

“No tea, no shade” Construção de sentidos e manifestações de performances pelo fandom brasileiro de *RuPaul’s Drag Race* no Facebook

Luis Henrique Cunha¹
Ronaldo Henn²

Resumo: O trabalho analisa como o programa *RuPaul’s Drag Race* se desdobra no ambiente digital por meio do fandom, visando a compreensão dos sentidos acionados e das performatizações de gosto expressadas. Com base no uso da Análise de Construção de Sentidos em Redes Digitais, tramam-se inferências sobre os comentários oriundos do grupo *RuPaul’s Drag Race Brasil.OFICIAL*, presente no Facebook. Assim, tecem-se tramas que reúnem acontecimentos do programa e suas reverberações no ambiente digital, que geram conversações em rede que acionam sentidos diversos. De maneira experimental, utiliza-se a metáfora do prisma como elemento difusor dos sentidos acionados, onde é possível encontrar intercessões que revelam as expressões de gosto do fandom e, com base nos Estudos Queer, movimentações que inferem certos preconceitos provenientes da heteronormatividade. Assim, amplia as possibilidades de estudos de ciberacontecimentos e contribui metodologicamente com a intersecção dos campos da Comunicação e da Teoria Queer.

Palavras-chave: Estudos de fãs; Ciberacontecimento pop; Estudos Queer

¹ Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Unisinos. lh.cunha97@gmail.com

² Formação. Vinculação institucional. Email.

A movimentação dos fãs em torno do reality show *RuPaul's Drag Race*, mais especificamente os sentidos que acionam através do fandom³ em fóruns do Facebook, constitui-se no tema deste trabalho. Liderado pela icônica drag queen⁴ dos Estados Unidos, o programa tornou-se um fenômeno e passou a ser exibido no canal VH1, na Netflix e, mais recentemente, no serviço de streaming Paramount+. Entre 2009 e 2022, *RuPaul's Drag Race* já conta com quatorze temporadas regulares, sete temporadas de seu spin-off, *RuPaul's Drag Race All Stars*, e versões produzidas em países como Espanha, Tailândia, Reino Unido, Canadá, França, Nova Zelândia, Holanda e Itália.

No Brasil, algumas temporadas foram exibidas pelos canais Comedy Central e Multishow, que marcou os fãs brasileiros devido aos ajustes processados para a dublagem em português, que descaracterizam as falas e bordões clássicos de Drag Race. Tornou-se o reality mais premiado da história do Emmy e colecionou críticas positivas da imprensa. Esse êxito deu à arte drag um novo status, que contribuiu, inclusive, para o surgimento de novas gerações de artistas – dentro e fora dos palcos.

No ano de 2019, *RuPaul's Drag Race* completou uma década no ar. Participaram do programa mais de uma centena de drag queens, artistas que, hoje, têm projeção internacional. O fandom da atração mostra-se ativo e presente. Esse público não apenas assiste aos episódios, como se utiliza de comunidades e fóruns nas mídias digitais para repercutir temas recorrentes, além de elevar ao grau de celebridade às participantes com as quais mais se afina.

Contudo, não é raro observar internautas se utilizarem do espaço para ofender determinadas participantes com ofensas de caráter racial, de gênero e estético. As

³ Comunidade de fãs que gravitam em torno de uma peça central. Filmes, séries de televisão, livros, jogos. Compartilham um interesse comum e costumam se envolver em debates, criação de conteúdo, teorias e eventos relacionados à obra que admiram. Essas comunidades costumam ser muito ativas online, interagindo em redes sociais, fóruns e sites especializados (MARTINO, 2014).

⁴ Artista que se veste, de maneira exacerbada e extravagante, conforme o gênero feminino, para fins artísticos ou de entretenimento - muitas vezes em apresentações de música, dança ou comédia. Frequentemente envolve uma mistura de humor, sátira, diversão e auto expressão criativa (JESUS, 2012).

queens Naomi Smalls e Monet X Change, ambas negras, foram ameaçadas de morte em suas contas no Instagram após participarem da quarta temporada de *RuPaul's Drag Race All Stars*.

Essas e diversas outras postagens suscitam a curiosidade sobre quais os tipos de conteúdo são produzidos e disseminados em ambientes dedicados a fãs do programa, majoritariamente LGBTQI+, e o quanto preconceituosa a comunidade pode ser internamente. Para isso, busca-se compreender como se manifestam esses discursos através do seguinte caminho: entender o processo de afeiçãoamento entre o fã e as participantes, observar os diferentes tipos de conteúdo produzidos pelo fandom em ambientes digitais e problematizar o caráter discriminatório de muitas postagens.

Para se compreender esses elos sociais produzidos no ambiente digital pelo fandom do reality, a pesquisa centrou-se nos comentários das publicações denominadas “Tópico de Discussão Oficial”, postadas no grupo do Facebook *RuPaul's DragRace Brasil.OFICIAL*. O período analisado corresponde ao intervalo entre os dias 26 de maio e 2 de setembro de 2021, que corresponde ao anúncio das participantes da sexta temporada de *RuPaul's Drag Race All Stars* até a veiculação do último episódio da atração. Deste modo, foram analisadas as postagens referentes aos 12 episódios.

O grupo, com a proposta de debater os acontecimentos do reality show, é o maior do Brasil dedicado ao tema: durante a realização dessa pesquisa, de março de 2020 a março de 2022, possuía 79.360 membros, em sua maioria integrantes da comunidade LGBTQIA+. O processo metodológico deriva-se da Análise de Construção de Sentidos em Redes Digitais, desenvolvido no LIC – Laboratório de Investigação do Ciberacontecimento.

Mobilizam-se, neste artigo, conceitos sobre reality show, estudo de fãs, performance de gosto, plataformização e ciberacontecimentos. Para embasar esse conteúdo, optou-se pelo uso bibliográfico de estudos de diferentes autores, como: Castro (2006), Martino (2014), Amaral (2013, 2014), Pereira de Sá (2016), Henn (2011, 2013) e Gonzatti (2017, 2022). Do mesmo modo, procurou-se estabelecer articulações

advindas dos estudos queer com o campo temático da comunicação, trazendo-se paralelos entre questões de gênero, identidade e orientação sexual como base para a exploração de *RuPaul's Drag Race*. São utilizados os estudos de Butler (1990), Miskolci (2012), Lins, Machado e Escoura (2016), Rubin (2017), Preciado (2003) e Haraway (1991).

Cultura de fãs e performances em rede

Os reality shows converteram-se em um potente instrumento de convergência entre a televisão e a internet. Cosette Castro (2006) aponta diversos motivos que levaram à consolidação do gênero na televisão. Entre eles, estão o desejo de exposição televisiva por parte do público e o barateamento dos custos de produção. Gama (2015) complementa, afirmando que reality shows concederam a anônimos o protagonismo em narrativas repletas de jogos, competições, dramas, lutas, realizações e sucesso.

Todos esses requisitos estão presentes na narrativa de *RuPaul's Drag Race*, que não apenas se insere dentro dos limites consagrados do gênero, como faz referências diretas a seus antecessores e contemporâneos, utilizando-se do humor irônico de RuPaul e de elementos constituintes da arte drag. Além dos componentes inerentes a um produto audiovisual, como edição de imagens para construção de uma narrativa coerente, o reality show promete uma naturalidade dos acontecimentos, tentando mostrar os sujeitos como eles supostamente são, sem encenações (GAMA, 2015).

Bacchin (2008) estabelece que reality show “diz respeito a um tipo específico de programa televisivo surgido a partir da década de 1990, que opera não apenas na televisão, mas em múltiplas plataformas” (p. 88). A partir dessa virada infraestrutural, o autor (2008) aborda que uma das principais características do gênero é gerar interação do espectador com o conteúdo, possibilitando alterar os rumos da narrativa. “São programas de televisão que se baseiam na convergência de diferentes tecnologias de comunicação; portanto, só se tornam possíveis na etapa globalizada do capitalismo”

(2008, p. 88). De tal forma, pode-se compreender que o gênero extrapolou os limites da televisão, convergindo com telefonia móvel e internet, por meio de sites de redes sociais e plataformas.

