

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
CURSO DE BACHARELADO EM MODA**

Francisco Cardoso Benedicto

**Estética *Camp*, Maria Antonieta e *Drag Queen*:
Figurino e *fashion film* “O Novo Clássico”**

Juiz de Fora
2023

Francisco Cardoso Benedicto

Estética *Camp*, Maria Antonieta e *Drag Queen*:

Figurino e *fashion film* “O Novo Clássico”

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à banca examinadora do curso de Bacharelado em Moda, do Instituto de Artes e Design, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Moda.

Orientador: Prof. Dr. Javer Wilson Volpini

Juiz de Fora

2023



Francisco Cardoso Benedicto

Estética *Camp*, Maria Antonieta e Drag Queen:

Figurino e *fashion film* “O Novo Clássico”

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à banca examinadora do curso de Bacharelado em Moda, do Instituto de Artes e Design, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Moda.

Aprovado em 17 de julho de 2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Javer Wilson Volpini - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof^a. Dra. Débora Pinguello Morgado
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Me. Luiz Fernando Ribeiro da Silva
Universidade Federal de Juiz de Fora

Dedico este trabalho a todas as crianças, assim como meu sobrinho Nikolas, e a todos os jovens LGBTQIAPN+ que sempre buscam seus sonhos e ousam viver sua própria verdade e felicidade.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, Marline, por toda a minha criação, amor e cuidado desde que comecei a ser gerado. Por todos os ensinamentos e dons artísticos que ela transferiu a mim, com todo seu conhecimento, e pelo grande apoio e ajuda que sempre me dá em todos os meus projetos, e por vibrar feliz com a realização de cada um deles.

Ao meu pai, Francisco, por ter me gerado e ter dado seu amor e cuidado enquanto esteve vivo.

Ao meu sobrinho, Nikolas, por ser um ser tão iluminado e transmitir tanta energia e amor com sua existência, além de me acompanhar em minhas criações, sempre querendo ajudar e sendo um parceirinho incrível.

Às minhas irmãs, Fernanda e Paloma, por me acompanharem durante minha jornada, por estarem sempre comigo me apoiando em minhas conquistas e vibrando com minhas conquistas.

Ao meu padrasto, Silvan, por cuidar de mim e me apoiar durante minha trajetória, além de ter colaborado diretamente com o projeto, ajudando com suas habilidades de pintura, marcenaria e outros conhecimentos.

Ao meu orientador, Javer, por ter demonstrado interesse pelo projeto, desde a sua idealização, quando muitas coisas ainda nem tinham ganhado forma. Agradeço por ter me apoiado durante vários momentos do curso, orientando-me também em um projeto anterior, além de ter sido solícito e gentil durante todo o projeto, me dando apoio técnico e moral, e também me orientando pelo melhor caminho e orientando este trabalho em toda a sua magnitude. Agradeço ainda por ele me transmitir seus conhecimentos de modelagem, e outros aprendizados durante as disciplinas em que fui seu aluno, tornando este projeto possível de ser realizado.

Ao meu namorado, Caio, por todo amor e pelo apoio ao projeto desde que nos conhecemos. Por cada noite que passamos juntos, com ele do meu lado enquanto escrevia este trabalho, além de ter filmado parte das cenas do *fashion film*, e estado presente integralmente nas etapas, sendo sempre solícito e me auxiliando amplamente.

Aos meu professores Débora e Luiz Fernando por terem sido excelentes professores e me ensinarem tantas coisas, transmitindo seus conhecimentos com tanta clareza e cuidado, além de terem se disponibilizados a compor a banca

examinadora deste trabalho, colaborando com suas observações, sendo sempre gentil e me orientando em minhas criações. .

Ao meu primo, Wuesley, por sempre topa gravar meus projetos, mesmo quando não eram trabalhos tão sérios, como este, e por ter vindo prontamente e com todo carinho filmar este trabalho. Agradeço ainda à minha tia Guirlene, por sua gentileza e por ter vindo com meu primo filmar este projeto, sempre feliz com as minhas produções.

À minha prima, Samela, por sempre me dar suporte e apoio, por ter me levado prontamente no local que precisava para filmar o *fashion film*, além de ter colado os cílios postiços para a maquiagem, durante os 5 dias de filmagem. Agradeço ainda, nessa mesma linha, à sua filha Cecília, por toda boa energia e por ter aguardado cada momento em que sua mãe precisava me ajudar. À minha tia Sígilia por sempre torcer e vibrar comigo, dando apoio em diferentes etapas da vida.

Aos meus melhores amigos Arhiani, Diogo, Isadora, Letícia, Mariana, Nadyne e Wanderson por sempre estarem me apoiando e compartilhando momentos. À Alice, Emarielle e Simone por terem estado comigo no curso e vibrado comigo.

Aos meus amigos Victor e Ravenc por terem colaborado com a trilha sonora do *fashion film*. Ao meu amigo de trabalho, Fia, por ser gentil e emprestar sua cabeça de manequim.

À Marlene, vó do meu sobrinho e diretora do Instituto de Educação de Miracema, por ter sido tão gentil indicando informações sobre o nome da cor da tinta da fachada, e por ter se disponibilizado a acompanhar a gravação.

À Josi Tostes, responsável pelo espaço Arena Green, por ter disponibilizado prontamente o espaço com toda solicitude. Ao Marcelo, Duda, Larissa e Gustavo, funcionários do Centro Cultural, por terem acompanhado a gravação no espaço.

À Paula, do armário Chiquinho, por ter ofertado descontos e vibrado com a ideia deste trabalho. Ao Jorge do brechó de móveis e à Magna da loja de roupa por terem cedido os manequins que utilizamos.

A todos os meus professores, durante toda minha jornada, por seus ensinamentos e gentileza.

A todos que direta ou indiretamente contribuíram para que esse trabalho fosse possível.

Por fim, ou primeiramente, a mim mesmo, por sempre ter vivido minha verdade e sempre ter me exigido perfeccionismo e entrega, seguindo meus ideais.

“Todos nós nascemos nus e o resto é *drag*.” (RuPaul).

“Deveríamos ser uma obra de arte ou vestir uma.” (Oscar Wilde).

RESUMO

O presente trabalho acadêmico aborda como temática principal a estética *Camp* e a sua associação com as *drag queens*. Para tanto, partiu da imagem da rainha francesa Maria Antonieta, uma figura que marcadamente usou a moda, de uma forma não convencional e exagerada, marcas da aproximação com a estética *Camp*, para restabelecer suas relações de poder e de imagem. Neste sentido, a pesquisa teve como objetivo reconstruir, em uma abordagem *drag* contemporânea e performática, uma vestimenta emblemática da rainha Maria Antonieta. Em termos teórico-metodológicos, o trabalho buscou a literatura especializada para a discussão do tema e realizou a confecção da vestimenta e dos acessórios conforme os conceitos mobilizados. A forma de apresentação final escolhida foi a do *fashion film*, que possibilitou em linguagem moderna, apresentar a performance, os cenários produzidos e veicular a narrativa a ser contada. Ao fim, o trabalho além de contribuir com o estado do conhecimento sobre a temática, firma um compromisso social e político com o enfoque das *drag queens*, bem como, evidenciou a complexidade de um projeto amplo, que se liga e que se mescla, ao mercado de trabalho do bacharel em Moda.

Palavras-chave: Moda. *Camp*. *Drag Queen*. *Fashion film*. Performance.

ABSTRACT

The present academic work addresses as main theme the *Camp* aesthetic and its association with drag queens. To this end, it started from the image of the French queen Marie Antoinette, a figure who markedly used fashion, in an unconventional and exaggerated way, marks of the approach to the Camp aesthetic, to reestablish her relations of power and image. In this sense, the research aimed to reconstruct, in a contemporary and performative drag approach, an emblematic dress of Queen Marie Antoinette. In theoretical-methodological terms, the work sought specialized literature for the discussion of the theme and carried out the confection of the garment and accessories according to the mobilized concepts. The final form of presentation chosen was the fashion film, which made it possible in modern language to present the performance, the scenarios produced and convey the narrative to be told. In the end, the work, in addition to contributing to the state of knowledge on the subject, establishes a social and political commitment to the focus of drag queens, as well as evidenced the complexity of a broad project, which connects and merges with the labor market of the Bachelor of Fashion.

Keywords: Fashion. Camp. Drag Queen. Fashion film. Performance.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	– Criados colocando pouf na personagem	31
Figura 2	– <i>Marie Antoinette in a Blue Velvet Dress and a White Skirt.</i> Elisabeth Louise Vigée Le Brun (1788).....	32
Figura 3	– <i>Marie Antoinette in Court Dress.</i> Elisabeth Louise Vigée Le Brun (1778).....	33
Figura 4	– Painel semântico com as inspirações gerais do tema	42
Figura 5	– Croqui do figurino antes da performance.....	44
Figura 6	– Croqui do figurino depois da performance.....	44
Figura 7	– Início da modelagem, a partir do molde de um blazer.....	45
Figura 8	– Recortes do que seria um corset sendo traçados.....	45
Figura 9	– Decote sendo traçado.....	45
Figura 10	– Molde da parte superior já concluído.....	45
Figura 11	– Partes que compõem a modelagem da parte superior já separadas.....	46
Figura 12	– Margem de costura sendo adicionada após os recortes já separados.....	46
Figura 13	– Partes da modelagem da parte superior já cortadas e com piques.	47
Figura 14	– A modelagem da parte superior já sendo transferida para o tecido.	47
Figura 15	– Partes já alfinetadas.....	47
Figura 16	– Avesso das partes já alfinetadas.....	47
Figura 17	– A parte da frente já toda alfinetada.....	48
Figura 18	– Parte da frente sendo costurada.....	48
Figura 19	– Costas já riscadas no tecido.....	48
Figura 20	– Ombro com muita folga de tecido.....	48
Figura 21	– Visão das costas com folgas de tecido.....	49
Figura 22	– Pence riscada e costurada para melhor ajuste.....	49
Figura 23	– Visão das sobras de tecido na parte da frente.....	49
Figura 24	– Visão lateral das sobras de tecido na frente.....	49
Figura 25	– Sobras de tecido já removidas da parte da frente.....	50
Figura 26	– Parte superior já separada para ser retraçada.....	50
Figura 27	– Nova parte superior já com as mangas.....	50

Figura 28	– Ajuste de decote e mangas já encurtadas.....	50
Figura 29	– Parte superior forrada e com ponto palito.....	51
Figura 30	– Costas da parte superior com os franzidos.....	51
Figura 31	– Teste de vestimenta da parte superior.....	52
Figura 32	– Teste de vestimenta já com o laço nas costas.....	52
Figura 33	– Passamanarias sendo costuradas na parte da frente, mantendo um padrão.....	52
Figura 34	– Colchetes de gancho sendo costurados um por um, manualmente.	52
Figura 35	– Teste do figurino com aviamentos e detalhes de rendas nas mangas.....	53
Figura 36	– Teste do figurino após acréscimo do avental, bandô, laços e outros detalhes.....	53
Figura 37	– Pregas já costuradas para a sobressaia.....	53
Figura 38	– Sobressaia já com as pregas aplicadas.....	53
Figura 39	– Vista da cauda já com os babados franzidos e arabescos feitos com franzidos.....	54
Figura 40	– Vista aproximada dos arabescos franzidos, costurados na cauda do vestido.....	54
Figura 41	– Molde de pannier encontrado em uma página de livro.....	55
Figura 42	– Molde ampliado no computador, já impresso e pronto para ser colado.....	55
Figura 43	– Molde sendo traçado, já com as marcações de passagem da canaleta.....	56
Figura 44	– Algumas partes já alfinetadas para serem costuradas na máquina.	56
Figura 45	– Passagem das barbatanas sendo realizadas.....	56
Figura 46	– <i>Pannier</i> já com as barbatanas, ainda sem forma.....	56
Figura 47	– Arame sendo acrescentado para dar mais sustentação.....	57
Figura 48	– <i>Pannier</i> já com os arames, tendo uma sustentação maior.....	57
Figura 49	– Painel semântico com inspirações de cabelo.....	58
Figura 50	– Esboço rápido de como o pouf seria construído e detalhado, além dos detalhes que seriam acrescentados ao final da performance...	59
Figura 51	– Potes fixados juntos, já sendo moldados com jornal para servir de base para o pouf.....	60

Figura 52	– Camadas de jornal já feitas com mistura de água e cola, sobre a base criada.....	60
Figura 53	– Base já seca e rígida.....	61
Figura 54	– Teste da base na cabeça.....	61
Figura 55	– Fibra sintética, jumbo, na cor cinza, utilizada no projeto.....	61
Figura 56	– Fibras já fixadas na base e com os cachos sendo realizados.....	61
Figura 57	– Fixação, com grampos, das ondas que iriam conter no pouf.....	62
Figura 58	– Coroa com pedras e perolados, encontrada em um brechó.....	62
Figura 59	– <i>Pouf</i> já finalizado com todos os seus elementos decorativos.....	62
Figura 60	– Paleta/godê sendo construída.....	63
Figura 61	– Tubos de tinta construídos pelo autor.....	63
Figura 62	– Moldura utilizada como base para construção da moldura do figurino.....	64
Figura 63	– Bordas da moldura sendo definidas.....	65
Figura 64	– Laterais já acrescentadas à moldura.....	65
Figura 65	– Moldura na vertical para sua correta visualização.....	65
Figura 66	– Moldura com mais detalhes acrescentados.....	65
Figura 67	– Miolo ondulado removido do papelão.....	66
Figura 68	– Miolo sendo utilizado na borda.....	66
Figura 69	– Meia pérola sendo aplicada com cola adesiva instantânea na borda da moldura.....	66
Figura 70	– Moldura com as junções de papelão emassadas e início da pintura.....	66
Figura 71	– Detalhes com reuso de arabescos de porta-retratos e alguns feitos em <i>biscuit</i>	67
Figura 72	– Moldura já com os detalhes, pinturas e sombras, ainda sem o brilho em dourado.....	67
Figura 73	– Painel semântico com inspirações para o leque.....	68
Figura 74	– Leque comprado, utilizado como base para construção de um novo.....	69
Figura 75	– Parte de tecido do leque já sendo costurada em algodão cru.....	69
Figura 76	– Parte de tecido sendo fixada às varetas.....	69
Figura 77	– Leque já finalizado e com todos os detalhes.....	69

Figura 78	– Painel semântico com inspirações para a construção do sapato.....	70
Figura 79	– O modelo de sapato encontrado em um brechó.....	71
Figura 80	– Demãos de tinta em um dos lados do sapato.....	71
Figura 81	– Sola de um dos lados do sapato já pintada.....	71
Figura 82	– Passamanaria sendo aplicada no sapato.....	71
Figura 83	– Um dos lados do sapato já com os babados.....	72
Figura 84	– Sapato já finalizado com todos os detalhes.....	72
Figura 85	– Painel semântico com inspirações para a confecção da luva.....	73
Figura 86	– Luva sendo traçada a partir da silhueta da mão.....	74
Figura 87	– Luva sendo costurada na máquina.....	74
Figura 88	– Teste de vestibilidade da luva.....	74
Figura 89	– Luvas já costuradas e com alguns detalhes.....	74
Figura 90	– Luvas já costuradas e com todos os detalhes.....	75
Figura 91	– Detalhe dos laços presentes na luva.....	75
Figura 92	– Colar de laço já finalizado.....	75
Figura 93	– Frente do figurino finalizado, antes da performance e aparência final.....	76
Figura 94	– Costas do figurino finalizado, antes da performance e aparência final.....	77
Figura 95	– <i>Pouf</i> finalizado e teste de aparência final.....	77
Figura 96	– Moldura com todos os detalhes, pintura e legenda.....	77
Figura 97	– Frente do figurino já transformado, com a aparência final após a performance realizada para o <i>fashion film</i>	78
Figura 98	– Colagem com imagens dos detalhes do figurino após a performance.....	79
Figura 99	– Painel semântico com inspirações para a maquiagem.....	80
Figura 100	– Teste de cobertura da sobrancelha com cola bastão, antes da maquiagem.....	81
Figura 101	– Teste de maquiagem sem cobertura da sobrancelha.....	81
Figura 102	– Maquiagem final utilizada para a gravação do <i>fashion film</i>	81
Figura 103	– Esboço rápido de como deveria ser montado o espaço museal, mostrando a divisão de dois ambientes.....	82
Figura 104	– Painel semântico com inspirações para a cenarização.....	83

Figura 105	– Madeirites sendo cortados para construção da divisão de ambientes.....	84
Figura 106	– Parede falsa já montada e emassada para pintura e teste da moldura.....	84
Figura 107	– Arabescos sendo pintados na parede a partir de um molde feito em acetato.....	85
Figura 108	– Objetos recém pintados com tinta <i>spray</i> dourada.....	85
Figura 109	– Construção do bolo falso sobre o prato pintado.....	85
Figura 110	– Aparência final do cenário para a personagem.....	85
Figura 111	– Garrafa de vinho com rótulo falso da <i>Möet & Chandon</i>	86
Figura 112	– Bolo falso com <i>chantilly</i> verdadeiro e cerejas artificiais comestíveis e velas.....	86
Figura 113	– Falso limitador de ambiente sendo construído.....	87
Figura 114	– Cenário final do espaço museal construído.....	87
Figura 115	– Cenas do storyboard criado para algumas das cenas.....	89
Figura 116	– Da esquerda para a direita, respectivamente, a letra original em inglês, a versão traduzida disponível no site Vagalume e a adaptação de nossa autoria.....	90
Figura 117	– Colagem 1 das capturas de cenas do <i>fashion film</i> em sequência....	91
Figura 118	– Colagem 2 das capturas de cenas do <i>fashion film</i> em sequência....	92
Figura 119	– Colagem 3 das capturas de cenas do <i>fashion film</i> em sequência...	93
Figura 120	– Colagem do editorial realizado internamente no cenário construído e externamente.....	94
Figura 121	– Colagem do editorial realizado externamente no <i>Arena Green</i>	95
Figura 122	– Colagem do editorial realizado internamente após a performance e aparência final do figurino.....	96

