

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação
Bacharelado em Relações Públicas

Patrick Sutil do Nascimento

Drag, monstruosidade e identidade:
estudo sobre a percepção de drag monstros sobre si e sua participação no cenário drag da
cidade de Porto Alegre/RS

Porto Alegre
2024

Patrick Sutil do Nascimento

Drag, monstruosidade e identidade:
estudo sobre a percepção de drag monstros sobre si e sua participação no cenário drag da
cidade de Porto Alegre/RS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como
requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em
Relações Públicas da Faculdade de Biblioteconomia
e Comunicação da Universidade Federal do Rio
Grande do Sul.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Alessandra Teixeira Primo

Porto Alegre
2024

Patrick Sutil do Nascimento

Drag, monstruosidade e identidade:
estudo sobre a percepção de drag monstros sobre si e sua participação no cenário drag da
cidade de Porto Alegre/RS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como
requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em
Relações Públicas da Faculdade de Biblioteconomia
e Comunicação da Universidade Federal do Rio
Grande do Sul.

Orientadora: Prof^a. Dra. Alessandra Teixeira Primo

Porto Alegre, 2024.

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a. Dra. Alessandra Teixeira Primo
Orientadora

Prof^a. Dra. Nísia Martins do Rosário
Examinadora

Prof. Dr. Diego Wander Santos da Silva
Examinador

Dedico essa monografia à memória de minha avó, Antonia Sutil, que foi crucial na minha jornada ao me proporcionar o sentimento inigualável de ser amado, numa intensidade que ninguém jamais o fez ou fará.

AGRADECIMENTOS

Início estes agradecimentos me direcionando a minha orientadora, a professora Dra. Alessandra Teixeira Primo. Eu lhe agradeço pelo acolhimento desde nosso primeiro contato na produção dessa pesquisa, estendendo até às orientações que foram repletas de trocas importantíssimas para a minha formação. Essa pesquisa foi possível porque a professora Alê acreditou nela junto comigo. Por isso, lhe agradeço a confiança e todas as suas contribuições que, certamente, fizeram com que esse trabalho fosse cada vez mais potente.

Agradeço a minha família pelo apoio fundamental que me deram em duas graduações realizadas na Fabico que, desde 2014, virou uma extensão da minha casa. Tanto durante meu processo de graduação em Publicidade e Propaganda, concluído em 2019, como na graduação em Relações Públicas, que está se encerrando, minha família foi um suporte de distintas ordens. Por isso, serei grato a todos vocês eternamente. Ao meu pai, José Martins do Nascimento; à minha mãe, Aparecida Sutil; e ao meu irmão, Maykel Douglas Sutil do Nascimento. Vocês são base em tudo o que eu faço, são o pilar que sempre me dão sustentação para continuar a construir. Além do meu agradecimento, lhes estendo meu amor incondicional. Obrigado por tanto, família!

Essa pesquisa nasceu de muitas inquietações pessoais, mas também de certos cutucões feitos por um dos meus maiores apoiadores e amores: Sérgio Gabriel Fajardo. Eu lhe agradeço por ter estado comigo desde o início, oferecendo teu suporte emocional e me fazendo tensionar certas problematizações. Obrigado por estar comigo nos momentos difíceis. Obrigado por sempre estender a mão e ter uma solução para os problemas que apareceram na prática da pesquisa. Obrigado por acreditar que eu conseguiria quando nem eu, por vezes, acreditei tanto. Teu apoio é sempre algo tocante, que mexe comigo e me transforma. Que nossas trocas sejam permanentes e durem o tempo de nossas vidas.

Agradeço também a minha psicóloga, Tábatha Mallmann. O processo de escrita da pesquisa é exaustivo, repleto de ansiedade e sentimentos turvos, além dos bons. Obrigado, Tábatha, por me ajudar a sempre enxergar caminhos diferentes dos que eu via. Obrigado por me auxiliar, através do teu trabalho, a passar por mais esse período da minha vida de um modo mais confortável e entendendo melhor os meus sentimentos.

Por fim, agradeço a todas as *drag queens*, do passado e do presente, por criarem uma arte tão potente, política, bela e que, de vários modos, me ajudou a encontrar um lugar no mundo. Às monstras, estendo ainda mais todo o meu amor em forma da arte que desempenho. Vida longa às bichas estranhas!

RESUMO

Esta monografia tem como tema a presença de *drags* monstras no cenário *drag* da cidade de Porto Alegre/RS. O *drag*, como uma expressão artística, conta com diversas abordagens estéticas. Além disso, tem se reconfigurado nos últimos anos, tornando-se um fenômeno nas mídias. A partir dessa diversidade e recente visibilidade, diversas cenas locais têm se desenvolvido mundo afora. É o caso de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. Este trabalho se dedica a estudar a aparição de uma abordagem específica na cidade: as *drags* monstras. Por isso, tem como objetivo geral compreender as percepções das artistas entrevistadas sobre a sua arte *drag* monstra e a sua participação na cena *drag* local de Porto Alegre/RS. São considerados os objetivos específicos: a) averiguar os sentidos que as artistas *drag* monstras entrevistadas atribuem à sua identidade e a escolha de sua estética; b) compreender as significações de monstrosidade para as artistas entrevistadas e como elas as relacionam com a arte *drag*; c) analisar o que as artistas *drag* monstras entrevistadas buscam comunicar através de suas montações monstruosas; e d) analisar como as artistas entrevistadas se percebem na cena *drag* local de Porto Alegre/RS. A fim de atingir esses objetivos, o estudo adotou abordagem qualitativa e consistiu em pesquisa bibliográfica acerca das temáticas I) historicidade e tipologias *drag*; e II) monstrosidade, identidade e diferença. Como aporte teórico para a primeira temática, foi recorrido a Amanajás (2015), Baker (1994), Trevisan (2018), Rosa (2018), entre outros. Já para a segunda, Jeha (2007), Nazário (1998), Preciado (2022), França (2008), Cánepa (2008), Hall (2014), Silva (2014) e Landowski (2002). Além da pesquisa bibliográfica, dados foram coletados no campo a partir da realização de entrevistas semiestruturadas com 4 artistas *drag* monstras da cena porto-alegrense: Amessy Del Flamingo, Ptera Dactyla, Tiffany Piazza e Valkiria Montezuma. Esses dados foram tratados a partir da análise de conteúdo, inspirada por Bardin (1977). A partir da análise, foi possível concluir que essa abordagem *drag* trata de um grupo minoritário na cidade, que utiliza da monstrosidade *drag* para falar sobre si, configurando-se em um grupo político que reivindica contra a exclusão estabelecida por processos identitários.

Palavras-chave: Drag Monstras; Drag Queens; Monstro; Monstrosidade; Identidade; Diferença.

ABSTRACT

The main subject of this monograph is the presence of drag monsters in the drag scene of the city of Porto Alegre/RS. Drag, as an artistic expression, has several aesthetic approaches. In addition, it has been reconfigured in recent years, becoming a phenomenon in the media. From this diversity and recent visibility, several local scenes have developed around the world. This is the case of Porto Alegre, in Rio Grande do Sul. This paper focuses on the appearance of a specific aesthetic in the city: the drag monsters. Therefore, it aims to understand the perceptions of the interviewed artists about their drag monster art and their participation in the local drag scene of Porto Alegre/RS. The specific objectives considered are: a) to ascertain the meanings that the interviewed drag artists attribute to their identity and the choice of their aesthetics; b) to understand the meanings of monstrosity for the interviewed artists and how they relate them to drag art; c) to analyze what the interviewed drag artists seek to communicate through their monstrous drag; and d) to analyze how the interviewed artists perceive themselves in the local drag scene of Porto Alegre/RS. In order to achieve these objectives, the study adopted a qualitative approach and consisted of bibliographic research on the themes I) historicity and drag typologies; and II) monstrosity, identity and difference. As a theoretical contribution to the first theme, Amanajás (2015), Baker (1994), Trevisan (2018), Rosa (2018), among others, were used. For the second, Jeha (2007), Nazário (1998), Preciado (2022), França (2008), Cánepa (2008), Hall (2014), Silva (2014) and Landowski (2002). In addition to the bibliographic research, data were collected in the field by the realization of semi-structured interviews with 4 drag monsters artists of the Porto Alegre scene: Amessy Del Flamingo, Ptera Dactyla, Tiffany Piazza and Valkiria Montezuma. These data were treated based on content analysis, inspired by Bardin (1977). From the analysis, it was possible to conclude that this drag aesthetic represents a minority group in the city, which uses drag monstrosity to talk about itself, configuring itself in a political group that claims against the exclusion established by identity processes.

Keywords: Drag Monsters; Drag Queens; Monster; Monstrosity; Identity; Difference.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 — Atores masculinos caracterizados como mulheres no teatro em 1883	18
Figura 2 - RuPaul Charles, uma das drag queens mais famosas da história, estrelando uma campanha para a marca de cosméticos MAC em 1994	20
Figura 3 — Cinema como plataforma de atuação e inserção drag: posters dos filmes “Paris Is Burning”, “Priscilla, a Rainha do Deserto”, “Para Wong Foo, Obrigada por tudo! Julie Newmar” e “A Gaiola das Loucas”	21
Figura 4 — Alguns membros do Dzi Croquettes.....	22
Figura 5 — O grupo Secos & Molhados	23
Figura 6 — Farrah Moan, drag do tipo fish queen	28
Figura 7 — Bianca Del Rio, drag do tipo comedy queen.....	28
Figura 8 — Nina Flowers, drag do tipo butch queen.....	29
Figura 9 — Madame Madness, drag do tipo bearded lady	29
Figura 10 — Uýra Sodoma, drag themonia	31
Figura 11 — Dracmorda Boulet e Swanthula Boulet, conhecidas como The Boulet Brothers, apresentadoras do reality show The Boulet Brothers’ Dracula	33
Figura 12 — Mia The Witch, minha drag monstra.....	34
Figura 13 — Frankenstein, de James e Boris Karloff (1931).....	48
Figura 14 — Personagem Zé do Caixão, criado e interpretado pelo cineasta brasileiro José Mojica Marins	49
Figura 15 — Amessy Del Flamingo	63
Figura 16 — Valkiria Montezuma.....	64
Figura 17 — Tiffany Piazza.....	65
Figura 18 — Ptera Dactyla	65

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 É CHOQUE DE MONSTRO, QUERIDA: UM GIRO DENTRO DO BABADO DRAG	15
2.1 Drag <i>HERstory</i> : historicidade do artista <i>drag</i>	16
2.2 <i>Close</i> na montagem das gatinhas: o processo de se tornar uma <i>drag queen</i>	24
2.3 Tipologias <i>drag</i>	26
2.4 <i>Drag Monstras</i>	31
3 PERVERSO E CRUEL: ADENTRANDO A IDENTIDADE DA MONSTRUOSIDADE.....	36
3.1 Horror como gênero do monstro.....	43
3.2 Nasce uma monstra: discussão sobre identidade e diferença.....	51
3.3 Identidade e diferença	52
4 PERCURSO METODOLÓGICO.....	57
4.1 Abordagem qualitativa.....	57
4.2 Coleta de dados a partir de entrevista semiestruturada	57
4.3 Seleção das entrevistadas	61
4.4 Análise de conteúdo	61
5 ANÁLISE E DISCUSSÃO	63
5.1 Apresentando as monstrinhas.....	63
5.2 Categorias de análise.....	66
5.2.1 Identidade monstra.....	68
5.2.1.1 Percepções do interesse pela cultura do estranhamento.....	69
5.2.1.2 Percepções da iniciação ao <i>drag</i>	71
5.2.1.3 Percepções dos próprios desvios normativos sociais.....	73
5.2.1.4 Percepções da utilização da monstruosidade no <i>drag</i>	76
5.2.1.5 Percepções da comunicação realizada na plataforma <i>drag</i>	78
5.2.2 A arte <i>drag</i> monstra no cenário de Porto Alegre/RS	79
5.2.2.1 Percepções sobre o convívio com outras artistas monstras.....	80
5.2.2.2 Percepções sobre o público <i>drag</i> no cenário local	81
5.2.2.3 Percepções sobre oportunidades no mercado <i>drag</i> da cena local	82
5.2.3 <i>Drag</i> monstras como produção da diferença <i>drag</i> : discussão das inferências.....	86
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS.....	95
GLOSSÁRIO.....	101
APÊNDICE A — ROTEIRO PARA ENTREVISTAS SEMIESTRUTURADAS.....	103
APÊNDICE B — TERMO DE CONSENTIMENTO ESCLARECIDO	105

1 INTRODUÇÃO

Durante muitos anos, a arte *drag queen* foi considerada uma arte marginalizada e vista de forma menosprezada pelo grande público devido, entre outros fatores, a quase inexistência de representatividade desse movimento nas mídias. Em 2009, RuPaul Charles, já considerado pela cultura *pop* como uma das maiores *drag queens* da história, lança o *reality show* estadunidense *RuPaul's Drag Race*. O *reality* traz em torno de 14 *drag queens* competindo em desafios de costura, maquiagem, dança, desfile, humor e atuação pelo título de próxima super estrela *drag* da América, proporcionando a vencedora um ano de suprimento em cosméticos *Anastasia Beverly Hills* e um prêmio em dinheiro de quantia expressiva.

RuPaul's Drag Race está em sua 16ª temporada e virou um grande fenômeno mundial, tendo suas próprias versões em diversos países: Brasil, Canadá, Espanha, Filipinas, França, Itália, México, Reino Unido e Tailândia. Todas as franquias tem como objetivo (re)apresentar ao público o que é uma *drag queen*, desmistificando os estigmas que criaram-se em torno da expressão artística. Além disso, o programa tem se tornado uma fábrica de estrelas *drag*. Assim, não apenas ajudou a popularizar as *drag queens*, como também contribuiu para que fosse estabelecido um padrão estético hegemônico dentro da cultura *drag*, ao ter certo caráter didático a respeito de como e quem são as *drag queens*. O *reality* normalmente busca representar artistas que tragam uma personificação da feminilidade e façam uso de signos estabelecidos patriarcalmente como femininos. Assim como o *reality* impulsionou carreiras *drag* e fomentou a circulação dos cenários locais, possibilitando que artistas regionais fossem vistos e contratados em suas cenas, auxiliou também na exclusão de artistas que não se adequam aos padrões estéticos representados pelo *show*.

Sendo o *drag*¹ uma expressão artística, existem diversas abordagens baseadas na estética, ou seja, há diversos estereótipos de *drags*. Apesar do grande fenômeno que se tornou *Drag Race* e a sua contribuição para que estejamos vivendo em um período de visibilidade bem maior a artistas *drag* do que outrora, o programa de RuPaul Charles acabou, de certa forma, educando o mundo sobre quem é a *drag queen*: uma personificadora do corpo feminino. Indo em oposição ao que se aprende em *Drag Race*, a expressão *drag* é bem maior do que a representada

¹ Quando me refiro ao termo “o *drag*”, usado com artigo masculino, digo respeito ao ato de fazer *drag*. *Drag queens*, de modo geral, são tratadas no feminino. Contudo, perguntar qual pronome utilizar sempre é uma boa opção, independente de com quem esteja se falando.

pelo *reality*. Há diversos tipos de *drag*, incluindo os que nem “*queens*” são, como os *drag kings*².

Trilhando um caminho de maior diversidade dentro da representação *drag*, o também estadunidense *reality show* *The Boulet Brothers’ Dragula* estreou em 31 de outubro – dia das bruxas – de 2016, no YouTube. Contando, até o momento, com quatro temporadas lançadas, sendo distribuídas atualmente através do serviço de *streaming* Shudder – especializado em títulos de horror – o programa busca representar artistas *drag* que se identificam como monstros. Dracmorda Boulet e Swanthula Boulet, conhecidas como The Boulet Brothers, que também se identificam enquanto *drag monsters*³, apresentam o programa que busca, em contraste com o título de nova super estrela *drag* da América proposto em *Drag Race*, o próximo super monstro *drag* do mundo. O *reality* ajuda a desmistificar que *drag queens* são apenas artistas que buscam uma personificação glamourosa do corpo das mulheres, entendendo que *drag* é uma forma de arte e a arte é subjetiva. Focado em uma narrativa de horror, conta com desafios macabros e estruturados sob o pilar “*drag*, sujeira, horror e glamour”, auxiliando na popularização da vertente *drag* mostra ao redor do mundo.

Porto Alegre, capital gaúcha, é uma cidade que conta com uma cena *drag* bem estruturada. Há diversas casas de *shows* ou que contratem *shows drags*, como o bar Workroom (Av. Cristóvão Colombo, 772 - Floresta), o Vitraux Club (R. da Conceição, 492 - Independência), o Venezianos Pub Café (R. Joaquim Nabuco, 397 - Cidade Baixa) e o Mixx Bar (R. Santos Dumont, 1174 - Floresta). Temos saunas destinadas ao público masculino LGBTQIAPN+ que também promovem espetáculos *drag*, como a Le Jardin Club (Av. Alberto Bins, 1062 - Centro Histórico) e a Luxx (Av. Pernambuco, 2765 - Floresta). Casas de festas como o Cabaret (R. Sete de Setembro, 708 - Centro Histórico), Ocidente (Av. Osvaldo Aranha, 960 - Bom Fim), Glória Club (Rua General Lima e Silva, 426 - Cidade Baixa), entre outras, também apostam em edições que contam com *shows* de *drags* e com os serviços de *hostess* na portaria e DJ nas pistas de dança. Além dos locais, temos uma grande variedade de artistas também. Entre elas, encontramos algumas *drag* monstras como Amessy Del Flamingo, Ayo, LadyVina, Mia The Witch, Ptera Dactyla, Tiffany Piazza e Valkiria Montezuma. Contudo, o grupo das *drags* monstras na cidade ainda não é vasto, estando em constante transformação.

² Artista que mimetiza os signos tidos como masculinos socialmente numa performance artística.

³ Termo inglês para designar as *drag* monstras. Neste trabalho, por uma questão política, utilizarei o termo “*drag* monstras” quando me referir a artistas brasileiras, afinal, trata-se de um contexto brasileiro.

Dado esse contexto, torna-se interessante ao campo da Comunicação entender como se dá o processo de identificação de artistas monstras, tendo em vista que o mercado está em um momento de alta prospecção da cultura *drag* e essa é uma vertente em ascensão na cena. A arte é, sobretudo, uma forma de comunicação. Por isso, compreender o que *drag queens* buscam comunicar através dessa plataforma também ganha relevância na área. Em Porto Alegre, o consumo de arte *drag* é vasto – o que justifica também o recorte geográfico para a realização da pesquisa, tornando pertinente sua realização. Outro fator que justifica a elaboração deste estudo é a carga política que ele carrega. A arte *drag* está inserida na cultura de pessoas *queers*⁴, uma minoria política que tem lutado durante anos para que os seus direitos sejam vistos como direitos humanos. *Drag queens* e pessoas trans são, historicamente, agentes políticos que marcaram as revoltas por direitos LGBTQIAPN+, tais como Stonewall⁵, em 1969. Abordar as vivências e complexidades desses grupos dentro da comunidade científica é uma forma de resistência a um sistema que impõe uma norma compulsiva dos padrões de gênero e sexualidade e pune todos aqueles que desviam dessa normatividade. Por isso, acredito que estudos como esse causam impacto e se tornam importantes meios de *hackear* esse sistema.

Não somente isso, como também essa temática se torna importante para mim como pesquisador porque estou inserido no contexto dessa forma de arte. Atuo como *drag* monstra há 7 anos em Porto Alegre. O *drag* é uma paixão em minha vida, lugar em que eu me encontro por completo. Por isso, essa monografia é escrita em primeira pessoa. Uma vez que eu estou tão inserido na cena, escrevo através de uma perspectiva de vivências que compartilho, ao mesmo tempo em que prezo os requisitos científicos exigidos. Essa pesquisa também conta com um exercício de autoetnografia, isto é, trechos da minha própria vivência enquanto uma *drag* monstra que podem contribuir para o maior aprofundamento da discussão. Apesar disso, ressalto que os resultados dessa pesquisa são baseados a partir da análise de conteúdo utilizada nos dados coletados nas entrevistas e reflexão acerca do aporte teórico referenciado.

Além da minha atividade enquanto uma *performer*, a partir da minha persona *drag*, também desempenho o papel de redatora em um coletivo sobre cultura *drag*: o Grafia *Drag*⁶. Nele, produzimos ensaios, entrevistas, podcasts e eventos para debater sobre o ofício dessa

⁴ Termo usado para representar as pessoas que não se identificam com padrões impostos pela sociedade e transitam entre os gêneros ou que não tem uma sexualidade tida como norma. Em suma, diz respeito às pessoas que fogem às normatividades sociais de gênero e sexualidade.

⁵ A Revolta de Stonewall aconteceu em 28 de junho de 1969, na cidade de Nova York, nos Estados Unidos, após uma série de ataques policiais a bares LGBTQIAPN+. O movimento teve como objetivo a luta pelos direitos humanos dos membros dessa comunidade e é considerada como um grande marco na história pela busca dos direitos igualitários aos *queers*.

⁶ A produção do coletivo está disponível em: <www.ufrgs.br/grafiadrag>. Acesso em 30 de julho de 2024.

plataforma artística. O coletivo, cuja equipe é composta atualmente por dez colaboradores espalhados por vários estados brasileiros, sendo nove deles artistas *drag*, conta com o apoio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), tendo parceria com o Núcleo de Pesquisa Corporalidades (GPESC) do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFRGS. Durante a minha escrita no Grafia, busco sempre tensionar problemáticas que permeiam o campo da percepção que tenho, sobretudo, do meu corpo enquanto *performer* e da arte mostra dentro do *drag* em Porto Alegre. Dessa forma, essa pesquisa nasce alinhada com pensamentos que já venho tecendo em publicações do Grafia. Consigo tensionar certas problemáticas, sobretudo, dentro da vivência *drag* que, a partir dos estudos de comunicação, poderia-se compreender mais profundamente. A começar, por exemplo, pelas percepções que artistas monstras – seres desviantes do padrão de uma arte que, em si, já é uma forma desviante de tantos padrões impostos socialmente – têm acerca de si e da cena em que estão inseridas. A partir dessa inquietação, nasce o seguinte problema de pesquisa: *como artistas drag monstras percebem a si mesmas e a sua participação na cena drag local de Porto Alegre/RS?*

Com o intuito de responder ao problema de pesquisa, tenho como *objetivo geral compreender as percepções das artistas entrevistadas sobre a sua arte drag mostra e a sua participação na cena drag local de Porto Alegre/RS*. Como objetivos específicos, estão sendo considerados: *a) averiguar os sentidos que as artistas drag monstras entrevistadas atribuem a sua identidade e a escolha de sua estética; b) compreender as significações de monstrosidade para as artistas entrevistadas e como elas as relacionam com a arte drag; c) analisar o que as artistas drag monstras entrevistadas buscam comunicar através de suas montagens monstruosas; d) analisar como as artistas entrevistadas se percebem na cena drag local de Porto Alegre/RS*. O presente trabalho adotou uma abordagem qualitativa para responder seu problema de pesquisa e atender seus objetivos, contando com um levantamento bibliográfico acerca da historicidade e de definições do artista *drag*, adentrando o campo da monstrosidade e buscando aportes teóricos dentro do campo da identidade. Utilizei, para a coleta dos dados, a entrevista com quatro *drag* monstras da cidade de Porto Alegre/RS. Para tratar os dados, empreguei a análise de conteúdo.

A pesquisa foi estruturada em cinco capítulos. No primeiro, trato a respeito da arte *drag queen*, sua historicidade, o ato de transformar-se em uma *drag*, tipologias e a existência de *drags* monstras na comunidade. Para isso, utilizei como referência o trabalho proposto por Amanajás (2015), Baker (1994), Trevisan (2018), Rosa (2018), entre outros. Esse capítulo tem como objetivo a contextualização de quem é o artista *drag*, apontar de onde surge sua história,

descrever a pluralidade de expressões artísticas dentro da plataforma, elucidar o processo de tornar-se uma *drag queen* e indicar a identidade monstra dentro dessa arte.

O segundo capítulo percorre a temática da identidade *drag monstra*, abordada no final do capítulo anterior, ao adentrar no entendimento acerca da monstruosidade e processo da identidade e diferença. Busca entender sobre o monstro e como ele pode ser atravessado pelos estudos de identidade e diferença. Nesse sentido, discorro sobre como o monstro é entendido na sociedade, o que configura um monstro, o horror como gênero do monstro e as reflexões sobre a configuração da identidade e produção da diferença. Como base teórica, recorri a Jeha (2007), Nazário (1998), Preciado (2022), França (2008), Cánepa (2008), entre outros, para discutir sobre monstros. Já para o debate acerca da identidade e diferença, Hall (2014), Silva (2014) e Landowski (2002).

No terceiro capítulo, explicito a metodologia utilizada para fundamentar essa pesquisa, contando com o aporte teórico de Gil (2002), Godoy (1995) e Guerra (2014). Aponto a utilização da abordagem qualitativa como forma de viabilizar esse estudo, ao passo em que entendo que, a partir dela, seja possível promover maior compreensão acerca das percepções de certos comportamentos humanos. Além disso, como forma de coleta de dados, realizei entrevistas semiestruturadas. Para tal, também é exposto como se deram os critérios de seleção das pessoas entrevistadas. Por fim, indico o emprego da análise de conteúdo, a partir de Bardin (1977) para análise dos dados coletados.

O quarto capítulo promove a análise e discussão dos resultados obtidos a partir dos núcleos de sentidos localizados nas categorias estabelecidas para o procedimento de análise. Por fim, trago as considerações finais obtidas através do exercício de pesquisa e proponho uma reflexão crítica acerca do trabalho realizado. Além disso, atento ao fato deste trabalho conter um glossário devido ao vocabulário próprio utilizado pelo grupo que busco estudar – encontra-se ao fim da monografia e pode ser recorrido assim que um termo desconhecido for acionado no texto.

2 É CHOQUE DE MONSTRO, QUERIDA⁷: UM GIRO DENTRO DO BABADO *DRAG*

*Qualquer pessoa que saia de casa com um par
de salto alto e uma peruca é meu herói*
(RuPaul Charles)

Nos últimos anos, tem acontecido a ascensão de diversas celebridades *drags*. No Brasil, temos cantoras como Pablllo Vittar, Gloria Groove, Lia Clark e Aretuza Lovi, apresentadoras de programas televisivos como Greg Queen, *influencers* como Lorelay Fox, Bianca DellaFancy, DaCota Monteiro e Rita Von Hunty, entre tantas outras manas⁸ que estão nas mais diversas mídias do entretenimento. As *drag queens*, nacional e internacionalmente, estão em todas as áreas do *showbizz*, visto que tornaram-se um fenômeno mundial. Mas quem é o artista *drag*? O que ele faz? E como surgiu?

Essa forma de arte, muitas vezes, pode utilizar da mimetização do gênero feminino na construção de novas personas para a performatização em diversos espaços do entretenimento. Para isso, esses artistas fazem uso de ferramentas como a maquiagem, perucas, enchimentos corporais e figurinos, buscando emular uma nova realidade para si mesmo através da arte. Chidiac e Oltramari são autores que buscaram conceitualizar o artista *drag*:

Drag queen é a forma de manifestação de um personagem feminino por um indivíduo do gênero masculino. Essa inversão de gênero acontece por meio da atuação e apropriação de elementos da identidade feminina. Ser drag queen está associado a um trabalho artístico ao ser um processo de criação de um personagem de maneira caricata e luxuosa do corpo feminino por meio de arte performática (Chidiac; Oltramari, 2004).

Outro pesquisador que busca conceitualizar quem é o ser *drag* e explicitar o que buscam com sua performatividade é Pedro Henrique Rosa, quando, ao acionar os estudos de Guacira Lopes Louro, afirma que:

Drag queens ressaltam características caricatas e adornam-se na tentativa de realizar uma explícita manifestação do gênero feminino. Suas imagens vêm associadas aos conceitos de beleza, sedução e vaidade. Ao constituírem-se drags, os sujeitos passam por uma transição, buscando um “outro” dentro de si (Rosa, 2003, p. 51).

⁷A expressão “choque de monstro”, que significa “um embate acalorado”, foi popularizada pelo *reality show* de *drag queens* “Glitter: em busca de um sonho”, exibido em 2012, no norte do Brasil, gerando memes na internet.

⁸“Mana” é um termo utilizado na comunidade LGBTQIAPN+ para designar uma pessoa semelhante. Nesse sentido, dois homens gays podem ser manas um para o outro, assim como uma drag queen pode chamar outra do mesmo modo. Traz a noção de irmandade dentro da comunidade.

Apesar dessas conceitualizações estarem necessariamente associadas ao entendimento que se detinha acerca do artista *drag* no contexto em que foram escritas, e já termos superado ideias como a de que *drag queens* são necessariamente homens performando o gênero oposto, uma vez que muitas mulheres, sejam cisgêneras ou trans, pertencentes ou não a comunidade LGBTQIAPN+, e também pessoas não-binárias, desempenharem uma carreira *drag*, e sabermos que, por outro lado, nem todo artista *drag* busca uma personificação feminina, elas nos dão luz para pensarmos quem é esse artista e, sobretudo, compreender que se trata de uma expressão artística, e não uma identidade de gênero.