Para Jenkins (2009), a tentativa destes produtos em transmitir a maior veracidade possível dos acontecimentos gera o interesse do público, que busca participar de maneira assíncrona. A busca por um programa televisivo que possua uma narrativa bem construída tem dois pontos centrais: o ato de angariar e manter fãs e a necessidade de que eles propaguem conteúdo (JENKINS; GREEN; FORD, 2014), em que o público é engajado como colaborador, construindo e propagando conteúdos referentes a seus temas de interesse.

Segundo Martino (2014), fã é uma pessoa que devota considerável parte de seu tempo, interesse e energia a determinado produto cultural. Coralis (2011, p. 115) infere que “o fã traduz em amor a experiência do fascínio” ao empregar um discurso de tom amoroso por seu objeto de idolatria. De tal maneira, os fãs se caracterizam pela afeição que desenvolvem por tal objeto, o que constroi, segundo Romminger (2015), um sistema social marcado por relações de poder a partir dessa afeição.

Garcia, Vieira e Pires (2006) se utilizam da perspectiva de Mariz (2002) para buscar entender a grande mobilização de fãs que os reality shows conseguem angariar. Para as autoras, esses programas atraem a atenção de uma grande maioria de telespectadores adeptos do trivial como forma de lazer, mas, por outro lado, também mobilizam os adeptos do voyeurismo. Isto, segundo por colecionarem insinuações provocantes devido à exposição física de seus personagens.

A popularização de sites de redes sociais (RECUERO, 2012) tornou o processo de unir fãs para debater sobre determinado produto mais fácil, conforme Martino (2014, p.158): “A partir das mídias digitais e da internet, essas conexões se tornaram mais fáceis e numerosas, garantindo uma visibilidade crescente à cultura dos fãs”. Segundo o autor, ações fundamentais para alimentar os fandoms, conjunto de fãs de um determinado produto da mídia, são trocar informações, participar de encontros e

eventos, dividir novidades e materiais e manter contato com os demais. Sob a ótica dos reality shows, o ambiente virtual se tornou um estímulo para o desenvolvimento destes produtos culturais (MARTINO, 2014).

Recuero (2015) entende que os fãs passaram a ter um papel cada vez mais ativo, visível e complexo na cultura contemporânea, na medida em que se transformam em partícipes da própria produção de valor para seus ídolos. Com os sites e as plataformas de redes sociais, é possível entender esses novos canais como espaços de agregação e de acesso à informação pelos fandoms.

Adriana Amaral, Rosana Vieira Souza e Camila Monteiro (2015) elucidam o debate sobre outras práticas proeminentes dos fandoms, como o ativismo de fãs. As autoras, a partir de um apanhado histórico, lembram que apenas no começo dos anos 2000 é que “a noção de participação cívica e política e as mobilizações sociais adquiriram uma posição constante no debate sobre a organização dos fandoms” (2015, p.142).

Para as autoras (2015), Jenkins (2008) apontou para essa relação entre fãs, entretenimento e participação política ao destacar que é necessário problematizar “a suposta divisão entre os mundos do consumo e da cidadania na medida em que formas de ativismo político vêm sendo visibilizadas graças à aprendizagem com práticas de consumo da cultura popular” (2015, p. 142).

A partir desta perspectiva, as autoras ressaltam que os estudos apontam para a designação “ativismo de fãs” como as formas de engajamento político nos fandoms “sobretudo aqueles relacionados aos produtos e celebridades da cultura pop global” (p. 143). Em texto dedicado a entender apropriações nas práticas de *shipping* dos fãs brasileiros de K-POP no Facebook, as autoras Amaral e Tassinari (2016) discorrem sobre práticas de pertencimento aos fandoms, bem como especificidades das relações proeminentes da plataforma.

Elas entendem que muitas pessoas não se integram ao fandom por medo de críticas e julgamentos por parte dos fãs, já que ainda não dominam seus códigos. “Só

aqueles que realmente decidem tomar como parte do dia a dia, da forma de falar, das músicas e dos programas que assistem, abraçam a cultura coreana, entre outros fatores, se tornam bem-vindos entre essas comunidades (grupos) nas redes sociais" (AMARAL; TASSINARI, 2016, P. 07). As autoras identificam essa característica como mais presente no Facebook, ambiente que investigaram em sua pesquisa. Será a partir dessa rede social, segundo constataram, que se criam grupos e nichos de fãs, "gerados pela combinação de – usualmente – grupos secretos e páginas".

Abordando o conceito de plataforma, Poell, Nieborg e Van Dijck (2020) as definem como "infraestruturas digitais (re)programáveis que facilitam e moldam interações personalizadas entre usuários finais e complementadores, organizadas por meio de coleta sistemática, processamento algorítmico, monetização e circulação de dados" (p.04).

Grohmann (2021) lembra que essas infraestruturas são organizadas por algoritmos e formalizadas por relações de propriedade. Destacando perspectiva de Noble, o autor lembra que, como quaisquer tecnologias, as plataformas apresentam "valores e normas inscritas em seus desenhos e interfaces, podendo apresentar mecanismos de discriminação de raça, gênero e classe" (GROHMANN, 2021, P.168-169). Ao mesmo tempo, são meios e infraestruturas de comunicação (COULDREY, 2019).

Essas plataformas orientam seus usuários a como interagir entre si por meio de interfaces gráficas, oferecendo vantagens enquanto retêm outras. Exemplo disso são as ferramentas de interação, curtir, compartilhar, comprar ou avaliar (POELL, NIEBORG, VAN DIJCK, 2020). O Facebook é um exemplo dessas plataformas. Em 2011, contava com mais de 500 milhões de pessoas que diariamente mantinham contato com seus amigos, compartilhando mensagens, fotos, links e vídeos. Ela permite que qualquer pessoa que declare ter pelo menos 13 anos possa se tornar usuário registrado. Para participar do Facebook, deve-se registrar pelo endereço do site e, em seguida, criar um perfil pessoal. Com este procedimento, o usuário cria seu grupo de contatos e tem a

possibilidade de participar, entre outras ações, de grupos que se articulam por interesses comuns, além de categorizar seus seguidores em listas como “as pessoas do trabalho” ou “amigos íntimos”, “atrelando esses subgrupos ao seu perfil” (ZENHA, 2017, p.37).

Simone Pereira de Sá (2016) aborda questões oriundas desta evolução dos costumes culturais. No texto “Somos Todos Fãs e Haters? Cultura Pop, Afetos e Performance de Gosto nos Sites de Redes Sociais”, a autora faz uso da Teoria Ator-Rede (LATOUR, 2012) na busca de entender possíveis binarismos causados pela popularização do ciberespaço. Segundo a autora (2016, p.55), as plataformas de redes sociais são “ambientes povoados por redes sócio-técnicas diversas formadas por acoplagens entre humanos, tecnologias e seus artefatos”.

Dentro destas redes, Pereira de Sá (2016) entende que a performance de gosto e o modo afetivo de comunicação estruturado em torno de controvérsias parecem ser as formas de expressão e narrativa dominante. “Por performance de gosto entendo, em diálogo com Hennion (2001; 2002), a dimensão processual e coletiva que envolve a expressão valorativa dos afetos. Ou seja, a forma como expressamos nosso amor pelos objetos socioculturais” (p.55).

Com perspectiva semelhante, Amaral (2013, 2014) também utiliza a obra do musicólogo francês Antoine Hennion para entender a performance de gosto na cibercultura. Para a autora (2013, 2014) é a partir de uma abordagem voltada à materialidade dos objetos e às práticas culturais relacionadas às diferentes formas de escuta mediadas pela miríade de objetos técnicos disponíveis que Hennion propõe a ideia de performance de gosto. Nessa concepção, “a noção de gosto é cada vez menos simbólica e mais inserida em uma cultura material, mais relacionada à presença do objeto, corporificado, sentido como uma vinculação afetiva entre sujeitos e objetos” (AMARAL; MONTEIRO, 2013, P. 449).