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

LGBTQIAPN+: Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Queer/Questionando, Intersexo, Assexuais/Arromânticos/Agêneros, Pansexuais/Poli, Não-binários e outras identidades e orientações que podem ser incluídas no "+"

MTV: Music Television

NOMA: New Orleans Museum of Art

PVA: Acetato de polivinila

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	16
2	ESTÉTICA CAMP E O UNIVERSO <i>DRAG QUEEN</i>.....	19
2.1	O CAMP.....	19
2.2	DRAG QUEEN.....	23
3	RAINHA DA MODA: A PERSONAGEM <i>MARIE ANTOINETTE</i>.....	28
4	A PERFORMANCE E O <i>FASHION FILM</i> COMO PRODUTO DE MODA	35
4.1	A PERFORMANCE.....	35
4.2	O <i>FASHION FILM</i>	37
5	PROCESSO CRIATIVO DO FIGURINO E <i>FASHION FILM</i>.....	40
5.1	O FIGURINO.....	41
5.1.1	Croqui.....	43
5.1.2	Modelagem e confecção.....	44
5.1.3	Figurino finalizado.....	76
5.2	MAQUIAGEM E CARACTERIZAÇÃO.....	80
5.3	CENOGRAFIA.....	81
5.4	ROTEIRO.....	88
5.5	STORYBOARD.....	88
5.6	TRILHA SONORA.....	90
5.7	FASHION FILM.....	91
5.8	EDITORIAL.....	93
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	97
	REFERÊNCIAS.....	99

1 INTRODUÇÃO

Dentre as ramificações da Moda, que podem ser diversas, há uma notória e mais performática que é a apresentada em desfiles. A moda de passarela é geralmente incompreendida, pela população em geral, diante da falta de interpretação do conceito abordado pelo desfile e de um desconhecimento de sua intenção e de seu questionamento. Esta estética ousada, que difere das roupas a serem comercializadas em massa, proporciona momentos performáticos que unem a moda, a expressão performática e a arte em um só momento. Desfiles extravagantes e grandes eventos midiáticos, como o *Met Gala*¹, que trazem discussões sobre o papel da moda e realizam experimentações, despertaram um grande interesse sobre temas da moda, antes restritos a estudiosos, e trazem luz até mesmo para as modas alternativa e subcultural, como a expressa pela estética *Camp*².

Notórios exemplares na moda com a estética *Camp*, como o icônico vestido de carne utilizado por Lady Gaga em 2010, para o *MTV Video Music Awards*³, desenvolvido pelo estilista Franc Fernandez, trouxeram um novo olhar para essa percepção estética e representacional que escapa do convencional. A revista *Billboard*, inclusive, elegeu o *vestido de carne* como um dos "100 Momentos Que Definiram a Década na Música"⁴. Com o crescimento midiático das *drag queens*, especialmente através do *reality show RuPaul's Drag Race*⁵, a estética *Camp* mostrou-se forte e representativa na cultura LGBTQIAPN+, se revelando um grande e evidente expositor da estética *Camp* em seus fazeres artísticos.

¹ O *Met Gala* é um evento de gala e beneficente promovido pelo *Metropolitan Museum* de Nova York, de curadoria da Revista *Vogue*, nos Estados Unidos. Cada ano a organização propõe uma temática para os *looks* dos convidados famosos, que de modo geral, se inspiram numa referência a *Gilded Age*.

² Pela formatação da escrita, o termo *Camp* seguirá em itálico e inicial maiúscula em todo o trabalho. Por vezes, Susan Sontag, autora referência utilizada, utilizou o termo *campy como adjetivo*, e isso foi mantido no trabalho, principalmente em relação às citações diretas. Assim sendo, *Camp* fica registrado como a estética, o conceito em si, e *campy* como adjetivo, seguindo a utilização dos termos em sua língua original.

³ Premiação para os melhores videoclipes musicais norte-americanos promovidos pela MTV desde 1984.

⁴ Disponível em:

https://www.billboard.com/music/pop/100-best-music-moments-decade-10s-7873025/?utm_medium=social&utm_source=twitter. Acesso em: jun. 2023.

⁵ *Reality Show* norte-americano de gênero competição entre *drag queens* apresentados por RuPaul desde 2009.

O *Camp*, de modo geral, como será aprofundado a posteriori, retrata, em uma tentativa de definição, uma forma de representação estética, que prima pelo exagero e que subverte uma ordem estabelecida pela sociedade. Neste sentido, o foco na figura da rainha francesa Maria Antonieta, que também terá mais destaque nas seções que seguem, retoma a uma perspectiva histórica e vanguardista da monarca em utilizar-se da moda e de inovações em seu vestuário, como forma de impactar a sociedade e firmar sua posição de poder e de carisma na corte.

A aproximação entre o *Camp* e a figura de Maria Antonieta se liga às *drag queens*, no ponto em que a rainha é precursora de uma estética que inspirou e se forjou ao longo do tempo, com uma série de modificações, como marca notória das *drag queens*. Logo, o trabalho teve como objetivo reconstruir, em uma abordagem *drag* contemporânea e performática, uma vestimenta emblemática da rainha Maria Antonieta. Para tanto, em termos teórico-metodológicos, foram utilizado o aporte de Susan Sontag para a temática *Camp*, Caroline Weber que tratou sobre a figura de Maria Antonieta que trataram da temática, bem como, foram realizados procedimentos teórico-práticos que incluíram: a escrita do trabalho, a concepção e construção de um figurino que unisse a estética *Camp*, Maria Antonieta e *drag queen*. Para tanto foi feito um registro e performance em um *fashion film*, que incluiu a construção de um cenário, maquiagem e elementos como peruca, leque e sapato.

Em termos de justificativas de relevância do trabalho, o levantamento bibliográfico permitiu observar uma ausência na produção dos trabalhos científicos acerca das relações temáticas enfocadas neste trabalho. Outro ponto que não pode ser desprezado é a implicação pessoal do autor com o tema, dada a sua importância em sua realização pessoal. Além disto, não se pode esquecer, que o trabalho tem contornos social e político, ao ponto que traz para o centro do debate as *drag queens*, artistas e estética historicamente marginalizadas, em uma sociedade, como a brasileira, especialmente intolerante e violenta.

Ao fim, o trabalho pode indicar uma reflexão sobre a complexidade de produção de um vestido com tantos elementos, como um *pannier*, que denotam uma majestuosidade dos vestidos usados por rainhas europeias. Também foi feito o registro da duração do tempo e das estimativas de preço empenhadas na construção do figurino. Além disso, o trabalho sinalizou com a utilização de performance e *fashion film*, uma possibilidade de demonstração conceitual de um projeto, que também figura como uma possível prática profissional. Logo, além da

junção dos elementos citados, foi feita uma aproximação cuidadosa de uma estética do século XVIII e seus pontos de tangenciamento com as *drag queens*.

Em termos de organização do trabalho, para além das seções de introdução e considerações finais, ele apresentará as seguintes divisões: Estética Camp e o universo *Drag Queen*; Rainha da Moda: a personagem Marie Antoinette; A performance e o *fashion film* como produto da moda; A performance; O *fashion film* e processo criativo. A última seção possui maiores desdobramentos, em razão dos aspectos teórico-metodológicos da confecção do vestido. As demais, realizam apontamentos gerais e correlacionados principais da temática.

2 ESTÉTICA CAMP E O UNIVERSO DRAG QUEEN

As seções que seguem trarão as caracterizações gerais sobre a estética *Camp* e as *drag queens*. Isto é feito, pois se entende da necessidade da caracterização dos conceitos para que as interlocuções possam ser feitas. Como já supracitado, os apontamentos que seguem, vão corroborar para o que se pretende aqui: propor as correlações acerca dos dois termos.

A escolha e as proximidades realizadas em torno da estética *Camp* e das *drag queens*, vão na sinalização que tais personagens se utilizam como marca de identidade do exagero, do superlativo, que é característico do *Camp*, para a sua formação e consolidação. Nesse sentido, como já indicado, a figura de Maria Antonieta retoma, em perspectiva histórica, a utilização da moda como inovação estética dada pelo exagero, que impactou e deixou lastros no sentido das *drag queens*, impactando na sociedade e nas relações de poder.

Logo, o trabalho já antecipa as correlações estéticas das *drag queens* encampadas pelo entendimento *Camp*, como marca de hipérbole e de contraponto com a sociedade. Além disso, evidencia com uma proposição histórica a figura de Maria Antonieta como vanguardista nas proposições *Camp*.

2.1 O CAMP

O *Camp*, termo em inglês não adaptado para o português brasileiro, é uma das palavras que nomeia um conjunto de significados, mas ainda sim, difícil de ser descrito. Por ser um termo plural e polissêmico não é possível encontrar um sinônimo em português que exemplifique e unifique os ideais *Camp*, pois é uma forma de sensibilidade e percepção de mundo, não um objeto ou estética unificada. Em Notas Sobre o *Camp*, Susan Sontag⁶ denota que há muitas coisas que podem ser ditas como *Camp*, por serem exageradas, mas ainda assim, não estarem diretamente ligadas à sua significação direta e ideal. O *Camp* vai de encontro ao que

⁶ O material utilizado foi um arquivo disponibilizado pela Biblioteca Digital de textos de disciplinas da Universidade de São Paulo (USP). Entretanto, o documento por ser uma transcrição em formato *PDF*, não veio paginado. Por isto, nas citações diretas, foi utilizada a abreviatura n.p. que significa não paginado. O arquivo pode ser acessado através do link: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4984656/mod_resource/content/1/Contra-a-Interpretacao-Susan-Sontag.pdf. O acesso se deu entre os meses de abril a junho de 2023.

é tido como bom gosto, aceito pela sociedade, mas não necessariamente é o seu oposto, o mau gosto, tampouco tudo que é tido como feio é *Camp*. Segundo a autora: “Não se trata de uma forma natural de sensibilidade, se é que isto existe. Na realidade, a essência do *Camp* é sua predileção pelo inatural: pelo artifício e pelo exagero.” (SONTAG, 1964, n.p.)

As pessoas tendem a entender as preferências, sensibilidades e gostos como algo intrínseco, que não passa por julgamentos ou embasamentos sociais, mas até mesmo o subjetivo é algo construído com base na realidade que cada indivíduo está inserido e que acaba sendo produto e produtor. Sendo assim, expressar a aversão ou gosto é expressar a si mesmo, diante de toda a sua construção como indivíduo da sociedade. E ao fim, observa-se uma construção social, histórica, temporal, geográfica e econômica da estética.

Para conseguir expressar o *Camp*, a autora Susan Sontag opta por fazê-lo como apontamentos em notas, pois para ela seria mais adequado essa forma para não reduzir o termo a um significado direto, por ser um conceito complexo e peculiar. A autora realizou 58 notas, de modo que algumas serão citadas diretamente e outras serão abrangidas pela interpretação da leitura, em si.

Nota 1: “Para começar de maneira bastante geral: *Camp* é um certo tipo de esteticismo. É uma maneira de ver o mundo como um fenômeno estético. Essa maneira, à maneira do *Camp*, não se refere à beleza, mas ao grau de artifício, de estilização.” (SONTAG, 1964, n.p.). Nesta nota, a autora observa que o *Camp* trata muito mais de uma percepção de mundo, do que uma atitude ou um objeto, em si. E que também não pode ser caracterizado como uma visão bela e naturalizada da sociedade, mas sim de uma fantasia da realidade.

Na nota seguinte, Sontag sublinha que o *Camp* é indissociável de seu conteúdo político-social, marcando que, embora pareça uma presunção, a representação estética está invariavelmente ligada a um compromisso temático, identitário e próprio de um tempo.

Nota 3: Não só existe uma visão *Camp*, uma maneira *Camp* de olhar as coisas. *Camp* é também uma qualidade que pode ser encontrada nos objetos e no comportamento das pessoas. Há filmes, roupas, móveis, canções populares, romances, pessoas, edifícios campy... Essa distinção é importante. É verdade que o gosto *Camp* tem o poder de transformar a experiência. Mas nem tudo pode ser visto

como *Camp*. Nem tudo está nos olhos de quem vê (SONTAG, 1964, n.p.).

O *Camp* é mais notável em aspectos visuais. Diante disso, o vestuário e o mobiliário, por exemplo, são objetos em que é mais visível de se observar o *Camp*, pois nesses meios, é possível denotar a superfície, a textura e o estilo, em vez de somente analisar-se o conteúdo. O que é considerado bom para a maioria não pode ser *Camp*, mas não necessariamente designa algo ou uma arte ruim. A artificialidade compõe e expressa pessoas e objetos tidos como *Camp*, nada que é natural pode ser *campy*. Para ser *Camp*, é necessário o artificial, algo que na natureza, em si, não pode ser encontrado.

Em mais uma nota, Nota 8, Sontag afirma que “*Camp* é 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, n.p.). O exagero, em sua plenitude, é algo característico do *Camp*, assim como tangenciamentos da “normalidade” também. O andrógino, segundo a autora, é um forte representante da sensibilidade *Camp*.

Nota 10. O *Camp* vê tudo entre aspas. Não é uma lâmpada, mas uma “lâmpada”, não uma mulher, mas uma “mulher”. 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, n.p.).

Nesta décima nota, Sontag ressaltou a lógica da representação na qual o objeto retratado não corresponde a um formato inequívoco ou único, mas sim, a uma imagem possível desta representação, resguardando as idiossincrasias de quem a produz. No caso específico deste trabalho, utilizar-se-á uma representação da última rainha da França, Maria Antonieta (1755 – 1792) que mescla a perspectiva *drag*, da qual falaremos na sequência, contemporânea ao nosso tempo, juntamente com demais amostras imagéticas e escritas, produzidas ao longo dos anos.

Cumprido ressaltar que, embora Sontag não utilize o termo *drag queen*, a proposição do trabalho realiza uma aproximação por compreender que as drags encampam na moda e na identidade os quesitos *Camp*. Além disso, a sinalização com a Maria Antonieta remete a uma proposta de reconhecimento histórico da subversão e do exagero na moda, e suas reverberações com os contatos com o

povo e o estabelecimento de sua figura de poder. Salva as modificações sociais, a figura da monarca francesa sinaliza para um uso da moda baseada no exagero, aqui entendido como *Camp*, e suas repercussões na identidade, demonstrando o vínculo com a questão drag, que o trabalho quer enfatizar.

Sontag (1964) nas notas 50 a 53 elucidam uma relação entre o *Camp* e a homossexualidade. A autora reflete que a estética *Camp* estava em seus primórdios associada a uma nobreza nos moldes modernos europeu. Entretanto, como este modelo de relações de poder não existe mais em seu formato original, a questão estética foi abrangida pelos homossexuais. Sontag fez essa aproximação por entender os gays como herdeiros do gosto sofisticado e exagerado representado outrora pela nobreza. Neste sentido, assinala-se de forma a concordar com a autora, uma vez que, o trabalho propôs uma aproximação da estética *Camp* com as *drag queens*. *A posteriori* serão tratados, de forma breve, alguns apontamentos sobre gênero e sexualidade. Embora o trabalho não se debruce sobre a temática, nem busque recortar questões identitárias, a relação com as *drag queens* é coerente em razão de tais personagens estarem no espectro LGBTQIAPN+, a maioria das vezes.

Nas notas seguintes, Sontag propôs um marco temporal, o século XVIII, como supostamente o início do gosto *Camp*. Ela justificou esta impressão muito em função dos movimentos artísticos e literários da época que marcavam uma expressividade subjetiva que a autora correlacionou com a motivação *Camp*. Por isso, Sontag reafirma que a natureza, em si, não é algo *Camp*, exceto se modificada artificialmente pelo homem, como o Palácio de Versalhes, que apesar de apresentar elementos da natureza é algo criado e artificializado pelo homem. Isto reforça a ideia que o *Camp* é marcado por interesses e por desejos humanos, assim sendo não há uma caracterização natural dos animais como *campy*, mesmo diante de um majestoso pavão, por exemplo. Segundo a autora: “E tutelavam também, incansavelmente, o passado. O gosto *Camp* hoje apaga a natureza, ou mesmo a nega totalmente. E a relação do gosto *Camp* com o passado é extremamente sentimental” (SONTAG, 1964, n.p.). A sensibilidade *Camp* está atrelada à dupla interpretação que as coisas podem ter, não como um sentido literal e figurado, mas a dualidade entre sua finalidade, em si, e a pura artificialidade da criação para além do “necessário”.