Contudo, é possível perceber como as *drags* empregam os papéis de gênero na construção de suas performances. A *drag queen* evidencia uma questão de metamorfose da identidade, uma vez que seus atores circulam de modo mais fluido entre os limites de gênero, conforme Chidiac e Ultramari (2014, p. 475):

Considerando que as atribuições e expectativas em relação aos gêneros feminino e masculino se baseiam nos estereótipos socialmente vinculados ao homem e à mulher, a drag, em particular, brinca e satiriza essas diferenças, esses estereótipos arraigados às relações de gênero. Por meio de sua corporalidade, expressa performaticamente a dinâmica relação entre feminino e masculino.

Expostas essas ideias iniciais, ressalto que o presente capítulo aborda o universo da arte *drag queen*, abordando questões como sua historicidade, como se deu seu desenvolvimento e, também, trará noções acerca da tipologia *drag* sob a finalidade de demonstrar sua pluralidade de abordagens e entendermos a respeito da presença de monstras dentro da arte *drag*.

2.1 Drag *HERstory*⁹: historicidade do artista *drag*

Alguns pesquisadores apontam que a arte *drag queen* tem sua origem relacionada ao teatro. Amanajás (2015, p. 4), no artigo “Drag queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas”, acionado como referência em diversos trabalhos a respeito da história do artista *drag*, afirma que: “a jornada do artista transformista pode ser observada de modo prismático no que se refere a sua presença no mundo espetacular e que se dá em paralelo à história do teatro”. Nesse sentido, Roger Baker (1994) pontua que os primeiros registros da *drag herstory* aconteceram com representações de personagens femininos feitos por homens cisgênero em festivais folclóricos da Grécia Antiga. Assim, os gregos poderiam ser creditados

⁹ O termo “herstory” foi utilizado, pela primeira vez na década de 1960, como uma crítica feminista ao modo como a história do mundo se concentra nos feitos dos homens e infatiza o apagamento feminino. Recentemente, o termo também é utilizado para mencionar fatores da história LGBTQIAPN+.

pelo esboço do que viria a se tornar a arte *drag* ao constituírem não apenas a categoria do ator, como também ao restringirem esse papel aos homens cisgêneros e atribuir a eles personagens femininos, visto que na concepção do teatro grego, os direitos das mulheres ainda eram restritivos e excludentes. Por isso, não poderiam ocupar funções tidas como masculinas, como a de atores, por exemplo. Esse fato fez com que homens cisgêneros assumissem papéis de personagens femininos:

Clitemnestra, Medéia, Electra, Ifigênia e Antígona: todas essas personagens foram vividas por homens na antiga Grécia. É importante ressaltar que, naquela época, o ator usava não somente a máscara para interpretar papéis femininos; roupas e enchementos também eram adicionados para a composição da personagem (Amanajás, 2015, p. 5).

Avançando no curso da história, ao precisar de personagens femininos em suas peças, William Shakespeare, poeta e dramaturgo inglês, elencava homens cisgêneros que se caracterizavam como mulheres para performar tais papéis, visto a ainda vigente proibição feminina de assumir os palcos do teatro, imposta pelos valores da época, no século XVI. Nasceria, conforme uma lenda, desses *scripts*, o termo “*drag*”, que seria uma contração da expressão inglesa *dressed as a girl* (“vestido como menina” em tradução própria), utilizado para assinalar quais atores iriam se caracterizar como personagens femininas, retratado pelo autor:

Especula-se também que Shakespeare, ao conceber suas personagens femininas, ao rodapé da página em que descrevia tal papel, marcava-o com a sigla DRAG, *dressed as girl* (vestido como menina, em tradução livre), para sinalizar que aquela personagem seria interpretada por um homem. Não há provas concretas disso, pois nenhum manuscrito do autor sobreviveu ao longo dos 450 anos que o separam da contemporaneidade. O fato é que, sendo lenda ou não, a história é orgulhosamente contada e recontada pelas drag queens (Amanajás, 2015, p.10).

Não apenas no teatro shakespereano, como em todo o teatro elizabetano e nos anos a seguir, a ilusão feminina a partir de atores masculinos foi amplamente utilizada (Figura 1):

No teatro Elizabetano do século XVI, os papéis femininos escritos por Shakespeare ou qualquer outro dramaturgo eram interpretados por jovens adolescentes homens – meninos entre dez e treze anos. Julieta, Desdêmona, Ofélia e Lady MacBeth foram atores transvestidos (Amanajás, 2015, p. 9-10).

Figura 1 — Atores masculinos caracterizados como mulheres no teatro em 1883



Fonte: History Collection (2017).

Na Ásia, também há relatos do uso de homens cisgêneros performando nos palcos em papéis tidos como femininos, a partir do Kabuki e da Ópera Chinesa. Conforme Sá (2017), o Kabuki nasceu no século XVII e é reconhecido como uma forma teatral japonesa. Já a Ópera Chinesa, de acordo com Schmaltz (2015), que conta com mais de 3000 anos de história, refere-se a práticas teatrais na China. Ambos utilizavam jovens adolescentes para o papel de mulheres, considerando a aparência menos masculina e voz não tão grave destes rapazes em comparação aos homens adultos, para que suprissem a necessidade de papéis femininos em um contexto em que havia a proibição de mulheres nos palcos.

Com a decadência do teatro europeu pela ascensão da literatura e das novelas, atores masculinos caracterizados como mulheres, os quais alguns pesquisadores atribuem como *drag queens*, foram esquecidos pela sociedade por certo tempo. No período de transição entre o século XVII e XVIII, com o avanço dos direitos das mulheres, permitindo-nas a performance de papéis significativos dentro dos teatros, esses atores feminilizados passaram a se tornar secundários e só utilizados como forma de atingir tons cômicos no enredo das peças.

Ainda nesse contexto histórico, Baker (1994) aponta ocasiões e documentações em que retrata-se a aparição de *crossdressers* em meio à sociedade européia: homens vestidos como

mulheres em roupas luxuosas passeando pelas ruas de diversos países europeus como França, Itália e Inglaterra, aproximando pela primeira vez o ato masculino de se caracterizar como uma mulher com a homossexualidade masculina. Em um período em que as representações femininas realizadas por agentes masculinos não eram mais facilmente aceitas como entretenimento da sociedade conservadora, os artistas da ilusão feminina foram segregados a certos nichos e lugares periféricos, nos quais ainda podiam expressar a sua arte. É desse período em que se datam as aparições de casas/bares inglesas intituladas como *Molly Houses*, as quais serviam como local de sociabilidade entre o público *queer* masculino, contando com a presença de *drag queens* que vestiam-se como os tipos sociais de mulheres da época e comportavam-se como elas, de fato.

No início do século XX, uma nova forma de arte *drag* foi introduzida aos palcos e se tornou bastante popular: a dama pantomima. Elas representavam a mulher de sua época, trazendo na construção da personagem elementos que geravam a identificação do modo de vida feminino da mulher de classe média e da classe trabalhadora. As damas pantomimas representavam um humor que utilizava o universo da mulher como centralidade na sua construção e acabaram tornando-se uma forma de fazer *drag* respeitada e aceita pela sociedade. Sobre elas, Amanajás discorre:

Tais personagens eram senhoras por volta dos seus quarenta e tantos anos que lançavam problemáticas pertinentes às mulheres daquela sociedade; a mulher feia que nunca arranjaria casamento e ficaria condenada a permanecer sob a custódia da família, a enfermeira, a viúva, a fofoqueira, a rotina da simples vendedora de flores das ruas e o dia-a-dia da dona de casa cujas tiradas cômicas eram dirigidas não somente às reais donas de casa, mas também aos seus maridos, uma vez que o grotesco exagerado das damas pantomímicas causavam o instantâneo estabelecimento da convenção teatral, ou seja, o cômico era ainda mais risível porque era representado pela dúbia figura da caricatura da imagem feminina personificada pelo homem (Amanajás, 2015, p. 13-14).

Contudo, existem críticas conceituais para tais origens dessa historicidade. Caio Klein (2020, p. 75) problematiza a ideia de relacionar o início da arte *drag* com os teatros grego e elizabetano. Para ele, o fato de homens interpretarem personagens femininas não seria “o elemento fundamental da discussão” (Klein, 2020, p.75). Conforme o autor:

Embora muitas figuras na história sejam apontadas como precursoras das drag queens, como o teatro grego, o kabuki, o teatro de Shakespeare, ou seja, formas teatrais em que artistas homens interpretavam personagens femininos, nos parece que esse não é o elemento fundamental da discussão. Primeiro, porque se tratava de contextos em que personagens femininas eram interpretadas dessa forma pela proibição das mulheres atuarem. Segundo, porque não parece plausível relacionar experiências artísticas tão diversas e tão distantes no tempo e espaço apenas pelo fator do *crossdressing*, ou seja pelo apropriação de signos de um gênero por um performer

de outro gênero: as expressões *drag* compartilham características de confrontação do *status quo* heteronormativo, o que passava longe das formas teatrais tradicionais referidas acima. Terceiro, porque as drag queens guardam uma característica de permanente criação da personagem a partir do performer [...] (Klein, 2020, p. 75).

As *drag queens*, na forma em que se tem entendimento nos dias atuais, como por exemplo a estadunidense RuPaul Charles (Figura 2), começam a surgir junto do advento da televisão, do cinema e da cultura *pop*, bem como dos movimentos *queer* e feminista, os quais abriaram novas perspectivas, também, ao mundo das artes e, conseqüentemente, auxiliaram que as *drag queens* fossem sendo moldadas para o modo como as vemos hoje. Amanajás (2015, p. 17) afirma que:

Mediante essa avalanche cultural de diferentes possibilidades, os artistas drag queens possuíam um grande material para se comunicar com seu público. As inspirações eram muitas e as grandes divas hollywoodianas e da música pop alicerçaram um imaginário irreverente, fashionista e soberbo da imagem da mulher que é maior que o mundo. Judy Garland, Marilyn Monroe, Betty Davis, Barbra Streisand, Cher, Diana Ross, Madonna, Etta James e tantas outras proporcionaram a todos os personificadores femininos um vasto material e desejo de magnificar suas performances.

Figura 2 - RuPaul Charles, uma das drag queens mais famosas da história, estrelando uma campanha para a marca de cosméticos MAC em 1994



Fonte: Pinterest (2022).

O cinema também foi uma importante plataforma para que a atuação e inserção da *drag queen* na sociedade contemporânea fosse possível (Figura 3). Conforme Filho (2019, p. 31), “o

documentário *Paris Is Burning* (1990) e filmes como *Priscilla, a Rainha do Deserto*¹⁰ (1994), *Para Wong Foo, Obrigada Por Tudo! Julie Newmar* (1995) e o remake hollywoodiano de *A Gaiola das Loucas* (1996) ajudaram a difundir as práticas e costumes da cultura *drag*⁷.

Figura 3 — Cinema como plataforma de atuação e inserção drag: posters dos filmes “Paris Is Burning”, “Priscilla, a Rainha do Deserto”, “Para Wong Foo, Obrigada por tudo! Julie Newmar” e “A Gaiola das Loucas”.



Fonte: IMDb.

¹⁰Adaptado para teatros ao redor do mundo, o filme ganhou recentemente uma versão musical no Brasil. O elenco conta com Diego Martins e Reinaldo Gianecchini, entre outros atores. Com estreia em 7 de junho, o musical está sendo exibido no Teatro Bradesco, em São Paulo. Mais informações podem ser obtidas através do site: <https://priscillaomusicalbr.com.br/>.

No Brasil, João Silvério Trevisan (2018) afirma que o teatro jesuíta do século XVI também utilizava do recurso de homens cisgêneros, neste caso os indígenas, caracterizarem-se de mulheres para interpretar as poucas personagens femininas incluídas nas peças, como o papel de uma velha em “Na Festa de São Lourenço” do Padre José de Anchieta. Larissa Pelúcio (2009) afirma que o movimento *drag* brasileiro despontou nos anos de 1990. A respeito desse cenário, Amanajás (2015, p. 20) aponta:

Em São Paulo e no Rio de Janeiro, a partir da década de 90, testemunhou-se o grande evento da drag queen da cultura pop, inserida tanto nos clubes gays quanto em outros eventos de ativismo e mídias. Dentre elas, podemos citar Saletta Campari, Silvetty Montila, Nany People e Dimmy Kier, que construíram suas carreiras em cima de personagens cômicas, irreverentes e queridas pelo público de vários grupos sociais.

Apesar da explosão *drag* brasileira datar da década de 1990, Trevisan (2018) afirma que jornais, já nos anos de 1920, como o Estado de São Paulo, já noticiavam aparições personificadores femininos. Outro marco histórico brasileiro foi o surgimento do grupo teatral Dzi Croquettes (Figura 4), nos anos de 1970, que desafiava as normas de gênero com sua estética andrógina, enfrentando a ditadura. Conforme Amanajás (2015, p. 19):

O grupo composto por artistas masculinos, barbados e de pernas peludas chocou a sociedade ao se apresentarem de salto alto, vestidos e glitter na maquiagem, tornando-se o escândalo e o deleite dos públicos do Brasil e de Paris. O Dzi Croquettes alcançou reconhecimento internacional por sua postura política e artística, o que destaca que o grupo formado por esses 11 artistas militantes da causa gay em paetês foram os precursores do que enxerga-se hoje como drag queen no Brasil.

Figura 4 — Alguns membros do Dzi Croquettes



Fonte: O Globo (2010).

Assim como os Dzi Croquettes, o surgimento da banda Secos & Molhados (Figura 5), em 1971, composta por Ney Matogrosso, Gerson Conrad e João Ricardo, também pode ser citado como um marco nacional relevante no quesito de transgressão aos códigos de classificação dos gêneros sexuais, o que, sem dúvidas, possibilitaria e, em alguns casos, influenciaria o trabalho de algumas artistas *drag*. Sobre a performance do grupo, Zan (2013, p. 20) pontua que:

A performance de Ney, sempre acompanhada pela atuação secundária e discreta de Gerson Conrad e João Ricardo, compunha um amplo campo de ambivalências. Aos adornos, roupas, missangas, penachos e maquiagens com características femininas, contrapunham-se as longas costeletas, o corpo desnudo, não depilado e másculo. Gestos bruscos, expressões faciais agressivas, movimentos pélvicos e rebolados exagerados contrastavam, muitas vezes, com a delicadeza do canto. O exotismo dos adereços parecia problematizar não apenas as identidades masculina e feminina, mas as fronteiras entre homem e animal, entre o primitivo e o futurista.

Figura 5 — O grupo Secos & Molhados



Fonte: Bula Revista (2022).

Em suma, é possível observar que a performance da *drag queen*, de maneira histórica globalmente, tem se dado pelo emprego de elementos atribuídos socialmente ao universo feminino por agentes que os magnificam e os tornam uma expressão artística. Os primeiros sinais do ato transformista começaram na Grécia Antiga, estenderam-se aos teatros durante os séculos XVI e XVII, passaram a ser respeitados novamente através das damas pantomimas no início do século XX, após terem sido esquecidas do teatro, e tiveram uma explosão no nascimento da cultura pop, buscando uma personificação de mulheres grandiosas. Dado esse contexto histórico, a seguir adentrarei ao processo prático de tornar-se uma *drag queen*.

2.2 *Close* na montagem das gatinhas: o processo de se tornar uma *drag queen*

*Ela é tão selvagem, tão animal
Ela vai balançar aquele corpo sexy, tão sexual
Ela é como uma mulher-prodígio
Ela é uma glamorosa
(RuPaul Charles)*

Como apontado na seção anterior, a arte *drag* está, historicamente, relacionada ao processo de transformação do próprio corpo através de ferramentas ilusórias na busca pela fantasia de um novo eu que vive dentro de si. Essa transformação, dentro do nosso contexto *drag queen*, é chamada de “montação”. Portanto, vestir-se de *drag* é montar-se em *drag*. Por sua vez, o ato de sair do *drag* é chamado de “desmontar”. Ou seja, a construção de uma *drag* se dá a partir de uma montagem, e sua *desmontagem* evidencia que o processo trata-se de uma expressão artística, uma vez que o sujeito *drag* pode se despir de uma montagem após o fim do espetáculo. Algumas artistas também usam variantes do termo, como “montaria”, por exemplo. Contudo, a ideia de que a *drag queen* se trata de uma montagem é evidenciada na fala de todas as artistas: a *drag* é um espécie de colagem de referências de cada artista em particular. Porém, apesar de todas utilizarmos a mesma definição para tratar a respeito do ato de se vestir em *drag*, cada artista tem um processo único e individual. Não há um caminho único ou correto: os passos da montaria variam de acordo com o processo de cada artista. Cristiane Santos (2017) põe luz sobre os processos de montagem:

Os condicionantes da montagem *drag queen* se definem, portanto, em um esquema semântico que incorpora alusões aos códigos culturalmente conhecidos a respeito de imagens e comportamentos relacionados à mulher, e simbolizados na linguagem artificial de recursos plásticos e temporários, uma vez que duram apenas o período da performance (Santos, 2017, p.2).

Tendo em vista o meu processo de montagem, irei descrever alguns passos que podem (ou não) ser comuns a outras *drags*. Minha montagem começa com barbeador e muita espuma. Sou uma pessoa com muitos pêlos faciais e acabo optando por removê-los (às vezes, incluindo as sobrancelhas) antes de me maquiar. Esse passo me ajuda a encarar meu próprio rosto como uma grande tela em branco, pronta para ser pintada. Na sequência, costumo preparar minha pele para receber uma vasta quantidade de produtos: hidratante e uso um *primer*, que consiste em um creme que auxilia na durabilidade e fixação dos produtos que utilizarei por cima. Logo, minha pele está pronta para ser pintada.

Começo o processo da maquiagem em si. Utilizo uma base do tom do meu rosto, o cobrindo por completo. Após, uso um corretivo mais claro nas zonas em que quero iluminar.

Usualmente, essas áreas são abaixo dos olhos, no centro do nariz, na testa e no queixo. Esses produtos são geralmente à base de óleo, por isso irão necessitar de uma selagem com pó. Algo que aprendi com *drag queens* antigas em vídeos pela internet foi utilizar amido de milho para a selagem de tais áreas. Deixo o amido no rosto enquanto dou os outros passos para que ele vá agindo sob a minha pele. Tais truques antigos como esse, por exemplo, são mantidos por nós como uma espécie de tradição e respeito por todas as que vieram antes e abriram tantas portas; é um ato de apreciar e beber da fonte da sabedoria de quem foi precursora no movimento.

Quando as zonas iluminadas estão prontas, sigo com os locais que quero gerar profundidade. Esse passo chama-se “contorno” e consiste em, literalmente, fazer contornos com tons mais escuros em locais que precisam gerar profundidade no rosto, tais como as maçãs, laterais do nariz, início das sobrancelhas, entrada da testa e o contorno do maxilar e queixo. Esse passo segue a lógica da iluminação: primeiro utilizo produtos a base de óleo e na sequência faço a selagem com um pó escuro. Depois, preparo a maquiagem dos olhos – que sempre varia com a proposta de montagem que irei trabalhar. Porém, o que há de comum na preparação dos olhos é a utilização de sombras para pintar as pálpebras, o uso de lentes de contato coloridas para mudar a coloração natural dos olhos e a colagem de cílios postiços (mais de um par, às vezes). Preparo minhas sobrancelhas. No meu caso, que tenho uma estética monstruosa, minhas sobrancelhas são quase sempre pintadas grossas e despenteadas. Outra característica da minha maquiagem *drag* são os lábios sempre grandes: desenho uma boca bem maior do que a minha própria e a preencho com batom.

Encerrada a maquiagem, utilizo uma touca própria para esconder meus cabelos naturais e visto uma peruca. Os cabelos de uma *drag queen*, geralmente, são preparados antes mesmo do processo da maquiagem. Eu faço meus penteados nas perucas pelo menos dois dias antes de usá-las e apenas as visto quando terminei minha maquiagem. Na sequência, escolho meu figurino e acessórios (brincos, pulseiras, anéis ou qualquer outro tipo de adorno feito especificamente para montagem em questão). Por vezes, ainda colo unhas postiças. Finalizo sempre meu processo com uma boa quantidade de perfume, pego minha bolsa e estou pronta. Esse processo, para mim, costuma durar de 2 a 3 horas. Contudo, é outro fator que varia de acordo com a artista.

Outra prática comum entre *drag queens*, não utilizada por mim, mas que vale ser mencionada nesta seção, é a utilização de enchimentos corporais para criar novas proporções aos seus corpos. Nesse sentido, são utilizadas espumas de colchão, em moldes que se assemelham a volumes de quadris e coxas, por baixo de uma grande quantidade de meia-calças. Isso faz com que o corpo da *drag queen* seja bem mais corpulento do que o corpo do agente

que a dá vida. Há ainda artistas que utilizam próteses conhecidas como *breastplate*, que consistem em um material de silicone que simulam seios.

Não obstante, outro recurso temporário desenvolvido durante o processo de montagem é a própria personalidade da *drag*. São comuns nos relatos de pessoas que fazem *drag* a ideia de que sua persona tem uma personalidade própria, diferente da que se tem quando estão desmontadas. Isso equivale a dizer que a montagem é um processo que muda o artista de fora para dentro, atingindo diversas camadas.

Dessa forma, fica evidente como o processo de tornar-se uma *drag queen* consiste na montagem, ou ainda, na montagem de novos corpos para si. O resultado demonstra um novo rosto, cabelos, peito, pernas, quadris, personalidade – um novo eu. Todas as artistas drag são resultados de uma montaria, apesar das diversas propostas estéticas existentes na plataforma. Há diversos tipos de *drag*, inclusive os que não utilizam necessariamente signos femininos na construção de seus personagens. Para tratar melhor desse assunto, a seguir irei abordar a respeito de tipologias *drag*.

2.3 Tipologias *drag*

Drag é arte e arte é subjetiva.
(The Boulet Brothers)

O ser *drag* está, historicamente, relacionado com a personificação corporal da mulher. Conhecido por muitos como a arte da ilusão feminina, o *drag*, por se tratar de uma expressão artística, pode ter inúmeras abordagens. Algumas delas, inclusive, abandonam a ideia de simular feminilidade ou, pelo menos, não a colocam como centralidade na construção de suas criações. Conforme Amanajás (2015, p. 1), “a *drag queen* sofreu metamorfoses reais tanto em sua estética como em sua função, mas nunca perdeu seu principal objetivo – a grande arte do estranhamento”. A seguir, irei discutir sobre possíveis tipologias dentro dessa expressão artística.

Artistas têm abordagens diferentes entre si. Sendo assim, cada *drag* tem uma visão própria de sua expressão artística. Trata-se de uma busca pelo outro, mas que está presente em si. Contudo, ainda são notórias certas similaridades entre alguns artistas. Assim como na pintura clássica existem escolas específicas tais como realismo, cubismo ou o impressionismo, e seus seguidores criam seus quadros de acordo com a visão a qual estão filiados, o *drag* não é tão distante dessa analogia. A respeito das diferentes abordagens do *drag*, Vieira e Luz (2020, p. 3) afirmam que importamos termos em inglês para classificar as manas:

Atualmente, várias categorias drag foram apreendidas da cultura norte americana, utilizando o próprio termo ainda em inglês para se identificar, essas formas de expressão podem ir desde o objetivo de apresentar uma “ilusão total” de feminilidade, a exemplo das fishy queens, até a mescla de elementos como a androginia e elementos do movimento genderfuck, com a intenção de representar algo que de forma alguma remeta a qualquer gênero, sendo simplesmente drag.

O pesquisador Pedro Henrique Rosa discorre sobre essas diferenças de montações e alguns dos tipos de *drag*:

Vale ressaltar que a cultura drag queen não se limita a um único estilo. A arte da ilusão das aparências é, acima de tudo, flexível [...] Dentro da cultura drag, existem inúmeras formas de manifestação do corpo, cada uma com suas características específicas. Algumas das categorias são: fish queen [drag queens extremamente femininas], comedy queen [construção caricata e cômica da representação], butch queen [personagem que apresenta tanto atributos femininos como masculinos], bearded lady [drag queens com barba ou bigode] [...] Utilizar de maneira sensata os elementos que compõem o visual e personalidade da personagem são fundamentais para a construção de um discurso efetivo, convincente e ilusório (Rosa, 2018, p. 52-53).

Rosa (2018) elencou alguns tipos possíveis de *drag*. Entre eles, pode ser observada a existência das *fish queens*, que personificam o ideal estabelecido socialmente para a beleza feminina. Farrah Moan é representante desse estilo (Figura 6). É importante pontuar que, apesar da categoria se designar às artistas que buscam se assemelhar ao ideal de beleza feminino hegemônico, numa ilusão perfeita de corpo feminino, essa tipologia de *drag* diz respeito a uma expressão artística e não a uma identidade de gênero. Nesse sentido, *fish queens* são *drag queens* e não necessariamente se identificam como mulheres trans ou travestis. A diferenciação se diz respeito ao fato de que *fish queens* são resultado de uma montagem do artista *drag*, enquanto mulheres trans e travestis não se montam: elas são identidades de gênero feminino. Outro ponto relevante sobre essa categoria é a problematização acerca do nome que recebeu. *Fish*, do inglês “peixe”, faz referência ao cheiro de uma vagina. Assim, a *drag queen* que é extremamente feminina exalaria cheiro de peixe, num comentário ao odor de uma vagina. O termo se torna misógino e, com as discussões que estão sendo estabelecidas socialmente, tem sido problematizado seu uso dentro da comunidade. No Brasil, é possível encontrar quem categorize essas artistas como “barbiezinhas” em substituição do termo misógino. Esse novo termo faz referência a estética da boneca Barbie, um ideal de beleza feminina.

Figura 6 — Farrah Moan, drag do tipo *fish queen*



Fonte: X/Twitter (2022).

Rosa (2018) também fala das *comedy queens*, que são as manas que trabalham com o humor e a satirização. Bianca Del Rio é uma das artistas que utiliza dessa abordagem (Figura 7);

Figura 7 — Bianca Del Rio, drag do tipo *comedy queen*



Fonte: MetroWeekly (2023).

Logo, cita as *butch queens*, que seriam as artistas que mesclam signos femininos e masculinos na sua montagem. Nina Flowers traz traços femininos e masculinos para sua arte (Figura 8);

Figura 8 — Nina Flowers, drag do tipo *butch queen*



Fonte: Capital Pictures (2011).

E, por fim, menciona as *bearded ladies*, drags que não retiram a barba ou bigode para se montar, tal como Madame Madness (Figura 9).

Figura 9 — Madame Madness, drag do tipo *bearded lady*



Fonte: Pinterest (2020).

Acredito que, para além das referências científicas, torna-se não apenas político como também consciente tomar notas através da vivência do próprio grupo e deixá-lo falar por si. Pensando nisso, busquei por uma categorização proposta por uma *drag queen*. Assim, cheguei

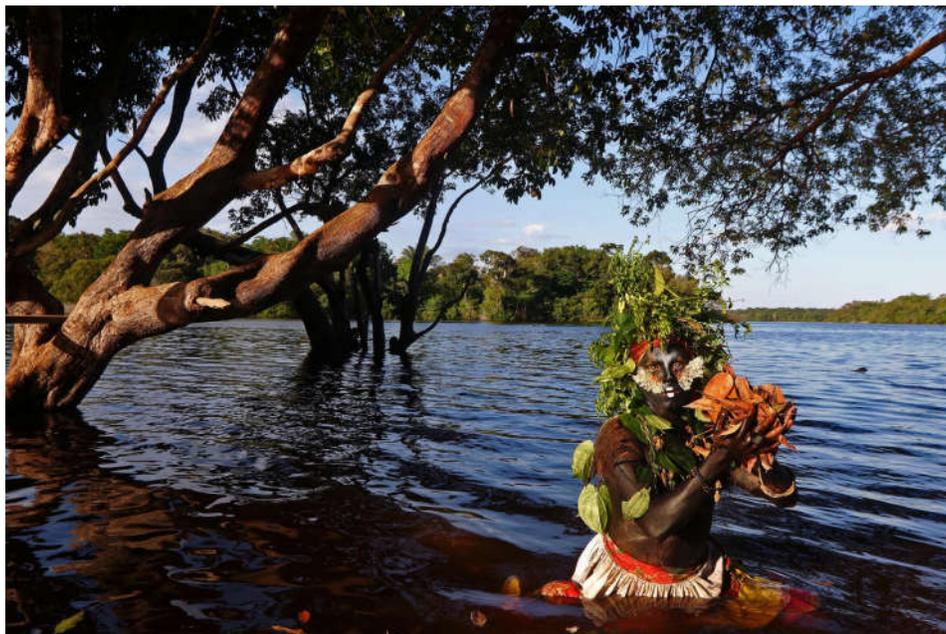
até o nome de Lorelay Fox, *drag queen* e *influencer*, que elencou algumas tipificações possíveis para as *queens* no vídeo “O MUNDO DAS DRAGQUEENS: TIPOS E ESTILOS!”¹¹ do seu canal no YouTube. Conforme Fox, os artistas *drag* podem ser classificados, tendo em vista a sua estética. Dessa forma, existem as *drags* mais femininas, que podem ser classificadas em: *drag* bate cabelo; *drag* top model; *drag* de concurso; *drag* sócia ou impersonator; e *drag pinup*. A *bate cabelo* diz respeito às artistas que ficaram conhecidas por performarem em boates utilizando como característica o movimento de rodar seu cabelo no ar durante a performance. Lorelay conta que essa tipificação de *drag* é exclusivamente brasileira. Já as *top models* são aquelas que buscam a estética das super modelos: geralmente altas, magras e fashionistas. As *drags* de concurso são as artistas que buscam referência estética nos concursos de misses. Por sua vez, as sócias ou *impersonators* são aquelas que buscam parecer com alguma celebridade feminina específica. No Brasil, Lorelay destaca o trabalho da *drag* Penelopy Jean como sócia da cantora estadunidense Lady Gaga, por exemplo. Por fim, na categoria das *drags* femininas, a *influencer* traz as *drags pinups*, que são aquelas que trazem em sua estética referência às divas da década de 1950, como Marilyn Monroe, entre outras. Porém, existem outras estéticas *drag* que não são baseadas na feminilidade. Esses tipos elencados por Fox são: *drag* andrógina, que seria uma tradução para a já vista *butch queen*; *drag* “instalação”, que são aquelas que utilizam materiais não convencionais como papel, tinta acrílica, plásticos e outros na sua maquiagem, buscando uma expressão mais conceitual do seu trabalho; *drag* caricata, a *comedy queen* vista previamente; e *drag king*, que seriam os artistas que utilizam o exagero dos signos do corpo masculino para criarem seu personagem *drag*.

