



ENTRE SUPER QUEENS, A ESTÉTICA *CAMP* E O *DARKROOM*: EXPLORANDO OS ENUNCIADOS DISCURSIVOS ERÓTICOS DE *SUPER DRAGS* DA NETFLIX

AMONG SUPER QUEENS, CAMP AESTHETICS, AND THE DARKROOM: EXPLORING THE EROTIC DISCOURSES IN SUPER DRAGS ON NETFLIX

CLAUDINEI LOPES JUNIOR¹

1. Claudinei Lopes Junior é doutorando em Ciências da Comunicação na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP. E-mail: claudine.i.lopes@hotmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5091-9037>.

RESUMO A arte *drag* desconstrói normas de gênero por meio da hiperbolização ou sátira de traços culturais associados ao feminino e ao masculino. Embora as *drag queens* tenham alcançado maior visibilidade no *mainstream* cultural, os *drag kings* ainda enfrentam invisibilidade e falta de reconhecimento, mesmo também subvertendo estereótipos e questionando marcadores sociais como gênero, raça e classe. Ao longo do tempo, a estética *camp* e a *hiperfeminilidade*, que muitas vezes cativam a audiência pelo desejo erótico, tornaram-se centrais nas performances das *queens*. Por isso, é enriquecedor observar como um produto cultural audiovisual contemporâneo articula a representação das *queens* de forma humorística ao passo que dispõe concomitantemente de um discurso erótico. Neste contexto, este artigo analisa discursivamente os enunciados eróticos nos cinco episódios da primeira temporada de *Super Drags*, animação lançada pela Netflix em 2018, fundamentando-se na Análise do Discurso de linha francesa. Os resultados indicam que a formação discursiva erótica se conecta a sentidos relacionados aos discursos LGBTQIAPN+ e religiosos. Ademais, ao empregar humor, ironia e estereótipos hiperbolizados, *Super Drags* promove resistência e empoderamento.

PALAVRAS-CHAVE *Drag queens*; estética *camp*; discurso erótico; Análise do Discurso; *Super Drags*.

ABSTRACT Drag art deconstructs gender norms by hyperbolizing or satirizing cultural traits associated with femininity and masculinity. While drag queens have gained greater visibility in mainstream culture, drag kings still face invisibility and lack of recognition, despite also subverting stereotypes and challenging social markers such as gender, race, and class. Over time, camp aesthetics and hyperfemininity, which often captivate audiences through erotic desire, have become central to queens' performances. Therefore, it is enriching to observe how a contemporary audiovisual cultural product humorously represents queens while simultaneously incorporating an erotic discourse. In this context, this article discursively analyzes the erotic enunciations in the five episodes of the first season of *Super Drags*, an animation released by Netflix in 2018, based on the French Discourse Analysis framework. The results indicate that the erotic discursive formation connects with meanings related to LGBTQIAPN+ and religious discourses. Furthermore, by employing humor, irony, and hyperbolized stereotypes, *Super Drags* fosters resistance and empowerment.

KEYWORDS Drag queens; Camp aesthetic; Erotic discourse; Discourse Analysis; *Super Drags*.

APONTAMENTOS INICIAIS

Judith Butler (2003), em 1990, defende a tese de que gênero é performativo; isto é, gênero não é algo que alguém tem ou que alguém é, mas sim uma identidade que alguém performa, que alguém faz. A gênese do regime desse fazer que governa as marcações de gênero sobre os corpos é ocultada por meio da expressão e dos atos de repetição que trabalham juntos para produzir certas realidades tendo a política e a linguagem como formas de reverberação. O resultado dessas encenações são ficções culturais materializadas numa estilística corporal cuja existência só é viável devido à incorporação histórica de possibilidades de materialização as quais, por sua vez, são sustentadas ou desviadas considerando uma leitura do que é feminino e masculino. Esse ciclo estruturante do gênero é emprenhado em nós antes mesmo do nascimento, sendo que depois do nascimento, já atuantes, podemos ser considerados como efeitos, e não causas do discurso.

Tanto a *drag queen* como o *drag king* enfrentam essas construções ficcionais dadas pela cis-heteronormatividade. Vistos como uma expressão de arte performática que, simultaneamente, se utiliza do corpo, na qualidade de obra-prima e de ferramenta artística, artistas *drag*, apesar de às vezes reificarem as normas de gênero, também são capazes de imprimir certas instabilidades na hegemonia de gênero e de sexo por conta de suas imitações. Atualmente, com a difusão da perspectiva interseccional, é possível fomentar ainda mais os atravessamentos de raça, de classe ao gênero, à sexualidade, à cisgeneridade e a outros marcadores sociais da diferença já delineados anteriormente. Dessa forma, o conceito da interseccionalidade favorece que se pense a opressão sem esquecer seus *modi operandi* que (re)surgem em contextos históricos, culturais e sociais específicos.

A produção audiovisual contemporânea pode se tornar uma aliada ao desafiar as normas hegemônicas, sobretudo quando o assunto se trata de gênero e sexo no campo midiático. Nesse ínterim, pode-se destacar *RuPaul's Drag Race*, um programa da televisão estadunidense cujo formato transita entre modelos consolidados na TV operando como um híbrido entre os *reality shows*, em que a vida privada das participantes é retratada e contada ao público, e as competições de talentos, ou *talent shows*, em que habilidades artísticas ou profissionais são postas em xeque. É fato que *RuPaul's Drag Race* promove a cultura *drag* com as competições artísticas que compõem os quadros e a dinâmica do programa, reforça a visibilidade LGBTQIAPN+ e da própria arte *drag*, além de influenciar massivamente as culturas contemporâneas de performance *drag* em todo o mundo com a disseminação de versões nacionais do *reality show* de competição (Crookston, 2020; Parslow, 2020; Mercer; Sarson; Hakim, 2023).

Dentro do contexto brasileiro, recentemente, outro programa abordou a temática *drag*: a animação seriada *Super Drags*, produzida em 2018 pela Combo Estúdio em parceria com a Netflix e destinada para o público adulto. Especificamente, neste estudo, os cinco episódios da primeira temporada da animação são definidos como nosso objeto de pesquisa. *Super Drags* aborda a temática LGBTQIAPN+ em sua construção narrativa de maneira a tratar, mais incisivamente, sobre as regulações de gênero que tangem o corpo e o sexo por conta de suas protagonistas serem heroínas e *drag queens*. A partir disso, este artigo tem como objetivo analisar discursivamente os enunciados eróticos presentes em *Super Drags* e se divide em quatro partes: em um primeiro momento, há uma discussão teórica voltada para a arte *drag*, dando atenção aos *drag kings* e, sobretudo, às *drag queens*; seguimos para uma breve exposição do modelo teórico-metodológico; sucedido pela análise; e, por fim, apresentamos as considerações finais.

HORA DE MONTAR!: OS HOLOFOTES PARA DRAG QUEENS E DRAG KINGS²

Embora a arte *drag* possa ser expressa de diversas formas, grande parte da literatura acadêmica tem se concentrado especificamente nas performances e na cultura dos *drag kings* e *drag queens*. Por isso, para iniciar, é importante buscarmos uma definição para esses termos. De acordo com Chidiac e Oltramari (2004), o conceito de ser *drag* está intrinsecamente associado à arte, uma vez que na maioria das vezes toda a produção artística gira em torno de uma personagem caricatural e luxuosa, representada em um corpo feminino. Esse corpo feminino, por sua vez, inspira o trabalho artístico, que se manifesta por meio de processos performativos, como dança, dublagem e encenação.