Deste modo, o *Camp* no presente trabalho será demonstrado em duas vias principais. A primeira, em uma perspectiva de construção histórica-metodológica, da

conceituação do tema, da questão do exagero, bem como, da constituição histórica com a figura da rainha Maria Antonieta. A outra via foca, de modo explícito, na moda, já que trata da construção de um vestido inspirado na temática *Camp* e no contexto temporal da rainha Maria Antonieta. Logo, a moda é o eixo condutor do trabalho e se apresenta, por vezes, com maior ou menor destaque, em razão das perspectivas adotadas.

2.2 DRAG QUEEN

No presente trabalho não temos como objetivo refazer uma cronologia histórica das representações *drag*, como também se aprofundar em análises acerca dos gêneros, das identidades e das orientações. Nesta seção, apenas serão apontados elementos considerados principais para a caracterização do objeto central do trabalho e contextualização teórica da proposta de produto do trabalho.

De acordo com Igor Amanajás (2014), em termos históricos, as ações de homens que se montaram como mulher foram primeiro vistas no espaço cênico do teatro, principalmente entre os séculos XVIII e XX. Segundo o mesmo autor, tal representação feminina realizada por homens estava associada a uma ideia cômica, de aposta exagerada nos atributos dito femininos, podendo ser considerada um precursor dos shows humorísticos atuais.

É no século XX, marcado por uma série de transformações em termos da *Belle Époque*, com vários avanços tecnológicos e culturais, contraposta do horror representado pelas guerras mundiais e o interstício que as separaram, que a representação *drag* muda, assumindo novas expressões. A mudança é dada tanto pelo tom feminino encabeçado, agora representativo das divas do cinema, como também por se tornar uma forma de entretenimento eminentemente *gay*, ocupando espaços dentro e fora da comunidade, através de filmes e musicais que projetaram a conhecida Cultura *Drag*.

No Brasil, Amanajás (2014) ainda situou dois momentos chave para a questão *drag*. O primeiro marca o que pode ser chamado de início, ainda nos anos de 1960, como marca da contracultura e do gesto de resistência à ditadura civil-militar brasileira. O segundo, já na década final do século XX, retomou a inserção *drag queen* na cultura *pop*, nos grandes eixos urbanos e em paralelo com

os movimentos internacionais, de concursos e de programas de televisão que traziam as *drags* ao protagonismo.

O nome *drag* é uma abreviatura da língua inglesa de *dressed as girl*, vestida como uma garota, em tradução literal e livre. E o segundo termo, *queen*, se refere também a um vocábulo em inglês, que significa rainha. Em uma visão ampla, a formação da palavra a partir destes dois radicais, seria “vestida como uma rainha”. Para Samuel Abrantes (2014), tal acepção do vocábulo se faz correta, uma vez que, *drag* está associado à performance, às apresentações teatrais, de dublagens musicais, de uma caricatura ou representação superlativa do feminino, portanto, de um trabalho artístico.

Deste modo, inserido na perspectiva de caracterização do termo, é interessante delinear as idiosincrasias entre *drag queen*, transexual, travesti e seus correlatos. Enquanto os outros termos se referem a uma forma de representação de identidade de gênero, dos questionamentos com o gênero biológico, designado ao nascimento, *drag queen* se refere, em uma localização tempo-espacial, ao trabalho artístico, teatral, que não tem, de modo estrito, uma correlação com o gênero e a orientação sexual.

Por isto, pode-se ter a representação de *drag queens* feita por homens ou mulheres, de distintas orientações sexuais, inclusive hétero. Sendo assim, a arte *drag* se utiliza de recursos que podem ou não lançar à penumbra os traços do gênero oposto que performa, na maioria das vezes, o masculino, como também, apostar em imagens exageradas, de forma de pastiche, para aquela personagem.

Abrantes (2014) enunciou que a perspectiva formativa da representação *drag* se relaciona com aspectos idealizados e construídos de uma esperada imagem feminina que abusa de acessórios, maquiagens, penteados, perucas e roupas que valorizem, mesmo com ajuda de materiais artificiais, as formas do corpo feminino, como o busto, a silhueta e o quadril. Thaís Eugênio (2018) marcou que uma das características do trabalho *drag* é a proposição de mescla sinestésica, da mistura de sentidos em torno de uma fantasia, do parecer, dado pela montagem⁷, como é

⁷ Montação é um termo que, apropriado do cenário drag e dialeto de travestis e mulheres transexuais, designa o processo de vestimento do figurino/roupas e aplicação de maquiagem para a persona drag. Assim sendo, dá nome a expressão da identidade de gênero que será comunicada esteticamente pelo corpo e comportamento, com auxílio da estética das roupas, maquiagem, cabelo e acessórios, ou até mesmo pela ausência de algum deles. <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/dicionario-drag-queen-aprenda-as-gurias-mais-usadas.ghtml>
<https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/27373/19973>. Acesso em: jun. 2023.

chamada popularmente, que faz incorporar a personagem pretendida, como também gerar sensações no público interlocutor.

Logo, o lugar de *drag* se constitui no movimento, no trânsito e, portanto, não no enquadramento estático. Neste sentido, o masculino e o feminino transitam juntos, em meio a outras formas, outras linguagens e outros recursos. Cumpre ressaltar que a temática *drag*, bem como, suas produções, continuam em franco destaque na contemporaneidade, nas diversas representações artísticas, sendo capaz de gerar uma série de incômodos e provocações que justificam sua relevância do tema e do trabalho.

As *drag queens*, durante muito tempo, foram consideradas manifestação subcultural de uma sexualidade não definida. Contudo, com a sua própria reafirmação e também através das suas lutas pela valorização de sua arte, esse cenário vem sendo cada vez mais modificado. Um dos exemplos de maior destaque é a *drag queen* internacional RuPaul, que de uma notória artista local se tornou uma das artistas mais influentes do mundo, especialmente no âmbito LGBTQIAPN+. Inclusive, diante de seu sucesso, além de participar de filmes e clipes, começou a estampar revistas e atuar como modelo.

Deste modo, cumpre destacar alguns apontamentos acerca desta personagem. RuPaul Andre Charles, mais conhecido como RuPaul, é uma *drag queen*, ator, produtor, modelo e famoso cantor, com bastante destaque no cenário *drag*, em razão da sua vasta produção artística e musical. Além de uma brilhante história pessoal, que pode ser considerada exemplar, em um sentido da superação das desigualdades sociais e do racismo nos Estados Unidos, a artista possui êxito comercial e artístico, dado o impacto das suas produções nos setores comercial e econômico.

E, principalmente, a questão da exemplar da vida e da carreira impactaram, de modo geral, a representação e protagonismo *drag* nas artes, como nas relações de identidade e aceitação com grande parte do público LGBTQIAPN+, como no caso do autor do trabalho. E, por fim, como já apontado, é na figura das drags provindas também da influência de RuPaul, que pode-se pensar também na moda e na estética *Camp*.

Se antes as performances *drags* eram mais restritas à comédia e a shows em bares, atualmente elas ocupam áreas diversas, principalmente no mundo da moda, no qual encontram um maior poder de representação. *RuPaul 's Drag Race*,

programa criado pela drag RuPaul, evidentemente, foi uma plataforma essencial para esse novo horizonte. No programa, além de terem que dublar músicas conhecidas, cantar e atuar, elas também precisam saber costurar as roupas que serão usadas em suas montações, em episódios que o desafio é de costura. Além disso, as drags precisam desfilarem na passarela com uma montagem completa que seja condizente com o tema proposto em determinado episódio, seja essa roupa criada por elas mesmas ou trazidas de casa.

Sendo o desfile o principal ponto para uma *drag* ser colocada, ou não, para a eliminação. Algumas *drag queens*, dentre as que puderam ser citadas, após a aparição no programa, se firmaram como modelos, como Violet Chachki, que já desfilou para campanhas da marca Moschino. Milk, outra *drag* notória do programa, já desfilou em uma campanha do estilista Marc Jacobs, e também em uma coleção da marca Vivienne Westwood.

No contexto brasileiro, no início de sua aparição nos meios de comunicação, eminentemente a televisão, a arte *drag* era mais comumente associada à comédia, e ainda nem se abordava seus desdobramentos para o senso comum. Entretanto, não se pode diminuir o histórico de luta e de representação artística de drags brasileiras, muito menos, dissociar os componentes políticos das suas representações.

Neste sentido, mesmo em aparições hoje entendidas como controversas, não se pode negar a potência de se firmar a sua existência, como ato político, além de se pensar nas performances artísticas. Alguns exemplos são: Thalia Bombinha, Silvetty Montilla, Michelly Summer, Suzy Brasil, Kaká di Polly, Márcia Pantera, Victória Principal, Alexia Twister, Dimmy Kieer, Ikaro Kadoshi, Nanny People, Leonora Áquila, Salete Campari, Danny Cowlt, Paulette Pink, Veronika, Isabelita dos Patins, Diana Finsk, Miss Biá e Vera Verão⁸.

Estes exemplos são dados em razão do reconhecimento das *drags* brasileiras e do trabalho na cena artística que aconteceu concomitante e de forma independente e/ou paralela do contexto internacional, como citada a figura de RuPaul. Foge do escopo do trabalho, mas cita-se, em razão de uma postura política em prol da defesa da existência, o que não deixa de promover uma posição *campy*, que a história brasileira cada vez está mais marcada por personagens

⁸ As referências aos nomes das drags foram consultadas no link: <https://draglicious.com.br/2020/07/16/lendarias-drag-queens-do-brasil/>. Acesso em: jun. 2023.

LGBTQIAPN+, o que representa, em algum sentido, o avanço de uma resistência em prol de uma sociedade mais justa e igualitária. Isto se faz mais significativo em razão de um cenário de violências práticas e simbólicas contra tais grupos, endossadas por retaliações das políticas públicas e da população conservadora.

No cenário atual, com o crescente destaque da cantora drag Pablllo Vittar, o imaginário brasileiro começou a entender que a arte drag não se resume apenas ao grotesco. E recentemente, em solos brasileiros, as drags Pablllo Vittar, Glória Groove, Halessia e Bianca DellaFancy foram capas da revista VOGUE, em meio a ensaios conceituais e vestimentas excêntricas. Logo, nesta perspectiva, se faz mais explícita as relações da moda, em um entendimento comercial e técnico, quando se retrata a aparição das *drags* associadas a marcas e a revistas especializadas. Portanto, da mesma forma, quando o trabalho retrata a estética *Camp* e os seus exemplos e questões de identidade, está intrinsecamente tratando da moda, enquanto representatividade material e marca própria das características superlativas e hiperbólicas já retratadas.

3 RAINHA DA MODA: A PERSONAGEM MARIE ANTOINETTE

Maria Antonia Josepha Johanna (1755-1793) mais conhecida como Maria Antonieta, rainha da França, era filha dos monarcas Francisco III de Lorena, localizada no nordeste da França, e Maria Tereza da Áustria. Segundo Vincent Cronin (1989), ela se casou aos 15 anos com o príncipe herdeiro do trono francês Luís Augusto, mais conhecido posteriormente como Luís XVI, e teve uma criação simples, com relação a sua deferência social, o que acabou, de acordo com este autor, gerando alguns óbices de adaptação da futura rainha com modo de vida da aristocracia francesa da época.

Vale destacar que, como todo casamento entre famílias reais europeias da época, o enlace matrimonial representou o encaminhamento para interesses geopolíticos e econômicos, no caso específico, com relação a Guerra dos Sete anos (1756-1763). Tais eventos, o bélico e o casamento, acabaram por marcar a aliança e um acordo de paz entre duas poderosas casas monárquicas: a dos Habsburgos austríacos e a dos Bourbons franceses. Antonia Fraser (2001) e Cronin (1989) destacaram ainda acerca de seu casamento que, a consumação do matrimônio ocorreu de forma posterior ao imaginado, o que fomentou uma desconfiança por parte da aristocracia da época que, além de considerar seu temperamento como frívolo, pensava que o casamento com uma estrangeira rompia a tradição dos casamentos endógenos na França. Porém, de modo geral, o povo a considerava uma rainha jovial e bela.

No ano de 1778, foi anunciada a notícia da gravidez da rainha. Fraser (2001) e Cronin (1989) ainda sublinharam que com o passar do tempo, a rainha francesa passou a gastar vultosas somas em jogos de azar e produtos relativos à beleza, como roupas e maquiagens, além de joias. Existe uma indissociável relação entre a imagem de Maria Antonieta e a Revolução Francesa, principalmente no tocante ao seu destino: a guilhotina que revelou uma marca simbólica do fim do Antigo Regime Monárquico Absolutista e a ruptura com a emergência do modelo republicano.

Maria Antonieta impactou, sem dúvidas, as pessoas que faziam parte de seu período e sociedade, e a história da moda registra bem como ela ressoou de forma relevante ao longo do tempo. A moda teve um papel significativo na vida da rainha, uma vez que, segundo Caroline Weber (2008), a ajudou na ambientação e na aceitação da nobreza francesa com a futura monarca estrangeira, de ascendência

austríaca. Até a sua condenação e morte, as suas vestimentas, ou a falta delas, no sentido de descaracterização da representação nobre, será marcante em sua história.

Weber (2008) destacou em sua pesquisa que embora Maria Antonieta tenha exercido um papel fundamental para a configuração da moda da época, bem como influenciado ao longo do tempo, outras perspectivas estéticas, em muitos casos suas representações são atenuadas ou relegadas a um papel coadjuvante no contexto em que viveu. Em alguns momentos, sua representação imagética é marcada por um juízo de valor negativo acerca de um exagero nos adornos e vestimentas, bem como, no resalto à sua rejeição inicial por ser estrangeira, em uma época de casamentos apenas entre franceses, ou ainda, nas dificuldades de engravidar, em uma lógica da necessidade do herdeiro para o trono.

Logo, as representações de Maria Antonieta muitas vezes ficam reduzidas a uma lógica idealizada do ser mulher, sem maiores correlações com outros fatores. Desta forma, também se sobressaem imaginários e representações que vulgarizam a figura da rainha, com julgamentos morais acerca de supostos comportamentos e gastos, bem como, que fomentam o ideário de total desprezo ao contexto social que vivia. Assim, estudos como de Weber (2008) demonstraram que o uso de roupas e acessórios por Maria Antonieta não cumpriam apenas um papel objetivo da finalidade da vestimenta e do adorno, mas como forma de construir uma imagem para se firmar perante algumas hostilidades.

Maria Antonieta, portanto, poderia ser reconhecida, demarca a autora, como uma rainha que compreendia a complexidade do seu papel na monarquia, bem como, o papel da moda e, por conseguinte, da construção da sua representação, para conseguir o apoio e a admiração dos demais nobres e do povo. Assim, explicita-se o uso da moda como um instrumento político, demarcando uma posição pública da figura feminina, algo que até a época não acontecia, já que a projeção feminina fugia do escopo idealizado do papel da mulher do século XVIII. Por isto, é interessante refletir sobre a imagem de Maria Antonieta para além do que já fora posto, sublinhando o seu legado para a moda.

Segundo a pesquisa de Weber (2008) as contribuições de Maria Antonieta giraram em torno do uso de calças de montaria, algo que foi extremamente subversivo à ordem da época, já que a peça era de uso restrito masculino, em momentos próprios de esportes equestres ou de outras situações informais. A rainha

também se posicionou contra o uso de espartilhos em diversas ocasiões, que eram largamente utilizados, alegando o desconforto gerado na região abdominal. Maria Antonieta também gerou espanto e críticas na época por adotar vestidos que deixavam o tornozelo à mostra, algo impensável em um contexto de extrema censura religiosa e de entendimento moral. Weber (2008) também sublinhou a utilização de rendas como marca do pioneirismo de Maria Antonieta na moda.

Para a autora, Maria Antonieta ainda teve uma postura vanguardista por adotar vestidos de estilo mais informal, com cores claras, estruturadas faixas na cintura e nos cotovelos. De alguma forma, a proposição de peças leves a aproximava do tipo de roupas utilizadas pelos camponeses, principalmente no período que estava presa, tentando uma aproximação intencional com o popular. Assim, pode-se dizer que umas das diferenciações propostas por Maria Antonieta era de que, mesmo quebrando regras de vestimenta da época, era possível alcançar o respeito do público, como também, em alguma medida, foi responsável por popularizar determinados tipos de roupa, atingindo até o seu acesso. Por isso, Weber (2008) demarcou que além de modificar a moda do seu tempo, ela transformou a sua época através da moda, em livre reescrita.

Outro legado importante de Maria Antonieta foi o *pouf*, que era uma armação que simulava o que hoje pode ser considerado uma peruca, com uma série de adornos, cachos e tamanho grandioso, que se comunicava com a arquitetura da época, bem como com o estilo Rococó. O pouf, até os presentes dias, exemplifica uma época, bem como uma referência indubitável de Maria Antonieta.

E é relevante marcar que, como tais apropriações são delimitadas por um recorte econômico, já que uma série de marcas e grifes, produziram produtos inspirados nessa estética, que seguindo uma logística de difusão e produção, inundaram também os mercados populares. Portanto, Weber (2008) defendeu que, dentro das proposições possíveis em termos de reflexão, Maria Antonieta foi precursora do que hoje conhecemos como artistas pop, bem como, sabia dar visibilidade a determinados tipos de comportamentos e arranjos de vestimentas e jóias, vislumbrando atingir outros interesses no campo amplo da sociedade.