Ainda buscando outras tipificações existentes para a arte *drag*, é possível encontrar identificações regionais dentro dessa expressão artística. É o caso das Themonias, encontradas na região Norte do Brasil. Essas artistas, por estarem inseridas dentro de um contexto sócio-geográfico amazônico, acabam por incorporar à sua arte nuances de sua cultura. Como exemplo dessa tipificação, pode ser citada a *drag* themonia Uýra Sodoma, que utiliza como inspiração a floresta em mutação (Figura 10). De acordo com Vieira e Luz:

[...] a identidade themonia é formada por características particulares de sociabilidade e dissidências que compõem a expressão artística, corporal e política de seus membros, a expressão dessa identidade representa a união do processo de rompimento de paradigmas já existentes no fazer drag sob uma perspectiva regional e de narrativas específicas (Vieira; Luz, 2020, p. 4)

¹¹FOX, Lorelay. O MUNDO DAS DRAGQUEENS: TIPOS E ESTILOS!. YouTube, 8 de set. de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rKfyUKTZPmM>.

Figura 10 — Uýra Sodoma, *drag themonia*



Fonte: Monstruosas (2018).

Muitas são as tipologias possíveis para categorizar o trabalho de artistas *drag*. A arte é algo vivo e, por mais que tentemos rotular todas as expressões existentes, sempre irão aparecer novas ideias que não irão caber nas caixas já existentes, até que sejam criadas novas categorias. O que busquei ao apresentar algumas das classificações existentes não foi realizar um mapeamento limitante das expressões *drag*, mas sim demonstrar a pluralidade de estilos presentes na plataforma, demonstrando que o *drag* vai além da tão conhecida ilusão feminina. A seção a seguir adentra ao universo de um novo tipo de *drag*, as *drag* monstras, sob a finalidade de entendermos quem são os artistas que este trabalho tem como objeto de pesquisa.

2.4 *Drag* Monstras

*Eu sou a monstra das drags.
Sou uma drag que, do seu próprio modo,
aprendeu a se incluir como artista num espaço
que não se sentia bem-vinda por não se encaixar
às “normalidades” próprias a esses lugares.
(Mia The Witch)*

Após compreendermos que as possibilidades do ato *drag* vão além da reprodução que busca por um ideal de feminilidade, e termos visto que há diferentes abordagens dentro da expressão artística das *queens*, assumindo que essa arte não se trata de algo homogêneo, mas sim diverso e repleta do olhar que cada *performer* tem acerca do outro dentro de si, irei

apresentar e leitore/a leitora/ao leitor a categoria das *drag* monstras, a qual não apenas eu pertenço, como também este trabalho utiliza como objeto de pesquisa.

Drag monstras são as artistas que utilizam a plataforma do *drag* como forma de desconstrução das normatividades impostas pela sociedade, extrapolando a reprodução de estereótipos binários de gênero. São atores que, através do estranhamento, buscam uma expressão do outro dentro da sua própria subjetividade. Por se tratar de uma categoria destrutiva das regras sociais, Barillo (2020, p. 8) afirma que há na monstrosidade *drag* a representatividade de diversas minorias políticas, as quais sua própria natureza desafiam:

Somos monstras, aqui, as pessoas LGBTQIA+, as montadas, as afeminadas, as bixas, as travestis, as sapatões, as mulheres feministas, as putas. As que se afirmam na feminilidade que lhes foi tirada e na vulgaridade que não nos é permitida exercer. No não pertencimento ao sistema¹². E que expressamos isso cotidianamente em nossos corpos, modos de agir, pensar e resistir.

Outro autor que traz a monstrosidade performática como um ponto de rompimento com o sistema é Lacerda (2023). O autor, ao se apropriar do estudo “Gestos performativos como atos de resistência: corpos-monstro na cena contemporânea”, de Fredda Amorim (2019), relata que a pesquisadora, produtora cultural e artista “vê na performance corporal monstra uma possibilidade para que corpos dissidentes, como as das travestis, bichas afeminadas e mulheres pretas, desafiem as expectativas que a cisheteronormatividade branca lança sobre elas” (Lacerda, 2023, p. 8).

Ainda conversando com essas ideias, Reedy (2021), ao descrever as artistas monstras que participam do *reality* estadunidense *The Boulet Brothers' Dragula*, apresentado pelas *monsters* conhecidas como The Boulet Brothers (Figura 11), e que elenca *drag monsters* para competirem pelo título de “próximo super *drag* monstro do mundo”, defende o pensamento de que tais criadores utilizam a plataforma para expressar, através de suas próprias representações, o enaltecimento de corpos *queers*:

Os artistas *drag* monstros de *The Boulet Brothers' Dragula* tomam essa oportunidade com garras, rearticulando o significado de monstrosidade através de suas representações alternativas e radicais. Esses autodenominados monstros utilizam suas experiências subjetivas e seus corpos para interpretar e evoluir novos significados do que e de quem os monstros podem ser, construindo uma plataforma juntos para elevar suas vozes e demonstrar monstros como pessoas *queers* enaltecidas (Reedy, 2021, p. 2, tradução¹³ própria).

¹²O termo “cistema” utilizado pela autora diz respeito a crítica feita ao sistema cisgênero e heteronormativo imposto pela sociedade.

¹³Texto original: The monster drag artists of The Boulet Brothers' Dragula take this opportunity with clawed hands, rearticulating the meaning of monstrosity through their alternative and radical representations. These selfidentified monsters utilize their subjective experiences and bodies to interpret and evolve new meanings of

Figura 11 — Dracmorda Boulet e Swanthula Boulet, conhecidas como *The Boulet Brothers*, apresentadoras do *reality show The Boulet Brothers' Dracula*



Fonte: Pride (2023).

Através das ideias trazidas por Barillo (2020), Lacerda (2023) e Reedy (2021), é possível perceber que a performatividade monstra está diretamente associada com a ruptura com um sistema normativo, seja em questões de identidade de gênero como também de raça, comportamento e tudo o que compõem suas dissidências com a cisheternormatividade social, fazendo com que a expressão do monstro seja uma forma de se afirmar enquanto sujeito que encontra nas suas diferenças características de si para exaltar.

Barillo (2020) afirma que é a partir da reapropriação desse lugar de outro da norma que se cria a montagem monstruosa, ou seja, trata-se daquela que não pretende performar um estereótipo, mas ideias de desconstrução do que seria um ser humano. A partir da concepção de que o *drag* seria a imersão até uma nova persona dentro da individualidade de cada artista, a montaria monstra é uma forma de identificar dentro de si, e externalizar, uma estranheza. Reconhecer-se enquanto um ser estranho e desviante dos padrões. Pode-se inferir, portanto, que a questão do monstro em si estaria ligada ao fato do reconhecimento de si enquanto uma criatura anômala, monstruosa, que desafia estes padrões estabelecidos dentro da normalidade.

Enquanto uma *drag* monstra, penso que a monstruosidade dentro da expressão *drag* venha justamente de uma identificação com a imagem do monstro – ser que apresenta natureza desviante da conduta ditada como natural. Conforme relato minha experiência em ensaios

what and who monsters may be, constructing a platform together to elevate their voices and to showcase monsters as embodied and praised queer peoples (Reedy, 2021, p. 2).

publicados no blog cultural Grafia Drag, espaço que conta com uma parceria com o Núcleo de Pesquisa Corporalidades (GPESC) do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFRGS, minha persona emerge de uma necessidade de autoaceitação, do cansaço em me sentir assujeitada por ser e me entender como desviante. Comecei a abraçar toda a minha estranheza, frieza e as minhas questões de identidade de gênero, transformando-as no meu grande potencial através da arte. Mia The Witch (Figura 12), minha *drag*, fez com que eu me reconhecesse como uma pessoa não-binária, confrontando-me ao fato de que eu sempre questioneei normas de gênero porque elas nunca me deixaram confortável na pele em que habito. Essa minha estranheza vem de um entendimento político sobre quem eu sou e acabam sendo externalizadas na estética do meu *drag*. Sendo uma pessoa não-binária, não adoto a prática de aquendar¹⁴ porque acredito que representações femininas são plurais e não se limitam à genitália. Também sou uma *queen* com pêlos corporais: o masculino e o feminino se confundem e se misturam, resultando em uma fusão que não é homem, tampouco mulher. É arte. Essa é a Mia The Witch, uma *drag* monstra, conhecida por ser bruxa, que desafia regras de normatividade impostas não apenas na sociedade normativa, como também dentro do próprio ofício *drag*.

Figura 12 — Mia The Witch, minha *drag* monstra



Fonte: Acervo pessoal (2023).

¹⁴ Aquendar é uma prática *drag* e de algumas pessoas trans que consiste em esconder o pênis para trás na tentativa de emular uma vagina.

Outros autores que discorrem a respeito da atividade monstra dentro do *drag* são Gadelha, Maia e Lima (2020), no artigo intitulado “Drag, glamour, filth: gênero e monstrosidade em *Rupaul’s Drag Race* e *Dragula*”. Os autores traçam paralelos entre a representação *drag* dentro dos *reality shows* estadunidenses *RuPaul’s Drag Race* e *Dragula*. Conforme eles (2020, p. 13), enquanto a feminilidade parece ser um fator constantemente presente na construção das manas que são elencadas ao programa de RuPaul Charles, o qual vê na monstrosidade “ares de anomalia e causa comoção, justo por escapar aos moldes de uma performatividade normativa”, a estética monstra não apenas é celebrada em *Dragula*, como também reforça o aspecto de que se trata de uma disrupção com a heteronormatividade social, sendo encarada como o futuro da política *queer*:

[...] em *Dragula*, essas performances monstruosas parecem atingir o limite. No reality show, performar a feminilidade não é o bastante. A própria monstrosidade é deslocada do espaço de marginalidade e colocada no centro dos debates, a fim de “mijar na heteronormatividade” e apontar o “futuro da política queer”. Em uma competição em que as drags são bruxas, zumbis, fantasmas, monstros que devoram cérebros e bebem sangue. Monstros sem gêneros definidos, que ostentam roupas, saltos, cabelos femininos aliados a barbas volumosas, sovacos cabeludos e pelos corporais em abundância. A estranheza, o horror e a monstrosidade parecem, mesmo, fazer parte da forma como as drags – não mais queens, mas monsters, dizem as apresentadoras do reality – escrevem os seus próprios corpos (Gadelha; Maia; Lima, 2020, p. 13).

Dessa forma, entendo que o movimento monstro dentro do *drag* configura-se, através das ferramentas presentes na estética do horror, sobretudo, no desmanche das regras sociais envoltas não apenas a respeito do binarismo de gênero, como também representa uma afronta para as próprias convenções que criaram-se dentro da cultura *drag*. Não obstante, as monstras *drags* utilizam deste espaço para falar de si. Para Gadelha, Maia e Lima (2020, p. 14), “a performatividade da monstrosidade pode ser lida como um ato de escrita de si e resistência que subverte o lugar assujeitado, relegado aos monstros hermafroditas, homossexuais, anômalos”.

Tal questão que vincula a performatividade *drag* monstra à escrita de si será melhor aprofundada neste estudo nos capítulos que seguem, ao serem acionadas teorias que discorrem a respeito da monstrosidade, identidade e diferença.

3 PERVERSO E CRUEL: ADENTRANDO A IDENTIDADE DA MONSTRUOSIDADE

*Aquele cara é um monstro
Ele comeu meu coração
(Lady Gaga)*

Historicamente, os seres humanos sempre buscaram estabelecer regras em torno de sua existência e, muitas vezes, monstros foram utilizados como uma metáfora para a transgressão de tais normas, revelando estarem presentes no imaginário da sociedade desde a Antiguidade. Nesse sentido, Jéssica Rosa (2019, p. 44) afirma que “o monstro é também capaz de lembrar das fronteiras do indivíduo, de como o inexplorado é frágil, levantando assim a questão da diferença como monstruosidade”. Logo, nota-se que não está apenas envolto na construção do monstro o senso social da intolerância da diferença, como esse é um dos seus principais constituintes. Popularizado às grandes massas também através da literatura e do cinema, a figura do monstro é amplamente utilizada dentro do gênero do horror como base para suas narrativas: Frankenstein (1931), Drácula (1931), A Múmia (1932), entre diversos outros, inclusive da atualidade, fazem do monstro um protagonista perverso e cruel. Mas quem é o monstro? E quais são os atributos que o torna em um monstro?

Júlio Jeha (2007) aponta que as definições deste ser se dão de maneira histórica, sendo que para os antigos gregos e romanos, ele era encarado como um prodígio, um aviso contra uma infração da *pax deorum*, ou seja, um sinal de afronta entre o acordo de paz estabelecido entre a humanidade e o divino. Dessa forma, “qualquer aliança que os deuses pudessem ter tido com os humanos estava para ser rescindida por causa de algum malfeito [...] A Esfinge, a Quimera, o Minotauro e a Medusa indicavam que algum mal cometido estava sendo castigado” (Jeha, 2007, p. 20). A partir disso, é possível perceber que a monstruosidade era encarada pelas civilizações antigas como um fator de penalização pela infração das regras estabelecidas com os deuses.

A absorção conceitual de que o monstro representa a quebra com uma conduta normativa está presente na sua *ethos*. Conforme Jeha (2007, p. 21-22), essa ruptura se dá em várias ordens:

Monstros fornecem um negativo da nossa imagem de mundo, mostrando-nos disjunções categóricas [...] eles estão por um aviso ou um castigo por alguma ruptura de um código - por um mal cometido. A disjunção não precisa ser apenas entre domínios cognitivos; elas podem se dar entre a ideia que temos do que é próprio de uma coisa ou um ser e a coisa ou o ser.

O monstro é crível como um ser desviante dos códigos convencionados socialmente que buscam estabelecer a harmonia. Representa uma racha com o sistema que assenta a ordem; uma falha que pode ter sido cometida em diferentes sentidos, porém, independente de sua natureza, sempre algo concebido como uma imperfeição que propõe desequilíbrio ao bom funcionamento social. Ao conceder uma definição para os monstros, os pesquisadores De Sá e Markendorf (2019, p. 8) trazem:

Podendo ser uma aberração física, um código, um desvio de padrão, uma presença ou uma ausência, o monstro é aquilo que invariavelmente perturba o que foi construído para ser recebido como natural, verdadeiro, intrínseco, genuíno, enfim, humano.

Uma vez que o monstro é esse ser que evoca a intolerância das diferenças na sociedade, ou seja, é categorizado como monstro por desviar dos padrões que a humanidade estabeleceu como normais, pode-se dizer também que seus desvios estão relacionados ao perigo e ao mal, já que simboliza uma ameaça à ordem de tal equilíbrio pré-estabelecido. O monstro é o inimigo das pessoas comuns, das comunidades ordenadas e pacíficas, e precisa ser combatido. Sendo assim, ele acaba evidenciando o caos. Pode-se entender que:

Monstros corporificam tudo o que é perigoso e horrível na experiência humana. Eles nos ajudam a entender e organizar o caos da natureza e o nosso próprio. Nas mais antigas e diversas mitologias, o monstro aparece como símbolo da relação de estranheza entre nós e o mundo que nos cerca (Jeha, 2007, p. 7).

Quando algo provoca o desequilíbrio da ordem humana, o conceito do mal é acionado pela sociedade. Este, por sua vez, pode ser rotulado de vários modos. Jeha (2007) discorre sobre esse fenômeno, nos apresentando como o mal é compreendido em suas diferentes versões pelo homem comum, sendo a monstrosidade uma dessas formas:

Entre as metáforas mais comuns que usamos para nos referir ao mal, estão o crime, o pecado e a monstrosidade (ou o monstro). Quando o mal é transposto para a esfera legal, atribuímos-lhe o caráter de transgressão das leis sociais; quando o mal aparece no domínio religioso, o reconhecemos como uma quebra das leis divinas, e quando ele ocorre no reino estético e moral, damos-lhe o nome de monstro ou monstrosidade (Jeha, 2007, p. 19).

Ainda nesse sentido, monstros são também percebidos como agentes políticos que evidenciam as normas constituintes do bem social. Suas diferenças sendo expostas em meio a normalidade são sempre distintas, sinônimo de perigo, fazendo com que as convenções estabelecidas previamente a sua existência ganhem ainda mais forças. Conforme Jeha (2007, p. 20):

[...] os monstros desempenham, reconhecidamente, um papel político como mantenedor de regras sociais. Grupos sociais precisam de fronteiras para manter seus membros unidos dentro delas e proteger-se contra os inimigos fora delas [...] As fronteiras existem para manter medida e ordem; qualquer transgressão desses limites causa desconforto e requer que retornemos o mundo ao estado que consideramos ser o certo. O monstro é um estratagema para rotular tudo que infringe esses limites culturais.

Jeha (2007, p. 8), ao apontar que a “monstruosidade carrega implicações tanto estéticas quanto políticas [...] deformidades externas revelam transgressão, pois o indivíduo personifica uma traição da natureza”, discorre, entre outros pontos, sobre as implicações da aparência monstruosa dentro de uma sociedade regradada. A partir disso, pode-se pensar no monstro como ser cujos aspectos físicos estabelecem uma quebra com a estética perfeita dos homens. Portanto, o físico do monstro passa a ser demonizado. Na Bíblia, livro que rege todas as regras cristãs, em Gênesis 1:26, a imagem do homem é acreditada sendo a semelhança perfeita de Deus:

Então disse Deus: "Façamos o homem à nossa imagem, con-for-me a nossa semelhança. Domine ele sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu, sobre os grandes animais de toda a terra e sobre todos os pequenos animais -que se movem rente ao chão" (Gn, 1, 26).

Mas não é apenas a estética que constitui o monstro, diversos são os elementos que o criam. Luiz Nazário (1998) elenca as principais características que compõem a monstruosidade de acordo com a sua dramaturgia, as quais tornam-se interessantes reconhecer neste estudo. Por isso, sob a luz deste pesquisador, criei um quadro (Quadro 1), que pode ser visto logo abaixo, para ajudar a entender tais características e em qual contexto elas se aplicam, entendendo que se tratam de variantes, ou seja, um monstro não requer elencar todas essas características citadas para ser monstro, mas são elementos que são incorporadas na identidade de diversos seres monstrualizados descritos pela literatura e cinema.

Quadro 1 — Elementos que constituem o monstro e seu contexto aplicado

ELEMENTO	CONTEXTO
Incredibilidade	O monstro não é incrível por natureza, mas sim porque está intrinsecamente ligado ao realismo da realidade. Trata-se de uma irrupção ao cotidiano das pessoas comuns.
Descontrole	O monstro pode se apresentar na forma de inventos perigosos e a perda de controle;
Mascaramento ou máscara	Relacionada à aparência física do monstro. A máscara pode ser justaposta ao rosto do monstro ou ser a sua própria face deformada.
Longevidade e imortalidade	Referem-se aos muitos anos que um monstro pode viver. São atributos como os que se encontram nas múmias e nos vampiros.
Relativismo	O monstro é assim definido a partir de uma comunidade de “não-monstros”, ou seja, não haveria monstro entre monstros, uma vez que sua existência se justifica na diferença.
Gigantismo ou nanismo	Atributos que definem a proporção corporal dos monstros, sendo frequentemente baseados em extremos: são gigantes ou podem ser anões.
Agarramento	O autor defende a ideia de que “o medo que sentimos diante do estranho, suscitando com maior ou menor intensidade através de melhor ou pior realização [...] tem origem no medo de ser agarrado” (Nazário, 1998, p.33). Isso está diretamente ligado ao medo da morte; ser uma presa do monstro.
Ubiquidade	O monstro está por toda a parte e nunca está

	onde acreditamos que ele esteja. Seu ataque pode vir de qualquer direção, fazendo da onipresença algo que contribui para que ele seja invencível.
Unicidade	O monstro também pode apresentar o caráter de unicidade, isto é, tratar-se de uma criatura de existência única. A exemplo disso, tem-se a Esfinge, o Centauro, a Medusa e a Fênix, entre outros.
Invisibilidade	A monstrosidade pode se dar também através do aspecto da invisibilidade, o que aumenta o seu poder.
Ferocidade	Elemento do monstro que está relacionado a sua natureza animalesca.
Voracidade	Ideia de que o monstro devora tudo o que encontra pela frente: objetos, substâncias, corpos.
Materialidade	Atributo que envolve a sua concretude: corpos peludos, musculosos, com presas no local dos dentes, tentáculos e garras. O monstro é materialidade.
Indestrutibilidade	Característica relacionada à capacidade de resistência e sobrevivência do monstro.
Hereditariedade	Uma das possibilidades para explicar a natureza disforme do monstro.
Reprodutibilidade	Apresentada como aspecto de sua composição, dando-se através de ovos, plasmas, vagens, grãos, dentes, vírus,

	organismos parasitados, inoculados ou contaminados.
Mutabilidade	Abarca as metamorfoses sofridas pelo corpo do monstro, que pode se reconfigurar em outras formas.
Contaminação	Ligada com o modo em que um corpo pode se monstrualizar, esse elemento sugere que a monstruosidade pode ser contraída através da contaminação de um vírus, por exemplo.
Despersonalização	Forma de negar sua humanidade. O monstro não é igual aos humanos, não é um de nós.
Reversão	Associada à ideia de que o monstro pode apresentar o caráter de reverter-se a outro estado prévio.

Fonte: Produção do autor baseado em Nazário (1998).

Não apenas traz contribuições para pensar nos elementos que constituem o monstro, mas também Nazário (1998) propõe a ideia de que o universo desse ser está ligado aos signos sociais que convencionamos aos homens. O monstro não seria apenas masculino, como também, de acordo com o autor, a monstruosidade estaria em convergência ao que lemos socialmente como feminino:

A maioria dos monstros que devoram a humanidade desde suas origens pertence ao sexo masculino: a feminilidade construiu-se em oposição aos valores da monstruosidade [...] às vezes, as oposições de gênero (beleza, delicadeza e ternura da mulher versus feiúra, brutalidade e ferocidade do monstro) são aparentes, pois a besta pode-se revelar humana através da máscara, um príncipe encatado sob a forma do sapo. Mas é inegável que à palavra “monstro” associaram-se, principalmente, traços típicos do macho guerreiro - violência, ferocidade, intolerância, voracidade, arrogância (Nazário, 1998, p. 117).

Por outro lado, Foucault (2010), que trata a respeito da monstruosidade humana, já nos direciona ao parecer de que o monstro é resultado da mistura entre vários elementos, inclusive entre os gêneros:

É o misto de dois sexos: quem é ao mesmo tempo homem e mulher é um monstro. É um misto de vida e de morte: o feto que vem à luz com uma morfologia tal que não pode viver, mas que apesar de todos os pesares consegue sobreviver alguns minutos, ou alguns dias, é um monstro. Enfim, é um misto de formas: quem não tem braços nem pernas, como uma cobra, é um monstro. Transgressão, por conseguinte, dos limites naturais, transgressão das classificações, transgressão do quadro, transgressão da lei como quadro: é disso de fato que se trata, na monstrosidade (Foucault, 2010, p. 79).

Foucault (2010) nos apresenta uma visão de que a monstrosidade é uma forma de se atribuir, inclusive, aos desvios do corpo humano típico, como deficiências, por exemplo. Nessa perspectiva, a monstrosidade humana estaria atrelada à natureza estética dos seres. Entretanto, a categorização de uma monstrosidade moral irá além de aspectos físicos para classificar certos comportamentos e valores como monstros:

Se, em princípio, a monstrosidade era vista pelo ponto de vista da natureza - uma aberração natural segundo a qual as pessoas nasciam com membros deformados, partes do corpo em excesso ou faltosas, mistos de animais e seres humanos -, com o monstro moral, a monstrosidade passa a estar assentada em subversões do comportamento normal e da moralidade canônica. Assim, os homens que se vestem de mulher ou vice-e-versa e que, portanto, traem a naturalidade e a normatividade de seus sexos e gêneros, são, também eles, monstros morais (Gadelha; Maia; Lima, 2020, p.5).

Outro autor que trata acerca da monstrosidade humana é Paul B. Preciado (2022). Apresentando-se como um monstro por ser um homem transgênero, o filósofo traz um paralelo entre a monstrosidade e a sua própria transição de gênero, afirmando que “o monstro é aquele que vive em transição. Aquele cuja face, corpo e práticas ainda não podem ser considerados verdadeiros em um regime de conhecimento e poder determinados” (Preciado, 2022, p. 297). Assim, o autor demonstra certa afinidade com Foucault (2010) quando percebe que seres desviantes de condutas estéticas, morais e sexuais também são tidos como monstros na nossa sociedade. Uma vez que o monstro existe, ele deve ser temido. Para Preciado (2022), o pavor que existe dentro do monstro transexual reside na liminaridade entre os gêneros, como aponta:

Tudo o que é terrível e assustador sobre a transexualidade não está no processo de transição em si, mas na forma como os limites entre os sexos punem e ameaçam matar qualquer um que tente cruzá-los. Não é a transexualidade que é assustadora e perigosa, mas o regime da diferença sexual (Preciado, 2022, p. 301).

Esses corpos monstruosos, os quais se tornaram assim justamente e exclusivamente a partir das convenções socialmente estabelecidas, quando referidos aos desviantes dos gêneros e sexualidades, são avaliados – e punidos sob a categorização da monstrosidade – pela diferença sexual, como afirma Preciado (2022). Conforme o autor, a ideia da diferença sexual

está relacionada a um regime sexista que estabelece os limites e regras para definir os gêneros e as sexualidades, os quais são encarados com naturalidade apenas o espectro binarista (homem ou mulher cisgênero) e promove a heterossexualidade como regra. Se há muito tempo corpos *queers* tem sido monstrualizados socialmente, sendo definidos a partir de um ideal cientificista ou até mesmo religioso, Preciado (2022) aponta que atualmente há espaço para que estes monstros possam se expressar e escrever sua própria história, da perspectiva de suas próprias vivências:

Hoje, os corpos outrora monstruosos produzidos pelo regime patriarco-colonial da diferença sexual falam e produzem conhecimento sobre si mesmos. Os movimentos queer, transfeministas, #MeToo¹⁵, #NiUnaMenos¹⁶, #Defiça¹⁷, vidas negras importam/Black Lives Matter, movimentos indígenas..., todos eles produzem ações decisivas (Preciado, 2022, p. 326-327).

A partir da pesquisa pela literatura que busca definir quem é monstro e o que o torna assim, é possível entender que a monstruosidade está diretamente ligada com a ruptura de quaisquer regras sociais estabelecidas entre as sociedades e, por conseguinte, tais infrações são categorizadas como monstruosidade. Há monstros que são assim atribuídos por desviarem do padrão estético do homem, acreditado ser à imagem e semelhança de Deus; há monstros que assim se tornaram por uma conduta moral reprovada pelos valores sociais; e há monstros que adentram o campo do fantástico, como os descritos nos livros e filmes do gênero de horror. Sobre esses últimos, irei aprofundar o entendimento na seção a seguir.

3.1 Horror como gênero do monstro

Onde não há imaginação, não há horror
(Arthur Conan Doyle)

Após entender a respeito da figura do monstro, acredito que se torne interessante nos aprofundarmos no gênero literário e filmico do horror, o qual teve grande protagonismo durante o avanço das épocas para tornar o monstro numa alegoria do medo e, por vezes, numa representação do próprio mal que assola a humanidade. Penso que, a partir desses produtos, livros e filmes, que também são, sobretudo, comunicacionais, poderemos compreender ainda mais como o símbolo do monstro vem sendo utilizado e ganhando essa representação de perigo

¹⁵ Movimento contra o abuso sexual que mobiliza pessoas a quebrarem o silêncio contra os abusadores.