Dentro das discussões ontológicas de *drag*, as questões de gênero e de sexo devem ser sublinhadas. Nesse sentido, ancorados em discussões dos estudos de gênero e *queer*, podemos observar atentamente as diferenças entre as identidades transgêneras/transexuais/travestis em relação a pessoas transformistas e *drag queens/drag kings*. Resumidamente, o trio das identidades trans abarca as pessoas que não se identificam com o gênero e/ou o sexo que lhes foram atribuídos no nascimento (Colling, 2018). Num contexto de discussão atual sobre as identidades trans, pode-se ainda recuperar a contribuição da perspectiva do transfeminismo, herdeiro dos movimentos de contestação do sujeito do feminismo, que ao usar a cisgeneridade como operador analítico, problematiza a ontologia de gênero que fundamenta a naturalização das categorias binárias, “mulher” e “homem”,

2. *Hora de montar* faz referência ao montar-se que é investido, em geral, de um significado de ritual. A noção de “montar” indica uma ação, esculpir, na qual o corpo é construído. “Em relação às *drags*, o processo de construção de uma personagem também é gradativo e constantemente passa por refazer, sendo iniciado quando se decide pela primeira vez ‘sair montada’ e reelaborado a cada vez que é necessário pôr em ação qualquer um dos aspectos inerentes à experiência *drag*” (Vencato, 2002, p. 38).

concebidos por um ideal de gênero/sexo pré-discursivo, por meio de um discurso biomédico e pela prática do desígnio de gênero/sexo (Bagagli; Vieira, 2018; Vergueiro, 2016). Podemos evocar que a cisgeneridade enquanto matriz normativa implica aos sujeitos diferentes posições, hegemônicas e subalternas, geradas a partir de práticas reguladoras da produção do gênero e da identidade de cada sujeito sob os efeitos de coerências políticas e discursivas, as quais, por sua vez imprimem sistemas de opressão a corpos desviantes da expressão dada como verdadeira (binária) do gênero e do sexo. Ecoando Vergueiro (2016, p. 47), essas “hierarquias de autenticidade” partem da premissa de que o gênero cis seria o verdadeiro, o normal, o natural e de que o gênero trans é uma cópia da feminilidade e masculinidade verdadeiras materializadas nos corpos de pessoas cisgêneras. Logo, o combate do transfeminismo contra uma cisgeneridade compulsória compreende desfazer as ficções de gênero que condicionam os regimes de verdade e os enquadramentos ontológicos a fim de permitir a todos os sujeitos, independentemente do gênero/sexo, alçarem-se à condição de humanidade.

No segundo trio, transformistas, *drag queens* e *drag kings*, é válido pontuar que pode existir uma confluência entre cada um desses movimentos: a modificação estética do corpo. Bragança (2019), contudo, destaca como ponto de inflexão que o uso do termo “transformistas” se prolongou até os anos de 1990 e concentrava sua definição tanto para homens cisgêneros gays, que se vestiam de mulheres com o intuito de reproduzir de maneira mais fidedigna os papéis sociais de gênero feminino vigentes pela cisgeneridade, como para travestis. A chegada do termo *drag* em território brasileiro mobilizou uma ressignificação entre essas categorias em que *drag queen* passa a fazer referência apenas a homens cisgêneros que se vestiam de mulheres e que ainda buscam representar a feminilidade de forma mais exagerada e caricatural. Por sua vez, um *drag king*, de acordo com Halberstam (2018), geralmente é uma mulher que utiliza trajes e acessórios socialmente associados ao masculino para incorporar uma personagem masculina em apresentações artísticas. O autor também distingue os *drag kings* das mulheres lésbicas que adotam comportamentos percebidos como masculinos, além de abordar de forma mais ampla as possibilidades de apropriação da masculinidade por outros sujeitos femininos.

Halberstam (2018) enfatiza ainda que a teatralidade nas performances dos *drag kings* faz paródia com a masculinidade, de maneira semelhante ao modo como a feminilidade é caricaturada nos atos performáticos das *drag queens*. Embora a cena urbana queer tenha conquistado maior visibilidade e espaço de discussão na cultura contemporânea, e apesar de o trabalho dos *drag kings* ser similar em essência às performances das *drag queens*, observa-se que o universo dos *drag kings* ainda não alcançou o mesmo nível de destaque no *mainstream* cultural.

Nas palavras de Horowitz (2013), é possível fazer três principais paralelos entre *drag queens* e *drag kings*. O primeiro deles está direcionado à artista ou ao artista que performa a arte. Geralmente,

[...] as *queens* são homens biológicos [cisgêneros] que se apresentam como mulheres e os *kings* são mulheres biológicas [cisgêneras] que se apresentam como homens (embora até mesmo essa comparação seja questionável, na melhor das hipóteses, dada a presença cada vez mais vocal e crítica de artistas drag de gênero queer e transgênero em vários estágios de transição). (Horowitz, 2013, p. 306)³

A segunda convergência é que *queens* e *kings* podem muitas vezes criticar estereótipos oriundos de concepções estanques de feminilidade e de masculinidade, além de ainda questionar traços da heterossexualidade, parâmetros de raça e hierarquizações de classe. Horowitz (2013) afirma que essa criticidade ocorre por meio do processo que José Esteban Muñoz (1999) nomeia de “desidentificação”, que corresponde a uma apropriação política e estética de produções culturais excludentes capazes de uma reconfiguração, transformando-as em ferramentas para sujeitos marginalizados em prol da criação dos próprios mundos. Todavia, é válido rememorar Butler (2011, p. 125) quando diz que “[...] não há uma relação necessária entre *drag* e subversão, e esse *drag* pode muito bem ser usado a serviço tanto da desnaturalização quanto da reidealização de normas de gênero heterossexuais hiperbólicas”.⁴ E, por fim, a terceira via que cruza o universo de *queens* e *kings* implica que, majoritariamente, “[...] artistas *drag* se identificam ou se identificaram em algum momento de suas vidas como gays, lésbicas, bissexuais ou queer”. (Horowitz, 2013, p. 306)⁵

A respeito das discussões acadêmicas sobre *drag*, pode-se notar uma cisão. Uma primeira lente coloca em xeque a divisão binária feminino/masculino que aflora a partir da euforia com que traços femininos são reiteradas nas apresentações de *drag queens* (Schacht, 2002a, 2002b; Tewksbury, 1993, 1994). Reverberam-se as suposições dominantes de gênero ao proliferar uma exibição da figura feminina associada ao tradicionalismo institucionalizado pelas leis da heterossexualidade, da heteronormatividade e do patriarcado. Isso, porque, notadamente, nas performances hiperfemininas, apesar de as *queens* não tentarem se passar por mulheres, elas apelam deliberadamente para provocar desejo erótico na audiência por meio de subterfúgios que são considerados femininos (Berkowitz; Liska Belgrave, 2010; Rupp; Taylor; Shapiro, 2010; Taylor; Rupp, 2006; Vencato, 2002, 2009). Em contraste, os *kings*, em suas performances, não priorizam uma hipermasculinidade. Contudo, é possível encontrar apresentações em que a masculinidade se incorpora em momentos mais agressivos. Tal como as *queens*, os *kings* também se sentem sexualmente atraentes e confiantes e acessam partes masculinas do self para espelhar a vida cotidiana (Drysedale, 2019; Halberstam, 2018; Hanson, 2007; Shapiro, 2007).

3. Texto original: “[...] queens are biological males who perform as women and kings are biological females who perform as men (although even this comparison is questionable at best, given the increasingly vocal and critical presence of genderqueer and transgender drag performers at various stages of transition)”. (Horowitz, 2013, p. 306)

4. Texto original: “[...] there is no necessary relation between drag and subversion, and that drag may well be used in the service of both the denaturalization and reidealization of hyperbolic heterosexual gender norms” (Butler, 2011, p. 125).

5. Texto original: “[...] drag performers do or did at some point in their lives identify as gay, lesbian, bisexual, or queer” (Horowitz, 2013, p. 306).