Figura 1 – Criados colocando *pouf* na personagem

Fonte: Weber (2008, p. 122).

A figura de Maria Antonieta sempre esteve no centro de várias discussões da época: seja pelas modificações que ela empreendeu na moda; seja pelas críticas recebidas por parte da nobreza e dos camponeses; seja pela admiração que provocava por onde passava. Não cabe o papel de juiz da história e deve se tomar cuidados técnicos com relação ao anacronismo e a proposição de analogias. Mas, pode-se dizer que até o conhecido fim da rainha, ela seguiu, dentro das possibilidades, preceitos da moda e da cultura da época, como o uso de vestimentas branca e preta, marcando a vulnerabilidade e o luto, marcando, portanto, uma

posição diametralmente contrária à opulência que fora conhecida e de uma intencionalidade para forjar sua imagem para a posteridade como mártir e última representante da monarquia francesa. A imagem abaixo demonstra a aparência e vestes da rainha.

Figura 2 – *Marie Antoinette in a Blue Velvet Dress and a White Skirt*. Elisabeth Louise Vigée Le Brun (1788)



Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/656843>.

Deste modo, a proposição de retomada da figura de Maria Antonieta contribui para refletir de modo crítico, em um primeiro plano, das representações acerca do

gênero, consagradas na literatura, mas que reduzem as perspectivas de agência histórica e estéticas. Outro ponto, é endossar os contributos acerca da moda que a rainha postulou e como eles se relacionam com lógicas complexas de redes de poder e de intenções, que perduram em novas significações ao longo do tempo.

Em termos de conclusão da seção, a presença da Maria Antonieta é justificada em razão da consideração da sua figura no pioneirismo do que seria a estética *Camp*, em função dos usos da moda que ela utilizou para subverter um cânone reconhecido em sua época e firmar posições de poder e de carisma entre os nobres e os súditos. Neste sentido, pela consideração do seu vanguardismo, sua figura foi enfocada na construção do vestido, aproximando das drags queens em razão dos pontos de toque de representação do exagero, como enfatizado no *Camp*. Na imagem que segue, outra representação da rainha Maria Antonieta, que serviu de inspiração para a construção do *fashion film*.

Figura 3 – *Marie Antoinette in Court Dress*. Elisabeth Louise Vigée Le Brun (1778)



Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/656452>.

Desta forma, a perspectiva atual *drag* foi mobilizada em retorno de aproximação histórica na figura da rainha Maria Antonieta, alinhada à estética *Camp*. Portanto, o trabalho buscou no passado as representações *Camp* e da monarca francesa, elementos caracterizados como precursores, das representações de moda e de identidade *drag*.

Logo, por isso, o trabalho retoma em seu título a ideia de um novo clássico, que traz em seu foco a união proposta do que seria considerado clássico, na concepção do figurino da rainha e, portanto anacrônico, já que é um recurso do passado. Também no pretérito se encontra o entendimento *Camp*, tanto em sua representação, quanto em sua teorização. Ao mesmo tempo, o novo é representativo do *drag*, que representa esta diacronia, como elemento presente e fruto das transformações do tempo.

Assim, este olhar do passado com as perspectivas do presente, respeitando os parâmetros lógicos e relacionais, evidenciam uma sincronia na proposição entre os elementos. Por isso, resguardada novamente as distinções de cada época e de cada conceito, pode mostrar em modelo retrospectivo, as marcas dos séculos passados, representado pelo *Camp* e pelo Antigo Regime, na moda atual, em sua multifacetada expressão *drag*.

4 A PERFORMANCE E O *FASHION FILM* COMO PRODUTO DE MODA

As seções que seguem tratarão de elementos da performance e do *fashion film*. As escolhas em termos de justificativa retomam, em um primeiro ponto, pelas categorias centrais deste debate serem objeto do trabalho profissional do bacharel em Moda, dentre outras especialidades. Com relação ao que foi desenvolvido, o *fashion film* foi uma escolha que harmonizava as perspectivas de unir os pressupostos da moda com a produção visual, em prol de se contar uma história, bem como analisar conceitos.

Já em termos da performance, em razão do trabalho que preconiza as perspectivas *drag* na estética *Camp*, a performance é uma categoria inerente a esta proposição. Ao fim, pelo *fashion film* privilegiar o movimento, a dinâmica, os elementos performáticos do conceito e da produção de moda se encaminham de forma coerente. Por isto, seguem alguns apontamentos caracterizadores da performance e do *fashion film*.

4.1 A PERFORMANCE

Para Roselee Goldberg (2006) a performance é uma possibilidade de explicitar as questões conceituais de um produto, seja ele artístico ou, no caso deste trabalho, um produto em diálogo com conceitos de moda. A performance extravasa a relação corpo-vestimenta, já carregada de subjetividade e de traços coletivos, para uma dimensão artística, que separa os elementos objetivos envolvidos para as emergências dos conceitos direcionados ao público.

Neste sentido, Henrique Figueiredo e Letícia Nogueira (2016) afirmam que a performance escancara como a apropriação de elementos de modelos artísticos variados podem se unir em prol da representação e da mediação de um conceito para possíveis interlocutores. Para Ginger Duggan (2002), que relacionou os desfiles de moda com o ato performático, a performance apresenta um conceito, media uma ideia, utilizando dos mais diferentes recursos para atingir o público, dentre eles, os movimentos corporais, o som, a imagem, o cenário, entre outros. Embora seja uma manifestação característica das linguagens artísticas, a performance tem sido apropriada como elemento de comunicação simbólica no universo da moda.

Goldberg (2006) marca os anos de 1970 como a década da consolidação da arte performática, como proposta autônoma que revela os conceitos da produção da moda a partir da união de uma série de dados dos sentidos, como forma de alcançar

o público, podendo também, em sua concepção, apresentar um roteiro mais aberto ou mais fechado. Celso Favaretto (2000) destacou como exemplo, tendo em mente o contexto nacional, o artista plástico Hélio Oiticica, considerando-o performático, tendo em vista que, no campo da moda, a performance encaminha para a junção da ideia com as diferentes expressões em torno da explicação do conceito, segundo a análise do autor (BRAGA, 2006).

À vista disso, Goldberg (2006) colocou a performance como uma expressão ativista, já que o propositor encara de modo frontal e implicado as suas intenções expressivas e de sensações que projetam determinado sentido para o público interessado. Logo, como assinalaram Felipe Camargo e Rachel Quadros (2017), a performance é a construção teórico-prática da exposição conceitual que, lançando mão dos mais distintos recursos, busca alcançar a representação do conceito para o público.

Um exemplo notório de registro de performance na moda, que será citado em razão da aproximação da vestimenta produzida, é o desfile de primavera/verão de 1999 de Alexander McQueen que trouxe com o vestido nº 13 uma experiência de criação diante do olhar dos espectadores. Como descreveu Andrew Bolton⁹ (2003) “Em um dos momentos mais memoráveis dos desfiles de McQueen, dois robôs pintaram com spray um vestido usado pela modelo Shalom Harlow. Aqui falamos com Shalom sobre a experiência.”¹⁰

No mesmo sentido, a modelo da performance continua a descrição da experiência proposta por McQueen:

Eu caminhei até ele e fiquei no topo desta plataforma circular. E assim que me equilibrei, a plataforma circular começou uma rotação lenta e constante. E era quase como se os robôs mecânicos estivessem se esticando e movendo suas peças após um longo período de sono. E conforme eles ganharam consciência, eles reconheceram que havia outra presença entre eles, que era eu. E, em algum momento, a curiosidade mudou e se tornou um pouco mais agressiva, frenética e engajada da parte deles. E uma agenda se solidificou de alguma forma. E meu relacionamento com eles mudou naquele momento porque comecei a perder o controle sobre minha própria experiência e eles estavam assumindo. Então eles

⁹ Curador-chefe do Anna Wintour Costume Center no Metropolitan Museum of Art em Nova York.

¹⁰ Declaração disponível em: <https://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/dress-no-13/>. Acesso em: jun. de 2023.

começaram a borrifar e pintar e criar esse design futurista nesse vestido muito simples.

E quando eles terminaram, eles meio que recuaram e eu caminhei, quase cambaleando, até o público e me espalhei na frente deles com total abandono e rendição.

Quase se tornou uma experiência sexual agressiva de alguma forma. E acho que esse momento realmente encapsula, de certa forma, como Alexander se relacionava - pelo menos neste momento específico - com a criação. Isso é tudo da criação? Isso é o ato de um ser humano ser criado, o ato sexual? É o ato de, você sabe, o Big Bang, se você quiser, aquela violência e aquele caos e aquela rendição que acontecem?

Alexander e eu não tivemos nenhuma conversa diretamente relacionada a esta peça em particular e à criação deste momento dentro de seu show. Gosto de pensar que ele queria interferir o mínimo possível e permitir que eu tivesse a experiência mais genuína e espontânea possível.¹¹

Dessa forma, a declaração da modelo recapitulou com as suas impressões, as disposições performáticas propostas pelo estilista. Novamente, o exemplo foi trazido à tona, dentre uma série de possibilidades, em razão da performance do presente trabalho trazer, salvo todas as distinções, a utilização da pintura direcionada para a reação do observador, dentre os outros conceitos abordados.

Logo, pode-se perceber que o termo performance está no centro de discussões de diferentes áreas, tem uma implicação direta com a relação entre os interlocutores envolvidos e possui um lugar fortuito na moda, na exposição dos conceitos, principalmente quando se enfoca a estética *Camp*. Portanto, a performance tem um vínculo bem estabelecido com o trabalho, no sentido, da sua apresentação, que o *fashion film* retratar, bem como, na proposição do objeto, que extravasa, que exagera em sua fonte.

Destarte, em modo ampliado, a performance alinhava o trabalho do bacharel de moda, em distintos termos. No mais, a performance garantirá a exposição do produto e dos conceitos mobilizados, em vista de uma materialização da ideia e factibilidade de interação pública.

4.2 O FASHION FILM

O *fashion film* é, como sugerido homonimamente, uma produção audiovisual que serve principalmente de peça publicitária, de *marketing* e de comunicação para

¹¹ A declaração encontra-se no mesmo endereço eletrônico da de Andrew Bolton. Disponível em: <https://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/dress-no-13/>. Acesso em: jun. 2023.

divulgação de moda, mais notoriamente de marcas comerciais. A produção transita entre os campos do cinema e da moda, próxima de um videoclipe, um *spot* publicitário ou a um documentário, sendo caracterizados por filmagens e edições em modelo de curta metragem, muitas vezes de caráter experimental e de sobreposição dos interesses dos produtores, que a estética cinematográfica trabalha em conjunto e como coadjuvante da produção de moda, que é o produto protagonista do filme.

A estratégia se popularizou na indústria da moda a partir dos anos 2000, e que continua em ampla expansão, representou além de um meio de publicidade, uma tentativa, bem exitosa, de se utilizar das tecnologias digitais, das francas expansão e globalização mediadas principalmente pela internet, para atingir o público mais jovem de forma massiva. Isto era dado graças ao dinamismo da linguagem, que se diferenciava das mídias tradicionais, que não atingiam mais com a mesma força o público jovem.

Por ter como características o contexto da expansão das tecnologias de comunicação e de informação e de agregar aspectos de demais setores audiovisuais, o *fashion film* tem seu potencial explorado por poder, com uma história ficcional, verossimilhante, a interação ativa com o público. Neste sentido também, o investimento na esfera digital encaminhou para a redução de custos com a máquina publicitária, já que a difusão da internet é mais ampla e atraente.

Embora aqui seja assumido o entendimento do uso publicitário, tal destinação não ignora as produções artística e conceitual do *fashion film*, muito menos fechar uma definição inócua e unívoca da peça fílmica. Assim, mesmo sendo um conceito em disputa e que não é um ponto pacífico entre os envolvidos, o filme congrega aspectos comerciais, direcionados à venda, apesar de não ser toda peça publicitária um *fashion film*. Isto é dado pois, um elemento central da produção é a experimentação, tanto em um prisma do audiovisual, quanto da moda.

É válido também marcar que, toda proposição de definição impõe algumas dificuldades, e no caso do *fashion film* não é diferente, já que ele pode ser tão ou mais plural quanto a moda. Destarte, mesmo com algumas aberturas conceituais, o formato *fashion film* tem sua autonomia metodológica e garante espaço de produção em meio a sua complexidade categórica.

Cumprir destacar que no cenário norte-americano, produtores e diretores fazem uma maior distinção do *fashion film* com uma peça publicitária, já que existe o entendimento do papel editorial que a produção desempenha. O filme valoriza

elementos sinestésicos, uma vez que imagem, luz, som e movimento estão amalgamados em favor do produto de moda, sinalizando também o trabalho de uma vasta equipe multidisciplinar. O papel da fotografia é assegurado em sua centralidade na produção, até por retomar historicamente os ensaios fotográficos das produções de moda.

Entretanto, vale sublinhar que tais pontos de sentido podem anteceder, suceder ou ainda se configurarem em relações interna-externa à marca e aos elementos centrais em si, não excluindo que a essência da marca se faz presente na orientação criativa, na maioria das vezes. Porém, o tempo delimitado da produção, o protagonismo dos produtos de vestuário e de maquiagem, além da própria mobilização do fetiche de consumo e de pertencimento, em uma sociedade capitalista, não podem também ser negados.

A produção dos *fashion films* não estão dissociadas de contextos político, econômico, social, histórico, geográfico, que se relacionam com os sujeitos ao longo do tempo. Portanto, após uma mirada panorâmica sobre os principais aspectos da temática, apresenta-se de forma introdutória as perspectivas teórico-metodológicas da utilização do *fashion film* no presente trabalho.

A proposta do *fashion film* no trabalho será apresentado tanto na perspectiva da confecção prática do trabalho, como no seu próprio produto em si, por isso, aqui serão apontadas brevemente algumas considerações. Assim, *a posteriori*, maiores detalhamentos e implicações serão fornecidos ao longo do texto.

O *fashion film* é uma opção adequada a proposta que unia a representação da performance com as premissas da estética *Camp*, por dar visibilidade aos conceitos que encarnam os exageros e as hipérboles. Além de representar uma forma viável do trabalho em moda, atual e presente no fazer profissional.

5 PROCESSO CRIATIVO DO FIGURINO E *FASHION FILM*

O presente trabalho teve como enfoque desenvolver um figurino de estética *Camp*, sendo ele inspirado em uma releitura do *Robe à la Française*, utilizado por Maria Antonieta, trazendo uma abordagem performática e atualizada desse figurino clássico da rainha, não se tratando e nem se propondo ser uma réplica exata, com todos os elementos que o compõe. Propôs-se criar um momento performático em que o antigo figurino recebe modificações, no caso deste trabalho tintas espalhadas por ele, além de contar com outros elementos em sua composição, como uma moldura, que tornam o figurino ainda mais exagerado, aos moldes das vestes de Maria Antonieta, além de aproximá-lo à utilização performática pelas drag queens.

Para que o figurino fosse melhor exposto, contou-se com um registro em *fashion film* que registrasse essa “modernização de Maria Antonieta” aos moldes drag e *Camp*, além de ser um elemento importante para conseguir-se narrar uma história que torna o conceito proposto pelo autor mais nítido, e direcionando assim uma das principais interpretações que levaram à peça a estar em dois modos distintos: antes monocromático e sem elementos não convencionais, como uma moldura, godês e tintas na peruca, e depois já com esses elementos além de tintas jogadas por ele.

O processo de criação do figurino começou em outubro de 2022, com a concepção do figurino e seu croqui. A modelagem e costura teve início em dezembro, após a chegada dos insumos necessários para construção do *pannier*. Inicialmente o projeto seria apresentado em janeiro, considerando o segundo semestre de 2022, mas por conta de atrasos na produção, e para que fosse possível realizar todo o planejamento e ideias, precisou ser adiado para o primeiro semestre de 2023. Em janeiro, o figurino estava praticamente finalizado, sendo necessário apenas o acréscimo de outros detalhes finais, como a adição de arabescos decorativos na cauda. Entretanto, a peruca, moldura e o planejamento do cenário ainda não tinham sido feitos, mas o projeto só voltou a ser realizado em maio de 2023, para serem finalizadas todas as etapas e apresentado em julho.

O orçamento do projeto foi sendo moldado de acordo com a demanda de materiais, não sendo previamente planejado e registrado. Assim, considerou-se o histórico e extrato da conta de acordo com os nomes dos estabelecimentos, mas muitas coisas não foram mensuradas, pois muitos aviamentos e materiais foram

sendo comprados no momento de necessidade, e não de acordo com uma lista prévia. Considerando os valores possíveis de serem verificados, o gasto foi de R\$ 843,90 (oitocentos e quarenta e três reais e noventa centavos), mas levando em consideração gastos que não foram registrados, considera-se cerca de R\$ 1.200,00 (mil e duzentos reais).