¹⁶ Movimento argentino que reivindica a promoção de políticas públicas que promovam uma maior igualdade de gênero e de preservação do bem-estar das mulheres argentinas.

¹⁷ Movimento em prol das pessoas com deficiência (PCDs).

iminente junto ao imaginário social. O primeiro passo que proponho nesta investigação acerca do horror é averiguar algumas definições para esse gênero, buscando compreender sobre o que se trata. Na sequência, notas a respeito de como ele se desenvolveu nos darão uma base acerca do panorama histórico sobre a categoria. Por fim, trarei elementos que compõem o horror e como ele se relaciona no contexto brasileiro.

Na busca por conceituações acerca do gênero do horror, fui apresentado aos trabalhos do Prof. Dr. Júlio França, que atua no Instituto de Letras e no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). O autor propõe a seguinte definição sobre a literatura de horror:

“Literatura de Horror” é a denominação mais usual dada a textos ficcionais que, de algum modo, são relacionados ao sentimento de medo físico ou psicológico. A despeito do significativo número de leitores desse gênero, ele não se encontra entre os mais prestigiados pelos estudos literários brasileiros (França, 2008, p. 1).

A partir dessa conceitualização proposta por França (2008), o gênero do horror pode ser entendido como a terminologia utilizada para designar histórias relativas à provocação do sentimento de medo, seja ele físico ou psicológico. Portanto, a sensorialidade do medo torna-se um dos principais elementos na composição da categoria do horror, passando a ser caracterizada a partir dele. Ainda conforme o autor:

Afirmar que a reflexão crítica da narrativa de horror funda-se na recepção das obras implicaria dizer que a caracterização do gênero se dá menos pela observação de aspectos textuais e mais pela descrição das sensações experimentadas pelos leitores. Os efeitos de leitura determinariam tanto o juízo ontológico sobre a obra – se determinada narrativa seria ou não uma obra de “horror” – quanto seu juízo crítico – quanto mais medo inspirasse no leitor, mais bem sucedida ela seria (França, 2008, p. 1).

Buscando pela historicidade do gênero e tentando compreender como se deu o início dessas produções, encontrei a dissertação de mestrado de Jéssica Patrícia Soares, intitulada “Nas sombras, às margens: o reprimido e o outro no cinema brasileiro de horror contemporâneo”, de 2019, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). A partir desse trabalho, tive o entendimento de que o gênero do horror vem das histórias góticas inglesas e do romance de calafrios alemão. Conforme Soares (2019, p. 43):

Em seu ensaio sobre o horror e sua relação com a filosofia e a estética, Noël Carroll (1999) aceita a posição predominante entre historiadores da literatura de que o gênero horror é originário de um produto das histórias góticas inglesas e do romance de

calafrios alemão (schauer-roman). Tais narrativas surgem no século XVIII em contraste à valorização da razão, característica do Iluminismo, enquanto o romance de horror explorava emoções, particularmente violentas do ponto de vista de seus personagens ficcionais.

Ainda tentando localizar pontos na linha histórica da produção do gênero do horror, recorri novamente aos estudos de Júlio França (2008). A partir de sua vasta produção sobre o gênero, tive a oportunidade de compreender que, através da oralidade, o horror já era um gênero presente nas histórias que rodavam de boca em boca pelas sociedades. Por outro lado, a produção literária considera o título “O Castelo de Otranto”, de Horace Walpole, como o ponto inicial da produção de horror literário. De acordo com França (2008, p. 2):

Embora as origens da ficção de horror possam ser muito provavelmente rastreadas desde tempos imemoriais, a tradição literária ocidental reconhece, de modo quase unânime, O Castelo de Otranto, de Horace Walpole, como marco inicial do que viria a ser conhecido como literatura gótica. O romance de 1764 – combinando a descrição de um espaço físico antiquado e decadente com segredos do passado que assombram suas atormentadas personagens – estabeleceu os parâmetros de um “novo” gênero que, no século XX, passaria a ser identificado como a forma arcaica da literatura de horror.

França (2017, p. 2493) aponta que a ascensão do gênero literário do horror “deva ser relacionada aos romances de Horace Walpole, Clara Reeve, Ann Radcliffe, Matthew Lewis, Charles Maturin, entre outros, escritos entre a segunda metade do século XVIII e o início do XIX”. Portanto, a partir do século XIX, o horror começa a se desenvolver em um gênero literário que atrai público e, por conseguinte, se estabelece durante o passar das décadas, até atingir os moldes pelos quais o reconhecemos hoje.

Ao buscar pelos elementos que compõem o horror, Jéssica Soares (2019, p. 42), também sob a luz dos estudos de Júlio França, propõe que o autor destaca a recorrência da personagem monstruosa, da presença fantasmagórica do passado e do “lugar horrível”, como câmaras secretas, castelos, velhas mansões, entre outros ambientes que se tornaram tradicionais nestas histórias, como formas de construir narrativas de horror.

Os monstros adentram o universo do horror como ferramentas da promoção do medo, sentimento o qual caracteriza tais produções, afinal, “monstruosidades ficcionais podem ser entendidas como constructos, nos quais se corporificam, metaforicamente, os medos, os desejos, as ansiedades e as fantasias de uma época e de um lugar” (França, 2018, p. 1-2). Já que o medo é um fator característico dentro do horror, é necessário que as narrativas proponham ao espectador histórias nas quais possam se relacionar com tal sentimento. Soares (2019, p. 23) argumenta que:

Uma vez que o horror explora diferentes medos no espectador, é essencial que suas produções encontrem, também, no terreno do mundano as motivações para provocar arrepios, perscrutando feridas, ansiedades e conturbadas transições vivenciadas pela sociedade.

Dessa forma, o monstro passa a receber protagonismo dentro do gênero, podendo ser incorporado em diferentes formas de instigar o medo. Conforme França (2018, p. 2):

O monstro, na narrativa gótica, pode assumir inúmeras formas. Ele é capaz de inspirar reações que vão desde os extremos da repugnância física (Hâkan transformado em vampiro, em *Deixe ela entrar* (2004), de Lindqvist) à repulsa moral (Patrick Bateman, em *Psicopata Americano* (1991), de Easton Ellis); do horror da presença incontornável (Pinhead, de *Hellraiser* (1987), de Barker) à angústia da existência presumida (a criatura de *O Horla* (1887), de Maupassant).

Para Noël Carroll (1999), a presença do monstro nas histórias de horror vai além da promoção do medo em si, apesar de considerar um importante agente na condução desse sentimento. Mas há ainda outros efeitos sensoriais provocados por estes seres dentro do horror, tais como a repugnância, como argumenta o autor:

[...] a reação afetiva do personagem ao monstruoso nas histórias de horror não é simplesmente uma questão de medo, ou seja, de ficar aterrorizado por algo que ameaça ser perigoso. Pelo contrário, a ameaça mistura-se à repugnância, à náusea e à repulsa. E isso corresponde também à tendência que os romances e as histórias de horror têm de descrever os monstros com termos relativos a imundície, degeneração, deterioração, lodo etc., associando-os a essas características. Ou seja, o monstro na ficção de horror não só é letal como também - e isso é da maior importância - repugnante (Carroll, 1999, p. 39).

O monstro e a monstruosidade, seja na forma em que forem evocados, estão na centralidade de narrativas de horror, sendo o fio condutor que liga o espectador e os fatores sensoriais relativos ao medo. Ao que tange ao universo cinematográfico, o horror permanece fazendo uso de diretrizes constituintes similares aos descritos pela literatura de horror, sendo adaptado às grandes telas. Soares (2019) aciona os estudos de Wood (1979) para falar sobre o tema do horror no cinema:

Para o autor [Wood, 1979], um dos atrativos deste gênero cinematográfico é atuar como um escape no qual a audiência pode extravasar a mais repressão – traduzida de *surplus repression* –, amarras que nos tornariam pessoas capitalistas, monogâmicas, heterossexuais, burguesas e patriarcais. Assim, o autor argumenta que “central para o efeito e o fascínio dos filmes de horror é a realização de nosso pesadelo, o desejo de esmagar as normas que nos oprimem e que nossa condição moral nos ensina a reverenciar” (WOOD, 1979, p. 32, tradução minha) (Soares, 2019, p. 34).

Com isso, tem-se a partir do cinema, a presença do monstro moral, visto anteriormente, como uma forma de projetar nas diferenças do outro um aspecto de monstruosidade. Sobre a presença deste outro nas películas, Soares (2019, p. 35) discorre que “o Outro surge personificando camadas da sociedade como o proletariado, os LGBTs, os negros e indígenas, a mulher sexualmente livre, figuras ‘monstruosas’ que a ideologia burguesa não identifica ou aceita, mas necessita lidar”. Portanto, pode ser percebida que a conduta moral e as regras estabelecidas por um padrão cisheteronormativo eurocentrado entram em vigor dentro de determinadas produções do cinema, ao utilizarem a diferença do outro para caracterizar monstruosidades.

Além disso, o horror também cruza literatura e cinema. A cinematografia utiliza muitas referências literárias para a criação de seus filmes. Isso acontece entre diversos gêneros fílmicos, incluindo o horror: várias obras da literatura de horror acabam se tornando filmes na sequência dos anos em que foram publicados. A partir dessa transposição midiática é notável a tentativa de continuidade da tradição de histórias de horror, na busca de que essas ficções permaneçam relevantes e reconhecidas, tal como o horror.

A exemplo disso, temos monstros apresentados em títulos como o do romance Frankenstein (1818), de Mary Shelley, ganhando diversas versões cinematográficas. Entre essas versões, são possíveis citar: Frankenstein (1931), de James Whale e Boris Karloff; A Maldição de Frankenstein (1957), de Terence Fisher; O Jovem Frankenstein (1974), de Mel Brooks; Frankenstein - Terror das Trevas (1990), de Roger Corman; e a animação infantil Frankenweenie (2012), de Tim Burton, entre outros. Além dessas releituras citadas, penso ser coeso também mencionar que outros personagens contemporâneos compartilham de elementos narrativos e iconográficos de Frankenstein, propostos por Mary Shelley, tais como Edward, de Edward Mãos de Tesoura (1990), do diretor Tim Burton, no qual um cientista cria ser vivo de aparência monstruosa que não consegue viver em sociedade; e, mais recentemente, Bella Baxter, de Pobres Criaturas (2024), dirigido por Yorgos Lanthimos, que retrata uma jovem ressuscitada por um excêntrico cientista, passando a se reintegrar na sociedade. Frankenstein (Figura 13) tornou-se um monstro clássico dentro do gênero de horror e, quando o cinema se apropriou dele para criar suas obras, diversos foram os títulos inspirados na obra de Mary Shelley. Frankenstein é um dos muitos exemplos que podem ser citados de monstros literários do horror que seguiram desenvolvendo narrativas através do cinema, auxiliando que histórias de horror sejam não apenas conhecidas, mas também apreciadas de modo atemporal, despontando assim o cinema como ferramenta de manutenção do horror como um gênero relevante.

Figura 13 — *Frankenstein*, de James e Boris Karloff (1931)



Fonte: Variety (2018).

A relação do Brasil com o horror também se dá desde tempos remotos. Laura Cánepa (2008, p. 73), em sua tese de doutorado, intitulada “Medo de quê?: uma história do horror nos filmes brasileiros”, aponta que “histórias de monstros, de assombrações e de aparições demoníacas sempre existiram na tradição oral e visual brasileira”. A partir disso, entende-se que o horror sempre se fez presente na cultura brasileira, sobretudo através dos contos de boca em boca, lendas urbanas e do próprio folclore nacional. Cánepa (2008, p. 74) aponta ainda que diversas dessas histórias que permeiam o imaginário cultural do brasileiro “foram adaptadas como ficção de horror, ao longo do século XX, na literatura popular, no rádio, na televisão e no cinema brasileiros”, ainda na ideia de promoção do gênero através de tais ficções, fazendo que o horror permaneça sendo uma categoria relevante e reconhecida ao passar dos anos.

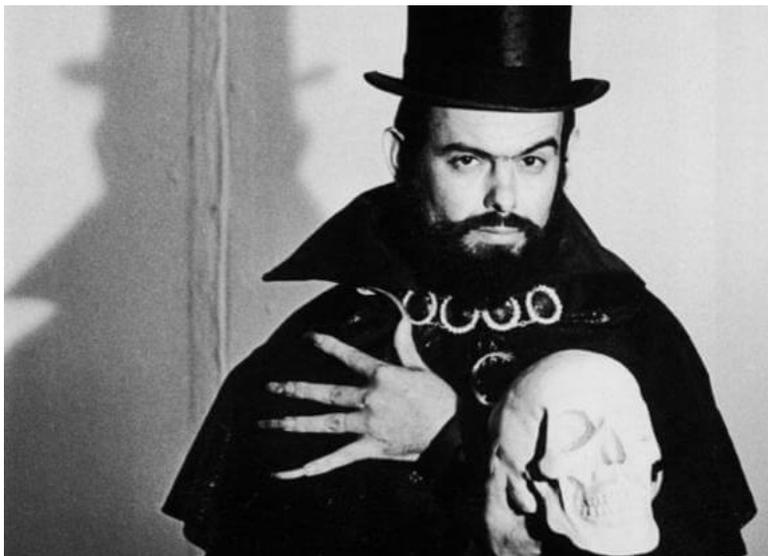
O jornalista e escritor Jerônimo Monteiro, considerado o “pai da ficção científica brasileira”, em 1959, organizou um panorama de contos fantásticos brasileiros que elencaram textos trazendo elementos sobrenaturais, intitulado “O conto fantástico: panorama do conto brasileiro”. Sobre essa obra, Cánepa (2008, p. 77) discorre que:

Tais textos tinham em comum, além da nacionalidade brasileira e do tratamento mais ou menos “tradicional” dos temas fantásticos, o fato de terem sido produzidos por escritores pertencentes ao nosso panteão literário mais canônico. Tratando de temas como cadáveres redivivos (Solfieri) e experiências científicas malignas (Os Olhos de Comiam Carne), esses contos eram vistos por Jerônimo Monteiro como uma “prova” da existência de uma autêntica ficção fantástica nacional – e, no caso dos textos aqui destacados, também de uma ficção de horror.

Sendo assim, tem-se notas de que o horror é um gênero presente na cultura brasileira há muitos anos, “considerando-se os folhetins, os livros de bolso, a literatura infanto-juvenil, os quadrinhos, as lendas contadas e recontadas no rádio e na televisão, a literatura de cordel” (Cánepa, 2008, p. 78), entre outros formatos de mídia. Assim, o desenvolvimento do gênero no país tem atravessado os anos e permanecendo como parte da cultura brasileira, apesar de receber críticas por representantes elitistas da cultura, demonstrando certo grau de preconceito com as produções do gênero.

O horror é uma categoria utilizada em diversas produções nacionais. Um exemplo clássico de personagem do horror brasileiro a ser citado é Zé do Caixão (Figura 14), criado e interpretado pelo cineasta José Mojica Marins, em seis de suas obras cinematográficas das quais são protagonizadas pelo personagem, sendo elas: “À meia-noite levarei sua alma” (1964), “Esta noite encarnarei no teu cadáver” (1967), “O despertar da besta” (1970), “Exorcismo negro” (1974), “Delírios de um anormal” (1978) e, por fim, “Encarnação do demônio” (2008).

Figura 14 — Personagem Zé do Caixão, criado e interpretado pelo cineasta brasileiro José Mojica Marins



Fonte: Mundo de Cinema (2016).

De acordo com Marko Monteiro, doutor em Ciências Sociais e pós-doutorando em Antropologia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), a monstruosidade encontrada no personagem Zé do Caixão é transposta por recusar a moral de sua comunidade, preferindo valorizar o instinto e a força (Monteiro, 2009, p. 88). É possível inferir que ele se

torna um monstro moral justamente a partir dessa quebra com os valores pré-estabelecidos pela sociedade a qual está inserido. Sobre o personagem, o autor afirma:

Zé do Caixão, em diversos aspectos, incorpora a recusa da verdade absoluta e assume a crítica da moral de formas muito próximas às proposições analisadas acima. O personagem aceita a vontade de poder como motor para a existência, no sentido de que sua busca pela continuidade do sangue (uma busca pessoal, nunca referida a nenhuma moral externa ao próprio personagem) e sua capacidade de colocá-la em prática são a única justificativa apresentada para as suas ações. Um problema que se coloca é o de compreender, assim, por que o personagem toma ares de “demônio”. Se Zé do Caixão é aquele que pratica a “transvaloração dos valores”, impondo a sua verdade de reprodução da linhagem sobre quaisquer outras morais, por que então ele é lido (interna e externamente à obra) como uma expressão acabada do mal? (Monteiro, 2009, p. 93).

Além dos próprios personagens e monstros de horror, nosso país também sedia o maior festival de cinema fantástico da América Latina, o FantasPoa¹⁸, que acontece na cidade gaúcha de Porto Alegre. O festival teve seu início no ano de 2005 e acontece, desde então, anualmente durante o mês de maio, reunindo milhares de amantes dos gêneros de horror, ficção científica, *thriller* e fantasia em exposições de curtas e longas metragens e em realizações de painéis, dentre outras atividades, demonstrando que o público brasileiro tem grande interesse em narrativas monstruosas.

A partir das leituras realizadas em busca de trazer esclarecimentos acerca do gênero do horror, encerro este capítulo compreendendo que este se trata de um estilo de produção caracterizado pela sensação de medo – e quanto mais medo gerar no espectador, melhor se dará sua narrativa dentro do gênero. Não obstante, traz a figura do monstro como manifestação do mal a ser temido e combatido. Está presente nas mais diversas mídias: livros, filmes, na oralidade, entre outros, sendo mantida como uma tradição ao passar dos anos. O horror tem sido um gênero responsável pela manutenção do símbolo do monstro como transgressor de leis sociais e evocação do mal.

A próxima seção trata sobre os processos de formação de identidade, tendo em vista compreender como artistas *drag* monstros se relacionam com a identidade do monstro, ao passo em que introduzo o assunto propondo uma reflexão de como se dá a identificação monstra dentro da minha própria vivência *drag*.

¹⁸ Mais informações sobre o festival podem ser obtidas através do site <<https://www.fantaspoa.com>>. Acesso em 30 de julho de 2024.

3.2 Nasce uma monstra: discussão sobre identidade e diferença

*Eles não me podem assustar, se eu os assustar primeiro.
(Lady Gaga)*

Meu percurso como uma artista *drag queen* teve início em 2017 quando, a partir do consumo de diversos conteúdos *drag*, em variadas mídias, eu senti – talvez pela primeira vez – que eu tinha encontrado algo (ou um grupo) em que eu me sentia pertencente. Comecei a me montar por diversão em casa, assistindo a tutoriais de maquiagem no YouTube. Aos poucos, fui tendo coragem de publicar fotos das minhas primeiras montações no meu perfil pessoal no Instagram, ao mesmo passo em que a arte *drag* foi ganhando cada vez mais constância e importância na minha vida. Fiz algumas amizades com outras artistas que iam se sentindo representadas pelo que eu fazia também. Desde o início, tentei criar uma persona *drag* que fosse monstruosa. Fui percebendo, ao longo dos processos de montaria, que eu utilizava dessa plataforma para reivindicar por tantas coisas que me foram negadas enquanto sujeito ao longo da vida: o direito de ser afeminado; de vestir o que eu queria; de ser celebrado por quem eu era e não pelo que eu deveria conseguir me tornar.

Acredito que a monstrosidade da Mia venha justamente da minha identificação com a ideia do monstro na sociedade. Minha jornada foi repleta do sentimento de que eu era uma criatura anormal e grotesca. Na escola, os demais meninos riam de mim por eu não saber jogar futebol, por eu usar calças justas demais, por eu não saber andar sem rebolar e pela minha voz afeminada. “Bicha!”, eles costumavam me gritar. Isso tudo foi produzindo um distanciamento no qual eu percebia que eu não era como eles, e eles eram algo natural. Eu era algo fora do padrão. Um erro. Eu me sentia fracassado. Cresci com a vontade de me sentir normal, como os demais meninos, mas nunca consegui atingir tal desejo. Nas minhas árduas tentativas, porém falhas, em corresponder a esse padrão cisheteronormativo, fui nutrindo o sentimento de que existia algo anormal em mim. Esse sentimento, embutido socialmente dentro de mim, faz com que eu me sinta inadequado em diversas situações, mesmo hoje. Por vezes, percebo-me como algo escamoso, que causa vertigem a normalidade do mundo o qual eu não consegui pertencer – mas que tentei incessantemente.

Mia The Witch é um meio artístico pelo qual eu inverte a lógica do CISTema que me assujeitou nessa condição monstruosa, negando minha normalidade, e reivindico esse posto de monstro como algo grandioso, e não mais negativo. Ser uma *drag* monstra é uma forma de admitir que eu sempre fui diferente dos demais, mas que essa diferença, explicitada por eles como algo ruim, não me causa mais, necessariamente, dor, como outrora. Eu não preciso mais

me assemelhar a normalidade. Eu sou o monstro que os devora. Eu sou a pane nessa estrutura que promove o medo sobre tudo o que eles conhecem. Eu sou a criatura monstruosa que eles temem.

Neste capítulo, irei abordar sobre a produção da identidade e da diferença. Tais conceitos serão necessários para entender como acontece a formação de identificações monstras dentro da plataforma *drag queen*.

3.3 Identidade e diferença

Para melhor compreender como se dão as identificações monstruosas dentro da comunidade *drag queen*, torna-se preciso entender não apenas os conceitos de identidade e diferença em si, como também como eles se desenvolvem e atuam. Por isso, irei apresentar nesta seção reflexões teóricas a respeito desses conceitos imprescindíveis na elaboração do meu estudo.

Inicialmente, proponho uma busca pela palavra “identidade” no dicionário Oxford, em ordem de introduzir a discussão conceitual e descobrir uma primeira definição, a qual encontrei a seguinte: “1. qualidade do que é idêntico; 2. conjunto de características que distinguem uma pessoa ou uma coisa e por meio das quais é possível individualizá-la”. Assim, pode-se começar a compreender que o conceito de identidade está relacionado com um suposto conjunto de atributos que irão diferenciar um sujeito de outro. Ainda nesse caminho, discutindo acerca do senso comum, Hall (2014, p. 106) discorre que:

Na linguagem do senso comum, a identificação é construída a partir do reconhecimento de alguma origem comum, ou de características que são compartilhadas com outros grupos e pessoas, ou ainda a partir de um mesmo ideal. É em cima dessa fundação que ocorre o natural fechamento que forma a base da solidariedade e da fidelidade do grupo em questão.

Nessa perspectiva, pode ser percebido que o conceito de identidade já estaria envolto não apenas na questão de individualidade de um sujeito, mas também ao seu pertencimento a um grupo específico. A partir disso, entende-se que a formação de uma identidade estaria atrelada ao convívio social e sentimento de pertencimento a determinado grupo social. Hall (2014) sugere que a construção da identidade também se dá em um processo de diferenciação, ou seja, a relação com o outro é essencial dentro de seu desenvolvimento. Desse modo, trata-se não apenas daquilo que se é, mas também daquilo que não se é. Conforme o autor:

“[...] as identidades são construídas por meio da diferença e não fora dela. Isso implica o reconhecimento radicalmente perturbador de que é apenas por meio da relação com o Outro, da relação com aquilo que não é, com precisamente aquilo que falta, com aquilo que tem sido chamado de seu *exterior constitutivo*, que o significado “positivo” de qualquer termo - e assim, sua “identidade” - pode ser construído” (Hall, 2014, p. 110).

Tomaz Silva (2014) também propõe que identidade e diferença são conceitos que andam juntos. Segundo o autor, as identidades são formadas a partir da produção da diferença. Ao trazer a afirmação “sou brasileiro”, a qual demonstra a formação de uma identidade enquanto cidadão brasileiro, a formação da identidade também faz sentido num contexto de diferença ao entender que, por exemplo, não se é argentino ou italiano. Assim, pressupõe-se que é necessário afirmar uma cidadania brasileira porque há cidadanias diferentes. Neste sentido, Silva (2014, p. 75) afirma que: “a identidade depende da diferença, a diferença depende da identidade. Identidade e diferença são, pois, inseparáveis”. A identidade passa a ganhar sentido pela compreensão não apenas daquilo que se é, mas do que não se é.

Landowski (2002) partilha de um pensamento similar, de que a identidade é construída a partir da diferenciação. O autor descreve que é necessária a construção de uma alteridade para que nos entendamos enquanto sujeitos distintos. De acordo com Landowski (2002, p. 4),

o que dá forma à minha própria identidade não é só a maneira pela qual, reflexivamente, eu me defino (ou tento me definir) em relação à imagem que outrem me envia de mim mesmo; é também a maneira pela qual, transitivamente, objetivo a *alteridade do outro* atribuindo um conteúdo específico à diferença que me separa dele. Assim, quer a encaremos no plano da vivência individual ou - como será o caso aqui - da consciência coletiva, a emergência do sentimento de “identidade” parece passar necessariamente pela intermediação de uma “alteridade” a ser construída.

Silva (2014) defende a ideia de que identidade e diferença são produtos “[...] da cultura e dos dos sistemas simbólicos que as compõem” (Silva, 2014, p. 78). Dessa forma, o autor sugere que é por meio da linguagem que se estabelecem identidade e diferença. Ao afirmar isso, o autor recorre à semiótica para observar que destinamos nomes aos signos, mas que tais nomes não são exatamente o signo a que se referem, porém, precisamos dessa ilusão de que tal nome seja precisamente o signo o qual ele evoca para produção de sentido. A partir disso, não apenas sabe-se que, por exemplo, a palavra “faca” não é propriamente o objeto faca em si, como também que essa palavra não evoca outra coisa se não o objeto faca. Portanto, “o signo carrega sempre não apenas o traço daquilo que ele substitui, mas também o traço daquilo que ele não é, ou seja, precisamente da diferença. Isso significa que nenhum signo pode ser simplesmente reduzido a si mesmo, ou seja, à identidade” (Silva, 2014, p. 79). Assim, passa-

se a entender identidade e diferença como processos de produção simbólica e discursivas (Silva, 2014, p. 81).

Hall (2014) também entende que o processo de formação da identidade se dá a partir de elementos culturais, tais como a linguagem, citada por Silva (2014). O autor aponta:

Elas [as identidades] têm a ver, entretanto, com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos. Tem a ver não tanto com as questões “quem nós somos” ou “de onde nós viemos”, mas muito mais com as questões “quem nós podemos nos tornar”, “como nós temos sido representados” e “como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós mesmos” (Hall, 2014, p. 109).

Dessa forma, Hall (2014, p. 108) também acredita que “as identidades estão sujeitas a uma historização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação”. Portanto, a identidade não é encarada como algo fixo e imutável. Ela está sujeita a transformações e implicações sócio-culturais e históricas. Não obstante, a identidade está relacionada com a forma pela qual iremos nos representar socialmente. Passa a compreender o processo de como nos transformamos socialmente.

Além disso, a formação da identidade e da diferença estão entrelaçadas às relações de poder, como aponta Silva (2014). Conforme o autor, “a identidade e a diferença estão, pois, em estreita conexão com relações de poder. O poder de definir a identidade e de marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas de poder” (Silva, 2014, p. 81). Isso faz com que os grupos sociais estabeleçam, de modo assimétrico, o privilégio do acesso aos bens sociais, ou seja, o processo da identidade e diferença está diretamente relacionado ao processo de exclusão. Para Silva (2014, p. 82),

a afirmação da identidade e a marcação da diferença implicam, sempre, as operações de incluir e de excluir. Como vimos, dizer “o que somos” significa também dizer “o que não somos”. A identidade e a diferença se traduzem, assim, em declarações sobre quem pertence e sobre quem não pertence, sobre quem está incluído e quem está excluído. Afirmer a identidade significa demarcar fronteiras, significa fazer distinções entre o que fica dentro e o que fica fora. A identidade está sempre ligada a uma forte separação entre “nós” e “eles”. Essa demarcação de fronteiras, essa separação e distinção, supõem e, ao mesmo tempo, afirmam e reafirmam relações de poder.

De acordo com Silva (2014), o processo de identidade e diferença está relacionado aos modos com que a sociedade produz tipificações sociais, sendo que tais classificações seriam feitas a partir do conceito da identidade. Deste modo,

as classes nas quais o mundo social é dividido não são simples agrupamentos simétricos. Dividir e classificar significa, neste caso, também hierarquizar. Deter o privilégio de classificar significa também deter o privilégio de atribuir diferentes valores aos grupos assim classificados (Silva, 2014, p. 82).

