências.⁹ Igualmente, a questão da raça pouco aparece. Ainda que o Met tenha priorizado seu acervo nas análises, isso já nos aponta para refletirmos o porquê de a produção de pessoas negras não ser o objetivo do museu. A pergunta

⁹ Lançado em 1998, o longa-metragem de Barbara Hammer é resultado de uma pesquisa de filmes caseiros descobertos, fotografias de arquivo e outras fontes visuais sobre três artistas mulheres.

sobre quais “corpos realmente importam” é imprescindível para repensarmos o lugar social e histórico que é colocado às minorias nestes espaços museológicos. A seleção do MET merece ser criticada pela falta da beleza e estética *queer* negra: temos somente uma pequena ilustração retratando a cantora e dançarina estadunidense Josephine Baker (1906-1975), feita pelo artista francês Paul Colin (1892-1985) cujo trabalho artístico revela uma série de estereótipos racistas da época. A própria masculinidade feminina na *Belle Époque* estadunidense resgatada na exposição (e fora dela também) limita-se a pessoas brancas. Onde está a/o transformista lésbica e transgênero Gladys Bentley (1907-1960) da Renascença do Harlem, com seu chapéu e bengala alongados, de *smoking* claro e cintilante, que performava em clubes frequentados por gays e lésbicas? Ela/Ele apropriou-se do *camp* para existir, mas no caso de Bentley é necessário contextualizar um *camp* referente ao seu contexto social e os fragmentos que ela/ele utilizou para vivenciar o mundo na década de 1920, marcado por polêmicas sobre o novo modo de algumas mulheres se vestirem – o cabelo *a la garçonne*, o ato de fumar, a dança, vestidos sem corpetes – e que Bentley rompeu radicalmente ao se vestir de calças, cartolas, bengalas e cabelo curto; uma aparência pertencente a homens cis-gêneros que ela/ele apropriou-se para se expressar artisticamente.

Outra figura lésbica importante do mundo da arte que pouco se discutiu no MET foi a de Hannah Hoch, que utilizava o vestuário como uma forma de se afirmar no mundo. De aparência *à la garçonne*, retratava-se com um monóculo, pois este acessório simbolizava a sua lesbianidade, permitindo se identificar com outras lésbicas do período, assim como Wilde e seu cravo verde e os homens homossexuais (HAMMER, 1998). Percebemos como a roupa transforma-se numa plataforma de comunicação não-verbal entre minorias, já que é por estes artefatos do cotidiano que será possível de alguma forma manifestar-se, uma vez que os aparatos institucionais lhe são negados. Hannah Hoch não necessariamente é *camp*, porém seus diálogos com o dadaísmo que surgem no espaço do Cabaret Voltaire podem ser tensionados neste aspecto de negar a racionalidade. Contudo, seu vestuário é sim *queer* naquele momento.¹⁰ Ela teve uma existência que desafiava a coerência heterossexual. A própria androginia, que pode ser observada em alguns retratos, coloca-nos a pensar a desestabilização de uma única feminilidade e masculinidade.

Todavia, Esther Newton (1979) e Jack Halberstam (1998) preferem a cautela em denominar imediatamente a cultura lésbica e transmasculina como *camp*, pois, como aponta Newton, o *camp* teria uma presença mais marcante na cultura gay e transfeminina entre as décadas de 1950-1960. Acreditamos que o cuidado deva ser tomado, mas, novamente, como a própria Susan Sontag destaca, o *camp* não é algo rígido, de definição finalizada, o que nos permite sempre reformular determinadas questões em relação ao tempo e ao espaço pesquisado. Halberstam propôs um equivalente de *camp* dentro do contexto *drag queen/drag king* para as aparências de lésbicas e transmasculinos: o *kinging*. Embora não seja nosso escopo discutir detalhadamente os *drag kings*, é importante pensarmos que o *camp/kinging* pode atravessá-los de maneiras diversas e se constituem como uma experiência estética que reflete em suas aparências *queer* para além do que foi trazido pelo museu.

¹⁰ Fundado por Hugo Ball e Emmy Hennings, em 1916, com motivos artísticos e políticos, o Cabaret Voltaire foi um clube noturno situado em Zurique, Suíça.

Apontamentos finais

Pensar o *camp* não é uma tarefa simples, tampouco repousa em definições prontas e demasiadamente delineadas. O tempo e o espaço exigem um esforço em observar suas mutações e significados. Uma dialética de quem vê e quem/o que é visto. Geograficamente o *camp* também se atualiza, mescla-se e propõe uma simbiose entre o local e o de fora. O que é trazido pelo MET Museum é uma face da potencialidade de pensar tanto o *camp* como suporte para manifestações *queer* na história, principalmente a história da moda que, por um tempo, não se dedicava a essas existências marginalizadas, mas que atualmente, por uma luta política e epistemológica, novos rumos estão sendo tomados para se pensar a roupa, a moda e as aparências.