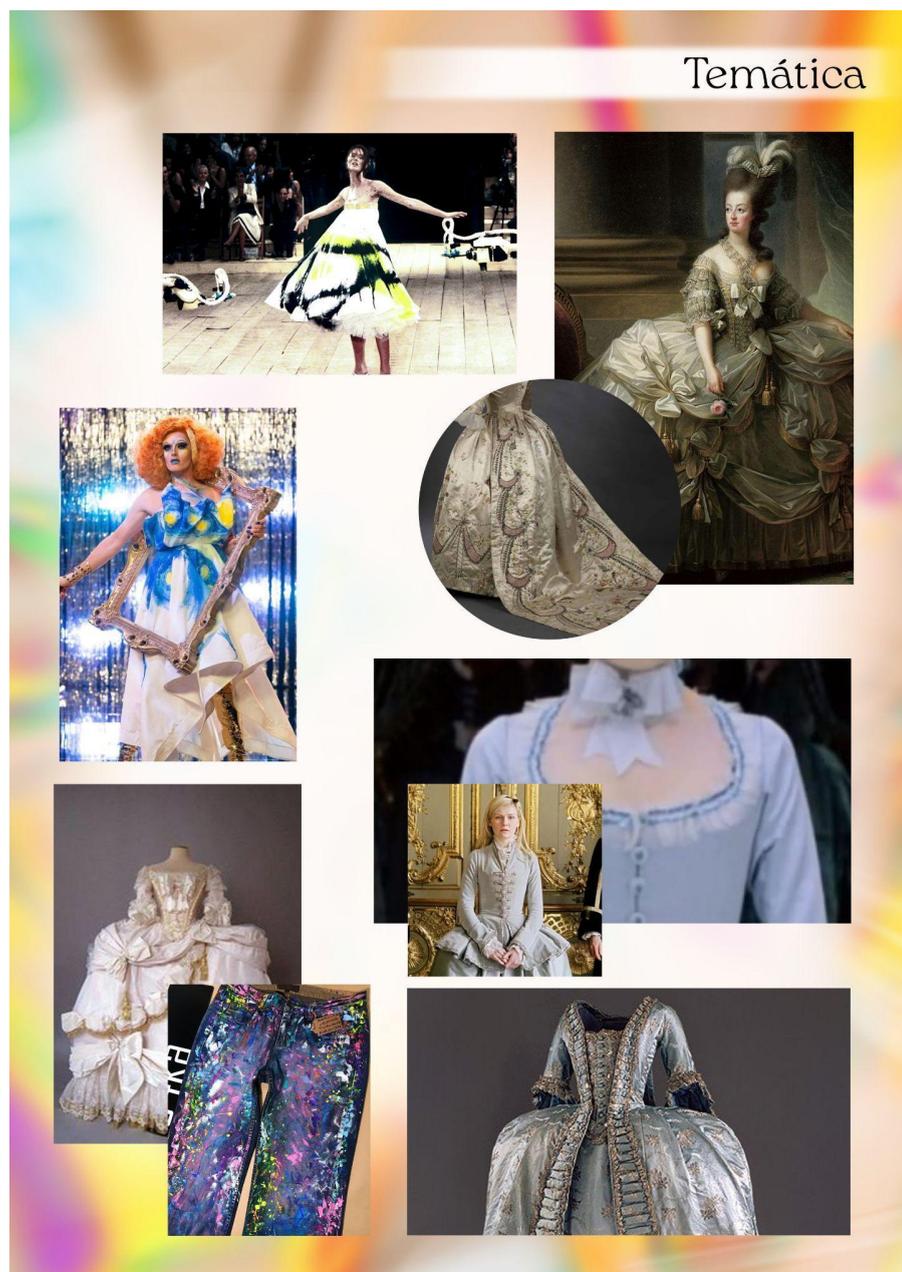
5.1 O FIGURINO

O figurino representa uma pintura de época, na figura de Maria Antonieta, ganhando vida por meio de uma intervenção. A modelagem da peça baseia-se em vestidos da época da Europa moderna, especificamente as vestimentas usadas por Maria Antonieta. Será todo construído em algodão cru, tecido básico para modelagem e de fácil acesso a estudantes de Moda. Este tecido remete a uma primeira base, ideia inicial para o figurino. Como numa tela em branco de uma arte a ser pintada, e sendo do mesmo constituinte, o algodão cru é um elemento base pronto a ser modificado por tinta.

Diante da disponibilidade de tecidos dispostos na banca de sobras de tecidos, a preço acessível de 6 reais o metro, da loja de tecido, o projeto teve a liberdade de unificar diferentes tramas nomeando-as como um único tecido: algodão cru. Pela disponibilidade, alguns dos tecidos apresentaram maior aspereza, enquanto outros foram mais fluidos. Há alguns deles que eram mais elásticos, enquanto que outros não. Ainda sim, todos os tecidos utilizados eram esteticamente unificados.

O culto dá lugar ao coloquial em uma tentativa de renovação do figurino do passado e modernização do mesmo. As cores que serão ali acrescentadas, com as tintas a serem derramadas, irão compor a obra de arte final, um vestido de época com uma visão moderna e repaginada. A montagem de imagens que seguem representam aspectos supracitados.

Figura 4 – Pannel semântico com as inspirações gerais do tema



Fonte: Do autor (2023).

O trabalho manteve as mesmas temáticas, o *Camp* e as *Drag Queens*, abordadas pelo autor em seu pré projeto, porém foi mudado seu foco de apenas teórico para um teórico-prático, além de ter sido acrescentada a figura de Maria Antonieta. Originalmente, diante de uma condição pessoal do autor em possuir um notório estoque de tecido *jeans*, o trabalho seria todo feito com este material. Pensava-se em desenvolver alguma abordagem com ele, mas diante do diálogo entre o autor e o orientador, chegou-se à definição de trabalhar uma estética da rainha Maria Antonieta. Diante de uma percepção mental clara do autor, durante o

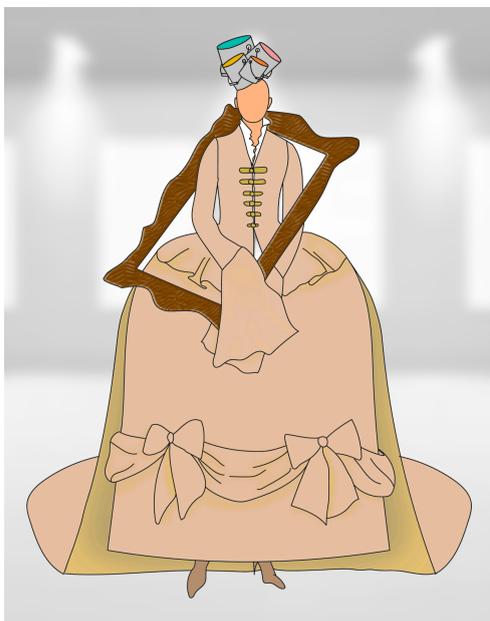
período de planejamento do trabalho, foi definida a abordagem que englobaria um figurino baseado na silhueta e elementos presentes no *Robe à la Française*, além de ser posteriormente modificado por tintas espalhadas por ele, para que o figurino deixasse de ser monótono, originalmente considerando ele sendo feito todo em jeans e no final considerando-se o algodão cru.

Os elementos presentes na prancha iconográfica são resultado de uma busca do autor para definição da modelagem da peça e elementos decorativos, como babados e laços, que iriam compor o figurino final. Há também uma imagem do vestido número 13, da coleção primavera/verão de 1999 de Alexander McQueen, que, apesar do conceito ter sido pensado previamente antes da associação, serviu de aporte para a afirmação do conceito já planejado. Após entender-se que o jeans não faria mais sentido diante da abordagem planejada, pois o figurino trataria da representação de um quadro antigo de Maria Antonieta “ganhando vida”, optou-se pela utilização do algodão cru, tecido este que é utilizado em telas para pintura e também para modelagem de peças ao se fazer moulage.

5.1.1 Croqui

As imagens a seguir representam os croquis do figurino inteiro. No primeiro momento, o figurino será mantido sem intervenção, sendo totalmente monocromático em tons de bege, com seus detalhes e aviamentos também na mesma cor. Após a performance no *fashion film*, o vestido receberá camadas de tinta de diferentes cores que irão compor o look. Uma moldura, um godê e tubos de tinta, antes planejados como baldes de tinta, também serão acrescentados para que o resultado final se torne completo e *Camp*.

Figura 5 – Croqui do figurino antes da performance
antes da performance



Fonte: Do autor (2022).

Figura 6 – Croqui do figurino depois da performance
depois da performance



Fonte: Do autor (2022).

5.1.2 Modelagem e confecção

Na presente seção serão descritas e apresentadas as imagens representativas dos processos de modelagem e de confecção. Neste sentido, serão dispostas as explicações com as respectivas representações imagéticas da modelagem da parte superior, da construção do pannier, dos adornos do vestido e dos complementos. Por fim, será sinalizado o look final, como produto da articulação das partes supracitadas e descritas separadamente.

1º) Modelagem da parte superior

Depois de ter definido parâmetros como croqui, inspirações e temáticas, teve-se o início da modelagem do figurino. A modelagem utilizada neste primeiro momento foi a plana (bidimensional), diante da ausência de um manequim para conseguir trabalhar em casa. Para início do corset/casaquinho, utilizou-se, primeiramente, um molde de blazer (figura 7), disponibilizado pela empresa Aradefe¹² em seu site, pois já havia sido utilizado em outros momentos e seria um bom direcionamento. Em seguida, para os recortes do corset, foi utilizado um molde

¹² A Aradefe é uma empresa especialista em venda de malhas que atua amplamente nas vendas online. A empresa disponibiliza em seu site, gratuitamente, moldes de diversas peças de vestuário e acessórios, por meio de moldes em pdf, que podem ser impressos, e arquivos editáveis, recomendando tecidos da própria empresa. Disponível em: <https://aradefe.com.br/quem-somos>. Acesso em: jun. de 2023.

de corset (figura 8) produzido previamente na aula de modelagem tridimensional (moulage) durante o curso. Com essa modelagem, conseguiu-se produzir uma base de blusa com recortes como corset.

Figura 7 – Início da modelagem, a partir do molde de um blazer



Fonte: Do autor (2022).

Figura 8 – Recortes do que seria um corset sendo traçados



Fonte: Do autor (2022).

Feito isso, foi necessário o desenho do decote (figura 9), utilizando as régulas de modelagem, conforme desenhado no croqui e as referências, sendo ele um decote quadrado. O resultado depois dessa junção do molde de blazer e do corset mais o desenho do decote quadrado resultou nesta modelagem da figura 10, antes da separação dos recortes do corset e acréscimo das margens de costura.

Figura 9 – Decote sendo traçado



Fonte: Do autor (2022).

Figura 10 – Molde da parte superior já concluído



Fonte: Do autor (2022).

Na figura 11, vemos a modelagem já recortada para que seja acrescentada às margens de costura de 1cm. Na figura 12, já é possível ver a modelagem sendo retraçada em um novo papel com as margens de costura sendo adicionadas.

Figura 11 – Partes que compõem a modelagem da parte superior já separadas



Fonte: Do autor (2023)

Figura 12 – Margem de costura sendo adicionada após os recortes já separados



Fonte: Do autor (2023)

Na figura 13, é possível ver o molde já recortado e com os piques para correto encaixe das partes que vão ser costuradas, enquanto que na figura 14 o molde já estava sendo transferido para o tecido.

Figura 13 – Partes da modelagem da parte superior já cortadas e com piques



Fonte: Do autor (2022).

Figura 14 – A modelagem da parte superior já sendo transferida para o tecido



Fonte: Do autor (2022).

Figura 15 – Partes já alfinetadas



Fonte: Do autor (2022).

Figura 16 – Averso das partes já alfinetadas



Fonte: Do autor (2022).

Em seguida, nas figuras 17 e 18, podemos observar ambos os lados da parte da frente do *corset* e logo em seguida a costura na máquina.

Figura 17 – A parte da frente já toda alfinetada



Fonte: Do autor (2022).

Figura 18 – Parte da frente sendo costurada



Fonte: Do autor (2022).

A parte de trás, costas, (figura 19) não sofreu alterações significativas a partir do molde do blazer utilizado como base, portanto já foi transferido para o tecido. Assim que terminou-se a costura e início da prova, era nítido que o ombro estava sobrando (figura 20) e as costas tinha muita sobra (figura 21), o que para um corset não era ideal. Então fui alfinetando, entrando com a costura e retraçando (figura 22).

Figura 19 – Costas já riscadas no tecido



Fonte: Do autor (2022).

Figura 20 – Ombro com muita folga de tecido



Fonte: Do autor (2022).

Figura 21 – Visão das costas com folgas de tecido



Fonte: Do autor (2022).

Figura 22 – Pence riscada e costurada para melhor ajuste



Fonte: Do autor (2022).

Após essas modificações, o corset já estava bem ajustado ao corpo, figuras 23 e 24, mas ainda sobrava na frente. Foi necessário deixar a alça mais fina e foi feito um teste adicionando uma manga, mas acabou ficando fina demais. Como o tecido já havia sido manipulado muitas vezes, acabou ficando todo desfiado e, com as novas modificações (figuras 25 e 26), foi necessário retraçar a peça no papel, adicionando todas as alterações necessárias, além da utilização das régua de modelagem para consertar os traçados à mão livre, criando-se um novo molde.

Figura 23 – Visão das sobras de tecido na parte da frente



Fonte: Do autor (2022).

Figura 24 – Visão lateral das sobras de tecido na frente



Fonte: Do autor (2022).

Figura 25 – Sobras de tecido já removidas da parte da frente



Fonte: Do autor (2022).

Figura 26 – Parte superior já separada para ser retraçada



Fonte: Do autor (2022).

Na figura 27 já é possível ver o novo corset, feito a partir da nova modelagem já com os ajustes e alterações, além da manga que foi acrescentada. Essa manga foi apenas alongada em seu comprimento, a partir da modelagem de uma manga já trabalhada durante as aulas de modelagem e também de costura. Na figura 28, o decote já foi mais retificado e manga encurtada na altura das dobras do cotovelo.

Figura 27 – Nova parte superior já com as mangas



Fonte: Do autor (2022).

Figura 28 – Ajuste de decote e mangas já encurtadas



Fonte: Do autor (2022).

As figuras 29 e 30, já mostram a parte superior finalizada e já com o forro adicionado, além da inserção da barbatana nas divisões do *corset* para sua melhor sustentação e definição.

Figura 29 – Parte superior forrada e com ponto palito



Fonte: Do autor (2022).

Figura 30 – Costas da parte superior com os franzidos



Fonte: Do autor (2022).

Os outros elementos, como a cauda, sobressaia, e avental foram sendo acrescentados conforme a produção, não sendo necessária uma modelagem prévia. A sobressaia foi construída, basicamente, utilizando uma média de 2,5/3m de algodão cru por inteiro, considerando sua largura média de 1,40m, necessitando apenas de um franzimento na parte superior para ajuste e encaixe na cintura (figura 31). Também foi acrescentado um laço grande nas costas da parte superior e acima da cauda (figura 32). Foram costuradas passamanarias na frente da parte superior, estilo *corset* (figura 33), e o fechamento da peça foi feito por meio da costura de colchetes de ganchos (figura 34). Neste momento foi feita uma prova do figurino já com os detalhes acrescentados (figura 35). Houve também a colocação de uma espécie de bandô com dois 2 laços (figura 36), terminando de complementar o figurino. Além disso foram acrescentadas pregas na parte inferior da sobressaia (figuras 37 e 38). Já o avental que ficava por debaixo da sobressaia, era apenas um retângulo de tecido que fosse suficiente para cobrir o *pannier*. Nele foram acrescentados babados franzidos e renda para acabamento. A amarração dele fica

na parte superior, para ajuste ao corpo. Na cauda, houve a ornamentação com arabesco feitos com tiras de tecido franzido (figuras 39 e 40).

Figura 31 – Teste de vestimenta da parte superior



Fonte: Do autor (2022).

Figura 32 – Teste de vestimenta já com o laço nas costas



Fonte: Do autor (2022)

Figura 33 – Passamanarias sendo costuradas na parte da frente, mantendo um padrão



Fonte: Do autor (2023).

Figura 34 – Colchetes de gancho sendo costurados um por um, manualmente



Fonte: Do autor (2023).

Figura 35 – Teste do figurino com aviamentos e detalhes de rendas nas mangas



Fonte: Do autor (2023).

Figura 36 – Teste do figurino após acréscimo do avental, bandô, laços e outros detalhes



Fonte: Do autor (2023).

Figura 37 – Pregas já costuradas para a sobressaia



Fonte: Do autor (2023).

Figura 38 – Sobressaia já com as pregas aplicadas



Fonte: Do autor (2023).

Figura 39 – Vista da cauda já com os babados franzidos e arabescos feitos com franzidos



Fonte: Do autor (2023).

Figura 40 – Vista aproximada dos arabescos franzidos, costurados na cauda do vestido

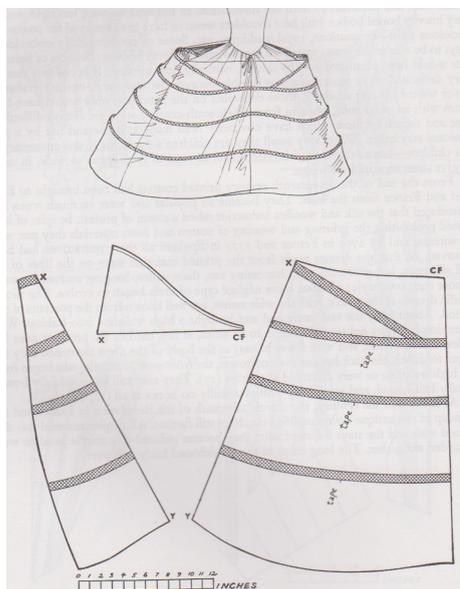


Fonte: Do autor (2023).