Amaral (2013, 2014) destaca que, para Hennion (2005, p. 3), “[...]o gosto não pode ser desvinculado das materialidades e suportes pelos quais eles circulam e aos modos pelos quais esses objetos nos afetam”. Nessa perspectiva, as teorizações mais

materiais e simbólicas precisam extrapolar os limites das visões meramente estéticas, econômicas e sociológicas, “partindo para estudos que considerem as relações entre diferentes mediações, corpos, objetos, artefatos, situações e equipamentos”.

Segundo o autor, o gosto mobiliza uma série de elementos que se conectam entre si e indica quatro componentes iniciais “que continuamente se redefinem e reconfiguram os gostos a partir de suas próprias elaborações e o constituem enquanto atividade reflexiva” (AMARAL, 2014, P.05): 1) a comunidade de fãs; 2) os dispositivos e as condições de gostar, que incluem tempo, espaço, ferramentas, regras, rituais, formas, etc; 3) o corpo que o experimenta, o gosto como modo de trabalho que implica engajamento corporal, mas não de forma mecânica; 4) os objetos dos quais gostamos, suas características e o “feedback” que eles nos dão (AMARAL, 2014). A performance de gosto é discutida por Amaral (2016) como uma

[...] definição operatória que articula as relações entre materialidades e expressão de afetos sobre determinados produtos midiáticos nos quais a cultura pop transnacional torna-se central para o entendimento dessa forma de pragmática do gosto proposta por Hennion (2010) (AMARAL; SOARES; POLIVANOV, 2018, P. 74).

Dessa maneira, Amaral, Soares e Polivanov (2018) argumentam que a dimensão performática das audiências online ganha importância metodológica para os estudos, podendo fornecer valiosas pistas sobre os comportamentos humanos nos ambientes mediados. Assim, é possível observar as disputas simbólicas e dissensos entre fãs e haters. Por mais que a proposta original seja em relação a determinados gêneros musicais ou artistas, entende-se que o conceito é amplo, podendo ser empregado, também, em pesquisas focadas em outros produtos culturais; como essa, focada no *fandom* de um *reality show*.

“A prática de compartilhamento de conteúdos e conversações relativas a gêneros musicais permite que a disputa simbólica sobre os gostos revele facetas comportamentais e sociais por parte de seus apreciadores” (AMARAL; MONTEIRO,

2013, P. 447). Assim, fãs e antifãs argumentam, xingam, classificam e até se organizam para demonstrar apoio ou descontentamento em relação a um determinado artista ou para colocá-lo em uma visibilidade ainda maior, sendo uma parte central nesse processo (AMARAL; MONTEIRO, 2013). Diferentemente de gêneros musicais ou artistas do ramo, aqui temos uma disputa de *drag queens*, na qual estamos interessados nestas facetas comportamentais.

É nesse ambiente de convergência constitutivo de outras possibilidades de narrativas que se delineia a emergência dos ciberacontecimentos (HENN, 2013). Trata-se de um modo de acontecer que se constitui, não só por conta da dimensão tecno-digital, mas pela repercussão de temas que podem colocar consumidores de notícias, informações e outros conteúdos como agentes de agendamento e produtores de sentidos que reconfiguram a noção de semiose da notícia.

Para Gonzatti (2022), a dimensão semiótica dos ciberacontecimentos envolve semioses que, ainda que sejam produzidas na mente, podem ganhar alguma materialidade no contexto digital por meio de signos que buscam expressar sensações de diferentes qualidades. Diferentes formas de expressão como memes, GIFs, vídeos, remixabilidades, intensificam a semióticidade desses processos, que potencializam os sentidos dos plots narrativos (LOTMAN, 1990).

A partir dessa percepção, Gonzatti (2017, 2022) propõe a configuração do que ele denomina como ciberacontecimentos pop que se desdobram em sete categorias: performances célebres, mobilização de fãs, mobilização de anti-fãs e *haters*, fiscalização dos públicos, ações das indústrias culturais, memetizações e meta-ciberacontecimentos pop.

No escopo da pesquisa que gerou esse artigo, os autores apropriaram-se de três dessas categorias: mobilização de fãs, mobilização de anti-fãs e *haters* e fiscalização dos públicos. O primeiro enquadra casos que remetam ao uso que fãs fazem das plataformas para exercerem ações e ativismos que geram ciberacontecimentos. No segundo, anti-fãs, ou *haters*, desenvolvem e performam sentimentos de ordem negativa contra um produto,

gênero narrativo, celebridade, etc. O terceiro, por fim, está articulado à ideia de consumidores-fiscais e ao que popularmente ficou conhecido na cultura digital como uma pretensa "cultura do cancelamento" (GONZATTI, 2022).

Salienta-se a relevância dessas três categorias nesse estudo pois, no caso de *Drag Race*, acontecimentos dentro do programa tornam-se ciberacontecimentos no *fandom*, que os reverbera nas plataformas de redes sociais, o que pode auxiliar na construção das performances de fã ou *hater* de cada *queen* o que, por sua vez, desencadeia uma série de interações em rede com potencial para se tornarem acontecimentos com essa textura.

Como exemplo, um acontecimento ocorrido na quarta temporada de *RuPaul's Drag Race All Stars*, quando Naomi Smalls eliminou Manila Luzon. Luzon estava se destacando na competição, estando semana após semana entre as melhores. Naomi, por outro lado, estava se mantendo salva. Quando Naomi vence o desafio e ganha a oportunidade de eliminar outra *queen*, não titubeia em escolher Manila. A cena de Smalls revelando o nome de Luzon para deixar a competição viralizou, mas o que ficou dessa situação foram as diversas manifestações dos fãs do programa com comentários racistas e ameaças de morte. Neste caso, podemos enquadrar o ocorrido dentro das três categorias de ciberacontecimento pop destacadas. Um acontecimento dentro do programa mobilizou fãs de Manila Luzon e *haters* de Naomi Smalls, além do resto do *fandom* da atração.

Sociedade, comportamento e dominação pelas lentes dos estudos queer

As lentes teóricas advindas dos estudos queer tornam-se importantes ferramentas de auxílio na compreensão da sociedade. Seus pesquisadores são acionados pelas demandas de diversas áreas do conhecimento, incluindo a Comunicação. O que hoje chamamos de queer, tanto em termos políticos quanto teóricos, surgiu como um impulso crítico em relação à ordem sexual contemporânea e às demandas que, na

década de 1960, eram chamados de novos movimentos sociais. Na perspectiva de Miskolci (2012, p.26), o queer busca tornar visíveis as injustiças e violências que são apagadas “na disseminação e na demanda do cumprimento das normas e das conversões culturais, violências e injustiças envolvidas tanto na criação dos ‘normais’ quanto dos ‘anormais’”.

Entende-se que, para o presente trabalho, utilizar-se deste conhecimento se torna um pilar teórico fundamental na busca para explicar dinâmicas da comunidade LGBTQIA+, o papel da arte drag e, assim, chegarmos na construção das performatividades online a partir das noções de heteronormatividade e masculinidades. Judith Butler (1990) desponta como o principal nome desses estudos. Em *Problemas de Gênero*, ela propõe uma análise sobre o gênero como dispositivo discursivo que visa manter o que se passa a entender como estrutura heteronormativa. Inspirando-se na filosofia da linguagem e, de modo mais específico, nas proposições de Austin (1962), desenhou o conceito de performatividade a fim de expor os problemas de gênero e, a partir desse lugar, questionar perspectivas essencialistas e binárias que reduziriam o gênero a uma transposição cultural do sexo e que embotariam as múltiplas possibilidades de ser/estar no mundo ao par homem/mulher. A drag queen configura-se, desse modo, como metáfora exemplar que apontaria uma verdade que atravessa todos os corpos: “todos nascemos nus e o resto é performance” (HENN, MACHADO e GONZATTI, 2019, p. 202-203).

Para Butler (1990), gênero está relacionado a uma “identidade que apenas pode ser compreendida em sua instabilidade, a partir de um locus de ação constituído de forma tênue através do tempo” (Chidiac e Oltramari, 2004, p. 472). Nessa concepção, não existe a compreensão de gênero como uma substância, mas, sim, como uma temporalidade social constituída a partir da repetição estilizada de atos. A partir disto, podemos compreender como as drag queens caracterizam as relações de gênero, superando a dicotomia tradicional masculino/feminino (CHIDIAC e OLTRAMARI, 2004).