O que fica claro com as ponderações desse primeiro ponto de vista é que as performances *drag* são fontes produtivas da continuidade hegemônica, ou seja, “[...] a performance *drag* pode ser uma expressão de gênero concebida de forma restrita e fortemente vigiada. Isso influencia como os corpos *drag* são esculpidos, o ambiente em que a performance acontece, a relação artista-público e o gênero no cotidiano” (Litwiller, 2020, p. 604).⁶

A segunda lente revela uma crítica à hiperfeminilidade presente no universo das *queens* e à dificuldade dos *kings* em retratar a masculinidade de maneira hiperbólica considerando que essas características proclamam uma transgressividade capaz de abalar as estruturas do sistema que oprime performances cotidianas de gênero e de sexualidade que não se adequam aos padrões hegemônicos. Nesse enquadramento, destaca-se uma linha de pesquisa que enfatiza o caráter subversivo das *queens* em relação à hegemonia cultural do masculino, da heterossexualidade, da heteronormatividade e do patriarcado. (Butler, 2003, 2011; Halberstam, 2018; Louro, 2004; Muñoz, 1999)

No sentido de corroborar sua tese de que o gênero é construído com base em parâmetros culturais por meio de uma performance estilizada e repetitiva de atos, Butler (2003; 2011) ressalta que a cultura *drag*, por estar inserida na cultura hegemônica heterossexual, heteronormativa e masculina, reflete traços dessa supremacia cultural em sua formulação, privilegiando o gênero masculino. Contudo, é exatamente por estar inserida nesse contexto que ela adquire seu potencial subversivo. A imitação performática do feminino reivindica a autenticidade e a originalidade da natureza dos gêneros, desafiando a ideia de uma identidade fixa por meio de uma paródia performativa.

Baseando-se na perspectiva nômade de Braidotti (2002), o universo *drag* é interpretado como uma expressão de itinerância, em que as *queens*, conforme Louro (2004), subvertem as normas de gênero ao transitar entre representações masculinas e femininas. Essa fluidez gera identidades não fixas, refletidas no corpo como um espaço geopolítico e histórico que retrata a subjetividade. As *queens* manipulam deliberadamente seus corpos para intervir, ocultar, agregar e expor, hiperbolizando traços culturais femininos através de vestimentas, posturas e marcas corporais, frequentemente baseadas em corpos biológicos masculinos. Embora suas performances estejam associadas à beleza, sedução e vaidade, o objetivo principal não é ser confundida com uma mulher, mas subverter o feminino ao questionar sua autenticidade e construção cultural. Dessa forma, a figura *drag* parodia o gênero, evidenciando a ambivalência entre identificação e distanciamento do objeto original em relação à cópia, e revelando a fragilidade dos discursos essencialistas sobre gênero e sexualidade na modernidade tardia.

6. Texto original: “[...] drag performance can be a narrowly conceived gender expression that is heavily surveilled. This influences how drag bodies are sculpted, the environment within which the performance takes place, the artist-audience relationship, and everyday gender”. (Litwiller, 2020, p. 604)

Para ilustrar como a masculinidade é simbolizada pelos *kings*, Halberstam (2018) identifica três formas pelas quais há a montagem nas performances artísticas. O primeiro apresenta masculinidade de forma sutil, evitando exageros na performance. O segundo explora uma hipermasculinidade que satiriza estereótipos masculinos, similar à hiperfeminilidade das drag queens, criticando a dominância masculina. O terceiro modelo combina masculinidade exacerbada com traços de feminilidade, criando performances multifacetadas. Nessa abordagem, a feminilidade não gera confusão, mas reforça a masculinidade como parte da identidade *butch*,⁷ reinterpretando o masculino.

As performances dos *kings*, ao incorporar a estética da lésbica *butch*, desafiam normas heteronormativas e criam espaço no universo queer, abordando questões de aceitação para identidades femininas masculinizadas e homossexuais. Ao confrontar a masculinidade consigo mesma, revelam-na como uma construção cultural artificial. Seja representando masculinidades tradicionais, exageradas ou híbridas, os *kings* expõem a artificialidade das normas de gênero e sexualidade impostas, ao mesmo tempo que questionam a autenticidade atribuída às identidades *butches*.

Deste modo, é coerente observar que a provocação do desejo erótico e sexual na audiência é iminente tanto em espetáculos de entretenimento *queens* como nos de *kings*. Muito embora, na maioria das vezes, as *queens* realizem essa prescrição de maneira mais ativa, os *kings* incitam o desejo de forma mais implícita e indireta. Outro aspecto semelhante na cena *drag*, tanto no contexto das *queens* como no dos *kings*, é a zombaria intencional do gênero normativo que assume frequentemente a centralidade em algumas performances artísticas e em muitas propostas de montagens. É difícil transpor toda a euforia e exorbitância da representação da feminilidade no ambiente das *queens*, para a representação da masculinidade, logo, por conta de sua manifestação não ser tão performática com uma redução da personalidade hiperbólica e do uso de adereços, os *kings*, utilizam outras estratégias para provocar humor na sua audiência. De tal maneira que há a proposição de uma distinção dos termos utilizados para nomear o humor provocado por *queens* e *kings*. Nesse sentido, o termo *camping* serve para indicar o humor evocado pelas *queens* enquanto que *kinging*, pelos *kings*.

Sontag (1964, p. 2) pontua de maneira “[...] bem generalizada: *camp* é um certo modo de esteticismo. É uma forma de enxergar o mundo como um fenômeno estético. Essa forma, a forma do *camp*, não é em termos de beleza, mas em termos de artifício, de estilização”. Sendo assim, uma atitude *camp* é sinônimo do agrupamento de elementos cujo senso de humor é peculiar. Além disso, é uma expressão norte-americana que classifica o humor como sendo um humor gay.

7. “Butch e femme designam os papéis masculino e feminino eventualmente assumidos nos relacionamentos lésbicos” (Butler, 2003, p. 56).

8. Texto original: “[...] very generally: Camp is a certain mode of aestheticism. It is one way of seeing the world as an aesthetic phenomenon. That way, the way of Camp, is not in terms of beauty, but in terms of the degree of artifice, of stylization” (Sontag, 1964, p. 517).

Newton (1979), em sua etnografia de imitadores de palco e de rua estadunidenses da década de 1960, contribui muito para as interpretações sobre culturas *drags*, especificamente, naquilo que tange às relações entre *drag*, papéis de gênero e humor. Para Newton, o conceito de *camp* baseia-se na incongruência e constitui um sistema de humor que subverte as relações tradicionais entre arte e vida, bem como entre realidade e representação, invertendo suas convenções. Tal constatação vai ao encontro também daquilo que a arte *drag* se propõe simbolicamente na subcultura homossexual, segundo Newton (1979, p. 103), ao passo que reifica como natural o sistema de papéis de gênero e, concomitantemente, “questiona a ‘naturalidade’ do sistema de papéis sexuais *in toto*”.⁹

A importância da *drag* e do *camp* para a cultura gay masculina e a escassez de quaisquer pontos de confluência do *camp* dentro da cultura lésbica já eram apreendidas, mas foi anos mais tarde, com “Dick(less) Tracy and the Homecoming Queen” (1996), que Newton percebeu uma apropriação da estética *camp* pela cultura lésbica nas performances de alguns *kings*. Entretanto, Newton (1996) afirma que parece que outros sistemas de humor e outras dinâmicas de performances sedimentaram-se na cultura dos *kings*. Conforme Shapiro (2007) deixa claro, alguns teóricos sugerem veementemente que a estética *camp* não permite o acesso dos artistas que performam como *kings*. Os motivos para tal bloqueio do desenvolvimento de uma cultura *drag king mainstream*, no contexto estadunidense, em especial, vão desde uma combinação da invisibilidade lésbica dentro da cultura gay até a uma naturalização social da masculinidade branca (Drysdale, 2019; Halberstam, 1997, 2018; Hanson, 2007; Newton 1996).

Diante dessas discussões, destaca-se como a questão do humor e, por conseguinte, da estética *camp* foram, e são, tão replicadas na cultura das *queens*. Logo, pensando em nosso objeto, a animação brasileira *Super Drags* da Netflix, observar como sua estrutura narrativa articula discursivamente o humor é importante para uma compreensão mais acurada de como a cultura *drag* pode ser representada e engendrada midiaticamente. Ancorados na Análise de Discurso de linha francesa, desenvolvemos nossa análise em prol de estabelecer como o discurso erótico se apresenta no seriado por meio de seus enunciados.