2º) Construção do *pannier*

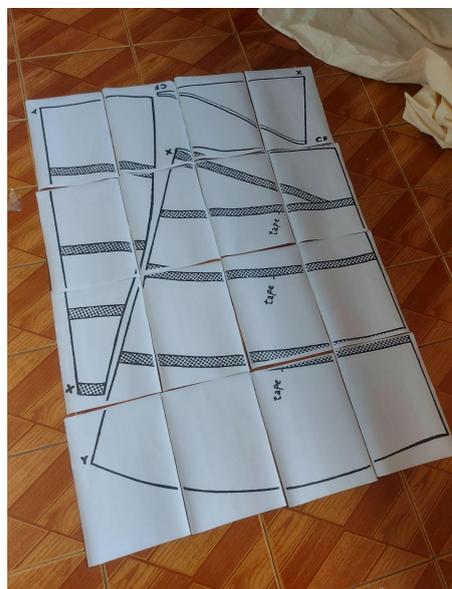
De início, acreditou-se que seria possível a construção do *pannier* apenas utilizando tiras de tecido, junto com a barbatana inserida dentro delas. Logo em seguida, sendo costuradas mantendo uma distância e seguindo as imagens de referência. Contudo, como era de se esperar, não foi possível sua sustentação. A construção de um *pannier* gaiola nesse formato, exige uma disposição correta das tiras, além de ser necessário um material mais firme e outros conhecimentos que não cabiam neste projeto. Desde o início foi difícil encontrar material em português e modelagem exatas que explicassem sua construção e ajudassem sua reprodução. A maioria das modelagens encontradas em pdf para impressão eram em sites de outros países, com valores que atingiam valores de 100 a 200 reais, em conversão dos valores. Contudo, depois de continuar pesquisando, encontrou-se um molde antigo em uma página de revista (figura 41), que foi possível ampliá-lo em escala no *Photoshop*, para assim ser dividido em folhas A4 e conseguir imprimi-lo (figura 42).

Figura 41 – Molde de *pannier* encontrado em uma página de livro



Fonte: Livro “Corsets and Crinolines” de Norah Waugh (1954, p. 46).¹³

Figura 42 – Molde ampliado no computador, já impresso e pronto para ser colado



Fonte: Do autor (2022).

Como visto no *YouTube* durante a pesquisa, aquele formato de *pannier* era mais tranquilo de ser reproduzido e, dessa forma, daria certo. Após juntadas as folhas, o molde estava pronto para ser riscado no tecido (figura 43), depois com o tecido riscado, cortado e alfinetado, as partes do panier estavam prontas para sua costura na máquina (figura 44). Depois de todas as partes costuradas, foi feita a costura do viés, nas marcações já feitas previamente, que serviria como canaleta para passagem das barbatanas que dariam a sustentação. Logo após, as barbatanas foram inseridas dentro do viés (figura 45). Por fim, foi acrescentado um cadaço para o correto ajuste do panier à cintura. Após o teste de vestibilidade, percebeu-se que ainda não havia uma sustentação necessária para o *pannier* (figura 46), e para contornar isso foi preciso passar um arame mais rígido para ajudar na sustentação da peça junto com as barbatanas (figura 47). Por fim, o *pannier* se comportou o mais próximo do que era previsto (figura 48).

¹³ Página do livro encontrada em uma publicação do site Hand Bound Costumes. Disponível em: <https://handboundcostumes.co.uk/customer-care/customer-library/bibliography/corset-and-crinolines-by-norah-waugh/>. Acesso em: 17 dez. 2022.

Figura 43 – Molde sendo traçado, já com as marcações de passagem da canaleta



Fonte: Do autor (2022).

Figura 44 – Algumas partes já alfinetadas para serem costuradas na máquina



Fonte: Do autor (2022).

Figura 45 – Passagem das barbatanas sendo realizadas



Fonte: Do autor (2022).

Figura 46 – *Pannier* já com as barbatanas, ainda sem forma



Fonte: Do autor (2022).

Figura 47 – Arame sendo acrescentado para dar mais sustentação



Fonte: Do autor (2022).

Figura 48 – *Pannier* já com os arames, tendo uma sustentação maior



Fonte: Do autor (2022).

3º) Adornos complementares para o vestido

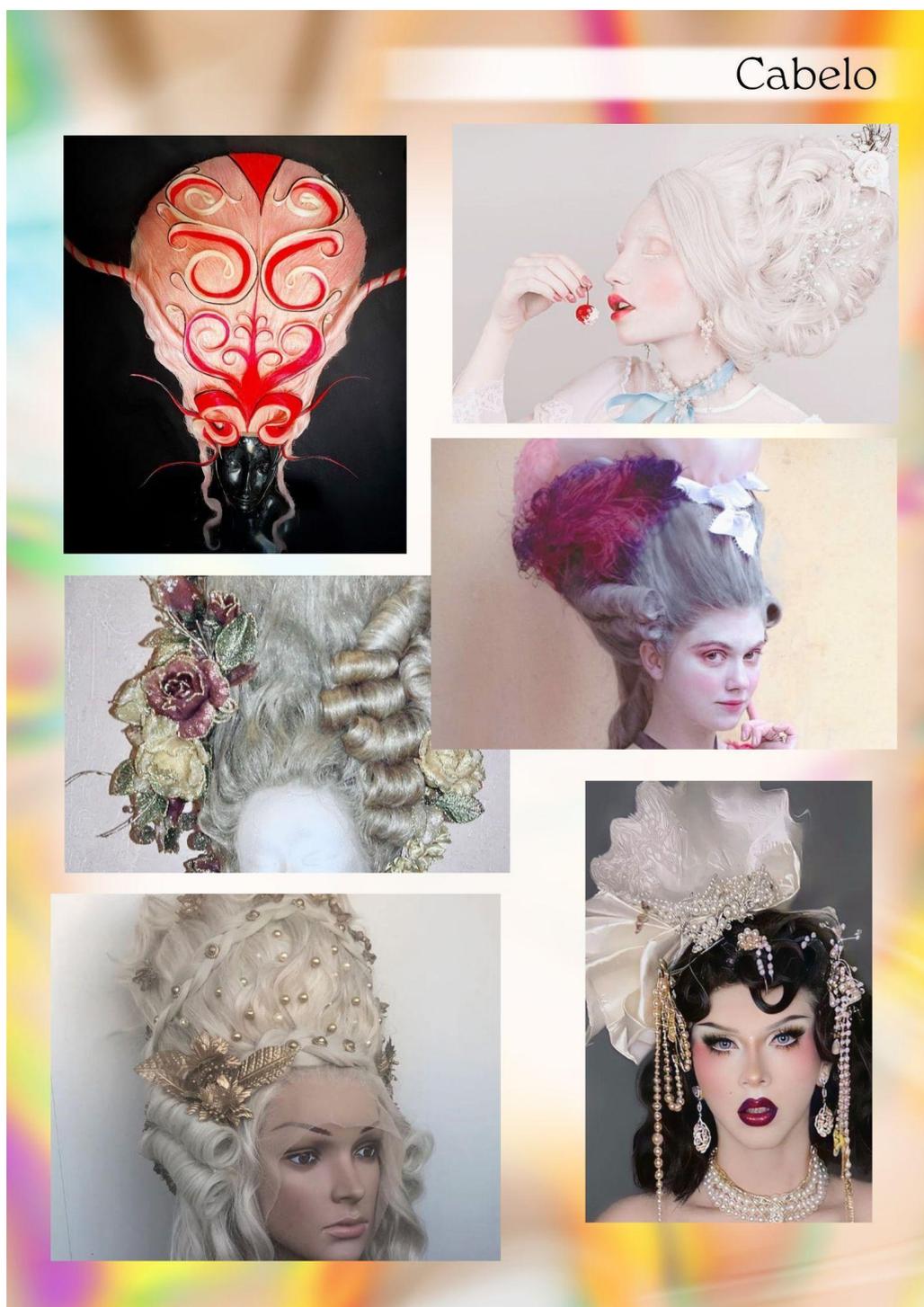
Durante a pesquisa dos aviamentos, conforme a disponibilidade do armarinho local e diante do orçamento, foram pensados e produzidos conforme o desenvolvimento e acabamento do figurino. Foram utilizados passamanarias e rendas também do mesmo tom de bege do algodão cru, para que se mantivesse o conceito monótono e monocromático do primeiro momento do figurino. Os adornos em questão foram: laços em diversos tamanhos feitos com o próprio algodão cru, pregueados e arabescos feitos a partir de tiras de tecidos franzidos.

4º) Acessórios do figurino

As seções a seguir tratarão da concepção e confecção do *pouf*, leque, sapatos, luvas e laço enquanto acessórios do figurino. Tal descrição se faz importante por sinalizar o trabalho produtivo da vestimenta, bem como, por caracterizar uma série de elementos que compõem a peça na estética *Camp*.

5º) Pouf

Figura 49 – Painel semântico com inspirações de cabelo



Fonte: Do autor (2023).

A montagem de imagens anterior mostra exemplos de inspiração de *poufs*. A concepção do pouf teve referências diretamente ligadas ao modelo pouf utilizado por Maria Antonieta, e também perucas que seguissem a ideia do pouf original dela,

mas que possuíssem elementos decorativos ainda mais *campy* e modernos. A figura 50, a seguir, apresenta um esboço do pouf que seria construído no projeto, após as visualizações das referências.

Figura 50 – Esboço rápido de como o pouf seria construído e detalhado, além dos detalhes que seriam acrescentados ao final da performance



Fonte: Do autor (2023).

Para a construção da peruca, fora utilizada para a base a técnica do papel machê, a fim de criar-se uma estrutura que delimitasse bem o formato de um *pouf*, dessa forma necessitando de uma quantidade menor de fibra sintética para a sua construção, pois uma peruca inteiramente feita de cabelo, nesse formato, dependeria de uma maior quantidade de fibra, além de possivelmente ferramentas e sustentações utilizadas por especialistas em criação de penteados artísticos.

Primeiramente, criou-se uma base, para a realização da técnica de papel machê, com recipientes de plástico que juntos dariam o formato necessário, além de ter sido acrescentado mais pedaços de jornal para conseguir deixar o formato mais ovalado (figura 51). Com a base já pronta, ela foi coberta com plástico filme para que o jornal e a cola não grudassem na base, e logo em seguida coberta com cola e água, em proporção de 1:1, e também com tiras de jornal (figura 52). Foram realizadas mais ou menos 10 camadas, que intercalaram-se entre cola com água e tiras de jornal. Após a secagem da peça (figura 53), já endurecida, foi feito um teste do encaixe da peruca (figura 54). A fibra utilizada é chamada de Jumbo, e foi comprada na cor cinza (figura 55). Logo em seguida, iniciou-se a colagem das fibras na base da peruca para realmente dar a ideia de cabelo, e também foram feitos cachos (figura 56). Além disso, foram realizadas ondulações por toda a peruca (figura 57), seguindo o esboço. Uma coroa fora encontrada em um brechó (figura 58) e posteriormente adicionada à peruca, que ao fim ficou como mostrada na figura 59.

Figura 51 – Potes fixados juntos, já sendo moldados com jornal para servir de base para o *pouf*



Fonte: Do autor (2023).

Figura 52 – Camadas de jornal já feitas com mistura de água e cola, sobre a base criada



Fonte: Do autor (2023).

Figura 53 – Base já seca e rígida



Fonte: Do autor (2023).

Figura 54 – Teste da base na cabeça



Fonte: Do autor (2023).

Figura 55 – Fibra sintética, jumbo, na cor cinza, utilizada no projeto



Fonte: Do autor (2023).

Figura 56 – Fibras já fixadas na base e com os cachos sendo realizados



Fonte: Do autor (2023).

Figura 57 – Fixação, com grampos, das ondas que iriam conter no pouf



Fonte: Do autor (2023).

Figura 58 – Coroa com pedras e perolados, encontrada em um brechó



Fonte: Do autor (2023).

Figura 59 – Pouf já finalizado com todos os seus elementos decorativos



Fonte: Do autor (2023).

Paralelo a isso, foram criados uma paleta/godê de pintura, feita em papelão e papel adesivo com aparência de madeira para que realmente simulasse um verdadeiro (figura 60) e também tubos de tinta falsos, que iriam conter as tintas de tecido e depois também seriam acrescentados ao final da performance (figura 61).

Em razão de não ter sido encontrado tintas acrílicas em tubo, para sua utilização, tampouco encontrados tubos vazios em lojas de festas, utilizou-se tubos de pasta de dente, que foram removidos os rótulos originais, e em seguida adicionada uma etiqueta fictícia contendo também o nome artístico do autor.

Figura 60 – Paleta/godê sendo construída



Fonte: Do autor (2023).

Figura 61 – Tubos de tinta construídos pelo autor



Fonte: Do autor (2023).

6º) Moldura

A moldura foi construída baseada em uma moldura já existente da pintura *“Portrait of Marie Antoinette, Queen of France”* 1788, de Elisabeth Vigée-Lebrun¹⁴ (figura 62). A pintura original mede, aproximadamente, 2,78 m x 1,92 m, sendo assim a moldura construída pelo autor foi feita em escala 1:2, tendo assim, aproximadamente, 1,39 m x 0,96 m na área em que seria inserida uma pintura, caso fosse utilizada para colocar uma pintura (figura 63 e 64). Essa foi a dimensão utilizada como base, pois não foi possível encontrar informação da dimensão da moldura, em si.

¹⁴ As informações, bem como a aparência da moldura, foram consultadas no site do NOMA. Disponível em:

<https://noma.org/collection/portrait-of-marie-antoinette-queen-of-france/#:~:text=109%201%2F2%20x%2075%201%2F2%20in.&text=Full%2Dlength%20seated%20female%20figure,pillars%20and%20window%20at%20rear>. Acesso em: 3 jun. 2023.

Para sua criação, foi utilizado, em praticamente toda a sua construção, papelão e cola quente para fixação das partes (figuras 65 e 66). Os miolos ondulados do papelão serviram para criar-se um detalhe na moldura (figuras 67 e 68). Houve também a aplicação de meia pérola em sua extensão e também foram emmassadas as divisões entre as tiras de papelão (figuras 69 e 70), além de terem sido inseridos arabescos aproveitados de um porta-retrato 10x15cm e também alguns feitos de *biscuit*, preparados diretamente pelo autor (figura 71). Depois de toda a estrutura e detalhes acrescentados, pintou-se a moldura com tinta PVA marrom, em sua base, depois sombreada com a cor chocolate (figura 72). Por fim recebeu alguns jatos de tinta spray dourada para alguns pontos de brilho.

Figura 62 – Moldura utilizada como base para construção da moldura do figurino



Fonte: NOMA.¹⁵

¹⁵ Disponível em: Acesso em: 3 jun. 2023.
<https://noma.org/collection/portrait-of-marie-antoinette-queen-of-france/#:~:text=109%201%2F2%20x%2075%201%2F2%20in.&text=Full%2Dlength%20seated%20female%20figure,pillars%20and%20window%20at%20rear>

Figura 63 – Bordas da moldura sendo definidas



Fonte: Do autor (2023).

Figura 64 – Laterais já acrescentadas à moldura



Fonte: Do autor (2023).

Figura 65 – Moldura na vertical para sua correta visualização



Fonte: Do autor (2023).

Figura 66 – Moldura com mais detalhes acrescentados



Fonte: Do autor (2023).

Figura 67 – Miolo ondulado removido do papelão



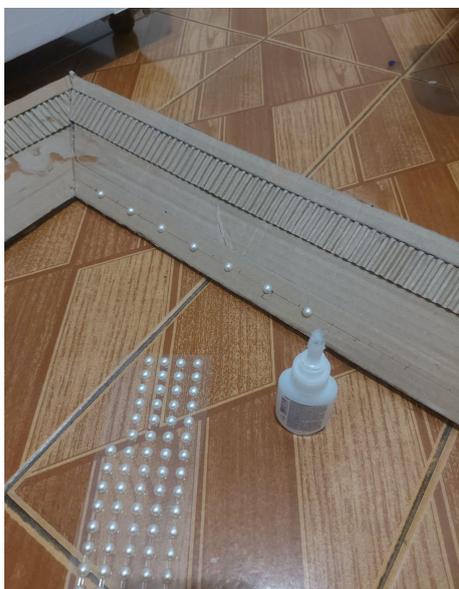
Fonte: Do autor (2023).

Figura 68 – Miolo sendo utilizado na borda



Fonte: Do autor (2023).

Figura 69 – Meia pérola sendo aplicada com cola adesiva instantânea na borda da moldura



Fonte: Do autor (2023).

Figura 70 – Moldura com as junções de papelão emassadas e início da pintura



Fonte: Do autor (2023).

Figura 71 – Detalhes com reuso de arabescos de porta-retratos e alguns feitos em *biscuit*



Fonte: Do autor (2023).

Figura 72 – Moldura já com os detalhes, pinturas e sombras, ainda sem o brilho em dourado



Fonte: Do autor (2023).