Como exemplo do modo que a produção da identidade e diferença produz essas relações de poder que, por conseguinte, resultam em classificações sociais que incluem e excluem, Silva (2014) afirma que certas identidades são fixadas como norma, e que todas as desviantes estariam fora do acesso a certos privilégios sociais. Nesse contexto, o autor afirma:

Fixar uma determinada identidade como a norma é uma das formas privilegiadas de hierarquização das identidades e das diferenças. A normalização é um dos processos mais sutis pelos quais o poder se manifesta no campo da identidade e da diferença. Normalizar significa eleger - arbitrariamente - uma identidade específica como o parâmetro em relação ao qual as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas. Normalizar significa atribuir a essa identidade todas as características positivas possíveis, em relação às quais as outras identidades só podem ser avaliadas de forma negativa. A identidade normal é "natural", desejável, única. A força da identidade normal é tal que ela nem sequer é vista como uma identidade, mas simplesmente como a identidade (Silva, 2014, p. 83).

A partir disso, pode-se perceber que certas violências atravessam o processo de formação da identidade por meio das relações de poder. Uma vez que uma identidade é estabelecida como a regra, todas as demais são encaradas como subjacentes e, em certos casos, são até inferiorizadas. Ao passo em que existe uma identidade vista como norma, ou seja, relacionada a normalidade, pressupõe-se que as diferentes serão encaradas sob o viés da anormalidade. Sobre isso, Silva (2014, p. 84) aponta:

Assim como a definição da identidade depende da diferença, a definição do normal depende da definição do anormal. Aquilo que é deixado de fora é sempre parte da definição e da constituição do "dentro". A definição daquilo que é considerado aceitável, desejável, natural é inteiramente dependente da definição daquilo que é considerado abjeto, rejeitável, antinatural. A identidade hegemônica é permanentemente assombrada pelo seu Outro, sem cuja existência ela não faria sentido.

Neste caminho, marcado por relações de poder que justificam violências a partir da classificação desigualitária das identidades, Landowski (2002) propõe que o outro pode ser tratado entre dois vieses: o da exclusão ou o da assimilação. O da exclusão entende que o outro não deve ser incluído, pois sua diferença não é bem-vinda. Já o da assimilação, o acolhe em um novo ambiente através da ideia de se assemelhar aos demais. O grupo que o acolhe, o qual tende a pensar ser livre de preconceitos, oferece-lhe ajuda, resultando em um processo em que

o outro precisa despir-se de suas individualidades. Dessa forma, o autor traz a seguinte problematização:

Por que não admitir que o estrangeiro, na realidade, nunca será dos nossos, que jamais poderá sê-lo, que não deve se tornar um dos nossos? Que seu “odor”, odioso por definição, deve-se à sua “raça”, e que não é, portanto, passível de ser eliminado? Resumindo: que é urgente conter, e mesmo provavelmente, repelir, rejeitar – *excluire* – o estrangeiro, esse eterno “invasor” (Landowski, 2002, p. 9).

Esse processo, para Landowski (2002, p.7), demonstra o quanto a identidade diferente do outro é tratada como desqualificada, sendo que “sua singularidade aparentemente não remete a nenhuma identidade estruturada”. Portanto, essa ideia assimiladora do outro funciona ao propósito de aniquilar suas diferenças e transformá-lo em igual, num processo em que “não só o estrangeiro tem tudo a ganhar ao se fundir de corpo e alma no grupo que o acolhe, mas, além disso, o que ele precisa perder de si mesmo para aí se dissolver como lhe recomendam não conta, estritamente falando, para nada” (Landowski, 2002, p. 7).

Por fim, a partir da literatura teórica utilizada, percebe-se que a formação da identidade não é um processo que se dá de modo isolado. Aglutinada a ela, também acontece o processo da formação da diferença. Tais processos, por sua vez, entrelaçam meio às relações de poder ao passo em que criam classificações assimétricas para tipificar as demais formações identitárias. No estabelecimento da diferença como fator constituinte da identidade, algumas são fixadas como norma. As identidades desviantes acabam sofrendo por diversas violências, tais como a exclusão e a necessidade de assimilação. Portanto, entende-se que a formação da identidade é um processo permeado por diversos atravessamentos que dependem, em sua, da relação com o outro.

O próximo capítulo destina-se à descrição do procedimento metodológico utilizado para realizar meu estudo. Nele, discrimino os passos que se fizeram necessário para obtenção dos dados coletados e como se deu o desenvolvimento da análise.

4 PERCURSO METODOLÓGICO

O vigente capítulo tem como propósito a descrição do processo metodológico adotado para a realização deste trabalho. Para isso, inicialmente, explico o tipo de pesquisa adotada. Na continuidade, são apresentados os procedimentos para coleta do material de campo e os critérios elencados para escolha das pessoas entrevistadas. Para análise, apresento o método de Análise de Conteúdo como o utilizado para o tratamento dos dados obtidos em campo.

4.1 Abordagem qualitativa

A abordagem utilizada para realizar essa pesquisa foi a qualitativa. Entendo que, uma vez tendo como objetivo geral a compreensão acerca das percepções das artistas da cena *drag* local de Porto Alegre/RS, a perspectiva qualitativa auxiliou na promoção de um entendimento mais amplo acerca de tal objeto. Afinal, como sugere Godoy (1995, p. 21),

Segundo esta perspectiva [qualitativa], um fenômeno pode ser melhor compreendido no contexto em que ocorre e do qual é parte, devendo ser analisado numa perspectiva integrada. Para tanto, o pesquisador vai a campo buscando “captar” o fenômeno em estudo a partir da perspectiva das pessoas nele envolvidas, considerando todos os pontos de vista relevantes. Vários tipos de dados são coletados e analisados para que se entenda a dinâmica do fenômeno.

A partir do aprofundamento do entendimento acerca das percepções tidas por *drag* monstras do cenário local de Porto Alegre/RS, tive como pretensão compreender como se dão certos mecanismos da cena, “interpretando-os segundo a perspectiva dos próprios sujeitos que participam da situação, sem se preocupar com representatividade numérica, generalizações estatísticas e relações lineares de causa e efeito” (Guerra, 2014, p. 11). Dessa forma, por se tratar de uma abordagem que visa descrever qualitativamente um fenômeno, utilizada para estudar “ações dos indivíduos, grupos ou organizações em seu ambiente ou contexto social” (Guerra, 2014, p.11), entendo que a abordagem qualitativa carrega em si uma perspectiva que permitiu um aprofundamento maior no objeto deste estudo e, por conseguinte, resultando em um tipo de análise que possibilita a obtenção dos objetivos propostos com este estudo.

4.2 Coleta de dados a partir de entrevista semiestruturada

Tendo em vista os objetivos que estruturam essa pesquisa, optei em fazer uso das entrevistas semiestruturadas como forma de coleta de dados no campo. Para Gil (2006, p. 109),

a entrevista é “uma forma de diálogo assimétrico, em que uma das partes busca coletar dados e a outra se apresenta como fonte de informação”.

Além disso, o autor também sugere que “[a entrevista] pode ser parcialmente estruturada, quando é guiada por relação de pontos de interesse que o entrevistador vai explorando ao longo de seu curso” (Gil, 2002, p. 117). Dessa forma, a utilização dessa técnica se justifica através do fato de possibilitar que as entrevistadas discorram, de modo mais livre, sobre as questões propostas, não estando limitadas a respostas previamente elaboradas e fechadas, sendo conduzidas flexivelmente pelo entrevistador.

Desenvolvi o roteiro para as entrevistas tendo em vista que “a elaboração de um questionário consiste basicamente em traduzir os objetivos específicos da pesquisa em itens bem redigidos” (Gil, 2002, p. 116). Sendo assim, dividi cada um dos objetos específicos e formulei questões visando suprir a demanda de cada um desses objetivos. O questionário está disponível nos apêndices (Apêndice A). Contudo, elaborei um quadro (Quadro 2) para auxiliar a visão de como busco atingir cada objetivo específico a partir das questões:

Quadro 2 — Questionário de acordo com cada objetivo específico

OBJETIVO ESPECÍFICO	QUESTÕES
Averiguar os sentidos que as artistas <i>drag</i> monstras entrevistadas atribuem a sua identidade e a escolha de sua estética.	<ul style="list-style-type: none"> ● Para começar, eu gostaria de conhecer mais da tua história. Me conta como você se descreveria: qual a sua identidade de gênero, sexualidade, idade, raça e o bairro em que tu mora? ● Me conta sobre como se deu o seu contato com a arte drag e como começou o seu processo de montagem. ● Dentro das diversas estéticas presentes na arte drag, o que te levou a estética monstra?

	<ul style="list-style-type: none"> • Quais relações você percebe entre as suas vivências pessoais, a construção da sua identidade e a escolha de uma estética monstruosa?
<p>Compreender as significações de monstruosidade para as artistas entrevistadas e como elas as relacionam com a arte <i>drag</i>.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Para você, o que é monstruosidade? • Quais são as suas referências de monstruosidade e como você as aplica na arte em que desempenha? • Sabendo que o <i>drag</i> é uma plataforma de entretenimento e também um modo de colocar-se no mundo, como você relaciona a monstruosidade com a arte <i>drag</i>?
<p>Analisar o que as artistas <i>drag</i> monstras entrevistadas buscam comunicar através de suas montações monstruosas.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Enquanto uma artista monstra, o que você busca transmitir ao seu público? Qual a intencionalidade das suas montações? • Quando você planeja uma performance, o que você busca comunicar através do horror?
<p>Analisar como as artistas entrevistadas se percebem na cena drag local de Porto Alegre/RS.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Você conhece outras artistas da cena porto-alegrenses que se consideram drag monstras também? O quão próximas você diria que são? • Como você percebe as relações entre as drags monstras e as demais artistas drag na cena local de Porto Alegre?

	<ul style="list-style-type: none">• Quando você faz a sua montagem mostra, qual a sua percepção a respeito do acolhimento do público? Quais reações você percebe das pessoas?• Você considera o cenário drag porto-alegrense inclusivo em relação a oportunidades e contratações para artistas drag monstras?• Na sua percepção, quais fatores podem melhorar no cenário drag local de Porto Alegre para as artistas monstras?
--	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Fonte: Produção do autor

As entrevistas foram realizadas por meio da plataforma digital Google Meet, que possibilitou a gravação dos relatos das entrevistadas para posterior transcrição e análise dos dados coletados. As entrevistas tiveram duração média de 60-80 minutos, tendo sido realizadas no período de 22 a 23 de julho de 2024. Para a utilização dos dados, bem como da identidade e imagem das entrevistadas, foi empregado um Termo de Consentimento Esclarecido – TCE (Apêndice B), o qual foi lido pelas entrevistadas, anteriormente e durante a realização da pesquisa, consentindo tais usos para os fins de pesquisa acadêmica. Os agendamentos das entrevistas aconteceram através de convites feitos por mensagens diretas na rede social Instagram. Após aceitarem o convite, as artistas definiram o melhor momento de realização das entrevistas. A partir disso, disponibilizei um link dentro do Google Meet para que fosse viável a realização dessas entrevistas. A seguir, apresento os critérios para seleção das entrevistadas e os procedimentos éticos adotados.

4.3 Seleção das entrevistadas

Essa seção é destinada à descrição do processo de seleção das pessoas entrevistadas, bem como para a definição da quantidade de entrevistas realizadas. Saliento que o recorte dos entrevistados – *drag* monstras da cidade de Porto Alegre/RS – faz com que as entrevistas realizadas não sejam numerosas, devido ao fato dessa comunidade representar uma expressão *drag* pequena no contexto da cidade em que realizei este estudo.

Portanto, entrevistei 4 *drags* monstras da cidade de Porto Alegre/RS. Para isso, utilizei o critério da seleção por conveniência, o qual se baseia na viabilidade e ocorre quando as fontes são selecionadas por proximidade ou disponibilidade. Além das característica de serem *drag queens* que se identificam enquanto monstras e estarem inseridas no cenário *drag* da cidade de Porto Alegre/RS, a necessidade de circularem pela cena, ou seja, aparecerem montadas em locais de vivência *drag* dentro da cidade – bares, baladas, teatros *drag* – seja fazendo *shows* ou socializando. A partir disso, fiz o convite de pesquisa às entrevistadas, que são conhecidas na noite porto-alegrense a partir dos nomes artísticos 1) Amessy Del Flamingo; 2) Valkiria Montezuma; 3) Tiffany Piazza; e 4) Ptera Dactyla, que aceitaram participar do estudo.

Também torna-se relevante apontar a minha proximidade com as entrevistadas, das quais três fazem parte do meu convívio pessoal. Entendo que estou imerso dentro da temática que proponho estudar e que, por sua vez, compreendo os riscos que isso pode significar ao exercício de pesquisa. Contudo, acredito também que o fato de estar inserido nessa vivência *drag* mostra ao lado dessas artistas me permite acessar uma camada mais profunda do objeto, compreendendo certas complexidades a partir da experiência e permitindo que as entrevistadas compartilhem nuances que só *drags* monstras são convidadas a acessar.

4.4 Análise de conteúdo

Para interpretação dos dados obtidos através das entrevistas, foi empregada a Análise de Conteúdo a partir de Laurence Bardin (1977). A autora afirma que a análise de conteúdo corresponde a um conjunto de técnicas de análise das comunicações, ou seja, “será um único instrumento, mas marcado por uma grande disparidade de formas e adaptável a um campo de aplicação muito vasto: as comunicações” (Bardin, 1977, p. 31). Dessa forma, sobre a análise de conteúdo, afirma-se:

Tratar-se-ia portanto, de um tratamento da informação contida nas mensagens. É conveniente, no entanto, precisar de imediato que em muitos casos a análise, como já foi referido, não se limita ao conteúdo, embora tome em consideração o «Continente» (Bardin, 1977, p. 34, grifos da autora).

Bardin (1977, p. 95) propõe três diferentes fases na realização da análise de conteúdo, sendo organizadas em torno de três pólos cronológicos: 1) a pré-análise; 2) a exploração do material; 3) o tratamento dos resultados, a inferência e a interpretação. A pré-análise diz respeito à fase de organização, na qual “tem por objetivo tornar operacionais e sistematizar as ideias iniciais, de maneira a conduzir a um esquema preciso do desenvolvimento das operações sucessivas, num plano de análise” (Bardin, 1977, p. 95). Esse momento inicial dos procedimentos da análise de conteúdo ocorreu através das gravações das entrevistas, com a organização dos dados coletados e por meio da “leitura flutuante”, resultando em marcações de possíveis núcleos de sentido. Por sua vez, os núcleos de sentido são componentes da comunicação que “cuja presença, ou frequência de aparição podem significar alguma coisa para o objetivo analítico escolhido” (Bardin, 1977, 105).

A exploração do material diz respeito à fase que “consiste essencialmente de operações de codificação, desconto ou enumeração, em função de regras previamente formuladas” (Bardin, 1977, p. 101). Seguindo nessa fase, o material coletado em campo foi sendo explorado, a partir das transcrições das entrevistas, em busca da produção dos núcleos de sentido. Para isso, foi realizada a categorização. O método da categorização é compreendido como uma organização de “gavetas ou rubricas significativas que permitem a classificação dos elementos de significação constitutivos da mensagem” (Bardin, 1977, p. 37). Nesta pesquisa, para a elaboração das categorias e subcategorias de análise, foram articulados os núcleos de sentidos que se destacaram nas entrevistas com os pressupostos teóricos e com os objetivos da nossa investigação. Então, cheguei na elaboração de duas categorias que buscam responder meu objetivo de pesquisa: 1) Identidade mostra; e 2) A arte *drag* mostra no cenário de Porto Alegre/RS.

Por fim, realizei a fase de tratamento dos resultados obtidos e interpretação, na qual fiz uso do processo de síntese e seleção dos resultados, passando pelas interferências, chegando às interpretações. Essa fase conta com o confronto do material teórico, levantado sobre a área durante a realização da pesquisa bibliográfica, com os dados decodificados após as análises das categorias estipuladas a partir dos núcleos de sentidos encontrados.

5 ANÁLISE E DISCUSSÃO

Esse capítulo expõe a análise de conteúdo realizada após a coleta dos dados obtidos através das entrevistas semiestruturadas e mencionadas anteriormente. Para tal, apresento a definição das categorias de análise a partir dos núcleos de sentidos encontrados. Ressalto que as entrevistas aconteceram de modo online, através da plataforma Google Meet, e que obtive o consentimento de todas as entrevistadas para a utilização não apenas dos dados cedidos para os fins desta pesquisa, como também do uso de sua imagem e identificação. A seguir, proponho o início da exposição da análise realizada a partir da apresentação das entrevistadas.

5.1 Apresentando as monstrixas

Essa seção tem como objetivo a introdução a respeito das quatro artistas entrevistadas pela pesquisa realizada. Para isso, tracei um breve perfil que visa descrever alguns de seus atributos identitários que possibilitam entender, sobretudo, a partir de que local social essas pessoas partem para expressar o conteúdo que foi analisado durante o curso da pesquisa.

A primeira entrevistada é a *drag* monstra Amessy Del Flamingo (Figura 15). Sendo natural de Porto Alegre, tem 30 anos de idade. Amessy se afirma enquanto uma pessoa preta e não-binária, sendo androsexual¹⁹. Teve o início da carreira *drag* por volta de 2019, inserida no contexto da cidade de Florianópolis, em Santa Catarina. Retornou a Porto Alegre no ano de 2020, quando começou a se estabelecer na cena *drag* local. Define a sua *drag* como uma artista de horror com influências *kawaii*²⁰.

Figura 15 — Amessy Del Flamingo

¹⁹ Sexualidade de pessoas que sentem atração por homens, pelo masculino ou pela masculinidade percebida, independentemente de terem ou não sido designados homens no nascimento.

²⁰ Estética japonesa para designar paletas de cores pastéis e temáticas fofas.



Fonte: Acervo pessoal da artista (2023).

Valkiria Montezuma (Figura 16) é a segunda *drag* monstra entrevistada para realizar este estudo. A artista se afirma enquanto um homem branco, cisgênero e gay. Começou a sua carreira *drag* em 2022, após conclusão do curso formativo para *drag queens* Pimp My Drag, elaborado por uma das *drag queens* mais conhecida e respeitada da cena local de Porto Alegre, Cassandra Calabouço. Valkiria tem 32 anos, sendo natural de Brusque, no estado de Santa Catarina. Define sua arte como alternativa e criativa.

Figura 16 — Valkiria Montezuma



Fonte: Acervo pessoal da artista (2024).

A terceira entrevistada é a artista Tiffany Piazza (Figura 17). Ela se afirma enquanto uma mulher branca, cisgênera e bissexual. Além de fazer *drag*, Tiffany também é cantora. Deu início a sua carreira *drag* com experimentações caseiras, durante a pandemia de COVID-19, em 2020. Tem 26 anos e é natural de Porto Alegre/RS. Piazza descreve sua *drag* como uma monstra glamourosa.

Figura 17 — Tiffany Piazza



Fonte: Acervo pessoal da artista (2023).

Sendo a quarta e última entrevistada, a *drag* monstra Ptera Dactyla (Figura 18) é natural da cidade de Canoas/RS. Ptera tem 27 anos e se afirma enquanto uma travesti não-binária branca e bissexual. Começou a sua carreira *drag* em 2021, tendo sido semifinalista da competição Copa do Mundo das Drags, em 2022, realizada pelo bar Workroom. Seu nome *drag* faz referência ao dinossauro pterodáctilo. Define sua *drag*, entre outros sentidos, como uma artista cômica de horror.

Figura 18 — Ptera Dactyla



Fonte: Acervo pessoal da artista (2023).

Dada a apresentação do perfil das artistas entrevistadas, irei adentrar a seguir as categorias e subcategorias, bem como seus núcleos de sentido, elencadas no procedimento de análise.

5.2 Categorias de análise

Essa seção se destina a apresentação das categorias e subcategorias que nortearam a análise realizada. A presença de certos núcleos de sentido nas falas das entrevistadas, os quais também são apresentados nessa etapa do trabalho, fizeram com que fosse possível o agrupamento dos relatos em categorias distintas. Para isso, tendo em vista os objetivos que busco atingir com a pesquisa, as respostas obtidas através das entrevistas foram estruturadas em duas categorias que guiaram o procedimento de análise: 1) Identidade monstra; e 2) A arte *drag* monstra no cenário de Porto Alegre/RS. A partir da leitura flutuante, foi possível adentrar o entendimento acerca dos relatos coletados e organizá-los dentro dessas duas categorias. Para cada categoria, foram adicionadas subcategorias, que funcionam como eixos temáticos presentes nas falas das artistas entrevistadas. Esses dados são apresentados no Quadro 3, disposto abaixo.

Quadro 3 — Categorias, subcategorias e núcleos de sentido

CATEGORIAS	SUBCATEGORIAS	NÚCLEOS DE SENTIDO
IDENTIDADE MONSTRA	Percepções do interesse pela cultura do estranhamento	Afinidade com o estranho; Transformação do desconforto em encantamento.
	Percepções da iniciação ao <i>drag</i>	Contato <i>drag</i> a partir de produtos comunicacionais; Vivências como fatores de influência.
	Percepções dos próprios desvios normativos sociais	Diferenças como monstrosidade; Ressignificação do posto de monstro; Identificação com o monstro.
	Percepções da utilização da monstrosidade no <i>drag</i>	Institui as escolhas artísticas fora do padrão como monstrosidade; Monstrosidade através do corpo; Beleza na monstrosidade.
	Percepções da comunicação realizada na plataforma <i>drag</i>	<i>Drag</i> como forma de comunicar sobre si.

A ARTE <i>DRAG</i> MONSTRA NO CENÁRIO DE PORTO ALEGRE/RS	Percepções sobre o convívio com outras artistas monstras	Formação da identidade monstra a partir do pertencimento a um grupo; Constatação da escassez de artistas <i>drag</i> monstras.
	Percepções sobre o público <i>drag</i> no cenário local	Presença de fãs de horror; Horror como nicho.
	Percepções sobre oportunidades no mercado <i>drag</i> da cena local	Intenção de manutenção de um padrão estético <i>drag</i> (imposição de barreiras); Necessidade de se readequar; Necessidade de criar mais espaços alternativos; Cultura Ballroom como espaço de resistência monstra.

Fonte: Elaboração do autor.

Apresentadas as categorias, subcategorias e seus núcleos de sentido percebidos através dos relatos das artistas *drags* monstras entrevistadas, dedico-me à análise do material empírico coletado na sequência.

5.2.1 Identidade monstra

A presente categoria, Identidade monstra, foi agrupada a partir dos relatos das artistas *drag* monstras em que apresentam questões relativas a sua subjetividade, tais como a

autoimagem, notas de sua monstruosidade – tanto enquanto artistas, como enquanto sujeitos, o (des)conforto que sentem com a estranheza e a forma com que comunicam de si. A partir do agrupamento dos núcleos de sentido, construí as seguintes subcategorias: 1) Percepções do interesse pela cultura do estranhamento; 2) Percepções da iniciação ao *drag*; 3) Percepções dos próprios desvios normativos sociais; 4) Percepções da utilização da monstruosidade no *drag*; 5) Percepções da comunicação realizada na plataforma *drag*.

Dessa forma, nas próximas seções deste trabalho, apresentarei cada uma dessas subcategorias, discorrendo a respeito delas a partir da produção dos seus núcleos de sentidos.

5.2.1.1 Percepções do interesse pela cultura do estranhamento

Em diversos relatos obtidos no campo de pesquisa, as artistas *drag* monstros manifestaram a percepção de seus interesses pessoais voltados, sobretudo, ao que estou nomeando como “cultura do estranhamento” neste trabalho. Devido a isso, saliento a necessidade de adentrar ao entendimento do que compõe essa tipificação feita por mim a partir do registro obtido no campo. A cultura do estranhamento trata sobre os gostos pessoais manifestados pelas artistas sobre itens da cultura que, de certa forma, despertam um estranhamento social, causando, por vezes, medo e desconforto. Dessa forma, a partir do que foi manifestado pelas *drags* monstros entrevistadas, pude chegar no núcleo de sentido “afinidade com o estranho”, com base em tais registros. Tais afinidades envolvem o apreço por filmes de horror; músicas do gênero alternativo *rock* e suas vertentes, como o *punk* e o gótico; e manifestação de fetiches para o comportamento sexual, como podem ser evidenciados nos excertos a seguir:

Eu **sempre gostei muito de filme de terror *trash*²¹**, mas muito do *trash* assim, bem *trash* mesmo, **bagaceira, sangueira, essas coisas** [...] na minha adolescência eu assistia muito, muito, um *reality show* de maquiagem e **efeitos especiais**. São maquiadores artísticos, que fazem personagens enormes com máscaras, próteses. O desafio é as pessoas criarem esses personagens e fazer as próteses. E **eu sempre gostei muito disso** [...] Também **tive algumas referências assim do *punk***, dessa coisa mais *trash*, exagerada, e **do gótico** assim (Ptera Dactyla).

[...] eu **sempre me considerei uma pessoa diferente** assim, que **não gostava de coisas padrões** [...] o **meu lado fetichista**, digamos assim, é uma coisa totalmente diferente do padrão. Então eu já venho nessa linha de não... **não seguir as... né? O gay comum** (Valkiria Montezuma).

²¹Filmes *trash* (filme lixo, tradução própria) são filmes que são caracterizados por baixo orçamento e consequente falta de qualidade técnica. Horror trash, geralmente, envolve narrativas bizarras e uso de muito sangue.

Esses relatos dão subsídios para pensar sobre o interesse que esses sujeitos manifestam em um universo desviante da normalidade concebida por convenções sociais. Como foi elucidado através do relato de Valkiria, e repetido pelas demais entrevistadas, as artistas expressam a consciência em serem **“pessoas diferentes com gostos fora do padrão”**. Não apenas isso, como também adentro aqui ao segundo núcleo de sentido observado nesta subcategoria, o qual está sendo referido neste trabalho como **“transformação do desconforto em encantamento”**. Diversos relatos obtidos indicam que essa afinidade com o estranho não tenha sido algo conformado como natural desde o princípio. As artistas pontuam que muitos dos seus gostos pessoais, como os filmes e itens de horror, enfim, a cultura do estranhamento, são resultados de uma transformação do desconforto em um encantamento que inicialmente sentiam perante tais itens. Assim sendo, observei que esse processo consiste em reconfigurar os medos, fobias, desconfortos por essa cultura em algo que despertasse a admiração desses agentes. França (2018) aponta que a própria construção da monstrosidade ficcional se dá a partir de constructos, nos quais se corporificam os medos e as ansiedades de uma época. Assim, os relatos sobre reações de medo que tornaram-se admiração apenas inferem o quanto essas artistas estão envoltas à cultura do estranhamento. Tais afirmações podem ser observadas a partir dos excertos abaixo:

Quando eu era bem pequena, **eu tinha muito medo de qualquer coisinha [de horror]**... eu passava por uma loja de fantasias, na época de Halloween, tinha, sei lá, até uma máscara do Pânico²², de fantasma... **Isso já me causava, assim, muito desconforto. Eu ficava muito mal e eu tinha muitos pesadelos com monstros e essas coisas.** E também quadros [de horror] me davam muito desconforto [...] foi uma coisa que, por mais que nem sempre tenha sido positivo na minha vida, **sempre me causou muito impacto.** Eu lembro que eu ia para a loja de DVD ou locadora e eu ficava horas só na parte do filme de terror, só olhando as capas e **me sentindo muito desconfortável, mas ao mesmo tempo, admirando** sabe (Tiffany Piazza).

Eu sempre fui uma pessoa que gostava bastante de coisas de terror, assim... na verdade **eu sentia bastante agonia, mas aquele medo, aquele nojo com aquela vontade de fazer**, entendeu? (Amessy Del Flamingo).

Durante a transformação do desconforto em encantamento, observei que influências das vivências pessoais das artistas foram impactando nesse processo. Foi possível notar que esses sentimentos negativos atribuídos, inicialmente, aos itens da cultura do estranhamento, foram sendo ressignificados nesse processo ao passo em que as artistas viviam experiências pessoais nas quais elas iam sendo confrontadas com desconfortos e frustrações de outras ordens sociais.

²² Menção ao personagem Ghostface, da série de filmes Pânico (1997 - 2023). Ghostface é um assassino em série que usa uma máscara branca que tornou-se um item clássico na cultura do horror.

Dessa forma, como apontado por Tiffany Plazza no relato a abaixo, **os desconfortos da vida foram ainda maiores do que os do horror:**

[...] a medida que **eu fui vivendo os desconfortos na vida e vivendo frustrações**, parece que esses surtos, esses desconfortos dos filmes dos monstros, que os monstros fazem sentir, que o terror dos filmes da ficção faz sentir, **se tornou muito mais confortável do que os terrores, outros tipos de terrores**, né (Tiffany Plazza).

Sendo assim, a subcategoria “percepções do interesse pela cultura do estranhamento” demonstra o quando as temáticas relativas às estranhezas convencionadas socialmente sempre estiveram não apenas presentes na vida das artistas entrevistadas, como também sempre produziram sentimentos impactantes na formação da sua subjetividade que, em suma, englobam o medo e o encantamento. Para Noël Carroll (1999), a monstrosidade presente no gênero do horror também causa, para além do medo, repugnância, náusea e repulsa. A seguir, apresento a segunda subcategoria presente na categoria Identidade mostra: percepções da iniciação ao *drag*.