DRAG QUEENS NO PALCO DO STREAMING COM SUPER DRAGS

Para proceder à análise dos enunciados discursivos eróticos propostos em *Super Drags*, utilizou-se como base teórico-metodológica a Análise de Discurso de linha francesa, dado que o *corpus* de pesquisa é composto por

9. Texto original: “[...] questions the ‘naturalness’ of the sex role system in toto” (Newton, 1979, p. 103).

enunciados materializados na narrativa da série. Essa abordagem considera a historicidade dos discursos, bem como os sujeitos e as ideologias que os constituem. Inicialmente, é fundamental compreender a materialidade discursiva no contexto da Análise de Discurso, retomando os pressupostos de Pêcheux e Fuchs (1997), que entendem o discurso não apenas como transmissão de informações, mas como efeitos de sentido estabelecidos entre sujeitos simbólicos, influenciados pelas circunstâncias sócio-históricas e ideológicas da enunciação. Essa perspectiva enfatiza a multiplicidade e a complexidade do discurso, que é atravessado pelo funcionamento da linguagem.

A partir dessa concepção, o papel do sujeito na Análise de Discurso é compreendido como uma posição discursiva permeada pela história e pela linguagem, o que lhe permite atribuir diferentes sentidos às experiências. O processo de assujeitamento, por sua vez, articula liberdade e submissão à língua, influenciando a produção de sentidos (Orlandi, 2009). Além disso, a noção de esquecimento ideológico e enunciativo é fundamental para a constituição do discurso e da identidade dos sujeitos (Pêcheux, 1997). A formação discursiva, por sua vez, é definida como um sistema de enunciados regulado por condições históricas e ideológicas (Foucault, 2008), conceito que é ajustado ao campo da Análise de Discurso para destacar seu papel na reprodução de ideologias (Pêcheux, 1997). Dessa forma, os enunciados são produtos de processos de interpelação ideológica, nos quais os sujeitos acreditam possuir autonomia sobre suas ideias, quando, na realidade, estão condicionados por formações discursivas que moldam suas percepções e enunciações. Portanto, a constituição do sujeito discursivo depende desses processos, enquanto outros enunciados — ainda que não ativados — permanecem em potencial. As formações discursivas, longe de serem homogêneas, refletem a heterogeneidade dos discursos sociais e dependem das formações ideológicas associadas às palavras, que lhes conferem significado no contexto sócio-histórico. Dessa forma, propomo-nos a revelar as condições que conferem materialidade ao discurso, investigando especificamente as relações sócio-históricas e ideológicas que atravessam o discurso erótico presente em *Super Drags*.

Na maioria das vezes, o teor erótico emerge na narrativa de *Super Drags* devido à resignificação que determinadas palavras adquirem ao serem inseridas na formação discursiva LGBTQIAPN+, especialmente por meio do pajubá.¹⁰ Então, é relevante lembrar que, no jogo de sentidos dos enunciados presentes em *Super Drags*, os esquecimentos são impulsionados pelos sujeitos discursivos de modo a atribuir novos significados às palavras, diferentes daqueles já estabelecidos previamente dentro de seu contexto sócio-histórico.

Exemplos disso podem ser observados nos termos “chuca” e “neca”, que adquirem conotações erotizadas quando empregados por sujeitos discursivos LGBTQIAPN+ em determinados contextos e atos enunciativos. Ambos

10. O pajubá, uma linguagem influenciada pela matriz religiosa candomblecista, pelo inglês e pelo francês, é codificada pela comunidade LGBTQIAPN+ e exerce um papel importante na desconstrução e construção de concepções sobre gênero e sexualidade dissidentes, funcionando como um dialeto comum a um grupo socialmente marginalizado. (Lima, 2017)

os vocábulos fazem parte do pajubá: o primeiro refere-se à lavagem retal comumente realizada por homens gays antes de relações sexuais, enquanto o segundo designa o órgão sexual masculino. No enredo de *Super Drags*, o termo “neca” é ressignificado para representar o ápice do poder das protagonistas, que se transformam em um robô gigante dotado de superpoderes avançados — uma conquista alcançada mediante um verdadeiro sacrifício.



Figura 1. Captura de tela da aparição da palavra “chuca” na animação *Super Drags*.
Fonte: *Super [...]*, 2018.



Figura 2. Captura de tela da palavra “neca” na animação *Super Drags*.
Fonte: *Super [...]*, 2018

Além disso, ao atingirem esse estágio máximo de poder, cada personagem nomeia seu respectivo robô neca gigante. É interessante notar que esses nomes estabelecem uma conexão entre o universo LGBTQIAPN+ e o discurso erótico, já que dois deles — Neca-unicórnio e Neca-urso — fazem alusão a figuras de animais utilizadas na comunidade LGBTQIAPN+ para descrever perfis de pessoas, conferindo novos significados dentro dessa formação discursiva. Por fim, as próprias representações visuais dos robôs também dialogam com as representações associadas aos animais no imaginário da comunidade.

O unicórnio é um animal mitológico pertencente à família dos equinos, é geralmente representado com pelagem branca e um chifre em espiral na testa. Sua imagem é tradicionalmente associada à pureza e à força. De acordo com narrativas mitológicas, apesar de sua natureza dócil, apenas mulheres poderiam se aproximar deles com facilidade (Lexikon, 1997). No contexto LGBTQIAPN+, os sujeitos discursivos ressignificam a figura do unicórnio, transpondo sua docilidade e pureza para a construção de perfis de pessoas. Além disso, o fato de o unicórnio ser

associado a uma maior acessibilidade às mulheres é reinterpretado como uma analogia à predisposição de muitos homens homossexuais em construir vínculos de amizade com mulheres.

Já, o urso, um mamífero de grande porte, também é ressignificado no discurso LGBTQIAPN+. A partir dos esquecimentos ideológicos e enunciativos (Pêcheux, 1997), duas características marcantes do animal — sua robustez e sua abundância de pelos — são apropriadas para descrever um perfil específico: o dos homens grandes e peludos, denominados ursos dentro da comunidade. Assim, o urso torna-se uma metáfora que agrega sentido e identidade no âmbito dessa formação discursiva.

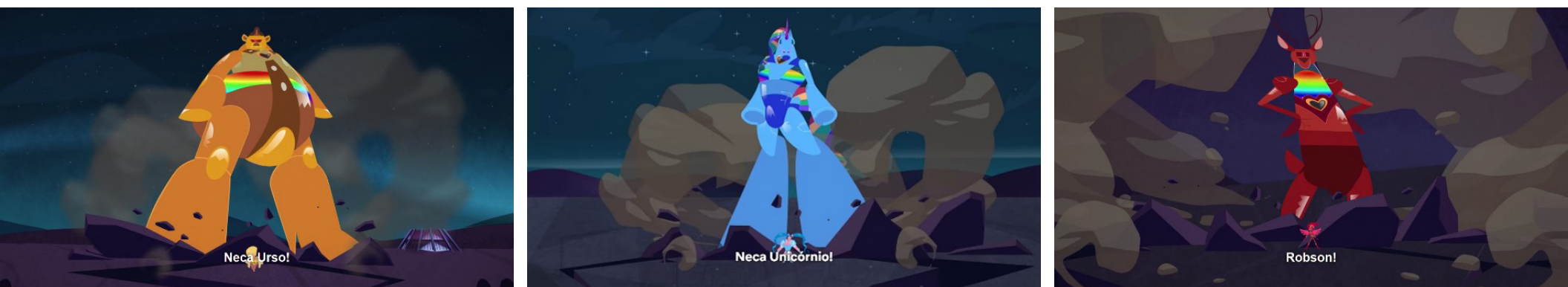


Figura 3: Capturas de tela dos robôs necas gigantes na animação *Super Drags*. Fonte: *Super [...]*, 2018.

Outros poderes das *Super queens*, Lemon Chiffon, Scarlet Carmesim e Safira Cyan, além do robô neca gigante, carregam conotações eróticas e, em alguns casos, explicitamente sexuais, como o *campo de força preservativo* e o *ataque passivo-agressivo*. O primeiro está associado à ideia de proteção conferida pelo preservativo, simbolizando um poder de defesa, enquanto o segundo remete a uma das possíveis classificações sexuais na experiência homoerótica, sendo reinterpretado como um poder que indica uma agressividade direcionada contra algo ou alguém, já que o vocábulo impele um tom aparentemente não violento em sua forma, mas sim, em seu conteúdo.