7º) Leque

O leque é uma peça de época que colaborou para a composição do figurino da personagem que comumente foi retratada tendo esse acessório como parte de sua figura. Com isso, foi realizada uma seleção de imagens de leques que serviriam como inspiração para a construção do leque do figurino (figura 73).

Para a confecção do leque utilizou-se de um leque, comprado pronto, para a utilização de suas varetas como base para o novo que seria confeccionado. O modelo escolhido foi um leque de madeira (figura 74), que remeteria a uma construção mais antiga e menos moderna, como os feitos de plástico.

Após a retirada do tecido floral que vinha no leque, fora utilizado como molde para ser riscado um novo no algodão cru e costurado na máquina (figura 75). Após cortado e costurado, foi colado nas varetas (figura 76) e enfeitado com as passamanarias e rendas já utilizadas no vestido, além de pedrinhas decorativas autocolantes, em forma de flor (figura 77).

Figura 73 – Painel semântico com inspirações para o leque



Fonte: Do autor (2023).

Figura 74 – Leque comprado, utilizado como base para construção de um novo



Fonte: Do autor (2023).

Figura 75 – Parte de tecido do leque já sendo costurada em algodão cru



Fonte: Do autor (2023).

Figura 76 – Parte de tecido sendo fixada às varetas



Fonte: Do autor (2023).

Figura 77 – Leque já finalizado e com todos os detalhes



Fonte: Do autor (2023).

8º) Sapato

No primeiro momento, buscou-se encontrar um sapato que estivesse o mais próximo possível dos modelos utilizados por Maria Antonieta. Para tanto, montou-se uma prancha semântica com modelos utilizados por ela, e outros inspirados em sua estética (figura 78).

Figura 78 – Painel semântico com inspirações para a construção do sapato



Fonte: Do autor (2023).

Após a busca por essas referências de modelo, fora encontrado em um brechó um sapato bem próximo (figura 79), mesmo que em uma abordagem mais moderna. Ele era no tom vermelho/vinho e fora pintado com tinta de tecido marfim

para que estivesse em uma tonalidade próxima ao vestido (figura 80) e também suas solas foram pintadas com tinta preta para um melhor acabamento e limpeza (figura 81). Após várias demãos de tinta e sua completa secagem foram adicionadas as mesmas passarias e rendas já utilizadas no vestido e leque (figuras 82, 83 e 84).

Figura 79 – O modelo de sapato encontrado em um brechó



Fonte: Do autor (2023).

Figura 80 – Demãos de tinta em um dos lados do sapato



Fonte: Do autor (2023).

Figura 81 – Sola de um dos lados do sapato já pintada



Fonte: Do autor (2023).

Figura 82 – Passamanaria sendo aplicada no sapato



Fonte: Do autor (2023).

Figura 83 – Um dos lados do sapato já com os babados



Fonte: Do autor (2023).

Figura 84 – Sapato já finalizado com todos os detalhes



Fonte: Do autor (2023).

9º) Luva

A luva, outro elemento marca de uma temporalidade moderna de vestimenta, foi construída seguindo um modelo que era utilizado por Maria Antonieta. Também foi construído um painel semântico para elaboração da luva, como visto na figura 85.

Para a modelagem da luva foi traçado diretamente no algodão cru as minhas mãos e após o desenho já corrigido, foi levado para ser costurado na máquina (figura 87). Para o correto ajuste da luva, já que deveria ser toda confeccionada em algodão cru seguindo o conceito do projeto e por ser toda fechada, de acordo com o modelo de referência, utilizou-se, sob licença de vestibilidade, uma malha na parte da palma das luvas, assim garantindo uma elasticidade dela para vestimenta, mas ainda sim esteticamente de acordo com a concepção. As luvas apresentaram boa vestibilidade (figura 88) e ficaram conforme as figuras 89, 90 e 91.

Figura 85 – Painel semântico com inspirações para a confecção da luva



Fonte: Do autor (2023).

Figura 86 – Luva sendo traçada a partir da silhueta da mão



Fonte: Do autor (2023).

Figura 87 – Luva sendo costurada na máquina



Fonte: Do autor (2023).

Figura 88 – Teste de vestibilidade da luva



Fonte: Do autor (2023).

Figura 89 – Luvas já costuradas e com alguns detalhes



Fonte: Do autor (2023).

Figura 90 – Luvas já costuradas e com todos os detalhes



Fonte: Do autor (2023).

Figura 91 – Detalhe dos laços presentes na luva



Fonte: Do autor (2023).

10º Colar de laço

Aproveitando a presença de inúmeros adornos de laços no vestido e nos demais acessórios, foi feito também um colar feito com laçarotes, além das pedrinhas decorativas autocolantes, em formato de flor (figura 92). Esta composição dialoga, em termos crescentes, com a perspectiva do *Camp*.

Figura 92 – Colar de laço já finalizado



Fonte: Do autor (2023).

5.1.3 Figurino finalizado

Primeiramente será demonstrado o figurino antes da intervenção com as tintas e após ter sofrido intervenção. A figura 93 demonstra no cenário externo do Arena Green o figurino pronto sem a intervenção das tintas. Cumpre destacar que a vestimenta e acessórios já foram amplamente descritos e analisados. A figura 94 oferece uma visão traseira do figurino, com destaque para a cauda. Já as imagens 95 e 96, tratam, respectivamente, do *pouf* e da moldura, também antes da performance.

Figura 93 – Frente do figurino finalizado, antes da performance e aparência final



Fonte: Do autor (2023).

Figura 94 – Costas do figurino finalizado, antes da performance e aparência final



Fonte: Do autor (2023).

Figura 95 – Pouf finalizado e teste de aparência final



Fonte: Do autor (2023).

Figura 96 – Moldura com todos os detalhes, pintura e legenda



Fonte: Do autor (2023).

Por fim, as figuras 97 e 98 demonstram o figurino após a intervenção performática com as tintas. A primeira imagem traz uma visão integral do figurino e a segunda traz uma colagem com seus detalhes aproximados.

Figura 97 – Frente do figurino já transformado, com a aparência final após a performance realizada para o *fashion film*



Fonte: Do autor (2023).

Figura 98 – Colagem com imagens dos detalhes do figurino após a performance

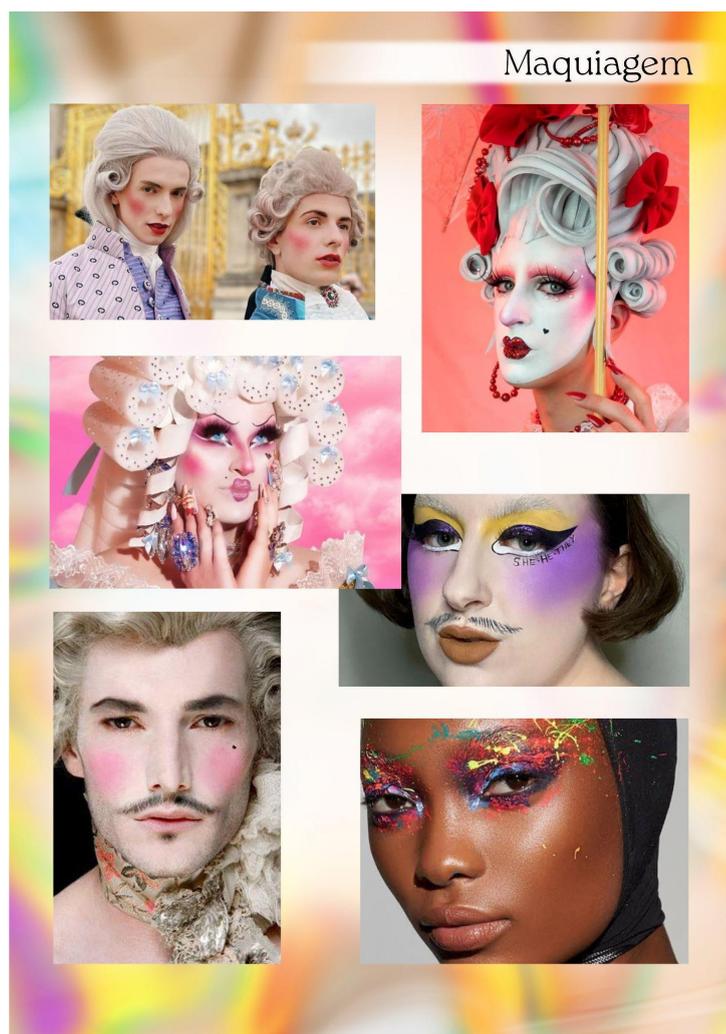


Fonte: Do autor (2023).

5.2 MAQUIAGEM E CARACTERIZAÇÃO

Considerando uma das abordagens do trabalho que são as *drag queens*, foram utilizadas, sobretudo, referências de maquiagens já realizadas por *drag queens* para a personagem de Maria Antonieta, além de considerar maquiagens mais dramáticas, saturadas e exageradas. Por fim, foi acrescentada como referência uma maquiagem feita a partir de respingos de tinta que, na segunda etapa do figurino, iria ornar e seguir a abordagem planejada. O conjunto de imagens que segue trata das referências de maquiagens supracitadas. As imagens 100 e 101 mostram o teste de maquiagem feito previamente à gravação do *fashion film*, enquanto que a imagem 102 demonstra a maquiagem utilizada.

Figura 99 – Painel semântico com inspirações para a maquiagem



Fonte: Do autor (2023).

Figura 100 – Teste de cobertura da sobrancelha com cola bastão, antes da maquiagem



Fonte: Do autor (2023).

Figura 101 – Teste de maquiagem sem cobertura da sobrancelha



Fonte: Do autor (2023).

Figura 102 – Maquiagem final utilizada para a gravação do *fashion film*



Fonte: Do autor (2023).

5.3 CENOGRAFIA

A cenografia representa com protagonismo parte viva da performance. Neste sentido, ela não foi concebida apenas como uma ambientação, mas como

personagem que ajudou a contar uma breve história, a representar um conceito defendido pelo trabalho. Assim, em termos gerais, o cenário foi ambientado no espaço doméstico da casa, no quarto do autor, de forma mais específica. Além disso, as filmagens também ocorreram em espaço público, no Centro Cultural Melchíades Cardoso, em Miracema, no estado do Rio de Janeiro. Parte das gravações externas também ocorreram em espaço público, na frente do Instituto de Educação de Miracema, que por possuir um prédio e uma fachada de arquitetura própria das primeiras décadas do século passado, foram entendidos como coerentes para a gravação.

Há de se ressaltar também, a utilização de outro espaço privado, Arena Green, uma espécie de clube mais arborizado, que originalmente é utilizado como espaço de festas, que foi utilizado para a produção de material iconográfico, com a ideia de reproduzir cenas externas, nos jardins dos palácios reais. As escolhas se justificam pelo local de domicílio e residência do autor do trabalho, bem como pelo aproveitamento do espaço público do centro cultural para a construção da narrativa e da oportunidade de gravação na arena de festas.

Para reproduzir um espaço museal, após criação de um esboço (figura 103) e da prancha de referência de cenário (figura 104), o quarto foi dividido ao meio, com uma estrutura de madeira (figuras 105 e 106), que criou dois espaços: um interno do quadro e o outro próprio da visitação do museu, seguindo o esboço criado.

Figura 103 – Esboço rápido de como deveria ser montado o espaço museal, mostrando a divisão de dois ambientes



Fonte: Do autor (2023).

Figura 104 – Painel semântico com inspirações para a cenarização



Fonte: Do autor (2023).

Figura 105 – Madeirites sendo cortados para construção da divisão de ambientes



Fonte: Do autor (2023).

Figura 106 – Parede falsa já montada e emassada para pintura e teste da moldura



Fonte: Do autor (2023).

No espaço do quadro, além da pintura na parede com um tom salmão e a realização da produção de arabescos brancos (figura 107) com a composição da cortina, foram alugados ainda uma mesa, duas cadeiras e um tapete que dialogavam, em alguma dimensão mais plausível, com a estética mais clássica, que representava a época moderna, a qual viveu a rainha. A mesa contava ainda com adornos dourados representativos (figura 108) de uma espécie de jarra, um bolo falso de três andares, construído de isopor, e.v.a. e massa corrida tingida, com cerejas e glacê verdadeiros (figuras 109 e 110), uma fruteira com frutas falsas, outro aparo para dois doces de chocolate de verdade, uma garrafa de vinho que reproduzia, com um rótulo falso, o champagne *Moët & Chandon* (figura 111) citado na música que iria servir de trilha sonora para o *fashion film* e. A mescla de elementos cenográficos e percebíveis se deu no entendimento da melhor representação do que foi pretendido (figura 112).

Figura 107 – Arabescos sendo pintados na parede a partir de um molde feito em acetato



Fonte: Do autor (2023).

Figura 108 – Objetos recém pintados com tinta *spray* dourada



Fonte: Do autor (2023).

Figura 109 – Construção do bolo falso sobre o prato pintado



Fonte: Do autor (2023).

Figura 110 – Aparência final do cenário para a personagem



Fonte: Do autor (2023).

No cenário do quadro, que tinha como referências, diversas representações artísticas, sobretudo de pinturas que tratavam da rainha, havia para além do enquadramento da mesa, um espaço mais recuado, onde se encontrava mais uma

cadeira, um espelho de parede com adorno em dourado e um banquete que apoiava uma espécie de abajur dourado com detalhes que imitam porcelana. Ainda, teve-se o cuidado de tapar os pedaços do piso original que poderiam aparecer nas filmagens, com um tipo de papel branco. A divisória de madeira que separava os espaços tinha um recorte para moldura do quadro pendurado. Tal moldura foi construída também pelo autor, sendo ela parte constituinte do figurino também, com o uso de papelão, tinta e detalhes de adornos feitos com plástico e *biscuit*.

Figura 111 – Garrafa de vinho com rótulo falso da *Möet & Chandon*



Fonte: Do autor (2023).

Figura 112 – Bolo falso com *chantilly* verdadeiro e cerejas artificiais comestíveis e velas



Fonte: Do autor (2023).

Na parte representativa do espaço do museu, foi forrado no chão um tecido vermelho que imitava a motivação de um tapete, bem como foi criado um organizador de fila/limitador de ambiente feitas de papelão e encapadas de papel laminado, e uma fita vermelha, representando o limite de distância e de proteção entre o quadro e o visitante (figura 113). Em cenas próximas da reprodução do olhar do visitante para a obra, fora aproveitado uma moldura comum com uma pintura, do autor do trabalho, para passar a ideia de outra possível obra em exposição. Disposto no canto direito do chão estavam colocados a paleta/godê feito pelo autor junto com os tubos de tinta e também um pincel. O cenário ficou assim disposto como visto na figura 114.

Figura 113 – Falso limitador de ambiente sendo construído



Fonte: Do autor (2023).

Figura 114 – Cenário final do espaço museal construído



Fonte: Do autor (2023).

A utilização do Centro Cultural se deu pela receptividade e apoio de seus dirigentes, na salvaguarda do direito de se frequentar o espaço público, bem como, do vislumbre da possibilidade de aproveitar alguns espaços, como o da escadaria, rampa e corredores do museu para, combinados com a divisão de ambiente criadas no quarto do autor, corroborar com a ideia da inserção da personagem em um quadro de um museu. Cumpre ressaltar que o espaço em si apresenta um acervo representativo da história local, de um período de constituição e emancipação do município, entre os finais do século XIX até as primeiras quatro décadas do século XX. Porém, vislumbrou-se um entendimento de que era possível mobilizar detalhes do espaço para a construção dos conceitos desenvolvidos no *fashion film*.

Por fim, como já sinalizado, o trabalho foi representativo de uma complexidade e quantidade de elementos que explicitam o trabalho interdisciplinar do Bacharelado em Moda, antes formado no Bacharelado Interdisciplinar em Artes e Design. Isto é posto pois, como as roupas, os demais elementos, neste caso, são mais que simples compositores, mas sim, personagens protagonistas narradores dos conceitos preconizados.

5.4 ROTEIRO

O roteiro descrito abaixo servirá apenas para entendimento e compreensão da narrativa construída pelo *fashion film*. Sendo assim, não segue os padrões e orientações de registro de roteiro feito por cineastas e estudiosos de cinema. O roteiro serviu para que o autor pudesse dirigir a gravação e, por ser uma equipe familiar, não houve a necessidade de um registro mais específico e detalhado para entendimento de outras pessoas/profissionais. Assim segue o roteiro:

Há um quadro na parede do museu, que representa Maria Antonieta e seu ambiente doméstico, enquanto visitantes observam ele. Em um momento sem observação, a pintura ganha vida e mostra-se a realidade da pessoa retratada na pintura, mostrando ela sendo vestida, se sentindo incomodada, triste... Ela então decide sair pela redondeza de seu palácio e caminha pelos arredores dele... depois retorna e senta-se sobre a cadeira ainda aborrecida. A personagem, após mostrada a realidade vivida por ela, levanta de sua cadeira e começa a olhar pelo museu em que está inserida sua pintura. Ao sair da moldura do quadro, ela percebe umas tintas deixadas por um pintor no museu, e então transpassa o quadro e em um ato de revolução começa a pintar seu vestido com as tintas que encontrou, dando um novo sentido à sua vida. Após isso, começa a percorrer o museu, correndo pelo ambiente e conhecendo as outras obras presentes nele, e então está prestes a voltar para o quadro, quando é pega de surpresa e para de acordo com a composição final do look. (Look todo pintado, moldura no corpo, tinta e godê na peruca). Encerra-se o vídeo com ela se sentando em sua cadeira, agora já feliz com sua nova aparência.