Esse debate, trazido por Lins, Machado e Escoura (2016), já é recorrente entre teóricos queer desde a década de 1980. Uma das obras centrais desse tema é *Políticas do Sexo*, de Gayle Rubin (1984, 2017). Na sua perspectiva, as sociedades ocidentais modernas avaliam os atos sexuais de acordo com um sistema hierárquico de valores sexuais. Para a autora, heterossexuais maritais e reprodutivos estão sozinhos no topo da pirâmide erótica. Esses indivíduos, cujo comportamento está no topo desta hierarquia, são recompensados com saúde mental certificada, respeitabilidade, legalidade, mobilidade social e física, suporte institucional e benefícios materiais. Na medida em que os comportamentos sexuais ou ocupações se movem para baixo da escala, os indivíduos que as praticam são sujeitos a presunções de doença mental, má reputação, criminalidade, mobilidade social e física restrita, perda de suporte institucional e sanções econômicas (RUBIN, 2017). De acordo com a autora, um estigma extremo e punitivo mantém alguns comportamentos sexuais como baixo status e é uma sanção efetiva contra aqueles que as praticam (RUBIN, 2017). Wittig (1980) afirma a existência de um discurso hegemônico em diversas áreas do conhecimento responsável pela manutenção da heterossexualidade, tida pela autora como a base da sociedade.

Preciado (2003, p. 12), em uma leitura cruzada de Wittig e de Foucault, define a heterossexualidade como tecnologia biopolítica, destinada a produzir corpos *straight* - produto de uma divisão do trabalho da carne, segundo a qual cada órgão é definido por sua função. A sexopolítica é uma das formas dominantes da ação biopolítica no capitalismo contemporâneo. Com ela, o sexo - os órgãos chamados “sexuais”, as práticas sexuais e também os códigos de masculinidade e de feminilidade, as identidades sexuais normais e desviantes - entra no cálculo do poder, fazendo dos discursos sobre o sexo e das tecnologias de normalização das identidades sexuais um agente de controle da vida (PRECIADO, 2003).

O cerne da multidão queer é abraçar um trabalho de “desterritorialização” da heterossexualidade, que afete tanto o espaço urbano quanto o espaço corporal. Esse processo obriga a resistir aos mecanismos de “normalidade” dominante e suas

tecnologias. Em diálogos com o feminismo norte-americano, em especial com o feminismo negro e latino, com a Economia, com obras literárias e com a Biologia, Haraway (1991) propõe uma postura feminista apta a refletir sobre a influência da ciência e da tecnologia do final do século XX sobre as relações sociais (FONTGALAND, CORTEZ, 2015).

Haraway (1991) sugere uma ruptura com a política de identidade para dar lugar a uma política de afinidades, uma coalizão capaz de considerar as diferenças e as afinidades entre mulheres. E o ciborgue, criatura formada por fusões entre máquina e organismo, mistura de realidade social e ficção, não constituindo um corpo sólido com componentes definidos, seria uma metáfora dessa nova política em um mundo marcado de forma crescente pelo binômio ciência e tecnologia.

We're all born naked and the rest is drag: uma ode ao feminino

Drag pode ser entendido como um tema controverso, não apenas pela dificuldade de compreensão da extração dos limites das dimensões sexuais, mas também por questões políticas que circundam esses indivíduos (BRAGANÇA, 2017). Entre as mais variadas distinções de concepções de identidade, sexualidade e gênero, estão inseridas as *drag queens*, personagens que utilizam a feminilidade para sua composição e que expressam sua arte por meio da performance (ZARPELON *et al.*, 2019). *Drag queen* é o termo utilizado para caracterizar artistas que se utilizam da imagem estereotipada e exagerada da feminilidade para performar, com fins políticos, artísticos e de entretenimento.

A década de 1960 foi, para Amanajás (2014), de muitas transformações e busca por identidade. Isso se deve ao surgimento de celebridades - como os Beatles no rock britânico, Marilyn Monroe no cinema norte-americano e Andy Warhol nas artes plásticas - somado ao surgimento de uma nova categoria social que possuía dinheiro e precisava de entretenimento, moda e música: os adolescentes (AMANAJÁS, 2014).

Assim, da mesma maneira que os adolescentes heterossexuais buscavam um estilo, os jovens homossexuais também buscaram uma identidade cultural própria, fosse na música, na moda ou nas gírias. Sempre lutando para conquistar espaços e sendo marginalizados por uma sociedade heterossexual, locais voltados ao convívio e lazer do público *gay* foram construídos nas áreas periféricas, longe dos grandes centros urbanos. É nesse contexto, e dentro desses locais, que o ser/fazer *drag* passa a abraçar questões maiores que as meramente artísticas (AMANAJÁS, 2014).

Segundo Baker (1994), durante os anos de 1970, as *drag queens* ganharam destaque, sendo consideradas símbolos de um ato político e social. No começo da década de 1980, a comunidade *gay* foi impactada com a proliferação da AIDS. Com isso, a existência das *drag queens* ficou reclusa a bares *gays* e simpatizantes. Contudo, se aquela década foi de ostracismo, os anos de 1990 seriam de visibilidade para as *drag queens*:

Os anos 90 chegam abraçando a *drag queen* de volta ao convívio da sociedade: *drag* agora possui a função de entretenimento, seja em *lipsyncs* (dublar uma música de alguma cantora de modo verossimilhante ou caricatural), *voguing* ou em esquetes cômicas abordando principalmente a cultura e o universo *gay* através de zombarias, roupas conceituais e magníficas e de um dialeto próprio dessa comunidade. Não só entretenimento, os artistas *drag* posicionaram-se, mais uma vez, na frente da luta pelos direitos da comunidade *gay*, tomando a causa com um fervoroso ativismo político e tornando-se um dos símbolos mais significativos das paradas *gay* nos dois lados do Atlântico (AMANAJÁS, 2014, p.18).

A cultura *drag* chegou ao seu ápice com o surgimento de RuPaul. Negro, alto e usando uma peruca loira, ganhou os palcos, as rádios, o cinema e a televisão. Elevou a arte *drag* a patamares jamais vistos anteriormente. Seus *singles* entraram em diversas paradas musicais pelo mundo. *Supermodel (You Better Work)*, por exemplo, ficou em segundo lugar na *Billboard*, perdendo somente para *I'm Every Woman*, de Whitney Houston (AMANAJÁS, 2014). Baker (1994, p.258) define RuPaul como “um

espetacular ato de auto reinvenção e reivindicação *Drag*”. Para o autor (1994), a personagem é atrevida, forte, linda e negra. Nos anos finais da década de 1990, viu-se um novo “apagão”, retrocedendo *drag queens* de volta ao “ostracismo”.

Por anos marginalizada, a arte *drag* foi, ao longo da última década, reintroduzida ao cenário cultural contemporâneo, obtendo uma maior admiração e relevância não apenas na comunidade LGBT, mas abrangendo um público mais amplo, como afirma Bragança (2019, p.525):

Protagonistas nas lutas LGBTs, as *drag queens* viveram constantemente um apagamento histórico, fruto do preconceito estrutural que envolve, inclusive, a própria comunidade LGBT. No entanto, contemporaneamente, a cultura *drag* vive um momento de forte presença midiática suscitada pela popularização do programa estadunidense *RuPaul's Drag Race*.

O cenário *drag* nacional acompanhou, de modo geral, o internacional. Na televisão, durante os anos 1980, não era estranho homens fazendo papéis femininos, especialmente os cômicos. Além disso, a cultura *drag* se firmou em um espaço de produção artística dentro de teatros e casas noturnas que produziam grandes espetáculos, utilizando essas performers como pilares da noite. Nos anos 90, a cena *drag* brasileira ganhou novos rostos, e as *drags* conquistaram um novo espaço em clubes e boates gays pelo país. Márcia Pantera e Sylvetti Montilla são alguns nomes que marcaram a história (BRAGANÇA, 2019).