Cada protagonista possui um adereço que funciona como arma, e o de Safira Cyan é a *varinha bliu bliu*, que também reforça os elementos de caráter erótico presentes na narrativa. Outro exemplo de poder relacionado ao

erotismo ocorre quando Lemon Chiffon percebe que seus mamilos ficam rígidos diante da aproximação de perigo. Essa associação com o discurso erótico se dá pela ligação cultural e corporal entre a rigidez dos mamilos e a excitação física, adicionando mais uma camada de simbolismo ao enredo de *Super Drags*.

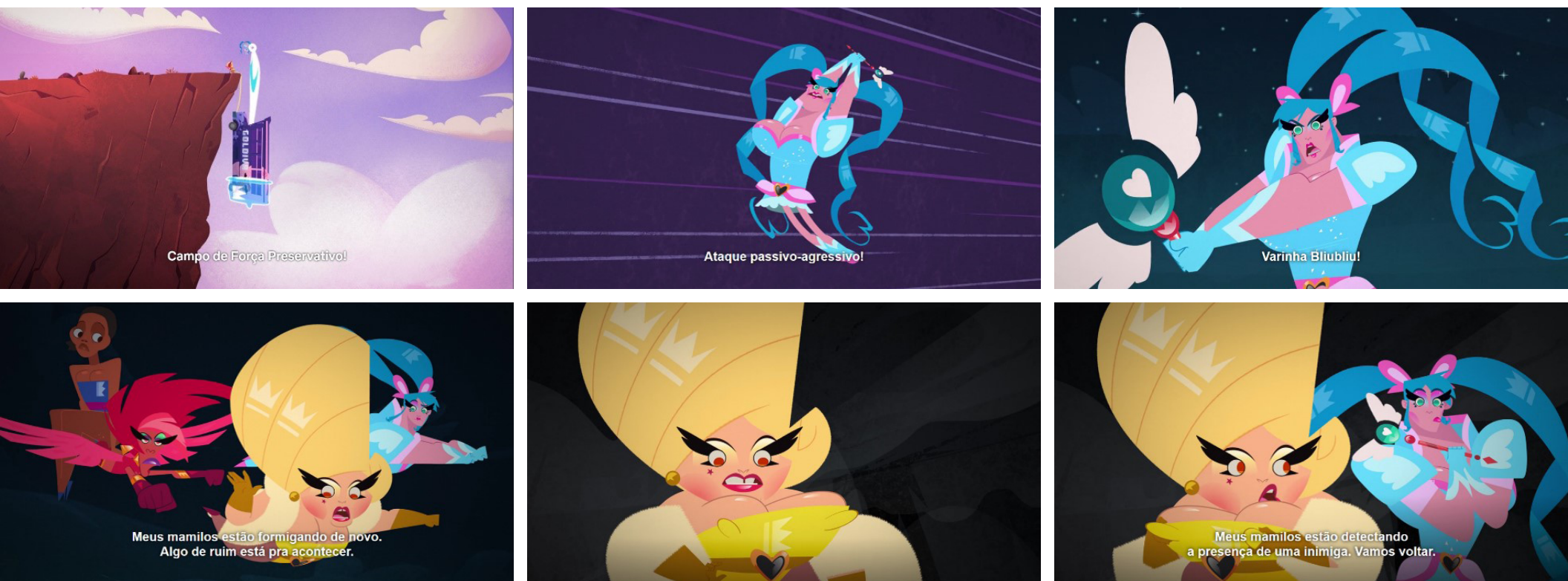


Figura 4: Capturas de tela de cenas em que as super drag queens utilizam alguns de seus poderes na animação *Super Drags*. Fonte: *Super* [...], 2018.

É relevante destacar que o teor erótico se manifesta com a utilização do termo *chupar highlight*, uma expressão que faz alusão à prática do sexo oral. Contudo, na série, esse é ressignificado para ilustrar a ação de Lady Elza, uma das antagonistas, que suga a energia das pessoas da comunidade LGBTQIAPN+ com o objetivo de manter-se rejuvenescida e revigorada.

Adicionalmente, o termo “mamar” também é empregado pela mesma antagonista para descrever esse processo de absorção energética. Assim como o termo anterior, *mamar* é associado ao sexo oral no contexto do discurso erótico, mas, na narrativa, é ressignificado como uma metáfora da exploração que Lady Elza realiza. Essa recontextualização reforça a complexidade semântica e simbólica presente na enunciação da série.

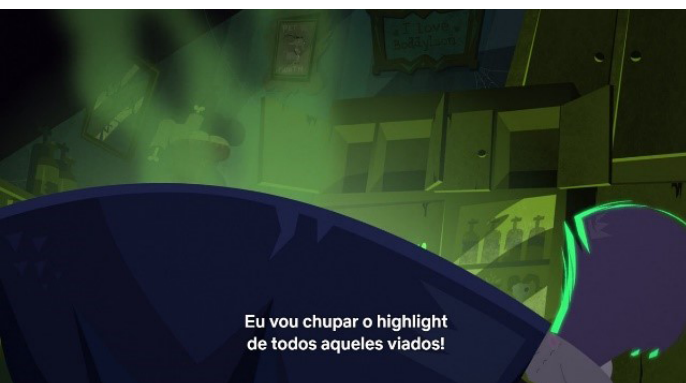


Figura 5: Capturas de tela de cenas referentes à prática de sexo oral na animação *Super Drags*. Fonte: *Super [...]*, 2018.

No que diz respeito às práticas sexuais, destacam-se três vocábulos presentes na narrativa de *Super Drags*: “pompoarismo”, “*darkroom*” e “*glory holes*”, os quais são utilizados para evidenciar um discurso explicitamente pertencente a uma formação discursiva erótica e sexual. O termo *pompoarismo* refere-se a uma técnica milenar de origem oriental que, por meio da contração e relaxamento de músculos específicos, busca intensificar o prazer sexual (Fontanella, 2010).

O segundo termo, “*darkroom*”, tem origem no inglês e significa “sala escura”. Originalmente associado à fotografia, designa um ambiente com baixa luminosidade utilizado no tratamento de filmes fotográficos analógicos. No entanto, no discurso erótico, o vocábulo adquire um novo significado, referindo-se a espaços escuros, geralmente em casas noturnas, onde são permitidas práticas sexuais.

Por fim, “*glory holes*”, também de origem inglesa e traduzido como “buracos gloriosos”, está diretamente relacionado a práticas sexuais, reforçando sua conotação erótica. Esses buracos, comumente feitos em paredes de banheiros públicos ou cabines específicas, são utilizados para permitir interações sexuais entre pessoas ou sim-

plesmente para a observação desses atos. A presença desses termos em *Super Drags* não apenas ressalta o teor sexual da narrativa, mas também ressignifica elementos do discurso erótico no contexto da cultura LGBTQIAPN+.

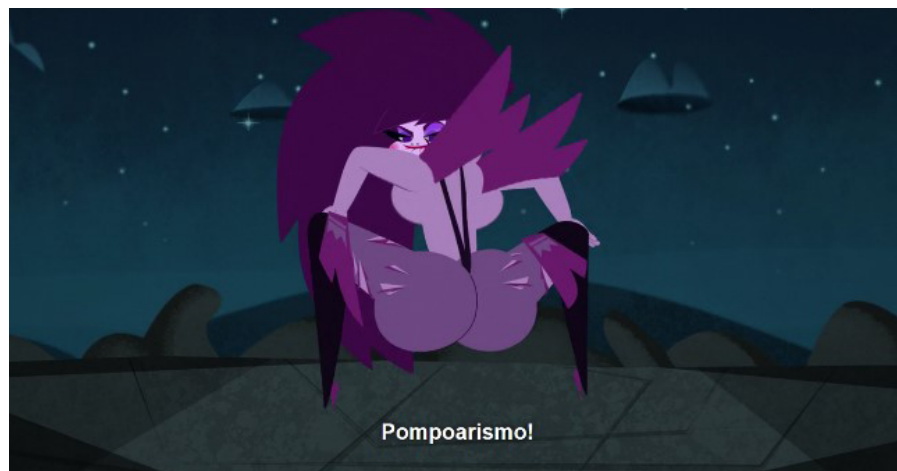


Figura 6: Capturas de tela de cenas com referências a atividades e práticas sexuais na animação *Super Drags*. Fonte: *Super* [...], 2018.