Deste modo, o *camp* mostra-se emaranhado numa relação em que as aparências entram em disputa e o usam como forma de firmar uma posição estética e porque não política e ética dentro de um contexto social. Suas apropriações, mediadas por imagens, não escapam de uma exposição da ideologia dominante – a capitalista –, uma vez que é por ela que as pessoas negociam seus modos de sobrevivência, não negando-a completamente, mas jogando com as possibilidades. Não nos parece que o *camp* é tão desinteressado assim, sua hiperbolização da vida, dos objetos, do cotidiano, satiriza e encena um outro modo de se viver legitimado. A trivialidade da moda é uma taxonomia defendida por “eles” e não pelo *camp*, que, aliás, ignora completamente tal classificação, porque entende que as aparências se encontram numa relação de poder. O *camp* é esotérico para conseguir tramar sua fuga.

O *queer*, portanto, confabula junto ao *camp* neste sentido: o de ressignificar e tomar para si aspectos considerados inferiorizados. As aparências dissonantes tomam a dissonância como lugar central de suas relações, atribuídas com sentidos mais exaltados, rompendo e suspendendo a ficção de anormalidade cuja heterossexualidade e cisnormatividade usam como instrumentos de coerção de modos de vida e, conseqüentemente, de aparência. Vemos, assim, que a desidentificação com tais normas possibilita não uma rejeição por completo, mas a negociação em que determinados aspectos são deslocados e incorporados de outra maneira, apontando, também, para a ruína de uma natureza humana específica.

Como observamos, o próprio acervo construído e exposto mostra uma dificuldade em pensar o *queer* além das figuras brancas da história, sendo que a emergência dos estudos *queer* partiu de pessoas racializadas, ou estas foram colocadas como principais sujeitos de toda a movimentação. Outro fato importante é o acervo exposto no catálogo que, novamente, afasta criadores não-brancos do museu. Ou seja, ainda é preciso “*queerizar*” estas questões para que de fato o diálogo se apresente viável.

Referências Bibliográficas

ABRANTES, Samuel. **Itinerários da criação**: abismo; dobra e figurino. Rio de Janeiro: Boaz, 2017.

ÁRDUA vida de granfino. **Revista Veja**, São Paulo, nº 423, p. 64, outubro de 1976.

BALZAC, Honoré de. In: **Manual do dândi**: a vida com estilo. São Paulo: Editora Autêntica, 2010.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BOLTON, Andrew. **Camp**: notes on fashion. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, 2019.

CLETO, Fabio. The spectacles of camp. In: BOLTON, Andrew. **Camp**: notes on fashion. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, 2019.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DYER, Richard. 'It's being so camp as keep us going'. **Body Politic Review Supplement**, Toronto, 10, nº 36, p. 11-13, setembro, 1977.

DYHOUSE, Carol. **Glamour**: women, history, feminism. London: Zed Books, 2010.

ELIAS, Norbert. **A Sociedade de corte**: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I**: A vontade de Saber. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017 1[976].

GAMSON, Joshua. Deben autodestruirse los movimientos identitarios? Un extraño dilema. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. **Sexualidades transgresoras**. Una antología de estudios queer. Barcelona: Icaria editorial, 2002, p. 141-172.

HALBERSTAM, Jack Judith. **Female masculinity**. Durham/Londres: Duke University Press, 1998.

LOURO, Guacira Lopes. **O corpo estranho**. Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LOURO, Guacira Lopes. **Flor de açafão**: takes, cuts, close-ups. Belo Horizonte: Autêntica, Argos, 2017.

NEWTON, Esther. **Mother Camp**: Female Impersonators in America. Chicago: University of Chicago Press, 1979 [1972].

NORTON, Rictor. **Mother Clap's Molly House**: The Gay Subculture in England, 1700-1830. East Haven: Inbook, 1994.

SAYERS, Willian. **The Etymology of Queer**. *ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews*, 18(2), 17-19, 2005. doi:10.3200/anqq.18.2.17-19

SEIDMAN, Steven. Deconstructing queer theory or the under-theorization of the social and the ethical. In: NICHOLSON, Linda; SEIDMAN, Steven. **Social postmodernism**: beyond identify politics. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 116-141.

SIMMEL, Georg. **Filosofia da Moda e Outros Escritos**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

SONTAG, Susan. Notas sobre o camp. In: **Contra a interpretação**: e outros ensaios. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2020 [1964].

SOUZA, Gilda de M. **O espírito das roupas**: a moda no século dezenove. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

WILDE, Oscar. **O Retrato de Dorian Gray**. Rio de Janeiro: L&PM, 2001 [1890].

Filmes

A pequena sereia. Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: John Musker e Howard Ashman. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 1989. 82 min. cor.

CABARET. Direção: Bob Fosse. Produção: Cy Feuer. Estados Unidos: Allied Artists, 1972. 124 min.

O absolutismo – a ascensão de Luís XIV. Direção: Roberto Rossellini. Produção: Roberto Rossellini. França: INA. 1966. 94 min.

PARIS is burning. Direção: Jennie Livingston. Produção: Jennie Livingston. Estados Unidos: Miramax Home Entertainment, 2005. 78 min.

THE female closet. Direção: Barbara Hammer. Produção: Barbara Hammer. Estados Unidos. 1998. 60 min.

Revisor: Felipe Goebel. Email: goebel.felipeb@gmail.com