5.2.1.2 Percepções da iniciação ao *drag*

Durante as quatro entrevistas realizadas, as entrevistadas citaram filmes e *reality shows* para contar a respeito da sua iniciação ao mundo *drag*. De forma unânime, todas atribuem o conhecimento da arte *drag* através do consumo de produtos comunicacionais, fazendo com que o primeiro núcleo de sentido obtido para essa subcategoria seja justamente “contato *drag* a partir de produtos comunicacionais”. Nesses relatos, ainda, percebe-se que o *reality show* estadunidense *RuPaul’s Drag Race* ganhou destaque ao ser mencionado por todas as artistas durante a entrevista. Todavia, produtos comunicacionais são percebidos como os principais meios de contato que possibilitaram que as artistas conhecessem a arte *drag*, como é demonstrados nos excertos a seguir:

[...] mas eu **conheci *drag* com RuPaul’s Drag Race**, assim como muitas outras drags e foi o meu maior contato com drags, na época que eu não fazia *drag* [...] **Aí eu descobri o reality show... outro reality show... que foi o Dragula²³**, né, que é a competição de *drag*... para *drags* de terror e alternativas e foi aí que assim realmente eu pensei assim: “Nossa parece que isso encaixa tudo que eu gosto porque também tem a questão da beleza, tem a questão do *drag* em si, de fazer roupa, fazer cabelo, mas é tudo puxado para aquela estética de terror para estética, mostra” e **foi principalmente esse programa que fez eu até me interessar ainda mais por essa estética**, porque foi o que eu vi que eu precisava fazer (Tiffany Plazza).

²³A artista faz menção ao *reality show* estadunidense *The Boulet Brothers’ Dragula*.

[...] o meu interesse com a arte drag tipo, eu **sempre fiquei maravilhado mas eu comecei a ficar mais depois de Drag Race** né, **quando eu comecei a assistir mesmo esses reality shows** tipo americanos e tal, e **ver aí também muito cinema queer** que eu assistia, aí comecei a assistir ali uma **Divine**²⁴, **assistir o Rainha do deserto**²⁵... alguns outros filmes LGBT que colocavam aqui e acolá uma e outra drag queen e até vir esse conhecimento. Mas meu grande interesse mesmo por fazer foi por Drag Race né (Amessy Del Flamingo).

Então, eu **sempre vi drags em filmes**, né? Tanto é que a **minha primeira experiência com drag foi o filme Priscilla, Rainha do Deserto**. Maravilhoso! Enfim... Depois teve um outro, **“Para Wong Foo”, também, “Obrigado por tudo”**, mas também é um filme maravilhoso. Enfim, eu sempre gostei, né? Mas eu não sabia o que era de fato, né? Via como artístico e tal. Aí depois veio o **RuPaul [’s Drag Race]**, né, que a gente teve um pouco mais de contato, né (Valkiria Montezuma).

Filho (2019) ressalta a importância dos produtos comunicacionais, sobretudo do cinema, para que a inserção da *drag queen* na sociedade contemporânea fosse possível. Dessa forma, os audiovisuais permanecem desempenhando um papel significativo para que a arte *drag* seja difundida e conhecida. Ao encontro disso, surgiram relatos de que experiências pessoais também tiveram influência no processo de iniciação ao *drag* das artistas. Por isso, foi possível encontrar o núcleo de sentido “vivências como fatores de influência”. A partir do entendimento desse núcleo de sentido, pude perceber que o atravessamento de vivências de ordem pessoal das artistas tiveram impacto nas percepções da sua iniciação no *drag*. Tais vivências incluem memórias de infância e o entendimento do *drag* como um local excludente às mulheres, e podem ser observadas de acordo com os seguintes excertos:

Meu processo de montagem vem, olhando pra trás, **desde a infância**, na verdade né. Várias coisas aqui, **uma toalha na cabeça, uma Britney Spears que a gente dança**, uma coisa assim... mas ali foi se desenvolvendo aos poucos e **eu fui vivendo a vida, indo pra balada e vivendo** (Amessy Del Flamingo).

Eu **demorei muito tempo para começar a fazer drag**, também, para entender que eu podia fazer *drag* **porque, né, em Drag Race**, quem acompanha sabe, que na época **não tinha nenhuma mulher cis que fazia drag** no programa, e hoje em dia tem pouquíssimas (Tiffany Piazza).

Desta forma, a subcategoria “percepções da iniciação ao *drag*” trabalha com os núcleos de sentido produzidos nos relatos relativos ao processo de descobrimento da arte *drag*. Através deles, pude observar que o contato do *drag* através de produtos comunicacionais, sobretudo, audiovisuais, tornou-se um importante meio de introdução da arte *drag* na vida das artistas.

²⁴Divine foi uma famosa *drag queen* que atuou em diversos filmes do diretor John Waters, tais como *Pink Flamingos* (1972) e *Female Trouble* (1974). Devido ao seu trabalho precursor no cinema, Divine é considerada, até hoje, um ícone LGBTQIAPN+.

²⁵Amessy faz menção ao filme Priscilla, A rainha do deserto (1994), de Stephan Elliott.

Além disso, os impactos de suas vivências pessoais também trazem reflexões importantes para o início de sua iniciação ao *drag*, como memórias de infância em esboços de montagens e a compreensão de quem poderia ou não atuar na plataforma *drag* baseado em suas identidade de gênero. Esta última reflexão nos leva para os estudos propostos por Amanajás (2015) quando discute a historicidade do artista *drag* e a proibição de mulheres em plataformas de arte. A partir disso, pode ser visto que, apesar dos muitos anos que separam o início do *drag* e o cenário atual, questões como quem tem o direito de atuar como uma *drag queen*, baseadas no gênero, ainda permanecem atuais. Sobre isso, ressalto que o *drag* é uma plataforma de arte aberta para todes.

5.2.1.3 Percepções dos próprios desvios normativos sociais

A próxima subcategoria apresentada é de percepções dos próprios desvios normativos sociais. Esse agrupamento de relatos diz respeito aos registros em que as entrevistadas discorreram sobre terem consciência de si enquanto seres desviantes de normatividades sociais, sejam esses desvios sendo de ordem de gênero ou de sexualidade. O primeiro núcleo de sentido evocado nesses relatos é o “diferenças como monstruosidade”. Foi possível perceber na fala de todas as entrevistadas a percepção de que suas dissidências às normatividades impostas pela sociedade são lidas pelo meio social como formas de monstruosidade e, por conseguinte, resultando no seu assujeitamento dentro dessa posição de monstro – mesmo quando ainda não eram artistas monstras. Isso expõe que o fato de que esses sujeitos, os quais não seguem a cisheteronormatividade social, são depositados numa localidade de monstruosidade de tal modo que, em muitos casos, expressam o sentimento de que não há nada o que fazer se não aceitar o posto. Para isso, aciona-se Jeha (2007) ao apontar que a monstruosidade na sociedade é corporificada a partir de tudo o que é entendido como perigoso e horrível na experiência humana e que esses conceitos dão-se a partir de convenções sociais. Tais observações podem ser observadas nos excertos a seguir:

A gente já é monstro. **A gente já tá um pouco nesse lugar como LGBT**, né [...] No final, **para heterocisnorma, a gente sempre vai ser monstro**. Eu acho que **mesmo a drag padrão, para heterocisnorma, já é um monstro**, né? Já é uma esquisita. Então assim, daí dentro disso, a gente quebra mais ainda, né? **A gente é o monstro do monstro, as estranhas das estranhas** [...] Eu acho que é porque **a gente não tem muito para onde fugir**, assim, eu acho que **eu não tenho muito para onde eu fugir do “monstra”**. Tipo, por mais que eu ande bonita desse jeito que eu tô... **eu ando na rua e eu sou monstra, eu sou a estranha**. Enfim. E tamo aqui. Então tá, eu sou a monstra. Eu **acho que é um pouco daquela coisa do “ser queer, da bicha, do sapatão”**, de abraçar uma coisa que tu é julgada assim e viver isso assim: “Eu sou

estranha? Sim! Achou estranho? Eu posso ser pior se eu quiser”. É desse lugar assim, realmente não tenho muito para onde fugir (Ptera Dactyla).

De uma forma mais simplória assim, tipo de quesito monstrosidade ou do que representa o monstro na sociedade, é **como se ele também englobasse a questão LGBT, né?** Porque **o mal sempre é o diferente**. Sempre. **O mal é sempre o que tem que ser combatido** [...] Querem pegar, fazer uma cortina de fumaça, sei lá, com o casamento LGBT. Daí **o casamento LGBT virou um grande monstro**, entendeu? Mas sabe, eu acho que **a gente tá nesse espaço tipo de monstrosidade**, tipo. Mesmo sendo às vezes, até para quem é a mais belíssima, assim, da drag mais belíssima de Porto Alegre. Pra drag mais monstra, todo mundo tá no mesmo balaio pra eles, sabe? Então, acho que **a gente, enquanto comunidade, se encontra nesse monstro** (Amessy Del Flamingo).

Sendo uma mulher, né, e recebendo vários comentários que mulheres normalmente recebem, que coisas que a gente faz são olhadas de certa forma assim, eu acho muito legal... eu já falei muito sobre isso no meu trabalho, em outros lugares, assim, sobre **me sentir uma mulher-monstra** mesmo. Porque é mulher, tem que ser... ajeitadinha. Tem que ser princesinha. Tem que ser barbiezinha. E **quando a gente sai desse padrão, é quase como se a gente se transformasse num monstro pra sociedade** mesmo (Tiffany Piazza).

Lançando o olhar para as identificações dessas artistas (mulheres, travestis, não-binárias, pretas, gays, bissexuais, androssexuais, etc...), é possível correlacionar essa perspectiva da monstrosidade em suas vivências com Barillo (2020) ao afirmar que a monstrosidade carrega em si a representatividade de minorias políticas, ao passo em que Foucault (2010) trata do conceito da monstrosidade moral, tornando monstro todos aqueles que infringem normas sociais e comportamentos morais. Preciado (2022) aponta que esses agentes são vistos a partir da perspectiva da monstrosidade por ser utilizado o regime da diferença sexual para basear tais comportamentos, sendo esse um conjunto de normas sexistas que estabelece os limites e regras para definir gêneros e sexualidades.

Não apenas a leitura social das diferenças como monstrosidade é percebida pelas artistas entrevistadas, como também as *drags* monstras expressam a inversão desse local de poder ao se apropriarem do termo para compor sua identidade como sujeitos. Assim, indico o segundo núcleo de sentido presente nessa subcategoria: ressignificação do posto de monstro. As artistas demarcam em seus relatos que, ao se apropriarem do termo que a sociedade as designou de forma depreciativa, elas não são mais assujeitadas pelo meio social. Passam a se entender enquanto monstras e atribuir uma significância positiva ao termo que foi designado a elas de modo pejorativo. Assim, ser monstra vira uma forma de empoderamento, tal como propõem Preciado (2022), ao afirmar que atualmente os corpos monstrializados no regime da diferença sexual falam e produzem conhecimento sobre si, e Reedy (2021) ao apontar que a monstrosidade é utilizada por artistas *queers* como sinal de empoderamento de seus corpos. Os seguintes excertos expressam tais pensamentos:

É tipo: “**não é tu que vai me colocar nesse lugar de monstro, sou eu que vou me botar**. Tu acha que eu sou? Caguei, eu sou, achando o que achar” e **ficar bem com isso**. Claro, não é fácil, né? Não é fácil (Ptera Dactyla).

Eu **acho isso muito potente** assim, a gente se enxergar dessa forma [monstruosa]. Porque o monstro vai lá, **ele engole a cabeça das pessoas, ele mata as pessoas, ele pode tudo**. Quase todos os monstros são imortais nos filmes. **A gente pegar esses traços negativos que as pessoas dão pra a gente assim, até como pessoas LGBT também, é muito poderoso, né?** E por isso que muitas pessoas LGBT e mulheres também se identificam com essas monstruosidades, com essas estranhezas, porque normalmente a gente vai sendo colocado nesse papel. **Aí a gente realmente ressignifica isso pra gente transformar numa potência**, numa coisa positiva, **numa coisa que vai nos deixar fortes** (Tiffany Piazza).

Ainda há presente nesta subcategoria um terceiro núcleo de sentido: identificação com o monstro. Ao passo em que ser vista como monstros passa por essa ressignificação, as artistas relatam que notam semelhanças entre a figura do monstro e a sua própria. Dessa forma, a monstruosidade passa a ser encarada como algo pertencente a elas, incorporada nas suas características pessoais e sinônimo de potência, carregando significância política. Nesse sentido, Jeha (2007) afirma que o monstro é um agente político por ocupar um papel de mantenedor das regras sociais, visto que evidencia a fuga às normalidades previamente estabelecidas. Essas observações podem ser conferidas a partir dos excertos a seguir:

Se a gente for pensar assim **na explosividade do monstro, na agressividade do monstro, eu sou uma pessoa que eu já ouvi muitas vezes que eu sou uma pessoa muito expansiva, que eu sou uma pessoa que eu não tenho muita delicadeza** no geral assim. Tanto nas coisas que eu vou falar, quanto nas coisas que eu vou fazer e nas coisas que eu faço no dia a dia mesmo: **eu quebro muitas coisas, eu grito muito** [...] a maioria da sociedade vai nos enxergar dessa forma [monstruosa]. Também **não só por causa da forma que a sociedade nos enxerga, mas por causa da potência que a gente tem, da força que a gente tem e até o espaço que a gente ocupa**, sabe, tipo, porque querendo ou não, eu sou uma *drag* que eu sou pequeninha, mas quando eu tô montada, eu não sou pequeninha [...] eu acho que a *drag* tem essa presença e eu acho que também como a gente assume, né, essa forma de monstros assim para a sociedade, como a gente vira um ser bizarro ou ser estranho, **a gente acaba inconscientemente ocupando esse espaço e é de uma forma muito política também, né?** Por isso que as pessoas falam que *drag* é política, porque a gente não tem como a gente fugir dessa política e é isso, **política de ser monstra** (Tiffany Piazza).

Ao passo em que Tiffany Piazza diz se relacionar com a imagem do monstro, tais atributos mencionados por ela, como a explosividade e agressividade, portanto relativos a sua voracidade; o fato de quebrar coisas e gritar, portanto, descontrole, também são características elencadas como constituintes da monstruosidade por Nazário (1998). Assim, percebo que essas aproximações feitas pela *drag* mostra se encontram alinhadas, de fato, com fatores que constroem um monstro. Por outro lado, Nazário (1998) afirma que a monstruosidade é um

atributo masculino e que, por sua vez, a feminilidade estaria em oposição à monstrosidade. Essas artistas, as quais utilizam pronomes femininos para se referirem às suas personas, estariam em discordância com tal observação do autor. Apesar de demonstrarem fazer uso de vários signos de gênero, estando alinhadas com a proposta foucaultiana (2010) da monstrosidade como o misto dos gêneros, as artistas vêem suas personas como femininas, sobretudo. São *drags* monstras, não *drag* monstros.

Abaixo, adentrei a próxima subcategoria apresentada nesta categoria: percepções da utilização da monstrosidade no *drag*.

5.2.1.4 Percepções da utilização da monstrosidade no *drag*

A presente subcategoria, percepções da utilização da monstrosidade no *drag*, resultou do agrupamento de relatos que dizem respeito a como as artistas exploram a estética monstra dentro da plataforma *drag*. Para isso, o primeiro núcleo de sentido que observei nos relatos de campo foi descrito neste trabalho como o ato de instituir as escolhas artísticas fora do padrão como monstrosidade. Nesse sentido, foi registrado que as artistas entrevistadas também discorrem sobre a monstrosidade de suas *drags* a partir de escolhas não convencionais, demarcadas por elas como sendo escolhas fora do padrão, tal como é afirmado por Barillo (2020) que a montagem monstruosa é criada a partir das ideias de rompimentos com estereótipos já existentes e da desconstrução do que seria um ser humano. Assim, as entrevistadas apontaram como monstrosidade a questão de tornarem-se irreconhecíveis a partir das maquiagens, do mantimento dos pelos corporais para fazer *drag*, o uso de temáticas como a loucura para as suas performances, bem como de inspirações alternativas como filmes de horror, animes, o estilo gótico, entre outras referências citadas. Tais observações são percebidas através dos seguintes excertos:

Minhas referências, tipo, diretas, são na maioria *drags*, assim meio nerds e góticos, animes assim que fazem coisas assim mais fora do que a gente vê na cena assim, sabe? Filmes de horror assim, de *trash*. Isso é uma inspiração [...] eu acho que esse é dali que vem a minha monstrosidade. Acho que é desse lugar, do *trash*, sabe? Trash. O lugar até não tá tão bem acabado, mas tá tipo esquisito, sabe [...] tipo a questão de eu manter, por exemplo, pelos no meu peito... foi uma das coisas que, dentro dessa área do *queer*, que mais grita na minha *drag*, né (Amessy Del Flamingo).

Eu gosto um pouco de **brincar com essa coisa assim da loucura**, assim, também. Da monstra não só no *gore*²⁶. Óbvio que eu gosto de botar um sangue e fazer um exagero, e um olho a mais e uma coisa... **uma coisa que também me põe muito na monstra é que eu gosto de inovar**, também de **quebrar tabus**. Mas eu gosto de mudar meu rosto, mudar tudo assim, **ficar irreconhecível**, me cobrir, botar uma máscara, puxar uma coisa sabe de meter o louco mesmo. Que nem eu falei antes, do pular um limite, **não ter um limite do que eu quero apresentar**. E também tem o fator de que a minha cabeça é assim, né? Daí às vezes surgem algumas coisas assim [risos] (Ptera Dactyla).

Dessa forma, as artistas expressam a ideia de que todas as suas escolhas estéticas que divergem com as escolhas de um padrão hegemônico de *drag* seja visto como um dos fatores constituinte da sua monstruosidade. Tal fato tem relação com Jeha (2007), ao pontuar que a monstruosidade, no campo estético, implica em deformidades que revelam transgressões, uma traição à natureza humana. Contudo, não apenas essas escolhas estéticas são vistas como forma de demonstrar a monstruosidade *drag*, como também demarcam que tratam-se de escolhas corporais. A partir desses relatos, cheguei no núcleo de sentido “monstruosidade através do corpo”. As *drags* monstras expressam que a forma com que seus corpos se movem e dançam também está envolto na evocação de uma monstruosidade às suas personas, como demonstram nos excertos a seguir:

Boto muito da minha monstruosidade, assim, tipo realmente **causar estranheza nas pessoas, em realmente causar um impacto, na maneira que eu me movo**. Acho que **dá muito impacto para nossa performance quando a gente se mexe de um jeito diferente [...]** Eu vejo muito terror no movimento, na sutileza dos movimentos [...] filmes com *body horror* também [são uma inspiração], né, que é o **terror no corpo mesmo**. Porque é **isso que eu acho que mais faz sentido para o meu trabalho**, né, que eu trabalho com o meu corpo, **eu trabalho transformando meu corpo**. Daí ver filmes com transformações do corpo das pessoas é o que mais me inspira assim (Tiffany Piazza).

[a inspiração nos filmes de horror é] estético, tipo, claro que **também comprometido com o corporalmente**, né? Porque às vezes **tá ali tipo botando uma personagem, tu tem que ter aquela postura ali**, né? Tipo, não adianta se vestir de Samara do poço²⁷ e tá andando que nem a Gisele Bündchen, né (Amessy Del Flamingo).

Não obstante, a monstruosidade não é vista, para as artistas entrevistadas, como sinônimo para a feiura. As artistas alegam que há beleza dentro da monstruosidade – o que me levou ao próximo núcleo de sentido: beleza na monstruosidade. As entrevistadas expressam que, apesar de não considerarem haver uma pressão estética tão forte quanto à abordagem

²⁶*Gore* é um subgênero cinematográfico dos filmes de horror, que é caracterizado pela presença de cenas extremamente violentas, com muito sangue, vísceras e restos mortais de humanos ou animais.

²⁷Referência à personagem Samara Morgan, do filme de horror “O Chamado” (2002). Samara era uma menina que foi morta pela mãe ao ser atirada em um poço, no qual tornou-se um monstro.

monstra como na abordagem de *drags* que personificam o corpo feminino, por exemplo, há beleza na expressão monstra. Por outro lado, fica presente nos relatos que essa beleza diverge com o conceito estabelecido socialmente para a palavra: trata-se de uma nova forma de beleza. Isso fica expresso através dos seguintes excertos:

Tipo, a drag monstra... **Não sinto que ela tem uma pressão estética**, tem uma estética, mas **não tem uma pressão estética tão forte assim**. Não tem esse compromisso, né [...] Tipo, quando eu falo belíssima [referindo-se a artistas que personificam mulheres], **não é que a monstra é feia**, entendeu? (Amessy Del Flamingo).

[...] e **não dizendo que drags monstras não são polidas**, né? Mas **eu acho que é uma polidez diferente**, né? Eu acho que algumas monstras tem um pouco disso, **saindo daquele quadradinho do perfeitinho** (Ptera Dactyla).

É isso que eu que eu tento passar assim, esse lado totalmente diferente. Trazendo essa mensagem, que tipo, **o diferente também é bonito** e é, **o monstro também é belo**. A gente tem isso, sabe (Valkiria Montezuma).

[...] **eu também vejo muita beleza e muita delicadeza na monstrosidade**, porque eu nem sei até explicar. Porque o meu *drag*, ele é muito sobre **misturar o que é belo e o que é feio**. Mas assim, o que é belo? E o que que é feio? Depende né (Tiffany Piazza).

A seguir, abordo a última subcategoria presente na primeira categoria elencada nesta análise: percepções da comunicação realizada na plataforma *drag*.

5.2.1.5 Percepções da comunicação realizada na plataforma *drag*

A subcategoria que encerra os relatos que compõem a primeira categoria de pesquisa – Identidade monstra – é relativa aos relatos em que as artistas mencionam a comunicação presente dentro do seu ato *drag*. Do agrupamento destes relatos e da obtenção do seu núcleo de sentido, surgiu a subcategoria de percepções da comunicação realizada na plataforma *drag*. O núcleo de sentido desses relatos é o “*drag* como forma de comunicar sobre si”. Assim como propõem Gadelha, Maia e Lima (2020) ao afirmar que a performatividade da monstrosidade pode ser lida como um ato de escrita de si, observei que, em todos os relatos agrupados nessa subcategoria, as artistas monstras demonstraram utilizar a arte *drag*, seja em questão da estética e/ou dos *shows*/das performances que realizam, para falar sobre si. Seus sentimentos, emoções e pensamentos são expressos por meio das escolhas tomadas dentro da plataforma *drag*, bem como comunicam a respeito de suas identidades e expressões de gênero. Isso pode ser observado nos relatos listados abaixo:

Normalmente, **eu acabo falando [nas performances] mais sobre coisas que dizem ao meu respeito**, normalmente eu acabo preferindo falar sobre.. **sobre a minha vida, sobre o que eu tô sentindo**. Então muitas vezes, eu **quero comunicar os horrores da minha mente** [...] É o que mais faz eu ter vontade de produzir arte: **a forma que eu sinto as coisas**. E até a **forma horrível que eu sinto as coisas, os nossos sentimentos negativos, né?** Muitas vezes, **eu quero me transformar num monstro para até as pessoas se colocarem dentro da minha cabeça e verem que tem um monstro lá** (Tiffany Plazza).

Também **gosto de trazer uma coisa política** [nas performances], **porque eu como sou trans, gosto de fazer performances que falam sobre isso**. Porque que nem a gente estava comentando antes: **a drag sai da nossa cabeça**. Então tem **muito do que a gente é né, da nossa vivência, né** [...] Eu acho que isso também entra muito na monstra, né? Eu acho que **essa questão da fluidez de gênero. As drags monstras são quase tudo não-binárias** [risos] (Ptera Dactyla).

E dessa forma, a questão da [arte] **drag serve, de certa forma, como uma questão identitária** né, porque pra mim que vim de um universo masculino, nascido como homem, criado como um homem, aquele momento que tu tem **aquele contato com a feminilidade que sempre esteve ali né, na minha personalidade**... sei lá, botar um batom, sair com roupa feminina, esses elementos... a primeira vez que eu saí de peruca também, tipo, essas coisas serem quebradas né, dentro de mim mesmo (Amessy Del Flamingo).

Assim, o *drag* acaba se tornando, para essas artistas, um meio de comunicar sobre seus anseios, gostos, sentimentos, mas, sobretudo, sobre a sua existência e vivências. Ou seja, o *drag*, para as artistas entrevistadas, é uma forma de comunicar sobre si. Mais uma vez, penso aqui em Preciado (2022) ao propor que os monstros atuais não estão mais assujeitados em seus locais, mas sim produzindo conhecimento sobre seus próprios corpos e falando sobre si.

A seguir, apresento a próxima categoria, bem como suas subcategorias, baseadas na observação da formação de núcleos de sentidos.

5.2.2 A arte *drag* mostra no cenário de Porto Alegre/RS

Esta categoria – A arte *drag* mostra no cenário de Porto Alegre/RS – foi agrupada a partir dos núcleos de sentidos produzidos sobre os relatos das artistas *drag* monstras em que apresentaram as percepções que têm acerca do cenário *drag* local da cidade de Porto Alegre/RS. Construí as seguintes subcategorias: 1) Percepções sobre o convívio com outras artistas monstras; 2) Percepções sobre o público *drag* no cenário local; 3) Percepções sobre oportunidades no mercado *drag* da cena local.

5.2.2.1 Percepções sobre o convívio com outras artistas monstras

A primeira subcategoria que compõe a segunda categoria elencada nesta análise é relativa às percepções das artistas *drags* monstras a respeito do convívio com outras artistas monstras. Dessa forma, os relatos agrupados aqui dão-se no contexto em que as entrevistadas expõem sua visão acerca da relação com artistas da cena em que elas estão inseridas que, de certa forma, adotam uma estética semelhante à delas.

Dado isso, os registros para essa subcategoria dão-se a partir do entendimento, primeiramente, a respeito do núcleo de sentido “formação da identidade monstra a partir do pertencimento a um grupo”. As artistas revelam que conseguem perceber a força que têm enquanto artistas monstras a partir das relações com outras pessoas que fazem um trabalho semelhante aos seus. Como exposto por Hall (2014), a formação de uma identidade estaria atrelada, entre outros fatores, ao convívio social e sentimento de pertencimento a determinado grupo social. Dessa forma, o grupo das *drags* monstras é formado e utilizado como uma rede de apoio entre as artistas. A ideia de proteção mútua emergiu da criação de um grupo, conforme expresso pelas entrevistadas. Esses fatos são demonstrados a partir dos excertos a seguir:

A gente participa como um grupo de monstras assim, né? Um circo de horrores, eu diria [...] Quem faz parte desse circo, né? Tiffany Piazza, Amessy Del Flamingo, Mia The Witch, Ptera Dactyla [...] Mas o círculo das monstras mesmo tá eu, tá tu [Mia The Witch], a Tiffany, a Ptera. Eu acho que são as mais monstra que eu conheço e que eu me inspiro, que eu tô junto e que eu amo, que eu grito e que eu barbarizo (Amessy Del Flamingo).

A Valkiria, somos amigas, mas é mais do rolê assim. Tu [Mia The Witch] e a Tiffany daí já é proximidade próxima mesmo assim, né? Somos amigas. **Acho que isso diz muito da proximidade. Porque a gente meio que se abraça também nisso né? Nesse balaio de malucas assim, né? E sempre se ajuda, eu acho também, né? Eu sinto assim pelo menos, contigo e com a Tiffany, assim, que não tem muito uma competição assim, por mais que a gente compita (Ptera Dactyla).**

Eu acho, sim, **importante a construção de certas panelas [...] a gente tem que ter esse vínculo que é importante. Não só por afinidades, por estética também. Até pra gente poder se proteger de outras coisas, né [...] Eu gostaria de criar muito mais [laços com artistas monstras], né? Para ter uma comunidade bem forte de drags monstras, de drags diferentonas** aí em Porto Alegre. Porque precisa, né (Valkiria Montezuma).

Além da questão da formação de um grupo que possibilita criar-se no cenário uma identidade monstra entre as artistas entrevistadas, elas relatam também que o convívio com outras artistas na cena demonstra o quanto elas são escassas na cidade. Dessa forma, obtive o segundo núcleo de sentido para essa subcategoria: constatação da escassez de artistas *drag*

monstras. Os registros demonstram que as artistas não consideram que o cenário da cidade de Porto Alegre/RS tenha muita diversidade em estéticas *drag*, sendo mais conhecido por ser uma cena que preza pela beleza, ou seja, pela personificação feminina. Dessa forma, as artistas consideram que precisa-se criar mecanismos para que o cenário ganhe mais da estranheza que carregam, para que possam ver mais de si mesmas pela cena, como trazido no excerto abaixo:

Mas eu acho que **a gente tem que trazer um pouco mais disso pra cena, literalmente a estranheza**, sabe. Tipo, **para que a gente se torne e desperte outras drags monstras**. Porque eu acho que **a gente tem que ver mais é drag preta se montando e drag estranha acontecendo**, sabe? Tipo, nada contra quem faz bate cabelo, *beauty*, mas isso está mais marcado. Eu **não vejo nesses lugares que eu fui, tipo paradas, muitas drags monstras** [...] É até bom de dizer assim que **eu senti uma pressão grande de trazer minha drag monstra para cena de Porto Alegre** porque **aqui é uma cena de muitas drags de beleza**. E aí, quando tu está um pouco assim, fora do negócio da beleza, tu fica te sentindo meio tipo “eu tô feinha” (Amessy Del Flamingo).