Atualmente, as *drag queens* estão em franca ascensão cultural. Isso pode ser facilmente percebido, por exemplo, na cena musical brasileira, por meio do sucesso de cantoras como Pabllo Vittar e Gloria Groove, as *drag queens* mais escutadas no mundo dentro da plataforma *Spotify*. Se antes as *drag queens* estavam em uma posição de figura de entretenimento exótico, apresentada isolada e esporadicamente, hoje elas se reapresentam midiaticamente de forma mais ampla e articulada, explicitando suas regras internas, sua comunidade e sua rearticulação lúdica da ambiguidade de gênero. De tal

maneira, percebe-se uma nova virada tanto na presença midiática desses indivíduos quanto na sua percepção por parte da sociedade (BRAGANÇA, 2019).

É importante salientar que a arte *drag* independe do gênero ou da sexualidade do artista. Ou seja, *drag queens* não estão restritas à comunidade *gay*, nem *drag kings* a lésbicas. Amanjás (2014, p. 4) entende que o termo expressa o que o indivíduo faz com sua expressão artística.

Ao longo dos anos, *drag queens* se apresentaram em duas frentes. A primeira é a característica secular, ou seja, aquela *drag queen* que se manifesta exercendo função satírica e dando voz ao indizível perante a sociedade. A outra abrange sua característica sagrada, aquela que teria a responsabilidade de viver as personagens trágicas na Grécia, que pertenceriam a uma narrativa (BAKER, 1994). Em outras palavras, *drag queens* seguem presentes no teatro, como forma artística e de entretenimento; mas conquistaram, também, um espaço de fala, tornando sua caracterização um ato político.

Metodologia

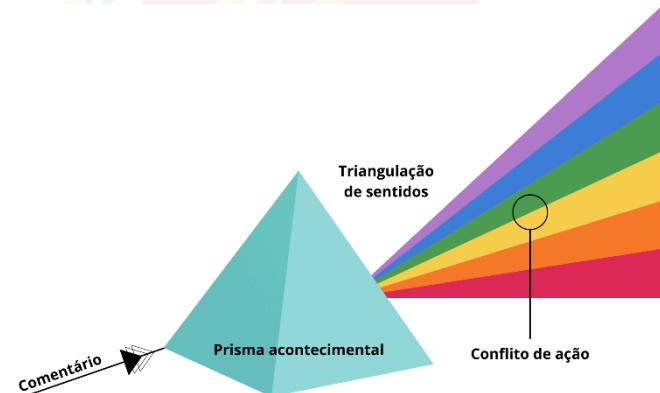
Visando compreender elos sociais derivados das redes sociais digitais aplicados ao *fandom* de um específico *reality show*, a presente pesquisa possui como unidade de estudo os comentários nas publicações denominadas “Tópico de Discussão Oficial”, postadas no grupo do *Facebook* RuPaul’s DragRace Brasil.OFICIAL. Foram analisadas as postagens referentes aos 12 episódios da sexta temporada de *RuPaul’s Drag Race All Stars*. O grupo, com a proposta de debater os acontecimentos do *reality show*, é o maior do país dedicado ao tema: possui 79.360 membros⁵, em sua maioria da comunidade LGBTQIA+.

Para isso, foram coletados manualmente todos os 1.799 comentários contidos nas onze publicações referentes aos doze episódios base dessa pesquisa. Após a extração, os comentários foram separados por blocos no Excel, em que cada folha

⁵ Dados coletados em 6 de fevereiro de 2023.

representava um episódio. Assim, foram tipificadas distinções entre comentários ou respostas, além de realizarmos a tabulação do número de reações e anexos, quando pertinente. Dessa maneira, passamos a ter um encontro que envolve três arestas centrais: identificação com/reação aos acontecimentos do programa, exposição de pensamentos on-line e conversação mediada por computadores a partir desses acontecimentos. Se na física um prisma é um elemento óptico transparente com superfícies retas e polidas que refratam a luz, adaptou-se esse conceito para a categorização dos comentários. Cada comentário passa pelas lentes do prisma acontecimental e sairia delas refratado dentro das categorias de análise construídas, numa etapa chamada de triangulação de sentidos. Por fim, é possível que haja conflitos de ação, que nada mais são do que os comentários que acionam mais de um sentido, sendo classificado em mais de uma categoria analítica e, portanto, gerando interseções, como mostra o esquema abaixo.

Figura 1: Processo prismático



Fonte: Elaborado pelo autor (2023)

Por isso, entende-se que há uma sequência de três passos para compreender essa pesquisa e alcançar os objetivos esperados: observar as construções narrativas oriundas a cada episódio do programa; atentar aos ciberacontecimentos pop originados; analisar o processo prismático e os conflitos de ação gerados.

Quadro 1: Síntese das constelações de sentidos

Como consigo assistir?	Mensagens endereçadas a sanar dúvidas referentes a em qual site se pode assistir ao programa, qual horário de veiculação, se a exibição já começou, etc
Available on iTunes	Comentários que direcionem para divulgação de produtos e serviços, além de conteúdos produzidos por fãs, como análises de episódios
Salada de frutas acontecimental	Comentários que acionam sentidos de diversas ordens, como dúvidas sobre andamento dos episódios, referências à cultura pop e ao próprio universo do programa, perpassando por personagens de outras temporadas e fazendo comparações
Declarando torcidas	Manifestações abertas de torcida por determinada participante
Bicha, a senhora é boa mesmo	Manifestações de apoio e elogios ao desempenho de uma ou mais participantes
Acionando desafetos	Mensagens nas quais colocam duas ou mais participantes em embate ou criticam o desempenho de determinada participante
Me deixe reescrever isso	Mensagens onde os fãs expressam sua visão e recriam decisões tomadas no programa baseadas em suas preferências
Cotadas	Mensagens onde os fãs classificam as participantes como cotadas por pertencerem a grupos minoritários

Fonte: Elaborado pelo autor (2023)

Com base nas contextualizações dos episódios e dos acontecimentos da temporada em questão, foram constituídas as constelações de sentidos apresentadas no **Quadro 1**.

Análise de resultados

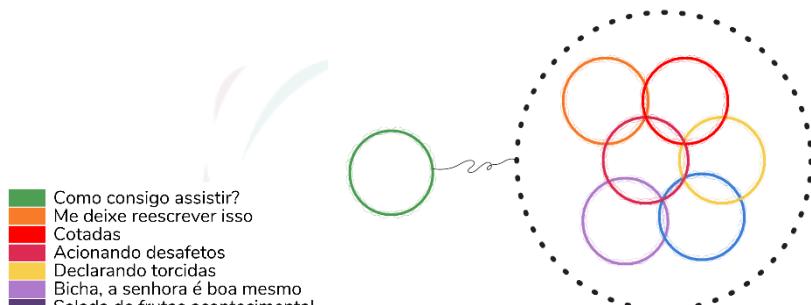
Focamos, neste estudo, em três das categorias delineadas por Gonzatti (2022): Mobilização de fãs; Mobilização de anti-fãs e *haters*; Fiscalização dos públicos. O primeiro enquadra casos que remetam ao uso que fãs fazem das plataformas para

exercerem ações e ativismos que geram ciberacontecimentos. No segundo, anti-fãs, ou *haters*, desenvolvem e performam sentimentos de ordem negativa contra um produto, gênero narrativo, celebridade, etc. O terceiro, por fim, está articulado à ideia de consumidores-fiscais e ao que popularmente ficou conhecido na cultura digital como uma pretensa "cultura do cancelamento" (GONZATTI, 2022).

Como pôde ser observado, as categorias dialogam, quase que em sua totalidade, com as constelações de sentidos desenvolvidas a partir da análise do corpus. Foi possível identificar comentários que açãoavam sentidos de culto, crítica, afirmação e desvalidação, por exemplo. Contudo, ao longo do trabalho analítico, os autores perceberam que muitos dos comentários não se encaixavam exclusivamente em uma categoria. E isso faz parte do processo prismático. A triangulação de sentidos está exposta à existência de conflitos de ações. Estes seriam interseções de sentidos presentes em um comentário. São manifestações que açãoam mais de um sentido, o que tornaria inviável categorizá-las em um único grupo analítico.