Outra expressão em que o discurso erótico se manifesta é “*Dild-o, introduza!*”. Essa frase carrega uma conotação erótica ao remeter, diretamente, à ideia de introduzir um objeto em formato fálico, como um dildo. No entanto,

no contexto da série, Dild-o é o nome de um equipamento eletrônico, e o verdadeiro propósito do enunciado refere-se à introdução de um tema ou assunto, ressignificando o sentido literal do termo e criando uma sobreposição de significados entre o discurso erótico e o contexto narrativo.

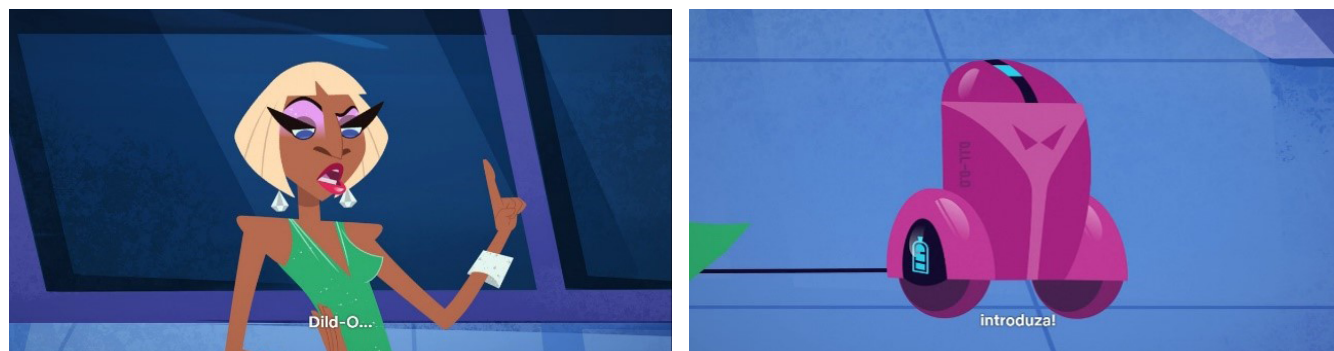


Figura 7: Capturas de tela de uma sequência para apresentar Dild-o na animação *Super Drags*. Fonte: *Super [...]*, 2018.

Super Drags ainda faz alusão a uma rede social amplamente utilizada no meio LGBTQIAPN+, especialmente entre homens gays: o Grindr. A série também utiliza termos como “*match*” — palavra em inglês que significa associação —, remetendo à dinâmica de funcionamento de aplicativos de relacionamento amplamente conhecidos nessa coletividade, como o Tinder.

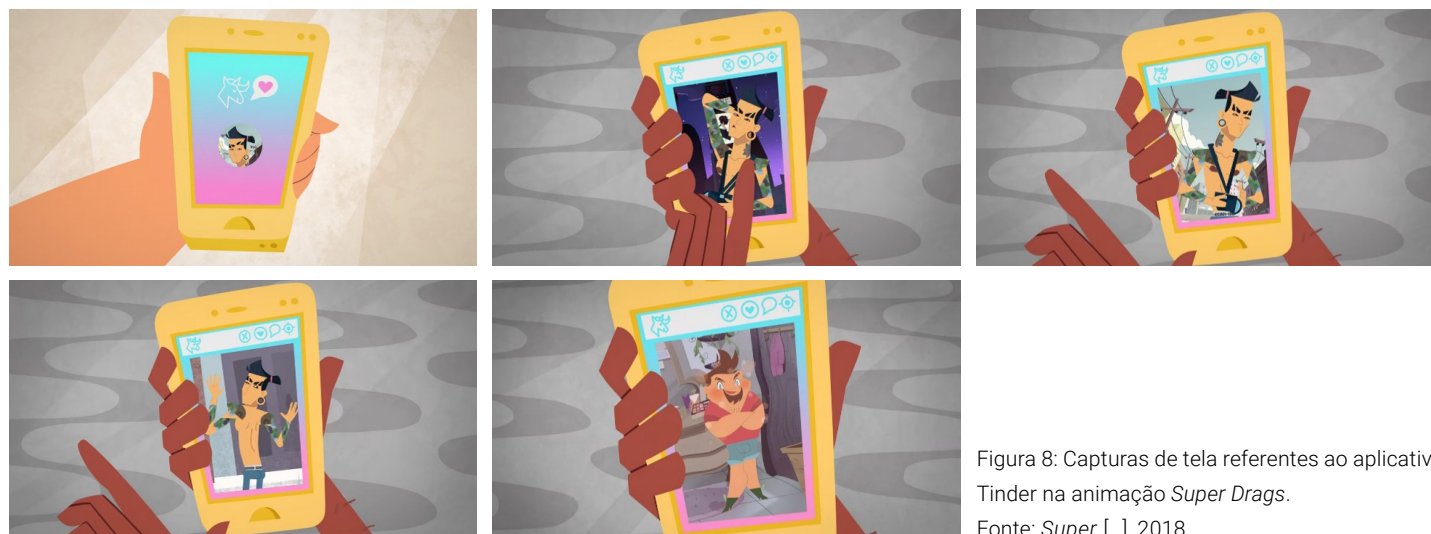


Figura 8: Capturas de tela referentes ao aplicativo Tinder na animação *Super Drags*. Fonte: *Super [...]*, 2018.

Nesse contexto, a referência ao Grindr reforça o vínculo entre o discurso erótico e a narrativa da série, uma vez que essa rede social permite que seus usuários, por meio de perfis e grades de imagens, busquem encontros com outros homens, geralmente com a intenção de práticas sexuais. Especificamente na narrativa, o discurso erótico se relaciona ao enredo de Patrick, uma das protagonistas, que, ao procurar um relacionamento amoroso, utiliza o Tinder, e consegue marcar um encontro. Já a conexão com o Grindr deriva da possibilidade de rastreamento por geolocalização de perfis para encontros com foco em relacionamentos de natureza sexual.



Figura 9: Captura de tela referente ao aplicativo Grindr na animação *Super Drags*

Fonte: Super [...], 2018.

O bordão repetido pelas protagonistas sempre que estão montadas e prontas para agir como heroínas é outro exemplo em que o discurso carrega uma conotação erótica: “*Somos as Super Drags e viemos dar... o close certo - eterno!*”. Como escolha discursiva, o bordão utiliza uma pausa estratégica na fala, que não apenas acentua o humor e a ironia, mas também reforça o sentido erótico implícito, considerando que, em português, o verbo *dar* pode possuir uma conotação sexual. Essa pausa dialoga com a ideia de silêncio entre o dito e o não-dito, criando uma lacuna significativa que potencializa a construção de sentido, ao mesmo tempo humorística, irônica e erótica. Essa estratégia intensifica o duplo significado do bordão, ao sugerir camadas de interpretação para além do explícito.