Dado esse contexto, é possível observar que tanto a questão do convívio com outras artistas *drags* monstras como o convívio com *drags* diferentes na cena servem para construir uma identidade monstra no cenário *drag* local. Afinal, como proposto por Silva (2014), a identidade também é construída num processo de diferenciação. Assim, elas se identificam enquanto monstras porque há na cena artistas que não são monstras. Contudo, também demonstra quanto o cenário da cidade ainda precisa crescer em questão de abordagens da estética *drag* para que essas artistas se vejam circulando pelos espaços sem se sentirem pressionadas a adequarem suas diferenças.

5.2.2.2 Percepções sobre o público *drag* no cenário local

Esta subcategoria diz respeito aos relatos agrupados sobre a temática das percepções que as artistas entrevistadas têm sobre o público *drag* da cidade de Porto Alegre/RS. Observei que o primeiro núcleo de sentido presente nestes relatos é “presença de fãs de horror”. As monstras relatam que, apesar de mais escasso, o público que gosta de seus *shows*, geralmente, demonstra interesse pela cultura do estranhamento. Dessa forma, há presença de um público que também se sente identificado com o que as *drags* monstras apresentam e isso, por sua vez, faz com que as artistas sintam-se acolhidas na cena. Alguns relatos que expressam tais ideias são estes:

Quando tem **uma pessoa que tá na plateia que gosta muito de terror**, e aí vem a *drag* vestida de preto, com lente preta ou lente branca, cuspiendo sangue, **essa pessoa**

fica numa emoção que faz tudo valer a pena [...] porque o terror, por mais que não toque muitas pessoas, quando toca as pessoas, ele toca de uma forma muito especial, né (Tiffany Plazza).

Dá mais aquele gostinho assim de ver que a pessoa [público] gostou mesmo [do show] assim sabe. Aconteceu já de ter gente que eu não conhecia, de ir no meu show de novo. De ver e dizer “vim porque eu queria ver o teu show”. E tipo bah, por mais que sejam poucos, bem poucos [...] (Ptera Dactyla).

Assim como demarcado nestes relatos, apesar de haver a presença de fãs de horror na cena *drag* porto-alegrense, as artistas demonstram a percepção de que são poucos. Assim, cheguei no próximo núcleo de sentido presente nesta subcategoria: horror como nicho. Através desses registros, é possível perceber que as *drags* monstras acreditam que a arte que produzem faz parte de uma cultura nichada. Isso pressupõe dizer que as monstras acreditam que o horror faça parte de uma fatia do mercado do entretenimento que apenas pessoas específicas irão ter interesse. Os registros abaixo ajudam a ilustrar tais pensamentos:

Se tipo, se eu posto uma montagem de *drag*, mas garotona, tem muita mais curtidas. Tem bem mais curtidas do que quando eu posto maluca²⁸. Mas também existe o lugar de... **existe o nicho, né.** Tem muita gente que eu conheci, e **muita gente que me acompanha, que eu vejo que realmente gosta da minha *drag*, né? Só que assim, né, só não-binário, tudo maluco,** mas tem né (Ptera Dactyla).

Terror não vende tanto quanto a beleza, o comercial, o *pop*, né? E isso a gente não vê só no *drag*, né? A gente vê no terror de cinema, por exemplo. Quando que a gente vê um filme de terror sendo premiado no Oscar, por exemplo? A gente não vê isso porque as pessoas acham que é um gênero e uma parcela da arte, da sociedade, que tem que ser escondida, né (Tiffany Plazza).

A percepção do gênero do horror como pertencente a uma cultura de nicho é compartilhada por França (2008), ao apontar suas reflexões na literatura expressando que, apesar do número significativo de leitores desse gênero no país, ele não se encontra entre os mais prestigiados pelos estudos literários realizados no Brasil.

5.2.2.3 Percepções sobre oportunidades no mercado *drag* da cena local

A última subcategoria dentro da categoria acerca da arte *drag* mostra no cenário de Porto Alegre/RS diz respeito às percepções que as artistas demonstram ter a respeito das oportunidades no mercado *drag* da cena local. Sendo assim, esses relatos foram agrupados a

²⁸Ptera Dactyla demonstra utilizar a palavra “maluca” como sinônimo para tratar a respeito da monstrosidade. Quando aciona esse termo, se refere às pessoas que, de alguma forma, se identificam dentro da monstrosidade.

partir de núcleos de sentidos relativos aos pensamentos que as *drag* monstras esboçam sobre contratos, aceitação de sua estética e sobre a leitura que fazem dos locais na cena.

A partir da leitura desses relatos, o primeiro núcleo de sentido percebido foi o que diz respeito à intenção de manutenção de um padrão estético de *drag* na cidade. Isso equivale a dizer que, a partir desses registros, observei que as artistas expõem a criação de barreiras de oportunidades às monstras devido a estética *drag* que escolheram. Ao associarmos tais barreiras com a ideia de relações de poder e exclusão produzidas pelo processo de identidade e diferença, explicitadas a partir de Silva (2014), compreendemos que se trata de um sistema assimétrico de oportunidades e privilégios, tal como aponta o autor.

Essa manutenção de um padrão estético viria tanto por parte de outras artistas da cena, como também dos locais que contratam shows *drag*. Apesar de não considerarem serem rejeitadas por todas as outras colegas ou locais *drags* da cena, consideram que há aquelas(es) que ainda representam uma imposição a ideias do que é uma *drag queen* quando tais ideais divergem do que elas(es) mesmas(os) apresentam. Assim, pode ser observado o comportamento pontuado por Landowski (2002) quando trata da assimilação do outro. Isto é, a *drag* monstra pode ser inserida nessa cultura a partir do processo de se despir de si e se adequar ao que as demais fazem.

A forma com que a sociedade constrói tipificações sociais é baseada no princípio da diferenciação, tornando uma identidade como norma, por vezes, conforme Silva (2014). Nesse sentido, a identidade tida como norma do *drag* porto-alegrense, conforme percepções das artistas, seria a *drag* personificadora de corpos femininos. Por isso, ela detém privilégios na cena que as demais não acessam e, por sua vez, propõem a absorção das monstras, por vezes, pelo processo de assimilação. Tiffany Piazza expõe tal pensamento no excerto abaixo:

Eu vejo que, por mais que tenha muita aceitação, principalmente no discurso, num primeiro discurso até, eu sinto que às vezes as pessoas ainda tem... as *drags*, no caso, **ainda tem uma um certo padrão, um modo de pensar o que é o certo, que é o que elas precisam fazer**. E quando elas veem a pessoa fazendo algo que elas pensam que não só não é o certo, mas **um risco... a pessoa tá tomando um risco ali no palco** - tu tá se arriscando - aí eu vejo que muitas vezes tem isso assim, de tipo, as pessoas pensarem assim, falarem tipo: “Ah, então, eu acho que **tu não agradou tanto o público quanto poderia**” e, claro, são tudo opiniões, né (Tiffany Piazza).

Ainda nesse caminho, há suspeitas por parte das entrevistadas que essa resistência também seja um resultado dos impactos de *RuPaul's Drag Race* na cultura *drag*. Hall (2014) acredita que a identidade não é algo fixo e imutável, mas que está sujeita a alterações que sofrem influência, sobretudo, culturais. Uma vez que *Drag Race* é um produto cultural

significativo na cultura *drag*, é compreensivo o quanto o programa tenha tecido influências no processo identitário do *drag* ao redor do mundo. Sobre isso, apresento os seguintes excertos:

Vejo bastante resistência no meio *drag* para esse tipo de estética, né? Eu acho que infelizmente **Porto Alegre ainda tá muito preso na *vibe* bate cabelo da vida, né?** Daquelas *drags* que eram perfeitas e tal [...] Então ainda eu sinto que algumas *drags* não tem uma aceitação tão boa com esse tipo de estética. **Mas tem *drags* que sim, que apoiam e querem ver mais esse tipo de *drag* nos palcos, sabe?** Então, **é bem um meio a meio assim, isso tanto de *drags* como de de casas, né [...]** Eu vejo que ainda **há uma certa barreira de alguns lugares para contratar esse tipo de *drag* [monstra], sabe [...]** **As casas têm medo de investir, em mostrar esse tipo de arte.** Acho que eles têm medo, porque **muita coisa é baseada, infelizmente, no RuPaul, né?** Muita coisa é baseada no programa (Valkiria Montezuma).

Por sua vez, essa imposição vinda por parte do cenário *drag* de Porto Alegre acaba gerando, conforme foi observado nos relatos das artistas entrevistadas, a ideia de que elas precisam se adequar ao que a cena espera de uma *drag queen*. A partir disso, cheguei no próximo núcleo de sentido presente nesta subcategoria: necessidade de se readequar. As monstras entrevistadas relatam que essa readequação atuaria como uma pressão local de atender aos públicos das casas que as contratam e de se fazerem presentes nos ambientes em que não são convidadas devido às suas escolhas estéticas. Esses relatos narram a prática de mesclar a estética monstruosa com as expectativas da cena local, nessa tentativa de serem inseridas na cena local, uma vez que não se sentem valorizadas, muitas vezes, enquanto artistas *drag queens* devido às diferenças de sua estética. Esse fato reitera a discussão da absorção das monstras a partir da assimilação, proposto por Landowski (2002), ao passo em que as *drags* monstras tentam manter alguns traços de si durante esse processo de assimilação, como demonstram nos excertos abaixo:

Eu acho que **tem o [drag] que a galera gosta mais, tem o que a galera prefere, e eu acho que a gente pode sempre buscar misturar o que a gente quer fazer com o que o que as pessoas querem ou fazer o que a gente quer de uma forma que agrade o público, sabe?** Eu acho que dá para buscar essas maneiras de fazer o nosso trabalho. **É o que eu tento fazer.** Porque eu sei que se eu fizesse **100% o que eu quero, eu não ia agradar tanto o público e as pessoas que me contratam [...]** A gente tem que saber onde a gente está performando. Principalmente quando a gente não... quando a gente é chamada para os lugares, assim, **a gente tem que saber qual é o público de cada lugar, o que funciona em cada lugar** (Tiffany Piazza).

Eu acho que existe muito esse lugar assim de “ai ta babadeira amiga” [sendo irônica]. Tipo, de **não nos ver muito também como *drags* assim [...]** É umas monas bem garotas, padrão. E daí chega eu com bigode. Tipo, **não acho que isso vai me fazer menos *drag*, né [...]** **Poucas [drags monstras] são realmente valorizadas como *drags* assim da cena, que são vistas pelos lugares.** Acho que a principal é Tiffany, né? Dos lugares que reconhecem, é a nossa monstra, né (Ptera Dactyla).

Apesar da mescla entre a monstruosidade e o padrão estético presente na cena ser uma prática recorrente utilizada pelas artistas entrevistadas para adentrar o campo das oportunidades dentro da cena local, elas registram que o cenário *drag* em Porto Alegre ganharia muito em apostar em locais próprios para a temática do horror, uma vez que há um público alternativo sem ter locais próprios. Não apenas isso, como elas enxergam uma necessidade na criação de locais alternativos na cidade que dêem suporte à arte que elas produzem e com a qual se sentem mais identificadas. Sendo assim, tem-se aqui mais um núcleo de sentido percebido nos relatos das artistas: criar mais espaços alternativos. Como exemplo disso, trago os seguintes registros:

O público alternativo LGBT acabando sem espaço, principalmente numa cidade que nem Porto Alegre, que os nossos lugares, né, os espaços LGBT são muito pop, muito ai Barbie²⁹, sabe? Tipo, muito para um certo público. **Não é muito para as góticas**, entendeu? [...] **fazer um bar, fazer mais lugares que acolham a cena LGBT alternativa**. E não só a cena LGBT alternativa, mas a cena drag, a arte drag, **sempre pensar na arte que as pessoas LGBT estão produzindo na cidade [...] a gente podia ser muito mais louca, muito mais livre para fazer o que a gente quisesse, ao invés de ter que pensar num público de um bar que já existe**, que já está estabelecido, que não não tem como mudar [...] Para mim seria a melhor alternativa, assim, que a gente poderia aproveitar mais o nosso trabalho se a gente tivesse um nicho nosso, assim, uma cena (Tiffany Piazza).

Não existe uma coisa que incentive [o trabalho de drags monstras], assim... **que tenha um lugar**, por exemplo. Existe duas festas que eu acho que combinam com essa estética, mas que chamam só as mesmas pessoas [...] **Não existe um concurso, por exemplo, específico** [para drags monstras] [...] **Não existe uma fomentação de tipo, de rolê de drag monstras**, pelo menos não tenho esse conhecimento [...] Acho que ficou **esse convite no ar da gente procurar um espaço...** ou ver, né, **mais oportunidades pro drag dentro de Porto Alegre**, que são ligeiramente escassas. Eu acho que é mais assim, da gente **criar espaços** (Amessy Del Flamingo).

Como demonstrado através das falas das artistas, não são todos os locais LGBTQIAPN+ que acolhem as *drags* monstras na cidade de Porto Alegre/RS. Apesar disso, as monstras expressam que há espaços em que sentem que seu *drag* não é apenas apreciado, como também oportuniza com que sejam vistas como artistas. Em especial, um local foi mencionado em diversos relatos: a cena *ballroom*³⁰. Assim, chego ao último núcleo de sentido obtido para essa subcategoria: cultura *ballroom* como espaço de resistência monstra. Em vários registros obtidos no campo, notei não apenas a presença dessas artistas dentro da cultura *ballroom*, como também como elas atribuem essa cena como um local de resistência às

²⁹ O termo “Barbie” acionado por Tiffany Piazza é utilizado na cultura LGBTQIAPN+ para designar os homens gays fortes, musculosos e que seguem uma estética heteronormativa.

³⁰ A cultura *ballroom* é um movimento político e de entretenimento que visa fortalecer a diversidade de sexualidade, gênero e raça. Nasceram nos subúrbios da cidade de Nova York, Estados Unidos, e aos poucos ganharam os holofotes, sendo integrados à cultura pop. Envolve competições de danças como o Vogue e desfiles em categorias de moda que ocorrem em festas conhecidas como *balls*.

montações monstruosas. Se as artistas recomendam que sejam criados mais espaços alternativos que abracem a estética monstra, a existência da cultura *ballroom* em Porto Alegre parece um primeiro suspiro em direção a uma cena mais diversa na cidade. As *balls* na cidade³¹ não acontecem em uma localidade específica, sempre variando de casa, e sempre é aberta ao público, por vezes mediante a compra de ingressos. Excertos como “dentro da *ball* também, eu acho que **tem esse espaço de drag monstra**” (Amessy Del Flamingo) e outros trazem algumas dessas ideias apresentadas pelas entrevistadas:

Queria falar um pouco também da **questão da ball, que tem me dado um gás para ser maluca**. Que agora tem tido de novo mais categorias para as malucas, né [...] eu acho que é bem legal, assim, **ter esse espaço de experimentação e tu tá ali para ser a monstra**, tipo tu tá ali para o quão monstra tu consegue ser, o quão estranha tu consegue ser [...] **acho que eu gosto desse espaço, assim, de abertura, né, até por ser um ambiente para pessoas trans, racializadas**, de ter esse espaço para as malucas também, né? Pessoas trans e racializadas também são malucas [...] Agora que **eu frequento a ballroom também, tem começado a ter mais espaço para bizarrice, para pessoas monstras**, né, para categoria bizarra que tem, abre muito para a gente ser louca assim, né? Porque aí é uma categoria para tu ser bizarra (Ptera Dactyla).

Por conseguinte, proponho ainda para esse capítulo de análise e discussão, o qual demonstra as percepções que as artistas *drag* monstras de Porto Alegre/RS têm acerca de si e da sua participação no mercado local em que estão inseridas, um debate acerca das inferências que realizei tendo embasamento do aporte teórico recorrido.

5.2.3 *Drag* monstras como produção da diferença *drag*: discussão das inferências

O corpo é um meio de comunicação. Através dele, dos figurinos, das maquiagens e da escolha das perucas, a *drag queen* comunica utilizando a performatização como processo comunicacional. A partir da análise realizada sobre as *drags* monstras em Porto Alegre/RS, compreendo que as mensagens que circulam nesses processos é uma forma de escrita de si, tal como propõem Gadelha, Maia e Lima (2020) e que isso resulta numa produção de conhecimento sobre si mesmos que outrora corpos monstruosos, produzidos pelo regime patriarco-colonial da diferença sexual, não eram permitidos produzir, como aponta Preciado (2022). Não apenas isso, como também a arte *drag* evidencia a metamorfose da identidade ao passo em que sua construção se dá a partir de montações que desafiam questões relativas à

³¹Mais informações das *balls* em Porto Alegre podem ser obtidas através do perfil Ballroom RS no Instagram: <www.instagram.com/ballroom.rs>. Acesso em 07 de agosto de 2024.

própria identidade de gênero desses sujeitos, como apontam Chidiac e Oltramari (2004). Essa afirmação, com o entendimento de quem era a *drag queen* no contexto em que foi escrita, diz respeito à prática de montar-se sendo um homem, desafiando os papéis de gênero ao configurar o corpo masculino em uma ilusão feminina. Apesar de atualmente termos o entendimento de que a arte *drag* não é restrita aos homens – fato ilustrado a partir das entrevistadas nesta pesquisa, sendo a maioria delas mulheres cisgêneras, travestis e pessoas não-binárias – a metamorfose da identidade ainda pode ser pensada a partir da busca pelo outro dentro de si que a montagem promove, gerando transformações na identidade do sujeito que a realiza.

Ao citar as transformações sofridas pelas *drags* durante os anos, Amanajás (2015) afirma que, apesar das mudanças estéticas e dos papéis que essas artistas assumiram ao longo da história, seu principal objetivo continua sendo a grande arte do estranhamento. Esse estranhamento, quando sugerido pelo autor, também se refere ao fato da arte *drag* estar relacionada ao questionamento de imposições sociais relacionadas aos gêneros. Dessa forma, um homem cisgênero se montando como uma *drag queen* representaria um estranhamento social por desviar das normas estabelecidas ao comportamento masculino. Porém, quando relaciono essa afirmação às *drags* monstras, ela acaba ganhando outra significância. Evidenciando a mudança estética proposta pelo autor, o objetivo das monstras ainda está relacionado à arte do estranhamento, mas é intrínseca aos tensionamentos que elas fazem sobre seus corpos de forma que desafiam não apenas limites de gênero, mas sua identificação que nega a natureza humana: são monstras. Tiffany Piazza afirma: “Boto muito da minha monstruosidade [...] causar estranheza nas pessoas, em realmente causar um impacto, na maneira que eu me movo”. Portanto, seu estranhamento está relacionado ao perigo que os monstros representam à sociedade, ilustrados a partir das diferenças evidenciadas por Piazza e demais entrevistadas em seus corpos monstros.

A partir dos pensamentos propostos por Barillo (2020), Lacerda (2023) e Reedy (2021), fica evidente que a performatividade monstra está associada à ruptura de um sistema normativo, seja ele relacionado à identidade de gênero, raça ou quaisquer comportamentos que sejam previstos por uma normatividade social, fazendo com que a monstruosidade seja uma forma de encontrar nas suas dissidências características de si para exaltar. Assim, durante o exercício de pesquisa no campo, constatei que as *drag* monstras entrevistadas encontram em si a monstruosidade no fato de não se adequarem à cisheternormatividade social, sendo elas sujeitos dissidentes e percebendo tais desvios como monstruosidade na sociedade em que estão inseridas. Através da performatividade monstra, elas ressignificam o posto pejorativo em que foram alocadas e o transformam em sinônimo de força e poder. Na medida em que se

empoderam através da monstrosidade, tal como proposto por Reedy (2021) e averiguado no campo de pesquisa, sua estética monstra representa o futuro da política *queer*. Tiffany Piazza afirma que “[...] *drag* é política, porque a gente não tem como [...] fugir dessa política e é isso, política de ser monstra”. Um dos atos de quebra à normatividade proposto pela performatividade monstra consiste na estética. Uma montagem *drag* dura horas – no meu caso, como já mencionei anteriormente, de 2 a 3. É um longo período dedicado à maquiagem e à caracterização para que o resultado não represente aquilo que se entende como beleza hegemônica, mas sim que gere o estranhamento daqueles que as assistem. Há, desde esse fato, uma ruptura nas regras convencionadas: a maquiagem normalmente é utilizada para embelezar, não para criar monstros. Ainda assim, as monstras enxergam beleza em sua estética, como registram em suas falas. Portanto, quando Gadelha, Maia e Lima (2020) sugerem que a performatividade da monstrosidade é um ato de resistência ao subverter o lugar assujeitado aos monstros hermafroditas, homossexuais e anômalos, percebo que essa subversão se trata de tudo aquilo que vem a basear a “política de ser monstra”, proposta pelas entrevistadas.

Jeha (2007) traz que o monstro representa um negativo da nossa imagem de mundo por evidenciar disjunções categóricas, as quais podem ser entre domínios cognitivos ou podem se dar entre a ideia que temos do que é próprio de uma coisa ou um ser e a coisa ou o ser. Para o autor, o monstro ajuda a entender e organizar o caos da natureza ao corporificar tudo o que é perigoso e horrível na experiência humana. Nesse sentido, a partir dos registros de campo já discutidos nas seções anteriores, aproximo tais conceitos ao cenário *drag* de Porto Alegre. Se formos pensar que o *drag* na cidade, como expresso na fala das entrevistadas, opera a partir da manutenção de uma estética padrão de *drags*, isso implica na existência de uma normatividade da atividade *drag* local. Por sua vez, as *drags* monstras representam a quebra com tais regras. Trata-se de uma abordagem estética que representa um negativo da imagem de *drag* tida na cidade, que geralmente preza pela beleza hegemônica. Assim, as *drags* monstras passam a ser entendidas como um perigo à experiência *drag* local, tal como aponta Tiffany Piazza: “[...] quando elas [outras *drags* da cena] veem a pessoa [*drag* monstra] fazendo algo que elas pensam que não só não é o certo, mas um risco... a pessoa tá tomando um risco ali no palco [...] falam tipo: “ah, então, eu acho que tu não agradou tanto o público quanto poderia”. Dessa forma, tal como o monstro na sociedade, a *drag* monstra ajuda a evidenciar as regras impostas à esse grupo a partir das suas disjunções categóricas.

Foucault (2010) afirma que a monstrosidade reside na transgressão dos limites naturais, das classificações e das leis. Deste modo, aponta que o monstro é o misto de dois sexos, sendo aquele que é homem e mulher ao mesmo tempo. A partir disso, proponho o olhar

na plataforma *drag*, a qual é constituída a partir do uso de signos de ambos os gêneros. A *drag queen* representa a transgressão desses limites naturais, uma vez que é o misto de ambos os sexos: não é homem, nem mulher. Aqui, portanto, tem-se a *drag queen* como um monstro. Ptera Dactyla expressa essa percepção ao afirmar que “mesmo a *drag* padrão, para heterocisnorma, já é um monstro”.

Hall (2014) afirma que as identidades são construídas por meio das diferenças, sendo que é apenas através da relação com o Outro, o qual chama de seu exterior constitutivo, que a identidade pode ser construída. Ao designar a existência de monstros, como foi mencionado anteriormente, baseia-se em convenções sociais estipuladas como normas para medir tudo aquilo que escapa e configurá-las como monstruosidade. Logo, a conceitualização da monstruosidade trabalha em congruência com as questões formativas da identidade e produção da diferença. Para que existam monstros, pressupõe-se que existam humanos; para que monstros representem imoralidade, entende-se que há comportamentos considerados morais. Dessa forma, é perceptível que o conceito de monstruosidade se trata do “outro” em relação à identidade humana e tudo o que se convencionou como natural dentro dela. Ainda, no ofício *drag* em Porto Alegre, a identidade tida como natural só pode assim se afirmar pela existência de outras identidades, como a identidade monstra. Silva (2014) propõe que a definição de tudo aquilo que é natural, aceitável ou desejável depende da definição daquilo que é considerado como antinatural, abjeto ou rejeitável. Por conseguinte, a *drag* monstra representa uma identidade abjeta ou rejeitável nos bares da cidade, pois a identidade das personificadoras femininas representa o ideal de aceitabilidade dos contratantes e do público.

Ainda, pensando nos elementos que constituem os monstros, propostos por Nazário (1998), resalto alguns que pude perceber serem reverberados através das falas das artistas entrevistadas. Para começar, a questão do relativismo. O autor traz que esse elemento diz respeito ao fato de o monstro ser definido assim a partir de uma comunidade “não-monstra”. Isso resulta dizer que não haveria monstros entre os monstros, uma vez que sua existência se justifica no processo de diferenciação. A discussão da diferença é algo tão formativo na identidade do monstro que chega a ser elencado como um dos elementos que o constitui. Esse elemento foi debatido quando as artistas elencam a participação de outras estéticas no cenário *drag* de Porto Alegre, propiciando que elas se identifiquem como monstras. Por conseguinte, isso leva ao debate de outro elemento proposto pelo autor: a despersonalização. Ao passo em que o monstro não é igual, suas diferenças não são humanas. O monstro representa algo que não é natural ou humano. Ao caminho disso, questões a respeito da proporção corporal surgiram no campo: “[somos monstras] não só por causa da forma que a sociedade nos enxerga,

mas por causa da potência que a gente tem, da força que a gente tem e até o espaço que a gente ocupa” (Tiffany Plazza). Nesse excerto, a artista evoca em sua fala os elementos de gigantismo e ferocidade para falar sobre a percepção que tem de sua persona monstra. Ao se referir ao espaço que ocupam, revela a grande proporção corporal do monstro; ao citar a força, adentra o quesito da ferocidade animalesca do monstro. Além disso, entendendo que as artistas têm referências diversas de horror e que relatam que suas maquiagens oscilam entre diversas inspirações monstruosas, sendo muitas vezes baseadas em filmes de horror, mas chegando em algo glamouroso em outras vezes, percebo aqui dois novos elementos que constituem o monstro: mutabilidade e mascaramento. A mutabilidade diz respeito às metamorfoses sofridas pelo corpo do monstro, que pode se reconfigurar em outras formas. Ao passo em que as artistas estão sempre mudando suas imagens a partir do uso de maquiagem, próteses e outros recursos ilusórios na criação das suas monstras, a mutabilidade está presente no âmbito de suas *drags*. Porém, quando decidem mesclar sua estética monstra com o ideal de feminilidade tido como natural para as *drags* na cidade, o mascaramento é evocado. Por sua vez, esse elemento trata da aparência física do monstro que, ocasionalmente, pode se mascarar. A partir da análise, fica perceptível que o mascaramento das monstras em abordagens estéticas femininas se dá em ordem de conseguirem atingir oportunidades que, quando não mascaradas, percebem não receberem no mercado local. Tal processo desencadeia no último elemento que percebo nas falas das entrevistadas, que é o de indestrutibilidade. Apesar das poucas oportunidades que a cena gera a elas, representando a falta de acolhimento à identidade monstra e diversos outros fatores desfavoráveis explicitados por elas neste trabalho, as *drag* monstras continuam existindo e resistindo em Porto Alegre.

Após a discussão das inferências, por fim, apresento as considerações finais obtidas através do exercício crítico-reflexivo que o processo de pesquisa proporcionou, demonstrando como os objetivos elencados posteriormente para a realização deste estudo foram atingidos e exprimindo meus anseios acerca de futuras publicações acadêmicas dentro desta temática.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ganhando notoriedade social, a arte *drag queen* vem rompendo barreiras impostas, outrora, para artistas dessa plataforma. Tendo sua origem ocidental relacionada por muitos autores, como Amanajás (2015) e Baker (1994), com os teatros gregos e, posteriormente, europeus, que proibiam mulheres de ocuparem papéis de atores, fazendo com que homens fossem designados aos personagens femininos ao utilizarem aparatos feminilizadores – fato que, conforme Sá (2017) e Schmaltz (2015) também ocorreu no teatro oriental – a popularidade das *drag queens* vem crescendo recentemente. Um dos fatores que explicam esse acontecimento é o surgimento do *reality show* estadunidense *RuPaul's Drag Race*, colocando as *drag queens* em voga mundo afora. Apesar da visibilidade proporcionada pelo fenômeno midiático, o programa também representou implicações à cultura *drag*, tais como a limitação do entendimento acerca das abordagens estéticas presentes na plataforma.