Da mesma maneira em que divergem individualmente para açãoar sentidos diversos, possuem dendritos que convergem, resultando em sistemas de açãoamento mono, tri e pentafásicos. Isso é, possuem conexões apenas com seu núcleo de sentidos, com seu núcleo mais três ou mais cinco. A partir das categorias de análise estabelecidas e da convergência de sentidos, pudemos enxergar dez sistemas fáscicos diferentes. Como pode ser acompanhado na **Figura 2**, é possível perceber as intercessões oriundas do conflito de ações e que resultam nos sistemas fáscicos. É interessante notar que todas as categorias possuem pelo menos duas conexões fáscicas, podendo chegar a cinco, com exceção da categoria "Como consigo assistir". Esta é única que, dentro do processo analítico, não foi possível observar nenhuma intercessão com as demais categorias.

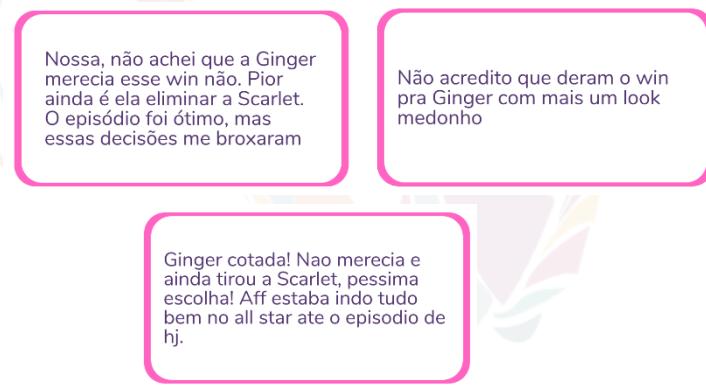
Figura 2: Intercessões oriundas do conflito de ações



Fonte: Elaborado pelo autor (2023)

Analizando de maneira convergente as categorizações desenvolvidas por Gonzatti (2022) e as constituídas anteriormente neste trabalho somadas aos conflitos de ação encontrados, torna-se pertinente dar destaque à interseção de sentidos nos comentários presentes no conflito de ação “Me deixe reescrever isso” e ‘Cotadas’. Especificamente nesses comentários, é possível perceber uma bifurcação de sentidos e uma divergência processual envolvendo a construção dos mesmos. São dois polos opostos em conflito, mas que, ao mesmo tempo, servem como afirmativas complementares, como pode ser observado na **Figura 3**:

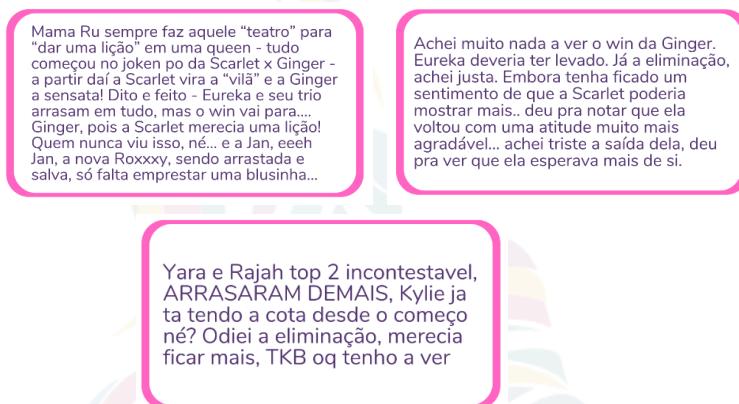
Figura 3: Injustiçadas vs cotadas



Fonte: Reprodução Facebook (Adaptado pelo autor)

É possível perceber que há um paralelo entre a vitória de Ginger e a eliminação de Scarlet. Na lógica conflitual, Scarlet não deveria ter sido eliminada. De tal maneira, Ginger jamais poderia ter vencido. Em busca de embasamentos para suas afirmações, acabam se utilizando de termos como “cotada” e “medonha”, além de construírem uma narrativa onde Scarlet se torna “injustiçada”, o que aparenta desmotivar parte do *fandom*, como nos comentários “estava tudo indo bem até o episódio de hoje” ou “essas decisões me broxam”.

Figura 4: Tudo teatro



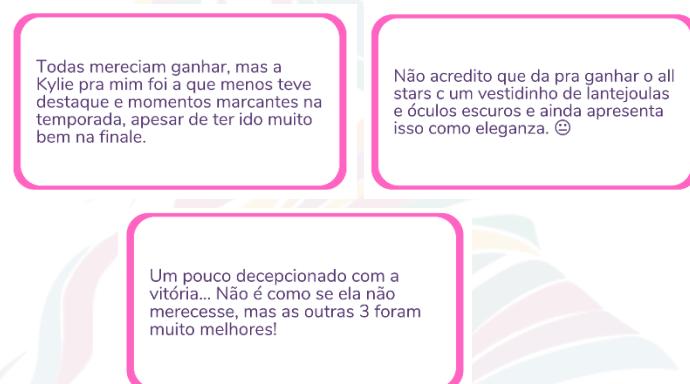
Fonte: Reprodução Facebook (Adaptado pelo autor)

Há comentários que questionam a construção narrativa do programa, onde afirmam que Scarlet foi transformada em vilã e Ginger apenas venceu para cumprir seu papel de heroína. Tais comentários tornam-se presentes ao longo da temporada, o que faz com que o *fandom* busque recriar situações na busca de reverter decisões, como na **Figura 4**. Nela, é possível perceber que, na busca por salvar Scarlet da eliminação, o autor questiona a vitória de Ginger e argumenta que a mesma deveria ter sido dada à Eureka. Afinal, a última não eliminaria Scarlet.

É interessante perceber quais estímulos evocam tais reações. Essas mobilizações de anti-fãs e *hatters*, na perspectiva de Gonzatti (2022), são conjuradas após os acontecimentos do programa, no caso, o episódio 6, onde Ginger elimina Scarlet. Torna-se possível evidenciar uma relação de causa e efeito, entre o desenrolar

do *reality* com o comportamento do *fandom*. Mas não apenas à Ginger se reservam tais comentários. Desde o começo da competição, Kylie estava longe de ser a preferida do público observado. A **Figura 5** mostra um comentário focado em diversos acontecimentos do primeiro episódio da temporada. Dentre eles, estabelece que Kylie, por ser uma mulher trans, recebe do programa uma espécie de “cota” para seguir na competição, desmerecendo seu desempenho na mesma e resumindo sua existência. Rubin nos alerta sobre isso desde 1984, ao afirmar que a esfera da sexualidade também tem sua política interna, desigualdades, e modos de opressão.

Figura 5: Ela merecia, mas...



Fonte: Reprodução Facebook (Adaptado pelo autor)

As afirmações de Rubin (1984) podem ser evidenciadas ao observarmos alguns comentários extraídos da final da temporada. Kylie foi coroada como a grande vencedora, o que, como mostra a **Figura 5**, desagradou certa parcela do *fandom*. Há comentários mais agressivos, como criticando as roupas utilizadas por ela, até alguns mais velados, como assegurar que todas as finalistas mereciam ganhar, mas que, dentre todas, Kylie era a mais fraca.

Wittig (1980) afirma a existência de um discurso hegemônico em diversas áreas do conhecimento responsável pela manutenção da heterossexualidade, tida pela autora como a base da sociedade. E podemos perceber essa manutenção ao observarmos

os códigos trazidos pelo *fandom* no corpus de análise. É plausível inferir que as performances de gosto, como trazido por Pereira de Sá (2016) e Amaral, Soares e Polivanov (2018), estão fadadas a indicar preferências por *queens* que cumpram determinadas normas sociais estéticas e comportamentais. Originalmente, as torcidas, em sua maioria, são dedicadas a esses corpos. Todos que se opuserem a isso serão retratados como errôneos, numa tentativa de desmoralizar suas competências e capacidades, o que inclui, inclusive, a própria RuPaul. A heteronormatividade consegue, inclusive, quebrar o sistema social marcado por relações de poder proposto por Romminger (2015), desestabilizando a balança e questionando aquela que deveria ser a representação maior de afeição.