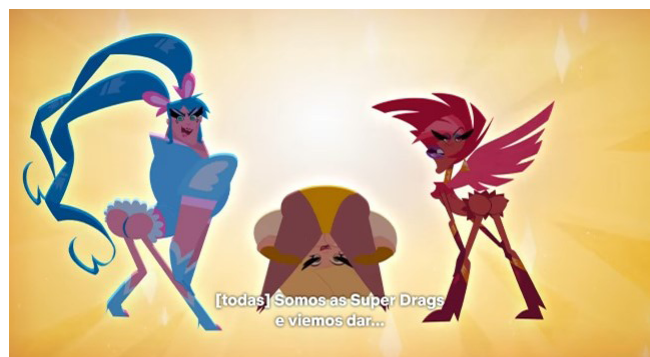


Figura 10: Capturas de tela de uma sequência da montagem das super drag queens na animação *Super Drags*. Fonte: Super [...], 2018

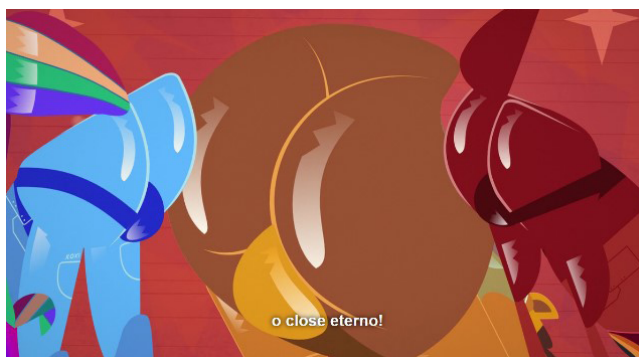


Figura 11: Capturas de tela de uma sequência da montagem das super drag queens na animação *Super Drags II*. Fonte: Super [...], 2018

Além disso, o caráter erótico do discurso é corroborado pelo contexto dos sujeitos discursivos, que são personagens homossexuais inseridos em uma narrativa marcada pelo humor, ironia e estereótipos exagerados. O vocábulo *close*, presente no pajubá, também enriquece essa construção discursiva. Originalmente associado à linguagem técnica da fotografia e da filmagem, denota a mudança de planos de captação e foi apropriado pela formação discursiva LGBTQIAPN+ para descrever situações em que alguém chama a atenção, seja de forma positiva ou negativa. Assim, o *close* simboliza um momento de destaque, que resume o desejo de ser notado ou de se afirmar no espaço público.

Na narrativa de *Super Drags*, observa-se a intersecção de elementos da formação discursiva erótica com aspectos da formação discursiva religiosa cristã de caráter radical, criando uma relação subversiva entre os dois contextos. Esses elementos, presentes discursivamente na série, são retomados a partir da formação discursiva religiosa e ressignificados pelos sujeitos LGBTQIAPN+.

O principal elo entre os discursos erótico e religioso é a palavra *gozo* cujo significado varia de acordo com a formação discursiva em que está inserida. No discurso religioso, *gozo* refere-se a uma sensação ou emoção agradável, caracterizada como deleite, satisfação ou fruição. Já no discurso erótico, a palavra mantém sua associação com o prazer, mas com um viés sexual, remetendo especificamente ao orgasmo. Expressões como *Templo Octogonal Gozo dos Céus*, *Camping Day Concentração Gozo dos Céus*, *em nome do Gozo* e *água de Gozo* exemplificam essa subversão, que ocorre de maneira humorística, irônica e estereotipada ao vincular o discurso erótico ao religioso e, por extensão, à formação discursiva LGBTQIAPN+.



Figura 12: Capturas de tela de cenas com referências a palavra gozo na animação *Super Drags*. Fonte: Super [...], 2018.

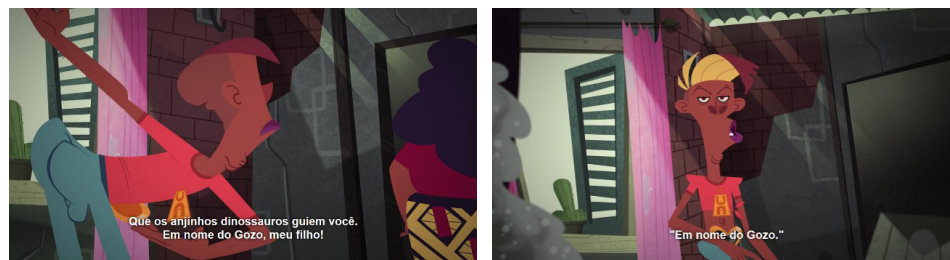


Figura 13: Capturas de tela de uma sequência em que a expressão em nome do gozo é utilizada na animação *Super Drags*. Fonte: Super [...], 2018.



Figura 14: Capturas de tela de uma sequência em que a expressão Templo Octogonal Gozo dos Céus é utilizada na animação *Super Drags*. Fonte: Super [...], 2018.

Ademais, o sentido atribuído à palavra “gozo” é influenciado pelo sujeito discursivo que a enuncia. Quando proferida pelas protagonistas, por exemplo, a palavra opera em um jogo de sentidos que sobrepõe as formações discursivas erótica e religiosa. Esse tensionamento discursivo potencializa ironia, humor e estereótipos que permeiam a narrativa da série, ampliando sua complexidade semântica e simbólica.

Por fim, em *Super Drags*, quando as raízes africanas e afro-brasileiras se manifestam como um discurso religioso, observa-se também a inserção de elementos do discurso erótico. Especificamente, quando Lady Elza participa de um rito, há uma fusão entre o discurso religioso, o erótico e o LGBTQIAPN+, criando uma hibridização de significados. As palavras que compõem essa mistura têm origens nas práticas religiosas e estão presentes no pajubá, trazendo consigo uma carga erótica, como exemplificado na sequência: “*Babado de Bajé, faz a maldita trucar na magia do bacanal! Faz atracar amapô com biba, bofe com bolacha, panqueca com passiva*”.



Figura 15: Capturas de tela de uma sequência em que expressões do pajubá são utilizadas na animação *Super Drags*. Fonte: *Super [...]*, 2018.

Destaca-se, inicialmente, um elemento religioso com a invocação de uma divindade, associado ao termo *babado*, que no pajubá significa um acontecimento de grande repercussão. Em seguida, o discurso erótico se entrelaça com o discurso LGBTQIAPN+ através de outros termos do pajubá, como “trucar”, que significa enganar, e “amapô”, que se refere a mulher. Além disso, os termos “biba”, “bofe” e “passiva” aludem a homens homossexuais, “bolacha” se refere aos bissexuais, e “panqueca” designa mulheres homossexuais. Dessa forma, *Super Drags* constrói uma interseção entre os discursos erótico e religioso, enfatizando a conexão com a formação discursiva LGBTQIAPN+ de maneira irônica e subversiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Super Drags, tal como *RuPaul's Drag Race*, se instaura como uma cúmplice no campo midiático, mais precisamente, no âmbito do audiovisual, para a promoção da visibilidade LGBTQIAPN+ e para o questionamento das normativas de gênero, ao passo que amplia o alcance cultural e discursivo da arte *drag*. Tanto as performances de *queens* e *kings*, como discutimos, carregam consigo uma cadeia de ambivalências as quais permitem dizer que, embora a performance *drag* possa questionar e opor-se aos regimes de poder dominantes, ela também carrega resquícios das estruturas hegemônicas que critica.

Apesar disso, como Hanson (2007) constata, a performance *drag* é uma prática incorporada que frequentemente desafia as limitações naturalizadas do gênero no cotidiano culturalmente compreendido, desviando-se das normas corporais e comportamentais e brincando com a conformidade imposta pelo binarismo de gênero. Em relação às *queens*, a adoção da hiperfeminilidade e da estética *camp* endereçam suas performances imitativas a um produto teatral hibridizado entre o humor e a sedução erótica e que propositalmente zombam da estrutura convencional de gênero. E é exatamente o que acontece em *Super Drags*, quando a produção articula discursivamente o humor e o discurso erótico conforme nossas análises permitem, com o auxílio da Análise do Discurso de linha francesa, interpretar e corroborar a interseção entre erotismo, humor e semântica *drag*.

Pode-se dizer que em *Super Drags*, o discurso erótico é construído como uma ferramenta de desenvolvimento de situações humorísticas e irônicas, além de reforçar alguns padrões estereotipados do universo LGBTQIAPN+. Vale reforçar que a formação discursiva do discurso erótico presente na animação é oriunda de sentidos que são referentes às relações que mantêm com o discurso LGBTQIAPN+ e religioso. Uma vez inserido no discurso LGBTQIAPN+ e religioso, tanto o de matriz cristã como o de matriz afro-brasileira, a propositiva erótica tonifica as questões humorísticas, irônicas e estereotipadas que se encontram na produção discursiva de *Super Drags*.