5.5 STORYBOARD

O *fashion film* teve como inspiração principal o comercial do perfume “*Killer Queen*” da cantora Katy Perry, dirigido por Jonas Åkerlund, já o editorial foi fotografado por Tim Walker¹⁶. No comercial, em questão, há a representação de uma rainha sendo vestida com roupas de época, semelhantes às de Maria Antonieta, além de um pouf e outras coisas rotineiras de uma rainha. Já cansada de toda mesmice, em um ato rebelde, a personagem derruba as pessoas que estavam vestindo ela, corta algumas partes de suas vestes, e saiu correndo pelo palácio,

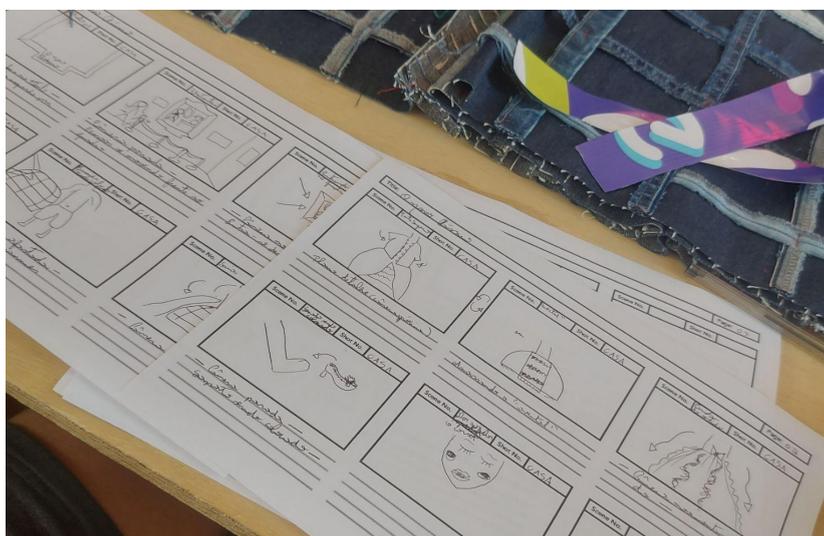
¹⁶ Comercial disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n7epC8ZW92Y>. Acesso em: jun. 2023.
A ficha técnica pode ser acessada em: <https://www.prnewswire.com/news-releases/killer-queen-a-new-fragrance-by-katy-perry-225956281.html>. Acesso em: jun. 2023.

enquanto outros homens da realeza a reprovam com seus olhares. Ela então vai pra sala do trono e derruba ele. Todo o comercial, já conhecido muito previamente pelo autor, foi acionado indiretamente em seu subconsciente e depois, de fato, utilizado para a elaboração do storyboard.

Além de ter utilizado como inspiração dois vídeos de Zach King, mestre da ilusão na internet, que ambos representavam duas pinturas estáticas ganhando vida, servindo de inspiração para a concepção do cenário e filmagem da cena.¹⁷

Enquanto o autor estava em um momento de busca por mais referências para a composição do *fashion film*, apareceu em meu Instagram pessoal um anúncio de um novo videoclipe “Does It Hurt?”¹⁸ do artista musical australiano Jude York, e a estética e atuação combinavam com a proposta que desejávamos queria transmitir com o *fashion film*, então serviu de base para algumas cenas que iriam compor o vídeo. *Fashion films* de grandes marcas serviram indiretamente para a construção deste trabalho. Dessa forma, não houve uma referência clara e objetiva a algum deles. Abaixo há um registro de algumas das cenas desenhadas no storyboard para o fashion film.

Figura 115 – Cenas do storyboard criado para algumas das cenas



Fonte: Do autor (2023).

¹⁷ Como sugestão para conhecer os dois vídeos citados de Zach King acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=CbZ9IVvduM> e <https://youtube.com/shorts/2tkpmV08Rgk?feature=share>. Acesso em: jun. 2023.

¹⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=64IP7HKpi1k&list=LL&index=7>. Acesso em: jun. 2023.

5.6 TRILHA SONORA

A trilha sonora utilizada no *fashion film* foi composta direta e originalmente para este projeto, a fim de não ser ter impedimentos legais e um possível banimento do vídeo nas redes sociais. A trilha sonora conta com uma versão em português da música *Killer Queen* (1974) da banda Queen, traduzimos e adaptamos pelo autor do trabalho, além de outros elementos sonoros (figura 116). A trilha sonora foi realizada no *software* de computador “*FL Studio 20*” por nosso amigo, Vitor Nunes, que desenvolveu todos os elementos da trilha, além de ter desconstruído o instrumental original de “*Killer Queen*”, para que não houvesse impedimentos. A voz da música ficou por conta do artista musical Ravenc, também nosso amigo, que cedeu gentilmente seu canto para o trabalho. A música *Killer Queen* foi escolhida diante da mesma utilização na versão estendida do comercial do perfume da Katy Perry e diante do seu sentido semântico que combina com a proposta do figurino.

Figura 116 – Da esquerda para a direita, respectivamente, a letra original em inglês, a versão traduzida disponível no site Vagalume¹⁹ e a adaptação de nossa autoria

Killer Queen	Rainha matadora	Rainha Assassina
She keeps Moët et Chandon in her pretty cabinet 'Let them eat cake' she says Just like Marie Antoinette A built-in remedy for Khrushchev and Kennedy And anytime an invitation you can't decline	Ela guarda Moët et Chandon na sua linda estante "Que comam brioches" ela diz igual a Maria Antonieta Um remédio feito sob medida para Khrushchev e Kennedy E à qualquer hora um convite irrecusável	Mantém seu Moët & Chandon Em sua linda gaveta Que comam brioches, diz Assim como Maria Antonieta Remédio excelente Para dois oponentes Vai convidar, uma hora Sem poder recusar
Caviar and cigarettes well versed in etiquette Extraordinarily nice	Caviar e cigarros bem versada em etiqueta Extraordinariamente boa	Cigarros e Caviar Bons modos a irradiar Extremamente boa
She's a killer queen gunpowder gelatine Dynamite with a laser beam Guaranteed to blow your mind Anytime.	Ela é uma rainha matadora Gelatina de pólvora dynamite com raio laser É garantia de te enlouquecer à qualquer hora	É uma rainha assassina Pólvora, nitroglicerina raio laser com gasolina Garanto vai explodir sua mente A qualquer hora
Recommended at the price Insatiable an appetite wanna try?	Recomendada no preço um insaciável apetite quer experimentar?	Indicada a qualquer valia Apetite em demasia Quer provar?

Fonte: Do autor (2023).

¹⁹ Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/queen/killer-queen-traducao.html>. Acesso em: jun. 2023.

5.7 FASHION FILM

O resultado do *fashion film* esteve de acordo com todo o planejamento do roteiro e storyboard, e conseguiu, com êxito, registrar bem a performance planejada.

O *fashion film* está disponível nas seguintes plataformas e links:

Instagram: <https://www.instagram.com/reel/Cu0ELZuNIJZ/>

TikTok: <https://vm.tiktok.com/ZMjJW3WKP/>

YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=WhUhxD0YSLc>

As três colagens que seguem abaixo (figuras 117, 118 e 119) foram produzidas a partir de uma série de recortes de cenas pontuais do *fashion film* e em sequência. Além de possibilitar observar a produção audiovisual em outro formato de mídia, além de ilustrar tudo o que está sinalizado no trabalho.

Figura 117 – Colagem 1 das capturas de cenas do *fashion film* em sequência



Fonte: Do autor (2023).

Figura 118 – Colagem 2 das capturas de cenas do *fashion film* em sequência

Fonte: Do autor (2023).

Figura 119 – Colagem 3 das capturas de cenas do *fashion film* em sequência



Fonte: Do autor (2023).

5.8 EDITORIAL

O editorial de moda é um ensaio fotográfico que, através de uma narrativa própria, divulga uma história desencadeada pelos conceitos e produções enfocadas. Assim, ele compartilha de objetivos próprios do trabalho do estilista, não devendo ser reduzido a um catálogo ou a um ensaio, já que cada amostra possui finalidades distintas. Portanto, cada editorial possui uma perspectiva de comunicação e pode reverberar no sentido de vendagem/comercial.

A construção do editorial necessita de uma série de profissionais envolvidos e de atenção a todos os detalhes que contam a história, para além da vestimenta. Neste sentido, seguem as colagens de imagens que retratam o editorial, nos distintos espaços.

Figura 120 – Colagem do editorial realizado internamente no cenário construído e externamente



Fonte: Do autor (2023).

Figura 121 – Colagem do editorial realizado externamente no *Arena Green*



Fonte: Do autor (2023).

Figura 122 – Colagem do editorial realizado internamente após a performance e aparência final do figurino



Fonte: Do autor (2023).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho teve o objetivo de reconstruir, em uma abordagem *drag* contemporânea e performática, uma vestimenta emblemática da rainha Maria Antonieta e contou na sua construção por uma parte teórica acerca das temáticas e conceitos enfocados com a literatura especializada e com uma segunda parte fruto da prática representada pela performance e por todos os constructos do *fashion film*. O suporte teórico utilizado reflete a estética *Camp* relacionada às *drags queens*. Para tanto, retomou-se a imagem da rainha francesa Maria Antonieta, entendida como uma das mais emblemáticas do uso exagerado e não convencional da moda para firmar um posicionamento frente à sociedade.

Nesta direção, foram mobilizados escritos de Susan Sontag e de Caroline Weber, para tratar, respectivamente, da estética *Camp* e de Maria Antonieta. O *Camp* foi identificado como um movimento estético próprio do século XVIII e é marcado por exagero e por um uso superlativo das vestimentas e acessórios. Em uma tentativa de aproximação histórica, salvaguardando as distinções contextuais, foi elencada a figura da rainha Maria Antonieta, última monarca antes da Revolução Francesa, em razão do uso que ela encampou da moda, como as proposições exageradas e inovadoras para as mulheres da época. Para além de uma renovação e incômodos estéticos, Maria Antonieta com as mobilizações feitas com a moda, conseguiu ganhar a simpatia dos súditos, bem como, moldar valores e mostrar a sua influência para os demais nobres.

Embora o trabalho não tenha objetivado fazer discussões acerca das identidades de gênero e demais questões LGBTQIAPN+, o tema é atravessado por tais demandas. Além, da justificativa de relevância pessoal para nossa proposição, da sua implicação com o tema, o exagero e a forma superlativa que representam as estéticas e a figura da rainha, se correlacionam com as representações das *drags queens*, que geralmente são homossexuais. Para Sontag, de modo geral, os LGBTQIAPN+ já são representantes do gosto pelo exagero, na ausência de uma nobreza clássica, e no caso das *drags*, uma representação superlativa que marca um posicionamento social.

Deste modo, para além de uma justificativa pessoal, o trabalho representa uma forma de resistência social, que se faz cada vez mais relevante, em períodos de recrudescimento da violência e da intolerância, por vezes chancelada pelo

Estado. Outro ponto, sinaliza para a contribuição do trabalho para o campo do conhecimento, na proposição de se refletir a estética *Camp* nas perspectivas de Maria Antonieta e das *drags queens*.

É importante ressaltar que a proposição da vestimenta e dos conceitos foram produzidos com base numa perspectiva de performance e do *fashion film* que ofereceram materialidade dinâmica ao vestido produzido, bem como, por contar uma história, com movimento, música, linguagem jovem e digital, com perspectivas do espaço profissional do bacharel em moda. Tal materialidade também foi corroborada na descrição dos investimentos financeiros e de tempo dispensados na produção. Logo, o *fashion film* foi uma escolha coerente que conseguiu reunir a performance dos conceitos encampados, com demais elementos amplos de produção.

Por fim, o trabalho sinalizou para uma série de elementos importantes. Primeiro, a complexidade do trabalho interdisciplinar que o bacharel em moda se envolve em rede, com as produções de maquiagem, de cenário, de música, das filmagens e das fotografias. Segunda, a pesquisa mesclada com a história da rainha Maria Antonieta, impôs novamente uma perspectiva com outras disciplinas para se pensar os aspectos relacionados à moda. Terceiro, trazer à tona a temática drag também se mostrou um desafio, posta a implicação pessoal e o fundo de comprometimento social com os atravessamentos LGBTQIAPN+. Quarto, a análise comparada e as interlocuções com a estética *Camp* e as mobilizações atuais fizeram refletir sobre como elementos da moda são forjados ao longo do tempo, podendo perceber suas linhas de continuidade e de ruptura.

Logo, o trabalho uniu com a produção performática do *fashion film* os elementos da arte e da moda *drag* vistas a partir da estética *Camp* e da figura da rainha Maria Antonieta. Assim, após um percurso teórico-metodológico reunimos um trabalho conceitual em aspectos práticos, com a produção de todos os elementos em torno da produção audiovisual. Por fim, o trabalho abre espaço para diálogos com as demais produções do campo especializado, bem como, abre possibilidades para demais constructos em torno da temática.

REFERÊNCIAS

- ABRANTES, Samuel. **Samile Cunha**: transconexões, memórias e heterodoxia. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2014.
- AMANAJÁS, Igor. *Drag queen*: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas. **Revista Belas Artes**, v. 1, 2014. p. 1-24. Disponível em: <<http://www.belasartes.br/revistabelasartes/downloads/artigos/16/drag-queen-umpercurso-historico-pela-artedos-atores-transformistas.pdf>>. Acesso em: 30 abr. 2023.
- BRAGA, João. **Reflexões sobre moda**. V. 3. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2006.
- BURKE, Peter. **A escrita da história**. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.
- CAMARGO, Felipe; QUADROS, Rachel. Moda e Performance: um estudo sobre os desfiles performáticos em moda. **Anais do 4º Congresso Brasileiro de Iniciação Científica de Design e Moda**, UNESP, Bauru, 2017. p.1-9.
- CRONIN, Vincent. **Louis and Antoinette**. London: The Harvill Press, 1989.
- DOYLE, William. **The Oxford History of the French Revolution**. 3. ed. Oxford, UK: Oxford University Press, 1991.
- DUGGAN, Ginger Gregg. O maior espetáculo da Terra: os desfiles de moda contemporâneos e sua relação com a arte performática. **Fashion Theory**: a revista da moda, corpo e cultura. São Paulo: Anhembi, v. 1, n. 2, jun. 2002. p. 3-30.
- EUGÊNIO, Thais Aparecida. **Lucy in the sky**: uma breve narrativa sobre figurinos, upcycling e a *drag queen* Lucy Alien. 2018. 76 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Moda), Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/12180?locale=pt_BR>. Acesso em: 19 jun. 2023.
- FAVARETTO, Celso Fernando. **A invenção de Hélio Oiticica**. V. 2. São Paulo: Edusp, 2000.
- FIGUEIREDO, Henrique; NOGUEIRA, Letícia. Moda e transcendência: a performance na passarela de Alexander Mcqueen. **CES Revista**, Juiz de Fora, v. 30, n. 1, 2016. p. 81-100.
- FRASER, Antonia. **Marie Antoinette**. New York: N.A. Talese/Doubleday. 2001.
- GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- KROPOTKIN, Peter. **The Great French Revolution 1789-1793**. Londres: G.P Putnam & Sons, 1999.
- LE MOS, Adriana; ALMEIDA, Jayza. MARIA ANTONIETA: PROTAGONISTA HISTÓRICA DE ROMANCE LITERÁRIO. **Revista Mosaicum**. Número 21, p. 67-79, Jan./Jun. 2015.

LEVER, Gessy. **História e histórias de intimidade**. Unilever, Brasília, 2001.

MATOS, Júlia Silveira; XAVIER, Virginia da Silva. Gênero e história: Maria Antonieta nos livros didáticos de história. **Revista Latino-Americana de História**, v. 2, p. /25-740, 2013.

OSTERMANN, Nilse Wink; KUNZE, Iole Carretta. **Às armas cidadãos**. Atual, 1995, São Paulo.

PAOLO, Alessia di. ***Fashion film, una nuova estetica mediatica nell'era digitale***. 2015. Disponível em: <https://www.academia.edu/25917761/FASHION_FILM_UNA_NUOVA_ESTETICA_MEDIATICA_NELLERA_DIGITALE>. Acesso em: 30 maio 2023.

RIBEIRO, Diogo da Silva. ***Fashion film: aproximações entre cinema e moda***. 2016. 56 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Moda), Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/11847>>. Acesso em: 30 maio 2023.

RUPAUL E CLAIRY BROWNE. **Born naked**. Los Angeles: RuCo Inc: 2014. álbum físico e digital Born Naked, 3 min 23s.

SONTAG, Susan. Notas sobre o *Camp*. In: SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. 1964. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4984656/mod_resource/content/1/Contra-a-interpretacao-Susan-Sontag.pdf. Acesso em: 25 abril de 2023.

WEBER, Caroline. **Rainha da moda: como Maria Antonieta se vestiu para a revolução**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

WILDE, Oscar. Frases e Filosofias para uso dos jovens. In: WILDE, Oscar. **Obras Completas**. Volume Único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007.