Como nos afirma Preciado (2003), a sexopolítica é uma das formas dominantes da ação biopolítica no capitalismo contemporâneo. Com ela, o sexo - os órgãos chamados “sexuais”, as práticas sexuais e também os códigos de masculinidade e de feminilidade, as identidades sexuais normais e desviantes - entra no cálculo do poder, fazendo dos discursos sobre o sexo e das tecnologias de normalização das identidades sexuais um agente de controle da vida. A partir disso, é possível fazer um paralelo com o conceito do voyeurismo trazido por Garcia, Vieira e Pires (2006), onde a tara e o prazer se constroem não ao assistir ao programa, mas, sim, ao observar determinados corpos expostos nesse gênero televisivo.

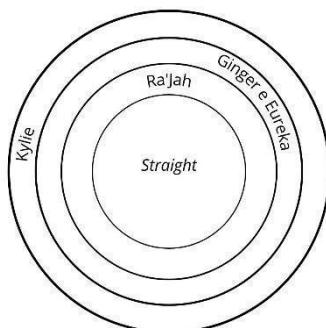
Wittig (1980) afirma que os discursos da heterossexualidade nos oprimem, impedindo-nos de falar a menos que falemos nos termos deles, o que resulta em uma implacável tirania exercida sobre os nossos seres físicos e mentais. Isso resulta em, mesmo que haja um produto cultural *queer*, o mesmo está preso às amarras da heterossexualidade. É inegável o papel de *Drag Race* como fomentador da desterritorialização heterossexual proposta por Preciado (2003). Por mais que haja um pressuposto de oposição aos regimes de construção do “normal” e do “anormal”, RuPaul falha ao obstaculizar o corpo *straight*. Ao fim do processo, entende-se que o *fandom*, na realidade, busca *queens* que se adequem ao sistema dominante.

Para Rubin (2017), sociedades ocidentais modernas avaliam os atos sexuais de acordo com um sistema hierárquico de valores sexuais, constituindo uma pirâmide erótica. Um estigma extremo e punitivo mantém alguns comportamentos sexuais como baixo status e é uma sanção efetiva contra aqueles que as praticam. É possível repensar esse mecanismo para o cenário de *Drag Race*. Enquanto corpos próximos ao *straight* se tornam os preferidos do público, corpos dissidentes, como gordos, transexuais e negros, ocupam o espaço mais obscuro e distante dessa marcação. A eles, reserva-se apenas o papel de antagonista na trama, opondo-se à incontestável vitória do sistema dominante.

O interessante é perceber, à medida que o programa avança e as eliminações ocorrem, como as torcidas evoluem em novas configurações corpóreas. Scarlet e Jan ocupavam o posto de *fan favorite*, até o momento em que foram retiradas da competição. As quatro finalistas, por exemplo, eram compostas por trans, gordas e negras.

A partir dessa readequação no tabuleiro do jogo, foi possível perceber uma migração para Ginger e Ra’Jah que, até então, estavam atuando sob a alcunha de cotadas. Também foi possível monitorar uma pequena torcida para Eureka e para Kylie. Contudo, a vitória de Kylie parece ter deixado o público descontente, uma vez que, em diversos comentários, encontravam-se mensagens desmerecendo Kylie ou a colocando abaixo das outras finalistas, como mencionado anteriormente.

Figura 6: Escala de predileção



Fonte: Elaborado pelo autor (2023)

A **Figura 6** representa, a partir dos estudos de Rubin (2017) e Preciado (2003), como pode ser analisada a preferência do *fandom* quando os corpos em jogo são os de Kylie, Ra’Jah, Ginger e Eureka. Dentro dessa configuração, Ra’Jah aparece mais próxima do centro, enquanto Kylie se encontra na extremidade oposta, estando menos próxima do ponto médio.

Considerações finais

Para que o objetivo geral pudesse ser alcançado, foram definidos três objetivos específicos: a) observar e identificar os conteúdos produzidos e disseminados pelo fandom nas mídias digitais; b) analisar possíveis conteúdos que violam direitos individuais publicados em comunidades na internet de fãs do reality show; c) compreender a performance de gosto do fandom com as participantes do programa por meio da rede social Facebook. A partir do embasamento adquirido por meio do material bibliográfico consultado e das análises reunidas ao longo deste trabalho, pode-se afirmar que os objetivos foram atingidos onde, a partir dos movimentos analíticos trazidos ao longo do texto, constatou-se que o fandom ecoa disputas de sentidos. Essas, proliferadas no ambiente das redes, contam com manifestações de preconceitos.

Para observar e identificar os conteúdos produzidos pelo fandom no ambiente digital, foram investigadas as publicações denominadas “Tópico de Discussão Oficial” referentes à sexta temporada de RuPaul’s Drag Race All Stars, presentes no grupo de Facebook RuPaul’s Drag Race Brasil.OFICIAL. A partir dessa observação, foram analisados cada comentário individualmente, totalizando 1.799 mensagens.

Esses comentários foram classificados em constelações de sentidos, confeccionadas a partir da percepção semiótica envolvida em cada comentário. Assim, foi possível identificar, em um primeiro momento, que as mensagens continham cargas

semânticas potentes de se trabalhar. Pensando em utilizar o corpus de análise de maneira otimizada, desenvolveu-se a metáfora do processo prismático. Por meio deste, foi possível desenvolver sete categorias de análise, bem como perceber a insurgência dos denominados conflitos de ação, totalizando outras dez categorias interseccionais.

Dentro desse núcleo, foi possível deduzir que os conteúdos disseminados se configuram entre mensagens, GIFs e memes, sejam eles relacionados ao programa ou não. A partir dessa classificação oriunda do processo prismático, constata-se que, dentre os comentários, há uma parcela destinada a violar direitos individuais das participantes. Por meio da análise dos ciberacontecimentos pop, é possível entender quais acontecimentos dentro do programa reverberam no fandom e destravam as chaves da caixa de Pandora do ódio. Entendo que, desde o começo da temporada, essa questão se alinhe à performance de gosto do fandom para com as participantes.

Nessa análise, observou-se que os primeiros fãs a abrirem torcida costumam declarar apoio àquelas que se assemelham aos padrões de beleza dominantes, com corpos magros e pele clara. Ao tomarem para si essa narrativa, transformam a personagem em heroína e remontam a história para que gire em torno dessa, maquiando quem se intrometer no caminho como vilã. Afinal, quando a heroína perde uma batalha, não foi por falta de capacidade da mesma, mas, sim, por benefícios externos obtidos pela vilã. Importante perceber quais são as *queens* demarcadas com esse título: Kylie, Ra’Jah, Ginger e Eureka. *Drag queens* transgêneras, negras e plus size. É necessário se atentar que, inclusive, o nome da própria RuPaul acaba sendo vítima de seus fãs.

A presença de RuPaul nesse inglório *hall of fame* desafia a lógica do gênero *reality show* e da ordem natural dos próprios *fandoms*. Como esses grupos se dispõem a adorar e idolatrar personalidades e/ou produtos culturais, é interessante perceber que, nesse caso, a personagem por trás do programa seja crucificada por suas tomadas de decisão. Afere-se que esse episódio ocorra pois, como discutido anteriormente, a comunidade *queer* também manifesta preconceitos advindos da heteronormatividade.

Notou-se, dentro do fandom presente no grupo RuPaul's Drag Race Brasil.OFICIAL, que, a cada novo episódio da atração, era criada uma publicação intitulada “Tópico de discussão oficial”. Na referida publicação, os fãs comentavam em tempo real o que acontecia no programa. Tinha-se, então, um canal de conversação minuto a minuto de apreciadores da atração dialogando sobre o que acontecia em cada episódio. Encontrou-se, dentro dessas publicações, o material que compôs o corpus de análise da presente pesquisa. Dentro desse corpus, foram elaboradas as oito constelações de sentidos que possibilitaram entender que o *fandom* se utiliza dessas publicações para reverberar acontecimentos do programa e abrir canais de comunicação para com outros fãs, gerando conversação em rede e sendo espaço, também, de disseminação de mensagens de cunho preconceituoso, disfarçadas de opinião. Foi possível notar, também, que dificilmente um elogio vinha solto, bem como críticas. Para elogiar alguém, era preciso desmerecer outra participante. Para reiterar seu apoio, era preciso nomear outras cotadas, por exemplo. Pode-se inferir, a partir deste movimento analítico, que fandom dedicado a um reality show termina por ecoar disputas de sentidos que se proliferam no ambiente das redes, inclusive com manifestações de preconceitos mesmo que seja composto, prioritariamente, por comunidades que são alvo de discriminação.