As três super *drag queens*, Lemon Chifon, Scarlet Carmesim e Safira Cyan, de *Super Drags* são, portanto, referências de resistência e de empoderamento daqueles que são desviantes das normas de gênero e de sexo. Além de provocarem humor, ao adotar a estética *camp* e ao acionar o erotismo como ferramenta discursiva, as *queens* trazem à tona a perspectiva que sublinha a natureza disruptiva da arte *drag*, enquanto expressão artística do transformismo e da imitação, a sua incorporação na linguagem audiovisual e ainda a discussão

das relações identitárias interseccionais da sociedade não se esquecendo de revistar saberes ancestrais, vozes subalternas e forças marginais que compõem a heterogeneidade do contexto brasileiro já que *Super Drags* é ambientada no Brasil.

REFERÊNCIAS

- BAGAGLI, Beatriz; VIEIRA, Helena. "Transfeminismo". In. HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Explosão feminista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 343-378.
- BERKOWITZ, Dana; LISKA BELGRAVE, Linda. "'She works hard for the money': drag queens and the management of their contradictory status of celebrity and marginality". *Journal of Contemporary Ethnography*, v. 39, n. 2, 2010, p. 159-186.
- BRAGANÇA, Lucas. "Fragmentos da babadeira história drag brasileira". *Revista Eletrônica de Comunicação, Informação & Inovação em Saúde*, v. 13, n. 3, 2019, p. 525-539.
- BRAIDOTTI, Rosi. "Diferença, diversidade e subjetividade nômade". *Labrys*, v. 1, n. 2, 2002, p. 1-16.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- _____, Judith. *Bodies That Matter: on the discursive limits of sex*. London: Routledge, 2011.
- CHIDIAC, Maria Teresa Vargas; OLTRAMARI, Leandro Castro. "Ser e estar drag queen: um estudo sobre a configuração da identidade queer". *Estudos de Psicologia*, v. 9, 2004, p. 471-478.
- COLLING, Leandro. *Gênero e sexualidade na atualidade*. Salvador: UFBA, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências; Superintendência de Educação a Distância, 2018.
- CROOKSTON, Cameron (Ed.). *The Cultural Impact of RuPaul's Drag Race: why are we all gagging?* Briston and Chicago: Intellect Books, 2020.
- DRYSDALE, Kerryn. *Intimate investments in drag king cultures: the rise and fall of a lesbian social scene*. London: Palgrave Macmillan, 2019.
- FONTANELLA, Tamiris. "A arte do pompoarismo: auto-conhecimento, prazer e alegria". Encontro Paranaense Congresso Brasileiro de Psicoterapias Corporais, 15., 2010. Anais [...], 2010. Curitiba: Centro Reichiano, 2010.

- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- HALBERSTAM, Jack. "Mackdaddy, superfly, rapper: gender, race, and masculinity in the drag king scene". *Social Text*, n. 52/53, 1997, p. 104-131.
- _____, Jack. *Female Masculinity*. Durham and London: Duke University Press, 2018.
- HANSON, Julie. "Drag kinging: embodied acts and acts of Embodiment". *Body & Society*, v. 13, n. 1, 2007, p. 61-106.
- HOROWITZ, Katie R. "The trouble with "queerness": drag and the making of two cultures". *Signs*, v. 38, n. 2, 2013, p. 303-326.
- LEXIKON, Herder. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- LIMA, Carlos Henrique Lucas. *Linguagens pajubeyras: re(ex)sistência cultural e subversão da heteronormatividade*. Salvador: Devires, 2017.
- LITWILLER, Fenton. "Normative drag culture and the making of precarity". *Leisure Studies*, v. 39, n. 4, 2020, p. 600-612.
- LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- MERCER, John; SARSON, Charlie; HAKIM, Jamie (eds.). *RuPaul's Drag Race and the Cultural Politics of Fame*. London: Routledge, 2023.
- MUÑOZ, José Esteban. *Disidentifications: queers of color and the performance of politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- NEWTON, Esther. *Mother Camp: female impersonators in America*. Chicago: University of Chicago Press, 1979.
- _____, Esther. "Dick(less) Tracy and the Homecoming Queen: lesbian power and representation in gay male Cherry Grove". In. LEWIN, Ellen (ed.). *Inventing Lesbian Cultures*. Boston: Beacon, 1996, p. 161-193.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de discurso: princípios & procedimentos*. Campinas: Pontes, 2009.
- PARSLOW, Joe. "Dragging the Mainstream: RuPaul's Drag Race and Moving Drag Practices between the USA and the UK". In. EDWARD, Mark; FARRIER, Stephen (Eds.). *Contemporary Drag Practices and Performers: Drag in a Changing Scene Volume 1*. London and New York: Bloomsbury Publishing, 2020, p. 19-31.
- PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.
- PÊCHEUX, Michel; FUCHS, Catherine. "A propósito da análise automática do discurso (1975)". In. GADET, Françoise; HAK, Tony (orgs.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997, p. 163-252.
- RUPP, Leila J.; TAYLOR, Verta; SHAPIRO, Eve Ilana. "Drag queens and drag kings: the difference gender makes". *Sexualities*, v. 13, n. 3, 2010, p. 275-294.
- SCHACHT, Steven P. "Four Renditions Of Doing Female Drag: feminine appearing conceptual variations of a masculine theme". In. GAGNÉ, Patricia; TEWKSBURY, Richard (eds.). *Gendered Sexualities: advances in Gender Research*, New York: JAI Press, 2002a, p. 157-180. (Volume 6).

SCHACHT, Steven P. "Turnabout: gay drag queens and the masculine embodiment of the feminine". In. TUANA, Nancy; COWLING, William; HAMINGTON, Maurice; JOHNSON, Greg; MacMULLAN, Terrance (Eds.). *Revealing Male Bodies*. Bloomington: Indiana University Press, 2002b, p. 155-170.

SHAPIRO, Eve. "Drag kinking and the transformation of gender identities". *Gender & Society*, v. 21, n. 2, 2007, p. 250-271.

SONTAG, Susan. "Notes on 'Camp'". *Partisan Review*, v. 31, n. 4, 1964, p. 515-530.

SUPER Drags. Direção de Anderson Mahanski. Produção de Marcelo Pereira. Rio de Janeiro: Combo Studio, 2018. Netflix.

TAYLOR, Verta; RUPP, Leila J. "Learning from drag queens". *Contexts*, v. 5, n. 3, 2006, p. 12-17.

TEWKSBURY, Richard. "Men performing as women: explorations in the world of female Impersonators". *Sociological Spectrum*, v. 13, n. 4, 1993, p. 465-486.

_____, Richard. "Gender construction and the female impersonator: the process of transforming "he" to "she"". *Deviant Behavior*, v. 15, n. 1, 1994, p. 27-43.

VENCATO, Anna Paula. *Fervendo com as drags: corporalidades e performances de drag queens em territórios gays da ilha de Santa Catarina*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, UFSC, 2002.

_____, Anna Paula. *"Existimos pelo prazer de ser mulher": uma análise Crossdresser Club*. Tese de Doutorado em Antropologia Social, UFRJ, 2009.

VERGUEIRO, Viviane. *Por inflexões decoloniais de corpo e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade*. Dissertação de Mestrado em Cultura e Sociedade, UFBA, 2016.

DISPONIBILIDADE DE DADOS

Os autores confirmam que os dados que apoiam os resultados deste estudo estão disponíveis no artigo.

CONFLITO DE INTERESSE

Os autores declaram que não há conflito de interesse.

EDITOR(A)(ES) RESPONSÁVEL(IS)

Marina Cavalcanti Tedesco

ASSISTENTE EDITORIAL

Vanessa Maria Rodrigues

DADOS EDITORIAIS

Recebido em 18/12/2024

Aprovado em 10/03/2025



Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença **Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CCBY)**.

Os autores retêm todos os direitos autorais, transferindo para a Revista *A Barca* o direito de realizar a publicação original e mantê-la sempre atualizada.