Em contraponto, o surgimento do *reality show* estadunidense *The Boulet Brothers' Dragula*, que elenca *drag monsters*, contribuiu para a desmistificação de que artistas *drag* sejam apenas personificadores femininos. Para além disso, *Dragula* auxiliou a difundir a monstruosidade *drag* como uma estética presente dentro dessa cultura. Dessa forma, o *drag* é entendido como uma plataforma de arte diversa, composta por diferentes tipologias baseadas na estética. Com este trabalho, busquei lançar olhares a uma dessas tipificações, presentes no cenário *drag* local da cidade de Porto Alegre/RS: as *drag monstras*.

Com o propósito de responder ao objetivo geral *compreender as percepções das artistas entrevistadas sobre a sua arte drag monstra e a sua participação na cena drag local de Porto Alegre/RS*, realizei um estudo qualitativo que constituiu, inicialmente, em: a) revisão bibliográfica a respeito da historicidade e tipologia *drag*, bem como dos conceitos de monstruosidade e da produção de identidade e diferença; e posteriormente, b) busca por dados que foram coletados a partir de entrevistas semiestruturadas com agentes que constituem a cena em questão, os quais foram tratados sob a perspectiva da análise de conteúdo, proposta por Bardin (1977). Para isso, construí duas categorias de análise: 1) Identidade monstra; 2) A arte *drag monstra* no cenário de Porto Alegre/RS. Os núcleos de sentido produzidos nos relatos coletados nortearam o processo de análise sob o propósito de responder os objetivos específicos propostos nesta pesquisa.

O primeiro objetivo específico, *averiguar os sentidos que as artistas drag monstras entrevistadas atribuem a sua identidade e a escolha de sua estética*, foi obtido a partir das

subcategorias “Percepções do interesse pela cultura do estranhamento”, “Percepções da iniciação ao *drag*” e “Percepções dos próprios desvios normativos sociais”. Averigüei que, primeiramente, as *drag* monstras entrevistadas desenvolveram, ao curso de suas vidas, afinidade pela cultura do estranhamento – processo atravessado por suas experiências pessoais, precisando transformar o desconforto em encantamento. Na sequência, as monstras entrevistadas alegaram ter conhecido a arte *drag* através de produtos comunicacionais, iniciando suas carreiras após o interesse por esse item que, de certa forma, pode adentrar ao que demarco como cultura do estranhamento. A partir do ponto que se entendem como *drags* e assim constituem suas identidades enquanto artistas, averigüei que elas atribuem seus desvios normativos como monstruosidade, ressignificando esse posto designado à elas durante a exclusão, presente no processo de formação das identidades constituídas como norma na sociedade – as relativas à cisheteronormatividade. Ao mesmo passo, atribuem uma identificação com a figura do monstro e suas características formativas, como a voracidade e o descontrole. Assim, as *drag* monstras acabam optando por uma estética monstruosa não apenas para externalizar a violência que sofrem nesse processo social de construção de suas identidades, mas também para criarem um movimento político de ressignificação dessas monstruosidades dissidentes de gênero e sexualidade, o qual nomearam durante as entrevistas como “política de ser monstra”.

O segundo objetivo específico, *compreender as significações de monstruosidade para as artistas entrevistadas e como elas as relacionam com a arte drag*, foi atingido a partir da subcategoria “Percepções da utilização da monstruosidade no *drag*”, na qual pude compreender que as artistas aplicam seu interesse pela cultura do estranhamento, bem como suas próprias estranhezas, na construção de suas personas *drags*. São apontadas como monstruosidades a questão de tornarem-se irreconhecíveis a partir das maquiagens, do mantimento dos pelos corporais para fazer *drag*, o uso de temáticas como a loucura para as suas performances, bem como inspirações alternativas como filmes de horror, animes e o estilo gótico. Desse modo, elas discorrem sobre a monstruosidade de suas *drags* a partir de escolhas não convencionais, demarcadas por elas como sendo fora do padrão para o *drag* na cidade. Tais escolhas compreendem não apenas o campo estético, sendo esse representado pela traição à natureza humana (Jeha, 2007), como também está intrínseca aos seus corpos ao expressarem a adoção por danças, movimentos e posturas que revelam a transgressão das leis que regem as naturalidades. Assim, compreendo que, para essas artistas, a monstruosidade dentro da plataforma *drag* reside nas significações relativas às estranhezas de suas escolhas e das reações externas causadas por elas.

O terceiro objetivo específico, *analisar o que as artistas drag monstras entrevistadas buscam comunicar através de suas montações monstruosas*, foi atendido a partir da subcategoria “Percepções da comunicação realizada na plataforma *drag*”. Com base nessa subcategoria, inferi que as artistas entrevistadas utilizam a plataforma *drag* para comunicar sobre si: destinam este lugar para expressar seus sentimentos e anseios. Sobretudo, para contar sobre suas vivências e demarcar a sua existência. Tal como propõem Gadelha, Maia e Lima (2020), as monstras utilizam o *drag* como forma de escrita sobre si. Dessa forma, estão em concordância com Preciado (2022) ao sugerir que os monstros atuais detêm o poder de produzir conhecimento sobre si.

O último objetivo específico, *analisar como as artistas entrevistadas se percebem na cena drag local de Porto Alegre/RS*, foi obtido a partir de toda a segunda categoria de análise, “A arte *drag* mostra no cenário de Porto Alegre/RS”. Inicialmente, entendi que as monstras constituem sua identidade firmadas no pertencimento a um grupo, nomeado por uma das entrevistadas como “circo dos horrores”. Logo, a identidade mostra é construída a partir desse sentimento de pertencimento. Porém, percebem que representam uma abordagem estética escassa no cenário porto-alegrense. Não obstante, percebem também a existência e intenção de manutenção de um padrão estético *drag* que impõe barreiras às artistas que desviam dessa abordagem. Por conseguinte, a formação de sua identidade se dá não apenas pela identificação, mas também pela diferenciação. Desse modo, passo a entender que mesmo se tratando de um grupo já marginalizado socialmente – o das artistas *drags* – há a formação de uma identidade normativa em Porto Alegre: a das *drags* personificadoras da beleza feminina. Muitas vezes, o modo com que as artistas monstras relatam serem tratadas, sugere semelhança ao pensamento de Landowski (2002) ao citar a assimilação do diferente. Além disso, compreendem fazer parte de uma cultura nichada na cidade. Dessa forma, narram que as oportunidades não são igualitárias e que sentem a pressão de se assimilarem à norma para conquistar espaços na cena. Nesse sentido, sugerem a criação de novos espaços *drag* da cidade que abordem a temática do horror como forma para se sentirem mais incluídas dentro da cena, na medida em que apontam lugares como a cultura *ballroom* representando uma resistência mostra ao criar uma atmosfera acolhedora ao que artistas monstras apresentam.

Portanto, a partir dos relatos e análise realizada neste estudo, compreendo que as artistas monstras entrevistadas representam um grupo minoritário dentro da cultura *drag* local, o qual demonstra transformar em arte os seus incômodos pelas posições sociais atribuídas a elas. São esses sujeitos os desviantes das normatividades de raça, gênero e sexualidade: pretas, mulheres, travestis, pessoas não-binárias, gays, androsssexuais e bissexuais. Através do campo artístico,

as *drag* monstras reivindicam pela voz que foi tirada delas numa disputa assimétrica das relações de poder, gerada pelo processo identitário. Dessa forma, reconfiguram as amarras do CISTema ao se afirmarem enquanto monstras e tornarem a monstruosidade numa potência enquanto grupo político. Contudo, demonstram fragilidades ao expor que sua participação no cenário *drag* da cidade de Porto Alegre é limitada a partir de mecanismos que operam em prol de uma manutenção local das normas convencionadas aos artistas *drags*. Além disso, tendo consciência de que o número de entrevistadas não representa em plenitude o campo das *drags* monstras em Porto Alegre/RS, acredito que este estudo se revela como um potente registro histórico e político com dados importantes para promover a discussão desta temática.

Por fim, encerro esse trabalho esperando a realização de novas produções acadêmicas no viés da monstruosidade presente no cenário *drag* brasileiro, almejando que essa seja uma cena próspera em ascensão. Há potencialidade na elaboração de uma pesquisa que vise entender o que leva o público porto-alegrense preferir o *drag* padrão ao monstro a partir de um estudo sobre hábitos de consumo. Também, há possibilidade da realização de estudos comparativos, por exemplo, das cenas monstras entre estados brasileiros, buscando compreender o porquê de algumas se mostram melhor desenvolvidas do que outras. Ainda, tornar-se-ia possível a realização de uma pesquisa que busque entender o que *drag* monstras comunicam de si nas redes sociais, considerando como a circulação midiática impacta nas percepções dos públicos. O campo é vasto e precisa ser mais explorado. Enquanto a academia permanecer representando mais um lugar de manutenção de normatividades que operam na exclusão social desses agentes, afastando essas pessoas e negando a importância de suas histórias, não há como uma transformação reverberar no comportamento da sociedade. Consequente, expresse o meu profundo desejo de que minha pesquisa seja uma forma de inspiração, ou que sirva como um norte, para que mudanças sociais sejam estabelecidas, fazendo com que a arte *drag* tenha a função de acolher todos aqueles que, a partir dela, precisam encontrar um meio para comunicar sobre si, mas permanecem sendo silenciados.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Lucas de Barros Lábaki. **A arte drag e suas implicações na identidade do artista**. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Psicologia) - Faculdade de Ciências Humanas e da Saúde da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/27981>>. Acesso em abr. de 2024.

AMANAJÁS, Igor. **Drag queens: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas**. São Paulo: Publicação online. Disponível em: <<http://www.belasartes.br/revistabelasartes/downloads/artigos/16/drag-queen-um-percurso-historico-pela-artedos-atores-transformistas.pdf>> . Acesso em abr. de 2024.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.

BULA REVISTA. **50 anos de Secos & Molhados, a banda genial que só durou um verão**. Ademir Luiz, 2022. Disponível em: <<https://www.revistabula.com/8338-50-anos-de-secos-e-molhados-a-banda-genial-que-so-durou-um-verao/>>. Acesso em 8 de julho de 2024.

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

CÁNEPA, Laura Loguercio. **Medo de quê? - uma história do horror nos filmes brasileiros**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP. Campinas, SP: 2008.

CAPITAL PICTURES. **Nina Flowers**. Jason L. Nelson, 2011. Disponível em: <<https://www.capitalpictures.com/image/I0000NorppW0MeC8>>. Acesso em 29 de abril de 2024.

CARVALHO, Maí Yandara de Souza. **Alma negrot: um dispositivo queer em permanente guerrilha poética**. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/236736>>. Acesso em abr. de 2024.

CASAGRANDE DALLA VECCHIA, L.; CANECCHIO FERREIRINHO, G. . O QUE É NECESSÁRIO PARA SER UMA DRAG QUEEN DE SUCESSO? NEGOCIAÇÕES PERFORMÁTICAS E ESTÉTICAS ENTRE CORPOS DESVIANTES E O PÚBLICO MAINSTREAM. **TROPOS: COMUNICAÇÃO, SOCIEDADE E CULTURA** (ISSN: 2358-212X), [S. l.], v. 9, n. 2, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/tropos/article/view/3925>. Acesso em: 4 abr. 2024.

CHIDIAC, Maria Teresa Vargas. OLTRAMARI, Leandro Castro. **Ser e estar *drag queen***: um estudo sobre a configuração da identidade queer. Natal: Programa de Pós-graduação em Psicologia - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-294X2004000300009&lng=en&tlng=en>. Acesso em abr. de 2024.

CONSTANTINO, Breno Uriel Saraiva. **Re-existir e re-criar o lugar da performance drag na arte da vida**. 2018. 50 f., il. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Cênicas)—Universidade de Brasília, Brasília, 2018. Disponível em: <<https://bdm.unb.br/handle/10483/24711>>. Acesso em abr. de 2024.

DE ALMEIDA, Mirella. **A PERFORMANCE DRAG QUEEN GAÚCHA – Uma análise do consumo midiático de drags de Porto Alegre**. 2023. Dissertação de Mestrado - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/263425>>.

FRANÇA, Julio. Processo de composição da personagem na ficção gótica: as figurações do monstro humano. In: **A personagem nos mundos possíveis do insólito ficcional**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018.

_____. O Gótico e a presença fantasmagórica do passado. In: **XV Encontro da Associação Brasileira de Literatura Comparada**, 2017, Rio de Janeiro. Anais eletrônicos do XV Encontro ABRALIC, 19 a 23 de setembro de 2016. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016. v. 1. p. 2492-2502.

_____. O horror na ficção literária: Reflexão sobre o “horrível” como uma categoria estética. **XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências**, 13-17 de Julho de 2008.

FILHO, Arthur de Oliveira. **Consumo e Gênero**: Uma análise das narrativas visuais da estética de drag queens da cidade do Recife. Dissertação (Mestrado em Design), Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GADELHA; MAIA; LIMA. Drag, glamour, filth: gênero e monstrosidade em Rupaul's Drag Race e Dragula. **Cadernos Pagu**, Belém, n. 61, junho de 2020.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4a. edição. São Paulo: Editora Atlas, 2002.

_____. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6a. edição. São Paulo: Editora Atlas, 2008.

GODOY, A. S. Pesquisa qualitativa: tipos fundamentais. **RAE - Revista de Administração de Empresas**, [S. l.], v. 35, n. 3, p. 20–29, 1995. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/rae/article/view/38200>. Acesso em: 17 jul. 2024.

GRUNVALD, VITOR ; REIS, R. . SARITA THEMÔNIA. **Da necrose de corpos à apoptose do invisível**. NOVOS DEBATES - FÓRUM DE DEBATES EM ANTROPOLOGIA, v. 5, p. 143 - , 2020. ISSN: 23580097. Disponível em <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/225808>>. Acesso em abr. de 2024.

GUERRA, E. L. A. **Manual de pesquisa qualitativa**. Belo Horizonte: Grupo Anima Educação, 2014.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 15. ed.- Petrópolis, RJ: Vozes, 2014, p. 103-133.

HISTORY COLLECTION. **Fascinating Vintage Photographs Uncover Glamorous History of Drag Queens**. Jacob Miller, 2017. Disponível em: <<https://historycollection.com/fascinating-vintage-photographs-uncover-glamorous-history-drag-queens/>>. Acesso em 29 de abril de 2024.

JEHA, Julio. **Monstros e monstruosidades na literatura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

KLEIN, Caio. A vanguarda não é cisgênero: a ousadia de drags e trans abriu caminho nas lutas por direitos LGBTQ+. In: **Tem saída? Perspectivas LGBTQI+ sobre o Brasil**. Porto Alegre: Zouk, 2020 (p. 73 - 80).

LACERDA, Lucas Izidório. **Cabaré a Drag Queen almoz e a monstruosidade como possibilidade de (re)existência**. 2023. 27 f. Monografia (Graduação em Artes Cênicas) - Instituto de Filosofia, Arte e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2023. Disponível em: <<https://monografias.ufop.br/handle/35400000/6260>>. Acesso em abr. de 2024.

LANDOWSKI, Eric. **Presenças do outro**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LANG, Patrícia. FILIPPO, Marina. GASPARI, Guinevere. CATRINCK, Matheuz. CANEDO, Júlia. LEAL, Tatiane. **A Construção de Celebridades Drags a Partir de RuPaul's Drag Race: Uma Virada do Imaginário Queer**. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Intercom 2015, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-3777-1.pdf>>. Acesso em abr. de 2024.

LIU, Danilo Simões. **O percurso histórico da cultura drag: uma análise da cena queer carioca**. 2017. 94 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação - Habilitação em Publicidade e Propaganda) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

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

METROWEEKLY. **Bianca Del Rio returns to host the Pit Stop**. Hugh McIntyre, 2023. Disponível em: <<https://www.metroweekly.com/2023/05/bianca-del-rio-returns-to-host-the-pit-stop/>>. Acesso em 29 de abril de 2024.

MONTEIRO, Marko. “Zé do Caixão: Humano, demasiado humano”. In: **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v. III, n. 6 (jan-jun/2009), pp. 85-99.

MONSTRUOSAS. **Convenção das Themonias, uma convocação sexodissidente para um motim de corpos bizarros na Amazônia**. 2018. Disponível em: <<https://monstruosas.milharal.org/2018/09/03/convencao-das-themonias-uma-convocacao-sexodissidente-para-um-motim-de-corpos-bizarros-na-amazonia/>>. Acesso em 29 de abril de 2024.

MUNDO DE CINEMA. **10 estranhas curiosidades sobre o cineasta Zé do Caixão**. Eduardo Aranha, 2016. Disponível em: <<https://mundodecinema.com/ze-do-caixao/>>. Acesso em 11 de maio de 2024.

NAZÁRIO, Luiz. **Da natureza dos monstros**. São Paulo: Arte e ciência, 1998.

O GLOBO. **Dzi Croquettes remanescentes relembram o grupo performático**. André Miranda, 2010. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/dzi-croquettes-remanescentes-relembram-grupo-performatico-2981049>>. Acesso em 29 de abril de 2024.

PELÚCIO, Larissa. **Abjeção e desejo: uma etnografia travesti sobre o modelo Preventivo de AIDS**. São Paulo: Annablume, 2009.

PINTEREST. **Glamour**. 2022. Disponível em: <<https://pin.it/7aYbwNxB3>>. Acesso em 26 de abril de 2024.

PINTEREST. **Madame Madness**. 2020. Disponível em: <<https://pin.it/66CYjJiXJ>>. Acesso em 26 de abril de 2024.

PRECIADO, Paul B. **Eu sou o monstro que vos fala: Relatório para uma academia de psicanalistas**. Trad. de Carla Rodrigues. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2022.

PRIDE. **The Boulet Brothers On Their New Special, Tour & The Future Of *Dragula***. Rachel Shatto, 2023. Disponível em: <<https://www.pride.com/interviews/the-boulet-brothers-special>>. Acesso em 21 de julho de 2024.

REEDY, Adam. **The Monster as Queer Opportunity: Monstrous (Re)Construction, Embodiment, and Approbation on *The Boulet Brothers' Dragula***. Northern Illinois University ProQuest Dissertations Publishing, 2021.

ROSA, Pedro Henrique Cremonez. **The realness: a feminilidade na construção mitológica da corporalidade drag queen como representação social**, 2018. Dissertação (Comunicação) — Universidade Estadual de Londrina, Paraná, 2018.

SÁ, Michele Eduarda Brasil de. **Teatro kabuki - das origens à contemporaneidade**. Estudos Japoneses, n. 38, p. 97-108. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/148814/146146>>. Acesso em 15 de julho de 2024.

SANTOS, Cristiane Caetano dos. **O ser drag e o viver queen: estereótipos e configuração do artista performático em Maceió**. Recife: Publicação online, novembro de 2014. Disponível em: <<http://www.ufpb.br/evento/lti/ocs/index.php/18redor/18redor/paper/viewFile/2262/717>>. Acesso em abr. de 2024.

SCHMALTZ, Márcia. **O moderno teatro chinês: desenvolvimento, percalços e pós-modernidade**. *Olhares*, 3(1), 116–128. 2015. Disponível em: <doi.org/10.59418/olhares.v3i1.58>. Acesso em 15 de julho de 2024.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 15. ed.-Petrópolis, RJ: Vozes, 2014, p. 73-101.

SOARES, Jéssica Patrícia. **Nas sombras, às margens: o Reprimido e o Outro no cinema brasileiro de horror contemporâneo**. 2021. Trabalho de Dissertação de Mestrado - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/224217>>. Acesso em abr. de 2024.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso: homossexualidade Brasil**. Rio de Janeiro: Record, 4a. ed. 2018.

VARIETY. **Monster Hit 'Frankenstein' Caused a Scandal in Kansas City in 1931**. Tim Gray, 2018. Disponível em: <<https://variety.com/2018/vintage/features/frankenstein-1931-anniversary-1203032951/>>. Acesso em 11 de maio de 2024.

VIEIRA, M. do C.; LUZ, M. H. C. O ser themonia na Amazônia: discussões sobre identidade e performance no cenário drag de Belém do Pará. **Cadernos de Comunicação**, [S. l.], v. 24,

n. 2, 2020. DOI: 10.5902/2316882X36675. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/ccomunicacao/article/view/36675>. Acesso em: 26 abr. 2024.

VENCATO, Anna Paula. **Fora do armário, dentro do closet:** o camarim como espaço de transformação. Cadernos Pagu, Jun 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332005000100011&lng=en&tlng=en. Acesso em: 02 abril 2024.

X. It's my 29th time around the sun today! Thank you all for your birthday messages ily photo by @CodyKinsfather. **Farrah Moan**, 2022. Disponível em <https://twitter.com/farrahized/status/1569074320798007296>. Acesso em 29 de abril de 2024.

ZAN, José Roberto. **Secos & Molhados:** metáfora, ambivalência e performance. Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte, Vol. 15, Nº. 27, 2013, págs. 7-28. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8330957>. Acesso em 8 de julho de 2024.

GLOSSÁRIO

Aquendar: prática *drag* e de algumas pessoas trans que consiste em esconder o pênis para trás na tentativa de emular uma vagina.

Babado: pode servir para se referir a uma novidade ou a algo visto como excelente.

Barbie: designa os homens gays fortes, musculosos e que seguem uma estética heteronormativa.

Barbiezinha: *drag queen* que se monta para se assemelhar com o ideal de beleza feminino hegemônico. Sinônimo para *drag fish*.

Breastplate: adereço, geralmente feito de silicone ou borracha, em forma de peitos/mamas.

CIStema: relacionado à crítica que se faz ao sistema cisgênero, imposto como norma socialmente.

Cisheteronormativo: relacionado a crítica que se faz ao sistema cisgênero e heterossexual, imposto como norma socialmente.

Close: prestar atenção ou, quando utilizado na expressão “dar *close*”, pode significar estar muito bem vestida.

Contorno: etapa do processo de maquiagem que trata do contorno de certas feições do rosto através de produtos específicos e próprios.

Corretivo: produto de maquiagem que serve para corrigir imperfeições da pele.

Desmontação: o ato de se despir do *drag*; tirar os adereços que compõem uma *drag queen*.

Drag king: artista que mimetiza os signos tidos como masculinos socialmente numa performance artística.

Drag monster: termo inglês para designar as *drag* monstros, sendo essas artistas que utilizam o *drag* e o horror para performatização.

Ethos: conjunto dos costumes e hábitos fundamentais, no âmbito do comportamento e da cultura, característicos de uma determinada coletividade, época ou região.

Gatinha: elogio feito de uma pessoa *queer* para outra, sendo uma exaltação a sua beleza.

Herstory: o termo foi utilizado, pela primeira vez na década de 1960, como uma crítica feminista ao modo como a história do mundo se concentra nos feitos dos homens e infatiza o apagamento feminino. Recentemente, o termo também é utilizado para mencionar fatores da história LGBTQIAPN+.

Heteronormativo: refere-se à heteronormatividade, ao conceito de que apenas os relacionamentos entre pessoas de sexos opostos ou heterossexuais são normais ou corretos.

LGBTQIAPN+: Grupo político que se refere a Lésbicas, Gays, Bi, Trans, Queer, Intersexo, Assexuais/Arromânticas/Agênero, Pan/Poli, Não-binárias e mais.

Mana: adjetivo utilizado entre pessoas *queers* que evoca o sentido de irmandade dentro da comunidade; dois iguais, dois irmãos.

Montação/Montaria: ato de se vestir em *drag*.

Performer: artista que faz performances em palcos.

Queen: refere-se às *drag queens*.

Queer: usado para representar as pessoas que não se identificam com padrões impostos pela sociedade e transitam entre os gêneros ou que não tem uma sexualidade tida como norma. Em suma, diz respeito às pessoas que fogem às normatividades sociais de gênero e sexualidade.

APÊNDICE A — ROTEIRO PARA ENTREVISTAS SEMIESTRUTURADAS

- 1) Para começar, eu gostaria de conhecer mais da tua história. Me conta como você se descreveria: qual a sua identidade de gênero, sexualidade, idade, raça e o bairro em que tu mora?
- 2) Me conta sobre como se deu o seu contato com a arte *drag* e como começou o seu processo de montagem.
- 3) Dentro das diversas estéticas presentes na arte *drag*, o que te levou a estética monstra?
- 4) Quais relações você percebe entre as suas vivências pessoais, a construção da sua identidade e a escolha de uma estética monstruosa?
- 5) Para você, o que é monstruosidade?
- 6) Quais são as suas referências de monstruosidade e como você as aplica na arte em que desempenha?
- 7) Sabendo que o *drag* é uma plataforma de entretenimento e também um modo de colocar-se no mundo, como você relaciona a monstruosidade com a arte *drag*?
- 8) Enquanto uma artista monstra, o que você busca transmitir ao seu público? Qual a intencionalidade das suas montagens?
- 9) Quando você planeja uma performance, o que você busca comunicar através do horror?
- 10) Você conhece outras artistas da cena porto-alegrenses que se consideram *drag* monstras também? O quão próximas você diria que são?
- 11) Como você percebe as relações entre as *drags* monstras e as demais artistas *drag* na cena local de Porto Alegre?

- 12) Quando você faz a sua montagem monstra, qual a sua percepção a respeito do acolhimento do público? Quais reações você percebe das pessoas?
- 13) Você considera o cenário *drag* porto-alegrense inclusivo em relação a oportunidades e contratações para artistas drag monstras?
- 14) Na sua percepção, quais fatores podem melhorar no cenário *drag* local de Porto Alegre para as artistas monstras?
- 15) Você gostaria de contribuir com algo que considera importante, mas que sente que não foi englobado nas perguntas que eu fiz?

APÊNDICE B — TERMO DE CONSENTIMENTO ESCLARECIDO

TERMO DE CONSENTIMENTO ESCLARECIDO

Título do projeto: Drag, monstrosidade e identidade: estudo sobre a percepção de drag monstros sobre si e sua participação no cenário drag da cidade de Porto Alegre/RS

Pesquisador Responsável: Patrick Sutil do Nascimento

Orientador: Profa. Dra. Alessandra Primo

Instituição a que pertence o pesquisador: Faculdade de Comunicação Social e Biblioteconomia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

E-mail: sutilpatrick@outlook.com

Termo de Consentimento Esclarecido

Prezado(a),

Você está sendo convidado(a) a participar da pesquisa “Drag, monstrosidade e identidade: estudo sobre a percepção de drag monstros sobre si e sua participação no cenário drag da cidade de Porto Alegre/RS”, de responsabilidade do graduando Patrick Sutil do Nascimento com a orientação da profa. Dra. Alessandra Primo. A pesquisa tem por objetivo compreender as percepções de artistas drag sobre a sua arte drag monstra e a sua participação na cena drag local de Porto Alegre/RS. Os critérios para a sua seleção são: a) ser uma drag monstra; b) fazer parte do cenário drag local da cidade de Porto Alegre/RS; c) circular pela cena, ou seja, aparecer montadas em locais de vivência drag dentro da cidade – bares, baladas, teatros drag – seja fazendo shows ou socializando.

Sua participação no estudo consistirá em conceder uma entrevista. A entrevista acontecerá de modo remoto, através de plataformas como Google Meet ou Zoom, de acordo com sua preferência. A entrevista terá a duração de mais ou menos 60-80 minutos. A entrevista será gravada em áudio e vídeo e somente o pesquisador terá acesso a esse material. Toda e qualquer informação cedida está assegurada de sigilo. Garantimos que a sua identidade e imagem serão resguardadas e utilizaremos nomes fictícios, caso for de seu desejo, para nos referirmos às informações cedidas, dados estes que servirão somente para a pesquisa, eventos e publicações científicas.

Os riscos da sua participação são considerados mínimos. Na hipótese de sentir algum desconforto em responder alguma das questões, você tem a liberdade de não responder mais ou interromper a sua participação a qualquer momento. Você também tem a liberdade de retirar

seu consentimento a qualquer momento, mesmo após o início da entrevista. Não há qualquer tipo de compensação financeira relacionada à sua participação na pesquisa.

Caso tenha alguma dúvida sobre a pesquisa poderá entrar em contato com o coordenador responsável pelo estudo no email: ale.teixeira.primo@gmail.com. O Comitê de Ética em Pesquisa da UFRGS (CEP/UFRGS) também poderá ser consultado caso tenha alguma consideração ou dúvida sobre a ÉTICA da pesquisa pelo e-mail: etica@propesq.ufrgs.br ou pelo telefone 51-3308 3738.

Este termo será assinado em duas vias, pelo(a) senhor(a) e pelo responsável pela pesquisa, ficando uma via em seu poder.

Eu, _____, RG nº _____ declaro ter sido informado e concordo em participar voluntariamente da entrevista realizada pela pesquisa acima descrita. Declaro que li as informações contidas nesse documento e que fui devidamente informado(a) sobre os objetivos, sobre os procedimentos que serão utilizados e sobre a finalidade da pesquisa. Foi-me garantido que posso retirar o consentimento a qualquer momento, sem qualquer penalidade. Declaro, ainda, que recebi uma cópia deste Termo de Consentimento. Por fim, registro ciência de que os resultados obtidos serão utilizados apenas pela pesquisadora, e concordo que sejam divulgados em apresentações e publicações científicas.

Porto Alegre, _____ de _____ de 2024.

Assinatura do entrevistado

Patrick Sutil do Nascimento – pesquisador responsável