Drag Race é um universo amplo e rico em temáticas com competência para evoluírem no campo acadêmico. Entendemos que ainda existam poucas pesquisas que explorem a corrida de drags criada por RuPaul e seus fenômenos comunicacionais. Entre as sugestões aos colegas que têm o intuito de continuar pesquisando sobre o tema, estão: observar como esses fãs se comportam em outras plataformas de redes sociais digitais, como o Twitter, o Instagram e, principalmente, o Telegram; analisar como os fãs interagem diretamente nos canais digitais das drag queens participantes do programa e pensar uma análise comparativa sobre a movimentação do fandom com relação aos spin-offs de outros países, como recepção, visualização e tempo dedicado.

Referências

- AMARAL, Adriana. Manifestações da performatização do gosto nos sites de redes sociais: uma proposta pelo olhar da cultura pop. **Revista Ecopós**. Comunicação e Gosto, v.17, nº3. 2014.
- AMARAL, Adriana; SOARES, Thiago; POLIVANOV, Beatriz. Disputas sobre performance nos estudos de Comunicação: desafios teóricos, derivas metodológicas. Intercom: **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 41, n. 1, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.intercom.org.br/index.php/revistaintercom/article/view/3044>. Acesso em: 30 jun. 2022.
- AMARAL, Adriana; SOUZA, Rosana Vieira; MONTEIRO, Camila “De westeros no #vemprarua à shippagem do beijo gay na TV brasileira”. Ativismo de fãs: conceitos, resistências e práticas na cultura digital. **Galaxia** (São Paulo, Online), n. 29, p. 141-154, jun. 2015.
- AMARAL, Adriana, TASSINARI, Larissa. Fandoms transculturais: apropriações as práticas de shipping dos fãs brasileiros de K-POP no Facebook. **Vozes & Diálogo**, vol. 15, no. 01, 2016.
- BAKER, Roger. **Drag: A History of Female Impersonation in the Performing Arts**. New York: New York University, 1994.
- BUTLER, Judith. **Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity**. Londres: Routledge, 1990. ok
- CASTRO, Cossette. **Por que os reality shows conquistam audiências?** 1. ed. São Paulo: Paulus, 2006.
- CHIDIAC, Maria Teresa Vargas; OLTRAMARI, Leandro Catro. Ser e estar drag queen: um estudo sobre a configuração da identidade queer. **Estudos de Psicologia**, Natal, v. 9, n. 3, p. 471-478. 2004.
- GAMA, Érica Ribeiro. **Entre a tradição e a modernidade**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito para a obtenção do título de mestre em Comunicação, 2015.
- GARCIA, Deomara Cristina Damasceno; VIEIRA, Antoniella Santos; PIRES, Cristiane Carneiro. **A explosão do fenômeno: reality show**. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/garcia-deomara-reality-show.pdf>>. Acesso em 22 de maio de 2022.
- GONZATTI, Christian. **Pode um LGBTQIA+ ser super-herói no Brasil?** Ciberacontecimentos pop e a guerra semiótica sobre gênero e sexualidade na cultura nerd. 318 f. (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2022.
- HARAWAY, D.J. (2009) Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismosocialista no final do sec XX in: TADEU, T (org) **Antropologia ciborgue: as vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte, MG: Autêntica Editora.

- HENN, Ronaldo. **El ciberacontecimiento : producción y semiosis**. Barcelona: Editorial UOC, 2014.
- HENN, Ronaldo; GONZATTI, Christian; ESMITIZ, Francielli Pussy **made of steel**: os sentidos inaugurados por um cartaz da Women's March na página Supergirl Brasil. *Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos*, São Leopoldo, v. 19, n. 3, p. 401-414, set./dez. 2017.
- HENN, Ronaldo; MACHADO, Felipe Viero Kolinski Machado; GONZATTI, Christian. Todos nascemos nus e o resto é drag: performatividade dos corpos construídos em sites de redes sociais. *Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, São Paulo, v. 42, n. 3, 2019. Disponível em: <<https://www.revistas.intercom.org.br/index.php/revistaintercom/article/view/3243>>. Acesso em: 30 jun. 2022.
- JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.
- JENKINS, Henry; GREEN, Joshua; FORD, Sam. **Cultura da Conexão**: Criando valor e significado por meio da mídia propagável. 1. ed. São Paulo: Aleph, 2014.
- LATOUR, Bruno. **Reagregando o Social**: uma introdução à teoria do Ator-Rede. Salvador, BA: Edufba, 2012.
- LINS, Beatriz Accioly; MACHADO, Bernardo Fonseca; ESCOURA, Michele. **Diferentes, não desiguais** - A questão de gênero na escola. 1. ed. São Paulo: Reviravolta, 2016.
- LOTMAN, Yuri. **Universe of the mind**: a semiotic theory of culture. London: Tauris, 1990.
- MARTINO, Luís Mauro Sá. **Teoria das Mídias Digitais**: Linguagens, Ambientes e Redes. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.
- MISKOLCI, Richard. **Teoria queer**: um aprendizado pelas diferenças. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- PEREIRA DE SÁ, Simone. Somos Todos Fãs e Haters? Cultura Pop, Afetos e Performance de Gosto nos Sites de Redes Sociais. *EcoPós*, Rio de Janeiro, v. 19, n.3, 2016.
- POELL, T., NIEBORG, D., VAN DIJCK, J. Plataformização. *Revista Fronteiras, Estudos Midiáticos*. v. 22, n. 1 (2020). São Leopoldo. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2020.221.01>. Acesso em: 14 Ago. 2020.
- PRECIADO, B. Multidões Queer: notas para uma política dos anormais. *Rev. Estud. Fem.*, Florianópolis, v. 19, n. 01, p. 11-20, abr. 2011. Disponível em <http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2011000100002&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 30 jun. 2022.
- RECUERO, Raquel. **Conversação em rede**. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- RECUERO, Raquel. **Invasores do Texto**, de Henry Jenkins, 1^a ed., x-xx. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.
- RUBIN, Gayle. **Políticas do sexo**. São Paulo: Ubu Editora LTDA-ME, 2017.

WITTIG, Monique. **El pensamiento heterosexual y otros ensayos**. Barcelona: Egales, 2010.

ZARPELON et al., Drag é Arte - Identidade e representatividade - Um estudo do universo drag queen e a mídia. Trabalho apresentado no IJ 8 -Estudos Interdisciplinares da Comunicação, do **XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul**, realizado de 20 a 22 de junho de 2019.

ZENHA, Luciana. Redes sociais online: o que são as redes sociais e como se organizam? **Caderno de Educação**, ano 20 - n. 49, v. 1, 2017/2018 - p. 19 A 42.

No tea, no shade”

**Construction of meanings and manifestations of performances by the Brazilian
fandom of RuPaul’s Drag Race on Facebook**

Abstract: The article analyzes how the reality show RuPaul’s Drag Race unfolds in the digital environment through fandom, aiming at understanding the senses triggered and the taste performances expressed. Based on the use of the Analysis of the Construction of Meanings in Digital Networks, inferences are made about the comments coming from the *RuPaul’s Drag Race Brasil.OFICIAL*, group present on Facebook. Thus, plots are woven that bring together events from the program and their reverberations in the digital environment, which generate network conversations that trigger different meanings. Experimentally, the metaphor of the prism is used as a diffuser of the senses triggered, where it is possible to find intersections that reveal the fandom’s expressions of taste and, based on Queer Studies, movements that infer certain prejudices arising from heteronormativity. From this perspective, it expands the possibilities of studying cyber events and contributes methodologically to the intersection of the fields of Communication and Queer Theory.

Keywords: Fan studies; Pop cyberevent; Queer studies.

Recebido: 19/05/2024

Aceito: 18/07/2024